

# Walerij Tiupa

---

## Trzy estetyki adresowania

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (31), 47-53

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Trzy estetyki adresowania

Najważniejsze kierunki sztuki nieklasycznej XX wieku odchodziły od klasyki w sposób rozmaity. Łączyła je natomiast jedna najistotniejsza cecha: świadomy i celowy „wzgląd na adresata, przewidywanie jego reakcji odpowiadającej”<sup>1</sup>. Ogólne ukierunkowanie działania estetycznego w znacznym stopniu zostaje przeniesione z przedmiotu na adresata. Za fundamentalny cel takiego działania przyjmuje się obecnie nie samo wykreowanie pozornie analogicznej rzeczywistości (naczelne zadanie klasyki romantycznej i postromantycznej), ale wpływ w ten (czy inny) sposób na sferę duchową adresata. „Zadaniem nowego pisarza – według Priszwina – jest dotknięcie tej czystej istoty, niedostępnej na drodze zwykłej analizy i będącej częścią ogólnego samookreślenia osobowości”<sup>2</sup>.

W rozwiązaniu tego rodzaju zadania tkwi źródło poszukiwań estetycznych XX wieku. Istotne znaczenie przywiązuje się nie do zniekształconej przez świadomość estetyczną realności bytu wszechświata, lecz do pewnego sposobu myślenia, gwałtownie lub łagodnie przechodzącego na „innego” (adresata-rozmówcę) i tym samym przekształcającego intersubiektywną realność obecności człowieka w świecie. „Powieść lub wiersz to nie monolog, lecz rozmowa pisarza z czytelnikiem”<sup>3</sup> – tak zasadniczą dla XX wieku koncepcję estetyczną formułuje w swoim przemówieniu noblowskim Josif Brodski.

Prawdopodobnie w pełni świadomie Michaił Bachtin nie ukończył dzieła *Autor i bohater w działaniu estetycznym* – okazało się bowiem, że klasyczną diadę należało uzupełnić o niedającą się usunąć figurę adresata, a następnie przekształcić w triadę. Stało się oczywiście, że: „Stosunki łączące autora i bohatera nigdy przecież nie są prymitywnymi stosunkami dwóch osób: forma przez cały czas uwzględnia trzecią osobę – słuchacza – która wywiera jak najistotniejszy wpływ na wszystkie elementy dzieła”<sup>4</sup>.

Utwór sztuki nieklasycznej zyskuje status *dyskursu*, czyli trójstronnego *zdarzenia komunikacyjnego*: autor – bohater – czytelnik (słuchacz, widz). Aby takie zdarzenie miało miejsce, a dzieło sztuki zaistniało, nie wystarczy twórcze

---

1. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 398.

2. М.М. Пришвин, *О Романове*, Москва 1990, s. 209.

3. J. Brodski *Przemówienie noblowskie*, przeł. A. Mietkowski, w: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zebrał i opracował J. Ilg, Katowice: Książnica 1993, s. 84.

4. W. Wołoszynow, *Słowo w życiu i słowo w poezji. Przyczynek do zagadnień poetyki socjologicznej*, przeł. A. Pomorski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 113.

zaktualizowanie zdarzenia w tekście – konieczne jest jeszcze jego receptywnie zaktualizowanie w odbiorze artystycznym. Przedmiot estetyczny zostaje przeniesiony do świadomości adresata – do „konceptyjnej” świadomości czytelnika, któremu dzieło „narzuca określoną pozycję”<sup>5</sup>, czyli taką, w której autor odgrywa główną rolę jako pierwszy czytelnik, widz i słuchacz własnego tekstu. [...]

Przejsie od kreatywności do receptywności w twórczości artystycznej wymagało od dzieł cech typowych dla estetyki nieklasycznej, tj. pewnego rodzaju niedomknięcia, otwartości i konstrukcyjnej fragmentaryczności całości, która sprzyjała współtworzeniu. Przy czym jednocześnie nastąpiła aktywizacja wpływu sztuki na świadomość postrzegającą. Akt twórczy artysty staje się atakiem na autonomiczność obcego „ja”, ponieważ przenosi na realnego adresata (a nie tylko pozornego bohatera) tę lub inną koncepcję bytu – obecności wewnętrznego „ja” w świecie zewnętrznym. Działanie artystyczne jest definiowane od tej chwili jako działanie skierowane na obcą świadomość; rzeczywistym przedmiotem takiego działania jest jego adresat, a nie przedmiot wyobraźni czy tworzywo znakowe tekstu. Podmiot działania artystycznego okazuje się *organizatorem* zdarzenia komunikacyjnego, ale to adresat takiego działania uświadamia sobie po raz pierwszy, że jest nieeliminowalnym i konstytutywnym elementem sztuki, tj. *realizatorem* zdarzenia komunikacyjnego. [...]

Nieklasyczna kultura artystyczna XX stulecia opiera się na tym, że dzieło sztuki aktualizuje się poprzez postrzeganie estetyczne adresata, rezerwując dla autora wyłącznie rolę „pierwszego czytelnika” własnego dzieła. Jednocześnie, mając na uwadze założenia awangardyzmu, od autora nawet „nie wymaga się, aby zawczasu tworzył dzieło sztuki – takiego stosunku do przedmiotu wymaga się tylko od podmiotu postrzegającego”<sup>6</sup>. Ale i z przeciwnego punktu widzenia, zdaniem Thomasa S. Eliota, „utwór poetycki istnieje gdzieś pomiędzy autorem i czytelnikiem; posiada on realność nietożsamą z tą realnością, którą autor próbuje wyrazić”<sup>7</sup>.

Z perspektywy najnowszych poglądów *skuteczność oddziaływania* staje się prymarnym kryterium twórczości artystycznej. Na przykład, „zasada organizacji myślenia” postrzegających stanowi dla Siergieja Eisensteina „i faktyczną »treść« dzieła”, którego zadaniem jest „dostarczenie postrzegającym masom nowego bodźca aktywności i źródła twórczości życiowej”. Z tej perspektywy takie widowisko jak sportowa rozgrywka było dla wielkiego reżysera filmowego

---

5. Б.О. Корман, *Теория литературы*, Ижевск 2006, s. 210.

6. J. Faguno, *Введение в литературоведение*, Warszawa 1991, s. 15.

7. Т.С. Элиот, *Назначение поэзии*, Киев–Москва 1997, s. 56.

„najdoskonalszym rodzajem sztuki, całkowicie przekształcającym widza w twórcę, w uczestnika”<sup>8</sup>.

Myślenie artysty opiera się nie na percepcji (percepcja wycofanego twórcy to fundament estetyki klasycznej), ale na działaniu, ponieważ odwołuje się do współtworzenia, utrwała rzeczywistość estetyczną dzieła w postrzegającej świadomości, przekształcając tym samym jej horyzont i zmieniając jej zamiary. Znamienna w tych relacjach jest zrodzona przez symbolizm myśl Innocentija Annińskiego, który zakłada, że „ja» liryczne nie jest »ja« osobistym (autora, jak wyobrażali to sobie romantycy – W.T) i »ja« zbiorowym (bohatera, jak wyobrażali to sobie realisci – W.T), ale przede wszystkim jest »naszym ja«, tylko uświadomionym i wyrażonym przez poetę”<sup>9</sup>.

[...] W przeciwieństwie do przedmiotowo-podmiotowej klasycznej estetyki wyobrażenia receptywna *estetyka adresowania* odsłania w istocie sztuki to, co jest dla niej fundamentalne, a mianowicie, że „do gry przez cały czas włącza się trzeci uczestnik – słuchacz, który powoduje zmiany we wzajemnych relacjach dwóch pozostałych (twórcy i bohatera)”<sup>10</sup>.

Nagły wzrost znaczenia tego „trzeciego”, który ani nie posiada cech indywidualnego krytyka, ani zbiorowej, póki co jeszcze stosunkowo nielicznej „publiczności” – z jednej strony, umiejscawia twórczy proces artysty w bliższej relacji z *rynkem*, z drugiej – z *władzą*. [...]

Rynek estetyczny w epoce sztuki nieklasycznej nie zostaje sprowadzony do roli transmitera popularnego czytadła, popularnej widowiskowości itd. Rynek ten coraz bardziej kształtuje się pod presją norm społecznych *mody*, nie zaś tradycji. Rynekowa sztuka słowa rozwija się w szczególności „pod znakiem literackiej pomysłowości i eksperymentatorstwa. Jej podstawowa zadaniem [...] jest walka z rutyną literacką” (słowa Borisa M. Eichenbauma z wniosku do wydawnictwa o wydanie almanachu „Wanna Archimedes”, który ostatecznie się nie ukazał).

Jednak w epoce radzieckiej taki rozwój literatury był pozbawiony perspektyw, ponieważ proces twórczy był kierowany i powstrzymywany przez władzę. Dlatego też awangardowy eksperyment pozbawiony został środowiska rynkowego i trafił na taki sam margines, jak neotradycjonalizm akmeistów i ich kontynuatorów<sup>11</sup>. Wyłączność i monopol w kulturze posiada ta kategoria estetyki adresowania, która – nazwana „realizmem socjalistycznym” – stała się uosobieniem stalinowskiej polityki kulturalnej. Opierała się ona na tym, że każde

---

8. С. Эйзенштейн, *Перспективы*, w: С. Эйзенштейн, *Избр. произв. в 6 т.*, t. 2, Москва 1964, s. 40–41.

9. И. Анненский, *Книги отражений*, Москва 1979, s. 99.

10. Wołoszynow, *Słowo w życiu i słowo w poezji...*, s. 113.

11. Szerzej zob. В.И. Тюпа, *Постсимволизм*, Самара 1998; В.И. Тюпа, *Литература и ментальность*, Москва 2009.

zdarzenie komunikacyjne dokonuje się między ludźmi pozostającymi we wspólnocie politycznej. W tym przypadku dzieło sztuki powstaje i funkcjonuje jako *dyskurs władzy*, jako panowanie nad świadomością postrzegającą i wymuszone przezwyciężenie alienacji wewnętrznych „ja”. Dyskurs ten nie jest dyskursem dialogu, lecz jawnego lub niebezpośredniego polecenia utrzymania równowagi między zgodnością i jednomyślnością.

Artystyczny dyskurs władzy, niebędący bezpośrednio dyskursem politycznym, jest zdarzeniem komunikacyjnym o wzajemnym podporządkowaniu i obopólnej kontroli między podmiotem wypowiedzi i jego adresatem. [...]

W dyskursie socrealistycznym pisarz i audytorium wzajemnie się warunkują [...]. Czytelnik i autor zamienili się miejscami: ten, któremu „zaglądano do duszy”, teraz sam zagląda do tekstu poety. Powstaje zdarzenie komunikacyjne, które jest wzajemnie kontrolowane. [...]

Jednocześnie tekst socrealistyczny spaja podmiot i adresata dyskursu za pomocą władczego i wypaczonego stosunku do przedmiotu. Zapis w statucie Związku Pisarzy Radzieckich, nakazujący przedstawianie rzeczywistości „w jej rewolucyjnym rozwoju”, kanonizował wymuszanie zmian w sposobie życia zgodnie z wytycznymi ideologii. [...]

Jeszcze przed rozpoczęciem procesu gloryfikacji paradygmatu socjalistycznego Gorki pisał do Fiedina: „[...] okazuje Pan uległość wobec faktów. To szkodliwe dla artysty, który z samej swej istoty należy do sekty »popędzających«. Takie jest właśnie oblicze prawdziwego artysty, taka jest sztuka, na której służbę jest skazany”<sup>12</sup>. Niezwykle charakterystyczne jest użycie wyrazów: w odróżnieniu od klasycznego realisty socrealista, który został „skazany” na posłuszeństwo wobec „sekiarskiej” i wzajemnie obowiązującej woli politycznej, nie powinien „ulegać wobec faktów”, jest popędzającym, którego popędzają. Odwołując się do stanowczej wypowiedzi Majakowskiego, że „na odzwierciedlenie rzeczywistości w poezji nie ma oddzielnego miejsca”, ponieważ „poezja zaczyna się tam, gdzie pojawia się tendencja”, rozumiana przez Majakowskiego jako wykonanie „społecznego zamówienia”, tj. jako „odczuwanie pragnień waszej klasy” i jako „atak” na czytelnika, którym jeszcze to uczucie nie zawładnęło<sup>13</sup>.

Ponadto teoria „społecznego zamówienia”, będąc próbą zaadaptowania komunikacyjnej estetyki adresowania do nowych politycznych warunków kształtującego się totalitaryzmu, cały czas zachowywała prawo artysty do indywidualności twórczej. Jednak w granicach totalitarnego sposobu myślenia sztuka „nie może

---

12. Fragment pochodzi z *Listu Gorkiego do Fiedina (17 września 1925)*, przeł. J. Pański, w: *Maksym Gorki*, zebrał i wstępem opatrzył J. Lenarczyk, Warszawa 1966, s. 89.

13. В.В. Маяковский, *Как делать стихи?* в: *Полн. собр. соч. в 13 т.*, т. 12, Москва 1959. s. 86–87.

być w ogóle sprawą indywidualną” (Lenin). Dlatego ortodoksyjna krytyka marksistowska, przygotowująca zwycięskie nastanie socrealizmu, odrzuca szeroko rozpowszechnioną teorię „społecznego zamówienia” jako teorię „zdeklasowanej inteligencji rewolucyjnej” i wyraźnie formułuje główne zadanie socjalistycznej polityki kulturalnej w dziedzinie sztuki: „Nie dopuścić do sytuacji, w której artysta byłby indywidualistą” (warunek konieczny relacji „rynkowych” – W.T), lecz doprowadzić „mistrzów rzemiosła artystycznego” do „takiego organicznego związku z proletariatem, takiej bliskiej zażyłości, która w psychologii zlikwidowałaby ich podział na »ty« i »ja«”; uczynić ich „właśnie tymi komórkami kolektywnego mózgu, którym w udziale przypada funkcja myślenia artystycznego i odzwierciedlania w obrazach świadomości kolektywnej”<sup>14</sup>.

Istota tych rozważań, sformułowanych przez Wiaczesława Połonskiego, wymierzona jest wyraźnie przeciwko wewnętrznej marginalności artysty awangardowego, przeciwko temu podmiotowi z wyalienowaną świadomością, który dąży do utrwalenia swojej wewnętrznej wolności poza sobą, tj. w tworzywie znakowym tekstu i – za pomocą tego tekstu – w cudzej świadomości. Pisanie awangardowe, będące czynem alternatywnym wobec pisania socrealistycznego, jest *dyskursem wolności* – wolności podmiotu wypowiedzi wobec przedmiotu, wobec bierności tworzywa znakowego (języka), będącej wynikiem nadmiernego zastosowania „chwytów” oraz wolności wobec adresata, czyli zacofanego strażnika „rupieci kultury” (wczesny Majakowski).

Zgodnie z deklaracją zaumnika Michaiła Matuszyna *Nie sztuka a życie* (1923) chęć wolności wyrzuca artystę awangardowego poza granice duchowego układu tradycji, w stronę bezpośredniego kontaktu „sam na sam ze światem”, do „życia” rozumianego jako gest alternatywny wobec kultury. Awangardysta wyrывa się do „przestrzeni istniejącej poza ludzkim doświadczeniem”, zapewniając sobie tym samym wolność i oryginalność. Jednak w odróżnieniu od alienacji romantyka czy symbolisty późniejszy awangardysta, nabierając pewności poprzez swoją wolność, celowo prowokuje wyzwolenie pozbawionego wolności autorytarnego adresata. Dyskurs awangardowy jest zdarzeniem komunikacyjnym izolacji i bezrządu, wzajemnej niezależności jego uczestników, aż do futurystycznego wezwania Kruczonycha i Chlebnikowa: „Przeczytawszy, podrzyj!” (*Słowo jako takie*, 1913). Całkowita niezależność „producenta” i „konsumenta” stanowi podstawowe założenie relacji rynkowych, włączając w to także sferę wartości kulturowych.

Kompromis w pisaniu artystycznym, dążącym zarówno do wymknięcia się Scylli władzy, jak i Charybdzie rynku, wyrasta na glebie akmeizmu i analogicznych

---

14. В.П. Полонский, *Художник и общественные классы*, w: *На литературные темы*, Москва 1927, s. 69, 72.

tendencji neotradycjonalistycznych w kulturze krajów zachodnich. Tę modyfikację estetyki adresowania można scharakteryzować jako *dyskurs odpowiedzialności*, który w równej mierze zostaje przeciwstawiony dyskursowi władzy i dyskursowi wolności. Zmianym zjawiskiem, które wyraża tę tendencję, był esej Thomasa S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny* (1918) i pierwsza publikacja młodego Bachtina zatytułowana *Sztuka i odpowiedzialność* (1919).

Neotradycjonalista, umiejscawiający swoją sztukę w transhistorycznym „długim trwaniu” (Bachtin) i poważnie zaniepokojony potrzebą duchową audytorium oraz zasadniczo nie zgadzający się w tej kwestii z awangardystą, nie przyjmuje jednocześnie dyktatu ze strony jakiegokolwiek autorytarnego nadadresata. „Ludziom potrzebny jest wiersz tajemnie-pokrewny”<sup>15</sup> – Mandelsztam szuka właśnie takiego wiersza, a nie możliwości nieograniczonego wyrażania siebie czy skierowania życia duchowego czytelnika na zalecane tory. Jednak, znalazłszy „wiersz w niełasce, nie znający stwórcy”<sup>16</sup>, autor od tej chwili ponosi odpowiedzialność za ujawniającą się mu ponadindywidualną wartość i żadna inna instancja – władzy czy rynku – nie będzie już decydować o jego akcie twórczym: „To jest zdobyczą dla twórcy, co nieubłagane, / Co nie może być inne – nikt go nie osądza”<sup>17</sup>.

Wolność i odpowiedzialność oto nieodłączne atrybuty prawdziwej obecności człowieka w świecie (wolność bez odpowiedzialności to niszczycielskie bezprawie, odpowiedzialność bez wolności – zniewolenie). Jednak kryzys wieku XX uczynił z nich alternatywne charakterystyki istnienia. Artystyczny i ogólnohumanistyczny neotradycjonalizm żywi się chęcią ponownego połączenia tych ogniw bytu osobowościowego. *Credo* zachowania twórczego jako samodzielnie odpowiedzialnego i przed kulturą (w postaci żywej tradycji i duchowej realności przedmiotu estetycznego), i przed życiem (w osobie adresata) definiowano w XX wieku niejednokrotnie – począwszy od artykułu Mandelsztama *O rozmówcy* (1913), przez powieść Pasternaka *Doktor Żywago*, na przemówieniu noblowskim Brodskiego kończąc.

W obecnej sytuacji kulturowej granica między władzą i rynkiem tak bardzo się zatarła, że dla wielu ta alternatywa nie ma racji bytu. Jednak, jak się to mówi, nadzieja umiera ostatnia. Wsłuchujemy się w głosy dawnych optymistów, na przykład Brechta: „Nie wolno głowy w piasek kryć za wzorem strusi. / Rada musi się znaleźć. Musi! Musi! Musi!”<sup>18</sup>. Ostatnie przeznaczone do druku słowa, jakie

---

15. O. Mandelsztam, [\*\*\* *Tkwię w pajęczynie świetlistych promieni...*], przeł. S. Barańczak, w: *Poezje*, wybór, red i post. M. Leśniewska, Kraków–Wrocław 1984, s. 483.

16. O. Mandelsztam, [*Jak ziemię czasem budzi spadły z nieba kamień. ...*], przeł. S. Barańczak, w: *Poezje...*, s. 487.

17. Mandelsztam, [*Jak ziemię czasem budzi spadły z nieba kamień. ...*], s. 487.

18. B. Brecht, *Dobry człowiek z Seczuanu*, przeł. W. Lewik, w: tegoż, *Dramaty*, t. II, Warszawa 1962, s. 393.

napisał Bachtin, brzmiały: „Nie istnieje nic, co byłoby absolutnie martwe: każdy sens przeżyje święto swego odrodzenia. Problem *długiego trwania*”<sup>19</sup>. Wtedy zarówno czas rynkowy przeznaczony na autoafirmację, jak i czas nakazów wobec działania artysty z podziałem na role będzie tylko bachtinowskim „*czasem krótkim* (współczesności, najbliższej przeszłości i przewidywanej, porządnej przyszłości)”<sup>20</sup>.

[Przełożyła Anna Tyka]<sup>21</sup>

---

19. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej...*, s. 525.

20. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej...*, s. s. 523.

21. Przekład na podstawie *Художник между властью и рынком*. „Культурологические записки”. Вып. 14. Москва 2013, s. 66–76.