

Alicja Sawicka

Objawienie w sztuce - objawienie sztuki

Sztuka i Filozofia 36, 129-154

2010

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Sawicka

Objawienie w sztuce – objawienie sztuki

„Ikona spada z nieba.”

Jerzy Nowosielski

Świat sztuki – charakteryzowany jako dziedzina praktyk artystycznych i estetycznych, zbiór dzieł-przedmiotów oraz wtórnych dyskursów – ujawnia swoje negatywne oblicze, kiedy chce być systemem językowym, definiującym własne granice oraz „zasady obywatelstwa” na swoim terenie. Wyznaczając zakres zrozumiałości oraz widzialności, poszukuje dla siebie uprawomocnienia w formułowanych zasadach normatywnych, które określają, co jeszcze jest sztuką, a co już nią nie jest, i narzucają artyście konkretne zadania, a odbiorcy – nastawienia i postawy. Świat-język, dążący do jednoznacznego stopienia tego, co jest, z tym, co można nazwać, ujmuje w poniższych analizach jako utopię doskonałego porozumienia, która konstytuuje się właśnie wtedy, gdy przestrzeń wypowiedalnego stanowi jedyną możliwą rzeczywistość.

Przebieg argumentacji jest wyznaczony przez perspektywę ukazującą sztukę jako dziedzinę „wydarzania się” transcendentnych sensów artystycznych. Sztuka jest przestrzenią objawień otwierających granice pojmowalnego.

Podstawowym odniesieniem są dla mnie dociekania George’a Steinerja, który akcentuje zdolność artysty do odzwierciedlania w dziele polifonicznego strumienia własnej świadomości. Dzięki temu dzieło sztuki może sprzeciwiać się systemowi językowej wypowiedalności, chcącemu *urzeczywistnić* jego znaczenia w jednoznacznej wypowiedzi – wykładni. Artysta zapisuje w dziele także jego sensy potencjalne, a przez to odsyła odbiorcę do treści, którym w procesie kreacji nie udało się przedostać do języka.

Odwołując się do myśli Emmanuela Lévinasa, wskazuję na możliwość odniesienia jego poglądów do opisu sztuki rozumianej jako mowa przeciwstawiająca się językowej pojmowalności. Mowa stanowi narzędzie tego porozumienia, które dążąc do zawiązania wspólnoty, zarysowuje jednocześnie przestrzeń „pustą”, niewypełnioną. Zawsze pozostają miejsca nieurzeczywistnionego porozumienia, niepełnego zrozumienia. Objawiają się one w sztuce oraz *jako* sztuka: jako doświadczenie artystyczne i estetyczne.

Podobnie jak mowa, która nie chce niwelować dystansu między podmiotami, sztuka rodzi „nieporozumienia”, skłaniając odbiorcę do niekończących się korekt interpretacyjnych. Postawa poznawcza podmiotu estetycznego musi zostać scharakteryzowana jako wycofywanie się świadomości wobec treści objawienia.

Zaprezentowana poniżej argumentacja ma otwierać przestrzeń dla dalszych analiz, poświęconych sztuce rozumianej jako doświadczenie ikoniczne oraz idolatryczne. Podstawowym zagadnieniem porządkującym tok dociekań będzie wówczas intencjonalność aktu twórczego oraz odbiorczego.

1. Świat bez języka

W biblijnym Edenie człowiek otrzymał władzę nazywania świata. Była ona jednak w pewien sposób ograniczona, gdyż Adam zostaje stworzony jako zwieńczenie Boskiego aktu kreacji, który dzieli się w każdym swym geście na dwa nierozzerwalnie związane ze sobą momenty: wyłaniania z nicości oraz nadawania nazwy:

Wtedy Bóg rzekł: 'Niechaj się stanie światłość!' I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą¹.

Człowiek pojawił się wewnątrz już nazwanego świata. Została mu dana jedynie możliwość dokończenia dzieła stworzenia poprzez nadanie imion istotom żywym. Musi więc bez końca konkurować z Boskim protagonistą. Człowiek nie może być – jak On – w pełni stwórczy. Jego moc jest ograniczona. George Steiner opisuje mowę sprzed upadku jako naśladowanie samego aktu stworzenia świata. Dzięki temu, że ludzkie słowo jest kontynuacją czy odtworzeniem głosu Boga, zapewnia sobie zgodność z przedmiotem; stanowi odzwierciedlenie Logosu.

Język Edenu był niczym tafla szkła bez najmniejszej skazy; światło absolutnego zrozumienia przepływało przezeń bez przeszkód².

Jednak po tym, jak człowiek zostaje wygnany z Edenu, jego myśl i język tracą związek ze światem, a konieczność nieustannego poszukiwania adekwatnej nazwy staje się jego przekleństwem. Przypuśćmy, że to Szatan zrodził w człowieku pragnienie absolutnej wolności i podarował mu możliwość nazywania świata *inaczej*. To, co jawi się jako nieszczęście ludzkości, musi więc zostać ujęte jako wydarzenie pozwalające uwolnić się od nadzoru jednego obowiązującego języka. Mnogość języków oraz właściwy każdemu z nich brak adekwatności – fałsz, błąd, kłamstwo – uznać należy za te jego właściwości, które pozwalają człowiekowi ukonstytuować się jako pod-

¹ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia, Rdz 1, 3–5.

² G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przekł. O. i W. Kubińscy, Universitas, Kraków 2000, s. 101.

miot w pełni twórczy i stwarzający. Argumentując – za Steinerem, a wbrew tradycyjnej wykładni – że fakt pomieszania języków stanowi jedno z największych „błogosławieństw” ludzkości, zamierzam na początku poddać refleksji perspektywę ujmującą utopię doskonałego rozumienia jako świat w istocie pozbawiony języka: jako rzeczywistość, w której człowiekowi odebrana zostaje zdolność mówienia. Ceną, jaką płaci się za urzeczywistnienie porozumienia, jest konieczność pogodzenia się z sytuacją, w której jeden człowiek nie może już mówić do drugiego.

Język jest „bytem” o dwóch obliczach. Z jednej strony, potrafi sprzeciwiać się własnej systemowości. Ale jednocześnie – jest zdolny uprawomocnić każdą dowolną prawdę oraz nadać własnym regułom znamiona obiektywności. Uzasadniając pogląd, że wielość niesprowadzalnych do siebie języków stanowi fundamentalną potrzebę człowieka i źródło ewolucji rodzaju ludzkiego, koniecznie trzeba wskazać na te aspekty aktywności językowej, które czynią ją zdolną do uprawomocniania samej siebie. Innymi słowy – musimy pokazać, jak język (ze swej istoty wolny i anarchiczny) przekształca się w dyskurs, nadający zasadzie własnej wolności status prawa powszechnie obowiązującego.

Podjęmując problem konstituowania się przestrzeni wolności, można wskazać dwie drogi prowadzące do tego celu. Pierwszą jest poszukiwanie „czystego”, niedyskursywnego i poza-racjonalnego doświadczenia, w którym żaden system językowy nie utrudniałby już porozumienia oraz nie kusił jako narzędzie nadzoru jednych nad drugimi. Przeciwna natomiast droga określa język jako jedyne narzędzie zdolne zagwarantować wolność poszczególnym jednostkom. Tylko w języku może bowiem dokonywać się „uinnianie” bytu – czyli kwestionowanie przekonania, że istnieje jedynie to, co już zostało nazwane w języku. Warto, jak sądzę, podkreślić w tym miejscu, iż oba przedstawione sposoby osiągania emancypacji są projektami utopijnymi, zdolnymi przekształcać się we własne przeciwieństwo.

Poszukując w religii oraz w życiu duchowym źródeł przemocy, Lévinas wskazuje na pozajęzykowe (irracjonalne, czyli nieprzekazywalne) elementy „dyskursu religijnego”, takie jak zdolność wywoływania ekstazy czy przekonanie o nieomal magicznym działaniu sakramentów³. Religia dystansuje podmiot względem własnych prawd dzięki temu, że posługuje się słowem, wypowiada jakiś język, a przez to konstituuje się jako zapośredniczona przez zewnętrzny wobec niej element. System religijny nie przekształca się w narzędzie manipulacji tylko wówczas, gdy poszukuje jakiejś zewnętrznej względem siebie płaszczyzny porozumienia. Kiedy ukazuje swoje prawa na tle i poprzez reguły innego systemu, zamiast czynić te prawa „obiektywnie istniejącym” tłem (kontekstem) wypowiedzianych prawd. W przeciwnym bowiem wypadku, odbiera podmiotowi, ku któremu się kieruje, możliwość wolnego wyboru. Ogranicza jego zdolność percepcji poprzez wyznaczenie

³ E. Lévinas, „Etyka i duch”, w: idem, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przekł. A. Kuryś, Wydawnictwo Atext, Gdynia 1991, s. 8.

zakresu widzialności. Mamy wówczas system totalny – „Byt, w którym nic się nie kończy i nic się nie zaczyna”⁴.

Religia jako forma władzy totalitarnej chce odnosić się do każdego aspektu rzeczywistości, wyklucza jakikolwiek sprzeciw. Nie zwalcza po prostu innego głosu, nie argumentuje przeciwko niemu, ale określa go jako taki, który w ogóle nie powinien być się pojawić. System totalny cechuje się niewiarygodną wręcz spójnością. Nie ma wewnątrz niego wolnej przestrzeni, w której mogłoby zaistnieć inne spojrzenie, słowo mówiące coś *innego* lub wypowiadające się *inaczej*. A jeżeli takowe się pojawia, musi zostać określone jako fałszywe, czyli – odnoszące się do czegoś nieistniejącego. W takim świecie podmiotom odebrane zostaje prawo głosu, prawo do mówienia. Kiedy istnieje jeden system językowy, jeden obowiązujący dyskurs, ukrywający arbitralność własnego zapośredniczenia między człowiekiem a światem – jest tak, jakby żaden język w ogóle nie istniał.

Nie sposób więcej mówić – stwierdza Lévinas – gdyż jak inaczej zapewnić wartość słów, niż za pomocą innych słów (...). Sens mowy nie zależy już od zawartych w niej intencji, lecz od spójnego Dyskursu, któremu mówca używa jedynie języka i ust⁵.

Widzimy, jak u Lévinasa refleksja nad niezapośredniczonym doświadczeniem spleta się z refleksją nad pośrednictwem języka. Obie drogi osiągnięcia porozumienia mogą urzeczywistniać się w swej formie zdegenerowanej. Prowadzą wówczas do świata bez języka.

Znajdujemy się w państwie, w którym nastąpiło tak doskonałe stopienie doświadczenia z wypowiadającym go językiem, iż wydaje się, że każda wypowiedź stanowi idealne odzwierciedlenie swojego przedmiotu. Język jest *podobny* do świata do tego stopnia, że staje się niewidoczny, ulega zniesieniu. Istnieje tylko to, co nazwane; i nic więcej. Postawmy pytanie o funkcję sztuki w świecie pozbawionym języka. Artystą jest tutaj jednostka dostrzegająca, że przestrzeń widzialności nie jest jedyną możliwą, że istnieje coś więcej, coś jeszcze, poza rzeczywistością ukazującą się percepcji.

Określając politykę jako moc dokonywania arbitralnego „podziału zmysłowości” (wyznaczania zakresu widzialności)⁶, Jacques Rancière uznaje, że działanie twórcze powinno wykraczać poza uznane systemy podziału widzialności i sytuować się poniżej arbitralnie wybieranych *porządków identyfikacji*, zmierzających do nadania odpowiedniej nazwy poszczególnym przejawom działania człowieka. Według Rancière sztuka realizuje przedstawiony postulat na przykład wówczas, kiedy konstytuuje się jako działanie, które sztuką być nie chce – nie chce być *identyfikowane* jako sztuka. Inną drogę osiągnięcia emancypacji stanowi działanie owocujące wytworem,

⁴ Idem, „Wolność słowa”, w: ibidem, s. 219.

⁵ Ibidem.

⁶ „(...) hasłem policji jest: ‘Idźcie stąd! Tu nie ma nic do oglądania.’ Policja określa układ tego, co widzialne, wyobrażalne i możliwe, powstały dzięki systematycznej produkcji tego, co dane, a nie poprzez spektakularne strategie kontroli i represji.” Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przekł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 157.

który zaznacza, zawiera w swoim wnętrzu ślad różnicy. Sztuka realizuje się w oparciu o relację braku podobieństwa. Jej obrazy i wypowiedzi są kształtowane w taki sposób, by ujawniały w sobie niezgodność z własnymi treściami, znaczeniami. Artysta oddziela na powrót rzeczy od nazw, by wskazać, że ustanowiona między nimi relacja nie jest niczym naturalnym, ale wynika raczej z dyktatu arbitralnego sposobu widzenia rzeczywistości. Sztuka nie wytwarza tak rozumianego podobieństwa. W świecie bez języka musi ona tworzyć „niepodobizny”, ustanawiając w ten sposób swoją niezależność względem praktyk motywowanych określoną zasadą produkowania podobieństwa. Dzięki temu, że działanie twórcze wskazuje, iż istnieje nie tylko to, co już zostało nazwane, jest ono zdolne modyfikować zasięg możliwej widzialności. Sztuka – pisze Rancière –

(...) to porządek pewnego sposobu zakłócania podobieństwa, czyli pewnego systemu relacji między tym, co wypowiedzialne, i tym, co widzialne, między widzialnym i niewidzialnym⁷.

Świat bez języka określić należy jako rzeczywistość wykluczającą jakąkolwiek istotną zmianę, czasowość oraz rozchwianie czy niepewność świadomości. Aby słowo i przedmiot były do siebie doskonale podobne, w przestrzeni poznawalności nie może bowiem pojawić się najmniejsza nawet szczelina, poprzez którą w świat wdarłby się anarchiczny blask nicości. Byt istniejący jest bytem o ukonstytuowanej ostatecznie tożsamości; obca jest mu wszelka potencjalność istnienia. Opisuując proces utożsamiania się bytu z samym sobą, Lévinas stwierdza, że *istota* nie jest tu podejmowana jako wyzwanie, pozwalające wykroczyć poza (przypadkowy) stan aktualny, ale jest już zawsze *dana* jako kształt skończony i zamknięty. To „(...) niewyciężone *trwanie* w (podkr. – A.S.) istocie, które zapełnia każdą przerwę nicości pragnącą przerwać jej dzieło”⁸. To teraźniejszość „pozbawiona pęknięć i niespodzianek”⁹, wykluczająca możliwość zmiany oraz rozwoju w czasie. Intencjonalność świadomości kieruje się ku utrzymaniu własnej tożsamości w już osiągniętym kształcie. W efekcie – mimo, iż odróżnia siebie na tle świata zewnętrznego, to świat ten jest bytem z niej samej pochodzącym. Intencjonalność świadomości sprawia, że podmiot natrafia na coś innego od siebie tak, jakby wyłaniało się ono z niego samego¹⁰. Dla zobrazowania tej sytuacji Lévinas posługuje się metaforą światła. Światło pozwala odkryć świat – ujrzyć go – ale jednocześnie, jest ono czymś, co „nie widzi” niczego poza samym sobą. Można by stwierdzić, że światło nie wie o tym, że istnieje ciemność.

Utożsamienie dokonuje się jako wykluczenie tego, co inne. Inne jest czymś nieistniejącym, ale nieistniejącym w taki sposób, że należy opisywać

⁷ Ibidem, s. 51.

⁸ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przekł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 13.

⁹ Ibidem, s. 14.

¹⁰ Idem, *Czas i to, co inne*, przekł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 60–65.

je za pomocą stwierdzenia: „Inne (Nic) nie istnieje”. W systemie totalnym, w świecie bez języka to, co inne, nie jest ujmowane jako coś, co istnieje potencjalnie, co mogłoby wejść w istnienie. Spójny i znajdujący uprawomocnienie w sobie samym dyskurs tożsamości wyklucza w ogóle możliwość postawienia pytania: „Czy istnieje inne (Nic)?” Rancière stwierdza, że w świecie bez języka sztuka antypredstawieniowa może zostać urzeczywistniona tylko kosztem sprzeniewierzenia się swojemu ideałowi. Podążając wbrew zasadzie przedstawieniowości – wbrew wszystkiemu, co jest *przedstawialne* – pozostaje ona bowiem uwarunkowana w swych wytworach przez określony, bardzo konkretny, zakres widzialności, zakres tego, co widzialne lub już zobaczone.

Wyraża ona po prostu życzenie – pisze Rancière – paradoksalne pragnienie, by w tym porządku, który wyklucza przedstawieniową odpowiedniość form do tematów, istniały jeszcze właściwe formy szanujące jednostkowość wyjątku¹¹.

Przedmiotem jej negacji nie jest wyznawany porządek identyfikacji. Sztuka sugeruje po prostu, że coś, co już się ukazało, nie jest jedynym możliwym obiektem widzenia. Sytuuje się ona wewnątrz owego porządku, gdyż poszukuje jedynie miejsc pustych (ukazujących się w tym, co widzialne), zamiast wykraczać w ogóle poza widzialność. Idea sztuki antypredstawieniowej wyraża pragnienie, które jest sprzeczne:

Aby przedstawić nieprzedstawialne sztuki (...), trzeba sprawić, by to, co niemożliwe do pomyślenia, uczynić dla myślenia możliwym, a nawet absolutnie koniecznym¹².

Posługując się zaznaczonym powyżej porównaniem intencjonalności do promienia światła, można powiedzieć, że sztuka nie wkracza w ciemność, ale rozjaśnia po prostu miejsca, które nie były dotąd oświetlone w wystarczającym stopniu.

Zapytajmy, w jaki sposób działanie twórcze może wykroczyć poza zakłętą krąg Tego Samego. Dzięki czemu Inne rozrywa przestrzeń widzialności? Postępując za Rancière, należałoby stwierdzić, iż jest to osiągalne wówczas, gdy sztuka rezygnuje z realizowania określonych celów w taki sposób, że proces ten miałby zmierzać do jednoznacznego uporządkowania świata. Artysta chce przeformować świadomość odbiorców poprzez uwolnienie swojego wytworu od zasad wyznawanego porządku identyfikacji. Jednocześnie jednak nie chce on osiągnąć niczego konkretnego:

Sztuka – pisze Rancière – jest wyemancypowana i emancypująca, gdy wyrzeka się władzy narzuconego przekazu, określonej widowni i jednoznacznego sposobu wyjaśniania świata, gdy, mówiąc inaczej, przestaje *chcieć* nas wyemancypować¹³.

Powyższe stanowisko łączy się z perspektywą ujmującą podmiot twórczy jako jednostkę niezdolną do pełnego zapanowania nad przebiegiem

¹¹ J. Rancière, op. cit., s. 138.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 161.

aktu kreacji. Artysta nie jest tożsamy z samym sobą. Inaczej niż świadomy swego celu mistrz rzemiosła, nie kieruje on swoim działaniem tak, jak gdyby było ono kontrolowaną realizacją idei, prostym wcielaniem pomysłu w materię, konstruowaniem wypowiedzi. Proces kreacji jest nierozzerwalnie związany z doświadczeniem twórczym podmiotu. Artysta jest *uwikłany* w tworzenie, będące etapem w procesie osiągnięcia tożsamości, a nie ge- stem podejmowanym przez Toż-Samą jednostkę, która w tym geście chce jedynie *wyrazić* obecny stan swojej świadomości. Artysta uniezależnia więc swoje działanie od języka, stanowiącego doskonale przezroczyste zapo- średniczenie. Zaprezentowana perspektywa wyznacza namysł Steinera nad naturą artystycznej kreacji:

Próby zerwania umowy między słowem a światem, jej renegocjowania, gdyż nie uczestniczyliśmy w jej podpisywaniu, prowadzą albo do autyzmu i niepojmowanego milcze- nia, albo (...) do poezji¹⁴.

2. Mówienie bez języka

Steinerowskie ujęcie jednostki twórczej znajduje uprawomocnienie w sta- nowisku, które określa podmiot jako nigdy nie mogący zaznać spokoju – jego tożsamość pozostaje niezmiennie rozchwiana, a żadna z jego myśli nie jest zdolna wyprowadzić go z przestrzeni niepewnych, bezimiennych potencjalności.

Jedyność bez miejsca, bez idealnej tożsamości (...), bez tożsamości *ja* przystającego do siebie – jedyność wycofująca się z istoty – człowiek¹⁵.

Odwołując się do stanowiska Lévinasa, należy jednocześnie zaakcento- wać negatywny aspekt tej sytuacji. Niepewność tożsamości rodzi bowiem potrzebę wprowadzenia porządku.

Według Lévinasa akt myślenia, który chce ukazywać siebie jako odzwier- ciedlenie przepływu doświadczenia, jest działaniem pozbawionym samo- świadomości¹⁶. Ponieważ intencjonalność pozostaje uwarunkowana przez określoną perspektywę patrzenia, owocuje ona arbitralnym wyznaczeniem zakresu widzialności. Świadomość nie dostrzega własnej przemocy. Steiner przenosi ciężar analizy z zagadnienia nadzorczej funkcji intencjonalności względem zewnętrżności na problem samego – nieprzejrzyściego dla siebie – myślenia. Dzięki temu jego stanowisko w przedstawianej kwestii nie jest tak jednoznacznie krytyczne.

Człowiek jest więźniem własnej świadomości, znajdującej odzwiercie- dlenie w nadbudowującym się nad nią systemie wypowiedzi porządkują-

¹⁴ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 137.

¹⁵ E. Lévinas, *Inaczej niż być...*, op. cit., s. 20.

¹⁶ Por. idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przekł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 11–12.

cych rzeczywistość. Według Steinera język jest zdolny przeciwstawiać się własnej systemowości i temu, co już wypowiedziane, właśnie przez to, że kształtuje się w oparciu o polifoniczne i chaotyczne procesy myślenia. Jego fundament stanowi pozbawiona pełnej samoświadomości mowa wewnętrzna. Język może wypowiadać światy alternatywne (nieistniejące), ponieważ człowiek został obdarzony zdolnością „kontrfaktycznego wyobrażania”, uniezależniana się od faktyczności, posiadającej już swoją nazwę. Dokonuje się to na skutek otwierania się świadomości na przepływ tych skojarzeń, intencji i myśli, które wymykają się ukierunkowanemu porządkowi intencjonalności. Nieprzystawalność myśli zamkniętej w językowym kształcie do myśli tożsamej z wielogłosową mową świadomości rodzi przede wszystkim chęć zniesienia tego rozsunienia. Wskazana niedoskonałość ludzkiego myślenia staje się przez to fundamentem przyszłej wspólnoty.

Lévinas akcentuje konieczność oddzielenia żywej i niejednoznacznej mowy od zamkniętej – mającej ją odzwierciedlać – wypowiedzi. Do istoty mowy należy zdolność negocjowania, kwestionowania („od-mawiania”) czegoś, co przez nią samą zostało wypowiedziane. W podobny sposób Lévinas odróżnia ekspresję od jej efektu, postrzeganego jako wybiórczy – nieadekwatny względem poprzedzającego go aktu – obraz. Mówienie, ekspresja, doświadczenie – za pomocą tych określeń można opisać proces wychodzenia poza granice świata pozbawionego języka, czyli takiego, w którym język jawi się jako zbędny, gdyż utopia wspólnoty została już urzeczywistniona.

(...) język mówi tam, gdzie między członami relacji nie ma wspólnoty, gdzie nie ma wspólnej płaszczyzny, gdzie taka płaszczyzna ma dopiero powstać¹⁷.

Podmiot przekracza siebie, wychylając się poza granice własnej wypowiedzialności. Czym jednak jest ta anarchiczna i dążąca do samozniszczenia, tak tajemnicza i niemalże niema mowa, jeżeli nie myśleniem, które nieświadome własnego przebiegu posiada jednocześnie zdolność do podążania wbrew temu, co weszło w zakres jego intencjonalności? Dla Steinera jedną z podstawowych przyczyn *smutku myśli* jest brak dostępu do prywatnej, wewnętrznej mowy drugiego człowieka. Tego dystansu nie zniesie żadna, nawet najbardziej intymna, bliskość¹⁸. Ów *brak* myślenia musi jednak zostać określony jako prawdziwe błogosławieństwo, oddalające ryzyko solipsyzmu. Bowiem jedynie świadomość, iż moje myślenie nie dociera do drugiego, że zatrzymuje się o mur braku rozumienia, pozwala uzmysłwić sobie, iż ów mur rzeczywiście istnieje, a rozmowa nie jest swobodnym przepływem mówienia między mną a kimś drugim. Perspektywa proponowana przez Steinera ukazuje proces rozwoju języka oraz twórczą aktywność człowieka jako możliwe dzięki ich uwarunkowaniu przez wymykający się

¹⁷ Ibidem, s. 72.

¹⁸ Por. G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przekł. O. i W. Kubińscy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 23–31.

artykulacji przepływ myślenia. Liczne formy wewnętrzności kontrfaktycznej (niejasność i chaotyczność, błąd i fałsz) są koniecznymi warunkami zaistnienia języka, społeczeństwa oraz sztuki.

Doskonała prawdomówność, doskonała przejrzystość myśli należy do królestwa zwierząt (...). Sztuka nieustannego maskowania pomaga ludziom przetrwać. Lecz tę maskę nosi się pod skórą¹⁹.

I tak jak warunkiem możliwości istnienia sztuki jest jej uwarunkowanie przez amatorską i chaotyczną myśl, tak też samo to myślenie może znaleźć swój adekwatny wyraz jedynie *dzięki* działaniu artystycznemu i w nim. Ponieważ artysta nie może uwolnić się od polifonicznego strumienia świadomości, pozostaje mu jedynie zmierzyć się z wyzwaniem ujawnienia – wcielenia w materię – tej wielogłosowości.

U Steinera refleksji nie jest już poddawane rozsunięcie między myślą a językiem, ujawniające się w relacji rozmowy – między mną a Innym – ale to samo rozsunięcie jako prześladowające samotny podmiot, który chce znaleźć odpowiedni kształt dla mowy wewnętrznej. *Ja to ktoś Inny* – stwierdza jednostka twórcza. I właściwie nie mamy tutaj pewności, czy elementem obcym, trudnym do ogarnięcia jest samo myślenie, czy mająca przyjąć mu z pomocą wypowiedź.

Steiner opisuje przedostawanie się intuicyjnie ujmowanej treści do świadomości twórczej jako kolizję, starcie myśli z nie dającym się znieść ograniczeniem.

Przecucie przeszkód, efektu interferencji czy 'białego szumu' ma niepokojąco fizyczny charakter. Odczucie, intuicja, intelektualne lub psychologiczne oświecenie tłoczą się *po wewnętrznej krawędzi języka* (podkr. – A.S.), nie mogąc się 'przedostać' do artykulacji (...) ²⁰.

Tej przeszkody najbardziej nawet twórczy gest nie jest zdolny pokonać. Wytracając nieustannie swoją energię w zderzeniach z oporną materią, artystyczne działanie (Steiner powiedziałby – *prawdziwie* artystyczne) musi pogodzić się z własną porażką. Mową poezji staje się milczenie. Przyglądając się twórczości Paula Celana, Steiner stwierdza metaforycznie:

Wiersz wyzwoli się ze swej lingwistycznej zjawiskowości, gdy pozostawi po sobie tylko niewystawiony cień na spalonej trawie²¹.

Artysta wskazuje jedynie na zakres potencjalnych treści. Odracza każdy rozpoznawalny sens, tak aby „byt” powołany przez niego do istnienia nie przekształcił się w punkt wyjścia dla rozwijania spójnego dyskursu: języka

¹⁹ Ibidem, s. 25–26.

²⁰ Ibidem, s. 48.

²¹ Idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 177. Podobnie – jako intencję pozbawioną identyfikowalnego znaczenia – określa Lévinas milczenie: „(...) rozmówca dał znak, ale uchylił się od interpretacji – i dlatego milczenie jest niepokojące”. E. Lévinas *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 95.

wykluczającego możliwość mówienia (myślenia). Treść sztuki, konstytuując się jako nieprzekazywalna, staje się zaczątkiem dla narodzin rzeczywistej wspólnoty – w niej przestrzeń intersubiektywności nie jest tożsama z tym, *co takie samo*, ale z tym, *co wspólne*. Czy raczej – co może stać się wspólne. Interesujące, że w analogiczny sposób poezję Celana ujmuje Lévinas:

Oto wiersz, językowa doskonałość, sprowadzony do poziomu wykrzyknika (...). Znak porozumiewawczy? A może znak niczego albo porozumienie bez powodu: mówienie bez wypowiedzianego²².

Wiersz wychyla się w stronę utopii, w której jeden może mówić do drugiego wówczas, gdy – paradoksalnie – nie chce w ogóle być zrozumiany. Kiedy – innymi słowy – artysta-poeta zachowuje świadomość, że ideał porozumienia jest jedynie złudzeniem, a jego urzeczywistnienie owocuje czymś zupełnie przeciwnym: antyutopią *tego samego*, światem bez języka. Jak widać, analizy Lévinasa zdają się pomijać wątek stanowiący jednocześnie pewną bardzo konkretną ich możliwość – możliwość, której on sam nie chce zauważyć. U Lévinasa bowiem to ten Drugi – Inny – jest w istocie pierwszym i pierwszorzędnym podmiotem mówienia: Mistrzem i Nauczycielem²³. Natomiast podmiot określający siebie jako *Ja* musi wycofać się, zamilknąć w obliczu cudzej mowy. Czy jednak – aby tak ujmowana relacja mogła się urzeczywistnić – nie jest konieczne, by podmiot-*Ja* uznał (założył), że przestrzeń porozumienia, utopia łącząca *Ja* z *Ty*, została już osiągnięta lub że znajduje się nieomal na wyciągnięcie ręki? Tuż obok? Jeżeli bowiem rozmowa ma istotnie do czegoś prowadzić – jeżeli ma stanowić narzędzie zmiany wspólnego świata lub ustanawiania świata jako wspólnego – to powinna przecież realizować się jako wzajemność. Ale nie taka, która polega na przyjmowaniu innej mowy (wypowiedzi, perspektywy), które stanowi alternatywę dla chęci narzucenia drugiemu własnego spojrzenia. Rzeczywista wzajemność rodzi się wówczas, gdy podmioty mówiące rezygnują w ogóle z próby zawiązania porozumienia. Kiedy cel ten pozostaje już na zawsze odroczony. Ich rozmowa składa się wówczas z samych tylko „wykrzykników”, pustych i wieloznacznych gestów ostensywnych, „znaków niczego”. Wspólna przestrzeń ukazuje się więc zawsze „w blasku utopii”. Jako niemożliwa do urzeczywistnienia.

²² E. Lévinas, „Paul Celan. Między bytem a innością”, w: idem, *Imiona własne*, przekł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 47.

²³ Warto przy tym podkreślić istotną różnicę między stanowiskami Lévinasa i Steinera. Ten drugi określa bowiem rozmowę i współ-nauczanie jako ruch dialektyczny, w którym wykraczanie poza własną tożsamość jest nierozzerwalnie splecione z dążeniem do jej zachowania, do uchronienia intymnej mowy przed powszechną zrozumiałością. Ponadto w ujęciu Steinera przedstawiony ruch ukazywany jest także z perspektywy Innego – czyli tego, kto naucza. „Rzetelnie nauczać to budzić w uczniu wątpliwości, ćwiczyć go w niezgodzie. Przygotowywać go do odejścia. Prawdziwy Mistrz zostaje w końcu sam.” G. Steiner, *Nauki Mistrzów*, przekł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 111.

3. Ślad utraty

Podejmując zagadnienie tworzenia, filozofia starożytna zmuszona była wykluczyć poetę ze „świata sztuki”. Bowiern jako jednostka niezdolna do pełnego kontrolowania przebiegu pracy poety nie mógł sprostać ideałom artystycznego rzemiosła. Poeta wystawia się na wezwanie głosu, przychodzącego do niego *skądinąd*: „(...) nie może powołać się na żadne normy, żadną teorię, może jedynie liczyć na pomoc Apollina i Muz”²⁴. Definitywnym wyznacznikiem sztuki było natomiast kryterium doskonałości rozumiane jako zdolność urzeczywistniania (wcielania w materię) określonego ideału piękna dzięki działaniu zgodnemu z regułami danej dziedziny sztuki. Aktywność artysty ma być podporządkowana określonym zasadom. Poeta z kolei jest uzależniony w swej pracy od głosu boskiego natchnienia. Obaj zatem nie są jednostkami w pełni wolnymi i twórczymi. Ich aktywność jest odniesiona do zewnętrznego elementu, w nim znajduje rację swojego istnienia. Interesujący jest zwłaszcza sposób, w jaki określa się naturę twórczości poetyckiej. Zupełnie jakby filozofia – nie mogąc poradzić sobie z niejasnością tego procesu – musiała powiązać go z wpływem jakichś sił transcendentnych i irracjonalnych. Zatem takich, których zasady działania nie trzeba wyjaśniać, gdyż nie jest to w ogóle możliwe.

Zarówno artysta, jak i poeta są tu przedstawiani jako jednostki wykonujące pewne czynności. Uwzględniając wcześniejsze analizy, czynności te chcę określić jako te, których sens jest uwarunkowany przez usankcjonowany *porządek identyfikacji*. Zamierzam zatrzymać się nad pytaniem o konsekwencje, jakie dla rozumienia praktyki artystycznej może mieć przeniesienie analizy poniżej perspektywy ujmującej sztukę *jako* sztukę. Celem tak zmodyfikowanej argumentacji staje się opis, który nie sięga po kategorie wypracowane w ramach teorii estetycznej. Pojęciem, które powinno zostać odrzucone w pierwszej kolejności, jest „doskonałość”.

Jeżeli nie chcemy wyodrębnić działania twórczego w oparciu o kryteria estetyczne, musimy przenieść ciężar analizy z problemu dzieła (efektu kreacji) na zagadnienie poprzedzającego go procesu. Pierwszą kwestią domagającą się wyjaśnienia, jest uwikłanie podmiotu twórczego w podejmowaną aktywność. Jest ono próbą przekroczenia granic „idiolektycznej” świadomości i uczynienia swojego działania znaczącym dla potencjalnego odbiorcy. Kluczowa w tym procesie – jak powiedziałby Lévinas – jest konkretna intencja (sytuacja), fakt znaczenia, nie zaś ukształtowany znak słowo lub obraz, pojawiające się w jego efekcie. Problemem, jaki przede wszystkim akcentuje Lévinas, jest nieadekwatność znaku (dzieła) względem poprzedzającego go faktu znaczenia. Coś, co miało stanowić pomost, łączący

²⁴ Pojęcie „sztuka” było natomiast definiowane jako działanie-produkcja, podporządkowane ściśle określonym regułom (gr. *techné*, łac. *ars*). W. Tatarkiewicz, „Sztuka i poezja. Rozdział z dziejów estetyki starożytnej”, w: idem, *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1951, s. 17.

podmiot-Ja z Innym, staje się w istocie przyczyną niemożności zawiązania porozumienia:

(...) jestem w swoich dziełach nieobecny. (...) wracają one do mnie jako coś obcego. Na podstawie dzieła można mnie tylko dedukować i źle rozumieć, dzieło zdradza mnie raczej niż wyraża²⁵.

Sądzę, że Lévinas nie musiałby formułować takiego wniosku, gdyby w swojej refleksji skupił się nie na przeszkodach, udaremniających porozumienie między dwoma podmiotami, ale na tym, co *wydarza* się w świadomości samotnego, mówiącego podmiotu. Bo dlaczego – zapytajmy – moje dzieło jest tym, co mnie zdradza, zamiast wyrażać? Lévinas odpowiedziałby: Dlatego, że oddzieliło się ono ode mnie, nie jestem już w nim obecny, tak więc zamiast stanowić moment aktu mówienia jest ono zamkniętym w sobie „bytem”, który może być interpretowany i wykorzystywany w dowolny sposób. Uważam, że zarysowana sytuacja nie-porozumienia przestaje jawić się jako konieczność, jeżeli skupimy analizę na zagadnieniu świadomości podmiotu mówiącego. Zamierzam wykazać, iż poczucie niemożności wyrażenia prywatności czy wewnętrzności w adekwatnym kształcie uznać należy – paradoksalnie – za źródło możliwej wspólnoty, przyszłego porozumienia.

Wskażmy na początku na dwie podstawowe przyczyny nieprzystawalności myśli wcielonej w kształt do myśli rozumianej jako wewnętrzna, prywatna mowa. Według Steinera, przyczyną *smutku* podmiotu twórczego jest samotność świadomości (jej nieredukowalna obcość względem świata) i jednocześnie uwikłanie w zewnętrzne względem niej konteksty (a uzależnienia tego nie zniweluje żadna, nawet najdoskonalsza krystalizacja myśli). W perspektywie niniejszych rozważań najistotniejsze znaczenie ma akcentowana przez Steinera absolutna samotność. „Rozchwianie” podmiotu sprawia, że myślenie rozwija się jako proces dla niego nieprzejrzysty. „Nie potrafię tego wyrazić słowami”, mówi kochanek, mówi człowiek zrozpaczony; ale i poeta czy filozof²⁶. Myśl tym silniej ulega zniekształceniu, im bardziej jest „własna”, oryginalna. To, co nas najbardziej dotyczy, dotyka – a co właśnie chcielibyśmy przekazać – nie przedostaje się na drugą stronę. Główną przeszkodą, która się tu rysuje, nie jest prosta nietożsamość intuicji z jej możliwym wyrazem, ale fakt, że ta prywatna mowa jest ze swej istoty niedyskursywna: wielowątkowa i polifoniczna. Rozwija się w wielu kierunkach równocześnie. Każda – najdoskonalsza nawet – forma wypowiedzi stanowi jedynie „cień” czegoś, co chciało się przedostać do języka. Steiner ukazuje podmiot myślący jako jednostkę, która musi mierzyć się z nieskończoną wręcz potencjalnością myślenia.

²⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 206.

²⁶ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 48.

Poeta lub myśliciel – pisze – są niezbywalnie samotni, a zarazem wystawieni na napór mnogich możliwości. Za progiem milczenia rozpoczyna się zgilek zarodkowych form i wola artykulacji²⁷.

Ponieważ myślenie wymyka się samemu sobie, nie jest zdolne w pełni siebie kontrolować ani wyrazić wszystkich potencjalności, tłoczących się „po wewnętrznej stronie języka”. Człowiek pozostaje z niezrealizowaną – niemą – intuicją.

W analogiczny sposób Steiner opisuje proces twórczy. Doświadczenie, w którym ujawnia się mnogość intuicji, nie jest tożsame ze zrealizowanym działaniem i efektem tego działania. Podmiot twórczy jest motywowany jakąś mniej lub bardziej skonkretyzowaną ideą-wizją. Widzi (przeczuwa) coś, co chciałby, aby zostało ujrane także przez innych. Kiedy jednak jego działanie dobiega kresu, artysta musi przyznać się do porażki. Okazuje się bowiem, że owa migotliwa mnogość wrażeń oraz myśli została mocno ograniczona. Postawmy jednak pytanie, czy nie jest raczej tak, iż przedstawiona „nieudolność” podmiotu twórczego przesądza o wysokiej wartości wytworu jego działania.

Wyobraźmy sobie przestrzeń, w której porusza się świadomość artysty, jako dziedzinę światów możliwych – wirtualnych i potencjalnych. Jest ona nicością – nieistnieniem – wszystkiego, co jeszcze nie znalazło wyrazu w materialnym kształcie czy formie językowej. Kiedy określony zakres potencjalności wchodzi w istnienie, inne możliwości muszą zostać odsunięte na bok, pominięte. Stwierdzenie nie jest po prostu powiedzeniem czegoś – „Rzecz ma się tak a tak.” – ale jest tożsame raczej z *niewypowiedzeniem* czegoś przeciwnego, innego. „Byt spostrzegany i wypowiedany nieustannie trzyma jakby w rezerwie niebyty i alternatywy dla potrzeb nowych rozrysowań”²⁸. Określając artystę jako podmiot zdolny „paktować z nicością”, Steiner sugeruje, że oryginalny twórca w jakiś sposób uobecnia w swoim dziele treści, których nie udało mu się w nim zawrzeć lub które świadomie pominał. W dziele sztuki zarysowuje się obecność nicości:

W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty. Rzeźbienie jest śmiercią kamienia. Jeśli wyrazić to w sposób mniej prosty, forma ‘zostawiła wyrwę’ w potencjale niebycia, zmniejszyła rezerwuuar tego, co mogłoby zaistnieć (bardziej prawdziwie i pełniej wykorzystując środki)²⁹.

Perspektywa proponowana przez Steinera sprzeciwia się stanowiskom, opisującym artystyczną kreację jako wcielanie w materię (wypowiedź) jakiejś obiektywnie istniejącej i domagającej się własnego zaistnienia idei, a samego twórcę jako bezwolne narzędzie jej uobecniania.

Wróćmy do rozważań Lévinasa. Jak pamiętamy, stwierdza on, że efekt działania (dzieło lub wypowiedź, znak lub słowo) stanowi przeszkodę na drodze do zawiązania porozumienia. Jest on bytem, któremu odebrana zo-

²⁷ Idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 195.

²⁸ Ibidem, s. 114.

²⁹ Ibidem, s. 34.

stała zdolność mówienia. Oczywiście, Lévinas uznaje przy tym, że dzieło – podobnie jak język – to konieczne i jedyne możliwe pośrednictwo. Moim celem jest jednak ukazanie, że pomijanie przez Lévinasa problemu świadomości podmiotu mówiącego, nie pozwala mu zauważyć, iż owo tak niedoskonałe dzieło może mieć istotny wpływ na konstytuowanie się przestrzeni wspólnoty. Jeżeli bowiem przyjmiemy – za Steinerem – że efekt działania zawiera w sobie ślad czegoś, co zostało utracone (wskazuje na przestrzeń niewypowiedzianego), to dostrzeżemy konieczność określenia go jako „momentu” mówienia właśnie, nie zaś jako zamkniętej i samowystarczającej wypowiedzi. Dzieło sztuki jest słowem wypowiedzianym, które może znaleźć kontynuację w słowie kolejnym – w odpowiedzi na wskazywane przez nie sensy. Sztuka, wypowiadając coś konkretnego, zawiera w sobie jednocześnie pewną nadwyżkę potencjalnych treści. Steiner porównuje doświadczenie estetyczne do doświadczenia religijnego czy mistycznego, które konstytuuje się zawsze jako odniesione do „upostaciowionej nieobecności”, „niespełnionej obietnicy”:

Czyżby nawet najbardziej wypieszczony wiersz – pyta – nie był bladym cieniem (...) tego, czym miał się stać? W tym przypadku natarczywość utworu, jego napieranie na powtórne lektury wiązałoby się z ukrytą obecnością tego wiersza, którym on (jeszcze) nie jest³⁰.

Odbiorca uświadamia sobie niekompletność stojącego przed nim przedmiotu. Dzieło sztuki nie zatrzymuje go przy sobie – nie przytłacza go własnymi treściami – ale raczej odpycha od siebie, zmuszając do odwrócenie wzroku, zwrócenia się gdzie indziej, gdzieś dalej, do tego, co znajduje się „tuż poza” nim samym – w stronę utopii.

Tak jednoznaczne oddzielanie przez Lévinasa znaku (dzieła) oraz poprzedzającego go doświadczenia jest jednak pomocne wówczas, gdy chcemy wskazać na nadzorczą funkcję teorii estetycznej względem sztuki. Postępując zgodnie z perspektywą proponowaną przez Lévinasa, musimy oddzielić od siebie porządek woli oraz porządek dzieł-wytworów. Twórczość jest aktywnością mającą dwa aspekty: stanowi pewien indywidualny i wyjątkowy proces oraz owocuje zbiorem swoiście nacechowanych przedmiotów. W przedstawianym modelu porządek rzeczywistej twórczości należy określić jako przynależny do czasu wewnętrznego. Z kolei czas dzieł i teorii to czas historii, która nie dosięgając samych aktów woli, musi zadowalać się porządkowaniem ich przedmiotowych ekwiwalentów³¹.

Warto tutaj przywołać Steinerowskie ujęcie świadomości oraz praktyki twórczej. Czym innym jest bowiem samo działanie podmiotu twórczego, czym innym natomiast to, co z tego działania udaje mu się przenieść w materialny kształt. Podstawową wadą namysłu teoretycznego nad sztuką jest we-

³⁰ Ibidem, s. 167.

³¹ Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 51–52, 270–271. „W historii – pisze Lévinas – wola zastęga, staje się martwą postacią, interpretowaną w świetle swojego dzieła”. Ibidem, s. 273.

dług Steinera nieumiejętność wypowiedzenia wszystkich potencjalności zaznaczonych w dziele, uobecniających się jedynie w indywidualnym doświadczeniu recepcji, które – podobnie jak praktyka tworzenia – jest niedyskursywne. „Zdanie zawsze znaczy więcej.” – stwierdza Steiner. Sztuka zostaje przez niego zdefiniowana jako „(...) maksymalizacja semantycznej niewymierności w odniesieniu do formalnych środków ekspresji”³². A najistotniejszym aspektem dzieła sztuki jest właśnie owa „semantyczna niewymierność”, kierująca uwagę odbiorcy w stronę alternatywnych światów znaczenia.

Poznanie teoretyczne chce formułować dyskursywne i niesprzeczne wypowiedzi. Odnosi się zatem do określonego – uwarunkowanego przez właściwą sobie perspektywę – aspektu dzieła sztuki. Przyjmijmy tymczasem, że sytuacja ta jest koniecznością, z którą teoria estetyczna musi się pogodzić. Prawdziwy problem zaczyna się wówczas, kiedy wybierana perspektywa jest w znacznym stopniu zdominowana przez zestaw pojęć nieadekwatnych względem konkretnego przedmiotu badania. Jest on wówczas wyodrębniany spośród innych przedmiotów oraz opisywany w sposób, który nie znajduje żadnego uzasadnienia w nim samym, lecz swoje uprawnomożnienie znajduje wyłącznie w teorii estetycznej. Jak uważa Steiner:

Percepcja estetyczna nie zna żadnego Archimedesowego punktu oparcia poza dyskursem. Sednem wszelkiego mówienia jest mówienie. Mówienie nie poddaje się żadnej rygorystycznej weryfikacji ani falsyfikacji³³.

Teoria estetyczna, posługując się wypracowanymi dotychczas kategoriami, wpisuje dane dzieło sztuki w całość własnego systemu – określa jego formę oraz wyznacza należne mu miejsce w procesie rozwoju sztuki. Tylko sytuując się wewnątrz porządku dzieł, wtórny dyskurs może wypowiadać sądy, określające daną propozycję artystyczną bądź to jako awangardową, bądź jako zachowawczą. Tym samym dzieło sztuki zostaje przypisany konkretny cel, który miałby być mu właściwy. Teoria odbiera sztuce prawo głosu, „wygłusza” mowę sztuki, by móc wypowiadać się w jej imieniu. Co więcej – posługując się określonym zestawem pojęć, nie jest zdolna uchwycić (ujrzyć) w dziele sztuki zaznaczanego powyżej *ślada utraty*. Jej system jest bowiem podporządkowany kryteriom doskonałości, wyabstrahowanym ze sztuki przeszłości. A co o dziele sztuki, prezentującym odbiorcy własne braki, może powiedzieć teoretyk? Chyba tylko tyle, że twórca nie podołał zadaniu wcielenia idei w przedmiot. Problem leży jednak w tym, że wypowiadający taką ocenę teoretyk – jako osoba uwikłana we własny dyskurs – nie jest w stanie dostrzec, co rzeczywiście stanowiło ów wymarzony cel artysty. Ponadto nie potrafi on docenić znaczenia gestu artystycznego, który wycofuje się, zastyga w bezruchu w obliczu mnogości potencjalnych treści.

³² G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przekł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 71.

³³ Ibidem, s. 53.

4. Objawienie w sztuce (nieskończoność)

Stanowisko Steinera określam jako antyteoretyczne. U podłoża jego poglądów estetycznych leży bowiem przekonanie, iż sztuka to przede wszystkim swoiste doświadczenie – *poiesis* – rozumiane jako tworzenie oraz recepcja sztuki. Sztuka to nie zbiór przedmiotów, które wyodrębnia się spośród innych przejawów ludzkiej działalności w oparciu o zestaw kryteriów wypracowanych w nastawieniu teoretycznym. Sztuka jest doświadczeniem. I to doświadczeniem takim, że nie daje się ono odseparować od kontekstu indywidualnej lub wspólnotowej egzystencji. Sztuka stanowi część życia i jako taka właśnie powinna być ujmowana przez estetykę. Zamierzam teraz wykazać, dlaczego opisane powyżej nastawienie teoretyczne powinno zostać zastąpione przez rzeczywiste doświadczenie – współudział odbiorcy w geście artystycznym oraz uwewnętrznienie go w akcie recepcji rozumianym jako *wykonanie*, odtworzenie dzieła sztuki. Dla przedstawienia zasad, które warunkują to współuczestnictwo w sztuce, konieczne jest odniesienie się do pytania, czym *jest* sztuka – czyli w jaki sposób i jakimi drogami realizuje się komunikacja artystyczna.

Powyżej wskazywałam na dwuznaczność, wyznaczającą stanowisko Lévinasa w odniesieniu do problemu zawiązywania się porozumienia między podmiotem-Ja oraz Innym. Gdyby bowiem przyjąć, że fundamentem tej relacji powinien być brak symetrii (to Inny jest źródłem wspólnoty), to w konsekwencji musielibyśmy stwierdzić, że autentyczne porozumienie nigdy się nie wydarzy, gdyż tak ujmowane wyklucza możliwość zdystansowania się względem czegoś, co na tle dotychczasowego doświadczenia jawi się jako inna mowa (obcy język). W tak ujmowanym porozumieniu absolutna niepoznawalność zostaje podporządkowana uprzedniemu systemowi wypowiadalności i widzialności. Element obcy pojawia się na tle *istniejącego* doświadczenia i tylko poprzez to odniesienie może być percypowany jako inny. Tym samym jest on redukowany do prostej negacji dotychczasowego systemu wypowiadalności – i w konsekwencji zostaje mu podporządkowany, sytuuje się w jego granicach. Chęć pomyślenia tego, co nie do pomyślenia, jest sytuacją paradoksalną, w której niewyrażalne zostaje wchłonięte przez dziedzinę wypowiadalności. Podmiot myślący – w swej możliwości negowania i wypowiadania wszystkiego – jawi się jako niezdolny do rzeczywistego wykroczenia poza istnienie, poza byt już nazwany. Stwierdzając, że człowiek jest jednostką obdarzoną nieskończoną wręcz wolnością myślenia, Steiner formułuje następujący wniosek:

Nieskończoność myśli jest również 'niepełną nieskończonością'. (...) Nigdy nie dowiemy się, jak daleko sięga myśl względem sumy rzeczywistości. Nie wiemy, czy to, co wydaje się bez końca, nie jest w istocie absurdalnie zawężone i nieistotne³⁴.

³⁴ Idem, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 15.

Ponieważ granica myślenia znajduje się poza zasięgiem możliwości poznawczych człowieka – jeżeli myśl ujmuje niewyrażalne, to tym samym nie jest ono czymś, czego wyrazić nie można – dlatego też stwierdzić należy, że ujrzenie drugiej strony granicy myślenia i języka jest *logicznie* niemożliwe.

Inne daje się uchwycić *jako* absolutnie inne dopiero wówczas, gdy założymy, że *jako takie właśnie* może uobecniać się w doświadczeniu. Jest to aksjomat, który analiza tego, co inne, musi przyjmować na podobieństwo postulatów praktycznego domagającego się realizacji. W przeciwnym bowiem razie zmuszona byłaby poddać się w obliczu niemożności zawarcia w dyskursywnej wypowiedzi podejmowanego zagadnienia. Ponadto inne (obce, niewypowiadalne) należy opisywać jako doświadczenie pozostające poza zasięgiem możliwości podmiotu. Żadna chęć – żaden akt woli czy realizowane działanie – nie wyprowadzą podmiotu poza granice jego świadomości. Inne przychodzi *skądinąd*. Inne przydarza się podmiotowi. Zaprezentowana perspektywa pozwala dostrzec, że opisywana przez Lévinasa relacja między podmiotem-Ja a Innym nie odnosi się jedynie do problematyki związanej z warunkami osiągania jakiejś konkretnej wspólnoty empirycznie identyfikowanych jednostek. Mówi ona raczej o transcendentálnych warunkach, umożliwiających otwarcie się na wymiar absolutnej obcości.

W ujęciu Lévinasa konstytucją wyprowadzającą poza krąg tożsamości jest samotność podmiotu, jego separacja. Musi być on jednostką wyodrębniającą przestrzeń swojej wewnętrzności w świecie, który jawi się jako płynność niejednorodnych zjawisk, a z drugiej strony – jako rzeczywistość nazwanych przedmiotów i sytuacji, podporządkowanych określönemu sposobowi widzenia świata. Powraca tutaj konieczność oddzielenia od siebie porządku aktów woli (wewnętrzności) i porządku dzieł, wytworów. Pierwszy konstytuuje się w opozycji do drugiego – dzięki tej opozycji. „Separacja Toż-Samego – pisze Lévinas – wydarza się jako życie wewnętrzne, jako psychika”³⁵. Bycie tożsamym oznacza tutaj identyfikowanie się z własnym doświadczeniem poprzez relację przynależności, przywłaszczania sobie i w sobie samym zjawisk ukazujących się niejako na styku między Ja i nie-Ja. Otwarcie się na przestrzeń zewnętrzności realizuje się jako poszukiwanie potwierdzenia dla własnej tożsamości. Na tym etapie relacje poznawcze mające wyprowadzić *Ja* poza je samo, zamykają je raczej na doświadczenie wszystkiego, co nie jest nim samym. Dążąc do wyodrębnienia własnej tożsamości, podmiot-Ja musi pozostać *nieuchronnie* sobą: „W poznawaniu i rozkoszowaniu się spotykamy się z samym sobą”³⁶. Przetłumaczenie wskazanego aspektu konstytuowania się tożsamości na opis recepcji dzieła sztuki pozwala określić dzieło jako proces nierozzerwalnie złączony z całym życiowym kontekstem danej jednostki. Sztuka jest lub może stać się *częścią życia*. To potoczne wyrażenie jest tutaj bardzo pomocne. Przedstawiona perspektywa włącza na powrót dzieło sztuki (rozumiane jako odseparowany i samowystarczalny przedmiot) w żywe doświadczenie oraz nadaje

³⁵ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 45.

³⁶ Idem, *Czas i to, co inne*, op. cit., s. 59.

mu rangę wydarzenia, mogącego wywierać istotny wpływ na świadomość podmiotu. Zapytajmy, dzięki czemu taka zmiana rzeczywiście się dokonuje.

Proces „wydarzania się” transcendentnego sensu artystycznego ujmuję w dwóch jego aspektach: jako objawienie w sztuce oraz objawienie *sztuki*. Pierwsze odnosi się do elementu przedmiotowego doświadczenia estetycznego, drugie – do jego elementu podmiotowego. Zatrzymajmy się najpierw nad pytaniem o to, co *takiego* w sztuce się objawia. Dlaczego właściwie, dzięki czemu, staje się ona istotną częścią doświadczenia?

Sztuka wytrąca z równowagi. Jej wypowiedź przymusza odbiorcę – podmiot odseparowany w swej tożsamości – do ujrzenia, że jednorodność jego doświadczenia stanowi po prostu arbitralnie wybrany porządek, konieczny dla satysfakcjonującego realizowania tak zwanego życia praktycznego. Odpowiadając na pytanie, którego nikt do tej pory sobie nie zadawał, sztuka wyprowadza świadomość swojego słuchacza poza wypowiadalne i niewypowiadalne. Nie stwierdza po prostu czegoś innego, ale wypowiada się inaczej – poza jakąkolwiek opozycją. Jest objawieniem właśnie. Jest relacją z tym, „(...) co nieogarnione, (...) co na nas spada i co nami włada”³⁷. Nieskończoność – coś, co dotąd jawiło się jako nieistniejące i co objawiając się, nie traci charakteru czegoś nieistniejącego. Nie wkracza w przestrzeń pojmowalnego, ale nieustannie rozrywa każde możliwe ujęcie. O odniesieniu do nieskończoności Lévinas pisze: „Jest to relacja z *nadmiarem* zawsze wobec *totalności zewnętrznej*, jakby obiektywna całość nie wypełniała właściwej miary bytu (...)”³⁸. Wydarzenie artystycznego sensu – kiedy ujmujemy je jako objawienie – domaga się następującej charakterystyki. Po pierwsze – jest to doświadczenie, które „spada” na człowieka; pozostaje zatem poza zasięgiem jego woli. Po drugie – treść objawienia przekracza każdą wiedzę, jaką człowiek mógłby osiągnąć. Po trzecie – włącza się ono w egzystencję podmiotu w taki sposób, że sztuka musi zostać określona jako przynależna do przestrzeni rzeczywistości, nie zaś do niezależnego względem niej świata fikcji. Po czwarte wreszcie – daje się ono wypowiedzieć jedynie za cenę zredukowania jego wyjątkowości.

Żadna, najrzetelniejsza nawet relacja z dziełem sztuki nie zapewni nam do niego dostępu, jeżeli ono samo nie będzie tego „chciało”. Można by powiedzieć, że to sztuka nas sobie wybiera. „Proces penetracji – pisze Steiner – implantacji, sugeruje związek chemiczny, pozostający poza działaniem woli i, bardzo często, początkowo nie zauważony”³⁹. Według Steinera, próby wypowiedzenia, co wydarza się w świadomości podmiotu estetycznego, muszą zakończyć się niepowodzeniem. Analiza, która chce formułować weryfikowalne wnioski, nie jest zdolna opisać samego początku aktu recepcji. Absolutny początek – narodziny transcendentnego sensu – leży poza możliwościami ludzkiej gramatyki. Charakteryzując sztukę jako doświadczenie spotkania z Innym, Steiner stwierdza, że estetyka dysponuje jedynie

³⁷ Ibidem, s. 80.

³⁸ Idem, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 5.

³⁹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 147–148.

narzędziami opisu tego, co rozwija się w efekcie takiego spotkania. Staje się wówczas próbą „(...) wyjaśnienia paradoksu i nieprzejrzystości spotkania, a także wielkiego szczęścia, jakim spotkanie to może się okazać”⁴⁰. Estetyka zbliża się do uchwycenia różnych form, w jakich owo doświadczenie się realizuje, i jest zdolna mówić jedynie *dlatego* wymyka się ono wszelkim próbom racjonalnej wypowiedzi. Sytuuje się wówczas na poziomie empirii, nie przedostając się „w głąb”, do tego, co leży u jej źródeł.

Sztuka wykracza poza zakres osiągalnej przez człowieka wiedzy. Określając twórczy podmiot – artystę – jako jednostkę predestynowaną do wypowiedziania się wbrew wszystkiemu, co jest dostępne ludzkim zmysłom, Steiner ujmując sztukę jako dziedzinę „wiedzy” istotniejszej niż każda inna forma poznania:

(...) to nie debata teologiczna lub filozoficzna doprowadziła myśl do samych granic koniecznych, wciąż pojawiających się ‘ślepych zaułków’. Sądzę raczej, że uczyniła to muzyka, ów uwodzący środek odkrywczey intuicji poza słowami, poza dobrem i złem, w którym rola myśli (...) pozostaje niezwykle ulotna. Myśli zbyt głębokie nie tyle dla też, ile dla samej myśli⁴¹.

To nie-myślenie doprowadza myśl najbliższej granic tego, co niewypowiedzalne, nie do pomyślenia. Trzeba przy tym podkreślić, iż owo nie-myślenie nie jest tym samym co próżnia, pustka świadomości, stanowiąca cel mistyka czy osoby praktykującej medytację. Chociaż doświadczenie estetyczne oznacza podobne „wycofanie się” w obliczu objawienia, to jednocześnie nie jest ono całkowitym wyłączeniem własnej tożsamości z dokonującego się procesu. *Nicość* świadomości estetycznej prowadziłyby bowiem do sytuacji, w której sztuka nie mogłaby włączać się w egzystencję podmiotu, nie mogłaby mieć dla niego żadnego istotnego znaczenia. Dzieło sztuki angażuje subiektywność odbiorcy i – jednocześnie – ofiarowuje mu szansę na nie-myślenie tak, jak zwykł on myśleć. Dopiero dzięki uwzględnieniu

⁴⁰ Ibidem, s. 114.

⁴¹ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn...*, op. cit., s. 79. Chcąc ograniczyć zakres podejmowanej analizy, pomijam szczegółowy opis tego, co wydarza się w świadomości artysty oraz dzięki czemu jest on zdolny wykraczać poza byt istniejący (nazwany). Zaznaczę tylko, że Steiner charakteryzuje twórcze działanie w analogiczny sposób do sytuacji odbiorcy sztuki. Mamy tu do czynienia z podobnym mechanizmem objawienia: „Tam, gdzie poezja wzbija się na szczyty, dzieło poety jest w istocie uświęcone, stanowiąc bezpośrednią odpowiedź na wezwanie prawdziwej wyobraźni, którym jest objawienie” (idem, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 96.). Warto przy tym podkreślić, iż Steiner istotną rolę przypisuje sztuce, która – na podobieństwo teologii negatywnej – dąży do objawiania nicości. Objawienie to jest rozumiane trojako: a) jako zdolność orzekania „niczego”, czyli twórcze uwolnienie się od już nazwanej empirii; b) jako zbliżanie się do granic języka danej dziedziny sztuki (np. Mallarmé, Kandinsky, Malewicz, Lissitzky, Rodczenko); c) jako zastępowanie języka sztuki milczeniem, krzykiem, pustką, ciemnością. Por. ibidem, s. 27–30, 123. Ostatnia z wymienionych form objawienia znajduje swoją analogię w bezpośrednich sposobach wyrażania doświadczania *numinosum* (irracjonalnego momentu uobecniania się świętości) w sztuce. Por. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przekł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 87–88.

tych dwóch aspektów możemy przypisać sztuce funkcję modyfikowania doświadczenia. Włączając się w konkretną egzystencję swoich odbiorców, wypowiedź artystyczna nabiera znamion czegoś prawdziwego, rzeczywistego istniejącego. Nie przynależy już do odrębnej dziedziny bytów uwikłanych w fikcję. W sztuce objawia się sama rzeczywistość. Fikcja – jak zauważa Steiner – to *upostaciowiona prawda*: „Zdanie, farba, wyrzeźbiony kamień są przepojone światłem. To, co wyobrażone, jest ikoną, prawdziwą fikcją.”⁴²

Ujęcie sztuki jako doświadczenia ikonicznego pozwala argumentować za niemożnością przetłumaczenia wypowiedzi artystycznej na zbiór odnoszących się do niej stwierdzeń. Średniowieczni obrońcy malarstwa ikonicznego musieli zmierzyć się z argumentem, że działanie chcące odzwierciedlać *sacrum* stanowi formę świętokradztwa. Przedstawia bowiem oblicze, którego nie dosięga żadna widzialność. Stanowisko obrońców ikony streszcza się w stwierdzeniu: „Tak. Tak właśnie jest. Ikona nie jest odzwierciedleniem boskości.” Jak zauważa Michel Quenot, sfera duchowości nie daje się namalować i z namalowanym obrazem nie jest tożsama. Objawiające się oblicze nie jest zbiorem plam barwnych, nie jest malowidłem. „Oblicze powinno być rozpoznane, chociaż nie staje się portretem (...)”⁴³. W ikonie przedmiotem czci nie jest materia, ponieważ w doświadczeniu osoby stojącej w obliczu obrazu ulega ona rozproszeniu, dematerializacji. Ikona otwiera na wymiar boskości, na jej obecność, objawiającą się w swej nieskończoności i niewyraźności. Podobnie zagadnienie ikony rozumianej jako obecność rzeczywistości duchowej przedstawia Paweł Florenski. „Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. (...) wyjawia ‘zapis’ rzeczywistości duchowej”⁴⁴. Obraz pełni funkcję bezpośredniego odesłania do czegoś, co się w nim uobecnia. Jest podobny do niezwykle żywego wspomnienia, które wywołuje w nas poczucie prawdziwej obecności jego przedmiotu. Ikona otwiera spojrzenie na wymiar transcendentny. Nie zatrzymuje wiernego przy sobie, ale odsyła go właśnie w stronę czegoś, co nieuchwytnie i przekraczające każde ujęcie, które jako pochodzące z samego podmiotu jest zawsze fragmentaryczne, ograniczające. Podobnie określić należy doświadczenie ikoniczne w sztuce. Zamiast narzucać własną perspektywę (kiedy patrzę, zamykam obiekt spojrzenia w kręgu immanencji), podmiot rezygnuje z intencjonalnego ujmowania objawienia, wycofuje się przed transcendencją. Zgadza się, by to dzieło sztuki na niego spojrzało. Steiner

⁴² Ibidem, s. 71–72.

⁴³ M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, przekł. H. Paprocki, Orthdruk, Białystok 1997, s. 75.

⁴⁴ P. Florenski, „Ikony modlitewne świętego Sergiusza”, w: idem, *Ikonostas i inne szkice*, przekł. Z. Podgórzec, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997, s. 78. Zob. też: M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 7–10. Eliade ujmuje to co święte i to co świeckie jako dwa sposoby bycia-w-świecie. Sacrum jest czymś „całkiem innym”, co uobecnia się w świeckim świecie. Wskazany pogląd Eliadego prowadzi do wniosku, że *sacrum* przejawiające się w tym co świeckie nie jest wcale do niego sprowadzalne, gdyż, aby się ukazać, potrzebuje spojrzenia, które będzie zdolne percypować je jako takie.

argumentuje, że w rzetelnym doświadczeniu estetycznym, podmiot pozwala „wydarzać się” nieskończonej potencjalności treści, rezygnując ze sprowadzania jej do tego, co dane dzieło wypowiada czy ukazuje. Odbiorca nie zatrzymuje się na sferze widzialności, w sferze sensów, którym udało się przedostać w przestrzeń immanencji.

W wielu kulturach, czego świadectwo niesie nam poezja i sztuka aż po czasy niemal nam współczesne, źródło ‘inności’ przedstawiano lub metaforyzowano jako transcendentne. Przywoływano je jako źródło boskie, magiczne, demoniczne. Jest to obecność promieniującej nieprzejrzystości⁴⁵.

Promieniująca nieprzejrzystość – objawienie nieredukowalne do ujrzenia w nim treści, ukazujące nieustannie własne „więcej”, nadwyżkę znaczenia, domagającą się uobecnienia (objawienia) w doświadczeniu, które jeszcze się nie dokonało. Władysław Stróżewski, analizując sposoby ukazywania *sacrum* w sztuce, stwierdza, że podobnie jak religijna oddziałuje każda inna – świecka – sztuka.

Wielkie dzieła sztuki rzadko kiedy poprzestają na samych sobie. Z reguły wywołują czy wskazują na jakieś ‘więcej’, które je przekracza i które poprzez nie objawia się w postaci czystszej, niż to może się dokonać w ograniczonej rzeczywistości samego dzieła, zawsze napiętnowanej brakiem⁴⁶.

Objawienie w sztuce staje się objawieniem *sztuki* w jednostkowym doświadczeniu wówczas, gdy proces ten jest nieustannie podejmowany niejako na nowo. Motywację odbiorcy stanowi tutaj przekonanie, że przedmiot jego doświadczenia ciągle jeszcze nie zdołał ujawnić się w pełni.

5. Objawienie sztuki (*numinosum*, *mandala*, *cortesia*)

Objawienie sztuki w indywidualnym akcie recepcji czy uwewnętrznienia chcę na początku opisać, odwołując się do badań Rudolfa Otto, który podejmuje problem numinotycznego uosobienia, numinotycznego doświadczenia. Pojęciem *numinosum* określa on irracjonalny moment uobecniania się świętości: *sacrum* nie leży w zasięgu możliwości myślenia, ale jest dostępne jedynie dla pewnej reakcji uczuciowej. Proces ten realizuje się dzięki uświadomieniu sobie nieadekwatności racjonalnych wypowiedzi dążących do uchwycenia istoty bóstwa⁴⁷. Przedstawiając *numinosum* jako

⁴⁵ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 173.

⁴⁶ W. Stróżewski, „O możliwości *sacrum* w sztuce”, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 31–32.

⁴⁷ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 5–8, 79, 181–182. Warto zaznaczyć w tym miejscu, że odnosząc się konkretnie do problematyki religijnej (nie szukając już analogii oraz różnic między doświadczeniem religijnym i estetycznym), wskazać trzeba na istotne przeciwieństwo między stanowiskiem ujmującym doświadczenie *numinosum* jako fundament autentycznej religii (R. Otto) a stanowiskiem reprezentowanym przez Lévinasa, który określa irracjonalne elementy religii jako źródło przemocy. Por. E. Lévinas, „Etyka i duch” i „Religia dorosłych”, w: idem, *Trudna wolność...*, op. cit., s. 3–11, 12–25. Jednocześnie jednak uwidacznia się w tym miejscu

fundament autentycznej religijności, Otto stwierdza, że stanowi ono doświadczenie, którego nie można się „nauczyć” i które nie rodzi się dzięki znajomości i akceptacji doktryny. Co więcej – koniecznym warunkiem jego urzeczywistnienia jest posiadanie przez podmiot specyficznej „predyspozycji” do przeżycia świętości. Koncepcja *numinosum* ujawnia zatem analogię między doświadczeniem świętości a wskazanymi powyżej aspektami doświadczenia estetycznego, takimi jak nieadekwatność nastawienia teoretycznego względem sztuki i bezradność człowieka, który, by móc spotkać się z danym dziełem sztuki, musi być do tego spotkania predestynowany. Otto akcentuje dwuznaczność, w którą uwikłany jest pogląd dotyczący predestynacji, stwierdzając, że nie jest on tym samym, co twierdzenie mówiące, że człowiek nie dysponuje wolną wolą. Człowiek dokonuje wolnego wyboru, *a jednak* wszystko staje się tak, jak być powinno, jak zostało postanowione⁴⁸. Podobnie przestrzeń sztuki oraz możliwość jej doświadczenia są uwarunkowane przez absolutną wolność podmiotu (odbiorca dysponuje wolnością nie spotkania się ze sztuką). Wolność ta *jednak* nie stanowi gwarancji, że takie spotkanie rzeczywiście się dokona. Co więcej – autentyczna sztuka (czyli sztuka, która nie podporządkowuje sobie podmiotu) narzuca się jednak odbiorcy w taki sposób, że brak odpowiedzi na jej wezwanie zaczyna przypominać niepodjęcie głosu powołania. Kategoria *predestynacji* daje się przy tym odnieść zarówno do sytuacji odbiorcy sztuki, jak i do doświadczenia twórczego. Dla zobrazowania przywołanego stanowiska pomocne okazują się świadectwa samych artystów. Jerzy Nowosielski w podobny sposób opisuje swoje pierwsze spotkanie z malarstwem, ówczesne przeżycia („Było to coś, co umyka opisowi. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę.”) i własną motywację tworzenia: „(...) czułem wyraźnie, że źródło inspiracji leży poza mną, jest nieosiągalne w planie myśli dyskursywnej.” I dalej, o procesie powstawania ikony: „To nie jest doświadczenie, to jest przymus”⁴⁹.

Zapytajmy, dzięki jakiemu pragnieniu – dzięki pragnieniu *czego* – człowiek może mówić o sobie, że jest jednostką predestynowaną do spotkania ze sztuką. Nie poruszając w tym miejscu analizowanej przez Lévinasa różnicy między potrzebą (zamykającą podmiot w przestrzeni immanencji) oraz pragnieniem (otwierającym go na transcendencję), chcę opisać tę podstawową motywację jako pragnienie właśnie: pragnienie Innego i inności, tajemnicy, nicości. Steiner charakteryzuje to doświadczenie również jako uczucie mniej się narzucające niż imperatyw pragnienia. Jednak przez tę właściwość staje się ono doznaniem, które jeszcze bardziej potrafi wytrącić z równowagi.

analogia między *sacrum* ujmowanym jako przemoc i sztuką, która oddziałując na odbiorcę, chce jednocześnie wywierać na niego wpływ. Staje się ona wówczas aktem manipulacji. Problem ten poruszałam w części poświęconej poglądom J. Rancièra (por. przyp. 3).

⁴⁸ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 108.

⁴⁹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, kolejne cytaty odpowiednio: s. 8–9, 14, 49.

Przeczcucie (czy jest możliwe cokolwiek innego?), podejrzenie – tak odporne na falsyfikacje – że jest jakaś nieosiągalna ‘inność’, nadaje naszej rozgrywającej się w prostocie świata egzystencji charakter niespełnienia. Jesteśmy stworzeniami przenikniętymi wielkim pragnieniem⁵⁰.

Mamy tu do czynienia z następującym ruchem: Poczucie niespełnienia (jakiegoś niewyraźnego „braku”) rodzi w podmiocie podejrzenie – przeczcucie, że *na faktach świat się nie kończy*. To doświadczenie pozwala mu wykroczyć poza krąg immanencji oraz intersubiektywności w stronę czegoś, co nie znajduje w tej przestrzeni swojego wyrazu; w stronę sztuki, religii czy namysłu filozoficznego. Jednak odczuwany brak nigdy nie zostaje wypełniony. Poczucie braku narasta, gdyż każde kolejne doświadczenie odkrywa nowe przestrzenie nieogarnionego; przekształca się w pragnienie oraz rodzi świadomość, że będzie ono musiało pozostać niezrealizowane.

Przetłumaczmy powyższy opis na doświadczenie spotkania z dziełem sztuki, z „mającą”, przeczuwaną w nim treścią. W procesie uwewnętrzniania sensów artystycznych odbiorca trwa w dystansie względem treści uobecnienia. Każda kolejna wykładnia ujawnia swój brak, przedstawia się jako nietożsama ze swym przedmiotem. „Nigdy nie dochodzi – pisze Steiner – do pełnej zgodności. (...) Gdyby tak było, akt recepcji byłby w pełni tożsamy z oryginalną wypowiedzią”⁵¹. W tym miejscu ujawnia się analogia z doświadczeniem ikonicznym, w którym to, co przedstawione, ulega dematerializacji a to, co ujrane w przedstawieniu – rozproszeniu, jako obraz niedosięgający swojego przedmiotu. Dzięki opisanej właściwości, dzieło jest dla odbiorcy *zawsze obecne*, zawsze w tak samo intensywny sposób. A jednocześnie – podobnie jak Boska obecność w dziele stworzenia – rzeczywistość dzieła sztuki pozostaje na zawsze ukryta, nigdy w pełni uchwytana. Wymaga zaparcia się rzeczy „tego świata” oraz innego widzenia. Bóstwo poszukuje swoich wiernych, by zapewnić sobie przetrwanie, nie popaść w zapomnienie.

W metaforyczny sposób opisane doświadczenie ujmuje Lévinas: „Pragnienie metafizyczne nie szuka powrotu, bo jest pragnieniem krainy, w której wcale się nie urodziłyśmy”⁵². Przypomnijmy – sztuka odpowiada na pytanie, którego nikt do tej pory sobie nie zadawał. Odnosi przez to odbiorcę do jakiejś przyciągającej go – czy wręcz oczarowującej – tajemnicy. Otto określa tajemnicę jako doświadczenie czegoś, co ze swej istoty *w ogóle* nie może być zrozumiane. Po raz kolejny w rozważaniach nad naturą artystycznej kreacji oraz recepcji musimy powrócić do pojęcia *nicości*. Tajemnicą jest coś, co przeciwstawia się wszystkiemu, co może być pomyślane⁵³. Przypomina ona buddyjską próżnię, pustkę (pāli. *suññata*, sanskr. *sūnyatā*), w której świadomość uwalnia się od świata i dyktatu faktyczności. Myślenie zostaje zastąpione nie-myśleniem tego, co nie do pomyślenia. Takie otwar-

⁵⁰ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, op. cit., s. 22.

⁵¹ Idem, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 144.

⁵² E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 19.

⁵³ R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 34–36.

cie Ja na nicłość (potencjalność znaczeń oraz istnienia) jest formą działania „oczyszczającego”. Na miejsce dotychczasowej tożsamości podmiotu wprowadzony zostaje nowy, *inny* porządek.

Koncentracja, odgraniczenie wewnętrzności od zewnętrżności, „zamknięcie oczu” na rzeczywistość – to aspekty doświadczenia mistycznego (gr. *myo* = „zamykać”, „przemilczeć”). Odnoszą się one ściśle również do przeżyć związanych z figurą mandali, do stanu powstającego w procesie medytacji. W buddyzmie tybetańskim celem kontemplacji mandali jest wewnętrzna wizualizacja bóstwa. Z kolei wskazując na zastosowanie mandali w terapiach, które nie odnoszą człowieka do sfery transcendencji, podkreślić należy jej oczyszczającą funkcję. Pozwala ona pokonać stan dezorientacji. Jej celem jest wprowadzenie porządku. W podobny sposób przez prawosławie ujmowana jest funkcja ikony. Ma ona *oczyścić i rozwinąć* wzrok wewnętrzny⁵⁴. Badając zastosowanie tych koncepcji do uchwycenia natury sztuki, odrzucić musimy aspekt porządkujący mandali. Albo raczej możemy go przyjąć, ale z pewnymi ograniczeniami. Sztuka pozwala oderwać się od spraw „tego świata”, od faktyczności. Tym samym przekształca świadomość odbiorcy przez ukazanie *innego* – wykraczającego poza kontekst codziennej praktyki – doświadczenia. Sztuka poszerza zdolności percepcyjne, rozwijając ów wewnętrzny wzrok, indywidualne spojrzenie ujmujące rzeczywistość. Świat może zostać ujrany w inny sposób. Ukazuje się inaczej. Blask rozświetlający świadomość znajduje „odbicie” w procesie konstytuowania się tożsamości: „Człowiek jest stopniowo modelowany przez to, co kontempluje”⁵⁵. Różnica między doświadczeniem estetycznym a kontemplacją mistyczną polega jednak na tym, że sztuka, poprzez proponowanie nowego porządku widzenia świata, przenosi człowieka w stan jeszcze większej niepewności. Odbiera mu spokój pewnego siebie widzenia. Uzasadniałam to we wcześniejszych analizach, akcentując rozchwianie podmiotu estetycznego rodzące się w obliczu potencjalnych treści dzieła sztuki.

Wartym podkreślenia aspektem kontemplacji mandali jest to, że w momencie ukończenia powinna ona zostać zniszczona. Jako narzędzie medytacji, jest jedynie środkiem osiągania określonego celu. Ujmując formę mandali od strony warunkującego ją procesu, zaakcentować możemy konieczność każdorazowego *podejmowania* spotkania ze sztuką. Objawienie sztuki nie realizuje się jako odniesienie do czegoś zewnętrznego (niezależnego względem warunkującego go procesu), co *już* istnieje i dopiero wtór-

⁵⁴ Por. C.G. Jung, *Mandala: symbolika człowieka doskonałego*, przekł. M. Starski, Brama – Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993, s. 85–86; M. Quenot, *Ikona...*, op. cit., s. 128. Z kolei Otto tak opisuje proces narodzin uczucia numinotycznego: „Wypływa ono z głębi duszy, z najgłębszego poznania samej duszy, bez wątpienia nie przed podnietą i bodźcem ze strony świeckich i zmysłowych rzeczywistości i doświadczeń i nie bez nich, lecz z nich i między nimi. Powstaje ono jednak nie z nich, lecz tylko dzięki nim. (...) Uczucie numinotyczne rozbudza się i natychmiast od samego początku wplata i wprzega w to, co świeckie i zmysłowe, póki tego przez stopniowe oczyszczenie nie odepchnie i całkowicie mu się nie przeciwstawi.” R. Otto, *Świętość...*, op. cit., s. 134.

⁵⁵ M. Quenot, *Ikona...*, op. cit., s. 128.

nie może zostać ujrane. Wróćmy do poglądów Lévinasa, który zaistnienie bytu (transcendencji, zewnętrżności) opisuje jako sam proces wydarzania się, ujawniania.

Nie jest tak, że nieskończoność jest, a dopiero *następnie* się objawia. Jej nieskończone bycie urzeczywistnia się jako objawienie, jako zaszczeplenie jej idei *we mnie*⁵⁶.

Objawienie oznacza tutaj urzeczywistnianie: proces ciągły. Po raz kolejny wskazać musimy na nieadekwatność stanowisk teoretycznych, które chcą zbliżyć się do natury sztuki poprzez badanie jej wytworów. Sztuka to nie zbiór przedmiotów. Pierwotnie stanowi ona formę doświadczenia i jako taka powinna być badana.

Na koniec chcę zatrzymać się nad zagadnieniem postawy poznawczej, którą – zgodnie z prezentowaną perspektywą – przyjmować powinien podmiot estetyczny względem objawienia w sztuce i objawienia *sztuki*. Treść tego doświadczenia określałam dotychczas jako irracjonalność, przekraczającą każde swe ujęcie. Wskazałam jednocześnie, iż nie jest ono tożsame z doznaniem absolutnej pustki świadomości. Mimo że objawienie artystyczne nie jest tym samym, co przeniesienie jakiejś treści w sferę pojęć rozumu, jednocześnie nie stanowi ono czegoś, co w ogóle – w jakiś sposób – nie może być poznane czy doznane. W odróżnieniu od buddyjskiej czy mistycznej próżni sztuka jest raczej doświadczeniem aktywizującym świadomość. Każę jej poruszać się między alternatywnymi ujęciami sensów dzieła, przez co wpływa na indywidualne doświadczenia oraz modyfikuje je, zamiast po prostu zastępować niejako „w całości” innym porządkiem. Wplatając się już na zawsze w egzystencję podmiotu, sztuka nie przestaje przy tym objawiać się *jako* przestrzeń irracjonalności. Między konkretną wypowiedzią artystyczną a jej odbiorcą istnieje nieredukowalny dystans, który nie zostaje zniesiony w akcie komunikacji.

Lévinas opisuje tę relację jako tę, która łącząc niezależne podmioty, nie unicestwia samej siebie. Mowa nie redukuje dystansu, ale wręcz potwierdza przestrzeń separacji. W objawieniu (zrozumieniu) ukazuje się coś le-dwie dostrzegalnego, co przepływa przez świadomość, nie poddając się nadzorowi intencjonalności.

Prawda – kontakt lżejszy niż dotyk – w ryzyku niewiedzy i błędu nie znosi ‘dystansu’, nie prowadzi do zjednoczenia poznającego z poznawanym, nie tworzy całości⁵⁷.

Moglibyśmy nawet powiedzieć, że dzieło sztuki wikła odbiorcę w swoją prawdę przez to właśnie, że wywołuje ciąg „nieporozumień”, zmuszając go do korekt interpretacyjnych. Rzetelna postawa poznawcza musi więc zostać scharakteryzowana jako wycofywanie się świadomości wobec treści objawienia. Odbiorca sztuki nie może w istocie chcieć, by rzeczywistość „zapisana” w dziele stała się dla niego czymś w pełni obecnym, istniejącym. Steiner stwierdza, że dobrą interpretacją jest ta, która przyznaje, iż nie jest

⁵⁶ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność...*, op. cit., s. 10–11.

⁵⁷ Ibidem, s. 54.

zdolna sprościć swojemu przedmiotowi. Odbiorca zatrzymuje się „o parametr niedoskonałości”. Dla określenia tej sytuacji Steiner posługuje się nieco archaicznymi słowami – „kurtuazja”, „dyskrecja”: „Tam gdzie istnieje *cortesía* między wolnościami, zachowany jest niezbędny dystans”⁵⁸. Podobnie jak akt kreacji odczytanie dzieła sztuki powinno zachowywać i ujawniać w sobie własny brak.

Objawienie w sztuce (tworzenie wraz z jego efektem) oraz objawienie *sztuki* (doświadczenie estetyczne) są ściśle ze sobą powiązanymi etapami jednego procesu: wzajemnie się warunkują i dookreślają, pozwalając ujawnić się nieobecnemu sensowi dzieła sztuki. Świat sztuki nie składa się już z przedmiotów – porządkowanych, nazywanych, utożsamianych z konkretnymi momentami w historycznym rozwoju dziedziny działań twórczych. Artysta oraz odbiorca wykraczają poza każdy czas. Postulat *rzeczywistej obecności* sztuki w doświadczeniu utożsamia się w ten sposób z postulatem jej *urzeczywistniania*. W konsekwencji – oddalone zostaje ryzyko unieruchomienia potencjalnych treści dzieła i zastąpienia ich sensem już *na zawsze* uobecnionym.

The Revelation in Art – the Revelation of Art

Article presents the concept of art as the revelatory space that broadens the limits of what can be understood and reflected upon. Referring to George Steiner's theory of artistic creation that puts stress on the artist's ability to show in the work of art the polyphonic structure of the stream of consciousness and to Emmanuel Levinas' concept of speech, the author shows that revelatory space constituted by the works of art is essentially linked to the notion of endless interpretation. "Icon" and "idol" are two models of possible approaches towards the phenomenon of revelation presented as such.

⁵⁸ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, op. cit., s. 145.