

Tadeusz Sośniak

Filozofia sztuki żywołów

Studia Philosophiae Christianae 37/1, 117-126

2001

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

B3 ad d1: / Alle Menschen sind Lebewesen

B4 ad d2: / Kein Tiger ist eine Schlange

4. Rozszerzenie prawdziwego szczegółu do fałszywego ogółu:

e) $\beta \in EPI TI PSEUDES_2$ (via pars pro toto) do α^+

$$\leftrightarrow V(\alpha)=F \wedge (\beta=\alpha^{*+} \vee \beta=\alpha^u) \wedge V(\beta)=W$$

$$e1) \beta \in \{i,u\}, \alpha=a, \alpha^*=o, \alpha^{*+}=i, \alpha^u=u$$

$$e2) \beta \in \{o,u'\}, \alpha=e, \alpha^*=i, \alpha^{*+}=o, \alpha^u=u'$$

B5 ad e1: α / Alle Menschen treiben Geometrie

B6 ad e1: α / Alle Menschen sind ehrlich

B7 ad e2: α / Kein Mensch ist ehrlich

5. Definicje:

(1) $\alpha \in HOLE ALETES_1$ do $\alpha^* \leftrightarrow \alpha^* \in HOLE PSEUDES$ do α

$$\leftrightarrow V(\alpha)=W \wedge V(\alpha^*)=F$$

(2) $\alpha \in HOLE ALETES_2$ do $\alpha^u \leftrightarrow \alpha^u \in EPI TI PSEUDES_1$ do α

$$\leftrightarrow V(\alpha)=W \wedge V(\alpha^u)=F$$

(3) $\alpha^+ \in EPI TI ALETES$ do $\beta \leftrightarrow \beta \in EPI TI PSEUDES_2$ do α^+

$$\leftrightarrow V(\alpha)=F \wedge (\beta=\alpha^{*+} \vee \beta=\alpha^u) \wedge V(\beta)=W$$

TADEUSZ SOŚNIAK

Institut Filozofii, UŚ

FILOZOFIA SZTUKI ŻYWIOŁÓW

Estetyczne aspekty wody, ziemi, powietrza i ognia oraz ich symbolika w sztuce współczesnej to problem rozległy i wielowymiarowy. W ostatnich dekadach naszego wieku daje się zauważyć zarówno w sztuce, jak i towarzyszącej jej filozofii intensywny wzrost zainteresowań tego rodzaju problematyką. Jak zauważa M. Gołaszewska: „Dostrzeżenie piękna żywiołów zależne jest od okoliczności, w jakich człowiek ma z nimi do czynienia: czy znajduje się w ich sercu, walczy z nimi, doznaje zniszczeń i nieszczęść – czy też może je niejako obserwować. Stosownie do tego pojawiają się kategorie estetyczne takie, jak wzniosłość, wielkość, wspaniałość, potęga, przerastająca możliwość przeciwstawienia się jej wpływu na bieg

zdarzeń. Ewentualnie dopiero we wspomnieniu, gdy minęło niebezpieczeństwo, owe żywioły mogą się zarysować jako zjawisko wspańnię, i to właśnie dzięki swej grozie czegoś pięknego, co warto było przeżyć, osobiście na sobie doznać mimo niebezpieczeństwa i lęku. Doznanie żywiołów ma dla człowieka różnorodny sens: czuje się im bezpośrednio podległy, zależny od nich w swej egzystencji (zagrożenie, przemoc, a zarazem życiodajna siła: z burzą przychodzi upragniony deszcz, z wylewem rzeki – urodzajny muł itp.). Z drugiej zaś strony człowiek bywa świadkiem, jak przyroda, która go nieukończenie przerasta, dana w krajobrazie jako rozciągająca się w bezmiar świata, sama ulega kataklizmom: ogień niszczy zarówno dobytek człowieka, jak lasy i dzikie zwierzęta, powódź – roślinność, huragan zmiata z powierzchni ziemi wszystko, co spotka na swej drodze. Istnienie żywiołów stwarza w człowieku szczególną więź solidarności z naturą – przyrodą daną mu w krajobrazie¹.

Inaczej aniżeli w tradycyjnej sztuce, gdzie wszystkie relacje mają miejsce w obrębie dzieła, twórcy sztuki ziemi, ognia, powietrza czy wody rozciągają własną kreację daleko poza pole percepcji tradycyjnego odbiorcy. Zbyt często prowadzi to do reakcji negatywnych, tymczasem chodzi tu jedynie o to, by widzowie lepiej uświadomili sobie sytuację neoestetyczną i nabyli nowych umiejętności odbiorczych. Tymczasem takie działania prowadzą w stronę antysztuki, antywartości, antyestetyki. Można wyróżnić tu kilka przyczyn dysfunkcji odbiorczej na podstawie paru przykładów.

1. Artyście brakuje jasnego sprecyzowania jego działań.
2. Artysta własne przesłanie skupia przesadnie na sobie.
3. Artysta, ze względu na temat, stosuje techniki zbyt wielowarstwowe i wieloaspektowe.

Można by – w charakterze kroku wstępnego – przyjąć, że sztuka żywiołów, to zjawisko wartościowe. Łatwo jednak dostrzec niewystarczalność takiego określenia. W rezultacie możemy powiedzieć, że jest to rodzaj sztuki już w samym założeniu ambiwalentny w odbiorze. Do niedawna bowiem tak charakteryzowano ten nurt kreacji: „Sztukę ziemi wyróżniają niezwykle, wyolbrzymione rozmiary np. wielokilometrowy rysunek–ścieżka, wykonany jako wgłębiona koleina w formie zawiązanej pętli na pustyni Nevada w 1968 roku

¹ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, 101-102.

przez Michaela Heizera, albo zlanie z wierzchołka skały *Cava di Selce* masy asfaltu z olbrzymiego zasobnika przez Roberta Smithsona w 1970 czy zasypanie ziemią przez Waltera de Maria wnętrza *Dwan Gallery* w Los Angeles w 1968 roku. Do najwybitniejszych twórców sztuki ziemi należą nadto: Claes Oldenburg, Robert Morris i Denis Oppenheim. Podobne cechy gigantycznych wymiarów i efemerycznego trwania posiadają też sztuka wody i sztuka nieba, najczęściej uprawiane przez tych samych autorów, co sztuka ziemi. Np. R. Smithson w 1970 roku, wśród czerwonych wód Wielkiego Jeziora Słonecznego w stanie Utah (St. Zjed.), usypał z piasku i kamieni półkilometrowej długości spiralę ślimacnicę, a Douglas Heubler w 1968 roku, wrzucił cztery belki ze sztucznego tworzywa do Atlantyku w okolicy Salisbury podczas odpływu, by stworzyć następnie fotograficzną dokumentację ich zmiennych układów tworzonych ruchem wody. Przykładem pierwszych poczynań w zakresie sztuki nieba, było ustawienie w 1968 roku przez Jefa Verheyena wielkiej metalowej ramy na wzgórzu, dla kontemplacji wyznaczonego nią, zmieniającego się nieustannie, kadru nieba².

Artysta we wszystkich wymienionych wypadkach stanowi jakościov nowy podmiot wartościotwórczy. Dzieje się tak za sprawą przede wszystkim użycia nowych bezsprzecznie materiałów, jak również wprowadzenia innego rodzaju oddziaływania na świadomość odbiorczą. Przez działania bowiem najwybitniejszych przedstawicieli sztuki żywiołów zmienia się ustawicznie rodzaj myślenia o współczesnych implikacjach związanych z relacją człowiek–środowisko. Tak więc w świecie otaczającym nas powstają twory artystyczne, odwołujące się przede wszystkim do nowej opcji myślenia ekologicznego. Można bowiem rozważyć tu tezę, iż artysta w tym przypadku posługuje się zapomnianym językiem pełnym mitów i symboli. Zwraca także uwagę, iż mimo wszystkich zalet, wynikających z osiągnięcia wysokiego stopnia edukacji, człowiek współczesny utracił kontakt z naturą. Wszystko wydaje się zrozumiałe, dopóki nie uświadomimy sobie niezrozumienia naszych zachowań w stosunku do otaczającego nas świata flory i fauny. W postawie tej szukać należy jakiejś przyczyny, dla której jedno z najbardziej zagadkowych zjawisk w naszym życiu, sztuka żywiołów, budzi w nas zdumienie połączone z podświadodo-

² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, 452.

mym lękiem. Wszyscy bowiem odbieramy dzieła tej nowej gałęzi twórczości jako coś osobliwego a jednocześnie znajomego, z czym związani jesteśmy niewidzialnymi więzami. Istotnym bowiem rysem odbioru tego rodzaju działań artystycznych jest wewnętrzne do nich przywiązanie połączone z jednoczesnym brakiem zracjonalizowania. Gdy więc jakaś wartość tej sztuki jest respektowana przez odbiorcę nawet podświadomie, to wówczas wartość ta wspólnie z podporządkowanymi jej wartościami szczegółowymi wyznacza treść piękna i przeciwstawnego mu pojęcia brzydoty. Wiadomo wszakże, iż życie artystyczne ma wiele składników i uwarunkowań – materialnych i duchowych, przedmiotowych i symbolicznych. Wiadomo także, iż uwarunkowania te i składniki są historycznie zmienne w swej treści, zróżnicowaniu i formach. Zmienność ta sprawia, że i samo piękno – najwyższa wartość w sztuce klasycznej – ulega przemianie. Bowiem dzieło awangardowe również dla swego zaistnienia potrzebuje określonego środowiska odbiorczego, miejsca w określonej wspólnocie wartości. Uświadomienie sobie faktycznej więzi składników i uwarunkowań dzieła sztuki z trwaniem i rozwojem egzystencji czyni owe składniki i uwarunkowania podporządkowanymi wartościami estetycznymi, które wspólnie z wartościami moralnymi tworzą nowy paradygmat, gdzie widz czuje się wewnętrznie zobowiązany, a którego naruszenie wywołuje poczucie zagubienia, alienacji. W miarę też uświadamiania sobie przez odbiorcę istotnej więzi składników i uwarunkowań sztuki żywiołów, owe składniki i uwarunkowania przybierają dlań charakter wartości względnie autonomicznych. Jak bowiem twierdzi J. Janeki: „W naszej rzeczywistości kulturowej krajobraz, jako najbliższa nam postać przyrody, stanowi najbardziej społeczną wartość spośród wszystkich wartości. To właśnie w tej postaci przyroda zawsze była źródłem inwencji twórczej. Krajobraz jest bazą i niewyczerpalnym magazynem pomysłów dla sztuki. Dziedzina ta, jak wiemy, jest bliska estetyce jako nauce o jakościach, wartościach i przeżyciach związanych ze sztuką i poza nią. Tak się jednak niezbyt szczęśliwie złożyło, że estetyka podobnie jak ekologia jako dziedziny wiedzy uniwersyteckiej powstały w zasadzie dopiero w XX wieku. Praktycznie zajmowała się pięknem reprezentowanym przez sztukę. Dopiero ostatnie dwudziestolecie jest bogatsze w racjonalną argumentację o konieczności rozszerzenia zakresu działania estetyki na zjawiska przyrodnicze i społeczno-moralne. Czymże bowiem jest sztuka, jeśli (w moim mniemaniu) nie wyobrażeniem

świata doskonałego (abstrahując od wieloznaczności słowa doskonałość) lub jego cząstki: jest wyrazem pragnień, przeważnie niespełnionych, w odniesieniu do natury lub dóbr materialnych, jest zmateriaлизованą syntezą czegoś, co w danych warunkach jest nieosiągalne. Sztuka (dzieło sztuki) wywodzi się też z chęci zachowania, uwiecznienia obserwowanych doskonałości natury. Sztuka przedstawia nam swe treści z góry subiektywnie, sugerując odnoszenie takich lub innych wrażeń i modulując emocje, w tym także (w pewnym sensie) i bliska nam sztuka ogrodowa. Inaczej natura, dostarcza nam ona wszelkich wzruszeń w sposób znacznie łagodniejszy, pozwalając na wybór i tolerancję psychiczną odbioru. Jeżeli więc zdajemy sobie sprawę z konieczności nauczania estetyki, to skąd się bierze dotychczasowa niechęć do rozszerzania funkcji wychowawczej estetyki poza dziedzinę sztuki?”³.

Kapitałne znaczenie dla tak zarysowanej sytuacji mają wszelkie wytwory sztuki żywiołów, ukazującej jakby nowy krajobraz otaczającej nas rzeczywistości. Obok procesu poznania zmysłowego, istnieje tu proces poznania umysłowego (przez zrozumienie). Odbiór staje się w tym wypadku bardzo bogaty i twórczy. W obu procesach poznania dzieła zarówno w zmysłowym, jak i umysłowym najważniejszy jest moment współodczuwania prawdy sztuki, który ukazuje dramat współczesności, polegający na sprzeczności pomiędzy wartością, a powinnością. Stąd już krok tylko do aspektu odpowiedzialności, gdyż widz staje w obliczu archetypalnego doświadczenia jedności, a jednocześnie obcości z naturą. Z tego względu jednorazowe i ostateczne ustalenie wartości sztuki żywiołów nigdy nie jest możliwe. Każde określenie tego typu działań artystycznych musi być obciążone warunkami i ograniczonością *episteme* danej epoki. Stąd właśnie płynie zasadnicza trudność w ocenach sztuki wody, powietrza, ognia i ziemi. Jedynie można tu wskazać na dzieło sztuki w jego konkretnych i właściwych dla każdej epoki treściach i formach jako kryterium tego, co zbliża ku pięknu. Sztuka bowiem żywiołów – to nie tylko zjawiska artystyczne uświadamiane i uznawane za takie. Sztuka tego rodzaju to nie tylko pewna forma świadomości estetycznej. Jest ona także sferą czynu, sferą działań

³ J. Janecki, *Kształtowanie wrażliwości a proces poznania w filozofii ekologicznej*, w: *Ekologia społeczna i współpraca międzynarodowa w zakresie ochrony środowiska*, red. J. Pałyga, Warszawa 1992, 53-54.

i postaw artystów. Najogólniej rzecz biorąc, jest czynem, podlegającym ocenie etycznej i estetycznej. Zarówno bowiem przemiana krajobrazu wewnętrznego, jak i zewnętrznego staje się tu metaforą ludzkiego losu nieodmiennie związanego z naturą.

Przytoczone wcześniej przykłady działań artystycznych pozwoliły pokazać ogromne zróżnicowanie filozofii sztuki żywiołów opartej przede wszystkim na aspekcie ekologicznym. Godzi się jeszcze poruszyć w tym kontekście zagadnienie związane z wyjątkowo interesującą w tym planie relacją, a mianowicie artysta – cywilizacja techniczna, gdyż: „w sztuce istnieją niewątpliwie różne techniki – materialne, intelektualne – i nie dostrzegamy żadnej sprzeczności między specyficzną formą obecnych technik artystycznych, a nie mniej specyficzną formą innych technik używanych przez ludzi, czy to będą techniki służące do wytwarzania owych niezliczonych przedmiotów, które przekształcają całkowicie pole naszego działania, czy też techniki myśli kierującej naszym doświadczeniem w celu rozszerzenia naszej wiedzy i w przewidywaniu czynnej interwencji człowieka w odniesieniu do materii. Można dorzucić, że technika, w najszerszym znaczeniu, jest tym, co praktycznie biorąc, najbardziej zbliża między sobą ludzi różnego typu, z jakich składa się społeczeństwo. Technika nie tylko czyni ich rzeczywiście użytkownikami tych samych przedmiotów, ale i wytwarza głębokie powinowactwa duchowe między tak różnymi typami zawodowymi ludzi: jak matematycy, malarze, rzeźbiarze i mechanicy. Pewien sposób łączenia wrażeń, ta sama koncepcja pola działania, ta sama wiara w pewne systemy kojarzenia obrazów, budzą poczucie więzi między jednostkami, których abstrakcyjne idee czy naturalne skłonności czyniłyby sobie wzajem całkowicie obcymi. Pojęcie techniki kryje się w gruncie rzeczy w idei środowiska naturalnego – przyjąwszy, jak już widzieliśmy, że środowisko to, w którym ewoluują wszystkie społeczeństwa, jest zawsze środowiskiem powstałym sztucznie, właśnie dzięki podwójnej siatce technik materialnych i wyobraźniowych. To nie techniki więc jako takie, stawiają w obecnej epoce opór formułom sztuki tradycyjnej, a nawet awangardowej. Prawdziwe przeciwieństwo jest innego rzędu. Ludzie żyjący w tych samych warunkach zewnętrznych, wychowani w tych samych rygorach, przesiąknięci świadomie czy nie, tymi samymi zasadami łączenia zjawisk, zainteresowani tymi samymi możliwościami codziennego oddziaływania na świat, wdrożeni do wykonywania tych samych głównych czynności, borykając się

ze sobą, razem wzięwszy, na wspólnym terenie, który kształtują swym zbiorowym działaniem i który narzuca im kompromisy, ścierają się ze sobą właściwie nie w ocenie tego co jest, lecz tego, co by mogło być. To nie na płaszczyźnie techniki powstają między nimi sprzeczności nie do zwalczenia, lecz na płaszczyźnie wyobraźni. Dodajmy od razu, że na tym właśnie polega niewątpliwie ich wielkość, gdyż owej zdolności do antycypacji i irrealizmu zawdzięczają swą przedsiębiorczość i przemyślność konsekwencji, prawdziwa sprzeczność zachodzi nie między sztuką jako jedną z form wyobraźniowych człowieka, a techniką, lecz między pewnymi doraźnymi celami, ucieleśnianymi przez sztukę, a innymi formami wyobraźniowymi, które nabierają obecnie konkretnych kształtów przez zmechanizowanie przemysłu⁴.

Punktem wyjścia będzie tu zatem rzeczywistość stechniczowana, której sztuka żywiołów przeciwstawia swoje nieuformowanie, wielość zdarzeń, wielość otaczających przedmiotów, wielość przedrefleksyjnych przeżyć, a także różnorodność dążeń, pragnień czy zamierzeń. Jak długo działania artystyczne stanowią nie zróżnicowany zbiór nie uporządkowanych elementów natury widz czuje się w tym na zasadzie pewnego li tylko atomu nieuporządkowanej części kosmosu. Działanie te nie są jednak strukturami gotowymi, przygotowanymi w sposób całkowicie świadomy ani konsekwentny. Są pewnego rodzaju projekcjami, próbami, które niekiedy utralają się w świadomości widza i zaczynają nim manipulować, tak że już nie potrafi spojrzeć na rzeczywistość bez ich pośrednictwa. Zasady porządkowania pojawiają się tu spontanicznie na gruncie zatomizowanych kontaktów z rzeczywistością. Następuje wówczas ustalenie właściwego odbioru, jego standaryzacja, podział płynącego czasu dziania się na odcinki wypełnione określonymi czynnościami, potęgowanie się niespodzianek i wahań zarówno odbiorcy, jak i nadawcy. Widz uświadamia sobie przede wszystkim, iż wchodzi tu w grę najpierw przestrzeń naturalna, fizyczna w znaczeniu dosłownym, bezpośrednio widziana i doświadczana, następnie dopiero przestrzeń symboliczna, wprawdzie realna, lecz wykraczająca poza możliwości naszego doświadczenia. Z jednej strony zatem mamy do czynienia z przestrzenią kosmiczną, z drugiej zaś

⁴P. Francastel, *Sztuka a technika*, tłum. z franc. M. S. Jarociński, Warszawa 1966, 416-417.

strony – intencjonalną, wyznaczoną przez archetypalną więź uczestników spektaklu. Ogień, powietrze, ziemia czy woda są tu jedynie pretekstem do wkraczania w różne przekroje czasu *sacrum* i *profanum* i różne jego wymiary, tak jak wkracza się tu również w różnorodne wymiary przestrzeni. Niszcząca moc żywiołów strukturalizuje tu nowy paradygmat odbioru, poszerzając pole zmysłowości, stając się próbą wyjścia poza doznania pięciu zmysłów. Otwartość, a jednocześnie ostrożność twórcy tego rodzaju spektakli, jest wypadkową jego zadumy nad misterium ludzkiego przemijania oraz wynikiem jego wierności zasadom ładu planetarnego. Inną godną uwagi cechą postawy intelektualnej tego rodzaju performerów jest połączenie ścisłej, krytycznej racjonalności z głęboką znajomością natury. Wynikiem jest tu postawa opozycyjna zarówno w stosunku do spekulującego technokratyzmu, gardzącego poznaniem natury, jak i w stosunku do twórców transawangardy, którzy już na początku artystycznej wędrówki odkryli, iż natura jest definitywnie wyjaśniona w swoim porządku i zróżnicowaniu. Jest więc w sztuce żywiołów powściągliwość uzasadniona metodą. Ścisły związek między tak rozumianym tu dziełem artystycznym a specyficznym pojęciem przeżycia estetycznym uwidacznia się szczególnie w działaniach sztuki niemożliwej – *art impossible*, zaś klasyczne tego przykłady zostały wymienione powyżej. Relacja twórca–widz jest tu więc przeciwstawieniem życia w przestrzeni estetycznej. Z. Bauman tak to charakteryzuje: „Życie w przestrzeni estetycznej jest w zasadzie występem solowym. Wszelkie współprzeżywanie emocji, czy wspólnota działania, jest tu czystym zbiegiem okoliczności. Przestrzeń estetyczną zaludniają przecież «powierzchnie» powołane do istnienia spojrzeniem jedyne go mieszkańca, który się liczy. Spacerowicze są samotni w swej wielości, ocierając się o siebie łokciami na tłumnej ulicy, snują każdy własną opowieść – nie wiedząc o innych opowieściach i nie uzgadniając z nimi własnych treści, są dla siebie nawzajem jedynie rekwizytami w sztukach, które każdy na własną rękę pisze. Schodzą się tu doraźnie i przypadkowo, tłum jest zagęszczeniem monad, osadzonych każda we własnym, przeźrocystym wprawdzie, lecz szczelnym i nieprzenikliwym pęcherzyku rzeczywistości wirtualnej”⁵.

⁵ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. z ang. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, 241.

Podsumowując niniejsze rozważania, trzeba nadmienić, iż filozofia sztuki czterech żywiołów skłania nas do przemyślenia raz jeszcze naszych poglądów na istotę otaczającej nas natury oraz wielopoziomowych uwarunkowań, łączących nas z wszechświatem. Nic dziwnego, że idee te są przedmiotem ciągłego zainteresowania w środowisku postawangardy. Nawet jeśli takie spojrzenie na tego rodzaju działania artystyczne wynikają z fascynacji proekologicznych, których sformułowania w rodzaju „tylko jedna ziemia” czy „małe jest piękne” przejmują dreszczem emocji, to i tak wielki wpływ sztuki ziemi, powietrza czy nieba na świadomość estetyczną naszej epoki pozostaje faktem bezspornym. Nie jest bowiem prawdą, że nasze czasy nie ulegają wpływowi sztuki. Może nie lubimy się do tego przyznawać, ale poszukujemy autorytetów twórczych w najrozmaitszych dziedzinach. Wpływ sztuki żywiołów na nasze czasy jest zjawiskiem głębszym niż oddziaływanie innych gałęzi neoawangardy. Dzieła bowiem tego rodzaju zajmą trwałe miejsce w historii sztuki naszego wieku i to miejsce w znacznej mierze wyróżnione. Od dokonań artystów formatu Oldenburga w dużym stopniu zależą toczące się obecnie i dalsze dzieje naszej wizualizacji. Mało jest podobnych przykładów, by od pracy grupy artystów zależało tak wiele. Nic dziwnego, że również pozaartystyczne poglądy Oldenburga są ciągłym przedmiotem ogromnego i nie słabnącego zainteresowania. Jednocześnie nasuwa się konkluzja: jeżeli twórcy sztuki żywiołów stworzyli aż tak fascynujące twory, być może wykreowali odpowiednio reagującego odbiorcę. Bowiem kamieniem węgielnym tejże sztuki jest zdziwienie nad ścieżkami natury, czy może raczej irracjonalnością kosmosu. Przedmiot tego zdziwienia nie jest nowy, dzięki wielorakości natury można ją poznawać i naśladować, gdyż próba zrozumienia wszechświata jest milczącym założeniem stawiania jakichkolwiek zagadnień, podejmowania jakichkolwiek założeń w drodze do zracjonalizowania niewiadomego.

Rozwój sztuki żywiołów postawił problem deskrypcyjności natury w nowym świetle. Okazało się, że spośród wszystkich dotychczasowych artystycznych sposobów odszyfrowywania rzeczywistości najskuteczniejszą okazała się sztuka niemożliwa. Estetycznie najdonioślejszym wynikiem jej kreatorów było odkrycie, że świat posiada pewną cechę, która sprawia, że ujawnia coś ze swej struktury, tylko wtedy, gdy jest wyrażany językiem współczesnego kontestato-

ra. Można także stwierdzić w powyższym kontekście, iż właśnie sztuka niemożliwa zbliża się w swym wyrazie do przeżyć religijnych. W tym sensie religijność jest nierozzerwalnie związana z naturą. Z jednej strony takie przeżycie religijno–estetyczne stanowi warunek konieczny istnienia sztuki żywiołów, z drugiej strony – przeżycie irracjonalności świata, przeżycie kreacji ma wszelkie cechy przeżycia mistycznego. Ktokolwiek doświadczył intensywności tego rodzaju odbioru jest dogłębnie poruszony czcią dla wyrazistości bycia bytu, uwidaczniającej się w tym przekazie. Droga emocjonalną widz partycypuje tu w daleko idącym wyzwoleniu z usidleń stechniczowanego universum i dzięki temu dochodzi do stanu pokory umysłu wobec ogromu natury, która w całej swej głębi jest dostępna dla *homo recens*.

TOMASZ STOKŁOSA

KONCEPCJA OSOBY W FILOZOFII TOMASZA Z AKWINU

W filozofii i teologii Tomasza z Akwinu człowiek jest ujmowany jako połączenie duszy i ciała. Człowiek nie staje się jednak przez to jakimś zespoleniem zwierzęcia i anioła. Jest jednością. Jedność struktury metafizycznej człowieka jest gwarantowana przez to, że człowiek, traktowany jako substancja zupełna, składa się z dwóch substancji niezupełnych – ciała i duszy, ujmowanych jako materia i forma. Ta względnie doskonała jedność, jest wyznaczana przez jedyną w człowieku formę substancjalną jaką jest dusza ludzka. Najważniejszym chyba stwierdzeniem Tomasza odnoszącym się do człowieka jest uznanie, że jest on osobą. Uchwyceniu sposobu w jaki termin „osoba” stosuje się do człowieka, służyć może przedstawienie jego specyficznej, duchowo–materialnej struktury, w tym przede wszystkim określenie duszy rozumnej jako jedynej formy substancjalnej, gwarantującej jedność struktury metafizycznej człowieka.

Rozważania antropologiczne filozofów dojrzałego średniowiecza, stawiających szczególny akcent właśnie na koncepcję bytu osobowego, mają swe źródła w znacznie wcześniejszym okresie. Wielkie spory prowadzone w początkowych wiekach chrześcijaństwa, których istnienie przygotowywało późniejsze orzeczenia dogmatyczne sobo-