

# Tadeusz Sośniak

---

## Etyka prostomyślności a estetyka

---

Folia Philosophica 3, 102-114

---

1986

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Od dosyć dawna obserwuje się proces dezaktualizacji wszelkich teorii estetycznych. Ciągłe zapewnienia zarówno krytyków, jak i teoretyków kultury i sztuki o impasie pojawiającym się w różnych formach współczesnej twórczości, są przeplatane wystąpieniami artystów odzégnujących się od większości hermeneutyk estetycznych. Status dzieła w sztuce tzw. awangardy jest przepojony mitem oryginalności za wszelką cenę. Wyznacznikiem tego stanu, a nawet decydującym elementem koncentrującym na sobie uwagę odbiorcy, staje się *shocking* wywołany napięciem relacji nadawca — komunikat — odbiorca. Klimat tychże spotkań przypominać zaczyna o zupełnym rozminięciu się oczekiwań zarówno jednej, jak i drugiej strony. I chociaż przeżyliśmy już niejedną zmierną którąś z kolei awangardy, niedosyt czy też przesyt nowych wrażeń pozostał po obu stronach bariery, nieprzekraczalnej z dwóch prostych powodów: nieznaności reguł gry twórcy i angusty estetycznego *homo ludens*.

Oczywiście można by tu zastosować teorię gier artystycznych, gdzie obowiązują reguły według których zarówno nadawca, jak i odbiorca pozostają na partnerskiej płaszczyźnie. „Chcąc zatem dokonać analizy i interpretacji estetycznej sztuki, która jest grą, należy ująć zjawiska artystyczne w strukturę gry. Nawiązując do przyjętej tu wcześniej koncepcji estetyki jako nauki o sytuacji estetycznej, należy zastanowić się również, czy sytuację estetyczną można pojmować w kategoriach gry. Chodzi nie o jakiś jeden kierunek artystyczny czy typ kierunku, nie wyłącznie o antysztukę, lecz o sztukę jako całość. Estetyka bowiem, jak



TADEUSZ SOŚNIAK

Etyka prostomyślności  
a estetyka



każda nauka, pragnie utworzyć siatkę pojęciową uniwersalną. Skoro istniały wątpliwości, czy estetyka tradycyjna ma ten uniwersalny charakter (np. nie jest sprawna do analizy antyszuki) — wyłania się zadanie, by podjąć na nowo próbę stworzenia takiego systemu estetyki, który spełniałby warunek uniwersalności — reprezentowałby co najmniej poziom współczesnej wiedzy humanistycznej oraz dałby się odnieść do dotychczas zaistniałych zjawisk artystycznych.”<sup>1</sup>

Artefakty takie, jak np. wielce kontrowersyjne prace króla pop-artu Andy Warhola, niesamowite rzeźby Clausa Oldenburga czy też pornograficzno-wandalistyczne dzieła przedstawicieli *shock-pop* Johna Cremera i Thomasa Kupferbergera nie budzą już dzisiaj takich ataków ze strony odbiorców, jak bywało to kilka lat temu. Pojawia się raczej tendencja do bezpośredniego nawiązywania dialogu między nadawcą-artystą a odbiorcą, nie krytykiem profesjonalnym. Ma to miejsce na wszelkiego rodzaju awangardowych wystawach, w działaniach twórczych typu *happening* itd. Czy jednak rzeczywiście może dojść do dialogu w obecnym stanie tworzenia się nowych jakości i wartości estetycznych? Wydaje mi się, że współczesna estetyka czy też raczej próby przystosowania teorii do tego, co oznacza dzisiaj działanie twórcze, staje przed bramą nowej, interesującej wizji eutyfronicznego zbliżenia obu sfer zarówno w płaszczyźnie kreacji, jak i w płaszczyźnie odbioru.

Otóż można by sformułować dwa następujące postulaty estetyki prostomyślnej. Pierwszy postulat w ten sposób przedstawia zależność relacji nadawca — dzieło — odbiorca w przypadku recepcji przez krytyka sztuki *ex professo*. Oznaczmy przeżycie estetyczne — Pe, odbiorcę profesjonalistę — Op, sferę emocjonalną odbiorcy krytyka tzw. *thymos* — Tk, sferę racjonalną krytyka zaś tzw. *phronesis* — Pk. *Summa summarum* daje to nam następujący zapis pierwszego postulatu estetyki prostomyślnej:

$$PeOp = \frac{Pk}{Tk}$$

co oznacza, iż przeżycie estetyczne profesjonalnego krytyka sztuki, estetyka itp. jest wprost proporcjonalne do sfery racjonalnej — *phronesis*, gdzie zaszufładowane są wszystkie dostępne mu kategorie, normy estetyczne itd., a odwrotnie proporcjonalne do sfery *thymos*, gdzie występuje odbiór autentycznie emocjonalny, nie skażony scjentyzmem obcowania z dziełem sztuki. Nasuwa to więc wniosek, że poprzez nieprostomyślny układ wytwarzający się pomiędzy przestrzenią dzieła profesjonalnego odbiorcy a jego oceną recepcja nacechowana jest *a priori* schematycznym,

<sup>1</sup> M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa 1984, s. 198.

sztampowym klimatem estetycznym. Pozorne *auto da fé* antysztuki — według tradycjonalistów oceniających nowe trendy — zamienia się w tym wypadku w *implicite* destrukcję samej teorii wartości zastanych i nieprzystających *in extenso* do współczesnych znaków kultury.

Drugim postulatem estetyki prostomyślnej byłby postulat tymiczny, przy dodatkowym wprowadzeniu kategorii odbiorcy spontanicznego, tzn. nie związanego profesjonalnie, na co dzień z obserwacją dokonań artystycznych. Oto zapis drugiego postulatu: Os — odbiorca spontaniczny, Pe — przeżycie estetyczne, Ts — sfera *thymos*, emocjonalna odbiorcy spontanicznego, Ps — sfera *phronesis*, racjonalna odbiorcy spontanicznego,

$$PeOs = \frac{Ts}{Ps}$$

co oznacza w tym kontekście, iż przeżycie estetyczne odbiorcy spontanicznego jest wprost proporcjonalne do sfery *thymos*, sfery emocjonalnej, odwrotnie proporcjonalne zaś do sfery *phronesis* — królestwa racjonalności i ocen.

Pierwszy postulat estetyki prostomyślnej można by nazwać postulatem odbioru zafałszowanego, postulat drugi automatycznie stałby się postulatem odbioru kompensacyjnego, wzbogacającego osobowość zarówno twórcy dzieła, jak i adresata. Tylko bowiem w tej syntezie, gdzie na poziomie odbioru komunikatu dokonuje się przemiana tymiczno-frońska, możliwa jest pełnowartościowa recepcja.

J. Bańka tak określa ten ważny moment sytuacji estetycznej: „[...] duże znaczenie kierunkowe w naszym ustosunkowaniu się do zjawiska mają wartościujące przeżycia poszukujące, które wyzwalają się pod wpływem pozytywnych procesów psychicznych w czasie doznawania zjawisk. Pod wpływem przeżyć związanych z oglądaniem filmu, obrazu itp. zwracamy zazwyczaj uwagę na fakt podobania się lub niepodobania tych przedmiotów. Ważne znaczenie ma tu bowiem odczucie psychiczne zaspokojenia, satysfakcji lub niedosytu, rozczarowania. Co więcej, występuje tu sytuacja wzmocnienia, widoczna np. wtedy, gdy wsłuchujemy się w muzykę w celu dokładniejszego zdania sobie sprawy z wartości danego przeżycia.”<sup>2</sup>

Skala przeżyć dostarczanych odbiorcy przez współczesnych twórców jest bardzo szeroka. Począwszy od poetyki pop-artu, poprzez fluxus, hiperrealizm, konceptualizm aż do najnowszych generacji informelu, szok odbioru wzrasta zarówno w mikroskali psychiki pojedynczego zwiedzacza muzeów, jak i w makroskali społecznych zachowań wobec tzw. aktów pro-

<sup>2</sup> J. Bańka: *Ja teraz. U źródeł filozofii człowieka współczesnego*. Katowice 1983, s. 324.

wokacji, sztuki ulicy, kontestacyjnej itd. Na terenie zwartych, osadzonych w tradycji teorii estetycznych wielość innowacji proponowanych przez artystów *hic et nunc* prowadzi albo do sztywnych opisów pozbawionych zupełnie odczucia kontaktu z dziełem lub do entropii eseistycznej zwieńczonej hybrydalnym teoretyzowaniem. Działania, jakim poddany jest odbiorca, są skrajnym zaprzeczeniem najbardziej awangardowych zjawisk z okresu międzywojennego, chociaż związki występujące pomiędzy nimi są w dużej części znacznym rozwinięciem lub raczej pogłębieniem ówczesnych pytań czy wykrzykników. Różnica dotyczy raczej stopnia intensywności wrażeń proponowanych przez artystów. Dowodzi tego chociażby ideologiczno-ikonograficzne pokrewieństwo między dadaizmem a pop-artem lat 60. Odczucie zagrożenia, szoku, agresji zrosło się obecnie z przeżywaniem współczesnych dzieł antysztuki. Pojawiają się wciąż na zasadzie figury ostatecznej ambiwalentnie przyjmowane akty twórcze. Tymczasem chodzi tu głównie o sferę zanikania przestarzałych norm aksjologicznych, nie zaś o zjawiska permanentnie bulwersujące zachowawcze koła teoretyków oraz krytyków sztuki. Płaszczyzna pojawiania się twórców wybiegających poza swój czas, odbieralnych tylko w myśleniu nasłuchującego, przemienia się istotnie. Staje się płaszczyzną zaniku zmurzałych, zużytych kategorii estetycznych.

Pisze B. Dziemidok: „Podobnie jak polska estetyka międzywojenna nie zyskała sobie należytej pozycji w estetyce światowej owego okresu, tak sama myśl marksistowska nie zdobyła sobie znaczącego miejsca w ówczesnej akademickiej estetyce filozoficznej. Marksizm zyskał dość znaczną popularność wśród krytyków (głównie literackich) i niektórych wybitnych twórców, reprezentujących bardzo często awangardę artystyczną. Problematyka przeżyć estetycznych nie wzbudzała większego zainteresowania ówczesnych polskich marksistów. Zagadnienia aksjologiczne pojawiły się natomiast okazjonalnie w sporach z estetyzmem i skrajnym formalizmem w związku z kwestią kryteriów wartościowania.”<sup>3</sup> Otóż właśnie ten problem dotyczący w głównej mierze tzw. kryteriów odbioru nabrał obecnie charakteru sporu prawie że międzypokoleniowego.

Ale wróćmy jeszcze do koncepcji estetycznej wypracowanej w fenomenologii, chodzi mi tu o teorię stworzoną w nauce polskiej przez Romana Ingardena. Wydaje się, że na pierwszy rzut oka jest ona co najmniej nieadekwatna do opisu tego, co oferuje sztuka typu: *art-body* czy *mail-art*. Tymczasem jednak, po uważnym i wnikliwym zapoznaniu się z klasycznymi tekstami Ingardena, może się okazać, iż niektóre podane tam rozwiązania, kategorie mogą być przydatne do wypracowania no-

<sup>3</sup> B. Dziemidok: *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1980, s. 334.

wych teorii estetycznych. Weźmy chociażby kategorię tzw. miejsc nie-dookreślonych, ileż możliwości interpretacyjnych w zetknięciu ze współczesnymi dziełami sztuki konceptualnej można napotkać, posługując się tą kategorią. Czyż nie brzmi bardzo aktualnie ten fragment pracy wielkiego filozofa: „Jako wynik spotkania różnych perceptorów z tym samym dziełem przedmiot estetyczny może być ukonstytuowany w rozmaitej postaci. W ten sposób dla jednego dzieła sztuki może przynależeć wiele różnych przedmiotów estetycznych, przez które ono się przejawia.”<sup>4</sup> Owa kategoria medialności dzieła sztuki wprowadza w krąg oczekiwania i spełnienia dzisiejszych aktów destrukcji artystycznej, a równocześnie odbiorczej.

Nie wszystkie jednak kategorie klasyczne w równym stopniu mogą być przyjęte w obecnym rozwoju estetyki. W dalszym ciągu mam tu na myśli Ingardenowską koncepcję estetyczną, wydaje mi się najbardziej może przystającą do tego, co we współczesnych teoriach estetycznych nośne i żywotne epistemologicznie i aksjologicznie. Czy tzw. metafizyczne jakości estetyczne (wzniosłość, tragizm, straszliwość) mogą być odbierane z dystansem przez współczesnego odbiorcę w ramach działań artystycznych typu: *happening*, kontekstualizm, *performance*? Według Ingardena: „Sztuka jest zdolna zachwycić nas, a zarazem tak silnie nam na duszy zaciążyć, tak nas urokiem zachwyty czy grozy nie przejąć i nie zmęczyć, jak to się dzieje w realnym życiu. Jedyne w przeżyciu estetycznym występuje ten szczególny dystans w stosunku do tego, co nam się podoba lub nie podoba, iż nawet najwyższe przejęcie się tym co jest w dziele sztuki przedstawione, nie przejmuje nas tą bezwzględną powagą, z jaką przejmują nas fakty realnego życia.”<sup>5</sup>

Otóż czy w ogóle może być stawiana w świetle tego co dokonuje się w obecnej sztuce kategoria dystansu? Raczej dystans pojmowany jako percepcja kreowana świadomie przez przeżywający podmiot jest już pojęciem rozmytym, nieoookreślonym i niedoprecyzowanym. Właśnie to pojęcie, mające za zadanie uzmysłwić podmiotowi percepcyjnemu jego status w czasie np. trwania spektaklu czy partycypacji na wernisażu jest obecnie negowane z pozycji zarówno nadawcy artysty, jak i odbiorcy. *Art in contact its life in art* — może służyć za hasło dziesiętszych działań artystycznych, chociaż jest tylko mottem twórczości autora idei Info- Klausu Groha. A więc szuka nie izolowana, sztuka jako stały przepływ informacji między twórcami już nie tylko Europy, ale i całego świata. Znikło już dawno bowiem dogłębne przekonanie o europocen-

<sup>4</sup> R. Ingarden: *Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego*. W: idem: *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa 1970, s. 167.

<sup>5</sup> R. Ingarden: *O tak zwanej prawdzie w literaturze*. W: idem: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1970, s. 434.

tryzmie wszelkich działań artystycznych. To co prezentuje się i prezentowało jeszcze niedawno, to przede wszystkim *world-art*, sztuka świata w pełnym tego słowa znaczeniu, a więc i co za tym idzie koncepcje estetyczne o rodowodzie i zasięgu pozaeuropejskim. Każdy kreator ma obecnie swoją własną wypracowaną koncepcję zarówno tworzenia, jak i odbioru. Można by zaryzykować tezę, iż tylu jest artystów, ile istnieje ich dzieł, a zarazem teorii estetycznych, teorii przeżyć i recepcji dzieła informelu czy *off-artu*. Widz automatycznie zamienia się w czynnego uczestnika tego, co proponuje wizjoner. Granica pomiędzy światem realnym a przeżywanym zostaje zniesiona w obiegu proponowanych działań twórczych. W Polsce np. działalność galerii lubelskiej Labirynt, która jest już niestety historią, zawierała kryterium bliskiego kontaktu między działającymi a odbierającymi.

„Między” jest zastąpione „wśród”, sztuka tworzy wraz z odbiorcą zamknięty obieg wymiany doświadczeń i wartości uniwersalnych. Artysty tego pokroju co Wolf Vostenll, Horacy Zabbala, Semararo nie są bynajmniej nowatorami w dążeniu do ścisłego zespolenia obu stron przekazu. Tu następuje odwołanie się do zasad odbioru prostomyślnego. Odbioru prawdziwego, który tylko w kategoriach prostomyślnych można włączyć w estetykosferę kultury. Kontakt między tym, który poprzez dzieło realizuje wizję własnego świata, a tym, który z pozycji odtwórczej pragnie w ten świat wstąpić, przeistacza się w zderzeniu, syntezie eutyfronicznej kompensacji, akcie współzgrania i współodczuwania, a zarazem współkreacji. Jednostka umieszczona w otaczającym ją świecie wraz z artystą doznaje możliwości innej postaci istnienia. Egzystencji opartej na poszukiwaniu nowych wartości, nowego etosu, tak bardzo ważnego dla przetrwania we wrogim, stechnicyzowanym świecie. Oczywiście nieodłączna jest tu więź prostomyślna, przenikająca każdy z trzech elementów struktury realizowanej: nadawcę, komunikat, odbiorcę. Inny stan istnienia dzieła, to również inny stan istnienia widza, a także inny stan istnienia transformatywnego poczucia tu i teraz *ego* wchodzącego w obręb zaczających układów nadawczo-odbiorczych (*ego* oznacza w tym kontekście kategorię pośrednią nadawczo-odbiorczą). Symbolizacja istnienia w działaniu to przecież główny wyznacznik dokonań ostatniej awangardy. Dochodzi nawet do głosu negacja samej sztuki za cenę próby zbudowania nowego wzorca osobowego.

J. Brach-Czaina tak pisze o tym zjawisku: „Proces przekraczania sztuki, zaprzeczenia jej swoistości, degradowania jej wobec rzeczywistości potocznej przebiegał równocześnie w obu wchodzących tu w grę płaszczyznach egzystencjalnych. Mianowicie, z jednej strony dokonywano deskralizacji sztuki, z drugiej zaś nadawano znaczenia symboliczno-kulturowej rzeczywistości potocznej. Przenosząc do salonów wystawowych wy-

kadrowane fragmenty rzeczywistości otaczającej współczesnego człowieka — przedmioty użytku codziennego, meble, urządzenia kuchenne, całe fragmenty pomieszczeń mieszkalnych, ubrania wraz z wieszakami, szuflady wraz z ich zawartością — artyści uprawiający *environmental art* dokonywali desakralizacji obiektu sztuki, zrównując go z obiektami użytku codziennego. Przede wszystkim jednak dzieło sztuki pozbawiono swoistości, odbierając mu to, co było w nim specyficznie artystyczne i wyróżniające pośród wszelkich innych przedmiotów, to co było właśnie *artificial* i co powodowało, że obiekt sztuki z praktycznego punktu widzenia był przedmiotem bezużytecznym, a funkcjonować mógł jedynie jako należący do sztuki, a więc jedynie jako źródło wartości estetycznych.”<sup>6</sup>

Albowiem czy będą to galerie oficjalne typu „Zachęta” w Warszawie, czy też galerie prywatne, jak: Art Forum, Maximal Art, Galeria Video, teatry o tradycyjnym profilu, jak teatry typu im. Słowackiego w Krakowie, czy teatry w drodze, jak Laboratorium Grotowskiego, zawsze kontakt czy może właściwiej operacja przeżycia estetyczno-prostomyślnego otwiera perspektywy odbioru sztuki *in crudo*, ale i *in extenso*.

Lecz czy tylko w przybytkach muz *homo faber* styka się ze sztuką? Czy także w miejscu zamieszkania, blokowisku, wielkiej sypialni tysięcy mieszkańców nie obcuje on ze sztuką, ze sferą sztuki? Sztuki zrealizowanego na poziomie architektonicznym, na płaszczyźnie sztuki użytkowej, zdobniczej. Rytm lekkich zmiennych form, mowa ciężkich brył zuniformizowanych bloków to także część tzw. przeżycia estetycznego *homo recens*. Tragizm współczesnej architektury, to przede wszystkim tragizm jednostki nieprzystosowanej do życia zatowarowanego, pozbawionego *sacrum* i *profanum* w sferze *ars* i *techné*. Gdzie podziały się zamierzenia „architektów przyszłości”, projekty będące odzwierciedleniem wizji człowieka obcującego z naturą i miastem, realizującego w działaniu Kantowski postulat bezinteresownej kontemplacji, wespół z przekonaniem o utylitarystycznych aspektach wewnątrz i zewnątrz pomieszczeń i osiedli mieszkaniowych. Prawie że archetypowe wzory projektantów tej miary, co Le Corbusier, Mies van Rohe, Gropius, Schannon, zastępują sztampowe formy miernej urbanizacji i wielkie choroby cywilizacji prowadzące do zwyrodnienia podstawowych relacji międzyludzkich, nie wspominając już o funkcjach czysto estetycznych. Nadmienić tu wypada o klasycznej już, przywoływanej chociażby w pracach Łunaczarskiego idei, Tomasza Campanelli, idei miasta-słońca, gdzie mieszkańcy podziwiają malowidła wypełniające przestrzeń miasta, obrazy oddziałujące zarówno w płaszczyźnie *thymos*, jak i *phronesis*. Tylko bowiem rozumienie architektury jako sztuki może w skuteczny sposób

<sup>6</sup> J. Brach-Czajna: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 199.



rozwiązać problemy związane z degradacją osobowości, zanikiem poczucia piękna rzeczywistości potocznej itd. Jak zauważa Z. Gądek: „Powstał istotny dylemat współczesności, w którym kryteria determinujące obiekty architektoniczne w kategoriach piękna dobrego uformowania, doskonałości kompozycyjnej i tym podobnych określeń, nie przystają do nowych tworców w postaci prefabrykowanych osiedli wielkomiejskich, zabudowy typowych i indywidualnych domów małych miast i wsi, budownictwa lotniskowego i przebudowywanej istniejącej substancji. [...] Szerzeg różnorodnych przyczyn doprowadził do zdegradowania przestrzeni i paradoksalnie wiele z nich znajduje wytłumaczenie racjonalne. Wśród nich najważniejszymi są: ciągle przyspieszające się tempo przeobrażeń i szybki rozwój urbanizacji. Pośpiech nie sprzyja dobrej jakości, natomiast odnosi się do ilości, masowości, a następnie kiepskiej formy, czemu w konkretnych krajowych warunkach pomagają między innymi prefabrykowana technologia czy katalogowe budownictwo.”<sup>7</sup> Jedynym słusznym założeniem, a nawet rozwiązaniem, jest w tej sytuacji zastosowanie zarówno w teorii, jak i praktyce prostomyślności jako najwyższej formy-normy etycznej w rozumieniu działań prowadzących w stronę optymalnego wykorzystania potencjalnych możliwości tworzywa oraz przestrzeni znaczącej w obrębie projektowanych budowli. Oczywiście jako dominanta występuje w tym miejscu kategoria cywilizacji eutyfronicznej jako najpełniejszego stadium cywilizacyjnego. Tylko w taki sposób dokonywania sumy eutyfronicznych wskazań i działań pragmatycznych można rozwiązać dręczące problemy nieprzystosowania mieszkańców osiedli i centrów urbanistycznych. Wyłącznie poprzez *sui generis* apel do świadomości, świadomości przedeutyfronicznej, składającej się w różnym stopniu zarówno ze składników emocjonalnych, jak i sfery *ratio*, uzyskać można adekwatny rezultat, począwszy od płaszczyzny zachowań kontrolowanych odbiorcy, poprzez najgłębsze pokłady nieświadomych celów i zamierzeń.

Sztuka bowiem — jak twierdził Heidegger — jest prazasadą, jest działaniem się prawdy (*Wahrheit*), tej prawdy powierzchniowej, występującej na zewnątrz struktur osobowych, ale też prawdy podskórnej, skupiającej się w podświadomościowym świecie pragnień i fascynacji. I tu znów oprzeć się możemy na teorii gry, teorii sztuki zbudowanej na gruncie hermeneutyki. „Ontologicznie sztuka jest grą (*das Spiel*.) Podstawową własnością tej gry jest fakt, że jej podmiotem jest sama ta gra właśnie, a nie grające, tj. świadomość estetyczna, artysta, dzieło sztuki i odbiorca. Ta gra jest pewną przestrzenią aksjologiczną dla grających uwikłaną w dzie-

<sup>7</sup> Z. Gądek: *Rozumienie architektury jako sztuki, a zjawisko degradacji uformowania przestrzeni*. W: *Czym jest sztuka. Materiały ogólnopolskiego seminarium estetycznego*. Red. K. Wilkoszevska. Kraków 1985, s. 155.

jowy sens kultury, potrzebującą hermeneutycznego wyjaśnienia. Celem owej gry i jej zadaniem jest spełnienie, czyli prezentowanie, wydobywanie i ujawnianie prawdy sztuki. Sztuka bowiem wydobywa na jaw swą prawdę z ukrycia, którą tam zepchnęło codzienne, wyalienowane ludzkie życie. Sztuka więc jako gra przekształcająca dzieło, artystę, odbiorcę i samą siebie w dzieło świata codzienności, w której żyjemy, stara się wskazać i wydobyć prawdę każdorazowej rzeczywistości obecnej w dziele sztuki. Jest ona więc samoprezentacją prawdy każdorazowo ujawnianej rzeczywistości naszego świata.”<sup>8</sup>

Dialog pomiędzy tym, który kreuje, a tym, który odtwarza samodzielnie zamiary artysty, może być skuteczny jedynie poprzez Arystotelesowską kategorię tożsamości, nigdy zaś poprzez Heglowski wskaźnik zmienności, prowadzący w ślepą uliczkę wzajemnego niezrozumienia intencji przekazu i odbioru. Chodzi mi tutaj o dialog w sensie Mounierowskiej opcji porozumienia-kontaktu, realizującego najbardziej tymiczne potencjały ambiwalentnego *homo creatora* i *homo ludens*. Mówiąc o dialogu, mam tu także na myśli kategorię empatii postulowanej przez H. Reada. Współodczuwanie, wczuwanie się w dzieło sztuki potrafi bowiem najtrafniej dojść do jego pokładów podstawowych, wartości uniwersalnych, znaczeń przepełnionych implikacjami dowartościowującymi rzeczywistość. Parafrazując Mounierowską koncepcję, można by stwierdzić, że przy recepcji współczesnego dzieła sztuki potrzebne są trzy następujące elementy: rozmyślanie — w celu uznania swego wcielenia — zauważyć tu można zbliżenie do koncepcji samotranscendencji awangardy, polegającej na wychodzeniu ku wartościom jeszcze nieostrym, rodzącym się za ledwie w kłębowisku światów i doktryn. Drugi element to zaangażowanie — tu oczywiście chodzi o czynny współudział w tworzeniu nowego, polegający na pełnym w całym tego słowa znaczeniu włączeniu się widza w sytuację artystyczną, mogącą nawet zagrozić w dużym stopniu jego dotychczasowej egzystencji w sensie zarówno odniesień fizycznych, jak i psychicznych zmian tożsamościowych. Trzecim wreszcie, najważniejszym składnikiem jest wyrzeczenie w sensie samopozbawienia się dotychczasowych wartości estetycznych, etycznych i zastąpienia ich diametralnie różnymi, w zależności od uwarunkowań sytuacji, wyznacznikami nowego ładu kreacji.

Przytoczone stwierdzenia włączają się w tok dyskursu estetycznego, prowadzonego w polskiej refleksji nad pięknem już od okresu dwudziestolecia międzywojennego. L. Petrażycki tak pisał o tymicznej percepcji: „Przeżycia estetyczne nie są uczuciami, lecz podrażnieniami emocjonalnymi w naszym znaczeniu, to znaczy podrażnieniami popędowymi

<sup>8</sup> I. Fiut: *Sztuka jest grą hermeneutyczną*. W: *Czym jest sztuka?...*, s. 100.

(apulsywnymi i repulsywnymi).”<sup>9</sup> Wynikałoby więc z tego, że drugi postulat estetyki prostomyślnej możemy nazwać także postulatem odbioru tymicznego, nie będzie to wszakże symlifikacja *implicite* zawartej w nim tezy, lecz spójne przedstawienie emocjonalności odbioru nie skażonego piętnem petryfikacji. Tylko przeżycie czynne dzieła sztuki, a takim można nazwać percepcję tymiczną w przeciwieństwie do biernej percepcji fronicznej, przeżycie czynne pozbawione oglądu zeszytwniałego *ex cathedra* czy raczej *per procura* (zamiast spontanicznego wglądu w rzeczywistość wykreowaną krytyk posługuje się wypracowaną z mozołem, zmumifikowaną, pełną przestarzałych elementów aparaturą pojęciową), jest przeżyciem autentycznym, a co za tym idzie w znaczeniu dosłownym przeżyciem *praxis* w odróżnieniu od przeżycia biernego opartego na szablonowym założeniu.

Tutaj właśnie najważniejsze zastosowanie teoretyczne znajduje kategoria *cockteaser*. *Cockteaser* oznacza w języku angielskim damę do towarzystwa, która wypełniając swą rolę aż do przesady skażoną nie dającą się ukryć wieloznacznością, w momencie kulminacyjnym odmawia partnerowi. Czyż właśnie nie w ten oto sposób wygląda w wielu środowiskach odbiór sztuki nowoczesnej? Każdy, ktokolwiek ma najmniejsze bodaj rozeznanie w pokaźnym jadłospisie, jaki serwuje nam codziennie krytyka i artyści, wie, do czego doprowadza bezmyślny, bałwochwalczy lub z góry potępiający, a w gruncie rzeczy prowadzący zawsze na manowce pustosłowia, absolutystyczny stosunek do tego rodzaju problematyki. Sztuka współczesna drażni na każdym kroku, wprowadzając w stan podniecenia nie tylko zdezorientowanego odbiorcę, ale także samego kreatora-krytyka-teoretyka w jednej osobie. Można by więc w tej sytuacji, wbrew pozorom bardzo obciążonej metodologicznie oraz aksjologicznie, a klasyczny przykład to twórczość Duchampa, zadać sobie pytanie, jaki sens ma owo „podniecanie”, ów *cockteasing* i w jakiej hierarchii wartości czy może przeżyć estetycznych umieścić to stanowisko. Wydaje się, iż tak postawiony problem, próby jego rozwiązania sytuuje w diachronicznej płaszczyźnie relacjonizmu estetycznego.

W nauce polskiej przedstawicielami tego kierunku byli m.in. M. Wallis i S. Ossowski. Szczególnie ostatni z nich zajmuje znaczącą pozycję ze względu na uniwersalność głoszonych przez niego tez, ale także z uwagi na metodologię, którą stosował w swej działalności. Ossowski jest uważany za przedstawiciela relacjonizmu psychologiczno-socjologicznego, a więc najbliższego nam w sensie nowatorskiego ujęcia teorii przeżyć estetycznych na tle innych koncepcji klasycznych. Relacjonizm estetyczny jest w wielu założeniach zbliżony do estetyki marksistow-

<sup>9</sup> L. Petrażycki: *Wstęp do nauki prawa i moralności*. Warszawa 1959, s. 423.

skiej, a więc wpasowuje się w krąg najnowszych trendów eseistyki estetycznej współczesnego piśmiennictwa filozoficznego. Tylko bowiem w warstwie paradygmatu socjologiczno-psychologicznego można sformułować teoretyczne przesłanki składające się na adekwatną interpretację działań twórczych wpisanych w otaczającą nas rzeczywistość. Na pytanie bowiem czym jest sztuka dzisiejsza, nie tak łatwo już odpowiedzieć. Wartaloby przy okazji zapytać o jaką sztukę, a zarazem teorię sztuki nam chodzi: czy europejską, afrykańską, australijską, azjatycką, czy może o jakąś wypadkową wszystkich kierunków i rodzajów sztuki formowanych na całej przestrzeni globalnej wioski, jaką przedstawia nasza cywilizacja z lotu ptaka. Nikt już nie pokusi się o puste sformułowania, dotyczące interesującej nas kwestii, nikt nie sądzi już, że problem sztuki w optyce europejskich kanonów estetycznych jest rozpatrywany wnikliwie. Odeszły w zmierzch epok wartości uznawane za fundamentalne, rodzi się i na naszych oczach dochodzi do głosu właśnie to, co zasadniczo, jak niektórzy uważają, nazywa się kulturą czy też jej wydaniem alternatywnym. Wszystkie trendy „anty-”, „sub-”, „under-” wyrastają ze zbitki rozmaitych kultur, religii, szkół i tradycji artystycznych, tworząc szokującą panoramę wciąż zmieniających się krajobrazów kontrocywilizacji. Razem z utrzymywaniem się teorii przebrzmiałych aksjologicznie, absolutystycznych na jednym krańcu, a na drugim relatywizmu wartości etycznych, estetycznych — coraz dramatyczniejsza staje się sytuacja, w której sformułowanie lub przetransformowanie kryteriów wartości wysuwa się na plan pierwszy, oczywiście chodzi tu o przyjęcie prostomyślnych wyznaczników ludzkiego postępowania. Kategoria *cockteaser* jako coś nowego, a jednocześnie odwołującego się do tradycji na poziomie prowokacji-inicjacji intelektualnej, przekazywanej *animal symbolicum* w każdym pokoleniu, to nie tylko sprawa podrażnienia emocjonalnego gościa galerii, widza spektaklu czy filmu *video*, ale sprawa głębsza, będąca wyzwaniem rzuconym statusowi wartości pojawiających się w teoriach estetycznych. W tym miejscu właśnie analiza socjologiczno-psychologiczna zdaje egzamin. Zastosowanie odpowiednich kryteriów do poszczególnych obszarów kulturowych, przesłedzenie relatywności ocen i wartości na płaszczyznach diachronicznej i synchronicznej przez odbiorcę tych wartości, który jest podmiotem tychże zmian, a więc zbadanie odbioru indywidualnego, grupowego, klasowego itp., to przecież marksistowski wykładnik, współczynnik odbioru i przekazu w obrębie strefy muz i profanów. Strefy, w której może dojść do autentycznego, prostomyślnego spotkania obu nacji: outsiderów i społeczeństwa. Wystąpić tu powinien w formie dialogu kontakt oparty na sytuacji granicznej w sensie filozofii Jaspersowskiej, gdzie zakryta wolność jednego człowieka odpowiednio dopełnia wolność drugiego. Dzieło wtedy

wyzwała z odbiorcy: „[...] najskrytsze źródła człowieczeństwa. Świat dla drugiego jest bowiem światem wartości. Artysta realizuje swoją misję przez to, że apeluje do człowieka, by prowadził życie duchowe przez interioryzację owego świata dla drugiego. Z kolei ten, drugi, inny odbiorca spełnia swą misję, gdy odpowiada na apel i jeśli nawet sam nie byłby w stanie stwarzać wartości, wystarczy, aby ją odkrył czy ustalił, to znaczy »uznał ją w bycie« jak i poddał się jej działaniu. Tak oto powołanie sztuki zaczyna być tożsame z powołaniem człowieka.”<sup>10</sup>

Ewolucja twórcza świata artystycznego to także przemiana szarej rzeczywistości masowego klienta art-shopów, to po prostu ewolucja gatunkowa. Człowiek, a co do tego są zgodni wszyscy badacze współczesności, nigdy jeszcze nie stał przed dramatyczniejszym krokiem w przyszłość. Fenomen ludzki staje obecnie przed alternatywą twórczości lub destrukcji. Obie te ścieżki są już przetarte przez poprzednie pokolenia, nigdy jednak jeszcze człowiek nie miał tego przeświadczenia, że w obecnym momencie decyduje się los całej planety. *Homo creator*, w co winniśmy wierzyć, członek arystokracji umysłowej swej walki o nową kulturę nie przemieni w piekło cywilizacji. Bodziec doświadczenia głębokiego bycia „ja”, ujawniający się przy spotkaniu z dziełem sztuki, to najprostsza droga do osiągnięcia stanu jakości metafizycznej, w rozumieniu Ingardenowskiej wykładni lub więcej nawet i szerzej, co oczywiście tylko wzbogaca, uwieloznacznia kategorię spotkania z dziełem, dostąpienie uczucia metafizycznego *par excellence* w Witkacowskim znaczeniu obcowania z artystem. Tajemnica istnienia otwiera swoje podwoje jedynie w momencie najintensywniej przeżytego działana *thymos* w powiązaniu strukturalnym z obudową *phronesis* odbiorcy, klasy społecznej. W schizoidalnym świecie pozbawionym etosu, jedynym imperatywem hipotetycznym, jak i kategorycznym realizowanym przez podmiot działania kulturowego jest obrona sfery prostomyślności w aspekcie przekazu oraz odbioru. Tak podjęta współpraca integruje nadawcę i odbiorcę. Eutyfroniczna więź w sztuce współczesnej oraz jej teoretyczne dopełnienie (estetyka prostomyślna) doprowadzić mogą do stworzenia zupełnie niewyobrażalnych w skutkach przemian kulturowych i cywilizacyjnych, nie mających sobie równych w dziejach ludzkości.

<sup>10</sup> C. Dziekanowski: *Świat dla drugiego*. W: *Materiały z konferencji pt.: „Czym jest sztuka?”*. Kraków 1984, s. 6 [maszynopis].

Тадеуш Сосьняк

## ЭТИКА ПРЯМОМЫШЛЕНИЯ И ЭСТЕТИКА

### Резюме

Уже давно можно заметить процесс дезактуализации всех эстетических теорий. В схизоидальном мире, лишенном этоса, единственным гипотетическим и категорическим императивом, реализуемым субъектом культурного действия, является защита сферы прямомышления как с точки зрения передачи, так и восприятия. Первый постулат эстетики прямомышления можно бы назвать постулатом фальсифицированного восприятия, второй автоматически стал бы постулатом компенсационного восприятия, обогащающего личность автора и адресата произведения. Евтифронная связь на основе современного искусства и ее теоретическое дополнение (эстетика прямомышления) могут привести к совершенно невообразимым в последствиях культурным и цивилизационным переменам, не имеющим себе равных в истории человечества.

*Tadeusz Sośniak*

### **Ethics of simple-mindedness and aesthetics**

#### Summary

Since a quite long time one may observe how all aesthetic theories lose their importance. In the schizoid world deprived of ethos the only imperative, both the hypothetic and the categorical one, realized by a human subject of cultural domain is to protect the sphere of the ethics of simple-mindedness, both in the aspect of its transmittion and of perception. The first postulate of the ethics of simple-mindedness may be denoted as a postulate of falsified perception, the second one would become automatically a postulate of compensative perception, enriching the personality of an originator and an addressee of a work. The euthyphronic binds on the ground of the contemporary art and its theoretical supplement (the ethics of simple-mindedness) may result the unimaginable in their consequences cultural and civilizational transformations, unparalleled, in the history of mankind.