

# Jacek Rogucki

---

## Ucieczka od przedstawialnego : uwagi na marginesie estetyki wzniosłości J.-F. Lyotarda

---

Nowa Krytyka 12, 145-161

---

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Jacek Rogucki**

Uniwersytet Wrocławski

## **Ucieczka od przedstawialnego Uwagi na marginesie estetyki wzniosłości J.-F. Lyotarda**

### **I**

Celem poniższego artykułu jest wskazanie na kilka, moim zdaniem kłopotliwych, kwestii związanych z Lyotardowską interpretacją oraz zastosowaniem, wywodzącej się z „Krytyki władzy sądenia”, kategorii wzniosłości. Moim zamiarem jest zwłaszcza zasygnalizowanie wątpliwości co do, głoszonej przez Jean-François’a Lyotarda, nowatorskiej (i dobroczynnej) rewizji dotychczasowego „paradygmatu” estetycznego przez przyjęcie perspektywy wzniosłości. Mimo ewidentnej mody intelektualnej towarzyszącej w ostatnich dwóch dziesięcioleciach karierze kategorii wzniosłości, niekiedy odzywają się głosy zmierzające do odebrania jej owego wyróżnionego statusu. Interesującą pod tym względem jest wypowiedź Heinza Paetzolda, postulująca możliwość zastąpienia w refleksji estetycznej (bez większych „strat” interpretacyjnych) pojęcia wzniosłości przez ideę „koncepcji sztuki”<sup>1</sup>.

Temat ten dotyczy zarazem zagadnienia dezaktualizacji piękna w sztuce – proklamacji jego ustąpienia (ostatecznego) na rzecz wzniosłości. Jak wiadomo, dziś tworzy się sztukę opatrzoną mianem wzniosłej; pojęcie piękna w swej bezsilności zawodzi, gdy przychodzi mu skonfrontować się z duchem nowej sztuki (a także – rzeczywistości). Jakkolwiek klasyczna formuła piękna powinna ulec krytycznej analizie, mimo to czymś mocno problematycznym wydaje mi się wskazywanie na wyjątkowość wzniosłości, jako rezultat oczywistego progresu w doświadczeniu sztuki – być może w znacznie większym stopniu *novum* sztuki

---

<sup>1</sup> H. Paetzold: *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.): *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Warszawa 1996.

współczesnej warunkowane jest doborem materiału, niż zmianami w ramach całościowej „strategii”, co wydaje się właśnie sugerować każda „wzniosła” „estetyka oporu”. Zawsze możliwy jest jeszcze ten, zarzucony, kierunek poszukiwań, zainicjowany przez Friedricha Schillera oraz Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, który ogólnie charakteryzował estetykę niemieckiego idealizmu – mianowicie niwelowanie różnic między obydwoma zjawiskami (piękna i wzniosłości) poprzez próbę dokonania ich syntezy. Byłaby to synteza, w której, jak pisze wspomniany H. Paetzold, „wzniosłość po prostu spełnia funkcję dynamiczną w ramach samego piękna”<sup>2</sup>. To rozwiązanie przyjmuje również J. Płuciennik, gdy podczas omawiania Kantowskiej koncepcji wzniosłości, twierdzi, iż treść pewnych wypowiedzi Kanta „pozwala jednoznacznie widzieć w teorii genialności połączenie teorii piękna i wzniosłości, a jednocześnie świetnie podsumowuje sąd o antymimetycznym charakterze wyobraźni”<sup>3</sup>.

Wspomniany paradygmat wsparty jest na przeświadczeniu o „pozytywnej” funkcji przedstawienia w dziele sztuki. Dzieło sztuki odnosi się do tego, co nieskończone. Dzieło piękne przedstawia nieskończoność w taki (fałszywy) sposób, że daje ono złudzenie jej zgodności z naocznym obrazem. Na tym polega piętnowany już przez modernę „piękny pozór” sztuki tradycyjnej. Przekłamanie dopuszcza się wszelka sugestia otwierająca drogę do zajścia koincydencji widzialnego z tym, co niezmysłowe. Zgodność ta winna jest podwójnie: w planie poznawczym suponuje przedstawialność tego, co wymyka się wszelkiemu teoretycznemu wykorzystaniu naoczności, w wymiarze egzystencjalnym składa „niewybaczalną” obietnicę, choć odraczanego w nieskończoność, pojednania skończoności człowieka z absolutnymi projektami rozumu – obietnicę sensu.

## II

Ugruntowane przez Kanta transcendentale, doświadczenie piękna i wzniosłości różnią się pod względem struktury oraz wewnętrznej zawartości. Piękno charakteryzuje się zwykle za pomocą takich terminów, jak wolna gra – w niewytlumaczalny sposób zgadzających się ze sobą<sup>4</sup> – władz podmiotu (wy-

<sup>2</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>3</sup> J. Płuciennik: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 105.

<sup>4</sup> „Samoistne piękno przyrody nie rozszerza wprawdzie w rzeczywistości naszego poznania przedmiotów przyrody, ale rozszerza za to nasze pojęcie o przyrodzie, jako o czymś, co jest li

obraźni i intelektu), płynące z kontemplacji form czyste (choć przecież rozumiejące) upodobanie, rozkosz i, ostatecznie (związana ze spełnieniem), radość. Podmiot zachowuje stan równowagi, formy, z którymi ma do czynienia nie są dlań żadnym zagrożeniem – „pocieszają”. Kardynalną niedogodnością piękna, w ujęciu Lyotarda, jest, sprzyjająca rozkoszowaniu się, łagodność łuku, po jakim omija ono wszelki konflikt i, zdolne rzucić podmiotowi duchowe wyzwanie, napięcie. Na pytanie, czy piękno jest w stanie w sposób adekwatny ujawnić tragizm – oś postmodernistycznej rzeczywistości – Lyotard daje odpowiedź negatywną. Mogło niefrasobliwie jeszcze tak twierdzić i usiłować czynić, „utrzymując sztukę «z dala od cierpienia», w stanie relatywnej nieodpowiedzialności”<sup>5</sup>, dopóki owej „pociechy” ostatecznie nie skompromitował rozmiar dokonującego się w XX wieku społecznego zła. Piękno jest więc znacznie bardziej podatne na żądania rzeczywistości, by ją sankcjonować i usprawiedliwiać.

Takiej ocenie nie podlega natomiast sztuka konfrontująca nas z tym, co wzniosłe. W świetle postmodernistycznej estetyki Lyotarda wzniosłość zapewnia przede wszystkim znacznie lepszą transmisję do transcendencji (co wcale nie jest tak oczywiste na gruncie tekstu Kanta)<sup>6</sup>. Jej ewidentną, zdaniem Lyotarda, zaletą jest większe zróżnicowanie zawartości, a także, gdyż nie idzie tu jedynie o samą miarę tej złożoności, całkowicie odmienna (biegnąca niejako w przeciwnym kierunku) od charakteryzującej piękno, metoda osiągania wyrazu. Wzniosłość jest „afektem silnym i dwuznacznym”<sup>7</sup>, wyznacza ją specyficzna dwustopniowość ujawniająca tak cenną dla sztuki postmodernistycznej wewnętrzną, radykalną sprzeczność. Podczas gdy piękno budzi w podmiocie rozkosz estetyczną niejako wprost, wskutek „prostej” afirmacji przedłożonych mu form, wzniosłość wymaga dla osiągnięcia swego celu pośrednictwa uczucia

---

tylko mechanizmem, do pojęcia o niej jako o sztuce – to zaś skłania do głębokich dociekań nad możliwością takiej formy”. I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. A. Landman. Warszawa 1986, s. 133.

<sup>5</sup> J.-F. Lyotard: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. A. Baran, [w:] R. Nycz (red.): *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków 1997, s. 78.

<sup>6</sup> „Z tego widzimy, że pojęcie tego, co w przyrodzie jest wzniosłe, bynajmniej nie jest tak ważne i bogate w konsekwencje, jak pojęcie tego, co piękne [...] bardzo to potrzebna uwaga wstępna, która [...] z teorii wzniosłości czyni jedynie dodatek do estetycznej oceny celowości przyrody”. I. Kant: *Krytyka władzy*, op.cit., s. 134.

<sup>7</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. A. Baran, [w:] R. Nycz (red.): *Postmodernizm*, op.cit., s. 55.

przykrości, wręcz strachu lub bólu – jest to swoista rozkosz „nie wprost”, dokonująca się przez swą negację – cierpienie<sup>8</sup>. Jest złożeniem:

przyjemności z tego, że rozum wyprzedza wszelkie przedstawienie, bólu z powodu nieprzystawalności wyobraźni i zmysłów do pojęcia<sup>9</sup>.

Zgodnie z koncepcją Kanta, recypient styka się początkowo z jakimś nacznie danym ogromem, zwiastującą cierpienie potęgą (określaną jako nieogarniona wielkość bądź siła) lub nie dającym się scalić chaosem. Musi to być jednak wielkość w obliczu nieskończoności, której władza przedstawiania przyznaje się do własnej „bolesnej nieadekwatności”. O doświadczeniu tym możemy bez przesady mówić jako o doświadczeniu empirycznej znikomości podmiotu i w konsekwencji – perspektywy śmierci. Wzniosłe przedstawienie nie kończy jednak swej „pracy” na tym negatywnym rezultacie. Odsyła ono bowiem do, w zasadniczy sposób kompensujących tę znikomość, pojęć (idei rozumowych) przedmiotów prawdziwie nieskończonych: idei całości, idei wolności transcendentalnej, idei nieśmiertelności tego, co bezwzględnie proste itd. Podmiot przeżywa stan nagłego uwolnienia i przyboru mocy następujących po, jak określał to Edmund Burke, szczęśliwie przeżytej grozie. Bezradna wobec „usiłowania umysłu, by wyobrażenie zmysłowe uczynić adekwatnym ideom”<sup>10</sup>, wyobraźnia ustępuje pola rozumowi. Wyzwanie, jakie jej stawia przeżycie wzniosłości, rodzi jednocześnie szacunek i podziw dla majestatu, którego ona nie dosięga. Wskutek obecnej w jej przedstawieniu dialektyki pierwiastka negatywnego i afirmującego wydaje się wzniosłość nie „gra, lecz poważnym zajęciem”<sup>11</sup> – „pobudza ona umysł do odwrócenia się od świata zmysłów i zajęcia się ideami zawierającymi wyższą celowość”<sup>12</sup>.

Zarazem:

Idee, których nie sposób przedstawić, nie dostarczają żadnej wiedzy o rzeczywistości (lub doświadczeniu), uniemożliwiają swobodną zgodę

---

<sup>8</sup> Lyotard używa jako synonimicznych określeń dla tej sprzeczności terminów: nerwica i masochizm, [w:] idem: *Filozofia i malarstwo...*, op.cit., s. 56.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>10</sup> I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 169.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 133.

władz umysłu, dzięki której pojawia się poczucie piękna, nie dopuszczają do wytworzenia i utrwalenia smaku. Można je określić jako nieprzedstawialne<sup>13</sup>.

Dla praktyki artystycznej istotny jest tutaj zwłaszcza wyłaniający się problem formy. Jak z naciskiem podkreśla Lyotard<sup>14</sup>, już Kant właśnie w braku uformowania (o ile chaosowi tym bardziej towarzyszy wielkość i moc) upatruje znamienia charakteryzującego wzniosły przedmiot. Bezforemność to jedyny dostępny *modus* „widzialności” tego, co nieskończone, do czego odsyła nas dzieło sztuki realizujące wzniosłość. Sztuka, z natury rzeczy, nie mogąc skorzystać z faktycznego ogromu, gdyż wówczas **musiałaby stać się** przyrodą<sup>15</sup>, w swym wysiłku zdania sprawy z nieprzedstawialnego musi posłużyć się brakiem formy. Dokonuje się to na drodze, niweczącego wszelkie „oczekiwanie estetyczne”, destruowania „poprawnych” form zastanych i wycofywania z artystycznego obiegu społecznie usankcjonowanych sposobów przedstawiania, które zdążyły się już wyrodzić w osławające lęk i depresję zabiegi stabilizujące. Jeśli wzniosłość wymaga presji, wobec której stawiany jest opór, to pod nieobecność realnych, „empirycznych” zagrożeń (mając w pamięci, iż nie można w nieskończoność mnożyć obrazów gniewnej natury) siłą, której podmiot się przeciwstawia, jest stała tendencja społeczna, by „podtrzymywać [...] to, co jest”<sup>16</sup>. Stanowi ona w jakimś sensie surogat przemocy przyrody – unifikującą, kodyfikującą, ogólnie rzecz biorąc, ukierunkowaną na pojednanie władzę racjonalności. Na terenie sztuki odpowiada tej tendencji zamiar ustanowienia „podporządkowujących myślenie spojrzeniu”<sup>17</sup>, dających się kontrolować reguł obrazowania artystycznego.

Problem formy prowadzi nas do kluczowego terminu opisującego wzniosłe dzieło sztuki – kategorii przedstawienia negatywnego (*resp.* przedstawienia nieprzedstawialnego). W Lyotardowskiej wykładni, sztuka wzniosła odwołuje

<sup>13</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 56.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 57, patrz również I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 134.

<sup>15</sup> „[...] wzniosłość bowiem w sztuce ograniczona zostaje zawsze do warunków zgodności z przyrodą”. I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 132.

<sup>16</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 52.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 58.

się, odsyła lub, jak mówi Lyotard, czyni „aluzję”<sup>18</sup> do czegoś, co wykracza poza władzę naocznego przedstawiania. Czytelność tej aluzji może zapewnić jedynie opisana wyżej destrukcja środków wyrazu. Dzieło wówczas nie pokazuje czegoś nieprzedstawialnego, lecz pokazuje, że istnieje coś nieprzedstawialnego, albo inaczej – przedstawia nieprzedstawialne w przedstawieniu jego nieprzedstawialności. Poprzez obraz kłęski przedstawienia, które porywa się na to pierwsze zadanie, lub, jak mówi Lyotard, „porażki ekspresji”<sup>19</sup> – przedstawienie negatywne, może mówić jedynie o tragicznie nieefektywnych wysiłkach wysłowienia Absolutu, lub od strony nieprzedstawialnego: o jego fundamentalnej transcendencji, która dla nas, wobec niego, oznacza konieczność „zamilknięcia”. Jedynie w tak realizowanej wzniosłości „sztuka współczesna (łącznie z literaturą) odnajduje swój rozmach, zaś logika awangard – swoje aksjomaty”<sup>20</sup>.

Niewiele można dodać do tych uwag, szkicując estetykę malarstwa wzniosłego: jako malarstwo, będzie ono oczywiście coś przedstawiać, aczkolwiek tylko negatywnie. Uniknie więc figuralizacji lub reprezentacji i pozostanie „białe” jak jeden z kwadratów Malewicza; będzie uwidaczniać, uniemożliwiając widzenie; będzie sprawiać przyjemność, wywołując ból. W instrukcjach tych rozpoznać można aksjomaty malarskich awangard w tej mierze, w jakiej poświęcały się one tworzeniem aluzji do nieprzedstawialnego poprzez widzialne przedstawienia. Systemy racji, w imię których, lub za pomocą których, zadanie to mogło być przeprowadzone i usprawiedliwione, zasługują na największą uwagę, choć nie mogłyby one powstać bez wołania o wzniosłość, tyleż je uprawomocniającego, co maskującego<sup>21</sup>.

„Milczenie” wzniosłe usposobionej sztuki nowoczesnej wspiera prócz tego „zakaz” utrwalania się dla reguł tworzenia. Ich obowiązywanie w, dyscyplinowanej przez smak, sztuce pięknej, zdaniem Lyotarda, prowadzi *de facto* do

<sup>18</sup> „Aluzja [...] jest prawdopodobnie niezbywalnym środkiem wyrazu dzieł przynależących do estetyki wzniosłości”. Ibidem, s. 59.

<sup>19</sup> J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda*. „Teksty Drugie” 1996, nr 38/39, s. 180.

<sup>20</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 55.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 57.

zmiany statusu sądów o dziełach z refleksyjnych na determinujące<sup>22</sup>. Pieczę nad taką „aprioryzacją” stosunku do sztuki sprawuje wrogi wszelkiemu eksperymentowi akademizm. „Broni on w ten sposób świadomość przed wątpieniem”<sup>23</sup> – wszystko jest znane zanim jeszcze przystępujemy do artefaktu, zadaniem odbiorcy jest jedynie delektująca się własnym przebiegiem konstatacja zachodzenia zgodności między wcześniej zrutyinizowaną formą a oczekiwanym po niej, niczego nie problematyzującym, efektem estetycznym.

Awangarda artystyczna winna z całą ostrością przestrzegać tej dystynkcji. Jan Hudzik w swoim gruntownym studium, poświęconemu dziejom idei transcendentalnego ugruntowania doświadczenia estetycznego, rekonstruuje „istotę awangardy według Lyotarda”, pisze, iż:

polega przede wszystkim na tym, że [...] niejako z założenia ciągle siebie kwestionuje, pozostawiając twórcę i odbiorcę w niepewności co do jej statusu i tożsamości. Sztuka awangardowa, kwestionując wszystkie tradycyjne reguły kreacji, percepcji i wartościowania wytworów artystycznych, przy jednoczesnym niepowoływaniu na ich miejsce żadnych nowych, może negatywnie odsyłać do owej nieprzedstawialnej obecności, o której mówi Lyotard<sup>24</sup>.

Ceną jaką za to przychodzi jej zapłacić jest momentalność jej dzieł. Istnieją tylko w tej mierze, w jakiej nie ustają w wysiłku kwestionowania dotychczasowych środków wyrazu – współczesne dzieło sztuki może objawić się jedynie jako kolejny gest obrazoburstwa. Właściwie każda próba, ponadjednokrotna, „przytrzymania”, utrwalenia, włączenia do katalogu mija przesłanie, z jakim przychodzi. Nie można go już bowiem „w starym stylu” estetycznie kontemplować, ma ono jedynie „aluzyjnie” odsyłać do tego, co naprawdę istotne, będąc całe skupione na tym, co nie jest mu nawet w najmniejszym stopniu

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 53. Na temat różnicy między sądem refleksyjnym a determinującym: I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 24 i n. Najogólniej mówiąc, władza sądenia jest determinująca wówczas, gdy dane jest to, co ogólne, a dla którego podmiot znaleźć ma (subsumować) to, co szczegółowe („przypadek” tej ogólności). Refleksyjny sąd postępuje w odwrotnym porządku – dla danego konkretnego szuka on reguły, której może go podporządkować. W tym też sensie refleksyjna władza sądenia (stanowiąca istotę „postawy estetycznej”) obywa się bez ustalonych wcześniej reguł.

<sup>23</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 51.

<sup>24</sup> J. P. Hudzik: *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii i kultury*. Lublin 1996, s. 248.



dostępne. Przekładając to na język konkretnych dzieł, Lyotard szkicuje drogę rozwojową kolejnych awangard oscylujących pomiędzy postawą „nostalgiczną” a „innowacyjną”. Każda z nich: impresjonizm, kubizm, konceptualizm aż po *performance* i *environments*, swą artystyczną pozycję wypracowuje w toku „zawrotnej pracy kwestionowania reguł obrazu i opowiadania”<sup>25</sup>. Proces ten pozwala separować dzieła modernistyczne od postmodernistycznych. Moderna, zdaniem Lyotarda, ewidentnie realizująca w swych dziełach ideę przedstawienia negatywnego, które nie jest możliwe bez wzniosłego konfliktu między tym, co przedstawić a tym, co można jedynie pomyśleć, może przybrać dwie, różne „tonacje”. Albo, ogarnięta „nostalgia za obecnością”, pozostanie w kręgu „nieosiągalnej” naoczności, szukając pocieszenia wśród ułatwiających komunikację, znanych form, albo dostrzegając rozległość horyzontu, jaki otwiera władza pojmowania, zacznie akcentować „pomnożenie istnienia i radość czerpaną z wynalezienia nowych, malarskich bądź literackich, reguł gry”<sup>26</sup>. Jednakże pierwsza strategia tylko połowicznie wywiązuje się z zadania, jakie stawia wzniosłość, która:

czyni aluzję do nieprzedstawialnego jedynie pod postacią nieobecnej treści, podczas gdy forma, dzięki jej rozpoznawalnej spoistości, w dalszym ciągu prowadzi czytelnika lub widza ku przyjemności bądź pocieszeniu. Odczucia te nie tworzą jednak prawdziwego odczucia wzniosłości, które jest wewnętrzną kombinacją przyjemności i bólu<sup>27</sup>.

Taką jawi się, zdaniem Lyotarda, „melancholijna”, „nostalgiczna” twórczość Prousta (ale również „niemieccy ekspresjoniści, Malewicz, Chirico”<sup>28</sup>, prawdopodobnie Strawiński, Mahler, Sibelius, Musil, Pound), której język pozostaje w granicach przyswajalnych, tradycyjnych technik narracyjnych. Drugą strategią, już *stricte* postmodernistyczną, posługuje się Joyce („Braque, Picasso, El Lissitzky, Duchamp”, Schönberg, Webern, Cage, być może Kafka, Beckett). Tutaj odesłanie do nieprzedstawialnego jest pełne, dzieło nie czyni najmniejszego ukłonu w stronę smaku – pocieszyciela w nostalgii za niemożliwym przedstawieniem – moment negatywny inkorporuje samą artystyczną *praxis*,

<sup>25</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 58.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 59.

podważa znaczeniową nośność samego języka – komunikacyjność. W tym sensie postmodernizm „jest częścią modernizmu”, u jego początków, podjętym na nowo. „Dzieło może być modernistyczne, o ile wcześniej było postmodernistyczne”<sup>29</sup>, należy je interpretować „zgodnie z paradoksem czasu przyszłego (*post*) dokonanego (*modo*)”<sup>30</sup>, w związku z czym może bardziej trafny na określenie omawianego zjawiska byłby termin: „anamodernizm”<sup>31</sup>. Na wspomniany problem „terminologiczny” wskazuje m.in. J. Płuciennik<sup>32</sup> – mówiąc o charakterystycznym dla Lyotarda przemieszaniu historycznego z ahistorycznym rozumieniem terminu. *Postmoderne* oznaczałoby więc raczej specyficzny stan umysłu niż epokę w rozwoju sztuki.

### III

Przeważają, jak sądzę, dwa zasadnicze – „techniczne” – powody, dla których Lyotard upatruje we wzniosłości, dystansującego piękno, estetycznego „nowego słowa”. Uwzględnienie obu szczęśliwie ratuje sztukę przed tym, co Lyotard nazywa „pułapkami reprezentacji”<sup>33</sup>. Powody te to: relacja wzniosłego przedstawienia do tego, co skończone oraz specyficzny, a co ważniejsze – trafniejszy od zakładanego w pięknie, związek z inteligibility (nieprzedstawialnym). Wzniosłość stanowi tu taki paradoksalny zwornik obu sfer, który pozostawia obie w stanie możliwie nienaruszonym (*resp.* niezmistyfikowanym). Łączy je bowiem nie złudzenie, osiągalnej na jakiejś metafizycznej kanwie, jedności, lecz nieprzejednany, fundamentalny zatarg (*le differend*). I tak, po pierwsze, za wzniosłym przedstawieniem przemawiałoby to, co można by nazwać większą dozą **autentyczności** przedstawienia, które oddaje sprawiedliwość ograniczoności empirii; po drugie, nieobecny w uroszczeniach zgłaszanych przez piękno, **respekt** (nie dobrowolny wprawdzie, lecz wymuszony naturą władz podmiotu) zmysłowości przed przekraczającą ją eschatologią. W obu przypadkach piękno zdradza naiwność jego własnych, za wszelką cenę skłon-

<sup>29</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>31</sup> R. Nycz: *Przedmowa*, [w:] R. Nycz (red.): *Postmodernizm...*, op.cit., s. 19. Podobną sugestię wysuwa również W. Welsch.

<sup>32</sup> J. Płuciennik: *Retoryka wzniosłości...*, op.cit., s. 135.

<sup>33</sup> J.-F. Lyotard: *Filozofia i malarstwo...*, op.cit., s. 79.

nych mediować, intencji. Z jednej strony, idealizując, „beznadziejnie” afirmuje empiryczną rzeczywistość, z drugiej, przeczuwaną nieskończoność „uzmysławia” i tym samym (przy okazji znieczulając świadomość na jej „prawdziwą” naturę) deprecjonuje.

Uważam, że trudności mogą nastęrczać następujące momenty refleksji estetycznej J.-F. Lyotarda:

1. Podstawowe zarzuty stawiane przez Lyotarda pięknu koncentrują się na dwóch pojęciach: zgodności (pojednania) oraz upodobania. Odpowiednio, wzniosłość wolna jest od tych zarzutów, gdyż wymienione pojęcia nie znajdują w niej zastosowania. Lyotard kładzie wyraźny nacisk na akt „odepchnięcia” – na negatywną stronę doświadczenia wzniosłości. Kant jednak bardzo dobitnie stwierdza, wieńcząc złożone uczucie wzniosłości, powszechnie ważną<sup>34</sup> zgodność wyobraźni („narzędzia rozumu”<sup>35</sup>) i rozumu. Zasadnicza różnica pomiędzy pięknem a wzniosłością polega na tym, że w drugim wypadku uzgodnienie obu sfer płynie z kontekstu, postulującej prawo moralne, wolności transcendentalnej a nie ze „statycznej” konfiguracji zachowujących warunki wolnej gry władz. Zgodność ta mianowicie przyjmuje postać hierarchii (rozmiar przedmiotów rozumu nieskończenie przewyższa warunki empiryczne), nieadekwatność oglądu względem rozumu znajduje ostatecznie rozwiązanie w relacji podporządkowania. Wydaje mi się, że całkiem zasadnie można to nazwać nie inaczej, jak właśnie figurą „pojednania”:

**Upodobanie w tym, co wzniosłe w przyrodzie, jest [...] mianowicie uczuciem pozbawienia wolności wyobraźni przez nią samą, wskutek tego, że zdeterminowana zostaje jako celowa podług innego prawa niż prawo użytku empirycznego [...], wszystko to nie jest rzeczywistym lękiem, lecz tylko próbą poddania się mu w wyobraźni po to, aby odczuć na sobie potęgę tej właśnie władzy, która pozwala połączyć wywołane tym poruszenie umysłu z jego spokojnym stanem i w ten sposób uzyskać przewagę nad przyrodą w nas samych, a tym samym też nad przyrodą poza nami, jako mogącą wywierać wpływ na nasze dobre samopoczucie. [...] Ta refleksja estetycznej władzy sądenia w celu wzniesienia się do adekwatności z rozumem (ale bez określonego pojęcia rozumowego) przedstawia**

<sup>34</sup> „Jako sąd bowiem estetycznej refleksyjnej władzy sądenia musi upodobanie we wzniosłości, **tak samo jak w pięknie**, być co do ilości powszechnie ważne”. I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 135 i s. 207.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 171.

przedmiot nawet poprzez obiektywną nieadekwatność najbardziej [choćby] rozszerzonej wyobraźni, przecież jako subiektywnie celowy dla rozumu (jako władzy idei)<sup>36</sup>.

Brak zgodności natomiast, o jakim można by tu mówić, dotyczy w równym stopniu przedstawień wzniosłych, co pięknych: w obu przypadkach przebieganie relacji naoczność–pojęcie uniemożliwia poznanie teoretyczne. Zresztą echem tej „trudnej jedności” elementu pojęciowego z sensualnym jest główna metodologiczna aporia estetyki, sformułowana przez Friedricha Schlegla jeszcze w okresie romantyzmu jenańskiego („W tym, co nosi miano filozofii sztuki, zazwyczaj brakuje jednego: albo filozofii, albo sztuki”), trafnie przez Annę Zeidler-Janiszewską i Romana Kubickiego nazwana estetyczną „zasadą nieoznaczoności”<sup>37</sup>. Jeśli zatem doświadczenie wzniosłości niesie ostatecznie ze sobą „pocieszenie” (rozum daje spełnienie i azyl), a według Kanta tak właśnie jest, to można by spytać, czy zła jest pociecha jako taka, czy też gdy oceniać ją po drodze, na której dochodzi do skutku? Lyotard wybierze prawdopodobnie drugą odpowiedź: wartość posiada rozkosz osiągnięta poprzez cierpienie. Wydaje się to jednak rozwiązaniem dość arbitralnym, a co ważniejsze, nie eliminuje podstawowego „grzechu” piękna – perspektywy niwelującej „zatarg”. „Gwałt” zadawany przez rozum wyobraźni (jakby parafrazujący walkę pomiędzy moralnie zdeterminowaną wolą i etycznym powołaniem a skłonnościami<sup>38</sup>), fakt, iż wzniosłość „podoba się przez swój opór przeciwko temu, w czym zainteresowane są zmysły”<sup>39</sup> stanowią tu jedynie objawy wzniosłej zwady umysłu z samym sobą, w której, przeciwko usiłującej unaocznić jego treści wyobraźni, zwycięża rozum. Wprawdzie z niespełnienia jej przedstawieniowych uzurpacji płynie przykrość, jednak jako „odrzucona”, wyobraźnia „osiąga tu swe maksimum, a usiłując je przekroczyć, pogrąża się znowu w sobie samej, co wprowadza ją w stan jakiegoś pełnego wzruszeń upodobania”<sup>40</sup>. Podobne zatem wątpliwości może nasuwać Lyotardowska interpretacja sformułowania Kanta, do-

<sup>36</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>37</sup> A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki: *Konteksty sztuki: dawniej i dzisiaj*, [w:] *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Red. A. Zeidler-Janiszewska i R. Kubicki. Warszawa 1999, s. 13.

<sup>38</sup> I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 175–176.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 142.

tyczącego „rozkoszy negatywnej” obecnej w przeżyciu wzniosłości. Kant wyraża się tu jednoznacznie: „to, co wzniosłe, podoba się”<sup>41</sup>. Charakteryzujące piękno, tak dezawuowane przez Lyotarda, „delektowanie się formami” nie jest więc jedynym sposobem osiągnięcia estetycznej rozkoszy – jest nim również „upodobanie w rozszerzaniu wyobraźni samej w sobie”<sup>42</sup>, które ma miejsce w ujmowaniu tego, co wzniosłe.

Prócz tego, można by jeszcze zadać pytanie o ową groźbę „terroru consensusu”, którą Lyotard nie bez patosu obwieszcza. Czy, paradoksalnie, we wzniosłej relacji bezwzględного prymatu noumenalnie ugruntowanej wolności nad przyrodą nie spełnia się właśnie „fantazmat władzy nad rzeczywistością”?<sup>43</sup> Przecież absolutyzacja owej przepaści między władzami podmiotu („rodzinami dyskursu”, „grami językowymi” w terminologii Lyotarda) i tak nie może zająć na tyle daleko, aby znieść ich zhierarchizowaną asymetrię. Byłoby to jaskrawo sprzeczne z duchem i literą koncepcji Kanta. Myślę, że w tej sytuacji zawodzi również postmodernistyczna kuratela nad tym, co singularne – zadanie ochrony *individuum* przed zakusami „całości i jednego”. Całkiem nieoczekiwanie role się odwracają i, stanowiące dotąd wartość nadrzędną, istnienie partykularne i pluralistyczne (wyobrażenia) okazuje się być tą złą siłą, przed którą – „jako instancja oporu” – schronienie daje **totalna** w swej istocie rozumowa bezwarunkowość i apodyktyczność. Jeśli natomiast dzieje się tak, że przy jednoczesnej akceptacji wybranych twierdzeń Kanta, ważność innych ulega zawieszeniu, to zarzut jaki można by postawić Lyotardowi jest zarzutem dowolności.

2. Podobnie, moim zdaniem, trudność może budzić kategoria bezforemności, ściśle wiązana przez Lyotarda ze wzniosłym przedstawieniem, które „ocala” świadomość nieskończoności dzięki rezygnacji z formy i obrazu. Kant jednak niejednokrotnie mówi o tym (używając tego zwrotu niemal w definicyjnym sensie), że wzniosłość można znaleźć **również** w przedmiocie pozbawionym formy. Brak formy nie byłby zatem warunkiem koniecznym przedstawienia wzniosłego – być może nawet nie wystarczającym, jeśli mieć na uwadze Kantowską dopowiedź: „o ile w nim lub za jego przyczynieniem się zostaje wyobrażona nieograniczoność”<sup>44</sup> (Kant wyraźnie daje do zrozumienia, że nie brak

<sup>41</sup> Ibidem, s. 135. Kant mówi również o „rozkoszowaniu się w tym, co wzniosłe” jako o „rozkoszy rozumującej kontemplacji”. Ibidem, s. 207.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>43</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 61.

<sup>44</sup> I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 131, 132, 134, 139.

formy, lecz obecność wielkości i mocy jest znamię tego, co wzniosłe). To, że nieskończoność, do której odsyła to, co wzniosłe, nie musi się wiązać tak bezapelacyjnie z brakiem formy, poświadcza choćby następujący *passus* z Kanta:

Musimy natomiast, jak to czynią poeci, umieć dopatrzeć się wzniosłości oceanu w **samym tylko widoku**, jaki ukazuje się naszym oczom, gdy jest spokojny, jako jasne, ograniczone jedynie przez niebo zwierciadło wód, gdy zaś jest niespokojny, jako otchłań zagrażająca pochłonięciem wszystkiego<sup>45</sup>.

„Doświadczenie estetyczne przyrody, podobnie jak doświadczenie sztuki, jest doświadczeniem obrazów”, pisze Theodor Adorno<sup>46</sup>. Pojęcie przedstawienia negatywnego (przedstawienie nieprzedstawiwalnego) jest problematyczne również od tej strony. Jeśli dzieło sztuki pięknej nazwać można przedstawieniem (możliwości czegoś), to wzniosłe dzieło sztuki awangardowej – metaprzedstawieniem (niemożliwości przedstawienia czegoś). To drugie osiąga się przy użyciu struktur „tak mało ludzkich, jak to tylko jest możliwe”, za pomocą destrukcji form, operując chaosem. Chaos nie jest stopniowalny, zakładałoby to bowiem różny stopień udziału w nim formy, on zaś jest wprost proporcjonalny do jej braku. Otóż, uwzględniając, że sztuka wzniosła przedstawia niemożliwość przedstawienia, czy ma jakieś znaczenie to, **jak ją przedstawia**? Przyjęta przez Lyotarda „reguła” wzniosłości wykluczałaby wszelkie jakościowe charakterystyki dzieła, istotna jest tu tylko sprawność we uprawianiu umysłu w określony stan, sprawność, która podlega wyłącznie ilościowej gradacji – znaczenie ma siła, z jaką to czyni. Im bardziej dzieło odwraca skierowane nań spojrzenie, tym lepiej. Ta „monotematyczność” przedstawienia „tylko” wzniosłego implikuje przede wszystkim porzucenie perspektywy samego dzieła sztuki i swoiste „sformalizowanie” postawy estetycznej (sztuka realizuje „regulę oporu”). Albo podążając za „aluzją do nieprzedstawiwalnego” odwracam się od przedmiotu, albo szukam treści w nim. Druga ewentualność, zachowująca autoteliczny charakter sztuki, nie jest jednak możliwa poza obrazem. Można by w związku z tym pokusić się o pewną analogię do epistemicznej aktywności jaźni i powiedzieć, że tak, jak dla poznania w ogóle obowiązuje zasada, iż „to,

<sup>45</sup> Ibidem, s. 174.

<sup>46</sup> T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 121.

co nie jest w ogóle pomyślane (znajdujące się w polu świadomości) jest dla nas niczym”, tak również dla sztuki „to, co nie jest w jakikolwiek sposób przedstawione (ujęte w naoczne formy) – nie istnieje (nie jest sztuką)”.

Jeśli potraktować formułowaną przez postmodernizm dyrektywę „uwznioslenia” artefaktów, jako nawoływanie do obrony przed sztuką, która uległa regresji w konwencję, to trzeba przyznać, że same dzieła awangardy upodobniły się w tym względzie do tego, przeciw czemu miały stanowić *antidotum*. Permanentna rewizja artystycznych środków przedstawiania, ustanowienie eksperymentu jako współczesnego inwariantu w sztuce doprowadziło do zaskakująco niezgodnych z celami rezultatów. Posępna rutyna wyzierająca z większości współczesnych dzieł (przewidywalność ich woli wyrwania się z kręgu zrozumiałości) – odpowiadająca uczuciu czczości płynącej z obcowania z lekkostrawną sztampą, jakiej zapewne doświadczał po wielokroć odbiorca otaczających go dzieł doby baroku czy klasycyzmu – potwierdza fakt, że żyjemy w kręgu kanonu estetycznego, do którego należą również (lub raczej zwłaszcza) utwory kwalifikowane przez postmodernizm jako wzniosłe. Niewątpliwie, żądanie eksperymentu jest cenną wskazówką dla praktyki artystycznej – by, mówiąc prościej, raczej szukać niż kontynuować – jednak jurysdyczny ton, w jakim Lyotardowski „zakaz form” jest głoszony, równie dobrze może być odczytany jako wykluczenie czegoś z kręgu sztuki, tym samym oznaczając presję swoistego „kodeksu”. Trudno przy tym oprzeć się wrażeniu, że eliminacja z dzieła kwestii formy, rozumianej jako zagadnienie domagające się „pozytywnego” rozstrzygnięcia, jest bardzo wygodna dla tych twórców, dla których artyzm wyrazu (zakładający stopniowalność) nie jest już obligatoryjny.

3. Pierwszorzędnym argumentem postmodernistycznego „kalloklazmu” jest ten, wedle którego piękno w mniejszym, niż wzniosłe przedstawienie, stopniu „angażuje” inteligibilność – skoro imputuje możliwość jej uzgodnienia z „pozytywnie zobrazowaną” zmysłowością.

Piękno stanowi w ocenie postmoderny wyraz „hedonizmu estetycznego”, który sprowadza się do znajdowania upodobania w formach. Jednak czy rzeczywiście akt reflektowania form jest czymś tak prostym? Należałoby w związku z tym zauważyć, że, jak mówi Kant, podmiot o tyle trafnie wydaje sąd na podstawie smaku („rozważa w refleksyjnej naoczności”), „o ile tylko w świadomości tej nie błądzi i nie bierze materii za formę a powabu za piękno”<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 208.

W projekcie Lyotarda wzniosłość sztuki ma zapobiec złudzeniu poznawalności tego, co piękne, podczas gdy „nieprzedstawialność” idei rozumowych (do których odsyła wzniosłość) i estetycznych jest, jeśli można się tak wyrazić, tej samej „mocy”, choć o innym „przebiegu”. Pierwsze są „nieeksponowalnymi” wyobrażeniami, drugie – to „nie dające się zademonstrować” pojęcia rozumowe<sup>48</sup>. Obie jednak są przedstawieniami odniesionymi do przedmiotu według zasady uniemożliwiającej jego poznanie. W obu też wypadkach zasady swe „muszą mieć w rozumie”. Za ową nieeksponowalność pięknego przedstawienia odpowiedzialna jest sfera transcendentna, skoro, jak mówi Kant:

za subiektywną wytyczną estetycznej celowości w sztuce pięknej [może służyć] jedynie to, co jest tylko naturą w podmiocie, ale nie może być podciągnięte pod żadne prawidła lub pojęcia, tzn. nadzmysłowy substrat wszystkich jego władz (substrat, którego nie osiąga żadne pojęcie intelektualne), a zatem to, w odniesieniu do czego uzgodnienie wszystkich naszych władz poznawczych stanowi ostateczny cel zakreślony przez inteligibilny pierwiastek naszej natury<sup>49</sup>.

Lyotardowski zarzut „uzmysławiania nieprzedstawialnego” pomija to, że piękno również pozostawia nieskończoność „nie tkniętą” i podobnie jak wzniosłość zachowuje różnicę między przedstawieniem a nieuchwytnością tego, do czego odsyła. Słowa Lyotarda:

jako że nie jest sprawą naszego rozumu, czy ludzka zmysłowość lub wyobraźnia potrafi, czy też nie potrafi dopasować się do tego, do czego się odnosi<sup>50</sup>,

można by z powodzeniem odwrócić i stwierdzić, że nie jest również sprawą ludzkiego rozumu źródło niedosiężności tego, co intuitywne dla pojęć (choć jednak im udostępnionego), a także niemożności wyczerpania tajemnicy zawartej w każdym pięknym symbolu. Ta nieuchwytność w przypadku piękna zachodzi jakby z „przeciwległego” kierunku – od strony pojęć. W pięknym przedstawieniu przedłożony jest wprawdzie obraz „tego, co inne”, przy całym

<sup>48</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 287–288.

<sup>50</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 59.



jednakże zastrzeżeniu jego symbolicznej funkcji. W poszukiwaniu „mocnych struktur symbolicznych” wyobrażenie nie czyni aluzji, lecz analogię<sup>51</sup>.

Równie często podkreśla się fakt, że w obliczu wzniosłego dzieła sztuki awangardowej widz staje w zakłopotaniu wobec niemożności znalezienia reguł tworzenia. Ta „praca bez reguł” stanowiłaby jedną z ważniejszych cech współczesnej praktyki artystycznej<sup>52</sup>. Otóż, dla piękna tej reguły w sposób satysfakcjonujący, ostateczny i zamykający również nie znajduje. Pod tym względem symbol (zwłaszcza to, co w estetyce nazywa się „symboliką otwartą”) różni się zasadniczo od alegorii, w której przekład przedstawiającego na przedstawiane jest wymianą między członami w równej mierze znanymi.

4. Wreszcie, postmodernistyczna estetyka wzniosłości może budzić obiekcje z uwagi na swe *stricte* światopoglądowe uwikłania. Piękno – „kamień obrazu” awangardy – razi współczesnych „kaloklastów” przede wszystkim swoim afirmatywnym charakterem. W oczekiwaniu pojednania ożywia je nadzieja i próby odnalezienia jedności dla owych Kantowskich „dwóch pni”, z których wyrasta ludzkie poznanie (materii i ducha). Postmodernizm, negując tę nadzieję, utrzymuje, że stoi bliżej „tego, co jest”. Zawartą w pięknie obietnicę dyskredytuje jako fałsz powołany do istnienia przez „ciemną i jałową wolę” pociechy<sup>53</sup>. Ale kategoryczność, z jaką przyjmuje dogmat negatywny, powinna budzić ostrożność. On również mówi coś o tej obietnicy – głosi mianowicie jej bezzasadność. Musiał więc wykroczyć poza to, co relatywne i uzyskać wiedzę absolutną. Dlaczego jednak odrzucanie oczekiwania jedności ma oznaczać postawę bardziej heroiczną i „prawdziwszą” niż jego żywienie, zaś nadzieja ma być bardziej „fałszywa” od jej braku? Dawanie w sztuce pierwszeństwa temu, co Lyotard określa mianem *dissensu* (konflikt) przed *consensem* (zgodność) wydaje się decyzją z gruntu arbitralną – wyrazem przyjęcia opcji światopoglądowej. Oczywiście stoi za tym wyborem całe teoretyczne „zaplecze” ponowoczesności: rozpad klasycznej koncepcji „samoprzejrzystego” podmiotu, teza o labilności doświadczenia, idea „wiedzy otwartej”, będącej konsekwencją odwrotu od adekwacyjnej wizji poznania oraz, zgodne z wymogami „nowej nie-

<sup>51</sup> W. Stróżewski: *Symbol i rzeczywistość*, [w:] idem: *Istnienie i sens*. Kraków 1994, s. 451; I. Kant: *Krytyka władzy...*, op.cit., s. 298–304.

<sup>52</sup> Szczegółowo analizuje to zagadnienie A. Zeidler-Janiszewska, zob.: A. Zeidler-Janiszewska: *Pochwała eksperymentowania*, [w:] *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1991, s. 75–76.

<sup>53</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie...*, op.cit., s. 58.

przejrzystości”, ogólne podważenie możliwości komunikacyjnych<sup>54</sup>. Niekonsekwencją natomiast jest fakt, iż podczas gdy z jednej strony mówi się tu o sytuacji zastanej, deklarując ograniczenie się do procedur czysto opisowych (jakby sceptyczne zdawanie sprawy z własnych „niepowodzeń” poznawczych, estetycznych), z drugiej dochodzi do bardzo silnej normatywizacji postaw i dogmatyzacji własnych twierdzeń: „Kpina jest tam w szczególny sposób wyzuta z wymiaru autozrotnego i czymś całkowicie dla niej obcym jest kwestionowanie siebie samej [...]”<sup>55</sup>. Taka destrukcja doktryny humanizmu „od góry” nie przeszkadza zarazem korzystać z dziedzictwa po klasycznej „wielkonarracyjnej” filozofii (nieskończoność, to, co nieprzedstawialne, wolność transcendentna, idee rozumu itd.). Tezę przeciwną natomiast neguje się jako „nieuczciwą” (zarodek totalitaryzmu), w najlepszym razie – infantylną. Wszystko to, przetransponowane na grunt estetyki, owocuje „aksjologicznie ofensywnym” wyrokowaniem o nieuchronności „wzniosłego” *status quo* w sztuce.

---

<sup>54</sup> Na ten temat w sposób wnikliwy i chciałyby się powiedzieć „przejrzysty” wypowiada się A. Miś: *O genezie współczesnego antyhumanizmu*, [w:] *Derridiana*. Kraków 1994, s. 21–56.

<sup>55</sup> J. Bouveresse: *Racjonalność i cynizm*. „Literatura na świecie” 1988, nr 8–9, s. 381; cyt. za: A. Miś: *O genezie...*, op.cit.