

Grzegorz Sztabiński

Język sztuki a marzenie o komunikacji bezpośredniej

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/2, 89-100

2003

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.

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

JĘZYK SZTUKI A MARZENIE O KOMUNIKACJI BEZPOŚREDNIEJ

Zagadnienia języka interesowały często filozofów, teologów, przedstawiciele nauk tajemnych, a także artystów uprawiających sztuki plastyczne. Zwykle jednak, w przeciwieństwie do lingwistów, poświęcali oni mniej uwagi strukturze istniejących systemów komunikacji, zadając przede wszystkim pytania o ich rolę w procesie poznania, o możliwość wyrażenia w nich prawdy, o funkcje jakie pełnią w życiu ludzi. Jeśli zaś zajmowano się kwestiami budowy języka, to zwykle w celu ulepszenia go z punktu widzenia zakładanych kryteriów. Utopia języka była, jak podkreślał Umberto Eco, *obsesją kultury europejskiej*¹, choć nie ograniczała się tylko do niej. Poszukując uniwersalnego środka komunikacji odwoływano się do języków historycznych uważanych za pierwotne, nacechowanych mistyczną doskonałością, rekonstruowano rzekome prajęzyki lub budowano sztuczne konstrukcje sematyczne, które miały być doskonalsze od języków naturalnych ze względów funkcjonalnych bądź strukturalnych, z powodu uniwersalności albo praktyczności. Analiza tych przedsięwzięć pozwala dostrzec z jednej strony bolączki trapiące ludzi, a z drugiej marzenia, w których realizacji pomóc miały reformy lingwistyczne.

Jednym z tych marzeń jest komunikacja bezpośrednia. Nieprzejrzystość stosunków międzyludzkich, zakłamanie, fałsz były od wieków przyczyną cierpień i dlatego zastanawiano się, czy nie mogłaby zaradzić temu reforma języka naturalnego jako podstawowego środka porozumiewania się ludzi, albo wynalezienie innego środka przekazywania myśli i uczuć. Sytuację tę dramatycznie przedstawiał w swych pismach Jean – Jacques Rousseau. Teksty jego przeniknięte są obsesyjną ideą niemożności porozumienia się między osobami, pomimo, że tak wiele mówi się i pisze. W związku z tym język stał się częstym tematem rozważań filozofa. Dociekania te przybierały zwykle charakter uwag krytycznych, ale pojawiły się także sugestie odnośnie szans naprawy sytuacji.

¹ U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przekł. W. Soliński. Gdańsk-Warszawa 2002, s. 11.

Rozważania swe prowadził Rousseau zarówno w pracach filozoficznych, naukowych lub quasi-naukowych oraz w powieściach. W ostatniej z tych form marzenia przybierały postać najbardziej wyrazistą. W *Nowej Heloizie* chora na ospę bohaterka mającąc wyraża pragnienie bezpośredniego porozumienia z ukochanym niezależnie od ciała i zmysłów. Później, przed śmiercią, ponawia to życzenie, jednak porównując je do kontaktu z Bogiem w drugim życiu. Rousseau z jednej strony pragnie więc mocno komunikacji bezpośredniej, z drugiej zaś zdaje sobie sprawę z jego nieosiągalności w czasie przebywania na ziemi. Nie prowadzi go to jednak do rezygnacji z idei, która wydaje się nieosiągalna, a do pytania, w jaki sposób można zbliżyć się do jej realizacji? Język jest więc koniecznością, ponieważ na tym świecie nie możemy przekazywać myśli bezpośrednio. Co można wobec tego zrobić, żeby w jak najmniejszym stopniu przesłaniał on czy deformował prawdę? Problem bezpośredniości kontaktów międzyludzkich przełożony zostaje więc na zagadnienie przeźroczystości języka.

Kwestie te przewijają się w wielu tekstach francuskiego autora. W *Emilu* uzyskują wykładnię pedagogiczną. Czytamy tam, że w procesie wychowania należy możliwie jak najdłużej odkładać moment przejścia dziecka od rzeczy do znaków. *Nie udzielaj nigdy uczniowi nauk słownych: powinien on otrzymywać je wyłącznie z doświadczenia*² - pisał Rousseau. Słowa mogą wprowadzić fałsz w relacje między człowiekiem a rzeczami i dlatego należy ich unikać o tyle, o ile jest to możliwe.

Bardziej teoretyczną wykładnię problem uzyskuje w *Essai sur l'origine des langues*. Praca ta, którą Jean Starobinski w swej znanej monografii określa jako przykład *językoznawstwa spekulatywnego*³, ma formę zarysu historycznego. Dzieje rozpoczynają się od stanu pierwotnego, naturalnego, gdy człowiek żyjąc w bezpośrednim kontakcie z rzeczami właściwie nie potrzebował znaków. Dźwięki wyrażające uczucia początkowo były nieartykułowane /jęki, „krzyki natury”/. Słowa, które od nich pochodzą, wywodziły się więc nie z potrzeb praktycznych, jak elementy geometryczne, a z namiętności, którym towarzyszyły. Nie z rozumowania, a z uczuć. Wzrost stopnia artykulacji prowadził początkowo nie w kierunku wyrażania pojęć, a w stronę śpiewu. Wszędzie obecne były onomatopeje. Język miał wiele synonimów wyrażających te same byty za pomocą różnych słów. Pomijano analogie gramatyczne podkreślając eufonię.

Degeneracja języka w jego postaci pierwotnej i naturalnej związana jest z rozwojem potrzeb człowieka, z rozwojem zasady praktyczności. Rousseau podkreśla, że w ten sposób *głosy stają się monotonne*⁴. Słowa coraz bardziej

² J.-J. Rousseau, *Emil czyli o wychowaniu*, przekł. F. Wnorowski. Wrocław 1955, t. I, s. 88.

³ J. Starobinski, Jean-Jacques Rousseau, *Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przekł. J. Wojcieszak. Warszawa 2000, s. 176.

⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, [w:] *Oevres complètes de J.-J. Rousseau*, t. 1. Paris 1909, s. 376.

zaczynają odpowiadać nie uczuciom, a przedmiotom. Filozof bierze pod uwagę języki pierwotne jego zdaniem, takie jak meksykański, egipski, chiński, rozważając różne odmiany relacji znaków do rzeczywistości oznaczanej. Jako cechę języków nowożytnych wskazuje natomiast podział na pewną ilość części elementarnych. Wiąże to z potrzebami handlowymi i duchem analizy. Pismo może w ten sposób pełnić różne funkcje. *Malowanie przedmiotów odpowiada ludom dzikim; znaki słów i zdań ludom barbarzyńskim, a alfabet ludom cywilizowanym*⁵ – pisał. Doskonałość języka może mieć więc różny charakter i służyć różnym celom. Biorąc pod uwagę języki europejskie dzieli je na południowe (*langues méridionales*) i północne (*langues du nord*) twierdząc, że pierwsze rozdziły się w większym stopniu z uczuć, drugie zaś są *smutnymi córkami konieczności*⁶.

Ogólnie, zdaniem Rousseau, *języki formują się naturalnie według potrzeb ludzi, zmieniają się i zniekształcają według przemian tych samych potrzeb*⁷. Nowoczesność w oczach francuskiego filozofa, to okres smutny. Nie trzeba zbierać ludzi, umożliwiać im porozumienia, bo może być to niewygodne czy groźne dla rządzących. Dlatego lepiej *trzymać podmioty rozproszone; to pierwsza maksyma nowoczesnej polityki*⁸. Język przestaje więc być środkiem rzeczywistego porozumienia, autentycznej komunikacji, a pojawia się gadanina przesłaniająca prawdę.

Zgodnie z przedstawioną tu koncepcją język jest rezultatem sytuacji społecznej, zwłaszcza politycznej, a jednocześnie przyczynia się do pogłębienia i utrwalenia właściwych dla niej tendencji. Rousseau ubolewa nad stanem ludzi w czasach, w jakich przyszło mu żyć. Użala się, marzy o powrocie do prawdziwego języka i bezpośredniej komunikacji, ale nie przedstawia projektu radykalnych zmian. Obcy jest mu rewolucyjny aktywizm. Cechował on natomiast artystów dwudziestowiecznej awangardy. Nie byli oni na ogół czytelnikami pism oświeceniowego myśliciela, ale odczuwali równie silnie, a może dotkliwiej, kryzys cywilizacji i negatywnie oceniali współczesną kulturę. Cierpiąc, nie pogrążali się jednak w marzeniach retrospektywnych, a proponowali najczęściej utopijne koncepcje przyszłych radykalnych modyfikacji. Ciekawe, że dotyczyły one także tych zakresów problemowych, które były przedmiotem rozważań Rousseau. Przyjmowano jednak przesunięcie obszaru, na którym rozpocząć się miała przemiana. Stawała się nim sztuka. Dość powszechnie w ramach awangardy odrzucano jednak jej tradycyjne cele estetyczne, natomiast dla zmian w formie dzieł i w sposobach uprawiania twórczości poszukiwano odniesień społecznych.

⁵ Tamże, s. 377.

⁶ Tamże, s. 393.

⁷ Tamże, s. 407.

⁸ Tamże, s. 408.

Nie będę tu omawiał szerzej głównych kierunków proponowanych modyfikacji⁹. O ich rozległości świadczyć może to, że sztukę próbowano sprowadzić do „pierwotnego krzyku” ujawniającego bezpośrednio uczucia lub wynaleźć dla niej nowe reguły językowe. Przyjmowano też czasami występujący u Rousseau pogląd, że *do serca prędzej trafimy przez oczy niż przez uszy*¹⁰ i odwoływano się do oczywistości obrazu lub konkretnych rzeczy, które posiadają większą siłę oddziaływania niż najkunsztowniej ułożone znaki. Tendencje takie wystąpiły z jednej strony w ramach konstruktywizmu, gdzie dążono do przebudowy rzeczywistości tak, aby stała się bliska człowiekowi, aby odpowiadała jego potrzebom i pozwoliła cieszyć się w bezpośrednim kontakcie z przedmiotami wytworzonymi według nowych zasad, z drugiej zaś w tendencjach dadaistyczno – postartystycznych, których przedstawiciele podkreślali wartość natury, identyfikacji z nią wbrew deformującemu człowieczeństwo wpływowi wytworów nowoczesnej cywilizacji. Dążenia te znalazły dobitny wyraz w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w ramach *arte povera*, *sztuce ziemi*, *happenin-gach*, *performance art* itp.

Z punktu widzenia podjętego tu tematu warto może zatrzymać się na chwilę przy koncepcji sztuki jako nowego języka, który jest w stanie przezwyciężyć ograniczenia i zafałszowania właściwe dla współczesnej komunikacji lingwistycznej. Tym, co różni takie poszukiwania awangardowe od ekspresyjnych krzyków uczuć czy konstruktywistycznych tendencji do tworzenia nowego otoczenia człowieka jest przekonanie, że w komunikacji międzyludzkiej potrzebna jest pewna forma mediacji, że nie można ograniczyć się do instynktownych reakcji z wiarą, że zostaną identycznie odczute lub do współbycia w przebudowanym świecie przedmiotów. Język jest niezbędny. Należy jednak tak go przekształcić, wynaleźć takie jego postacie, żeby umożliwiał komunikację możliwie najbardziej bezpośrednią.

Przykładem, który chcę wziąć pod uwagę, są rozważania Wassily Kandinskiego dotyczące malarskiego języka kształtów i barw. Problem ten podjęty został przez artystę już w jego książce *O duchowości w sztuce* opublikowanej po raz pierwszy w 1912 roku. Rozdział szósty zatytułowany *Język kształtów i barw* rozpoczyna refleksja nad muzyką, która ma bezpośredni dostęp do duszy. Na zasadzie powinowactwa zasadą tą objęte zostają też inne dziedziny artystyczne. Autor uważa, że tradycyjnie przyjmowane podziały sztuk /np. na przestrzenne i czasowe, odtwarzające rzeczywistość i nieprzedstawiające/ są wtórne i mniej istotne od ich zasadniczego związku. Wszystkie one wyrażają stany duchowe artystów poprzez środki zewnętrzne, obiektywnie dane. Funkcjonowanie ich jest

⁹ Przedstawiłem je w artykule *Od komunikacji bezpośredniej do hiperjęzyka sztuki*. „Prze-gląd socjologiczny”. T. 50: 2001, nr 2.

¹⁰ J.-J. Rousseau, *Emil...*, t. 2, s. 169.

podobne do języka naturalnego. Występują jednak też istotne różnice. W języku używanym w życiu codziennym i w nauce obowiązuje zasada konwencjonalnego związku między znakiem a znaczeniem. Tymczasem w sztuce możliwe jest wzięcie pod uwagę charakteru samych znaków i poszukiwanie odpowiedniości między ich *życiem wewnętrznym* oraz treściami, które artysta chce przekazać. Dlatego zamiast uściślać konwencje semantyczne powinien on głębiej zrozumieć środki wyrazu, uchwycić ich własne, specyficzne cechy. Nie tyle posługiwać się nimi, ile współdziałać z właściwą im wewnętrzną naturą. Następuje więc przełamanie obcości między człowiekiem a znakami. Między duchowością człowieka a nośnikami znaczenia odnaleziony zostaje bezpośredni związek.

Występowanie tego zjawiska w literaturze Kandinsky omawia powołując się na Maeterlincka. **Słowo – pisze – jest dźwiękiem uwewnętrznionym. Ów głos wewnętrzny pochodzi częściowo /może głównie/ od przedmiotu, który słowo oznacza. Kiedy jednak nie widzimy przedmiotu, a słyszymy tylko brzmienie nazwy, w umyśle powstaje odruchowo abstrakcyjne przedstawienie, odmaterializowany przedmiot wzbudzający poruszenie w „sercu”¹¹.** Odczucie to jest bogatsze od relacji denotowania czy desygnowania. Kandinsky uważa, że możemy przekonać się o tym powtarzając kilkakrotnie dane słowo. Wówczas spotęgowaniu ulega jego wewnętrzny głos, a także ujawniają się inne, nieprzezuwane nawet właściwości¹². Zewnętrzna funkcja oznaczania słabnie, a na pierwszy plan wysuwa się czysty głos oddziałujący bezpośrednio na naszą duszę, która reaguje na to wibrując bezprzedmiotową /.../¹³.

Analogiczna sytuacja występuje w muzyce i w malarstwie, grafice, rzeźbie. Muzykę można nawet uznać za dziedzinę przodującą, gdyż programowość i podporządkowanie celom praktycznym (marszowi, tańcom) było zjawiskiem rzadkim. Natomiast w sztukach plastycznych wzięcie pod uwagę brzmienia wewnętrznego kształtów i barw utrudniała funkcja przedstawiająca. Sądzono, że celem artystów jest odtwarzanie wyglądu rzeczywistości zewnętrznej, co tłumili możliwość uchwycenia wewnętrznej wartości form. Dopiero na początku XX wieku uświadomiono ją sobie wyraźnie. Artyści, a także odbiorcy, zaczęli pojmować i odczuwać, że *każda forma posiada własną treść. Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści*¹⁴. Istotną rolę z tego punktu widzenia pełni

¹¹ W. Kandyański, *O duchowości w sztuce*, przekł. S. Fijałkowski. Łódź 1996, s. 45.

¹² Tamże.

¹³ Tamże. Analogiczny proces w odniesieniu do pisma rozważa Kandinsky na przykładzie kropki-punktu. W zdaniu „Dzisiaj idę do kina.” kropka podporządkowana jest w pełni praktycznej celowości. Wskazuje na zakończenie zdania. Inaczej umieszczona /np. „Dzisiaj idę. Do kina” lub „Dzisiaj idę do. Kina”/ występuje poza celowością funkcjonalną. Ujawnia się wówczas jej wewnętrzna wartość. *Krótko mówiąc – martwy punkt staje się żywą istotą* – pisał Kandinsky. / *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przekł. S. Fijałkowski. Warszawa 1986, s. 21/.

¹⁴ W. Kandyański, *O duchowości...*, s. 67.

rozwój sztuki abstrakcyjnej. *Im bardziej naoczna jest abstrakcyjność formy, tym prostszy i czystziej brzmiący jest jej ton*¹⁵ – pisał Kandinsky. Nie oznacza to jednak, że kształty przedstawiające przedmioty oglądane w rzeczywistości zewnętrznej powinny być wyeliminowane z obrazów. Należy tylko wziąć pod uwagę ich cechy formalne, ich własne brzmienie wewnętrzne, nie koncentrując się wyłącznie na funkcji informacyjnej – pokazywaniu widoków świata.

Głównym celem sztuki jest więc komunikacja. Wybór elementów używanych przez artystę i sposób ich komponowania musi być, jak pisał Kandinsky, *podyktowany wyłącznie zasadą celowego poruszania duszy ludzkiej*¹⁶. To poruszenie następuje jednak w sposób bardziej bezpośredni niż w przypadku zwykłej komunikacji językowej. Między stanami duszy nadawcy a znakami zachodzi odpowiedniość, analogia właściwości. Można powiedzieć, że w sztuce występują stany duszy obleczone w formy. Natomiast publiczność ma odnaleźć w twórcy poprzez kontakt z komunikatem *bratnią duszę*¹⁷. Musi jednak dla osiągnięcia tego celu odkryć swe *wewnętrzne oko*. W świecie współczesnym jest ono *oślepięte przez trywialne znaczenia form*, dlatego *nie widzi tego, co wewnątrz nich żyje*¹⁸, nie chwytą ich wewnętrzznego brzmienia, istotnej treści. Odbiorcy w naszych czasach, u których dominuje nastawienie na sprawy praktyczne, za wszelką cenę poszukują w dziełach sztuki znaczeń mających zastosowanie w codziennych doświadczeniach życiowych i dlatego zwracają uwagę na to, co komunikowane pośrednio. Z tego powodu pomijają prawdę artystyczną, a same dzieła traktują jako pozór świata, jako jego przybliżone odtworzenie. Za cechę swoistą komunikacji przez sztukę uważa się ewentualne zwracanie uwagi na piękno, natomiast z punktu widzenia przekazu informacji traktuje się ją zwykle mniej lub bardziej lekceważąco. Kandinsky zdecydowanie przeciwstawia się takiemu podejściu. *Piękności koloru i formy nie wystarczają jako cel sztuki*¹⁹ – pisał. Natomiast sytuację związaną z funkcjonowaniem dzieł porównywał do rozmowy. Istotne jest w niej *komunikowanie myśli i uczuć*²⁰. Dlatego należy podchodzić do dzieła sztuki jako swoistego komunikatu i *uczynić możliwym jego bezpośrednie abstrakcyjne oddziaływanie na nas*²¹. Wtedy nastąpi przezwyciężenie negatywnych zjawisk życia i rozkwit ludzkości. *Malarstwo jest sztuką – pisał – a sztuka w ogóle nie jest bezcelowym stwarzaniem rzeczy w pustce, lecz siłą celową, która powinna służyć rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka [...]*²².

¹⁵ Tamże, s. 72.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. tamże, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 113.

¹⁹ Tamże, s. 108.

²⁰ Tamże, s. 113.

²¹ Tamże, s. 114.

²² Tamże, s. 125.

W teorii języka kształtów i barw stworzonej przez Kandinskiego, a także w innych koncepcjach traktujących działalność artystyczną jako komunikację zbliżającą się do ideału bezpośredniości, wyczuwalne jest pewne napięcie. Dotyczy ono tego, że znak nie tylko znaczy, a również jest, istnieje będąc wyraźnie wyczuwalny w swych jakościach zmysłowych i fizycznej obecności. Koncepcja przeźroczywości stanowiąca ideał języka naukowego w wielu koncepcjach filozoficznych zakłada nieistotność zmysłowych cech nośników znaków. Mogą one być w różny sposób zapisywane, przy użyciu różnych krojów czcionki czy charakteru pisma. Ważne jest, żeby zachowane były podstawowe cechy dystyngtywne. Tymczasem sztuce takie postępowanie jest obce. Przypisuje się w niej dużą rolę szczegółom wykonania, zmysłowej postaci znaków. Dlatego artyści związani z awangardą zakładali nierozłączny związek formy znaczącej i treści znaczonej. Kandinsky pisał o *wskrzeszeniu* znaku poprzez wyrwanie go z kręgu wąskiego, konwencjonalnego znaczenia. Chciał, żeby *sparalizowane dotychczas wewnętrzne jego właściwości doszły coraz wyraźniej do głosu*²³. Natomiast otwarte okno i ucho nadawcy i odbiorcy miały zamienić milczenie na mowę uaktywniając semantycznie pomijane w życiu codziennym cechy znaków. Wierzone przy tym w moc nowej sztuki, nowych dzieł, które prowokować miały pożądane postawy u uczestników procesu komunikacji.

Stopniowo jednak zaczęto zdawać sobie sprawę, że nowa twórczość nie usuwa podstawowych dylematów. Pożądana równowaga tego, co dane zmysłowo i duchowej treści nie wystąpi automatycznie w aktach odbioru. Proces komunikacji nawet w sztuce nie przebiega łatwo prowadząc do bezpośredniego porozumienia. Przeciwnie, pewne jego składniki są zawsze wyodrębniane, szczególnie akcentowane. Także w ramach awangardy obok koncepcji zakładających podkreślenie roli formy artystycznej jako tego, z czym duch człowieka /artysty i odbiorcy/ może utrzymywać bezpośredni kontakt i za pomocą czego można porozumiewać się wprost, na zasadzie przejrzystości, wystąpiły idee akcentujące pierwszoplanowość roli znaczonego przy ograniczeniu ważności elementów znaczących. O ile w poglądach pierwszego rodzaju akcentowano signifiant i starano się zjednoczyć go z signifié nie na zasadzie de Saussureowskich dwóch stron papieru, a jako żywą jedność, w drugim przypadku dążono do unieważnienia planu wyrażania dla bezpośredniej epifanii sensu, który staje się realnością czy hiperrealnością. Sytuacja taka wystąpiła zdaniem Jeana Baudrillarda w tych kierunkach awangardowych, które nie zrezygnowały z podstawowego założenia sztuki przedstawiającej.

Dla tradycyjnej twórczości realistycznej charakterystyczne było operowanie swoistą *retoryką rzeczywistości*. Odwoływano się do świata zewnętrznego, co zdaniem francuskiego autora świadczyło, że jego status odczuwano jako nie-

²³ W. Kandyński, *Punkt...*, s. 21.

pewny. *Złoty wiek*, to czas niewinności języka, gdzie nie ma powtarzania tego, co mówi on o efekcie rzeczywistości²⁴ - pisał. Tymczasem w realizmie chciano, by znaki odnalazły swą wartość poprzez rozważanie realizacji wobec natury. Dążenie to było mniej lub bardziej jawne. W okresie Renesansu wiązało się to z *metafizyką rzeczywistości wyglądu*²⁵. W sztuce barokowej przybrało postać *świeckiej demiiurgii*, przekonania, że można dokonać transsubstancji całej natury w jeden materiał, w którym zostanie ona odtworzona. Jeszcze w sztuce dzisiejszej, jak zauważa Baudrillard, nostalgia za naturalną referencją znaków jest żywa, wbrew licznym rewolucjom, które dążyły do rozbicia tej konfiguracji na rzecz koncepcji, że znaki nie odnoszą się do natury, a do praw wymiany i podlegają zasadom handlu wartościami. Jednym z objawów tej tendencji w ramach awangardy był surrealizm. Francuski autor uważa go za tendencję solidarną z realizmem, pomimo, że programowo go kontestował. Podobieństwo dostrzega w postawie polegającej na szukaniu odniesień do rzeczywistości, która ma uprawomocnić działania na znakach. Różnica dotyczy natomiast tego, że w przypadku awangardowego kierunku nadrzeczywistość nie jest dana wprost, a należy do niej dotrzeć poprzez zerwanie z potocznym, zdroworozsądkowym obrazem świata. Należy ją ujawnić, umożliwić jej objawienie się poprzez działania artystyczne.

Hiperrealizm w plastyce i *nouveau roman* w literaturze stanowią z tego punktu widzenia kolejną fazę rozwoju problematyki. Istotną ich cechą jest to, że według Baudrillarda *nie ma już zjawiania się, a stawanie się [comparution/ przedmiotu]*²⁶. Znika w związku z tym sprzeczność między rzeczywistością i wyobrażeniem, między istniejącym naprawdę a pokazywanym. Hiperrealiści wykonują obrazy i rzeźby będące dokładnymi kopiami fotografii lub odlewami ciał osób. Nie chodzi w nich jednak o maksymalne zbliżenie się do rzeczywistości, jak miało miejsce w realizmie, a o stworzenie zastępników przedmiotów ludzko do nich podobnych i ze względu na to samowystarczalnych. Dlatego w procesie działań ar-

²⁴ J. Baudrillard, *L`échange symbolique et la mort*. Paris 1976, s. 112. Problem ten jest szerzej rozwinięty w zawartym w tej samej książce rozdziale *L`ange de stuc*. Baudrillard zarysowuje tam koncepcję przemian językowo-artystycznych. W społeczeństwach kastowych, feudalnych lub archaicznych, społecznościach *okrutnych*, jak je określa, znaki były w ilości limitowanej, ich rozchodzenie się było ograniczone, ale każdy miał wartość kłutwy, każdy był wzajemnym zobowiązaniem między kastami, klanami lub osobami. Nie były więc arbitralne. Arbitralność znaku pojawia się, gdy zamiast łączyć dwie osoby na zasadzie nieprzekraczalnej wzajemności zaczyna odsyłać do odczarowanego świata tego, co znaczone, wspólnego mianownika rzeczywistości realnej, wobec której nikt już nie ma zobowiązań. Znaki emancypują się i zaczynają funkcjonować obojętnie wśród wszystkich klas. Symulują one jednak konieczność poprzez odniesienie do rzeczy. *Znak nowoczesny marzy o znaku wcześniejszym i chciałby, poprzez swe odniesienie do rzeczywistości, odnaleźć zobowiązanie: odnajduje tylko rację: tę rację referencjalną, tę rzeczywistość, tę, "naturalność" dzięki której będzie żył [s. 79].*

²⁵ Tamże, s. 79.

²⁶ Tamże, s. 112.

tystycznych eliminowane są czynniki subiektywne, wrażeniowo-emocjonalne. W malarstwie zamiast obserwacji natury punktem wyjścia są zdjęcia. Czasami hiperrealiści wykorzystują wiele fotografii tego samego motywu dla maksymalnie dokładnego pokazania wszystkich szczegółów. Podobnie jest w rzeźbach, a także w opisach powieściowych Alaina Robbe-Grilleta. Najważniejsze jest wypracowanie detali. Powoduje to *halucynacyjne podobieństwo rzeczywistości do niej samej*²⁷, które zdaniem Baudrillarda stanowi wyjście z kryzysu przedstawiania poprzez zamknięcie rzeczywistości w czystym upozorowaniu. Obiektywność zostaje uwolniona od przedmiotu odniesienia, który miałby stanowić kryterium jej weryfikacji. To, co oglądamy, nie wymaga dla interpretacji przywołania w pamięci widzianego wcześniej podobnego realnego przedmiotu. Dawna definicja rzeczywistości (*to, czemu można dać ekwiwalentną reprodukcję*) zostaje zastąpiona przez przekonanie, że *rzeczywistość jest nie tylko tym, co może być odtworzone, ale co jest już od zawsze reprodukowane. Hiperrealnością*²⁸.

Gdy czytamy powieść Robbe-Grilleta lub odbieramy obraz czy rzeźbę hiperrealistyczną mamy wrażenie nie odtworzenia, a przedłużenia rzeczywistości. Ważna jest nie ekwiwalentność znaków w stosunku do desygnatów, a proces zamkniętej deklinacji paradygmatycznej przedmiotów będących materializacją sensu. Często występuje też zasada serii. Wówczas rzeczywistość cielesna jest unicestwiona przez podobieństwo poszczególnych obrazów. Następuje nie tylko *subtelne zabójstwo oryginału*²⁹, a również refleksja sprowadzona zostaje do poziomu zerowego. Rola semantyczno-syntaktycznych operacji językowych, działań wykonywanych na znakach, które zbliżyć miały komunikat artystyczny do wyrażenia prawdy na temat rzeczywistości i umożliwić bezpośrednie porozumienie, traci sens. Pojawia się natomiast, jak pisze Baudrillard, *święto uczestnictwa, totalny teatr*, w którym nie chodzi o jakąś odmianę katharsis, a o *homeopatię przez symulację*³⁰.

Pojawienie się hiperrzeczywistości nie jest procesem występującym tylko w sztuce. Francuski autor uważa, że *to sama rzeczywistość jest dziś hiperrealistyczna*³¹. Symulakry hiperrealistyczne można dziś odnaleźć w całej rzeczywistości codziennej, politycznej, ekonomicznej itd. Czy oznacza to koniec sztuki? Nie. Zdaniem Baudrillarda *hiperrealizm jest nadmiarem sztuki i nadmiarem rzeczywistości przez wzajemną wymianę na poziomie symulaków*³².

Świadomość znaków jako nośników obrazu świata okazuje się zbędna, bo ich sens stał się rzeczywistością. Następuje natomiast śmierć metafizyki, w której

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 114.

²⁹ Tamże, s. 113.

³⁰ Tamże, s. 111.

³¹ Tamże, s. 114.

³² Tamże.

próbowano oddzielić znak od znaczenia, tworzone hipostazy lub tropiono ich pojawianie się. *Substancjalizacja pojęć to zmierzanie ku odrealnieniu przestrzeni ludzkiej lub przekazaniu jej hiperrealności symulacji*³³ – pisał Baudrillard. Jego zdaniem sztuka już dawno *zapowiedziała tę zmianę, która występuje dziś w życiu codziennym*³⁴. Sądzę, że można uznać to za ironiczne spełnienie marzenia o komunikacji bezpośredniej. Spełnienie poprzez usunięcie tego elementu, który stwarzał kłopot wywołując wciąż problem fałszu języka, nieprzejrzystości znaków itp. Hiperrzeczywistość nie nastęrcza takich trudności. Stare naturalistyczne oskarżenia, że coś jest stylizowane, zafalszowane, sztuczne, tracą rację bytu w sytuacji, gdy zanika referencja do tego, co oryginalne. Dotyczy to także sfery uczuć. Francuski autor pisze, że *winę, lęk i śmierć zastąpią znaki winy, rozpacz, gwałtu i śmierci. Euforia symulacji obali porządek przyczyny i skutku, kategorii początku i końca, zastępując wszystko podwajaniem*³⁵. Halucynacja znaku będzie związana z halucynacją rzeczywistości. Znikną zarówno oznaczanie jak lęk przed oznaczaniem.

Przedstawiłem dwie odmiany reakcji występujące w ramach dwudziestowiecznej awangardy z związku z kryzysem komunikacji i marzeniem o bezpośrednim porozumiewaniu się. Pierwsza z nich związana była z zaakcentowaniem w sztuce planu wyrażania. Wierzone, że poprzez zmianę nośników znaczeń i podkreślenie ich roli /zamknięcie treści w formie w postaci jej wewnętrznego aspektu/ lub ograniczenie roli znaków na rzecz relacji międzyludzkich, w których czynniki pośredniczące zostaną zminimalizowane, można przezwyciężyć nie tylko kryzys istniejący w sferze artystycznej, a również dokonać w dalszej perspektywie reformy kultury i życia człowieka. Osiągnięcie bezpośredniości komunikacji uzależniane było nie tyle od sensu komunikatów /ich treści/ ile od sposobów porozumiewania się. W języku akcentowano więc rolę signifiant i aspektu pragmatycznego. U schyłku dwudziestego stulecia doprowadziło to do sytuacji, w której można mówić o idei hiperjęzyka. O ile Kandinsky widział wartość formy malarskiej w ujawnianiu wewnętrznej treści i umożliwieniu bezpośredniego porozumienia między artystą a odbiorcami, współcześni twórcy kontynuując ten tok myślenia skłonni są sądzić, że poprzez zmianę formy komunikacji można wywoływać stany zniewolenia lub wyzwolenia człowieka. Przekazywane treści są bardziej lub mniej istotne, natomiast liczy się przede wszystkim charakter gier językowych, które stwarzają relacje między uczestnikami komunikacji. W ten sposób język uzyskuje priorytet i autonomię, które prowadziły Jean-Francois Lyotarda do uznania podmiotów ludzkich za *instancje zadaniowe*. Podobnie artyści postmodernistyczni dokonują swoistej

³³ Tamże, s. 115.

³⁴ Tamże, s. 116.

³⁵ Por. tamże, s. 114-115.

„transmutacji” świata w komunikaty /np. w sztuce instalacji/ a swego ciała w odpowiedniki zdań /np. w l'art charnel/. Język uznany zostaje za strukturalnie i zdarzeniowo pierwotny, zaś człowiek włączając się do jakiejś zapoczątkowanej gry stać się może wolny lub poddany totalitarnym restrykcjom³⁶.

Druga odmiana reakcji na marzenie o komunikacji bezpośredniej związana była z zaakcentowaniem nie formy a treści, nie signifiant a signifié, które ulegało transformacji w hiperrzeczywistość. Sens komunikatu przestał być konfrontowany z metafizycznie /jak się twierdzi/ odróżnioną rzeczywistością obiektywną, a sam stał się realnością. Nastąpiła negatywna epifania sensu, jego ucieleśnienie w symulakrach. Przedmioty przestały być przywoływane, zjawiać się dzięki dziełom sztuki /co występowało jeszcze w surrealizmie/, a zaczęły stawać się w postaci nieodróżnialnej od realności nie tylko w cyfrowej rzeczywistości wirtualnej, a również w świecie uważanym za aktualny. Disneyland, na co zwracał uwagę Baudrillard, nie jest wyodrębnioną częścią Ameryki. To Ameryka jako całość jest rodzajem Disneylandu, bo przeniknęły do niej charakteryzujące go zasady istnienia³⁷. Rzeczywistość znalazła się w stanie ekstazy będąc pozbawiona wszelkiej możliwości transcencji, która pozwoliłaby odróżniać pozory od realności, ucieleśnione znaczenia od desygnatów.

Czy w związku z tym można mówić o spełnieniu się we współczesnym świecie marzenia o komunikacji bezpośredniej? Jeśli odpowiedź jest pozytywna, to realizacja nastąpiła w bardzo szczególny sposób. Związany jest on z usunięciem przedmiotu odniesienia, obiektu referencji tak istotnego w tradycyjnych modelach komunikacji. Nastąpiło to albo poprzez uznanie, że kontakt można ograniczyć do wzajemnych współoddziaływań uczestników tego procesu, gry prowadzonej poprzez użycie różnych form, których treść jest mniej lub bardziej akcydentalna, albo przyjęcie Baudrillardowskiej sugestii dotyczącej substancjalizacji pojęć. W drugim przypadku bezpośredniość polega na tym, że zaczynamy żyć w świecie halucynacji semantycznej, w totalnym teatrze. Rousseau marząc w swej powieści o całkowitej przezroczystości komunikacji między kochankami odczuwał obawy, że przywilej taki przysługuje tylko Bogu. Niepokoił się, czy pragnienie *doznań bezpośrednich nie jest grzeszne, czy nie przypomina Lucyfera chępiącego się, że blask jego światła nie ustępuje boskiemu*³⁸. Współczesność jest wolna od tych trosk. Z łatwością poświęca model komunikacji zmediatyzowanej dla złudnego wrażenia bezpośredniości pragnąc realizacji swego marzenia niezależnie od konsekwencji, jakie trzeba w związku z tym ponieść.

³⁶ Koncepcję hiperjęzyka i rolę sztuki w tym kontekście omawiam w artykule *Od komunikacji bezpośredniej do hiperjęzyka sztuki*, cyt. wyd.

³⁷ Por. J. Baudrillard, *Ameryka*, przekł. R. Lis. Warszawa 1998. W postłowie do tej książki Michał Paweł Markowski pisze: *Disneyland rozciąga się poza prawdą i fałszem i dlatego jest arcymodelem symulacji* [s. 174].

³⁸ Por. J. Starobinski, *Przejrzystość...*, s. 169.

THE LANGUAGE OF ART AND A DREAM OF IMMEDIACY

Summary

Dissimulation and duplicity have been for ages reasons of human suffering. Therefore, people were thinking about reforming natural language which is the basic means to communicate, or inventing another means to communicate their thoughts and feelings. At the threshold of modernity this situation was described in a somehow dramatic mode by J.-J. Rousseau. Referring to his writings author presents Rousseau's utopian vision of immediate communication, pointing to the fact that there were similar attempts among avant-garde artists at the beginning of the twentieth century. However, their hopes for openness and immediacy were not connected with reforming natural language, but with art. The case of W. Kandinsky is an example to discuss this problem.

In the second half of the last century the crisis of avant-garde has also affected this idea. In postmodernism language games have completely replaced any search for communicating directly and openly original ideas. Besides, there appeared new ideas about disappearance of reality and replacing it by simulacra. Referring to J. Baudrillard author makes an observation that obliterating the difference between reality and simulation was present in the age of baroque, it played an important part in surrealism and hyperrealism and now it becomes commonplace. The final question is whether disappearance of reality and procession of simulacra could be regarded as a peculiar realization of a dream of immediacy.

Transl. by Agnieszka Rejniak-Majewska