

Irena Wojnar

Trzy wymiary estetycznej samowiedzy człowieka

Sztuka i Filozofia 8, 77-92

1994

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.

Irena Wojnar

TRZY WYMIARY ESTETYCZNEJ SAMOWIEDZY CZŁOWIEKA

„Kondycja ludzka: niepewność, zmęczenie, niepokój”

(Blaise Pascal)

„Czas ulatuje, a marzenie jest wiedzą”

(Paul Valéry)

1. Uwagi wstępne

„Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?” — temat zaproponowany przez organizatorów naszego Kongresu* skłania do refleksji. Zastanawiający tytuł znanego obrazu Paula Gauguina, dzieła, zainspirowanego tajemniczą i egzotyczną scenerią, był analizowany, trzeba o tym wspomnieć na wstępie, przez Henri Bergsona w odczycie wygłoszonym w języku angielskim w roku 1911 w Uniwersytecie w Birmingham i ogłoszony w języku francuskim pod tytułem: *Świadomość i życie*. Jako zwolenniczka filozofii Bergsona pragnę zacytować jego słowa: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy? Oto istotne pytania, przed którymi natychmiast stajemy wtedy, gdy zaczynamy filozofować bez odwoływania się do systemów. Ale między tymi pytaniami a nami filozofia nazbyt systematyczna stawia inne problemy. »Zanim zaczniemy szukać rozwiązań, twierdzi ona, czy nie należy wiedzieć, w jaki sposób to uczynić? Studiujcie mechanizm waszego my-

* International Society for Education through Art, Międzynarodowe Stowarzyszenie Wychowania przez Sztukę, utworzone w roku 1951 z inspiracji Herberta Reada, zorganizowało kolejny, 28 Światowy Kongres w Montrealu w sierpniu 1993 roku. Jako hasło Kongresu i jego temat przyjęto tytuł Paula Gauguina: „Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?” Pisząca te słowa jest od lat związana z działalnością INSEA, pełniła różne funkcje w jego władzach, w latach 1988–1991 była jego vice-przewodniczącą. Na zaproszenie organizatorów Kongresu INSA w Montrealu wygłosiła referat pt. *Trois dimensions de l'autoconscience esthétique de l'homme*. Tekst powyższy stanowi polską wersję francuskiego oryginału.

ślenia, dyskutujcie o waszej wiedzy i poddawajcie krytyce waszą krytykę: a kiedy będziecie już pewni wartości waszego narzędzia, zobaczycie, jak należy się nim posługiwać«. Niestety! Taki moment nie nastąpi nigdy. Widzę jeden tylko sposób, by dowiedzieć się, dokąd można dojść: jest nim wyruszenie w drogę i marsz”¹.

Korzystając ze wskazówki Bergsona, trzeba zatem rozpocząć od stwierdzenia, iż Gauguin przypomina wymiary czasowe kondycji ludzkiej, a więc jej początek, chwilę terażniejszą i przyszłość; owa kondycja obejmuje wielorakość przeżyć i doświadczeń, które wydają się samemu człowiekowi źródłem nieustannego zdziwienia i niepokoju. Wiemy dobrze, iż właśnie stany zdziwienia i niepokoju stały się podstawą narodzin wszelkich dociekań filozoficznych całej ludzkości. Wydaje się równie prawdziwe, iż geneza działalności artystycznej w znacznym stopniu wywodzi się ze stawiania pytań przez człowieka, który zastanawia się i zadziwia nad swoim własnym istnieniem. Nie jest przecież sprawą przypadku, iż estetyka zorientowana filozoficznie — a mam na myśli np. koncepcję Etienne Souriau — zaproponowała, by sztukę określać jako „znaczący fakt ludzki”.

Sztuka, czy może raczej sztuki, pojmowane w całej ich złożoności, zawsze były zakorzenione w najbardziej wysublimowanej i najbardziej twórczej istocie człowieka; i właśnie tak pojmowana sztuka może zarówno służyć za źródło szczególnego rodzaju wiedzy o tym, kim jest człowiek, jak też stać się dla niego swoistym „podręcznikiem życia”.

Idea sztuki jako „faktu ludzkiego” przywodzi na myśl grecką *Paideia* i rzymską *Humanitas*. *Paideia* oznacza stan umysłu w pełni rozwiniętego, stan umysłu człowieka, który stał się człowiekiem *par excellence*, który osiągnął doskonałość wszystkich dyspozycji swojej osoby, dyspozycji umysłowych, moralnych i fizycznych. Jak pisze Henri-Iréné Marrou, w następstwie ukształtowała się „swoista tkanka ludzka, wprawdzie niezróżnicowana, ale o bardzo wysokiej wartości wewnętrznej, mogąca wypełnić wszelkie zalecenia umysłu lub warunków zewnętrznych”². Owa „tkanka ludzka” budziła zainteresowanie artystów wrażliwych na grę pozorów, pod którymi przeczuwali istnienie głąb-

¹ H. Bergson: *Świadomość i życie*. W: I. Wojnar: *Bergson*. Seria „Myśli i ludzie”. Wiedza Powszechna. Warszawa 1985, s. 276.

² H. J. Marrou: *Historia wychowania w starożytności*. Przełożył Stanisław Łoś. PIE, Warszawa 1969, s. 316.

szezo wymiaru, bogactwa i tajemnicy człowieka. Obserwować chwilę teraźniejszą, z nostalgią odwracać się ku temu co minęło i z niepokojem spoglądać w przyszłość — tak przedstawiały się zainteresowania twórców, którzy wskazywali na dwa aspekty ludzkiej kondycji: z jednej strony to wszystko, co daje się postrzegać, z drugiej — wyczuwalną tajemnicę losów, idei, a więc wszystkiego, co decyduje o głębszym znaczeniu tego, co postrzegalne.

I właśnie poprzez ukryte sensory sztuki jako „faktu ludzkiego” człowiek pogłębia i poszerza zarówno swoją wiedzę, jak i swoje mechanizmy poznawcze. Dzięki zmysłom, emocjom, inteligencji wzbogaconej o wyobraźnię konkretna ludzka jednostka nawiązuje kontakt z ową uniwersalną „tkanką ludzką”, która przekracza ramy jednostkowych treści i doświadczeń. Dzięki ekspresji, zarówno artyści jak wrażliwego odbiorcy, dokonuje się akt samowiedzy estetycznej: poznanie *universum* człowieka, które on sam stworzył.

2. Proces rozumienia

Samowiedza oznacza swoistą odmianę procesu poznawczego, odnoszącego się zarówno do istoty człowieka, wyrażonej przez produkty jego twórczości, jak też do jednostkowych istnień konkretnych. Natura ludzka, jak wiadomo, charakteryzuje się wyposażeniem w dyspozycje twórcze, które znajdują swoje spełnienie w produktach — wytworach kultury, a wśród nich przede wszystkim w dziełach sztuki. Osiągnięcia twórcze artysty jako konkretnej jednostki, oderwane od jej osobowego losu, składają się na odrębną rzeczywistość, *universum*, które z kolei inspiruje dalsze działania twórcze i jest źródłem wzbogacania kolejnych rodzących się pokoleń. Jest więc sprawą oczywistą, iż nie tylko człowiek tworzy sztukę, lecz także i sztuka tworzy i wzbogaca człowieka, jako najbardziej wysublimowany wyraz jego istoty. Ów proces tworzenia i wzbogacania człowieka wyraża się jednocześnie we wzbogacaniu jego wiedzy o sobie samym.

Świat sztuki, swoista rzeczywistość, *universum* dzieł, ma jednocześnie swój wymiar historyczny i wymiar ponadczasowy, który interesuje nas szczególnie. Oddziaływanie owej rzeczywistości na ludzi, jak to zauważył André Malraux, nie ogranicza się do porządku poznawczego, ale wyraża się w ponadczasowym fakcie obecności. Dzieło, sądzi Mal-

raux, posiada swoistą moc przywracania życiu tego, co powinno już należeć do śmierci. Owa rzeczywistość dzieł jest niestychnanie zróżnicowana, ale wszystkie one mogą być interpretowane z myślą o wielkiej przysgodzie człowieka, który stwarza siebie samego budując jednocześnie warunki swojego realnego istnienia i formułując odpowiedzi na podstawowe pytania, jakie stawia przed nimi życie. Kultura, a więc filozofia, sztuka, nauka, dokumentują dzieje świadomości człowieka, który stara się przedstawić i zrozumieć swoją istotę i różnorodne sposoby swojego istnienia.

Posługuję się w moich rozważaniach kluczowym dla nich terminem „rozumienie”. *Problem rozumienia*, podstawowy dla określenia, czym jest wiedza estetyczna, a także wiedza osobista, wiąże się bezpośrednio z *problemem samowiedzy*. Zastanawiamy się nad tym, co to znaczy „rozumieć”, czy „zrozumieć”. Wśród licznych odpowiedzi na to pytanie wybieram te, które inspiruje hermeneutyka i egzystencjalizm. Wiedzy typu „zewnątrznego”, wywodzącej się z poznawania faktów i zjawisk obiektywnych, przeciwstawia się wiedzę „wewnętrzna”, osobistą, wywodzącą się z pobudzenia jednocześnie aktywności umysłu, emocji i wyobraźni, a więc całej osobowości człowieka, człowieka integralnego, jak to zwykło się podkreślać. „Rozumienie, dowodzi Karl Jaspers, to narzędzie zdolne do postrzegania poruszeń duszy, umysłu, istnienia ... W ostatecznym obrachunku rozumieć mogę jedynie dzięki temu, czym sam mogę się stawać. Taka jest granica rozumienia, jeśli dokonuje się ono dzięki działaniom naszego wnętrza, dzięki przyswojeniom, reakcjom, napięciom, w wyniku których kształtuje się moje własne »ja«”. W tej samej rozprawie czytamy dalej: „Zrozumieć oznacza znaleźć się we wnętrzu tego, co ma być zrozumiane, po to, by przemyśleć jego najgłębszą istotę”³.

W ujęciu filozofii, analizującej to zagadnienie na przełomie XIX i XX wieku, a zwłaszcza Wilhelma Diltheya, rozumienie nie ogranicza się do wrażliwego przenikania przeżyć innej osoby, ale nade wszystko umożliwia sięganie ku wytworom ludzkiego ducha, ku *rzeczywistości sensów i znaczeń*, którą jest świat kultury, świat sztuki.

Ekspresje życia, zawarte we wszystkich wytworach człowieka, we

³ K. Jaspers: *Comment écrire une histoire de la philosophie conçue sous le signe de l'universalité*. W: *Au carrefour des cultures*. Etudes préparées pour l'UNESCO. Paris 1984, s. 27.

wszystkich dziełach sztuki, wykraczają poza doznania indywidualne i szczegółowe i ujawniają się w sposób bardzo różnorodny, czytelny, pod postacią tej właśnie *rzeczywistości duchowej*. W swojej książce pt. *Sens sztuki* Herbert Read dowodzi, iż prawdziwa funkcja sztuki to *wyrażanie uczucia i przekazywanie zrozumienia*. Staje się to możliwe z tej przyczyny, sądzi Read, iż artysta dzięki swojej szczególnej wrażliwości i zdolności do przekształcania własnych emocji w taki sposób, by mogły zostać zrozumiane przez innych, staje się tym, kto dla nas rozwiązał nasze emocjonalne problemy. Dla Susanne Langer sztuka to po prostu tworzenie form postrzegalnych wyrażających ludzkie uczucia.

Sztuka, przekształcając to, co jednostkowe i bezpośrednie, a wprowadzając nowe powiązania i zależności, wymaga zrozumienia nie tyle konkretnych emocji twórcy, jako jednostki, ile szerszego *universum egzystencjalnego*. Wyróżniające owo *universum*, wspomniane „ekspresje życia” stają się źródłem swoistego rodzaju „poruszenia” duszy odbiorcy. John Dewey określił ten proces jako *doświadczenie* dowodząc, iż sztuka to sposób, w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny. A doświadczenie ze swej strony staje się źródłem ekspresji. Wszelkie doświadczenie ma charakter jedyny i niepowtarzalny, nie może podlegać ocenie według skali wartości, ale zakłada konieczność akceptacji nieskończonej liczby jakości, odrębnych i różnorodnych.

Proces rozumienia zdaje się zatem być bliski procesowi komunikowania, które może prowadzić do porozumienia, dzięki pośrednictwu konkretnych przesłań należących do *universum* znaczeń, symboli i metafor. *Rozumieć* — może więc oznaczać tyle, co *przeżywać nowe doświadczenie*, otwierające ku nieznanym dotąd wymiarom, zarówno rzeczywistości obiektywnej, jak spraw człowieka, w tym także spraw naszego własnego „ja”. Jest to droga do porozumienia z sobą samym i z innymi sposobami istnienia.

Rozumienie, jak to już zostało powiedziane, wywodzi się z integralnego pobudzenia osobowości; należałoby zatem zerwać z dość rozpowszechnioną opinią, iż proces poznawczy ogranicza się jedynie do operacji umysłu, podczas gdy przeżycie sztuki ma charakter wyłącznie emocjonalny. Warto przypomnieć piękną metaforę edukacyjną zaproponowaną przez Jerome S. Brunera, który wspomina o *dwóch typach wiedzy uzyskiwanej z prawej i z lewej ręki*. Ręka prawa, a więc jasność i porządek umysłu geometrycznego, odnosiłaby się zwłaszcza do wiedzy

typu naukowego, jakkolwiek wiadomo skądinąd, iż najbardziej doniosłe hipotezy naukowe nigdy nie rodziły się bez aktywnego współdziałania wyobraźni. Ręka lewa, bliska serca, miałyby odnosić się do wiedzy raczej typu artystycznego, choć wydaje się oczywiste, że *współdziałanie* obu tych „rąk”, a więc obu typów operacji poznawczych, jest zasadnicze dla wszystkich procesów zdobywania wiedzy, a także tworzenia. Jest zasadnicze dla całego ludzkiego życia, które wymaga syntezy działania i marzenia. Twórcza aktywność człowieka nie może być różnicowana na działania angażujące emocje i na operacje wykonywane jedynie przez umysł. *Człowiek stanowi całość niepodzielną, a więc myśli, czuje i działa poprzez różnorodne doświadczenia całościowe.* Wspomniana symbolika dwóch „rąk” wskazuje na konieczność przewycięzania ich pozornego przeciwieństwa, tak dobrze egzemplifikowanego przez znaną teorię „dwóch kultur”. Trzeba natomiast nieustannie podkreślać, iż umysł wymaga współdziałania ze strony emocji.

3. Wiedza estetyczna

Osiągana dzięki procesom rozumienia wiedza estetyczna wywodzi się z nieskończonego bogactwa aktów twórczych, pobudzanych przez stany zdziwienia i niepokoju. Kontynuując myśl Deweya, Jerome S. Bruner dowodził, iż najważniejsze pozostaje zawsze „skuteczne zdziwienie”. Wydaje się ono bliskie działaniu wyobraźni, określonej przez Johna Deweya jako *zdolność człowieka do przekraczania granic własnego doświadczenia.* Nie odnosi się więc jedynie do tego, co dziwne i dalekie, ale może polegać na odkrywaniu nowych powiązań między elementami już znanymi, a także wyrażać się w efektywności metaforycznej. W taki sposób człowiek konstruuje swój własny sztuczny świat, w którym mity i metafory, znaczenia i symbole uzupełniają i wzbogacają struktury materialne. Prawdą jest więc, iż człowiek nie tylko tworzy przedmioty, obrazy, fikcyjne postaci i sytuacje, lecz także obdarza je określonymi znaczeniami. Rzeczywistość stworzona jest nade wszystko rzeczywistością symboliczną, zakorzenioną w ludzkim doświadczeniu, historycznym i współczesnym, zbiorowym i jednostkowym. Nie jest już możliwe ani życie człowieka jedynie w bezpośrednim kontakcie z naturą, ani też wyłącznie w kręgu obojętnych rzeczy. Jest zanurzony w rzeczywistości, okrytą „utkaną przez ludzi siecią symboliczną”.

Dzieła sztuki, zdaniem Ernsta Cassirera, filozofa form symbolicznych, nie są ani wyłącznie mimetyczne, ani wyłącznie ekspresyjne. Ich wartość polega na ich *charakterze symbolicznym*, odstawiają bowiem zupełnie nową rzeczywistość, interpretację życia, utrwalają „najwyższe momenty zjawisk”. Wartość dzieł nie zawiera się, do wodzi Cassirer, ani w ekspresji silnych emocji, ani w naśladowaniu przedmiotów filozoficznych, jakkolwiek i jedno i drugie są w nich obecne. Artysta nie może przedstawić zewnętrznego świata w inny sposób, jak tylko poprzez swoje własne przeżycia, podobnie jak nie może przedstawić tych przeżyć nie posługując się elementami świata zewnętrznego. Sztuka, sądził J. W. Goethe, nie może rywalizować z naturą: działając na powierzchni, posiada swą własną głębię i siłę; krystalizuje zjawiska powierzchowne uwydatniając doskonałość ich proporcji, ich najwyższe piękno, wzniosłą wielkość namiętności, godność znaczeń.

Universum stworzone przez sztuki może być uporządkowane ze względu na intencje i sposoby ich działania, a mianowicie:

- odtwarzanie wyglądków rzeczy, jak to czyni malarstwo rodzajowe i krajobrazowe; wywoływanie efektów złudzenia, dzięki sytuacjom fikcyjnym przedstawionym w powieściach realistycznych;
- uwydatnienie szczególnego piękna form harmonijnych, barw i dźwięków, by podkreślić ich rolę dekoracyjną i harmonizującą;
- wyeksponowanie struktur przedmiotów i ich istoty, dzięki transpozycji rzeczywistości na proste elementy strukturalne;
- przedstawienie doświadczeń człowieka, jego konfliktów i dramatów, jego wewnętrznego świata przeżyć. Dzieła malarskie, literackie, muzyczne służyć mogą w ten sposób przekazywaniu wizji świata, moralnego przesłania, transcendencji. Ukryte sensy i znaczenia nabierają czytelności, służą rozumieniu istoty człowieka kryjącej się pod różnorodnością sytuacji i pozorów.

Każde właściwe dzieło sztuki zawiera elementy prawdy, fikcji i złudzenia. Prawdą są przedstawione w nim elementy świata widzialnego, czy niewidzialnego, świata współczesności, przeszłości czy przyszłości. Prawdą jest zgodność dzieła z zamierzeniami tworzącego je artysty. Ale prawda w sztuce ma charakter paradoksalny. Sztuka przecież po to, *aby być prawdziwa, musi być*

falszywa, musi należeć do rzeczywistości innej niż realna, przynależć do świata fikcji. Ilustrują to dwa przykłady zaczerpnięte od świętego Augustyna. Jeden dotyczy sztuki teatru, drugi malarstwa. Czytamy: „Jakże ... Roscusz mógłby być prawdziwym aktorem tragicznym, gdyby nie chciał być nieprawdziwym Hektorem? ... Jakże obraz konia mógłby być prawdziwym obrazem, gdyby koń namalowany nie był nieprawdziwym koniem?”⁴.

Fikcja to właśnie świat sztuki wyznaczony ramami malarskiego obrazu, teatralną kurtyną czy rampą, inny niż codzienność i „prawdziwa rzeczywistość”, a jednak w nieuchwytny sposób jej bliski, zaludniony postaciami literackich, teatralnych czy filmowych bohaterów, z którymi można dzielić doświadczenia własnego prawdziwego życia, dzięki istnieniu mechanizmu projekcji-identyfikacji. Złudzeniem są proponowane w sztuce *happyendy*, szczęśliwe spotkania i tak sprawnie działająca strategia sukcesu, wszystko to, co uzupełnia i kompensuje w artystycznie sugestywny sposób braki i trudności prawdziwego życia. Sztuka ukazująca rzeczywistość realnie istniejącą i rzeczywistość możliwą wytwarza u odbiorców szczególny rodzaj wizji świata. Jako odzwierciedlenie tego, co istnieje w sposób absolutny i zakończony, sztuka spełnia *funkcję porządkującą i informacyjną*. Tworzenie przez sztukę nowej rzeczywistości, przedmiotowej i symbolicznej, stanowi propozycję, interpretację i antycypację, przyczynia się do lepszej orientacji człowieka w zmieniającym się świecie i ułatwia otwarcie na to, co nadchodzi. Tak właśnie określić można treść i sens wiedzy estetycznej, która wzbogaca zarówno wiadomości, jak mechanizmy poznawcze człowieka. Wiedza, zdobywana dzięki przeżywaniu sztuki, ma charakter osobisty i dynamiczny, jest bardziej „kolorowa” od tej, którą przekazują podręczniki naukowe. W stosunku do wielu faktów i zdarzeń znanych z nauki, np. historycznej, sztuka wprowadza wzbogacenia ilustracyjne, konkretyzuje fakty i wydarzenia, ukazując je w *zindywidualizowanym doświadczeniu* osób, fikcyjnych czy rzeczywistych. Zachęca do „widzenia razem”, do przekraczania pokawałkowanego obrazu świata na rzecz jego wizji syntetycznej, wynikającej z możliwości postrzegania faktów i zjawisk w ich kontekstach i strukturach, w ich wzajemnych uwarunkowaniach.

⁴ Augustyn: *Soliloquia*. W: W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki. 2. Estetyka średniowieczna*. Arkady, Warszawa 1989, s. 64.

Szczególne znaczenie w budowaniu wiedzy estetycznej przypada integracji sztuk, które dopiero w syntetycznej całości ujawniają swoiste prawdy o świecie, oblicze kultur i epok.

Sztuka wszakże stanowi podstawę procesów poznawczych nie tylko w tym sensie, że czyni bardziej czytelną i bardziej odczuwalną rzeczywistość obiektywną. Sama sztuka stanowi swoisty sposób poznania, akt poznawczy, można zatem stwierdzić, iż każde doświadczenie estetyczne zawiera w sobie operację poznawczą. Pewnego rodzaju wiedza estetyczna kryje się także w dziełach pozbawionych treści semantycznej, które stanowią swoistą zupełnie rzeczywistość. O niej właśnie myślał Oskar Wilde, twierdząc: Sztukę uważałem zawsze za najwyższą rzeczywistość, a życie — za prosty objaw złudzenia.

Wiedza estetyczna obejmuje więc jednocześnie wiedzę ukazaną przez sztukę, a odnoszącą się do świata przedstawionego, oraz wiedzę na temat samej sztuki, która wyraża człowieka i jego twórczy udział w kształtowaniu świata. Tego rodzaju wiedza, trzeba to powtórzyć raz jeszcze, ujawnia się dzięki procesom rozumienia, zakorzenionego w doświadczeniu, ekspresji, wrażliwości i wyobraźni człowieka. Szczególna rola przypada wyobraźni, która pobudza akt tworzenia, odsłaniający to, co dotąd nieznanne, i kształtuje nową wizję świata u odbiorcy. Za każdym razem pojawia się nowy odcień gry między człowiekiem a rzeczywistością, stale otwartą i będącą w ruchu, w czasie i przestrzeni. Akt tworzenia właściwy artyście rozszerza się na doświadczenia postrzegania, odczuwania, uczestniczenia w życiu dzieła. Apelując do tego rodzaju aktywności, wiedza estetyczna łączy artystę z odbiorcą.

4. Przed zwierciadłem sztuki: wiedzieć, rozumieć, odsłaniać tajemnicę

Problematyka wiedzy estetycznej przywołuje zagadnienie percepcji, która stanowi podstawę każdego doświadczenia estetycznego. Co jest przedmiotem sztuki? — zastanawiał się cytowany już Henri Bergson — i dowodził: „Gdyby rzeczywistość mogła bezpośrednio docierać do naszych zmysłów i do naszej świadomości, gdybyśmy mogli nawiązać

bezpośredni kontakt z rzeczami i z nami samymi, sądzę, że sztuka byłaby bezużyteczna, czy też może raczej wszyscy bylibyśmy artystami”⁵.

Stosunek sztuki do rzeczywistości zawsze pasjonował filozofów, którzy w tej sprawie formułowali *dwie hipotezy*: pierwsza wskazywała na mimetyczny, naśladowczy cel sztuki, druga uwydatniła jej *możliwości kreacyjne*, mające swe źródło w swobodnej grze wyobraźni. Jednak i naśladowanie wydawało się jednocześnie przedstawieniem wyglądków i charakterów, a więc kryło w sobie element kreacji. Dla Platona naśladowanie może wyrażać się równie dobrze poprzez kopię, co poprzez twórcze złudzenie rzeczywistości. W znanej metaforze o jaskini Platon przedstawia artystę trzymającego zwierciadło, które umożliwia mu widzenie gry cieni na ścianie. Malarz nie naśladuje przecież istoty rzeczywistej, jaką ona jest, a jedynie jej wygląd, nie wyraża zatem, w przekonaniu Platona, *Idei*, a tylko *idola rzeczy*, jej wyobrażenie. Stara się utrwalić ulotne cienie, ich ruch i zmienność. Podobnie, do zwierciadeł porównywał Platon dzieła pisane, w których odbija się życie człowieka.

Wieloznaczny charakter zwierciadła uznanego za wielką metaforę wszelkiej sztuki był więc zasugerowany już przez Platona, wrażliwego przecież w równym stopniu na wielkość i walory, co na niebezpieczeństwa sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa. Pragnę zastanowić się nad ową metaforą zwierciadła sztuki, które w różnych epokach służyło także artystom za ważny rekwizyt, przedmiot pożyteczny i symboliczny jednocześnie. Warto przywołać choćby tapiserię z Cluny, przedstawiającą damę z jednorożcem, dzieła Tycjana i Valazqueza, czy też *Portret Doriana Graya* Oskara Wilde’a.

Każda sztuka może być określona jako zwierciadło rzeczywistości, jakkolwiek intencja tego zwierciadła winna być rozumiana bardzo różnorodnie. Sztuka nigdy przecież nie jest wierną kopią natury, ale tworem według praw specyficznie ludzkich. Naśladowanie i kreacja, obie podstawowe tendencje w każdej sztuce oznaczającej jej stosunek do rzeczywistości, znajdują swoją symbolikę w zmienności zwierciadeł.

W epoce wielkiego realizmu Stendhal porównywał powieść do zwierciadła, które przechadza się po gościńcu. Wiadomo, że tego rodzaju kierunek dominował w wieku XIX nie tylko w literaturze francuskiej, lecz także angielskiej i rosyjskiej i że znajduje zawsze wiernych czy-

⁵ H. Bergson: *Śmiech*. W: J. Wojnar: *Bergson*, op. cit., s. 190.

telników w naszych już czasach. Owo „wielkie zwierciadło” oznacza spełnienie celu mimetycznego, czyli wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, co już wcześniej znalazło swoje teoretyczne uzasadnienie w koncepcji „wiedzy malarskiej” epoki Renesansu. Zdaniem artystów i teoretyków tej właśnie epoki, postrzeganie doskonałej natury stanowiło *akt poznawczy*, realizowany zarówno przez uczonego, jak przez artystę, którzy, obaj, posługiwali się „najdostojniejszymi z ludzkich zmysłów”, mianowicie zmysłem wzroku. Proces poznawczy wyrażał się w stworzeniu wiernego obrazu natury, postrzeganej przez słynne „okno Albertiego”. Naśladowcza rola sztuki nigdy przecież nie utraciła swojej wagi i znaczenia. Obrazy „wielkiej przygody ludzkiego życia”, w równym stopniu te, które mają charakter egzystencjalny, jak miłość i śmierć, jak i te, które odnoszą się do malowniczych dokumentów społecznego życia człowieka, zawsze znajdowały swój bogaty wyraz artystyczny. Ludzkie „ćwiczenia w sztuce życia” są nieskończenie różnorodne, a więc nie mniej różnorodna i bogata jest ich artystyczna dokumentacja. Nie obejmuje ona wyłącznie pogodnych obrazów triumfu czy radości, lecz także smutek, ból, cierpienie, a także mroczne obszary zbrodni, namiętności i wojny. Wielkie zwierciadło rejestruje ludzką wędrówkę przez życie, wyznaczoną rytmami pracy i odpoczynku, wzniosłości i okrucieństwa, nadziei i rozpacz. Te właśnie obrazy uzasadniają odpowiedź na pytanie postawione przez Bergsona, przekonanego, iż sztuka potwierdza możliwość rozszerzenia naszych władz poznawczych. Tajemnica sztuki, wzbogacającej obraz rzeczywistości, została w sposób nieco przewrotny przedstawiona przez Pascala: „Cóż za czcza sztuka malarstwo, która ściąga podziw przez podobieństwo do rzeczy, których oryginału nie podziwiamy”⁶.

W miarę jak ulegały osłabieniu więzi między sztuką a nauką, która od wieku XVII rozwijała się w kierunku matematycznym, a więc zrywała z zasadą naoczności, sztuki ze swej strony koncentrowały się na rzeczywistości tworzonej przez człowieka. Troska o mimetyczną wierność powoli ustępowała na rzecz wizji wielowymiarowych i zasady zwielokrotnionego punktu widzenia. Wielkie zwierciadło stłukło się na niezliczone okruchy.

⁶ B. Pascal: *Myśli*. Przekład T. Boya-Zeleńskiego, w nowym układzie według wydania Jacques Chevaliera przygotował do druku M. Tazbir. Pax, Warszawa, s. 85.

W epoce późnego Renesansu nie istniał już świat dobrze uporządkowany, a sztuka podjęła trud uporządkowania go na swój własny sposób. Demaskatorskie wizje świata Hieronima Boscha w dramatyczny sposób przeciwstawiały się ideałowi człowieka i ziemskiej rzeczywistości; obrazy Piotra Breughela ukazywały człowieka w krzywym zwierciadle ludowej mądrości. Sztuka ujawniała rzeczywistość ludzką, tzn. „świat człowieka” jako świat człowiekowi nieprzyjazny, a nawet wrogi, świat „na opak”, jak to na przykład uczynił Cervantes. A Szekspir w swoim ogromnym dziele zachęcał do refleksji nad tragicznym przeznaczeniem jednostki, stojącej wobec okrucieństwa świata.

Sztuka włączyła się w poszukiwania odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek, jaka jest prawda o człowieku, ukryta pod wielowarstwowymi pozorami. Równowaga między dążeniem do naśladowania a kreowaniem została zachwiana na korzyść tej ostatniej.

Obok kierunku w sztuce zwanego realizmem czy naturalizmem, ulegały systematycznemu wzmocnieniu tendencje o charakterze czysto kreacyjnym, wywodzące się z narastającego zaufania do dyspozycji ekspresyjnych i do bogactwa twórczej wyobraźni artysty. Charles Baudelaire określił wyobraźnię jako „królową zdolności”, wzbogacającą wszystkie inne uzdolnienia i będącą „królową prawdy”. Obok doskonałej percepcji realizowanej przez zmysł wzroku, artyści i uczonego, eksponowanej w epoce Renesansu, romantyzm, a zwłaszcza jego poeci, odkryli potęgę „oka wewnętrznego”, które umożliwia przenikanie w głąb doświadczeń każdego człowieka. Odchodząc od naśladowania postzeganej rzeczywistości sztuki, zaczynamy tworzyć niezliczone rzeczywistości własne, wyrażające nieskończoność możliwych wizji świata. Głosząc pochwałę wyobraźni i wolności, André Breton stwierdzał, iż człowiek, ów „skończony marzyciel”, porzucając wszelkie rygory realizuje możliwość zwielokrotnienia własnego życia, a także możliwość błędzenia, przenikania w głąb tego, co niezwykle i cudowne.

Od czasu narodzin współczesności człowiek nie ogranicza się do spoglądania w zwierciadło, nieruchome lub mobilne, odbijające różne porządki rzeczywistości, ale najchętniej posługuje się kawałkami sztucznych zwierciadeł deformujących. Ucieczka od życia, groteska, satyra i krytyka znajdują swój wyraz we wszystkich dziedzinach sztuki, zarówno literackiej jak malarskiej. Niektóre nazwiska nabrały już znaczenia symboli: Kafka, Witkacy, Gombrowicz, krytycy i wizjonerzy

ludzkiej kondycji absurdalnej i udręczonej; Chagall przekraczający granice czasu i przestrzeni, rzeczywistości i wyobraźni. Ujawnia się świat szalony, w którym wszystko zostaje pogodzone i zharmonizowane. Sztuka pozwala na odkrycie sekretów człowieka ukrytego, kalekiego, uwikłanego we własną podświadomość, bądź też przenika do rzeczywistości niesamowitej, która znajduje się „z drugiej strony zwierciadła”. Ulega zachwianiu sens przygody ludzkiego życia. Istota człowieczeństwa wydaje się nieosiągalna, a miejsce człowieka w procesie tworzenia ulega degradacji. Chwieje się uporządkowany obraz świata, w miarę jak wielokrotnie się ilość zwierciadeł, które ostatecznie okazują się jedynie ułamkami odbitych rozczarowań. Jedność zharmonizowanego obrazu świata, zwana rzeczywistością, przestaje istnieć, a jej odbicie staje się kolejnym źródłem lęków i niepokoju. Dla podtrzymania bezpiecznego poczucia małego szczęścia człowiek wyciąga z kieszeni małe lustro; to sztuka prowadząca do ucieczki od życia, kompensująca trud codzienności.

Każda zatem sztuka odkrywa przed człowiekiem nowe wymiary zmieniającej się rzeczywistości, może więc być porównana do zwierciadła, które posuwa się naprzód jak zegarek.

W taki to sposób metafora zwierciadła wskazuje na dwa aspekty, czy też może dwa wymiary estetycznej samowiedzy człowieka współczesnego, zanurzonego w bogatą rzeczywistość sztuki. Wyraża ona tendencje twórcze wszystkich czasów i wszystkich kultur, dzięki „muzeum wyobrażonemu” — *musée imaginaire*, które umożliwia ich trwałą obecność, będącą wcieleniem losu. Bezpośrednia wiedza na temat nieskończoności zjawisk ludzkiej egzystencji wywodzi się zarówno z dzieł malarskich, jak literackich i dramatycznych, a nawet muzycznych, które wyrażają uczucia i doświadczenia człowieka. To wielkie zwierciadło ludzkich przeznaczeń nie może nigdy nas opuszczać, zawsze pozostaje źródłem wielkiej mądrości i wiedzy na temat wspomnianej już „tkanki ludzkiej”, najbardziej wysublimowanej. Wrażliwa i bezpośrednia percepcja podnosi znaczenie tego rodzaju wiedzy, służącej umacnianiu więzi z tym, co ludzkie, choć nie zawsze jest to wiedza budząca optymizm. Ten wszakże aspekt estetycznej samowiedzy wyraża się w afirmacji Istoty człowieczeństwa. Jedynie zwierciadło tego, co uniwersalne, może nas odwołać do jasnego i niezdeformowanego obrazu, w którym człowiek może poznać i zrozumieć siebie, dowodzi Karl Jaspers w cytowanym już tekście.

Drugi wymiar estetycznej samowiedzy człowieka wiąże się z jego odwiecznym dramatyzmem i wyraża się w symbolice stłuczonego zwierciadła i jego niezliczonych okrucich. Zdziwienie i niepokój, krytyczna deformacja, wzbogacają percepcję bezpośrednią, zachęcają do „współodczuwania”, do wczuwania się w dramat ludzkiej kondycji, wymagają uczuciowego oddźwięku, a więc dyspozycji empatycznych. Akt rozumienia ujawnia istotę ludzką, oczekującą pomocy i oparcia, szukającą bliskości w cierpieniu, nierzadko skrzywdzoną i udręczoną. Ten aspekt estetycznej samowiedzy miałby jednocześnie prowadzić do głębszego spojrzenia na samego siebie i do zrozumienia siebie w obrazach cudzej inności, a także do wzbogacenia naszego stosunku do drugiego człowieka, pogłębienia zdolności współżycia.

Wspomniane aspekty estetycznej samowiedzy nie wynikają jedynie z obecności postrzeganych dzieł, wymagają od odbiorcy wysiłku, aktywności, współbrzmienia, pobudzenia kreatywnego odczucia intencji twórcy.

Pozostaje do omówienia *trzeci wymiar* estetycznej samowiedzy człowieka, którą najlepiej chyba symbolizuje spojrzenie „z drugiej strony zwierciadła”, ku tajemnicy, ku temu, co nieznanne, ku transcendencji. Sztuka nie tylko dokumentuje ogniwa zdarzeń i przeżyć, lecz także sięga ku temu co nieznanne, wzmacnia więc potrzebę przekształcania, i świata i człowieka, pobudza dążenie do zmiany, niszczy rutynę codzienności. Hans Georg Gadamer dowodzi: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: *To jesteś ty*, ale mówi także: *Musisz zmienić swoje życie*”⁷. Zachęcając nas do sięgania ku temu, co nieznanne, sztuka pozwala na odkrycie naszej własnej „substancji egzystencjalnej”, utkanej z wartości ponadestetycznych. Ta właśnie tajemnica sztuki, ujawnianie prawdy poprzez fikcje, zachęca do wysiłku kształtowania nas samych, do tworzenia siebie przez samego siebie w sposób analogiczny do tworzenia dzieła przez artystę. Mamy więc do czynienia z próbą samostwarzania, „poetyką” samego siebie.

⁷ H. G. Gadamer: *Estetyka i hermeneutyka*. W: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. PIW, Warszawa 1979 s. 127 (przekład M. Łukasiewicz).

5. Od samowiedzy do samostwarzania, czyli „poetyki własnego ja”

Moje rozważania kończą propozycje natury swoiście pedagogicznej. Samowiedza estetyczna wydaje się następstwem procesu określonego jako rozumienie, a wyrażającego się poprzez osiągnięcie wiedzy estetycznej. Proces ten wynika z bezpośredniej obecności treści egzystencjalnych, zawartych w każdym dziele stworzonym przez człowieka, pomaga mu więc w nawiązywaniu dialogu z tym wszystkim, co obejmuje jego istotę i różne sposoby jego istnienia. Dzięki syntezie percepcji, myślenia i odczuwania dokonuje się pobudzenie i wzbogacenie całej ludzkiej osobowości, a jego następstwem jest samowiedza i samokształtowanie. Samowiedza w ujęciu estetycznym dotyczy człowieka w jego istocie, historycznej i zbiorowej, a także istnienia indywidualnego, które jest jedyne i niepowtarzalne. Samokształtowanie, tworzenie samego siebie — to droga do samospelnienia, synteza istoty człowieczeństwa i egzystencjalnych odmian jej konkretyzacji. Do człowieka należy stworzenie dzieła swojego własnego życia, do człowieka będącego „egzystencją możliwą”. Dzięki egzystencjalnemu przebudzeniu inspirowanemu przez wartości sztuki osobista wrażliwość człowieka może przyczynić się do umocnienia jego tożsamości, do intensyfikowania przeżycia chwili teraźniejszej wzbogaconej o wymiar poetycki.

* * *

W czasach, kiedy przeżywamy kolejne narastanie nieprzejrzystości świata, w czasach nowego szaleństwa, brutalności i nihilizmu, przeciw zagrożeniom i dewiacjom proponuję obronę człowieka wrażliwego i poezji jego istnienia. Proponuję kształcenie człowieka, który w sobie samym miałby znajdować źródła bogactwa i siły, a pomocą w tym poszukiwaniu byłoby przeżywanie sztuki, zwierciadła ludzkich możliwości. Doświadczenie poetyczności, dowodzi Mikel Dufrenne⁸, w prosty sposób angażuje naszą subiektywność: zbliżamy się do tego doś-

⁸ M. Dufrenne: *Le poétique*. PUF, Paris 1963, s. 185–194.

wiadczenia, dzięki naszym wspomnieniom, tęsknotom i uczuciom, dzięki temu wszystkiemu, co w nas najbardziej intymne i delikatne, najbardziej wrażliwe. Z wrażliwości i sztuki rodzi się poetycki wymiar życia.

Oczywiście intencja kształcenia zostaje tu przywołana w ujęciu dalekim od banału i potoczności, jednak sens człowieczeństwa jako samostwarzania istoty ludzkiej zawiera się właśnie w takim działaniu.

