

Szymon Wróbel

Biografia jako dzieło sztuki

Sztuka i Filozofia 19, 140-163

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szymon Wróbel
(Kalisz)

BIOGRAFIA JAKO DZIEŁO SZTUKI

... niech moje życie będzie legendą, to znaczy czymś czytelnym, i niech jego lektura da początek jakiemuś nowemu wzruszeniu, które nazywam poezją. Jestem już zaledwie pretekstem.

J. Genet¹

Uważam, że należałoby raczej próbować zrozumieć, iż w gruncie rzeczy ktoś, kto jest pisarzem, nie tworzy po prostu swego dzieła w książkach, w tym co publikuje, i że jego głównym dziełem jest ostatecznie on sam piszący książki.

M. Foucault²

SFORMUŁOWANIE PROBLEMU

Zaproszenie do myślenia o biografii, w szczególności własnej biografii, jak o dziele sztuki, skrywa w sobie pewnego rodzaju paradoks. Autor zaproszenia zestawia bowiem ze sobą, a nawet utożsamia porównać dwie kategorie poznawcze należące do różnych, *prima facie*, odmiennych porządków myślowych.

Dzieło sztuki to nade wszystko kategoria estetyczna, a zatem mieszcząca się, przynajmniej w naszym systemie kulturowym, w obrębie doświadczeń związanych ze sferą sztuki, objętą, od czasów Kanta, klamrą analityki przyjemności. Przypomnijmy, iż upodobanie estetyczne nie jest dla Kanta ani prostym zadowoleniem zmysłów, ani też prostym zadowoleniem myśli. Podobanie się pewnych przedmiotów jest konieczne, ale jest to konieczność szczególnego rodzaju, bo – subiektywna. Estetycznie podoba się to, co umie pobudzić działanie wszystkich władz umysłu. Dla

¹ J. Genet, *Dziennik złodzieja*, przeł. P. Kamiński, Gdańsk 1992, s. 91.

² M. Foucault, *Archeologia namiętności*, przeł. B. Banasiak (w:) idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 331.

Kanta doświadczenie estetyczne jest tym szczególnym rodzajem doświadczenia, które wymaga równoczesnej sublimacji zmysłowości jak i desublimacji intelektu. Sądy estetyczne cechuje powszechność, ale jest ona szczególnego rodzaju: jest powszechnością bez reguł. Reguł estetycznych nie ma, a wobec bezpojętowości sądów estetycznych być nie może. Wytwarza to swoisty charakter sądów estetycznych: o słuszności swojego sądu nikt nikogo przekonać nie może, a jednak sąd jego występuje z pretensją, aby był przez innych uznawany, w przeciwieństwie do doznań czysto zmysłowych, które każdy traktuje jako uczucie osobiste, nieobowiązujące innych. Stąd często cytowana Kantowska definicja piękna, jako tego, „co podoba się, ani przez wrażenia, ani przez pojęcia, lecz podoba się subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny”³.

Biografia natomiast jest tym szczególnym uporządkowaniem zdarzeń, które dotyczy życia danej osoby; przypadek autobiografii, dodajmy natychmiast, skłonny jestem potraktować jako szczególny przypadek biografii, mianowicie taki, w którym osoba porządkująca zdarzenia i osoba je doświadczająca (przeżywająca) to jedna i ta sama osoba. Historia własnego życia to oczywiście historia uprzywilejowana, ale i kłopotliwa w tym sensie, że jest ona zwrotna: narrator i główna postać narracji to ta sama osoba. Stwarza to pewne szczególne problemy i sprawia, że autobiograficzne sprawozdania (nawet te, które sporządzamy sami) są wyraźnie nietrwałe. Z drugiej strony dzięki tej właśnie nietrwałości historie życia są szczególnie podatne na wpływy kulturowe, międzyludzkie i językowe. Ta podatność na wpływy może w rzeczywistości stanowić przyczynę, dla której „leczenie przez rozmowę”, instrukcja religijna i inne interwencje w toku życia mogą często wywrzeć tak głęboki wpływ na zmianę narracji o swym życiu.

Chciałbym z całą stanowczością odróżnić dwie sytuacje interpretacyjne, które mogą być ze sobą mylone, albo wręcz identyfikowane. Należy zatem odróżnić dwie „prostopadłe” płaszczyzny analizy – pierwszą, która powoduje, iż teoria psychologiczna (np. psychoanalityczna) służy jako „laboratorium” oferujące nam instrumentarium dla zrozumienia sensu dzieła sztuki, mechanizmów regulujących działalność twórczą, jak i znaczenia każdego gestu komunikacyjnego emitowanego przez człowieka, oraz drugą, która stanowi zasadniczy przedmiot mojej analizy, a której istota zawiera się w próbie zrozumienia fenomenu ludzkiej aktywności

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gattecki, Warszawa 1986, s. 74.

poprzez odwołanie się do fenomenu sztuki. Zadaniem tego tekstu nie jest zatem dookreślenie warunków sensowności (lub bezsensowności) odwoływania się do słownika psychologicznego przy analizie osobowości twórcy (tak jak to się zdarzyło w przypadku tekstu Freuda o Leonardo da Vinci⁴), dzieła sztuki (tak jak to miało miejsce w przypadku tekstu Freuda o twórczości Dostojewskiego⁵), instytucji sztuki (tak jak to miało miejsce w przypadku tekstu Freuda na temat narodzin kultury⁶) lub wreszcie procesu odbioru dzieła sztuki (tak jak to się dzieje w tekstach Ernsta Krisa⁷). Nie mam zamiaru zajmować się w tym tekście rozstrzygnięciem kwestii, czy słownik psychologiczny jest dobrym zasobem kategorialnym przy analizie zjawisk estetycznych⁸, w zamian mam zamiar zastanowić się, czy słownik estetyczny stanowi dobry i owocny kapitał pojęciowy dla interpretacji zjawiska narracji, w szczególności narracji własnego życia.

Zderzenie porządku biograficznego, który jest porządkiem ontologicznym, z kategorią dzieła sztuki, która przynależy do porządku estetycznego, wywołuje wyraźne napięcie poznawcze i chęć odpowiedzi na pytanie – pod jakimi warunkami wstępnymi, pod jakimi zastrzeżeniami, mówienie o własnym życiu jako dziele sztuki jest w ogóle zasadne? Skąd pomysł, aby uruchomić pojęcia estetyczne dla lepszego zrozumienia fenomenu życia i biografii? Co stymuluje, ale i usprawiedliwia, pomysł potraktowania każdego biografą (a któż nim nie jest?) jako artysty, rzemieślnika wykuwającego w materii języka swój własny portret, swą własną rzeźbę, swą własną symfonię? Ta właśnie seria pytań będzie motywować mnie do dalszego pisania, ona też stanie się zasadniczym przedmiotem troski w prezentowanym tu tekście.

⁴ S. Freud, „Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa”, przeł. J. Prokopiuk (w:) idem, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1976, s. 359–447.

⁵ S. Freud, „Dostojewski i ojcostwo”, przeł. B. Kocowska (w:) K. Pospiszyl (red.), *Z. Freud – człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 309–323.

⁶ S. Freud, *Totem i tabu*, przeł. J. Prokopiuk, M. Poręba, Warszawa 1993.

⁷ E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1965.

⁸ W tej kwestii fundamentalne w literaturze polskiej rozstrzygnięcia znajdujemy w książce Z. Rosińskiej, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985. Patrz również: J. Bruner, „Sztuka jako rodzaj poznania”, przeł. E. Krasieńska (w:) idem, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, Warszawa 1971, s. 87–103; C.G. Jung, „O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego, Psychologia i literatura, Uliisses. Monolog Picasso”, przeł. J. Prokopiuk (w:) idem, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1981, s. 375–526; O. Rank, H. Sachs, „Znaczenie psychoanalizy dla nauk humanistycznych”, przeł. A. Węgrzecki (w:) J. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą*, t. 3, Kraków 1974, s. 519–550; L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, Kraków 1980.

WOKÓŁ BIOGRAFII

Istota mojego rozumowania sprowadza się do twierdzenia, iż w ostatecznym rozrachunku kulturowo ukształtowane procesy poznawcze i językowe, które kierują opowiadaniem (autonarracją) o życiu, osiągają moc strukturyzowania doświadczenia percepcyjnego, organizowania pamięci, segmentacji i celowego budowania samych „wydarzeń” z życia. Człowiek pojmowany jako fabulator – istota generująca nie tylko zdania, ale i całe struktury narracyjne, staje się w końcu autobiograficzną narracją, poprzez którą „opowiada o” swoim życiu. A biorąc pod uwagę kulturowe ukształtowanie, staje się również wariantem duchowych form swej kultury. Człowiek jest zawsze istnieniem opowiadającym opowieści, żyje otoczony zarówno swoimi opowieściami, jak i opowieściami innych ludzi, widzi wszystko, co mu się przydarza, w kategoriach tych opowieści, i stara się przeżywać swe życie tak, jakby je opowiadał⁹.

Czy takie postawienie sprawy oznacza, że nasze autobiografie to konstrukty, że lepiej na nie patrzeć nie jako na świadectwo tego, co się wydarzyło (w rzeczywistości jednak świadectwo takie nie istnieje), ale jako na ciągłą interpretację i reinterpetację naszych przeżyć? Czy zatem czymś bardziej zasadnym jest myśleć o biografii jako konstrukcji poznawczej naszego intelektu niż obiekcie odkrywanych przez nasze narządy percepcyjne w samej tkance życia?

Podobnie jak Nelson Goodman twierdzi, że fizyka, malarstwo czy historia stanowią „sposoby tworzenia świata”¹⁰; podobnie jak Richard Rorty sugeruje, iż wszelka oryginalna myśl polega na rekontekstualizacji i w tym sensie termin „interpretacja” należy stosować w kontekście działania maklerów giełdowych, geologów, agentów ubezpieczeniowych i stolarzy¹¹, a nie tylko filologicznych analiz dzieł sztuki; podobnie jak Clifford Geertz powiada, iż etnografia współczesna winna przestać być inwentarzem zwyczajów, by stać się sztuką zagęszczonego (*thick*) opisu, zawiłym przeplataniem wątków, tak jak to się dzieje w dziele wielkiego pisarza¹²; tak też na autobiografię – zdaje mi się – należy patrzeć jako na zestaw procedur „tworzenia życia”. I podobnie jak warto jest badać

⁹ J. Bruner, „Życie jako narracja”, *Kwartalnik Pedagogiczny* 1990, nr 4 (138), s. 3–17.

¹⁰ N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 1997.

¹¹ R. Rorty, „Badanie jako rekontekstualizacja”, przeł. J. Margański (w:) idem, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, Warszawa 1999, s. 155.

¹² C. Geertz, „Thick description: toward an interpretive theory of culture” *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, s. 3–30.

w najmniejszych szczegółach, w jaki sposób historia lub fizyka tworzy swój świat, warto równie szczegółowo zbadać, co robimy wtedy, kiedy poprzez autobiografię tworzymy siebie?

Ważne jest abyśmy uświadomili sobie jasno, czego tu się nie twierdzi. Wyrażane tu stanowisko nie jest nade wszystko identyczne ze skrajną postawą antyrealistyczną. Pośród zjawisk niezależnych od naszego umysłu są takie rzeczy, jak atomy wodoru, płyty tektoniczne, wirusy, drzewa i galaktyki. Realność tych zjawisk jest niezależna od nas. Wszechświat istniał dużo wcześniej, zanim pojawiła się istota ludzka czy inny czynnik świadomy, i będzie istniał jeszcze długo po tym, jak wszyscy zejdziemy ze sceny. Wyrażane tu stanowisko nie jest jednak także identyczne ze skrajną postawą realistyczną. Nie wszystkie zjawiska na świecie są niezależne od naszego umysłu. Na przykład pieniądze, własność, małżeństwo, mecze piłki nożnej, przyjęcia – istnienie ich wszystkich, w odróżnieniu od istnienia na przykład gór, lodowców i cząsteczek, zależy od świadomych istot ludzkich.

Trudność opisu własnego życia wpływa często z tego, że nie wydaje się ono samo w sobie stanowić obiektu obserwacji w taki sam sposób, w jaki są nim inne rzeczy, na przykład stojące tuż obok krzesła i stoły. Nie można opisywać własnego życia w taki sam sposób, w jaki opisujemy góry i oceany, ponieważ jedynym kandydatem na obiekt opisu jest sam akt opisu. W przypadku biografii nie można, tak jak dokonujemy tego w przypadku innych obiektów, oddzielić opisu od jej obiektu.

Z faktu, że muszę mieć słownik, aby móc stwierdzić stan rzeczy, albo język, aby identyfikować i opisywać fakty, nie wynika, że opisywane przeze mnie lub identyfikowane obiekty nie istnieją niezależnie ode mnie. Góry i lodowce istnieją w sposób obiektywny, ponieważ ich istnienie nie zależy od tego, czy jest doświadczane przez podmiot. Ale ból, łaskotki czy swędzenie, podobnie jak myśli i uczucia istnieją w sposób subiektywny, tylko jako doświadczane przez ludzki lub zwierzęcy podmiot. Podobnie rzecz się ma z opowieściami biograficznymi i autobiograficznymi.

Niezależnie zatem, czy mówimy o biografii, czy autobiografii, wydaje się, że akt porządkowania ciągłości historycznej czyjegoś życia prowokuje fundamentalne pytanie: czym jest historia indywidualna i na czym polega istota poznania biograficznego jako szczególnego przypadku poznania historycznego, czym się ono różni od wszelkiego innego poznania, polegającego przecież na „zamrażaniu” faktów, na pozbawianiu ich waloru zmienności? Pojęcie faktu historycznego – twierdzi Claude Lévi-Strauss

w ostatecznym przesłaniu *Myśli nieoswojonej*¹³ – kryje w sobie podwójną antynomię. Skłonności pozytywistyczne bowiem nakazywałyby nam twierdzić, iż *ex hypothesi* fakt historyczny jest tym, co się rzeczywiście zdarzyło. Jednakże, gdzie rzeczywiście zdarzyło się cokolwiek? Do jakiego stopnia możemy ulec naiwnemu złudzeniu, iż rejestrujemy rzeczywisty, tzw. obiektywny zestaw (ciąg) zdarzeń? Każdy epizod rewolucji czy wojny rozpada się na mnogość poruszeń psychicznych; każde z tych poruszeń wyraża nieuświadomione ewolucje naszego aparatu psychicznego, te zaś rozpadają się na zjawiska mózgowie, hormonalne czy nerwowe, których odniesienia przynależą do porządku fizycznego lub chemicznego... Zatem fakt historyczny nie jest bardziej dany niż inne; to historyk lub podmiot tworzący historię (w naszym przypadku: biografię) ustanawia go abstrakcyjnie i jakby pod grozą regresji w nieskończoność. Historia zwana powszechną nie jest niczym więcej niż zestawieniem kilku historii lokalnych, w łonie których (i między którymi) więcej jest spacji niż dźwięku.

Taki sposób myślenia o historii antycypuje argentyński pisarz Jorge Luis Borges w swym znakomitym eseju „*Vathek*” *Williama Beckforda*. Proponuje nam w nim następujący eksperyment myślowy. „Uproszęmy znacznie jakieś życie: wyobraźmy sobie, że składa się na nie trzysta tysięcy faktów. Jedna z hipotetycznych biografii odnotowałaby serię 11, 22, 33...; druga serię 9, 13, 17, 21...; inna, serię 3, 12, 21, 30, 39... Nie jest niepojęta historia snów jakiegoś człowieka; inna, organów jego ciała; inna, popełnionych przez niego błędów; inna, wszystkich momentów, gdy wyobrażał sobie piramidy, inna, jego nocy i świtów”¹⁴. Powyższe uwagi mogą wydawać się chimeryczne; niestety, takimi nie są. Nikt nie ogranicza się do pisania biografii literackiej jakiegoś pisarza, biografii wojskowej żołnierza; wielu woli biografię genealogiczną, biografię ekonomiczną, biografię psychiatryczną, biografię chirurgiczną, biografię typograficzną.

Biografia byłaby zatem rezultatem aktu abstrakcji i wyboru. Abstrahujemy od wielości zdarzeń wplątanych i współtworzących historię danego życia, a następnie wskazujemy na te, które – z naszego punktu widzenia – zasługują na ocalenie i wplątanie w opowieść. Trudno zatem byłoby mówić o biografii totalnej, wyzbytej elementu arbitralności,

¹³ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 386.

¹⁴ J.L. Borges, „*Vathek*» *Williama Beckforda*”, przeł. A. Sobol-Jurczykowski (w:) idem, *Poszukiwania*, Warszawa 1990, s. 79.

wyzbytej konieczności interpretowania zdarzeń, łączenia ich w ekscytującą narrację. Trudno też byłoby mówić o biografii autentycznie obiektywnej – zimnym sprawozdaniu lub raczej raporcie z historii czyjegoś życia.

Twierdzę, że mamy ten dziwny dar tworzenia opowieści, którego nie ma żadna inna istota żywa. Władze rozumu wydają się być wspólne dla wielu stworzeń, działanie celowo-racjonalne niekoniecznie jest wyłącznym przywilejem człowieka, generowanie opowieści natomiast jest raczej dystynktywną cechą naszego gatunku. To znaczy, że człowiek jest istotą, która posiada władzę powoływania do życia struktur narracyjnych, co implikuje m.in., że może przyjąć, iż coś jest nieprawdziwe, a jednak istotne dla jego życia, może postulować rzeczywistości kontryfakcyjne, może wypowiadać historie, które mimo iż nie roszczą pretensji deskryptywnych, to jednak obdarzone są mocą ekspanacyjną, rzucają bowiem światło na nasze życie, na nas samych¹⁵.

W dzieciństwie pragniemy słuchać opowieści, które – z perspektywy życia dorosłego – mogą się wydać ewidentnie nieprawdziwe, mogą się zatem wydać czystym fałszem. Słuchamy historii o latających dywanach, skrzydlatych koniach, skarbach i smokach. Dopiero kiedy dowiadujemy się, że ten świat jest nieprawdziwy, kiedy jawny staje się kontrakt między opowiadającym a słuchającym, kiedy staje się jasne, że padliśmy łupem rozbujanej fantazji i naiwnego zawierzenia opowiadającemu, że naiwnie potraktowaliśmy jego głos jako w pełni wiarygodny, kiedy zatem mamy pełne prawo czuć się oszukani przez opowieści fantastyczne, wtedy jeszcze raz wnikamy w te historie, by odkryć ich prawdę i zapamiętać je do końca życia. W opowieściach, których lubimy słuchać w dzieciństwie, kryje się bowiem pewna prawda o nieprawdzie. Te opowieści są znakomitą rozpoznaniem naszych pragnień, pragnień umysłowości dziecka, dla którego większość zjawisk fizycznych, chemicznych i społecznych jest jeszcze w pełni odwracalna. Są to opowieści o umysłowości, która nie zna jeszcze istoty drugiej zasady termodynamiki i wszystkich natarczywych implikacji z niej się wyłaniających.

¹⁵ W tym miejscu należałoby rozpocząć długą rozprawę polemiczną na temat koncepcji estetycznych proponowanych przez pisarza i teoretyka sztuki – Umberto Eco (Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*”; przeł. A. Szymanowski (w:) idem, *Imię róży*, Warszawa 1986, s. 593–622; idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk, Warszawa 1994; idem, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994). Równie dotkliwej rozprawy polemicznej wymagałoby w tym miejscu pisarstwo Richarda Rorty’ego i Jacques’a Derridy.

Kiedy dorastamy, inne opowieści stają się dla nas ważne i kształtujące – opowieści rodzinne. Znajomość tych historii jest jedną z oznak przynależności do rodziny, bo tylko członkowie rodziny je w pełni znają. Jeśli ktoś nowy wchodzi do rodziny, np. przez małżeństwo, stopniowo przekazuje się mu te rodzinne opowieści, a kiedy już je pozna, staje się wreszcie pełnoprawnym członkiem rodziny. W pewnym sensie znajomość drugiej osoby (a nawet samego siebie) sprowadza się do znajomości maksymalnie wielu opowieści na temat tej osoby. Ta wielość narracji opowiadana na temat „kogoś” nie tylko wywołuje takie wrażenie, że ten „ktoś” przestaje być spójnym obiektem (np. spójną wiązką przekonań), a staje się zaledwie zlepkiem często niespójnych historii, ta wielość ponadto wymusza na nas (naszym systemie poznawczo-decyzyjnym) nade wszystko konieczność pogodzenia tych historii (względnie uznania jednej z nich za jedynie ważną i poznawczo prawomocną – adekwatną) lub też uznania ich wzajemnej konkurencyjności, co byłoby chyba równoznaczne z przyjęciem postawy epistemologicznej zwanej często perspektywizmem¹⁶. Perspektywizm jest w zasadzie współczesną wersją antyrealizmu. Głosi on, że nasza wiedza o rzeczywistości nigdy nie jest

¹⁶ Istotą tego stanowiska poznawczego jest przyznanie odmiennym interpretacjom (stylom, perspektywom, paradygmatom) równorzędnego prawa epistemologicznego. W myśl radykalnego perspektywizmu należałoby się radować możliwością wielorakich, niespójnych, skrajnie różnych odczytań, a nawet poszukiwać kolejnych mnożników dla ich zwielokrotnienia (F. Nietzsche, „O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie, przeł. B. Baran (w:) idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, Kraków 1993; M. Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History” (w:) *The Foucault Reader*, Ed. Rabinow Paul, New York 1984, s. 74–89; M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997). Ta radosna akceptacja symultanicznie współistniejących ze sobą prawd jest jednak zmacona i nieco przyćmiona świadomością tego, iż interpretacja nie jest odpowiedzią na milczące wezwanie znaku, lecz sposobem walki z już istniejącą interpretacją. W ramach perspektywizmu interpretuje bowiem woła mocy, co znaczy między innymi, że interpretacja skazana jest na nieskończone krążenie w wieczyście zróżnicowanym polu sił. W tym miejscu powstaje jednak wątpliwość, jak pokojowa metafora współlistnienia obok siebie różnorodnych obcych sobie interpretacji (przesłanka perspektywizmu) współlistnieje z militarną metaforą wojny pomiędzy różnymi interpretacjami (tezą ontologiczną perspektywizmu), których jedyną wołą, ślepią wołą, jest anihilacja przeciwnika? Nie wiemy zatem, czy perspektywizm jest rodzajem filozoficznej obojętności, która przytakuje wszystkiemu i wszystko jest skłonna uznać za wiarygodne, albowiem z niczym nie była w stanie się zidentyfikować i w tym sensie się ograniczyć, czy też raczej jest rodzajem filozofii militarystycznej uznającej, iż pod powierzchnią chwilowych koalicji, umów, praw i kontraktów, ukryty jest druzgoczący, rozszalały ogień wojny. Nie wiemy ponadto, czy głosi się tu twierdzenie, iż każde przekonanie jest równie dobre jak każde inne, czy też raczej powiada się tylko, iż słowo „prawda” ma tyle znaczeń, ile jest procedur wyjaśniających?

niezapośredniczona, że zawsze jest zapośredniczona przez punkt widzenia, upodobania lub motywy polityczne, takie jak przynależność do jakiejś grupy lub popieranie którejś z ideologii. A ponieważ nie możemy nigdy uzyskać wiedzy bezpośredniej, być może coś takiego jak świat realny nie istnieje. Powiada się, zgodnie z tym przeświadczeniem, iż podobnie jak tworzymy konstelacje poprzez wybieranie i układanie razem pewnych gwiazd, tak samo tworzymy gwiazdy poprzez zakreślanie takich, a nie innych zarysów. Nic nie dyktuje nam, czy niebo ma być wypełnione konstelacjami, czy innymi obiektami. To my musimy uczynić z tego, z czym się stykamy, Wielką Niedźwiedzicę, Syriusza, zwierzęta przechadzające się po kosmicznym pastwisku, czy też maszyny poruszające się na oślep w galaktycznej przestrzeni lub nawet dziury w kosmicznym serze!

Należałoby jeszcze wyróżnić trzeci rodzaj opowieści, tj. opowieści podróźnicze, czerpiące z pewnością swe niewyczerpane pokłady sensu z *Odysei* i być może stanowiące najbardziej radykalną próbę opisu ludzkiej kondycji poprzez scenariusz, którego kolejnymi epizodami są: utrata swego domostwa, rodząca poczucie niezadomowienia (wykorzenia), lata wędrówki i tułaczki równoznaczne z procesem budowania swej tożsamości, wreszcie próba odzyskania poczucia zadomowienia i wpisania się w regionalny kontekst społeczny.

Potrzebujemy zatem przynajmniej tych trzech rodzajów opowieści – historii fantastycznych, które odkrywają prawdę poprzez nieprawdę, opowieści, które mówią nam o naszej przynależności, naszej genealogii, pokrewieństwie, wreszcie opowiadań usiłujących odczytać naszą kondycję ludzką, odwołując się do metafory tułacza, wędrówki, włączyć względnie poszukiwać własnej przynależności – grupy odniesienia. Te trzy rodzaje opowieści to najgłębsza istota pisarstwa, ale i naszego życia. Arystoteles twierdził, że umysł człowieka jest w posiadaniu dwóch umiejętności: rozpoznaje podobieństwa i dostrzega różnice. Posługujemy się tymi prostymi funkcjami przez całe życie. Tworzymy obraz świata, odkrywając, że coś jest do czegoś podobne lub od czegoś różne. Fantastyczna opowieść z naszego dzieciństwa jest naturalnie czymś różnym od naszego życia, daje nam jeden rodzaj prawdy – o archeologicznych korzeniach naszego funkcjonowania poznawczego; zaś opowieść rodzinna, która podobna jest do naszego życia, ofiarowuje nam inną prawdę – na temat archeologicznych korzeni świata zbiorowego, którego cząstkę stanowimy, prawdę na temat naszych przodków, ludzi, którym zawdzięczamy swe własne istnienie. Wreszcie opowiadania na temat okresu, w którym usilnie dążymy

do scalenia naszej tożsamości, uzyskania odpowiedzi na pytanie – „kim jesteśmy i z jaką grupą społeczną mamy się identyfikować?”, opowieści na temat kryzysu wieku adolescencji, na temat konfuzji ról, w jaką popadamy, by odkryć tę konfigurację cech, która zdaje nam się najbardziej adekwatna, to historie, które pozwalają nam najlepiej poznawczo opowiadać naszą wędrówkę ontogenetyczną w czasie i przestrzeni. Człowiek, pojmowany jako artysta, zawsze próbuje scalić te trzy rodzaje opowieści; z tych trzech prawd tworzy swój biograficzny świat.

„Życie” w tym sensie to ten sam rodzaj konstruktów ludzkiej wyobraźni, co „narracja”. Kiedy ktoś opowiada nam swe życie, jest to zawsze raczej pewne osiągnięcie poznawcze, a nie kryształowe przejrzyście recytatyw rzeczy jednogłośnie podanych. Jest to wreszcie osiągnięcie narracyjne. Z perspektywy psychologicznej nie ma takiej rzeczy, jak „życie jako takie”; jest to przynajmniej osiągnięcie w selektywnym wywoływaniu z pamięci; poza tym relacjonowanie swojego życia to wyczyn interpretacyjny. Ujmując rzecz filozoficznie, trudno sobie wyobrazić, jak można być naiwnym realistą co do „życia jako takiego”.

Należałoby w tym miejscu rozważyć pytanie, w jaki sposób autonarracja mogła się rozwinąć jako forma literacka, jako autobiografia, gdyż może to rzucić nieco światła na to, jak wyłoniły się skromniejsze, nieco mniej starannie sformułowane sposoby opowiadania o sobie, takie jak dzienniki, listy, pamiętniki etc. Podejrzewam, że badanie historycznego rozwoju form opowiadania o sobie byłoby równie ważne co badanie ich ontogenezy. Co więcej, tego rodzaju badania historyczno-literackie mogłyby nas uzbroić w interesujące narzędzia pozwalające na lepsze zrozumienie zasad rządzących genezą i rozwojem ludzkiej tożsamości.

Wydaje się ponadto, iż zachęta do tego, aby poczuć się biografem własnego życia, jest w zasadzie identyczna z zachętą do stałego powiększania własnego pola świadomości. Ten sposób myślenia odkrywa zatem w naturalny sposób istotne koincydencje z projektem psychoanalitycznym. Teoria Freuda odnajduje inspiracje w pojęciu poszukiwania „świadomości” lub *ego*, a zatem także świadomej kontroli popędów, lub siły *ego*, które jest w stanie odeprzeć zakusy inercyjne tkwiące w *das Es*, ta jednak seria pojęć nie może zostać przeanalizowana bez równoczesnego wyjaśnienia treści Kantowskiego pojęcia autonomii i oświecenia jako wyjścia ze stanu zawinionej niedojrzałości. Skoro niepełnoletność to niezdolność do posługiwania się własnym intelektem bez obcego kierownictwa, to stan oświecenia cechował się będzie nade wszystko odwagą do tego, aby wziąć rozum we własne ręce, odwagą

do stania się istotą wewnątrzsterowną¹⁷. Nieudane próby uzyskania tożsamości przez jednostkę, oraz nieudana komunikacja jednostek, które ze sobą rozmawiają, to akty autodestrukcji, prowadzące ostatecznie także do wyniszczenia fizycznego. „Moralny proces poszukiwania wciąż na nowo swej tożsamości – pisze w tym kontekście Jürgen Habermas – przedstawia Hegel w *Fenomenologii ducha* i Freud w *Psychoanalizie*: problem tożsamości, która powstaje tylko w drodze utożsamień, czyli tylko przez wyzbywanie się – eksterioryzację – tożsamości, to zawsze problem komunikacji, która umożliwia szczęśliwą równowagę między niemą samotnością a niemym wyobcowaniem, między poświęceniem indywidualności a izolacją abstrakcyjnej jednostki”¹⁸. Uspołecznione jednostki utrzymują się przy życiu tylko dzięki tożsamości grupowej, którą trzeba budować wciąż na nowo.

Z pewnego punktu widzenia psychoanalizę można porównać do pracy historyka lub raczej archeologa, ponieważ w przeważającej części składa się ona z rekonstrukcji wczesnych okresów życia pacjenta. Trwa ona tak długo, aż podmiot jest w stanie utworzyć ze zlepków przypomnianych zdarzeń spójną narrację, którą akceptuje jako opis swego życia. W tym kontekście właśnie Erik H. Erikson pisze, iż „metoda psychoanalityczna jest w gruncie rzeczy metodą historyczną”¹⁹, nawet wówczas bowiem, gdy koncentruje się wokół danych medycznych, interpretuje je jako pewną funkcję zdarzeń minionych. Innymi słowy, głównym tematem badań psychoanalitycznych jest konflikt pomiędzy dojrzałością a infantyлизmem, albowiem długie dzieciństwo charakterystyczne dla człowieka powoduje, że osiąga on fizyczną i umysłową doskonałość, ale też pozostawia w nim na całe życie ślad niedojrzałości emocjonalnej²⁰. Jest to

¹⁷ I. Kant, „Co to jest Oświecenie?”, przeł. A. Landman (w:) T. Kroński, *Kant*, Warszawa 1978, s. 164.

¹⁸ J. Habermas, „Przeciwko pozytywistycznie przepołowionemu racjonalizmowi”, przeł. M. Łukasiewicz (w:) E. Mokrzycki (red.), *Racjonalność i styl myślenia*, Warszawa 1992, s. 108.

¹⁹ E.H. Erikson, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Poznań 1997, s. 18.

²⁰ W tym miejscu rodzi się wszakże bardzo poważna wątpliwość, która da się być może odtworzyć w postaci takiego oto pytania: czy projekt psychoanalityczny ma na celu dostarczenie narzędzi, które pozwolą nam na swobodne dokonywanie prac wykopaliskowych w obrębie naszej pamięci, a zatem, które pozwolą nam stać się lepszymi archeologami nas samych, czy też raczej Freud dostarcza nam instrumentarium pozwalającego jedynie na stworzenie nowej wersji siebie samego, a zatem, które pozwolą nam stać się lepszymi biografami nas samych? Czy Freud uległ bardziej metaforze odkrycia (archeologicznego), czy metaforze konstrukcji (literackiej)? Czy w projekcie psychoanalitycznym idzie zatem

prawda potwierdzana nie tylko za pomocą eksperymentu psychoanalitycznego, ale eksponowana również w twórczości Witolda Gombrowicza.

Śmiem zatem twierdzić, iż Freud ustanawia nowe przymierze pomiędzy komunikacją a oświeceniem. Dojrzałość w tym ujęciu jest tożsama ze zdolnością do znalezienia redeskrypcji swojej własnej przeszłości, ze zdolnością do przyjęcia nieco ironicznej postawy wobec siebie. W tym też jednak modelu nieświadomość jest tą siłą, która ciągle zagraża racjonalnym tendencjom ośrodkowym, jest stałym zagrożeniem dla jednostki decyzyjno-poznawczej naszego umysłu, jak i dla procesu komunikacji, i to tak komunikacji publicznej, której celem jest osiągnięcie *konsensu*, jak i komunikacji z samym sobą, którego celem jest osiągnięcie *oświecenia*, czy choćby wyższego szczebla zrównoważenia psychicznego²¹. Jak to ujmuje sam Freud, „chorzy na histerię cierpią przez reminiscencje. Ich objawy są pozostałościami i pomnikami pewnych urazowych przeżyć: są niejako ich symbolami”²². W tym modelu interpretacyjnym, nieświadomość jest „cieniem”, siłą kompulsywną, odpowiedzialną za irracjonalizowanie naszych działań; ilekroć dochodzi do głosu, ilekroć bierze górę nad siłami rozumu, tylekroć też wymykamy się sobie samym, tylekroć działamy poza wolą i świadomością, tylekroć skazujemy nasze zachowania werbalne na agramatyzmy, które czynią nasze działania raczej niezrozumiałą siatką przejęczyzeń, niż krystaliczną strukturą syntaktyczną.

o to, aby poszukiwać śladów swego utraconego, infantylnego *Ja*, ukrytego pod skalista powierzchnią teraźniejszości lub wśród grząskiego gruntu wspomnień maskujących ukrywających naprawdę istotne rany symboliczne; czy też chodzi raczej o to, by inspirując się tą siatką wspomnień, dokonać na nich pewnego rodzaju przemiany, która pomoże nam w budowaniu nowej opowieści o swym życiu, rodzaj rekonstrukcji własnej przeszłości. Nie rozstrzygając tej wątpliwości, dodam tylko, iż przez *rekonstrukcję* wcale nie rozumiem restauracji lub odrodzenia (*renesansu*). Restaurowanie oznaczałoby powrót do stanu wyjściowego, który uległ tymczasem zafałszowaniu; odrodzenie natomiast znaczyłoby odnowienie tradycji okrytej już zapomnieniem; natomiast rekonstrukcja oznacza, że tekst (czymkolwiek on jest) rozkłada się na jego części składowe, by ponownie je ze sobą zestawić, nadając im nową postać. Rekonstrukcja dokonuje się zatem w imię lepszej realizacji celu, jaki sobie rekonstruowane teksty stawiały. Jest to więc klasyczne postępowanie wobec tekstów, które wymagają pod pewnym względem rewizji, ale których także inspirujące możliwości nie zostały jednak w pełni wykorzystane, a nawet wyzwolone. W tym właśnie sensie Jürgen Habermas dokonywał niegdyś rekonstrukcji materializmu historycznego (J. Habermas, „Wstęp: materializm historyczny a rozwój struktur normatywnych”, przeł. A.M. Kaniowski, *Kultura i Społeczeństwo* 1987, Tom XXXI, nr 4, s. 23–53).

²¹ J. Habermas, *Knowledge and Human Interests*, przeł. J.J. Shapiro, Beacon Press Boston 1971, s. 214–246.

²² S. Freud, *O psychoanalizie*, przeł. L. Jekels, Poznań 1992, s. 51.

Dokonajmy zatem istotnej *konstatacji*. Otóż, chciałbym z dotychczasowych rozważań wyciągnąć nie tylko taki wniosek, iż biografia jedynie pozoruje swoją obiektywność, a dzieło sztuki jedynie częściowo jest naznaczone ułomnym piętnem subiektywizmu, i na tej podstawie twierdzić, iż rozbieżność pomiędzy jedną i drugą kategorią nie jest aż tak dramatyczna jak to początkowo mogło się zdawać. Chciałbym powiedzieć coś więcej ponad ten oczywisty banał.

Zachęta do myślenia o biografii jako dziele sztuki może wywoływać wrażenie sprowokowanego zamieszania poznawczego, może sugerować, iż autor takiej asocjacji popełnia błąd kategorialny, łącząc pojęcie czysto estetyczne z pojęciem o proveniencji naukowej – historiozoficznej. Byłoby to o tyle ważne wrażenie, o ile wynikałoby z ukrytego założenia, że sfera sztuki rządzi się innymi regułami niż sfera nauki, a zatem o ile przyjmowalibyśmy, iż doświadczenie estetyczne wiąże się z doświadczeniem pięknym (czymkolwiek ono jest), natomiast rejestracja zdarzeń biograficznych zmierza do zachowania reguł intersubiektywizmu, a zatem służy poszukiwaniu prawdy (rozumianej, zgodnie z jej klasyczną definicją, jako zgodność myśli z rzeczywistością). Niezgoda na myśl traktującą biografie jako dzieło sztuki wynika zatem z naszej zgody afirmującej podział kultury na trzy odrębne i wzajemnie niesprowadzalne do siebie, niewspółmierne sfery – naukę, sztukę i etykę. To by natomiast oznaczało naszą akceptację faktu, iż trzy podstawowe wartości współtworzące nasze dziedzictwo kulturowe, tj. prawda, piękno, dobro nie znajdują już wspólnego mianownika i raczej należy się spodziewać, iż te wartości wejdą (weszły) ze sobą w kolizję. Doświadczenie faustyczne, niegdyś jednostkowe i raczej kuriozalne, stałoby się w naszych czasach najbardziej uniwersalnym doświadczeniem odnoszącym się do każdego z nas, będącym już nie tyle przywilejem transgresyjnych badaczy Przyrody, ile również potocznych urzędników społecznych.

WOKÓŁ DZIEŁA SZTUKI

Niewątpliwie, pojęcie biografii jest związane z wyraźnym epizodem historycznym – momentem indywidualizacji, tj. chwilą, gdy wyłania się idea autora w historii poznania, literatury, sztuki, ale także historii filozofii i nauki. Nawet dziś, gdy tworzymy historię jakiegoś pojęcia, gatunku literackiego lub gałęzi filozofii, wreszcie stylu muzycznego, architektonicznego czy malarskiego, wyraźnie widać, że pojęcia autora i dzieła są pojęciami funkcjonującymi na zasadzie naczyń połączonych, pod-

porządkowane pierwotnej, niewzruszonej całości, jedności, jaką stanowi autor i jego dzieło.

Wbrew temu powiada się jednak często, że zadaniem analizy hermeneutycznej nie jest odkrycie związków między dziełem a autorem ani też odtworzenie ukrytych w tekście myśli lub doświadczeń autora, lecz strukturalna analiza dzieła, skupiona na ujawnieniu wewnętrznej architektury, autonomicznej formy i relacji wewnętrznych, logiki wywodu, czy wreszcie zasad funkcjonowania maszynerii dzieła. To przeświadczenie o nieprawomocności łączenia analiz psychologicznych ze strukturalnymi wynika – jak sądzę – ze starej dystynkcji z zakresu filozofii nauki rozróżniającej kontekst odkrycia (a zatem idiograficzne, akcydentalne, biograficzne właśnie okoliczności doprowadzające do odkrycia lub wytworzenia dzieł) i kontekst uzasadnienia (a zatem te wszystkie elementy logiczne i argumentacyjne służące uprawomocnieniu czegoś jako odkrycia lub nadania czemuś statusu dzieła)²³.

W tym miejscu rodzi się jednak cała pajęczyna natarcywych pytań: „czym jest dzieło? Czym jest ta osobliwa jedność, której przypisuje się miano dzieła? Z jakich elementów się składa i co nadaje im piętno strukturalnej pojedynczości? Dlaczego synchroniczna niepodzielność dzieła poraża nas bardziej dotkliwie niż diachroniczna jedność biografii? Dlaczego imię własne dzieła jest pieczęcią scalającą jego treść bardziej fundamentalnie niż imię własne autora, które – jak się tu sugeruje – pozbawione jest tej mocy wiążącej?” Pytania te są o tyle kłopotliwe, o ile uświadamiamy sobie, iż współczesna koncepcja dzieła sztuki staje się coraz bardziej niewyraźna i rozproszona. Trudno bowiem myśleć o dziele sztuki (a zatem o obrazie, rzeźbie, utworze literackim) jak o rafie koralowej lub choćby muszli, która wydobywana jest wprost z różnorodności Przyrody i ten fakt gwarantuje jej jedność i akontekstualność.

Poświęćmy chwilę naszej uwagi analizie historycznej dotyczącej dziejów pojęcia „sztuka”. Spoglądając wstecz na ewolucję pojęcia sztuki, możemy dokonać odkrycia, iż dokonuje się ta ewolucja w procesie zdążającym od starożytno-średniowiecznej koncepcji sztuki, która była szeroka (ekstensywna), ale i jasna (precyzyjna); sztuką była bowiem każda produkcja, umiejętnie zmierzająca do wytworzenia jakiegoś artefaktu, a zatem – domu, posągu, okrętu, garnka, odzieży, lub też umiejętność posługiwania się jakimś wycinkiem wiedzy, a zatem umiejętność dowodzenia wojskiem, mierzenia pola, leczenia chorób, wymiany dóbr,

²³ M. Foucault, „Kim jest autor”, przeł. M.P. Markowski (w:) idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, op. cit., 1999, s. 213.

organizowania przestrzeni, czy żywienia ludzi²⁴. Zarówno Grecy, jak i ludzie średniowieczni byli w posiadaniu bardzo jasnej siatki klasyfikacyjnej sztuk. Pojęcie dzisiejsze, będące punktem dojścia tej ewolucji, znacznie węższe od grecko-lacińskiego, znające już rozróżnienie na sztuki piękne i użytkowe, a zatem – jakby się mogło zdawać – bardziej określone, właśnie nie jest określone i wymyka się wszelkim definicjom. „Sztuka jest tym, co samo ustanawia swą regułę” – powiada Friedrich Schiller w liście do Körnera²⁵, co daje załazek dla ustanowienia całkowitej autonomii dziedziny sztuki w naszych czasach, ale co owocuje równocześnie głęboką indywidualizacją i subiektywizacją zdarzeń artystycznych, w konsekwencji anarchizując pojęcie sztuki.

Gdy powstała fotografia, a następnie rozrastała się technika filmowa, wystąpiły wątpliwości, czy sztuka może być wytworem maszyny w nie mniejszym stopniu niż człowieka? Dzisiejsze wykorzystanie techniki komputerowej w sztuce, jak sądzę, potęguje te wątpliwości i czyni odpowiedź na pytanie o to, czy sztuka jest działalnością czysto ludzką, rzeczą niesłychanie trudną. Zasadny jednak wydaje się sąd, iż nad żywiołem „lirycznym” w sztuce bierze górę, i będzie brała coraz bardziej, technologia jako główny, zasilający sztukę układ odniesienia. Tych wątpliwości jest znacznie więcej. Możemy zasadnie pytać, czy ogrodnictwo jest sztuką, skoro ogrody zawdzięczają swe piękno naturze nie mniej niż ogrodnikowi? Czy reklama jest sztuką, skoro ma charakter komercyjny i masowy, a ponadto anonimowy i powtarzalny? Czy uprawnione jest mówienie o sztuce kulinarnej, skoro odwołuje się ona głównie do zmysłu smaku i węchu, w mniejszym zaś zakresie do zmysłu wzroku? Czy o status dzieła sztuki mogą dopominać się dzieła użytkowe – ceramika, szkło, tkaniny, broń, wytwory pracy drukarzy i introligatorów? Co począć na przykład z dziełem niejakiego Roberta Filliou zatytułowanym *Ample Food for Stupid Thought (Pożywka głupich myśli)*, składającego się z pudełka pocztówek z wypisanymi na nich „pozornie bezsensownymi pytaniami” – pocztówki te nabywca może wysłać do kogo uzna za stosowne; powstaje pytanie, czy dziełu temu przysługuje jeszcze status książki²⁶?

²⁴ W. Tatarkiewicz, „Sztuka: dzieje pojęcia”; idem, „Sztuka: dzieje klasyfikacji”, oba (w:) idem, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 262–310.

²⁵ Być może dwudziestowieczny odpowiednik tych słów ofiarował nam Kurt Schwitters, gdy lakonicznie i bezceremonialnie stwierdził: *Alles, was der Künstler spukt, ist Kunst!* (B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 199).

²⁶ J. Barth, „Literatura wyczerpania”, przeł. J. Wiśniewski (w:) Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983, s. 39.

W tym kontekście Michel Foucault w 1969 roku w *Archeologii wiedzy* przeprowadził gruntowną krytykę pojęcia książki. Z całą stanowczością należał, iż należy wypłoszyć niejasne formy i moce, za pomocą których przyzwyczajono nas łączyć ze sobą ludzkie wypowiedzi, wypędzić je z mroku, w którym panują nad naszym systemem myślenia. Dla Foucaulta granice książki nigdy nie są wyraziste, mieści się ona zawsze w systemie odniesień do innych książek, jest jednym z węzłów szerszej sieci powiązań. Książka zatem daremnie usiłuje się jawić jako przedmiot, nigdy nie wskazuje tylko na siebie samą, albowiem może powstać jedynie ze złożonego i głęboko spletanego dyskursu²⁷!

Piękno czy też wartości estetyczne już od dawna przestały być wyróżnikiem sztuki, a jej wytwory nie zawsze są dziełami sztuki jako elementy trwałego dorobku kultury, ponieważ często mają postać efemeryczną, jak np. happeningi albo działania z obszaru sztuki ziemi czy sztuki wody. Do godności sztuki podniesione zostały organizmy żywe, jak konie i krowy przez Jannisa Kounellisa, oraz ludzie za sprawą Bena Vautiera, a potem Gino de Dominicisa i Gilberta and Georga. Towarzyszyły tym działaniom hasła wiązania różnych dziedzin człowieczej aktywności i dążenia do objęcia sztuką wszystkich rejonów rzeczywistości, do wyzwolenia w ludziach czynnika kreacyjnego, tak aby usunąć podział na artystów i nie-artystów, na sztukę i nie-sztukę.

Kiedy Walter de Maria ustawił podwójny mur na pustyni, kiedy Mike Heizer wykopał w jej piaskach olbrzymie doły, kiedy Christo opakował wybrzeże w Little Bay kilometrowymi płachtami polietylenu, kiedy Robert Smithson podniósł do rangi sztuki półwysep Jukatan albo usypał groble w formie spirali na Wielkim Jeziorze Słonym czy kiedy Dennis Oppenheim stworzył rysunek strukturalny z miękko wijących się i rytmicznie równoległych bruzd zaoranej ziemi²⁸ – były to wszystko działania w nowy sposób mówiące o stosunku człowieka wobec ziemi i ziemi wobec człowieka, ale były to też działania, które wymusiły na nas renowację i rewizję naszego dotychczasowego pojęcia sztuki.

Idźmy jeszcze dalej i spytajmy, czy kryterialną cechą dzieła sztuki jest to, aby dzieło było wykonane, czy może raczej wystarcza jego

²⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.

²⁸ B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, op. cit., s. 196–224; M. Porębski, *Granica współczesności*, Warszawa 1989; J. Ortega y Gasset, „Dehumanizacja sztuki” (w:) idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1996, s. 177–220.

projekt, wystarcza samo zamierzenie, czysta myśl²⁹? Czy takie postawienie sprawy nie byłoby zgodne z najbardziej radykalnymi postawami w zakresie sztuki konceptualnej? Czy w ten sposób nie zrealizowalibyśmy wreszcie odwiecznej utopii sztuki, zawartej w formule „sztuka dla sztuki”, czy nie byłby to szczyt uduchowienia artystycznego? Ideał sztuki bez dzieła sztuki – to zmiana nie tylko teorii, ale samej istoty definicji! Wszystkie powyższe wątpliwości, a nie pretendują one przecież do kompletności, wymuszają zapewne na Theodorze W. Adorno, wygłoszenie stwierdzenia, które stoi u wrót jego pośmiertnie wydanego traktatu estetycznego: „Stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”³⁰.

Obawiam się, iż jedyne co możemy zrobić w celu lepszego zrozumienia zjawiska dzieła sztuki, to odwołać się do jego instytucjonalnego zdefiniowania. To, że pieniądze, język, własność, rząd, uniwersytety, przyjęcia, prawnicy, prezydenci, obyczaj, a także sztuka istnieją pod swoimi nazwami, jest częściowo – lecz nie całkowicie – konstytuowane przez fakt, że za takie właśnie je uznajemy. Zjawisko pasuje do któregoś z tych określeń po części dlatego, że uważamy, iż pasuje, albo też dlatego, że akceptujemy je lub rozpoznajemy jako takie. W tym miejscu rodzi się jednak niedwuznaczne pytanie: jaka jest ontologia tego, co społeczne i instytucjonalne? Jak może istnieć obiektywna rzeczywistość, która jest tym, czym jest, tylko dlatego, że uznajemy ją za właśnie taką? Jak może istnieć epistemologicznie obiektywna społeczna rzeczywistość, częściowo konstytuowana przez ontologicznie subiektywny zbiór przekonań. Innymi słowy, odnosząc rzecz do naszego cząstkowego problemu, w jaki sposób komunikat, akt ekspresji uzyskuje status dzieła sztuki?

Dzieje się tak zapewne dlatego, iż w rzeczywistości instytucjonalnej język używany jest nie tylko do opisywania faktów, ale, w szczególny sposób, jest także dla nich konstytutywny. W ramach rzeczywistości instytucjonalnej pewne wypowiedzi nie tylko opisują zdarzenia, ale również je tworzą. Zgodnie z analizami przeprowadzonymi przez Johna R. Searle’a dzieje się tak za sprawą pewnej ludzkiej zdolności do nadawania obiektom funkcji, która nie stanowi wewnętrznej cechy obiektu, ale musi

²⁹ Sol Le Witt już w latach sześćdziesiątych powiadał: „Idee same mogą być dziełami sztuki (...). Wszystkie idee nie muszą być fizycznie zrealizowane” (S. Le Witt, „Paragrafy sztuki konceptualnej”, *Art-forum* 1967, s. 34).

³⁰ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 3.

zostać mu nadana przez pewien zewnętrzny podmiot czy zbiór podmiotów³¹. Funkcją serca jest np. pompowanie krwi, a funkcja ta jest odkryta w samej strukturze naszego organizmu, stanowi zatem wewnętrzną cechę analizowanego obiektu. Rzecz ma się inaczej już z tak prostym fizykalnym obiektem jak krzesło. Krzesło posiada zbiór cech niezależny od obserwatora, np. struktura molekularna, masa, rozciągłość przestrzenna etc. Ale jedną z dysyntyktywnych cech krzesła jest to, że można na nim siedzieć. Ta właśnie cecha jest już zależna od obserwatora i wynika z ludzkiej zdolności do nadawania funkcji. Fakt, iż pewien obiekt jest rezultatem tego, że został zaprojektowany, wykonany, sprzedany i wreszcie jest używany jako krzesło, czyni go właśnie krzesłem. Podobnie jest z takimi obiektami, jak pieniądze, państwa, konta bankowe, podatki, rachunki, gry, małżeństwa, czy także dzieła sztuki. Ogólną cechą struktur instytucjonalnych jest to, że nie mogą spełniać swoich funkcji na mocy wyłącznie cech fizycznych, ale wymagają zbiorowej akceptacji. Nadajemy pewnym jednostkom (obiektom fizykalnym, faktom surowym) funkcje statusowe, działając zgodnie z prostą regułą „X uznaje się za Y w kontekście C”. Na przykład – „Komunikat X uznaje się za dzieło sztuki, w chwili wystawienia go w danej galerii przez danego marszanda”.

Wydarzeniem, które w pełni uświadomiło nam niepewny status sztuki, było zapewne pierwsze samodzielne *ready-made* Marcela Duchampa, wraz z którym stała się wyrazista teza, iż istota sztuki nie skrywa się w morfologii (fizycznych cechach dzieła sztuki), ale w funkcjach statusowych przedstawianego obiektu. Ważność poszczególnych twórców po Duchampie można zmierzyć w zależności od tego, w jakim stopniu kwestionowali oni istotę sztuki; innymi słowy, coraz bardziej istotne stawało się pytanie – co artysta dodał do pojęcia sztuki, które zastał i które uznane było za obowiązujące? Dlatego należy się chyba zgodzić z twierdzeniem wyrażonym przez Josepha Kosutha, iż „cała sztuka (po Duchampie) jest konceptualna (z istoty), gdyż sztuka istnieje tylko w sensie konceptualnym”³². Przedmiot staje się sztuką jedynie wówczas, gdy znajduje się w kontekście sztuki, co znaczy *inter alia*, że fizyczne atrybuty dzieł współczesnych, jeśli się je rozpatruje w izolacji, są niewystarczające do zrozumienia dzieła, ale także do rozpoznania w danym obiekcie dzieła sztuki. Zatem uprzednia informacja dotycząca pomysłu artystycznego jest konieczna dla oceny i rozpoznania dzieła sztuki, a samo dzieło, „jest

³¹ J.R. Searle, *Umysł, język, społeczeństwo*, przeł. D. Cieśla, Warszawa 1999, s. 185–212.

³² J. Kosuth, „Sztuka po filozofii”, przeł. J. Piątkowska, *Pismo Literacko-Artystyczne* 1983, nr 7–8, s. 79.

rodzajem tezy przedstawionej w kontekście sztuki w charakterze komentarza odnoszącego się do sztuki”³³.

Z tego rodzaju rozważań należałoby jednak wyprowadzić natarczywą implikację. Z pewnością nie wystarczy powiedzieć: zostawmy pisarza, zostawmy autora, nie zajmujmy się jego życiem i zajmijmy się jego dziełem. Samo słowo „dzieło”, jedność, do którego ono usiłuje odsyłać, są prawdopodobnie równie problematyczne, co indywidualność autora³⁴.

Być może estetyka współczesna stanęła wobec podwójnego impasu (kryzysu). Śmiem twierdzić, iż osoby pokroju Pabla Picassa, Jamesa Joyce’a i być może Igora Strawińskiego, odkryły, iż usiłując sprostać wymogom artystycznym, zmuszeni jesteśmy do żonglowania różnorodnymi manierami, stylami, językami, a nawet dyscyplinami myślowymi (nauką, religią, sztuką, prawem, moralnością etc.), ponieważ przeczuwamy, iż znaki posiadają już tylko formalną funkcję systemu językowego, nie służą porozumiewaniu się, ale jałowej wymianie, zaledwie podtrzymaniu kontaktu; a zatem systemy znaczące redukują się, by tak rzec, do fatycznej funkcji języka. Z drugiej strony ludzie pokroju Wassila Kandinsky’ego, Samuela Becketta, i być może Pierre’a Bouleza, odkryli niejako w tym samym czasie, tyle że na odmiennym terenie, iż tworząc dzieło sztuki zmuszeni jesteśmy dziś do pomnażania lub redukcji zastanego systemu znaków, by odebrać mu jego funkcję znaczącą, zetrzeć z niego stygmat oznaczania lub w zasadzie samą możliwość wyrażania; stawiają nas oni wobec konieczności zredukowania tego systemu do wewnętrznego, czysto formalnego, najczęściej stochastycznego, rachunku automedytacyjnego³⁵. Czy mamy jakiś pomysł na ominięcie powyższej alternatywy? – oto pytanie, przed którym będziemy musieli się nisko pokłonić!

Stąd też zapewne moja niezgoda i brak zaufania do takiej parcelacji zjawisk kulturowych, podziału mającego swój rodowód również w myśli Kanta. Nieprzypadkowo jest on autorem trzech krytyk, które dotyczą odpowiednio sfery nauki (Rozumu Czystego), moralności (Rozumu Praktycznego), sztuki (Władzy Sądzenia). Stąd też moja zachęta do myślenia o własnym życiu, jak i o własnej osobowości jako o materiale wymagającym formowania, uporządkowania, nieustannego strukturalizowania, wreszcie niestrudzonego opowiadania, które znajduje swój ostatni znak

³³ Ibidem, s. 80.

³⁴ M. Foucault, „Kim jest autor”, przeł. M.P. Markowski (w:) idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, op. cit., s. 203.

³⁵ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1968, s. 71.

interpunkcyjny jedynie we własnej śmierci. Jest to zatem zachęta do tego, aby myśleć o relacji łączącej moje intymne *Ja* z moim organicznym i społecznym życiem jako relacji izomorficznej do tej, która łączy dzieło sztuki i artystę, w szczególności zaś pisarza i powieść. Doświadczenie literackie jest bowiem doświadczeniem o tyle ważnym, że dokonuje się w specyficznym medium – języku, który jest niejako predestynowany do dokonywania istotnej transmutacji – przemiany w obrębie naszej pamięci.

Myślę, iż jest rzeczą absolutnie nieprzypadkową, że przedsięwzięcie fabulacyjne zwane literaturą jest w przeciągu ostatnich dwóch stuleci tak silnie w naszej cywilizacji powiązane z kategorią powieści edukacyjnej, tego co język niemiecki określa słowem *Bildungsroman*, począwszy od pikarejskiej powieści *Tristram Shandy* Laurence’a Sterne’a, *Lata nauki Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga von Goethego, a następnie poprzez *Grę szklanych paciorków* Hermanna Hessego, *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, *Auto da fé* Eliasa Canettiego, *Błaszany bębenek* Güntera Grassa, a nawet bardziej współczesne i wywodzące się z innych niż europejski kręgów kulturowych – *Dzieci północy* Salmana Rushdiego, czy w swej formie postmodernistyczną twórczość Johna Bartha, począwszy od *Bakunowego faktora* aż po *Ostatnią podróż Sindbada Żeglarza*. To tak silne połączenie, powiązanie życia i dzieła, być może najbardziej jaskrawe w twórczości pisarskiej Marcela Prousta, jest nieprzypadkowe, albowiem – jak śmiem twierdzić – nie mamy innego sposobu opisanego „przeżytego czasu” jak tylko w formie narracji.

KONSTATACJE, REWIZJE, IMPLIKACJE

Dokonajmy zatem kolejnych konstatacji. Myślenie o biografii jako dziele sztuki jest usprawiedliwione jedynie wówczas, gdy przeprowadzimy głęboką rewizję naszych dotychczasowych kategorii poznawczych, które skłonni jesteśmy często uznawać za uniwersalne i jedyne prawomocne.

Nade wszystko musielibyśmy zmienić nasz sposób myślenia o *moralności*. Musielibyśmy podjąć się wysiłku myślenia o sferze uczynków moralnych nie tyle jako o zbiorze zachowań, które mają spełnić abstrakcyjny zestaw reguł, tzn. musielibyśmy przestać myśleć o moralności w kategoriach powinności i nakazów, a zacząć myśleć o tej sferze w kategoriach moralistyki greckiej i rzymskiej, a zatem jako sferze kulturowania, pielęgnowania i analitycznego przyglądania się cnotom³⁶. Kiedy

³⁶ Jest godnym uwagi fakt, iż zbliżoną interpretację zjawisk etycznych podjął ostatnio myśliciel identyfikowany zarówno z opcją konserwatywną, jak i myśliciel identyfikowany

jedynym imperatywem moralnym wartym spełnienia będzie dla nas powinność rozpoznania, ujawnienia, rozwinięcia i wreszcie spełnienia swych cnót, wtedy jasne się dla nas stanie, iż etyka jest w istocie estetyką, estetyką siebie.

Warto w tym miejscu być może przypomnieć, iż termin „etyka” pochodzi od greckiego słowa *ethikos*, które nawiązuje do *ethosu*, czyli „charakteru”. *Ethos* tłumaczy się czasami jako „zwyczaj” lub „obyczaj”, gdyż słowo to odwołuje się do przyjętego w społeczności sposobu postępowania. Postępowanie etyczne, w tym ujęciu, to postępowanie zgodne z prawym charakterem, zaś życie etyczne (prawy charakter) to życie oddane praktykowaniu swych cnót. Termin „moralność” natomiast pochodzi od łacińskiego *moralis*; tak etymologicznie rozumiana moralność bardziej dotyczy tego, jakie czyny są słuszne, a jakie niesłuszne, niż charakteru osoby, która je spełnia³⁷. Próba ustanowienia nowych relacji między etyką a estetyką wymagałaby zatem odwołania się do pierwotnego rozumienia problemów etycznych i tym samym niezawężania ich do problematyki moralnej.

Po wtóre, panestetyzm przemawiający przez tezę o biografii jako dziele sztuki wymagałby pewnej rewizji w zakresie naszej *samowiedzy*, wymagałby myślenia o sobie idącego nieco pod prąd wobec współczesnych teorii psychologicznych, w których nasza osobowość coraz częściej traktowana jest jako wiązka cech determinowanych genetycznie, gdzie niejako zastajemy siebie już stworzonego lub co najwyżej asystujemy w rozwoju własnej jaźni, który to jednak rozwój porównywalny jest raczej z dojrzewaniem struktur anatomicznych naszego ciała niż z aktem samodoskonalenia czy choćby konstruowania. W przeciwieństwie do tej anatomicznej metafory dojrzewania władz umysłowych niczym organów wewnętrznych, metafory przeszywającej dzieło psycholingwistyczne Noama Chomsky’ego i Jerry’ego Fodora, jak i charakterystyczne dla współczesnej psychologii ewolucyjnej i genetycznej, miałbym ochotę pójść drogą konstruktywizmu wyznaczoną przez pracę Jeana Piageta.

Rozwój struktur poznawczych w ciągu życia wiąże się dla Piageta niewątpliwie z rozwojem struktur mózgowych. Jednakże związek ten

z opcją postmodernistyczną. Chodzi mi tutaj o dzieło Alasdaira MacIntyre’a jak i późne teksty Michela Foucaulta (A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996; M. Foucault, „Użytek z przyjemności, Troska o siebie”, przeł. T. Komendant (w:) idem, *Historia seksualności*, Warszawa 1995).

³⁷ P. Vardy, P. Grosch, *Etyka. Poglądy i problemy*, przeł. J. Łoziński, Poznań 1995, s. 11.

bynajmniej nie jest prosty, ponieważ tworzenie się formalnych struktur poznawczych jest także funkcją środowiska społecznego. Można przeto powiedzieć, że dojrzewanie systemu nerwowego nie jest źródłem „wrodzonych idei” całkowicie ukształtowanych, lecz ogranicza się do determinowania zbioru możliwości i niemożliwości dla danego wieku, a aktualizacja tych możliwości jest uwarunkowana przez środowisko społeczne. Aktualizacja ta może być przyspieszona lub opóźniona w zależności od warunków kulturowych i wychowawczych: dlatego właśnie kształtowanie się myślenia (inteligencji) zależy tak samo od czynników społecznych, jak i neurofizjologicznych. W stosunku do środowiska społecznego jednostka tak samo jak w stosunku do środowiska fizycznego nie jest niezapisaną tablicą, *tabula rasa*, na którą przymus społeczny „wpisuje” wiadomości już w pełni ustrukturalizowane. Po to, by środowisko społeczne wywarło rzeczywiście wpływ na mózg poszczególnego indywiduum, konieczne jest, by system nerwowy był w stanie asymilować wywierane przez nie naciski, a więc niezbędna jest dostateczna dojrzałość instrumentów mózgowych jednostki. Z tego natomiast wynika, że struktury poznawcze nie są ani ideami wrodzonymi, czy danymi *a priori* formami inteligencji, które zostały wcześniej wpisane w system nerwowy, ani też przedstawieniami społecznymi, które zostały wypracowane poza i ponad jednostką, lecz formami dopasowania (homologii), które stopniowo nakładają się na system wymian między jednostkami a środowiskiem oraz na system wymian interpersonalnych, przy czym oba te systemy są w zasadzie jednym o dwóch różnych aspektach.

Ponadto myślenie o biografii jako dziele sztuki wymaga zmiany w obrębie naszych kategorii czysto *estetycznych*. Skłonni jesteśmy dzisiaj do ograniczenia doświadczenia poszukiwania formy do zjawisk związanych tylko ze sferą sztuki, co jest sprzeczne z grecką – Pitagorską tradycją nakazującą myśleć o pięknie jako harmonii, tj. najbardziej udanym zespoleniu zjawisk różnorodnych, a o sztuce jako każdej umiejętnej produkcji opartej o reguły wchodzące w skład warsztatu rzemieślnika/artysty. „Rzeczy podobne i pokrewne nie potrzebowały harmonii – powiedział Filolaos – natomiast niepodobnym, niepokrewnym, różnorodnym potrzebna jest harmonia, która je trzyma w ładzie”³⁸. Czyż nie jest rzeczą aż nazbyt oczywistą, iż myśl tę można odnieść zarówno do architektury świata, jak i umysłu?

³⁸ Cytat za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 93.

Wreszcie wiele kontrowersji może budzić samo pojęcie twórczości, nawet zawężone do kategorii czysto antropologicznej i nie analizowane w innych niż ta właśnie kontekstach znaczeniowych. Twórczość jest często identyfikowana z działaniem (lub zespołem czynności) zmierzającym do zmiany stanu zastanego za pomocą określonych narzędzi i ze względu na określony cel do osiągnięcia. Takie ogólne rozstrzygnięcie semantyczne zmierza jednak ku utożsamieniu tworzenia z pracą – jako zespołem racjonalnych czynności, nakierowanych na przekształcenie rzeczywistości zewnętrznej, oraz ze specjalizacją, która przekracza granice poprawności. W tym sensie sprawnie prowadzona gra w szachy, kooperacja przedsiębiorstw, kuchnia, czy nawet kontrola bilansu byłyby działaniami twórczymi. Akceptacja tej definicji pomijałaby jednak fakt, iż procesy wewnątrzpsychiczne mają również często charakter twórczy i że między nimi a np. eksperymentem naukowym, wynalazkiem czy utworem artystycznym nie występuje wcale pełna odpowiedniość³⁹.

Dlatego też być może korzystniej byłoby ująć twórczość jako aktywność, przeciwstawną do zastanej rzeczywistości o tyle, o ile jednak w wyniku owego aktywnego procesu ma się ujawnić coś nowatorskiego. Twórczość w prezentowanym tu ujęciu, pojmowana jako szczególna, intencjonalna forma aktywności, ma prowadzić do określonych rezultatów. Nie przesądza się tu jednak, czym ma być ów rezultat. Takim śladem twórczym może być dzieło, ale może też być przyrząd techniczny, albo pogłębiony intymny kontakt ze światem, wspólnota respektująca prawo samostanowienia o sobie poszczególnych jednostek przy równoczesnej pogłębionej trosce o dobro wspólne, wreszcie takim rezultatem działań twórczych może być udany rozkwit osobowości. Dzisiaj, kiedy coraz wyraźniejsza staje się konieczność położenia zdecydowanego akcentu na twórczość jako zdolność sterowania własnym rozwojem, kwestia gruntownie przekształcanej substancji psychicznej wymaga najprecyzyjniejszych i najbardziej szczegółowych analiz.

Czy zatem nowatorstwo, niezależnie w jakiej sferze, należy uznać za dystynktywną cechę twórczości, za jej konieczną i wystarczającą cechę rozpoznawczą? Otóż nie wydaje się, aby sama troska o własną oryginalność, oryginalność wygłaszanych myśli i realizowanych wytworów wystarczała do rozpoznania i uznania twórcy; zbyt bowiem często spotykamy się w świecie współczesnym ze zdeprawowaną formą twórczości, skry-

³⁹ S. Morawski, „Czy zmierzch estetyki? (w:) idem (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 120–121.

wającą w sobie tendencje destrukcyjne lub czysto narcystyczne nakierowane na pielęgnowanie jedynie własnych idiosynkrazji, manieryzmów lub osobliwości. Czymś zasadnym wydaje się narzucenie pojęciu twórczości istotnych ograniczeń; radykalna oryginalność nie poszukująca języka intersubiektywnego zdolnego ją wyrazić, najbardziej nawet nowatorska myśl pozbawiona woli zagospodarowania bogactwa semantycznego i syntaktycznego danego języka, dzieło plastyczne lub muzyczne naznaczone nawet najbardziej radykalną nietrywialnością niezdolne przeobrazić się w komunikat możliwy do odczytania przez odbiorcę, wreszcie struktura osobowości wyposażona w najbardziej wyrafinowany zmysł smaku, wysublimowaną zmysłowość, przenikliwą błyskotliwość intelektu – skazana jest na jałowość, skazana jest na los muszli emanującej być może rozszalałym pięknem, ale pięknem nigdy nie wydobytym na powierzchnię, gdzie może być przyswojona przez światło spojrzenia.

Zbyt często sztuka w świecie współczesnym ulegała pokusie twórczości poprzez destrukcję, czy to złóż językowych, czy to form przedstawieniowych, czy to wreszcie tradycyjnych struktur narracyjnych podporządkowanych linearności czasu. Nadszedł czas, abyśmy na nowo odnaleźli rozkosz opowiadania i komponowania i byśmy anarchistyczne skłonności uzupełnili troską o warsztat umożliwiającą właściwe wykorzystanie złóż, jakie ofiarowała nam przeszłość. Nadszedł czas, abyśmy na nowo odkryli bogactwo i uwodzicielski czar języka, w którym przyszło nam pracować i byśmy suwerenną, wybujałą moc wyobraźni nauczyli się łączyć z delikatną kompozycją etyczną.

Można żywić nadzieję, iż kiedy uświadomimy już sobie wagę powyższych rozróżnień i dokonamy zaproponowanych rewizji naszych narzędzi pojęciowych, nie będzie nas więcej dziwić fakt, iż nasze życie wewnętrzne wymaga równie intensywnej pracy co obraz, symfonia lub rzeźba, a rezultat naszych wysiłków zmierzających do przekształcenia siebie będzie w naszych oczach zasługiwał na równie wielki szacunek co najdoskonalsze dzieło sztuki. W ten oto sposób ponownie odkrywamy dwuznaczne Sokratejskie wyzwanie – miej odwagę samostanowienia, bądź swoim Panem, stań się swoim Dziełem. Czy stać nas jeszcze na podjęcie tego wyzwania?