

Jean-François Lyotard

Po wzniosłości : stanowisko estetyki

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (52), 131-139

1998

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Jean-François Lyotard

Po wzniosłości: stanowisko estetyki¹

Poniższe uwagi chciałbym poświęcić kwestii stanowiska (lub stanowisk), jakie estetyka zajmuje w sprawie treści lub materii. Zamierzam tu przedstawić najogólniejszą linię rozumowania. Przede wszystkim uważam za konieczne stwierdzić, że aby mieć pojęcie, o co toczy się gra w modernizmie, a zwłaszcza w awangardowych ruchach plastycznych i muzycznych, nie można uniknąć odwołania do *Analityki wzniosłości* Kanta, wchodzącej w skład *Krytyki władzy sądownia*. Proponuję zatem rozpocząć rozważanie zjawiska modernizmu od przyjęcia następujących założeń.

Od początku naszego wieku sztuka nie ma już do czynienia z pięknem, lecz z czymś, co nazwać można wzniosłością. Nie biorę tutaj pod uwagę współczesnych kierunków malarstwa, architektury czy muzyki – na przykład transawangardyzmu, nowego ekspresjonizmu, nowego subiektywizmu, postmodernizmu itd. Według mnie szukają one powrotu

¹ Pierwodruk w: *The States of „Theory”. History, Art, and Critical Discourse*, ed. D. Carroll, New York–Oxford 1990; artykuł ten został napisany przez Lyotarda po angielsku i przejrany na użytek publikacji przez Anne Tomiche.

do tradycyjnych kryteriów smaku. Wszystkie te „ruchy” postrzegam jako efekt zachodzenia na siebie dwóch obszarów, które powinny być – w moim odczuciu – rozdzielone i trzymane w izolacji. Mam na myśli obszar działalności kulturalnej i obszar pracy artystycznej. Malarzy i pisarzy wyróżnia to, że zawsze żywo i odpowiedzialnie reagują na pytania w rodzaju: Co malować? Co pisać? Rzecz jasna, oddziałują na nich także potrzeby faktycznych lub potencjalnych odbiorców, jak również żądania rynku lub przemysłu sztuki, ale te oczekiwania usytuowane są na zewnątrz ich pisania czy malowania. Dla przykładu, czym innym jest wymóg myślenia, a czym innym powinność nauczania (która jest rodzajem działalności kulturalnej). Nie chciałbym wywołać wrażenia, że traktuję działalność kulturalną z lekceważeniem; to po prostu zupełnie inna sfera aktywności niż praca artystyczna (obejmująca to, co rozumiem przez pojęcie myślenia).

Jednym z najbardziej zdecydowanych rozpoznań w Kantowskiej analizie wzniosłości jest stwierdzenie upadku roli wyobraźni w jej odczuwaniu. Wyobraźnia jest władzą przedstawiania. Jednak, uwolniona od zobowiązań myślenia pojęciowego (rozumienia), jest nie tylko siłą przedstawiania tego, co zmysłowe, ale także takiego przedstawiania, którego celem jest zdobycie wiedzy na temat samego doświadczenia. Wówczas wyobraźnia staje się władzą przedstawiania wszelkich danych, również tych „wymaganych” czy wręcz „wykreowanych”. Ponieważ każde przedstawienie polega na *mise en forme*, na umieszczeniu treści w formach, upadek wyobraźni musi być traktowany, jak wykazał Kant, jako znak, że w odczuciu wzniosłości forma staje się nieistotna. Jednak, jeśli nie ma już form, co dzieje się z treścią? I z obecnością tego, co przedstawiane?

Rozwiązanie powyższego paradoksu, tzn. paradoksu estetyki bez postrzeganych czy wyobraźalnych form zawiera się w tej myśli Kanta, która wie, że do założenia, że istnieje związek pomiędzy Ideą rozumu i niemocą wyobraźni. W „sytuacji” wzniosłości to, co można określić jako Absolut, absolutną wielkość czy absolutną przyczynę (lub siłę), staje się *quasi*-postrzegalne za sprawą fiaska zdolności przedstawiania. Absolut, o którym mowa, to nic innego jak przedmiot Idei rozumu.

Można zasadnie zapytać, czy to przejście od wyobraźni do czystego rozumu (zarówno teoretycznego, jak i praktycznego) zostawia jeszcze miejsce na estetykę. To, co przede wszystkim zwróciło uwagę Kanta w uczuciu wzniosłości, zawiera się w spostrzeżeniu, że stanowi ona

„estetyczny” (negatywny) znak transcendencji odpowiadającej raczej etyce – transcendencji prawa moralnego i wolności. Wzniosłość nie powinna być w żadnym razie traktowana jako fakt ludzkiej sztuki lub wyposażonej w znaczenia przyrody. Odzwierciedla ona bowiem stan, w którym przyroda przestaje przemawiać do nas w swoim *Chiffreschrift*, w zaszyfrowanym kodzie lub poprzez swoje formy – wzrokowe i dźwiękowe krajobrazy wywołujące uczucia czystej przyjemności, a zarazem przynaglające intelekt do odcyfrowania tych enigmatycznych znaków. Przyroda, twierdzi Kant, nie jest już nadawcą tajnych i jednocześnie wyraźnie odbieranych treści, adresowanych do wyobraźni. Przeciwnie, przyroda jest wykorzystywana, a nawet eksploatowana, przez intelekt dla celu, który nie jest jej własnym celem i który nie jest nawet celowością bez celu, jak w przypadku odczuwania piękna. Wzniosłość to *Geistesgefühl*, odczucie samego intelektu, podczas gdy piękno rodzi się jako wrażenie zgodności pomiędzy przyrodą i intelektem, czy też – co na jedno wychodzi – pomiędzy zdolnością wyobrażenia i zdolnością pojmowania. Te zaślubiny, a przynajmniej zaręczyny, zostają zerwane, kiedy wkracza wzniosłość. Idea, zwłaszcza Idea czystego rozumu praktycznego – prawa i wolności – projektuje własną *quasi*-prezentację w rozdarciu wyobraźni, a osiąga ją ostatecznie za pośrednictwem braku lub zagubienia przedmiotów przyrody. *Geistesgefühl*, odczucie samego intelektu, ujawnia, że jest on pozbawiony tego, co przyrodzone, że przyroda jest tym, co z niego uszło. Odtąd może on doświadczać jedynie samego siebie. W tym sensie wzniosłość nie jest niczym innym niż ofiarą zapowiedzią etyki w dziedzinie estetyki – ofiarą, bo wymaga ona złożenia ofiary z poddającej się wyobrażeniu przyrody na ołtarzu rozumu praktycznego (fakt ten wywołuje kwestię etycznej oceny uczucia wzniosłości). Ta zapowiedź głosi koniec estetyki, estetyki piękna w imię ostatecznego przeznaczenia umysłu – wolności.

Te wstępne rozważania skłaniają mnie do sformułowania podstawowego pytania: Co w tej sytuacji dzieje się ze sztuką, malarstwem, muzyką? Mówiąc inaczej: co ze sztuką i poza-moralną działalnością w warunkach zarysowanej wyżej katastrofy? Czym może być sztuka zmuszona nie tylko do działania bez prawa przesądzania o swoich sensach (co ujawnia *Analityka piękna*), ale także pozbawiona możliwości przywdziewania dowolnych form, podpowiadanych dotychczas przez smak? Co dla ludzkiego umysłu może się ostać ze sztuki, jeśli w jej

wszystkich dziedzinach toczy się gra z przedstawieniem, ale samo przedstawienie uznawane jest za niemożliwe?

Mamy, jak sądzę, pewną przewagę nad Kantem (to tylko kwestia chronologii), polegającą na tym, że możemy wyciągać wnioski z eksperymentów podejmowanych przez zachodnich malarzy i muzyków w ciągu ostatnich dwóch stuleci. Wszelka próba sformułowania jednoznacznej interpretacji tego olśniewającego pochodłu plastycznych i akustycznych innowacji świadczyłaby o arogancji i głupocie. Mimo to chciałbym tu wydobyć i uwypuklić pewien problem, w mojej opinii niezwykle istotny i zarazem silnie inspirujący. Ma on związek z hipotezą bezforemności – hipotezą, którą odziedziczyliśmy po Kantowskiej analizie wzniosłości. Problem, o którym mowa, dotyczy tego, co jest treścią albo materią w przypadku sztuk pięknych. Może się okazać, że chodzi tu w istocie – poddaję tę sugestię pod rozważę – o inne nazwanie obecności tego, co przedstawiane.

Przez dwa tysiąclecia obowiązywało – przynajmniej w myśleniu Zachodu – założenie, a raczej uprzedzenie, przyjmujące postać gotowego i z góry akceptowanego nastawienia, jakoby warunkiem właściwego pojęcia aktu sztuki było zachowanie zgodności z zasadą głoszącą, że pomiędzy treścią i formą (intelektem) istnieje nieredukowalna opozycja. Ten przesąd panuje jeszcze w rozważaniach Kanta. Dla przykładu, co decyduje o czystości smaku, co ocala estetyczne doznania, izoluje je od gry okoliczności empirycznych oraz „patologicznych” upodobań, słowem – od zadośćczynienia indywidualnym potrzebom? Odpowiedź jest prosta: tylko zachowanie wszystkich względów dla formy przy jednoczesnym lekceważeniu spraw materii, oraz siły, jaką niesie ze sobą to, co namacalne i wyobrażalne. Jeśli podoba ci się jakiś kwiat ze względu na kolor lub melodia z uwagi na barwę dźwięku, twoje zachowanie nie różni się niczym od tego, jakie prezentujesz, kiedy wybierasz tę, a nie inną potrawę, kierując się swoimi przyzwyczajeniami. Tego rodzaju przyjemność empiryczna nie może jednak liczyć na upowszechnienie. Przypuszczenie, że twój gust zechcą podzielić wszyscy, może być oparte jedynie na założeniu, że cechuje cię wrażliwość wyłącznie na f o r m y przedmiotu poddawanego osądowi smaku. Przyjmuje się bowiem, że formy ukazują to, co najprostsze, a niewykluczone, że zarazem najbardziej fundamentalne – to, co konstytuuje uniwersalną domenę intelektu: jego wydajność (siłę lub umiejętność) w syntetyzowaniu danych, rejestrowaniu i gromadzeniu tego, co nieustannie przepły-

wa, a co po niemiecku dobrze oddaje słowo *Mannigfaltigkeit*. Natomiast treść ukazywana jest jako *par excellence* różnorodna, nietrwała i znikliwa.

Tak właśnie wyglądają podstawy estetyki piękna. To, co nazywamy formalizmem, jest przypuszczalnie ostateczną próbą umieszczenia sztuki w obramowaniu piękna poprzez wypracowanie właściwych warunków przedstawienia.

Mutatis mutandis, można dopatrzeć się tej hierarchizującej opozycji w dokonanym przez Arystotelesa rozróżnieniu natury jako sztuki i sztuki jako natury. Treść jest umieszczana po stronie siły, ale takiej siły, której działanie jest wyobrażane jako potencjalne, związane z niezdeterminowanym porządkiem rzeczy. Natomiast forma z właściwą sobie sprawczością jest postrzegana jako akt, który udziela odpowiedniego kształtu materialnym rzeczom. Owa „odpowiedniość” kształtu powinna być traktowana jako zgodność pomiędzy nieokreślonym i trudnym do zrozumienia „parciem”, naciskiem cechującym nieodłącznie treść i materię a wyraźną i zdecydowaną odpowiedzią formy, której ostatecznego kształtu owa materia poszukuje. Ten sposób myślenia w pełni respektuje zasadę celowości.

Wraz z kresem idei naturalnej odpowiedniości pomiędzy treścią i formą, czego załączki zawierała już Kantowska analiza wzniosłości (rozbieżność ta była potem jednocześnie odsłaniana i utajniana przez całe stulecie, zwłaszcza przez romantyzm), tym, co staje się najistotniejsze dla sztuki (przede wszystkim dla malarstwa i muzyki), jest kwestia dostępu do samej materii. Dostępu do tego, co przedstawiane bez uciekania się do środków przedstawiania. W malarstwie materią jest kolor, w muzyce – brzmienie, barwa dźwięku. Tym, co godne uwagi w obu tych przypadkach, jest wymykanie się materii jakiegokolwiek konceptualizacji, wymierności, a nawet formom. Jesteśmy w stanie określić kolor lub brzmienie w kategoriach drgania, gdy uwzględnimy długość trwania fal i częstotliwość ich emisji. Ale barwy jako odcienie, niuanse (oba te określenia tak samo dobrze znajdują zastosowanie wobec tego, co widzialne, jak i tego, co słyszalne) są właśnie tym, co nie poddaje się takim fizykalnym określeniom. To samo dotyczy form. Mówiąc ogólnie, zwykliśmy przyjmować, że o ocenie użycia danego koloru decyduje miejsce, wyznaczone mu na płótnie pośród innych, a zatem, że owa ocena zależy ostatecznie od formy obrazu. W takim rozumieniu ewaluacja wiąże się z zagadnieniem kompozycji i sprowadza do poró-

wnywania. Czymś innym i o wiele trudniejszym jest natomiast uchwycenie niuanse, istoty samego półcienia. A jednak wystarczy przystać na cenę zatrzymania agresywnej, nieustannie porównującej działalność intelektu, aby otworzyć się na inwazję niuansów.

Półtony i barwy to niemal niedostrzegalne różnice pomiędzy dwoma kolorami lub dwoma dźwiękami, które jesteśmy skłonni uznać za identyczne tylko dlatego, że pochodzą z tego samego źródła – np. w przypadku muzyki są wytwarzane przez skrzypce, flet lub fortepian, a w przypadku malarstwa powstają w efekcie zastosowania określonej techniki: pastelu, akwareli lub farby olejnej. Niuanse, barwy są zatem tym, co różnicujące i odraczające w ramach identycznego. Zakładam, że nawet w obrębie niewielkiej przestrzeni koloru lub dźwięku, traktowanej jako jednolita całość, niuansowe odcienie i barwy konstytuują nieskończoną ilość harmonijnych relacji we wnętrzu określonego i ukształtowanego dźwięku czy barwy, *continuum* niewspółmierności wewnątrz prowizorycznie uporządkowanej kompozycji dźwięków lub kolorów układających się w ustopniowane skale i harmonijne współbrzmienia.

Przyjmując to rozumowanie, z punktu widzenia myślenia pojęciowego i formalnego, materia musi pozostać niematerialna. Zakłada to co najmniej „momentalne” zawieszenie pracy intelektu. Jednakże ów „moment” nie może podlegać żadnemu pomiarowi, ponieważ wszelkie mierzenie czasu wymagałoby aktywności umysłowej. Intelekt musi w takim razie mieć zdolność przybierania takiego stanu, w którym wystawia się on na łup „obecności” (obecności, która nie jest w żadnym razie obecna w kategoriach *t u t a j i t e r a z*, tzn. w taki sposób, jaki chce jej narzucić „deiktyka” przedstawienia). Chodziłoby tu o stan intelektu bez intelektu, o stan, który byłby od niego wymagany nie po to, aby materia mogła ulec spostrzeżeniu i pomyśleniu lub takiemu czy innemu uchwyceniu, ale raczej, aby uwyrażnieniu poddało się to, co niejako *j u ż t a m j e s t*. Użyłem określenia „materia” na oznaczenie tego, co „*j e s t t a m*”, tego, co można uznać za owo *quod*. Ta obecność pod nieobecność aktywnego intelektu nie jest niczym innym jak barwą, odcieniem, niuanssem doświadczanymi w takiej lub innej formie zmysłowości, poprzez to lub inne *sensorium*, co stanowi jeden ze sposobów, dzięki którym intelekt zyskuje dostęp do zjawisk materialnych i może być przez nie „poruszony”. To szczególna, nieporównywalna z niczym właściwość – pozostawiająca niezatarte piętno i niezwłocznie zapominana – dotyku skó-

ry, faktury drewna pokrytego słojami, ulotnej nuty przebijającej z zapachu, smaku wydzielanej substancji, woni ciała oraz wszelkich w ogóle odcieni i niuansów. W istocie wszystkie te określenia dadzą się stosować wymiennie. Wszystkie wskazują na moment bolesnego uniesienia, na które intelekt nie został przygotowany i przez to jest skazany na poczucie straty. Tym, co może utrwalić – w trwodze i radości – jest jedynie dotkliwa świadomość nieokreślonego zobowiązania.

Cézanne napisał w *Listach*, że formę uzyskuje się wtedy, kiedy kolor osiąga doskonałość. Stwierdzenie to ujawnia, że dla Cézanne'a malowanie nie polega ani na rozmieszczaniu kolorów w uprzednio zarysowanych konturach, ani na wypełnianiu materia zaplanowanej zawczasu powierzchni. Przeciwnie, początkiem malowania jest pierwsze położenie barwnej plamy, która wywołuje następne odcienie, dopasowujące się do siebie nawzajem, tak ze względu na własne przyciągania, jak na to, co ich połączenie pozwala odczuć malującemu. Podobne wyznaczenie odnaleźć można w notatce Matisse'a dotyczącej malowania dużych prac akwarelowych. Sporządzono ją na kawałku papieru, na którym znajduje się kolaż pt. *Océanie* i który przechowywany jest w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Co więcej, wydaje się oczywiste, że od Debussy'ego, Bouleza i Cage'a przez Varese'a i Nono, uwagę współczesnych kompozytorów przykuwa właśnie kwestia barwy dźwięku. Barwa ma także zasadnicze znaczenie w jazzie i muzyce elektronicznej. Wraz z rozszerzeniem zestawu instrumentów perkusyjnych i syntezatorów muzycy uzyskali dostęp do niewyczerpywalnego zasobu niuansów.

Przypuszczam, że również spora część twórców ruchu minimalistycznego jest zaintrygowana tym paradoksem. Do paradoksalnych wniosków prowadzi bowiem niepokój, jaki budzi w uczestnikach tego kierunku kwestia materii. Jest ona ujmowana jako to, co nie poddaje się jakiegokolwiek finalizacji, celowości i rozmyślnemu przeznaczeniu czemuś, co znajduje się poza nią. Nie traktuje się jej już jako materiału, którego funkcja sprowadza się do wypełnienia formy, a tym samym jej urzeczywistnienia. Chcę przez to powiedzieć, że materia byłaby w tym ujęciu czymś, do czego nie sposób się zwrócić i co samo nie zwraca się do intelektu (a zatem tym, co w żaden sposób nie uczestniczy w pragmatycznych aspektach komunikacyjno-teleologicznego ukierunkowania). Paradoksalne implikacje sztuki epoki „po wzniosłości” sprowadzają się do faktu, że sztuka ta odnosi się do czegoś, co nie odnosi się do intelektu

– do przedmiotu, który nieustannie mu się wymyka i unika jakiegokolwiek finalizacji. Właśnie materia jest t y m przedmiotem, ponieważ nie jest czymś, co jest skłonne czekać na swoje przeznaczenie, lecz przeciwnie, czymś, co nie oczekuje niczego, co w żaden sposób nie przyzywa intelektu. Powstaje pytanie: jakie miejsce wyznacza sobie intelekt w odniesieniu do tego, co stroni od wszelkich relacji?

Tym, o co należy zapytać, jest przeznaczenie, ukierunkowanie intelektu. A pytać – znaczy próbować odnaleźć wzajemne powiązania. Materia nie pyta jednak intelektu; intelekt jest jej absolutnie zbędny. Egzystuje ona, a raczej uparcie mu asystuje „przed” i „poza” wszelkimi pytaniami i odpowiedziami. Jest obecnością tego, co nieprzedstawialne dla intelektu. Tym, co go całkowicie unika i co odmawia udziału w jakimkolwiek dialogu lub dialektycznej grze.

We wnioskach końcowych pozwolę sobie wspomnieć o tym, co można uważać za odpowiednik materii w ramach samego myślenia. Po pierwsze, trzeba jednak zapytać, czy w przypadku myśli mamy do czynienia z jakąś materią? Czy niuans, odcień, ton jako wydarzenia myśli mogą być traktowane tak, jak to uczyniłem mówiąc o nich w kategoriach zmysłów? Odpowiednik, o którym wspomniałem, musiałby powstać w słowach. Słowa stanowią materię, niuansę i odcienie w najgłębszym rdzeniu myśli. Budzą ten sam niepokój, jaki u malującego wywołuje kolor. To, co mówią i jak brzmią, jest zawsze inne od tego, co zamierzała myśl i za każdym razem odmienne od tego, co ona sama chciałaby, żeby oznaczały, kiedy przydaje im jakąś formę. Słowa niczego nie chcą. Są tym, co w myśli „bezwolne” i „bezznaczące”, jej masą. Wydają się niemal niepoliczalne, jak niuansę i odcienie. Stale przybywają z otchłani przeszłości. Poddają się procedurom filologicznym i semiotycznym, tak jak kolory dają się uporządkować w chromatyczne skale, a dźwięki w gamy. Ale zarazem, podobnie jak niuansę i odcienie, nieustannie się odradzają. Myśl usiłuje nadać słowom jakiś porządek, aby móc nimi kierować i manipulować. Słowa, nowo narodzone i prastare zarazem, nie są jednak posłuszne. Aby pisać, jak mogłaby powiedzieć Gertruda Stein, trzeba respektować ich otwarty charakter i wiek, zupełnie tak samo jak Cézanne i Karel Appel postępowali z kolorami.

Z tego punktu widzenia teoria – teoria estetyczna – zaczyna przypominać próbę pozbycia się słów i materii, która je wypełnia, a ostatecznie materii w ogóle. Na szczęście ten wysiłek nie ma szans powodzenia. Nie można pozbyć się c z e g o ś. Chociaż bezustannie zapoznawane,

jest tym, co nie podlega zapomnieniu. Materia: liczy się pod warunkiem, że pozostanie niematerialna.

tłum. Agnieszka Kluba

Acknowledgements:

We should like to express our gratitude to Clare Wellnitz from Columbia University Press for permission to publish the translation of „After the Sublime: the State of Aesthetics” by Jean-François Lyotard.

Tłumaczenie tekstu Jean-François Lyotarda ukazało się dzięki uprzejmości wydawnictwa Columbia University Press, które upoważniło nas do zamieszczenia następującej adnotacji:

A translation of „After the Sublime: the State of Aesthetics” by Jean-François Lyotard from *The States of „Theory”. History, Art, and Critical Discourse*, edited by David Carroll. Copyright © 1989 Columbia University Press. Used by arrangement with Columbia University Press.