

Spirala i amplituda. Dialektyka sztuki

Cezary Woźniak  <https://orcid.org/0000-0003-3905-9387>

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: cezary.wozniak@uj.edu.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Woźniak Cezary (2023). Spirala i amplituda. Dialektyka sztuki. *Zarządzanie w Kulturze*, 24(1), 1–14.

Abstract

Spiral and Amplitude. Dialectic of Art

The article presents a certain dialectic of art, the dialectic developed on the basis of such concepts as essence, potentiality, completeness, sense and phenomenon. The completeness of art is hereby understood as the maximum actualisation of its potential, the pretence of art would be therefore something, in which the potentiality of art isn't elaborated on. What would be the sense of art then? It would be the process of certain actualisation of art potentiality. The history of art then presents itself as the amplitude whose extents are drawn by the level of the actualisation of that potentiality; from the pretence of art to the appearance of immanence, the epiphanic experience of the omni-completeness. This might have been the most maximalist vision of art, which can be found, for example, in Schiller, Schelling, Heidegger or Chögyam Trungpa.

We can also imagine a different variant of dialectic of art, in which its story would have unfolded in form of a spiral. The history of art would then have been driven by the need for the realisation of its *telos*. It would have been the achievement of complete sense of art inherent to its concept, which may be derived from Hegel's aesthetics.

Can this spiral and this amplitude be intersecting? And if so, how could this affect understanding of art? It seems that the dialectic form of spiral provides art with the terminological integrity, the possibility of its nominal creation, whereas the form of amplitude reinforces art as the epiphany of omni-completeness. Finally, the art would be the form of energy flow on the certain horizon, horizon of art; the form of flow into its condensation points of completeness; and the moments of transparency of this eternal flow...

Keywords: art, work of art, dialectic of art, aesthetics, sense of art, source of art, Hegel, Heidegger, Chögyam Trungpa

Wprowadzenie

Sztuka jest z człowiekiem od bardzo dawna. Zapewne zaczęła się ona w jakimś mitycznym momencie, kiedy człowiek po raz pierwszy, w pewnej formie albo jakimś gestem wyraził swe doświadczenie istnienia, odczucie swojego bycia w świecie. Ten

moment przejścia do tworzenia sztuki byłby też momentem transgresji człowieka z immersji w naturze ku możliwości refleksji, co otwierałoby zarazem horyzont obecności sztuki przy człowieku. Być może, otwierałoby to również potencjalność sztuki jako możliwość aktualizacji jej istoty. Możliwe jest obywatelstwo bez sztuki, życie bez sztuki, a nawet z pewnych przyczyn celowe jej nietworzenie, ale dziś przeważnie uważamy tworzenie i obecność sztuki za coś wręcz naturalnego, za część współczesnego życia, zwłaszcza w bogatych społeczeństwach Zachodu i Wschodu. Myślimy też nawet, że sztuka jest w jakiś istotowy sposób związana z człowiekiem, co potwierdzałoby jej trwanie w dziejach i to w różnych kręgach kulturowych. Ale jest też tak, że sztuka wciąż zmienia swą postać i wymyka się próbom konceptualizacji, stawia opór różnym rodzajom dyskursów, które chciałyby uchwycić jej istotę. Pytanie o sens sztuki może nawet zostać zawieszona, a ona i tak zapewne będzie powstawać i trwać...

Ta obecność sztuki w życiu człowieka nigdy nie była jednak wolna od fundamentalnych pytań o jej istotę czy o jej *telos*. Przez całe stulecia, i to w wielu kulturach, stawiano te pytania i padały na nie różne odpowiedzi. Czasem robili to sami artyści, ale wydaje się, że te najbardziej miarodajne określenia sztuki formułowali filozofowie oraz myśliciele, którzy czynili to jednak przeważnie w kontekście rozwijanych przez nich ogólnych ujęć rzeczywistości. Inaczej rzecz ujmując, sztuka byłaby przez nich objaśniana w horyzoncie poszczególnych eksplikacji rzeczywistości, a rozumienie i sens sztuki byłyby ich pochodną, co składałoby się na dzieje estetyki. Czyż nie takie określenia sztuki odnajdziemy w kilku najważniejszych jej teoriach, jakie na Zachodzie sformułowali Platon, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche czy Martin Heidegger?

Artykuł ten ma na celu przedstawienie określonej dialektyki sztuki, rozwijanej na podstawie takich pojęć, jak: istota, potencjalność, pełnia, sens i pozór. Pełnia sztuki byłaby w nim rozumiana jako maksymalna aktualizacja jej potencjalności, a pozór sztuki byłby nieureczywistnieniem tej potencjalności. Czym byłby sens sztuki? Byłby on zaistnieniem jakiejś formy danej aktualizacji potencjalności sztuki. Jeżeli tak, to czy dzieje sztuki miałyby wówczas formę amplitudy? Byłaby to amplituda sensu sztuki z pełnią jako jej maksymalnym wychyleniem i pozorem sztuki jako jej wychyleniem minimalnym – wychyleniem będącym w zasadzie brakiem aktualizacji potencji sztuki, inaczej: wręcz niebytem sztuki. Możemy też wyobrazić sobie inne przedstawienie tej dialektyki, a mianowicie takie, w którym dzieje sztuki miałyby formę spirali wznoszącej się do jakiegoś jej ostatniego punktu – punktu pełni sztuki jako spełnienia *telos* sztuki, ale spirali wyznaczonej punktami jej sensów, czyli poszczególnych jej aktualizacji. Rozważmy teraz bardziej szczegółowo ową dialektykę z tymi dwoma jej wariantami.

Dialektyka sztuki: spirala

Najpierw przywołajmy w tym celu poglądy Hegla na sztukę. Należą one do najważniejszych ujęć sztuki na Zachodzie i wydają się ważnym przyczynkiem do rozumienia nie tylko istoty sztuki, ale także jej dziejowych przemian, istotnym także i dla obrazu sztuki współczesnej, której estetyka Hegla jest wręcz zapowiedzią. W swoich *Wykładach o estetyce* niemiecki filozof określa sztukę jako jedną z form ducha absolutnego. Dwoma innymi jego formami byłyby religia i filozofia. Hegel ogólnie twierdził, że sztuka i jej dzieła „pochodzą z ducha”, „są z niego zrodzone” (Hegel 1964: 23), a w dziełach sztuki mamy „do czynienia tylko z czymś, co jest jego własne” (*ibidem*: 24). Namysł nad sztuką jest tutaj częścią rozważań nad ewolucją ducha absolutnego, a sztuka jest jednym z etapów, przez które przechodzi duch absolutny na swej drodze do absolutnej wiedzy, co stanowiłoby *telos* owej ewolucji. Sztukę „zrodzoną z ducha” charakteryzowałoby „wyobcowanie w zmysłowość”, jej „eksterioryzacja” w „uczucia i zmysłowość”, co Hegel pojmował jako pewne ograniczenie i przyczynę do niedoskonałości immanentnej sztuce (*ibidem*: 24). Według Hegla, prawda jest pojęciową całością, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do ostatecznego zakończenia, dlatego proces ten musi obejmować także i sztukę jako „pochodzącą z ducha”. Jej prawda – w sensie prawdy o samej sobie – dzięki „mocy myślącego ducha” zostaje wydobyta z wyobcowania w sferze materialno-zmysłowej, co „sprowadza ją w ten sposób z powrotem do siebie” (*ibidem*: 24). Inaczej rzecz ujmując, za Heglem można to jeszcze tak rozumieć: duch absolutny, poddając sztukę namysłowi filozoficznemu, zaspokaja w ten sposób potrzebę najbardziej własnej natury, czyniąc dopiero teraz sztukę i jej dzieła „naprawdę swoimi” (*ibidem*: 25).

Wolfgang Welsch podsumowuje to w następujący sposób:

Interpretacja filozoficzna wyzwala więc sztukę od jej zmysłowej szaty i odsłania prawdę, którą sztuka chciała wypowiedzieć, ale nie była do tego rzeczywiście zdolna na skutek swego związku ze zmysłowością i materialnością. Pojmowanie filozoficzne wybawia prawdę obecną w sztuce ze zmysłowo-materialnych pęt i przeprowadza ją ku właściwej formie – ku formie pojęcia (Welsch 2005: 14–15).

Hegel postuluje więc w swej estetyce wyzwolenie sztuki, które dokonywałoby się dzięki filozoficznemu poznaniu sztuki i to dopiero w nim sztuka osiągałaby spełnienie – spełnienie swej pojęciowej istoty, co byłoby nie tylko jej *telos*, ale także jej dziejową koniecznością. Podkreślmy to, gdyż jest to ważne dla dialektyki sztuki, którą tu proponujemy: jeżeli – zdaniem Hegla – sztuka ma „swoją cel ostateczny w sobie samej”, to celem tym byłoby pojęcie sztuki (Hegel 1964: 96). To dziejowa konieczność – związana z ewolucją ducha absolutnego – sprawia, że sztuka domaga się „myślącej kontemplacji nie w tym celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo czym jest sztuka”, poznać naukowo, czyli pojęciowo (*ibidem*: 21).

Hegel w swych *Wykładach z estetyki* przedstawia jeszcze diagnozę dotyczącą kondycji sztuki w epoce, w której przyszło mu żyć. Źródłem tej diagnozy jest jego wizja ewolucji ducha absolutnego, który manifestuje się w sposób epokowy (Hegel wyróżnia trzy takie epoki: religii, sztuki i nauki). Epoka prymarnego przejawiania się ducha absolutnego w postaci sztuki minęła, sztuka już nie spełnia swego najwyższego posłannictwa, a byłoby nim wyrażanie boskości, ukazywanie najgłębszych potrzeb człowieka oraz ekspresja najogólniejszych prawd ducha. Zdaniem Hegla, który zmarł – przypomnijmy – w 1831 roku, minęły już czasy, gdy sztuka „dawała pełne zadowolenie” (*ibidem*: 21), gdyż straciła już ona dla nas autentyczną prawdę i prawdziwe życie. „Nasza epoka w całokształcie swych stosunków nie jest okresem sprzyjającym sztuce” (*ibidem*: 20), bowiem „myśl i refleksja prześcignęły sztukę piękną” (*ibidem*: 21). Ostatecznie w *Wykładach* obwieszcza on w zasadzie koniec znaczenia tradycyjnej formy uprawiania sztuki, co musimy jednak rozumieć we właściwym kontekście: „Pod wszystkimi tymi względami sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością” (*ibidem*: 21). Tym kontekstem jest to, że sztuka – daleka w naszej epoce od tego, by być najwyższą formą ducha – dopiero w nauce, czyli w sferze namysłu filozoficznego, może uzyskać „prawdziwe uzasadnienie” (*ibidem*: 19).

Z estetyki Hegla można wywieść dwie podstawowe tezy, tezy niezwyklej wagi dla rozumienia sztuki, które też – w pewnym sensie – byłyby nawet tezami profetycznymi dla przyszłych jej losów. Pierwszą z nich byłaby teza o „końcu sztuki”, która nie może już być dalej najwyższą formą przejawiania się ducha; drugą zaś byłaby teza – łącząca się najściślej z tą pierwszą – o konieczności transformacji sztuki w filozofię sztuki. Hegel rozumie je obie jako konieczność dziejową, polegającą na (samo)zaspokojeniu ducha, który wszystkie wytwory swojego działania przesyca myślą i tym sposobem czyni je dopiero naprawdę czymś własnym. Filozof zdaje się mieć rację, mówiąc, że w naszej epoce potrzeba wiedzy o sztuce jest niepomiaralnie większa niż we wcześniejszych epokach, paradoksalnie bardziej sprzyjających sztuce. Być może, ma też rację, twierdząc, że w antycznej Grecji lub w średniowiecznej Europie sztuka zaspokajała najwyższe potrzeby człowieka, ale obecnie wyszliśmy już poza te potrzeby i chcemy „refleksji” o sztuce w postaci filozofii sztuki.

Według Arthura Danto filozofia zawsze dążyła do zniewolenia i ubezwłasnowolnienia sztuki oraz zamknięcia jej w pewnym systemie. Filozofia albo marginalizuje sztukę, czyniąc ją czymś nieistotnym (tak ze sztuką postępuje np. Platon), albo też dokonuje jej aneksji, polegającej na tym, że sztuce przypisane zostaje znaczenie, ale tylko w tej mierze, w jakiej czyni ona to samo, co filozofia, tylko bardziej niezdarnie (Danto 2006). Tak też dzieje się i w estetyce Hegla, gdzie sztuka zostaje podporządkowana filozofii, zyskując nawet przy tym pewien stopień ważności, tyle że ceną za to byłby już właściwie ikonoklazm sztuki. Wprawdzie sztuka osiąga u Hegla swoje ostateczne wyzwolenie – wyzwolenie pojęciowe – ale w sposób, który skazuje ją na zniknięcie jej specyficznych cech, bowiem materialność i zmysłowość sztuki musi

zostać usunięta na rzecz pojęcia, czy też „zniesiona” w pojęciu. Jeżeli spojrzeć na historię sztuki najnowszej, to Hegel zdaje się mieć rację. Sztuka „po Duchampie”, a więc cała tradycja zapoczątkowana przez *ready-mades* Marcela Duchampa prowadzi bowiem do sztuki pojęciowej. Sztuka pojęciowa określana jest też niekiedy mianem antysztuki.

Jakie wnioski płynęłyby z Hegłowskiego rozumienia sztuki dla naszej propozycji dialektyki sztuki? Otóż, przede wszystkim, wydaje się, że Hegel lokuje pełnię sztuki w sensie pełni jej pojęcia, co byłoby według niego zarazem jej *telos*, ale *telos* spełnionym dopiero u końca dziejów. Pełnia ta jest więc odsunięta w czasie, ale sztuka dalej performuje dziejowe, pojęciowe sensy, które odkładałyby się w całość pojęcia sztuki, czyli jej ostateczny sens ujawniony na końcu dziejów. Trzeba podkreślić jeszcze jedno. Jeżeli Hegel zawęży kwestię sztuki do jej pojęcia, to aby performować sztukę, jej pojęcie musi być otwarte, gdyż sam sposób jego użycia wymaga takiej otwartości. To zaś oznaczałoby paradoksalnie, że ideę antyesencjalizmu we współczesnej teorii sztuki także dałoby się wywieść z estetyki Hegla (Weitz 1956). To samo da się nawet stwierdzić o dominującym obecnie rozumieniu sztuki jako świata relacji składających się na *Art world*, do ukonstytuowania którego w decydującej mierze przyczyniłyby się poglądy na sztukę i sposób jej powstawania Arthura Danto i George’a Dickiego (Danto 1964: 571–584; Dickie 1974).

To wszystko składałoby się na ten wariant naszej dialektyki sztuki, którego przedstawieniem byłaby spirala z wieńczącym ją na końcu dziejów spełnieniem potencjalności sztuki, ale jako pełnią pojęcia sztuki. Przejdźmy teraz do drugiego wariantu naszej dialektyki: wariantu z przebiegiem wydarzania się sztuki w formie amplitudy.

Dialektyka sztuki: amplituda

Ten wariant dialektyki sztuki zakłada możliwość aktualizacji pełni jej potencjalności, ale nie w przeszłości, tak jak o tym mówi Hegel, ale w zasadzie w dowolnym miejscu i w każdym momencie, choć zarazem wydaje się, że pewne okoliczności czy dana epoka mogą bardziej lub mniej temu sprzyjać. Potencjalność sztuki, o której byłaby tu mowa, byłaby także innego rodzaju niż potencjalność implikowana przez samo pojęcie sztuki, co oznacza, że i jej pełnia miałaby inny charakter od tej pierwszej. Ta potencjalność byłaby możliwością jawienia się „całości wszystkiego”, pełnia zaś tej potencjalności byłaby taką jej aktualizacją w dziele sztuki, w której doświadczalibyśmy odsłonięcia tego czy też jego epifanii mającej już charakter kompletny i ostateczny. Przeważnie mówi się wówczas o przejawianiu się w sztuce absolutu, wszechcałości czy ostatecznego wymiaru wszystkiego, choć doświadczenie tego może mieć, a nawet przeważnie ma, pozaracjonalny czy też niekonceptualny charakter. Być może, byłaby to najbardziej radykalna i maksymalistyczna wizja

sztuki, wizja sztuki totalnej i doskonałej, w której urzeczywistniałaby się też sama jej istota. Wielki poeta grecki Pindar chyba jako pierwszy powiedział wieki temu, że sztuka jest rzeczą trudną. Być może, ostateczna trudność sztuki polega właśnie na tym, by sztuka sprostała tej swojej potencjalności, aż po jej pełnię... Jak jednak byłoby to możliwe?

Przeważnie żyjemy w jakimś fragmencie rzeczywistości, w jakimś jej horyzoncie, zamknięci w doświadczeniu skończoności i lokalności, żyjemy w niepełności i niecałości. Nie wiemy lub nie potrafimy już nawet wyobrazić sobie, a może o tym zapomnieliśmy, może też tego w ogóle już nie dopuszczamy, że możliwa jest kompletność, całość, możliwość ich doświadczenia, że możliwe jest miejsce i moment, gdzie takie znaczenie się odsłania, że możliwa jest sztuka, która jest takim odsłonięciem całości i wszystkiego, ich epifanią, ich wydarzeniem się, a artysta, który daje nam taką sztukę, jest artystą kompletnym, totalnym. Jak jednak byłoby to możliwe? Być może tylko tak i tylko wtedy, gdy sztuka przekracza swą konkretność, swą określoną jednostkowość, stając się sztuką niejednoznaczną, sztuką jak gdyby nie z tego świata, nawet aż po obcość i niezrozumienie, ale niezrozumienie z perspektywy potocznej, pragmatycznej racjonalności, którą to racjonalność sztuka może rozbić, stawić jej opór, ale tylko wtedy gdy staje się sztuką przekraczającą ten świat lub gdy go już nawet opuszcza, by wyjść poza to, co znane, w kierunku tego, co nieznanne, co inne. Wówczas też sztuka uwalnia nas w pewnym sensie od tego świata i od nas samych, wyrzuca nas poza ten świat, co byłoby też rodzajem zbawienia, które to właśnie sztuka by nam ofiarowywała. (...)

Jak jednak? Sztuka jest przecież zawsze osadzona w pewnej zmysłowo percypowanej materialności, co wydaje się być w niej czymś nieprzekraczalnym. Ma zawsze jakąś określoną formę, taką lub inną barwę, brzmi takim czy innym tonem, ma też zawsze jakieś znaczenie, zawsze zdaje się coś komunikować, powstaje w tym, a nie w innym miejscu, w danym czasie, dalej, jest odbierana przez publiczność, która zawsze zbliża się do niej z już jakimś własnym rozumieniem siebie, sztuki i świata. Nawet jeśli sztuka nie jest z góry skazana jedynie na przedstawianie czy ewokowanie czegoś, co byłoby czymś partykularnym bądź idealnym, to jak jednak może być ona ową sztuką całości i wszystkiego?

Tak, sztuka zdaje się mieć zawsze jakąś formę, jakąś postać, wydarza się w jakimś określonym miejscu, niekiedy też sama staje się miejscem, które obdarza wówczas – promieniując – jakimś znaczeniem. Taka sztuka, takie jej dzieło staje się tym miejscem, z którego teraz otwiera się nam, dopiero teraz, widok na to, co inne, co może być istotnie znaczącym dla nas, najbardziej znaczącym, nawet ostatecznie znaczącym. Wydaje się, że gdzieś jesteśmy, bo musimy gdzieś być, ale nie jesteśmy już tylko w tym wymiarze, w którym przeważnie jesteśmy, a przeważnie jesteśmy w tym, który znamy. Teraz nie przebywamy już tylko w kręgu tego, co powszednie i partykularne, nawet jak w nim jakoś jesteśmy, ale doświadczamy go już na inny sposób. Taka sztuka, takie jej dzieło, które im bardziej jest i im mocniej sobą promieniuje, tym bardziej nie jest, tym bardziej zanika i znika w sobie, staje się przejściem wyzwalającym transformację

naszego zwykłego sposobu bycia w doświadczenie, które już nim nie jest, które staje się innym, dogłębnym doświadczeniem, doświadczeniem źródłowym.

Gdzie zatem możemy teraz być i to być właśnie dzięki sztuce? To, co nieznanne i inne, może być obce i nieludzkie, pozaludzkie, może być niezrozumiałym w sobie kamieniem, rysą, może być szumem, może być nawet chaosem, kakofonią. Może takie być. Ale może też być czymś innym, czymś, co nawet będąc takim, staje się jednak odsłonięciem czegoś innego, dotknięciem go, a zarazem w ten sposób poszerzeniem wymiaru i głębokości naszego istnienia, być istotnym wydarzeniem naszego jestestwa, ale także przekroczeniem go w kierunku przejrzystości, widzenia jasno, widzenia nawet w zachwyceniu, w ostatecznej afirmacji, w kierunku czystego widzenia, które byłoby jednocześnie widzeniem całości i wszystkiego, w tym dziele, w tym miejscu, (nie)miejscu, tu i teraz, w tej jednej chwili...

Nie każda sztuka otwiera takie doświadczenie. Raczej można powiedzieć, że takiej sztuki jest mało, jest rzadka. Zapewne dlatego, że może być ona tworzona tylko przez wyjątkowego artystę, który sam jest przeźroczysty, przez którego całość i wszystko przelewa się, w którego sztuce całość i wszystko osadza się. Warunkami koniecznymi tej przeźroczystości artysty wydaje się być jednak pewne jego odejście od świata, pewne wyrzeczenie się go, pewne wyciszenie się i skupienie, pewna jego kenoza, która czyni go dopiero artystą przejrzystości, otwiera go na nią i nadaje mu moc, moc jego kreacji.

Jego przeźroczystość czyni go w pewnym sensie bezbronnym wobec świata, ale to ta moc pozwala mu dokonać teraz transmutacji tego wszystkiego, co napotyka on w tym świecie. Jest to moc sublimacji tego wszystkiego z tego świata, w oczywistą i absolutną prostotę jako znaczenie, które jest przemożne, niepodważalne i ostateczne w swym własnym zaistnieniu dla nas, a w tym sensie byłoby to wydarzenie dobra i miłości. Wystarczy już, że taki artysta dotknie czegoś, że wykona jakiś gest, zaznaczy punkt, zrobi kreskę, że stworzy formę, ale formę pełną tej kosmicznej mocy, by całość i wszystko rozbłysło, w jednej chwili, w formie jako możliwości piękna, co byłoby ich możliwym kształtem, a zarazem mową milczenia całości i wszystkiego.

Taka sztuka mówi sama za siebie, nie potrzebuje słów objaśnienia czy komentarza, jest w tym sensie oczywista i obiektywna. W zasadzie jedyną właściwą postawą wobec takiej sztuki byłby jej bezsłowny odbiór, jej percepcja w niemym zachwycie czy w milczeniu. Jeżeli jednak zazwyczaj ulegamy imperatywowi mówienia, w tym mówienia o sztuce, jej objaśniania, jej tłumaczenia, jej przekładania na pojęcia i słowa, to musimy pamiętać, że mówienie o takiej sztuce całości i wszystkiego jest obarczone wielkim ryzykiem, ryzykiem niedotarcia do niej żadnym conceptem, żadnym słowem, a to z tego powodu, że żadne z nich nie może sięgnąć tej sztuki, wysłowić jej. W zasadzie jeszcze jedynie słuszną strategią jest tu takie mówienie o tej sztuce całości i wszystkiego, które pozwala jej samej przemówić w słowie, jako jej przekład

w słowo, ale taki, który by jednocześnie przenośli jej niedosięglą wsobność, a – ostateczne – jej milczenie (Woźniak 2020: 11–13)¹.

Fragment ten jest próbą opisu sztuki, którą tworzy Koji Kamoji, japoński artysta od wielu lat mieszkający i tworzący w Polsce. Czyż nie podobną wizję sztuki postulowali jeszcze Friedrich Schiller i Friedrich Schelling? Ten pierwszy mówił (14. *List o wychowaniu estetycznym*) o „stanie estetycznym” człowieka, inaczej: stanie „gry estetycznej” wywoływany „popędem gry” (*Spieltrieb*), a popęd ten byłby dążeniem do tego, by „znieść czas w obrębie czasu, by pogodzić stawanie się z bytem absolutnym i zmianę z tożsamością” (Schiller 1967: 35). Schiller łączył jeszcze sztukę z pięknem, ale zarazem w przeciwieństwie do Kantowskiego subiektywizmu poszukiwał on obiektywnych podstaw piękna, które mogłyby sferze tego, co estetyczne, nadać rangę rzeczywistości w ontologicznym sensie tego słowa (Siemek 1970: 94). Według Schillera to, co piękne, wyjaśnia samo siebie, nie jest i nie może być podciągnięte ani pod teoretyczne pojęcie intelektu, ani pod normę moralną, ani też pod techniczne reguły doskonałości. Dalej, jego zdaniem, tylko w sferze estetycznej gry – inaczej: sztuki – człowiek może afirmować się totalnie; tylko tam prawdziwie manifestuje się wolność, tylko tam zniesione zostają wszelkie determinacje narzucone człowiekowi wbrew jego woli, a „stan estetyczny” jest najpełniejszym i najszcześniejszym przejawem człowieczeństwa. Tylko sztuka przywraca człowiekowi utraconą totalność jego prawdziwej natury, harmonizując biegunowe przeciwieństwa wpisane w jego egzystencję. W 27. *Liście* Schiller kreśli nawet utopijną wizję „państwa estetycznego”, „trzeciego królestwa” rozciągającego się między „dynamicznym państwem” siły fizycznej a „etycznym państwem” praw i obowiązków:

W tym „trzecim królestwie” nie ma konfliktów między rządzącymi i rządzonymi. Każde indywiduum jest tu jednocześnie wolnym obywatelem i prawodawcą, a wspólnota zasadza się na swobodnej grze estetycznych podmiotów, z których każdy okazuje na zewnątrz własną wolność, ale zarazem wszędzie zakłada i respektuje wolność cudzą (Siemek 1970: 130).

Co ciekawe, Schiller będzie jednocześnie twierdził, że sfera piękna jest autonomiczną sferą pozoru (*Schein*), której nie należy mieszać z realnością życia. Ostatecznie jednak – jak twierdzi Marek Siemek – Schiller zamiast idei estetycznej utopii proponuje ideę wychowania estetycznego, zamiast wizji „pięknego człowieczeństwa” program „edukacji” człowieka, poprzez piękno, ku prawdzie, dobru

¹ Autor wykorzystuje fragmenty swojego tekstu zamieszczonego w katalogu wystawy *Znaczenie miejsca. Koji Kamoji*, która miała miejsce w okresie od października 2020 do marca 2021 roku w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym. Zarówno tekst z katalogu wystawy, jak i samo odniesienie się do niej są konkretyzacją i ilustracją problematyki omawianej w artykule.

i kulturze (*ibidem*: 132). Siemek sugeruje pewne wahanie Schillera co do *telos* sztuki, ale wyduje się, że Schiller niekoniecznie jest tu niekonsekwentny...

Schelling nazywał sztukę „*organonem* filozofii”, przez co rozumiał on metodę osiągnięcia absolutu (Schelling 1979: 23). Według niego, intuicyjny ogląd estetyczny uzupełnia i wspiera wprowadzony na wstępie systemu filozoficznego ogląd intelektualny i dopiero w oglądzie estetycznym poznanie absolutu staje się pełne. Podniesienie sztuki do poziomu „*organonu* filozofii” wiedzie już wprost do kultu sztuki i prymatu wartości artystycznych, co dokonało się jednak kosztem podważenia dyskursywności filozofii i pozbawienia jej obiektywnych kryteriów wiedzy. Przedstawione wyżej stanowisko Hegla można rozumieć jako reakcję na ten stan rzeczy.

W posłowie do rozprawy *Źródło dzieła sztuki* (1936), którą Martin Heidegger napisał w 1956 roku, czytamy, że sąd Hegla nad sztuką pozostaje nierozstrzygnięty, a to w tym sensie, że niewyjaśniona pozostaje rola sztuki w zachodnim życiu (Heidegger 1960: 84). Cytowana rozprawa Heideggera uchodzi za jedną z najważniejszych w zachodniej estetyce, a jej waga tkwi w tym, że autor rozpatruje w niej sztukę w kontekście myślenia bycia (*Sein*), inaczej: już w kontekście niemetafizycznego myślenia nieskrytości (*aletheia*), co oznacza, że odcina się w niej od zachodniej tradycji estetycznej, ta byłaby bowiem częścią zachodniej filozofii ufundowanej na metafizyce (Heidegger 1999: 78). Sztuka byłaby osadzaniem się w dziele sztuki prawdy bycia, inaczej: jego otwartości, a jeszcze inaczej: osadzaniem się w dziele sztuki Otwartego (*das Offene*), co Heidegger rozumie jako czysty wypływ źródła, będącego innym określeniem bycia (Heidegger 1960: 79). Sztuka jest tutaj rozpatrywana z perspektywy bycia i okazuje się wyróżnionym sposobem jego wydarzania się w epoce zdominowanej przez naukę i techniki zakrywające czy zastawiające bycie. W tym sensie sztuka jako odkrywanie i przechowywanie możliwości doświadczenia bycia byłaby ratunkiem, pozwalającym człowiekowi w tej epoce panowania nauki i techniki doświadczyć jeszcze nieskrytości i prześwitu (*Lichtung*).

Myślenie Heideggera można rozumieć jako wciąż radykalizowane badanie sfery źródłowej, sfery jawienia, co prowadzi od publikacji *Bycia i czasu* (1927), gdzie filozof ponownie stawia pytanie o bycie, przez takie jej nowe ujęcia jak „Bycie” (*Seyn*), „okolica” (*Gegend*), „Otwarte” (*Das Offene*), „bliskość” (*Nähe*), do takich późnych jej określeń, jak „wydarzenie” czy *tautophasis* i *phenomenophasis*, co możemy tłumaczyć odpowiednio jako „samojawialność” i „fenomenojawialność” (McNeill 2020: 113, 212). W nawiązaniu do zwrotu *Es gibt* („jest”, „są”, „bywa”, ale w dosłownym tłumaczeniu „To daje”) Heidegger będzie twierdził, że o byciu i czasie nie powiemy: bycie jest, czas jest – lecz: „To daje bycie”, „To daje czas”. W owym „To” przemawiałoby wydarzenie. Późny Heidegger dociera do myślenia tautologicznego, co byłoby źródłowym i ostatecznym sensem fenomenologii, która teraz zostaje określana mianem fenomenologii niejawialnego (*Unscheinbare*). W roku 1969, podczas seminarium w Le Thor Heidegger stwierdził, że w „wydarzaniu nie zostało już pomyślane nic greckiego”, co powinniśmy rozumieć jako deklarację

przekroczenia przez niego nawet greckiego myślenia, nawet myślenia nieskrytości, gdyż w trakcie tego seminarium niemiecki filozof mówił o pójściu dalej niż Grecy, co rozumiał jako myślenie i doświadczanie niemyślanego przez nich prześwitu (Heidegger 1986: 366). To pójście dalej niż Grecy, w kierunku prześwitu, oznaczało dalszą destrukcję całej metafizycznej struktury doświadczenia, którą Heidegger zapoczątkował publikacją *Bycia i czasu*, oraz ostateczne pogłębienie możliwości niemetafizycznego rozumienia i eksplorowania nieskrytości. Fenomenologia niejawnego byłaby metodą doświadczania tego wymiaru. To wszystko musimy też łączyć z rozumieniem i doświadczaniem sztuki jako czystego wypływu, inaczej: stanowieniem bycia, a jeszcze inaczej: wydarzaniem się samej nieskrytości w dziele sztuki, co byłoby najwyższą możliwością sztuki.

W roku 1958 odbyło się kolokwium *Sztuka i myślenie*, które Heidegger prowadził wspólnie z japońskim filozofem i mistrzem zen Shinichi Hisamatsu. W jego trakcie Heidegger powiedział, że swoje myślenie bycia jako czystego wypływu ze źródła łączy on ze wschodnim rozumieniem pustki (Heidegger, Hisamatsu 1989: 213). Heidegger od dawna interesował się kulturą Wschodu, jeszcze w latach 20. XX wieku utrzymywał kontakty z japońskimi filozofami (*ibidem*: 28). W dialogu *Z rozmowy o mowie* (1959) Heidegger wkłada w usta Japończyka rozmawiającego z Pytającym, którym zdaje się być on sam, następujące słowa: „w Japonii pustka (*Leere*) jest najważniejszą nazwą na to, co Pan chce powiedzieć za pomocą słowa «bycie»” (Heidegger 1959: 109). W trakcie kolokwium zgodzono się, że sztuka zen byłaby nie tyle sztuką bliskości źródła, co sztuką samego źródła. Heidegger na koniec kolokwium stwierdził, że Zachód nie może dotrzeć na drodze swojego przedstawieniowego myślenia tam, dokąd dotarła już sztuka japońska (Heidegger, Hisamatsu 1989: 215).

Stawiając najbardziej fundamentalne pytania o sztukę, Heidegger nie roztrząsa kwestii szczegółowych, sztuka nie jest też dla niego ani zjawiskiem kulturowym, ani też przejawem jakiegoś ducha. Jego rozważania zdają się jednak docierać do takiego poziomu, że ilustracja tego myślenia przykładem konkretnego dzieła sztuki może być czymś ryzykownym. Jeżeli się to już dzieje, to kryteria tej Heideggerowskiej sztuki „istoty sztuki” spełniałaby grecka „wielka sztuka”, katedra gotycka, poezja Homera, Pindara czy Hölderlina, malarstwo van Gogha i Klee czy rzeźby Chillidy.

Czogjam Trungpa (1939–1987, w transliteracji Wyliego *Chos rgyam Drung pa*) był wybitnym tybetańskim nauczycielem buddyzmu, mistrzem medytacji, który w decydującej mierze przyczynił się do przeniesienia buddyzmu na Zachód w latach 60. ubiegłego wieku. Był on również naukowcem, artystą i poetą, a jego charyzmatyczna osobowość przyciągała i inspirowała wielu wybitnych artystów Zachodu, takich jak chociażby Allen Ginsberg i William Burroughs, którzy byli jego uczniami, a także sami uczyli w założonym przez niego Instytucie Naropy w Boulder, w stanie Colorado, który później przekształcił się w pierwszy buddyjski uniwersytet w Stanach Zjednoczonych.

Trungpa był twórcą kontemplatywnej koncepcji sztuki dharmy, zakorzenionej w poglądzie o wrodzonej, oświeconej naturze każdej jednostki, która to natura może wyrazić się w sztuce, ale pod warunkiem, że będzie ona tworzona w konkretnym stanie umysłu, przeważnie określanym mianem stanu medytacyjnego, co byłoby już aktualizacją potencjału oświecenia właściwego każdej jednostce. Dharma jest wieloznacznym terminem, który od wieków jest obecny w kulturze indyjskiej, ale w buddyzmie jest on przeważnie używany na określenie uniwersalnego, kosmicznego prawa lub samej nauki Buddy, a także w znaczeniu „fenomenu”. Tworzenie sztuki dharmy byłoby zarazem – według Trungpy – realizacją wizji oświeconego społeczeństwa, którą rozwijał on, opierając się na micie Shambhali, mitycznej krainy idealnego społeczeństwa buddyjskiego (Trungpa 1996). Ta rola sztuki w wizji oświeconego społeczeństwa nasuwa skojarzenia z ideą „estetycznego państwa” u Schillera. Według Trungpy tylko sztukę dharmy można uważać za autentyczną i prawdziwą, bowiem jest ona tworzona w medytacyjnym stanie umysłu, kiedy ujawnia się prawdziwa natura i manifestują się cechy umysłu przebudzonego (*ibidem*: 27). Trzeba tu jednak wspomnieć, że Trungpa rozumie ten stan nawet poza spektrum buddyjskiej medytacji, bowiem twierdzi, że tacy artyści jak El Greco, Mozart czy Beethoven musieli tworzyć sztukę w specyficznym stanie umysłu, który także można rozumieć jako rodzaj medytacji (*ibidem*: 20). Trungpa uważał także, że sztukę dharmy każdy może tworzyć w swoim życiu codziennym, dzięki czemu moglibyśmy też doświadczać „wyjątkowości codziennego doświadczenia” (*ibidem*: 27) i odkryć „kosmiczną elegancję” (*ibidem*: 9). Sztuka dharmy byłaby wolna od narcyzmu i ekshibicjonizmu współczesnej kultury artystycznej, bowiem jej warunkiem jest wyzbycie się w akcie jej tworzenia postawy egocentrycznej.

Trungpa określał też sztukę dharmy mianem nieuwarunkowanego, niezrodzonego, nieprzerwanego i absolutnego symbolizmu, który jest niczym niebo i przestrzeń (*ibidem*: 41). Ten absolutny symbolizm związany byłby z doświadczeniem stanu pustki: „Aby urzeczywistnić nieuwarunkowany symbolizm, musimy rozpoznać pusty stan umysłu i to, w jaki sposób zaczynamy rzutować siebie w punkt, który jest poza wszelkimi odniesieniami”, w przestrzeń (*ibidem*: 37). Większość ludzi – twierdzi Trungpa – nie ma jednak żadnego wyobrażenia o tym doświadczeniu, a tymczasem to ono jest warunkiem, który dopiero umożliwia zaistnienie absolutnego symbolizmu. Wydarzenie się absolutnego symbolizmu wymaga bowiem przekroczenia konceptualnego, dualistycznie funkcjonującego umysłu, inaczej jeszcze: wymaga – jak to określa Trungpa – stanu „nie-umysłu” (*no-mind*), który byłby „wielkim umysłem” (*ibidem*: 41), umysłem o cechach „przestrzenności i otwartości” (*ibidem*: 17). To tylko przestrzeń może go zrodzić, ponieważ – paradoksalnie – ten symbolizm ani nie istniał, ani też nie istnieje. Dlatego też – właśnie z powodu tego jego nieistnienia – „manifestuje się ogromna energia i nadzwyczajna klarowność, precyzyjna, krystalicznie czysta” (*ibidem*: 41). Trungpa mówi tu w zasadzie o przebudzonym stanie umysłu, który charakteryzują takie pojęcia, jak energia i świetlistość, co byłoby

w zasadzie „istotą” czy też „treścią” sztuki dharmy, sztuki poza treścią. Sztuka dharmy byłaby też próbą przewyciężenia ego i agresji w sensie naszego posesywnego nastawienia do świata. Jest ona bowiem ekspresją nie-agresji, inaczej: manifestacją „podstawowego dobra” (*basic goodness*), które byłoby prawdziwym, autentycznym stanem bycia, naturalnym, autentycznym stanem umysłu (*ibidem*: 15). Postawa nie-agresji, nie-konkurencji, inaczej: uważno-kontemplatywne bycie w świecie, bycie o cechach wrażliwości, szczodrości i odwagi byłoby już praktykowaniem sztuki dharmy. Jak mówi Trungpa: „Świadomość jest bardzo ważna. Jesteśmy tutaj, nigdzie indziej. Ponieważ *jesteśmy* tutaj, dlaczego *nie być* tutaj?” (*ibidem*: 19). Dlatego w sztuce dharmy twórczość łączy się ściśle z medytacją, co określałoby też sytuację artysty: „Praktyka świadomości nie sprowadza się jedynie do siedzącej medytacji lub do medytacji w działaniu. Jest ona unikalnym treningiem ćwiczenia się w tym, jak zachowywać się jak twórcza istota ludzka. Według mnie na tym polega bycie artystą” (*ibidem*: 25). Ostatecznie praktykowanie sztuki dharmy rozumie Trungpa jako doświadczenie absolutne, w trakcie którego zaczynamy widzieć „rzeczy takimi, jakie one są” (*ibidem*: 55). „Układanie kwiatów czy też pociągnięcie pędzlem – powiada Trungpa – są czymś unikalnym i absolutnie rzeczywistym. Możesz oczywiście podsumować historię swojego życia jednym pociągnięciem pędzla – jest to możliwe” (*ibidem*: 97).

Wszyscy oni: Koji Kamoji, Schiller, Schelling, Heidegger i Czogjam Trungpa proponują ekstremalną wizję, zgodnie z którą sztuka urzeczywistnia swą potencjalność w pełni. Ten stan sztuki zdaje się zarazem osobliwym punktem jej zaniku, bowiem im bardziej sztuka jest sobą, aktualizując swą istotę, tym bardziej zdaje się ona znosić samą siebie, rozpuszczać się we wszechcałości, zanikać w „czystym wypływie”. Byłoby to zarazem maksymalne wychylenie przebiegu naszej dialektycznej amplitudy sztuki. Jej minimalnymi wychyleniami byłyby wszystkie aktualizacje potencjalności sztuki, bliskie zerowemu poziomowi urzeczywistnienia jej istoty, wszystkie te zjawiska w sztuce, które choćby Wiesław Juszcak określa mianem produktów paraartystycznych, naśladujących zjawiska artystyczne, pozornych dzieł sztuki, co wiąże on z brakiem kryteriów we współczesnym świecie sztuki i możliwością uznania wszystkiego za „sztukę” (Juszcak 2017). W minimalnych wychyleniach swej amplitudy sztuka też zdawałaby się zanikać, ale zanikać w nie-sztuce. W świetle tej logiki, olbrzymi obszar sztuki współczesnej – i to z jej pierwszorzędnymi przedstawicielami – być może, w ogóle nie byłby już sztuką...

Dialektyka sztuki: spirala i amplituda

Tak przedstawiałaby się dialektyka sztuki z dwoma możliwościami aktualizacji potencjalności sztuki: w formach wznoszącej się spirali i horyzontalnie przebiegającej amplitudy. Spróbujmy teraz w wyobraźni złożyć oba te przebiegi w jedną całość. Co

uzyskujemy w wyniku tego złożenia? Wydaje się, że dialektyczna spirala dawałaby tej całościowej dialektyce sztuki pojęciową i nominalistyczną spójność oraz kontynuację. Amplituda byłaby zaś zapisem mocy sztuki, mocy jawienia się wszechcałości czy immanencji w sztuce. Te dwa przebiegi niekoniecznie muszą się jednak przecinać. Być może, niektóre dzieła sztuki byłyby nimi tylko dzięki zarejestrowaniu ich w zapisie o formie spirali i w ogóle nie pojawiałyby się w przebiegu sztuki o formie amplitudy. Ostatecznie jednak, dzięki temu złożeniu, uzyskiwalibyśmy obraz płynięcia energii w postaci sztuki, energii kierującej się ku horyzontowi sztuki, ale z miejscami lokalnej kondensacji tego płynięcia w punktach pełni sztuki, co jednak nie byłoby żadnym zatrzymaniem tego ruchu, bo nie da się go niczym zatrzymać, ale wręcz jego intensyfikacją, także momentami przezroczyistości tego płynięcia...

Bibliografia

- Danto Arthur (1964). *The Artworld*. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Danto Arthur (2006). *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1964). *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski, t. 1. Warszawa: PWN.
- Heidegger Martin (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Günther Neske Verlag, 83–155.
- Heidegger Martin (1960). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam.
- Heidegger Martin (1986). *Seminare*, red. Curd Ochswadt, GA 15. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger Martin, Shinichi Hisamatsu (1989). *Die Kunst und das Denken*. W: Hartmut Buchner (red.), *Heidegger und Japan*. Sigmaringen: Thorbecke, 211–216.
- Heidegger Martin (1999). *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. Krzysztof Michalski. W: *idem, Ku rzeczy myślenia*. Warszawa: Aletheia.
- Juszczak Wiesław (2017). *Fragmenty – szkice z teorii i filozofii sztuki*. Warszawa: PIW.
- McNeill William (2020). *The Fate of Phenomenology. Heidegger's Legacy*. Lanham–Boulder–New York–London: Rowman & Littlefield.
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph (1979). *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Schiller Friedrich (1967). *Über ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen, National Ausgabe 20*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger.
- Siemek Marek (1970). *Fryderyk Schiller*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Trungpa Chögyam (1996). *Dharma Art*. Boston–London: Shambhala.
- Weitz Morris (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35.

Welsch Wolfgang (2005). *Estetyka poza estetyką*, przeł. Katarzyna Gućzalska. Kraków: Universitas.

Woźniak Cezary (2020). Znaczenie miejsca. Koji Kamoji. W: Dorota Seweryn-Puchalska (red.), *Znaczenie miejsca. Koji Kamoji*,. Kazimierz Dolny: Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 11–13.