

**Twórczość**

**a**

**przedmiot**

**sztuki**

**BOGUSŁAW JASIŃSKI**

**P**ONIŻSZY TEKST nie został napisany przez historyka ani krytyka sztuki. To ważne zastrzeżenie, które powinno od razu we właściwej przestrzeni teoretycznej usytuować poniższe wywody. Jego przedmiotem jest bowiem próba nowego ujęcia niektórych zagadnień z zakresu **filozoficznej** problematyki sztuki. W sensie historycznym wprawdzie można by przywołać epizod z dziejów współczesnej sztuki – tj. artystyczne dokonania lat tzw. kontestacji i kontrkultury, który rzeczywiście był dla autora pewną inspiracją do czysto teoretycznych dywagacji. Epizod ten jest jednak swoistym fenomenem – i to z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, choć gwałtownie wybuchł i niczym fala morska rozprysnął się na tysiąc manifestacji, to jednak nie zagał całkowicie – po okresie powrotu do konserwatywnych form sztuki z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku wraca odmieniony na progu wieku dwudziestego pierwszego. I po drugie – teoretyczne konsekwencje, które zainspirował, daleko wykraczają poza jego „epizodyczność”, ponieważ wciąż generuje on pytania rzeczywiście fundamentalne w sztuce i estetyce w ogóle: o status samego dzieła artystycznego. I do tego będę niżej zmierzał.

A zatem – powtórzmy to raz jeszcze – empirycznym punktem odniesienia do rozważań zamieszczonych niżej są fakty i wydarzenia dokumentujące pewien określony nurt sztuki awangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku oraz ich swoista kontynuacja w sztuce najnowszej. Interesują mnie tu przede wszystkim te dokonania twórcze, w których manifestowała się w sposób radykalny nowa świadomość artystyczna niedomagająca się od artystów wytwarzania przedmiotów sztuki, lecz kreacji działań i procesów dających widzowi możliwość współuczestnictwa. Oznacza to, że odwoływać się będę tylko do wybranych zjawisk owej awangardy – tych, które, jak sadzę, są najbardziej charakterystyczne dla sztuki tamtych lat i które rzeczywiście zainspirowały artystów najmłodszych.

Jednak – jak już zaznaczyłem – nie piszę tej rozprawki jako historyk sztuki najnowszej, ani tym bardziej jako jej krytyk, lecz jako filozof. Zastrzeżenie to oznacza, że głównym obszarem moich dociekań nie będą fakty, zjawiska, tendencje i główne wydarzenia związane z owymi wybranymi nurtami sztuki współczesnej –

ich precyzyjny opis i charakterystyka – lecz **myśl**owe ich ujęcie. A to oznacza, że zajmować się tu będziemy analizą wykładni teoretycznej tej sztuki. Rewolta artystyczna tak okresu tzw. kontrkultury, jak i sztuki początku naszego wieku (oczywiście tej „akcyjnej”, czyli performance i tym podobnych) nie znalazła bowiem do tej pory adekwatnej samowiedzy teoretycznej wyrażanej zazwyczaj w estetyce i filozofii. Pytanie: dlaczego tak się stało? – jest rzeczywiście wyjściowym problemem niniejszych uwag.

Ale możemy postawić jeszcze inne pytanie: cóż takiego wydarzyło się wówczas w owej sztuce awangardowej lat kontestacji, o czym warto mówić właśnie dziś? Otóż, zdaniem piszącego niniejsze słowa, wydarzyło się wówczas wiele i – co ważniejsze – nie odeszło wraz z tą epoką w mrok historii, lecz rzeczywiście na rozmaite sposoby trwa nadal i oddziałuje, chociaż może nie zawsze wprost i bezpośrednio, na dzisiejsze myślenie o sztuce. O tym także starać się będę przekonać Czytelnika.

Wykładnia teoretyczna rozumienia sztuki lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku (i – w konsekwencji – sztuki awangardowej lat ostatnich), jaką tu proponuję, zainspirowana jest pewną szczególną interpretacją filozofii marksistowskiej. Wynika to z dwóch co najmniej przyczyn. Po pierwsze – i to jest „twardy” powód empiryczny – ideologia marksistowska była szczególnie eksploatowana przez twórców kontrkultury, a większość manifestów artystycznych i światopoglądowych w jej właśnie języku była formułowana. I doprawdy bez znaczenia chyba głębszego (poza politycznym) jest fakt, iż Marks epoki kontestacji nie był tym samym Marksem, co Marks realnego socjalizmu. Po drugie – i jest to powód metodologiczny – aparatura pojęciowa marksizmu, wraz ze swoistym instrumentarium badawczym, jakie niewątpliwie posiada, jest, moim zdaniem, szczególnie predestynowana do opisu tego obszaru problemowego, na którym chcę tu się skoncentrować. Świadomy wybór takiego właśnie, jednego języka teoretycznego zapewnić może pewną zwartość wykładu, co nie jest bez znaczenia dla prac takich jak ta, w których na dobrą sprawę poruszamy się na granicy wielu dyscyplin filozoficznych. Nie oznacza to jednak, że rekonstruję tu jakiś literalny sens filozofii Marksa.

Wprost przeciwnie – w swych propozycjach filozoficznych usiłuję konstruować pewną nową przestrzeń teoretyczną, jak miemam – nie zawsze bezdyskusyjną. A zatem nie idzie tu o jakiś wykład szczególnej postaci estetyki marksistowskiej, lecz wykład – jak to nazywam – estetyki procesów twórczych czyniony **za pomocą** filozofii Marksa. Drabina, po której się wspinamy, nie jest wszak tym samym, co cel, do którego zdążamy.

## OGÓLNOSPÓŁECZNE PODSTAWY TWÓRCZOŚCI

Kategoria twórczości może być łącznikiem pomiędzy systemem estetyki tradycyjnej a systemem estetyki opartym o diametralnie inne założenia. Podstawowa różnica między nimi dotyczy sposobu pojmowania dzieła sztuki. Estetyka dotychczasowa, wywodząca się z tradycji nauki dziewiętnastowiecznej (wcześniej jeszcze teoria Baumgartena), posługiwała się przedmiotową definicją dzieła sztuki, natomiast tu proponować będziemy procesualne ujęcie dzieła. Cały porządek wywodów, dotyczący nie tylko definicji przedmiotu artystycznego, opierać się będzie na wyłożeniu określonego rozumienia pojęcia twórczości. Precyzja i wyjątkowa dokładność w operowaniu tą kategorią są tu bardzo potrzebne, albowiem chyba żadne inne ze słów tradycyjnie używanych w estetyce nie doczekało się tylu najrozmaitszych, częstokroć ze sobą sprzecznych, interpretacji. Zaczniemy od pewnych filozoficznych dywagacji, w których to poddamy analizie ontologiczne podstawy procesu twórczego. Innymi słowy, spróbujemy odpowiedzieć na pytanie: jakie warunki muszą zaistnieć, aby człowiek mógł tworzyć? Po nakreśleniu ontologicznych postaw twórczości przejdziemy w punkcie następnym do **procesu** tworzenia. Tu z kolei pytaniem głównym, na które szukać będziemy odpowiedzi, będzie: co znaczy, że jest się w akcji tworzenia? Wreszcie część trzecia zamykająca dociekania nad samym pojęciem twórczości, które uznaliśmy za podstawowe dla budowy odmiennego projektu estetyki, dotyczyć

będzie wykładu pojmowania kategorii twórczości rozumianej jako synonim pewnego obiektywnie istniejącego efektu całego procesu. Jest nim najczęściej nowo wytworzony przedmiot albo też zbiór takich przedmiotów.

Cały porządek wywodów, który tu zaproponowaliśmy, ustala rozumienie twórczości w trzech podstawowych jej etapach urzeczywistniania się: od powstania impulsu twórczego, poprzez proces jego realizacji, aż do finalnego produktu tego procesu, którym zazwyczaj bywa nowo wytworzony, oryginalny przedmiot. Ten schemat pojmowania interesującej nas tu kategorii oparty jest na modelu procesu pracy, który można zrekonstruować wczytując się w *Kapitał* K. Marksa. Model ów nazywa się niekiedy teleologicznym, tzn. „celowościowym”, albowiem składa się z jednej strony z idealnego, myślowego wyobrażenia celu całej pracy, z drugiej zaś – z procesu jego urzeczywistniania zakończonym wytworzeniem nowego przedmiotu – najczęściej tylko w przybliżeniu realizującego pierwotne założenia. Tak więc – podkreślamy to raz jeszcze – model twórczości wyprowadzamy niejako ze schematu całego procesu pracy, który za chwilę nieco dokładniej zanalizujemy, głównie na przykładzie właśnie *Kapitału* Marksa. Kategoria twórczości zaś w takim porządku rozważań stać się może – jak to już sygnalizowaliśmy – owym „koniem trojańskim”, który ma rozsadzić tradycyjny system estetyki, powołując na jego miejsce nowy. Rzecz jasna, to wielkie zadanie – którego realizacja daleko wykracza poza refleksję nad samą sztuką, angażując takie dyscypliny, jak antropologia filozoficzna, ontologia, epistemologia, a z nauk niefilozoficznych przede wszystkim (po części) psychologię i socjologię – wymaga bardzo rozległych studiów. W naszym szkicu pokażemy jedynie ich drogę i kierunek.

Przejdźmy teraz do omówienia ontologicznych podstaw twórczości. Punktem wyjścia do tych rozważań jest – jak to już zaznaczono – dokładne w miarę możliwości rozpatrzenie znaczenia kategorii pracy.

Pojęcie pracy w pismach K. Marksa daleko wykracza poza powierzchnowy sens ekonomiczny. Ściśle wiąże się z problematyką antropologiczną. Najogólniejszy rys tej koncepcji znajdujemy w rozdziale piątym *Kapitału*: *Praca jest przede wszystkim procesem*

*zachodzącym pomiędzy człowiekiem a przyrodą, procesem, w którym człowiek poprzez własną działalność zapośrednicza, reguluje i kontroluje wymianę materii między sobą a przyrodą. Wobec materii przyrody występuje on sam jako siła przyrody. Wprawia w ruch naturalne siły swego ciała – ramiona i nogi, głowę i ręce, ażeby przyswoić sobie materię przyrody w postaci przydatnej dla swego własnego życia. Oddziałując za pośrednictwem tego ruchu na istniejącą poza nim przyrodę i zmieniając ją, człowiek zmienia zarazem własną naturę<sup>1</sup>.*

W przytoczonym fragmencie Marks podkreśla materialny charakter procesu pracy, wprowadzając także motyw samodoskonalenia się człowieka poprzez pracę. Zauważmy przy tym, iż nie operuje się tu żadnymi abstraktami, lecz od razu wprowadza się wymierne cechy, dosłowne i materialne, jako wyróżniki definiowanego pojęcia.

Kategoria pracy występowała wcześniej w filozofii Hegla, w jego tzw. okresie jenajskim. Syntetyczne jej zdefiniowanie znajdujemy jednak dopiero w paragrafie 196 *Zasad filozofii prawa*. Oto co Hegel tam pisze: *Zapośredniczenie polegające na tym, aby dla spartykularyzowania potrzeb zdobyć i przygotować dostosowane do nich, również spartykularyzowane środki, jest pracą, która materiał dostarczony bezpośrednio przez naturę czyni – poprzez najrozmaitsze procesy – przydatnym do tych różnorodnych celów. To formowanie (przez pracę) nadaje środkom wartość i celowość, tak iż człowiek w swojej konsumpcji ma do czynienia głównie z wytworami ludzkimi i tym, co spożytkuje, jest właśnie trud ludzki<sup>2</sup>.*

Praca u Hegla pojmowana jest w jej sensie jak najbardziej uniwersalnym, jako synonim wszelkiej eksterioryzacji. Dopiero zaś jej swoistą cechą mogłaby być działalność artystyczna. Gdybyśmy bliżej przyjrzelisi elementom składowym owej działalności, wówczas wyróżnić należałoby jej dwa podstawowe etapy: proces pracy (działalność artystyczna, proces **tworzenia**) oraz obiektywnie istniejący zmaterializowany efekt owego procesu – jakiś **przedmiot** (dzieło sztuki na przykład). Ten schemat rozumienia kategorii pracy widoczny w koncepcji Hegla pokrywa się w gruncie rzeczy z zasadniczymi komponentami propozycji Marksa. Twórca *Kapitału*

osadza jednak swoje rozważania w konkretnych warunkach materialnych i społecznych, dzięki czemu jego koncepcja ma walor wręcz rewolucyjny. Tłumaczy bowiem źródła wyzysku człowieka przez człowieka. To przecież właśnie z określonego pojmowania procesu pracy wyrasta teoria wartości dodatkowej, podstawowe odkrycie Marksa w *Kapitale*. Wczytajmy się raz jeszcze w rozważania zamieszczone na kartach *Kapitału*: *Naszym założeniem jest praca w takiej formie, w jakiej jest ona właściwa wyłącznie człowiekowi. Pająk dokonuje czynności podobnych do czynności tkacza, a pszczoła budową swych komórek woskowych mogłaby zawstydzić niejednego budowniczego – człowieka. Ale nawet najlichszy budowniczy tym z góry już różni się od najrzeczniejszej pszczoły, że zanim zbuduje komórkę z wosku, musi ją przedtem zbudować w swojej głowie. Pod koniec procesu pracy pojawia się wynik, który przed rozpoczęciem tego procesu istniał w wyobraźni robotnika, a więc istniał już idealnie*<sup>3</sup>.

Podsumowując dotychczasowe rozważania stwierdzamy, iż ogólny schemat pojmowania pracy przez K. Marksa składa się z trzech elementów. PIERWSZY, nazwijmy go elementem idealnym, albo też ściślej: elementem świadomościowo-materialnym, stanowi z jednej strony materialny kontakt człowieka z naturą, z drugiej zaś – abstrakcyjny cel działania. Obrazowo można powiedzieć, iż na tym etapie procesu pracy przyroda zadaje pytania człowiekowi, człowiek zaś odpowiada na nie – na razie słowami, a więc jedynie w myślach, formułując idealny cel działania. Odpowiedź ta zakłada przy tym wcześniejszą wiedzę o świecie; wiedza ta jest zatem istotnym elementem pierwszego członu procesu pracy. Aby jednak mogła ona z określonym skutkiem być użyta do konkretnych celów, musi nastąpić fakt materialnego „osadzenia” owej wiedzy – wskazania na pewne zjawiska rzeczywistości, których zarówno praca, jak i ta wiedza mają dotyczyć. To „osadzenie” naszej dotychczasowej wiedzy o świecie w konkretnej, materialnej sytuacji problemowej polega na odbiciu w świadomości podmiotu owej sytuacji. Odbicia tego nie można jednak rozumieć w tradycyjnym gnoseologicznym sensie jako podstawowego schematu teoriopoznawczego. Wydaje się, że w tym wypadku należałoby raczej posługiwać się znacznie węższym zakresem pojmowania tej

kategorii, odnoszącym się do danej konkretnie określonej sytuacji. Innymi słowy, byłoby to odbicie świata, ale na użytek partykularnie zdefiniowanej sytuacji problemowej; odbicie służące tylko pewnemu z góry założonemu celowi. Celem tym zaś byłoby tu oczywiście urzeczywistnienie idealnie pomyślanego wcześniej efektu całej pracy.

Tak więc wyróżniony tu pierwszy element ogólnie pojmowanego schematu pracy w pismach K. Marksa składa się w równej mierze z czynnika *stricte* materialnego, umożliwiającego dosłowny i konkretny kontakt człowieka z przyrodą, oraz z czynnika świadomościowego (wiedza plus obraz idealnego celu pracy). Najważniejszą cechą owego etapu procesu pracy jest jednak – co trzeba wyraźnie podkreślić – sformułowanie idealnego celu całego działania.

DRUGI ważny element rekonstruowanego tu pojęcia pracy stanowi **proces** realizacji celu idealnego całego działania. Jest on określony przez wydatkowanie jakiejś sumy sił fizycznych i psychicznych pracującego oraz przez sposób i zakres posługiwania się pewnymi przedmiotami i środkami pracy. Paradoks teoretycznego ujęcia tego etapu polega na tym, iż sam proces w gruncie rzeczy jest tym, czym nie jest, tzn. zmianą i ruchem. Znacznie łatwiej opisywać stan początkowy i stan końcowy schematu pracy, aniżeli oddać myślą dyskursywną to, co jest tu najistotniejsze – samą zmianę jednego w drugi. Fakt, iż właśnie to środkowe ogniwo zjawiska pracy jest czymś może najważniejszym w całym schemacie, polega głównie na tym, że właśnie tu, w przełamywaniu oporu materii, tkwi źródło niedoskonałej realizacji idealnego zamysłu, czyniącego go zresztą w konfrontacji z efektem finalnym jeszcze bardziej idealnym. Ten rozziew pomiędzy myślą a przedmiotem realnym, rzekomo adekwatnym wobec niej, stał się, jak wiadomo, powodem wielu sporów w bogatej tradycji filozoficznej.

Sam proces jest wielorako determinowany: bynajmniej nie tylko przez jednostkowe, osobowe ograniczenia i ułomności czy też przez szczególny rodzaj wyjątkowo „krynbrnej” materii w postaci szczególnego rodzaju przedmiotu pracy, lecz również – kto wie, czy nie przede wszystkim – przez określone warunki społeczne, w ramach których odbywa się proces pracy. Nie istnieje bowiem absolutna próżnia polityczna w życiu społeczeństw i należałoby



w gruncie rzeczy mówić tu o dodatkowym oporze materii, który działająca jednostka w procesie pracy musi przełamać – jest to materia życia społecznego, druga natura przypisana człowiekowi, nie mniej twarda i bezwzględna niż pierwsza.

Przejdźmy wreszcie do analizy TRZECIEGO i ostatniego zarazem elementu pracy, który daje się wyodrębnić w koncepcji Marksa. Jest nim gotowy przedmiot – finalne urzeczywistnienie całego procesu. W terminologii *Kapitału* proces pracy przekształca się w towar. Marks, analizując powstanie i rozwój produkcji towarowej, bada samo pojęcie towaru z punktu widzenia swojej koncepcji pracy. Buduje więc pary opozycyjnych wobec siebie kategorii, które opisują zagadnienie towaru, uwzględniając rozmaite aspekty całego zagadnienia. I tak pracy konkretnej przeciwstawia pracę abstrakcyjną; pracy żywej – pracę uprzedmiotowioną; kapitałowi zmiennemu – kapitał stały; wreszcie pracy fizycznej – pracę umysłową. Pierwsza para opozycji – zarówno pojęcie pracy konkretnej, jak i przeciwstawione mu pojęcie pracy abstrakcyjnej – odgrywa, jak wiadomo, ważną rolę w strukturze wywodów *Kapitału*; między innymi na bazie tych rozważań budowana jest teoria wartości, a dalej w konsekwencji – wartości dodatkowej. Podobnie zresztą rzecz się przedstawia w przypadku pozostałych par kategorii wyżej wymienionych. Stanowią one jeden z podstawowych elementów wchodzących w skład całej konstrukcji teoretycznej Marksa. Tutaj jednak, w trakcie naszych rozważań, będziemy musieli spojrzeć na nie z nieco innej strony, odkładając na chwilę na bok zasadnicze problemy, które stanowią o ciągłości i logice myślenia w *Kapitale*. Otóż pojęcia te, w takim właśnie dualnym układzie wyżej przedstawione, mają nam posłużyć jako platforma rozważań nad ontologicznymi przesłankami koncepcji twórczości.

Pary owych przeciwieństw są zewnętrznym przejawem o wiele bardziej istotnej i podstawowej tendencji, która cały czas pulsuje w głębokich strukturach znaczeniowych *Kapitału*. Tendencję ową można wyrazić parą określeń – najbardziej ogólną i zakresowo na tyle szeroką, iż może ona wchłonąć w siebie układ pojęć przed chwilą przedstawionych. Jest to opozycja pomiędzy tym, co – w najbardziej uniwersalnym i filozoficznym sensie – jest twórcze, jako synonim ruchu i zmiany, a tym, co twórcze nie jest, jako

synonim застоju i konserwatyzmu. Nieprzypadkowo przecież Marks zawsze w swych rozważaniach kładzie akcent na pojęcia stanowiące w naszym wyszczególnieniu pierwsze człony par opozycyjnych kategorii. Nierzadko nawet obdarza jest wprost epitetem „twórcze”. Jednym słowem, siłami sprawczymi zmian w skali społecznej w teorii Marksa są: nie praca uprzedmiotowiona, lecz żywa; nie kapitał stały, lecz zmienny i nie praca abstrakcyjna, lecz praca konkretna.

Szansy budowy spójnej koncepcji twórczości upatrywać więc należy w tym właśnie stylu myślenia, który wiąże się z podkreślaniami wagi kategorii występujących jako pierwsze człony wymienionych tu przez nas opozycji. Wydaje się przy tym, iż pojęcie twórczości budowane w oparciu o te kategorie w sposób naturalny zwrócone jest przeciwko wszelkim mechanizmom reifikacyjnym i alienacyjnym, a w zamian za to preferuje działanie o charakterze autotelicznym.

Podobnie jak w przypadku schematu pracy, tak i w przypadku analizy pojęcia twórczości, wyodrębnić należy – co sugerowaliśmy na początku niniejszego rozdziału – trzy podstawowe elementy: stan pre-twórczości jako dominacja tego co konkretne nad tym, co abstrakcyjne i przedmiotowe, proces twórczy oraz zobiektywizowany, przedmiotowy efekt tego procesu. Wyszczególnienie to pokrywa się do pewnego stopnia z potocznymi intuicjami dotyczącymi pojęcia twórczości. Mówimy wszak o twórczości wtedy, kiedy mamy na myśli działalność zmierzającą do nowego rozwiązania jakiegoś zagadnienia (ktoś „tworzy”), ale i mówimy o twórczości wskazując na oryginalny i niepowtarzalny przedmiot, do tej pory niespotykany (oglądamy na wystawie „twórczość” grupy artystów). Zresztą podobne rozróżnienia sensu rozumienia twórczości spotkać można także w bogatej literaturze psychologicznej dotyczącej tego zagadnienia.

Uwzględniając przedstawione przed chwilą pojęcia i kategorie z *Kapitału* Marksa można by zatem powiedzieć, iż twórcza staje się rezygnacja z abstraktu, kontemplacji, urzeczowienia na rzecz żywego konkretna i działania. Proces ten w skali makrospołecznej – co widać jasno w wywodach Marksa – nazwać należałoby **zejściem w immanencję** procesu społecznego; i byłby to w tej postaci

najogólniejszy i zarazem podstawowy wymóg (ontologiczna przesłanka) zaistnienia procesu twórczego. Jakie są bliższe wyróżniki tego zjawiska?

Przed wszystkim oznacza ono zupełnie nowy sposób percepcji historii: bycie „wewnątrz” procesu dziejowego, a nie na „zewnątrz”; oznacza ono także badanie historii z punktu widzenia jej uczestnika, a nie z punktu widzenia jej obserwatora.

Tak rozumiane „zejście w immanencję” procesu dziejowego, które obserwujemy w teorii Marksa jest zarazem pierwszą, najogólniejszą przesłanką twórczości. Cecha ta bowiem w organiczny sposób uruchamia jak gdyby do działania owe pierwsze człony opozycyjnych pojęć, które wyżej podaliśmy. Tym samym zakreślone zostają ogólnontologiczne warunki istnienia twórczości. Obraz ten – rzecz oczywista – musimy jeszcze dookreślić bardziej precyzyjnymi i konkretnymi analizami.

Interpretując Marksovską koncepcję pracy, podkreślaliśmy szczególną wagę zjawiska „zejścia w immanencję” procesu historycznego, które było niejako wynikiem charakterystycznego rozumienia par opozycyjnych pojęć, wyabstrahowanych z rozważań wokół pojęcia pracy. Cecha ta była przejawem działania pewnej podstawowej kategorii, którą moglibyśmy nazwać zasadą konkretności. Zasada ta posiada wymiar zarówno ontologiczny, jako istotny rys procesu historycznego oraz cecha funkcjonowania społeczeństwa, jak i wymiar metodologiczny, wymagający odpowiedniego sposobu i celu myślenia o historii i społeczeństwie. W pierwszym przypadku konkretność przejawia się w tym, iż uznajemy realne istnienie wyłącznie faktów i zdarzeń historyczno-społecznych, zaś relacje, które między nimi zachodzą, są już rezultatem pewnych operacji abstrakcyjnych, przejawem podmiotowej interpretacji historii i społeczeństwa. Są więc rezultatem – jakby Marks powiedział – „fałszywej świadomości”, czyli szeroko rozumianej ideologii. Fałszywa świadomość jest nieodłączną cechą poznania – każde poznanie świata jest w nią uwikłane. Niemniej jednak istnieje szansa przełamania ideologii w procesie poznania, ideologii produkującej pozór epistemologiczny – tą szansą jest oparcie rozważań właśnie o zasadę konkretności, która pozwala poprzez „prawdziwą” abstrakcję dotrzeć do konkretnych,

istotnych prawidłowości rozwoju rzeczywistości. I tu zbliżamy się do drugiego sposobu rozumienia konkretności, który określiliśmy jej wymiarem metodologicznym. W tym ujęciu przedstawiona tu zasada wymaga od operacji myślowych dotyczących pewnych określonych zjawisk rzeczywistości porzucania poziomu, który nazwać można „metasferą”, na rzecz bezpośredniego wnikania w węzłowe problemy świata. Ujmując to inaczej, zasada konkretności rozważań nad otaczającą rzeczywistością domaga się rezygnacji z prowadzenia dyskursu teoretycznego z punktu widzenia obserwatora na korzyść rozważań z punktu widzenia uczestnika.

Pojęcie twórczości wyrastając z kontekstu takich właśnie dociekań znajduje tu swe źródła ontologiczne. Impuls twórczy nie może z racji tych uwarunkowań wyjść od ideologii czy też – najogólniej – „metasfery” rzeczywistości, lecz zawsze od żywego konkretności. Uogólniając: wszystko, co sytuuje się po stronie „metasfery” świata, w tym także po stronie ideologii pojmowanej jako „fałszywa świadomość”, nie jest twórcze, nie stymuluje twórczości. Twórczość rodzi się z wniknięcia w konkretność<sup>4</sup>.

To zagłębienie się w konkretność sprawia, że znikają tradycyjne podziały filozoficzne na podmiot i przedmiot, ciało i duszę, materię i świadomość. Przeciwności te stapiają się w jedną organiczną całość, która eliminuje istnienie „metasfery” – wszystkiego, co nie jest aktem konkretnym.

Tracą także wszelki sens podziały na to, co indywidualne i to, co zbiorowe, albowiem konkretność swym istnieniem wypełnia wszelkie istnienie, ześrodkowując na samym sobie całą podmiotowość. Doznanie konkretności urasta więc do takiego doświadczenia, którego znaczenie ekstrapolowane jest w wymiar uniwersalny. I choć konkretność, będąc bytem jednostkowym i szczególnym, jest pewną całością wymiarną, to jednak jawi się w tej twórczej inicjacji jako doświadczenie całkowitej pełni. Ogólnie przejawia się poprzez to co jednostkowe i szczególne.

Doświadczenie konkretności (w perspektywie twórczości) jest bezpośrednio poprzedzone uczuciem bezinteresowności rozumianej jako przeciwstawienie działań instrumentalnych. Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądu*, analizując pojęcie smaku, szczególnie wiele uwagi poświęcił właśnie kategorii bezinteresowności.

W koncepcji królewieckiego filozofa bezinteresowność jest podstawową cechą umożliwiającą powstanie – mówiąc językiem autora *Krytyki...* – upodobania estetycznego. W pierwszej księdze (paragraf, co znaczące, zatytułowany: *Upodobanie określające sąd smaku jest zupełnie bezinteresowne*) czytamy: *Interesownym nazywamy upodobanie, jakie łączymy z przedstawieniem istnienia pewnego przedmiotu. Tego rodzaju upodobanie odnosi się przeto zarazem zawsze do władzy pożądania, bądź jako podstawa jej określenia, bądź chociażby jako coś, co pozostaje w koniecznym związku z tą postawą. Gdy natomiast pytamy, czy coś jest piękne, nie chcemy wiedzieć, czy nam lub komuś innemu zależy na istnieniu danej rzeczy, czy tylko mogło na nim zależeć – lecz chodzi jedynie o to, jak ją oceniamy w samym tylko oglądaniu (naocznym lub refleksyjnym)*<sup>5</sup>.

Kant, analizując dalej cechy upodobania estetycznego, bezpośrednio po bezinteresowności wymienił bezpojęciowość. Kategoria ta oznaczała, iż o cesze piękna przypisywanej pewnemu przedmiotowi nie decyduje **pojęcie** owej „pięknej” rzeczy, które posiadamy o niej, lecz bezpośrednio sama ta rzecz. Niewątpliwie te właśnie momenty rozważań Kanta wyjęte z *Krytyki władzy sądzienia* w szczególny sposób korespondują z opisywaną tu zasadą konkretności pojmowaną jako ontologiczna podstawa całego procesu twórczości. Uchylenie **pojęcia** pięknej rzeczy, po to, aby ta rzecz sama z siebie niejako okazała się być piękna, wiąże się ściśle z naszymi rozważaniami wokół „metasfery” otaczającej nas rzeczywistości. Jak pamiętamy, właśnie tej cesze przeciwstawiliśmy zasadę konkretności jako podstawowego warunku twórczości.

Ogólnie więc dla Kanta podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądzienia (*Urtheilskraft*), która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania (*Urtheil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren*). Piękno zaś w tej koncepcji, w sensie subiektywnym, byłoby czymś, co bezpojęciowo i bez praktycznej korzyści w ogóle musi się podobać, w sensie obiektywnym natomiast byłyby to forma zgodnego z celem przedmiotu w tej mierze, w jakiej jest on ujmowany bez żadnego wyobrażenia o celu. Jednym słowem: sztuka dla Kanta to zadowolenie bez praktycznej korzyści. Samo zaś pojęcie bezinteresowności, o którym pisał Kant, jest – co podkreślaliśmy – pokrewne nieinstrumentalnemu rozumieniu

działań twórczych. Ta właśnie cecha – idąc konsekwentnie dalej – ześrodkowuje swe oddziaływanie zwłaszcza w początkowym etapie schematu twórczości, tj. w konkrezie. Konkrety bowiem skierowany jest sam na siebie, pochłania uwagę i koncentruje siły twórcze – ma więc z istoty swej charakter antyinstrumentalny.

Zasadę konkretności, w której upatrujemy jednej z podstawowych ontologicznych przesłanek istnienia procesu twórczości, traktujemy jako szczególny przypadek funkcjonowania owego „zejścia w immanencję”. O ile jednak ta ostatnia kategoria odnoszona jest do warunków ogólnospołecznych, wskazując na globalne struktury przejawiania się procesu historycznego, o tyle zasada konkretności odnosi się przede wszystkim do kondycji jednostki. Zasada ta jawi się w tej perspektywie teoretycznej jako ogarnięcie przez podmiot tworzący całości doświadczenia – jakby cały świat ześrodkowywał się w tym jednym wybranym punkcie, od którego twórczość się zaczyna. Konkrety uchyla przepływ czasu i powołuje na jego miejsce wieczną teraźniejszość. Inicjacja procesu twórczego dokonuje się więc jakby poza czasem. Konkrety wreszcie stwarza także coś, co można by nazwać fakturą rzeczywistości wykreowanej przez działania artystyczne. Świat powołany do życia przez twórcę zyskuje w pewnym momencie taką samą realność istnienia, jak świat istniejący obiektywnie. Realność ta oczywiście ujawnia się z taką siłą jedynie w samym akcie tworzenia, z chwilą natomiast zobiektywizowania jej w przedmiocie artystycznym przekształca się w wartość całkiem autonomiczną i to innego już wymiaru.

Rzeczywistość wykreowana rozwija się też według swoich autonomicznych praw, respektując przede wszystkim prawa materiału (faktury), z którego jest zbudowana. Tomasz Mann w swoim szkicu autobiograficznym tak pisał o noweli *Śmierć w Wenecji*: *Nowela ta została zamierzona początkowo tak skromnie, jak chyba żadne moje dzieło. Miała to być pośpieszna improwizacja, przerwa w pracy nad historią oszusta, opowiadanie nadające się mniej więcej pod względem tematu i objętości do „Simplicissimusa”. Ale tematy – może należałoby użyć tu innego słowa, lepiej oddającego ich ograniczony charakter – mają swoją własną wolę, która kieruje ich rozwojem: mieli ją „Buddenbrokowie” zaplanowani wzorem Wiellanda jako powieść o rodzinie kupieckiej,*

*licząca co najwyżej 250 stron. „Czarodziejska Góra” także przevorsowała swoją wolę, a opowiadanie o Aschenbachu okazało się równie uparte, przekraczając znacznie ramy treściowe, jakich mu chciałem udzielić<sup>6</sup>.*

Tak więc – spróbujemy pobieżnie podsumować dotychczasowe rozważania – działanie zasady konkretności daje się w gruncie rzeczy zamknąć w takie trzy podstawowe etapy: bezinteresowność rozumiana jako synonim działań antyinstrumentalnych (cała tradycja Kanta i następców) – konkret (jednostkowy i ogólny oraz materialny i myślowy) – wejście w proces twórczy. Zasada konkretności w takim ujęciu stanowi ontologiczną przesłankę twórczości.

Ontologiczne podstawy tworzenia w równej mierze dotyczą pewnych warunków ogólnospołecznych, o których jeszcze będziemy mówić, jak i pewnych warunków dotyczących samych jednostek. Ogólnie jednak – przypominając schemat twórczości – stwierdzić i podkreślić mocno musimy, iż owe podstawy twórczości sytuują się przed samym **procesem** tworzenia. Czy ów stan daje się obiektywnie wyrazić poprzez jakąś technikę ekspresji? Wydaje się, że ontologiczne podstawy twórczości nie tylko że nie są wyrażalne w żadnej technice, ale w ogóle z istoty swej sytuują się przed jakąkolwiek techniką. Gdybyśmy odwołali się w tym miejscu do schematu procesu pracy, na strukturze którego konstruujemy wszak schemat funkcjonowania twórczości, wówczas, chcąc wskazać źródła owych ontologicznych przesłanek twórczości, trzeba wskazać na człon materialno-świadomościowy tego schematu, najelementarniejszy i najbardziej podstawowy.

Jak to już podkreślono, podstawą ontologii twórczości jest wnikanie w konkret. Z faktu tego płyną dalej określone konsekwencje, takie jak eliminacja metasfery działania, funkcjonowanie samej zasady konkretności, zawieszenie działania czasu na rzecz bezczasowego „teraz”. Zjawisko to przebiega poza jakimikolwiek technikami jego ekspresji, nie eksterioryzując się w żaden sposób. Mówiąc metaforycznie: zwrócone jest w głąb, a nie wszerg. Jednym słowem, jest to ten etap twórczości, w którym jest się twórczym, chociaż nie wiadomo jeszcze **jak**, w jaki sposób.

O ile do tej pory w przeważającej mierze rozważaliśmy ontologię twórczości w odniesieniu do jednostki, o tyle obecnie – nawiązując

do wątków filozoficznych z samego początku naszego szkicu – przyjrzymy się ogólnospołecznym warunkom istnienia twórczości. Rzecz jasna, między tymi obiema sferami nie istnieje ścisła granica i bardzo często to, co odnosi się do jednostek, stanowi jedynie pewne uszczegółowienie tego, co odnosi się do całego systemu społecznego.

Z dotychczasowych rozważań nad ontologicznymi podstawami twórczości wynika jeszcze jedna – w naszym przekonaniu niezwykle ważna – cecha niezbędna do powstania samego zjawiska twórczości. Jest nią redukcja do człowieka, rezygnacja z jakichkolwiek „podpórek” w świecie przedmiotów zewnętrznych, zdanie się na własne, **wewnętrzne** doświadczenie, którego wszak zasadniczym wyróżnikiem jest funkcjonowanie zasady konkretności. Samo jednak pojęcie „redukcji do człowieka” wymaga bliższego sprecyzowania.

Niewątpliwie podstawowym zjawiskiem, które zagraża upodmiotowieniu osobowości człowieka, jest reifikacja jednostek, fetyszyzacja towarowa i urzeczowienie świadomości – degradacja osoby ludzkiej do poziomu rzeczy. O ile bowiem struktura społeczeństw dawnych była w gruncie rzeczy „przezroczysta”, albowiem stosunki międzyludzkie istniały tam jako coś naturalnego i niezapośredniczonego przez wielkość trzecią, a jedność wszystkich relacji pomiędzy jednostkami pojmowania była jako oczywista, o tyle struktura społeczeństw współczesnych okazuje się być czymś często „nieprzezroczystym” i „gęstym”, albowiem człowiek wprawdzie zyskuje świadomość siebie jako istoty społecznej (pojmuje własną przedmiotowość), ale jednocześnie doświadcza jakby „rozpłynięcia się”, utożsamienia swojego „Ja” z tym wszystkim, co jest **na zewnątrz** niego. Proces ten przebiega na dwóch równoległych poziomach: z jednej strony kształtuje swoiste formy bytu społecznego (wyobcowane stosunki społeczne, zbiurokratyzowane instytucje etc.), z drugiej zaś określa zreifikowane formy świadomości społecznej (tradycje nauki kontemplatywnej oderwanej od praktyki, rozerwanie więzi podmiotowo-przedmiotowych, ideologie i filozofie będące w gruncie rzeczy apologetyką danego stanu rzeczy, gdyż od początku skazane są na pozycję wygodnego obserwatora rzeczywistości, itd.). Świadomościowe konsekwencje zjawisk fetyszyzmu towarowego są zabójcze nie tylko dla szeroko rozumianej nauki, ale także dla



zagadnień związanych z twórczością. Uniemożliwiają one bowiem skutecznie postulowaną tu redukcję do człowieka – tj. upodmiotowienie jednostek ludzkich. Zjawiska te oparte są przede wszystkim na sposobie wymiany towarowej we współczesnym społeczeństwie. Problem ten jest czymś specyficznym dla epoki współczesnej. Rzecz nawet by można, że wymiana towarowa stała się konstytutywną formą społeczeństwa naszych czasów. Trzeba jednak uczynić ważne rozróżnienie – na pojmowanie towaru jako jednej z wielu form społecznej wymiany między ludźmi oraz na pojmowanie towaru jako uniwersalnej formy wymiany, kształtującej **całe** społeczeństwo. Historyczny rozwój społeczeństw dokonywał się w gruncie rzeczy właśnie od zasady funkcjonowania wymiany towarowej pojętej w ten pierwszy sposób (jednej z wielu możliwych) do coraz bardziej ekspansywnej formy opanowania całokształtu życia społecznego przez ten wyróżniony rodzaj wymiany (jedyną panującą).

Zjawiska tu opisane widać najwyraźniej w produkcji dóbr przez robotników, w obiektywizacji istoty robotnika w towarze. Problemy te – jak wiadomo – gruntownie zanalizował Marks w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z roku 1844*: [...] *praca jest dla robotnika czymś zewnętrznym, tzn. nie należy do jego istoty, wobec tego robotnik nie potwierdza się w swojej pracy, lecz zaprzecza, nie czuje się zadowolony, lecz nieszczęśliwy, nie rozwija swojej energii fizycznej i duchowej, lecz umartwia swe ciało i rujnuje się duchowo. Robotnik zatem czuje się sobą dopiero poza pracą, a w procesie pracy nie czuje się sobą. Czuje się swobodnie, gdy nie pracuje, a gdy pracuje, czuje się skrupowany. Toteż praca jego nie jest dobrowolną, lecz narzuconą, jest pracą przymusową. Nie jest ona zaspokojeniem potrzeby pracy, lecz tylko środkiem do zaspokojenia potrzeb poza nią. Jej obecność uwidacznia się w tym, że gdy tylko nie ma przymusu fizycznego czy jakiegoś innego, człowiek ucieka od niej jak od zarazy. Praca zewnętrzna, praca, w której człowiek się alienuje, to składanie w ofierze siebie samego, umartwianie się*<sup>67</sup>.

W tych warunkach samo pojęcie pracy staje się **abstrakcją**, której przejawem jest właśnie uniwersalność wymiany towarowej. Jesteśmy więc dość daleko od zasady konkretności konstytuującej proces twórczy. Sposób wymiany towarowej staje się dominującym

zjawiskiem w społeczeństwie, determinując **całość** rzeczywistości; w tym świadomość człowieka uwikłanego w ów przedmiotowy świat. Zreifikowane stosunki między ludźmi są zaś czymś niezależnym od jednostki, żywołowym i przypadkowym. Człowiek odbiera ich naturę jako coś, co istnieje poza jego wolą i świadomością, zupełnie **na zewnątrz** niego.

Chcąc więc urzeczywistnić wizję redukcji do człowieka – w makroskali stosunków społecznych – należy zmienić cały system społeczny, który stwarza na bazie określonego sposobu wymiany towarowej zjawiska tu opisane. Wydaje się więc, że pojęcie „redukcji do człowieka” rozumiane w makroskali stosunków społecznych, odnosi się do negacji tego wszystkiego, co **zewewnętrzne**, na rzecz tego, co **wewnętrzne** – jednym słowem. polega na upodmiotowieniu jednostki.

Nie wszystko jednak ze sfery świata zewnętrznego wobec podmiotu twórczego jest w sposób całkowity i bezpośredni negowane. Posłużyć się tu musimy klasyczną formułą „mądrej negacji”, zachowującej z przedmiotu negowanego to, co najistotniejsze i co można przenieść w nowy kontekst znaczeń. Eliminowane są więc przede wszystkim zjawiska zrodzone z fetyszyzmu towarowego, urzeczowiające jednostkę, zaś dialektycznie zachowywane są te, które mogą być interioryzowane w procesie twórczym.

Podobny schemat negacji tego co zewnętrzne na rzecz tego co wewnętrzne dokonuje się także w skali doświadczeń jednostkowych. Oczywiście, inne są tu problemy i inny jest ich wymiar. Redukcja do człowieka w planie jednostkowym polegałaby więc przede wszystkim na rozwiązywaniu podstawowych zagadek egzystencji bez odwoływania się do rozmaitych zewnętrznych „podpórek”, przychodzących zwykle człowiekowi z pomocą. Kiedy zatem zadaje się pytanie o sens życia, to wówczas nie szuka się odpowiedzi w systemach etycznych, w religii, czy też w filozofii, lecz po prostu **żyje się** sensownie, tzn. tak, że pytania takie w ogóle nie powstają. I nawet jeśli na tej drodze osiąga się szczęście, to – niestety – ironia losu polega na tym, że o tym się w pełni nie wie; nie jest się świadomym szczęścia. Nie powstaje tutaj ani na moment rozdziew pomiędzy praktyką codziennego życia a deklaracjami o życiu, między słowem i czynem – sztuka wówczas też nie istnieje i zarazem wszystko jest sztuką.

Twórczość zaś nie jest także czymś, co przychodzi z zewnątrz, lecz szukać jej należy w wewnętrznej kondycji człowieka. Nie mają więc racji ani Heraklit, ani Empedokles, ani Demokryt, ani też Platon, jakoby twórczość była darem boskim, spływającym tylko na wybranych. Boskie opętanie żądzą tworzenia tkwi w nas samych, albowiem niebo jest wewnątrz nas. Niebo to wszakże rozjaśnia się tylko wówczas, kiedy na ziemi zapanują odpowiednie warunki.

## TWÓRCZOŚĆ JAKO PROCES

W punkcie niniejszym zajmiemy się drugim – z trzech wcześniej wyróżnionych – etapem tworzenia, tj. samym procesem twórczym. Zanim jednak przejdziemy do zasadniczych rozważań, w pierw krótko przypomnijmy te fragmenty rozważań wyżej przedstawionych, do których będziemy tu nawiązywać. Przede wszystkim zaś powinniśmy nieco miejsca poświęcić krótkiemu wyłożeniu podstawowego sensu elementu materialno-świadomościowego, który wyróżniliśmy w schemacie pracy. Schemat ów jest wszak dla nas modelem, na którym budujemy rozumienie twórczości.

Materialno-świadomościowy element procesu pracy składał się na pierwszy człon całego schematu pracy. Z jednej strony był to materialny kontakt podmiotu z rzeczywistością obiektywną, z drugiej zaś – świadomościowe odbicie owej rzeczywistości.

Przejdźmy teraz do bliższego przedstawienia czynnika świadomościowego w pierwszym etapie funkcjonowania schematu twórczości (analogicznie do schematu procesu pracy). Jest on bowiem niejako siłą sprawczą i motorem całego procesu twórczego, dlatego też musimy bliżej zanalizować jego działanie. Ogólnie rzecz biorąc, oparty jest on na strukturze teorii odbicia, zmodyfikowanej nieco dla potrzeb procesu twórczego. Odbicie, o którym tu mówimy, dotyczy w zasadzie tylko tych faktów i zjawisk, które są przedmiotem twórczości. Z tego też powodu zakres owych treści odbijanych jest o wiele mniejszy aniżeli w przypadku standardowej

koncepcji odbicia. W zasadzie moglibyśmy w tym przypadku mówić o partykularno-subiektywnej teorii odbicia, która funkcjonuje u narodzin procesu twórczego. I ona to właśnie decyduje – jak to już zaznaczaliśmy – o strukturze owego czynnika świadomościowego w pierwszym ogniwie twórczości. Nazwijmy ów czynnik momentem idealnym procesu twórczości.

Moment idealny w procesie twórczym jest jednak tworem o wiele bardziej złożonym niż na to wskazywałaby tak tu przedstawiona teoria odbicia. Jego istotę – podkreślmy to jednak wyraźnie – stanowi myślowa reprodukcja przedmiotowego odniesienia całego procesu twórczego, oparta na owej partykularno-subiektywnej wersji koncepcji odbicia. Oznacza to, że w świadomości odbija się to, co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia i co stanowi załączek przedmiotu tego procesu. Nie jest to jednak jedyny składnik całej struktury momentu idealnego twórczości. Innym – nie mniej ważnym – jest obraz idealnego celu, ku któremu tworzenie zdąża. Formuluje się go przede wszystkim w oparciu o dotychczasową wiedzę oraz pewne psycho-fizyczne dyspozycje jednostki.

Do równie ważnych składników momentu idealnego w procesie twórczym zaliczyć trzeba również element oceniający celowość podjęcia określonego działania twórczego. I tu także w grę wchodzi dotychczasowa wiedza podmiotu oraz jego indywidualne predyspozycje psycho-fizyczne. Podkreślić też należy, iż owo ocenianie celowości tworzenia dokonuje się zawsze z jakiegoś określonego i konkretnego punktu widzenia: bądź to z punktu widzenia nauki, i wówczas możemy mówić o twórczości naukowej, bądź to z punktu widzenia sztuki, i wówczas mówić możemy o twórczości artystycznej, bądź też uwzględniając jeszcze inne punkty widzenia. A więc właśnie tu, dzięki działaniu elementu oceniającego działalność twórczą, jej celowość, dokonuje się wyboru rodzaju aktywności twórczej, a także materii „tworzenia”. Od tej chwili każdorazowa próba rozróżnienia techniki tworzenia, materiału i samego aktu twórczości jest zajęciem wysoce abstrakcyjnym i sztucznym, albowiem wszystkie te czynniki zaczynają współtworzyć niepodzielną jedność – jeden organiczny **proces**.

Mówiliśmy do tej pory przede wszystkim o momencie idealnym w procesie twórczym, natomiast moment materialny występował jak

gdyby na drugim planie. Spróbujmy teraz w paru zdaniach scharakteryzować jego elementy składowe. W gruncie rzeczy moment materialny w procesie twórczym pojmować możemy w dwojaki sposób: raz jako zaczątek całej twórczości, albowiem na nim to (patrz idea zasady konkretności w poprzednim rozdziale) skupia się w początkowej fazie zainteresowanie podmiotu tworzącego, a raz jako materialna podstawa już trwającego i rozwijającego się procesu twórczego. Tak więc początkowo moment materialny jest niejako elementem **spoza** samego procesu twórczego, albowiem go inicjuje: kiedy jednak ów proces trwa, moment materialny przekształca się w „materię” twórczości, w której to niejako cały proces się ucieleśnia i poprzez którą jest urzeczywistniany. Materia twórczości jest podstawowym sposobem istnienia samego procesu tworzenia i nie da się pomyśleć tego procesu bez jego materii.

Tak oto możemy najogólniej scharakteryzować strukturę momentu idealnego i momentu materialnego w procesie twórczym. W dalszym ciągu jednak w gruncie rzeczy nie przeszliśmy do rozważań nad samym procesem twórczym, albowiem ciągle jeszcze nie daliśmy odpowiedzi na pytanie, które cały czas ciąży nad naszymi wywodami: co jest bezpośrednim czynnikiem sprawczym całego procesu twórczego? Co sprawia, że ów proces rozpoczyna się i działa?

Otóż wydaje się, że źródłem procesu twórczego jest sprzeczność, jaka zawsze istnieje pomiędzy momentem idealnym i momentem materialnym. Innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym inicjującym niejako twórczość (istnieje on – przypominamy – jakby **poza** procesem twórczym, a raczej **przed** nim), albowiem z chwilą, kiedy proces zostaje uruchomiony, sprzeczność ta ginie bezpowrotnie, zaś innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym pojmowanym jako „materia” tworzenia (wewnątrz procesu, ucieleśniając ów proces) – w tym przypadku bowiem sprzeczność owa działa w pewien sposób przez cały czas trwania procesu twórczego, powstaje i rozplywa się, podtrzymując procesualny charakter tworzenia. Z tego punktu widzenia można więc proces twórczy przedstawić jako dialektyczną jedność

i walkę przeciwieństw: z jednej strony wymogi opornego materiału twórczości, z drugiej zaś zamierzony wcześniej ideał.

W tym ujęciu proces twórczy zaczynałby się od podmiotowego zawiądnęcia konkretem, gdzie z jednej strony konkret ów przekracza swe własne uwarunkowania, stapiając się w jednym procesie ze sferą podmiotowych oddziaływań, z drugiej zaś – podmiot przełamuje swe wąsko subiektywne determinanty, zagłębiając się w immanentne, konkretno-przedmiotowe pokłady rzeczywistości. Proces, który w wyniku obu tych dialektycznych negacji się rodzi, jest jednak jednorodny i niepodzielny. Jednostka w tej perspektywie rozumienia procesu twórczego zmienia swą pozycję wobec świata: z obserwatora na uczestnika.

W punkcie poprzednim, analizując ogólnootologiczne warunki istnienia twórczości, stwierdziliśmy, iż kształtują one pewien stan pre-twórczości, który nie jest wyrażalny w żadnych technikach ekspresji. Czy w takim razie proces twórczy realizuje się w jakichś technikach?

Ustalmy dwa rozumienia kategorii techniki. Pierwsze – nazwijmy je instrumentalnym – ujmuje technikę jako narzędzie, czy też środek osiągania pewnych celów. Drugie zaś – nazwijmy je znaczeniem antropologicznym (szerszym zakresowo) – ustala rozumienie techniki jako określonej działalności ludzi. Byłaby to taka aktywność człowieka, która dokonuje się właśnie poprzez określoną technikę. Oba te aspekty rozumienia techniki dotyczą także procesu twórczego, przy czym walor instrumentalny tej kategorii występuje przede wszystkim na początku procesu, kiedy to następuje ów pierwszy moment urzeczywistnienia idealnego celu całego tworzenia. Tu właśnie materia twórczości pojawia się tylko jako środek do realizacji wcześniej pomyślanego celu. Jednak wraz z rozwojem procesu twórczego, wraz z rosnącym znaczeniem materii tworzenia domagającej się właściwej jej rangi, sama technika jakby „nasyca się” ową materią. I tak jej sens stopniowo przenosi się z rozumienia techniki jako środka na rozumienie techniki jako pewnego działania i czynu. Można nawet powiedzieć więcej: technika nie tylko uwalnia się od swego pierwotnego, czysto instrumentalnego rozumienia, lecz utożsamiając się z samym aktem twórczym, ewoluuje w kierunku działalności o charakterze

autotelicznym. Czym więc staje się technika w zaawansowanym procesie twórczym?

Jest ona pewną postacią sprzeczności pomiędzy materiałem tworzenia a autotelicznym nastawieniem całego procesu. Nawiązując do wcześniejszych rozważań, rzecz by można, iż technika jako **szczególna** postać sprzeczności między materią tworzenia a autotelicznym nastawieniem procesu jest jako taka formą **ogólnej** sprzeczności między opisanym wyżej momentem materialnym a momentem idealnym procesu twórczego. Tak oto technika, ujarzmiając oporną materię tworzenia, urzeczywistnia jednocześnie finalny projekt procesu twórczego. Jest ona polem, na obszarze którego początkowo dochodzi do konfrontacji, a potem wreszcie do całkowitego zjednoczenia między tym co materialne a tym co świadomościowe.

I tak rozumienie techniki przeistacza się od rozumienia jej jako środka służącego osiągnięciu pewnych celów do rozumienia jej jako działalności wysoce zaautonomizowanej, jednoczącej w sobie na każdym etapie idealny projekt i aktualną wersję jego istnienia. Jest więc technika procesu twórczego takim dynamicznym działaniem, które porwało w swój wir i złączyło w jeden nurt materię tworzenia i idealny zamysł, każdorazowo konkretne istnienie i każdorazowy konkretny projekt tego istnienia. I oto dochodzimy do wniosku dość paradoksalnego: możemy w pewnym sensie powiedzieć, iż w zaawansowanym procesie twórczym znika samo pojęcie techniki jako wyuczonej umiejętności, realizującej sprawnie jakiś projekt. Wraz z postępowaniem samego procesu twórczego bowiem, wraz z coraz doskonalszym krystalizowaniem się monolitu tego procesu, który stapia w jedno materię tworzenia i moment idealny twórczości, to, co materialne, i to, co świadomościowe – technika, będąca formą sprzeczności pomiędzy tymi elementami procesu twórczego, znosi samą siebie, stając się dla siebie nieświadomością.

Rozważania nad techniką w naturalny sposób zaprowadziły nas do zjawiska autotelizmu. Jest to kolejny istotny wyróżnik procesu twórczego. Co określa w decydujący sposób, iż proces twórczy nakierowuje uwagę na samego siebie? Zjawisko to zanalizować musimy uwzględniając wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia.

Jeśli umieścimy zjawisko autotelizmu w kontekście procesów alienacyjnych i reifikacyjnych w systemie społecznym, wówczas pojęcie to jest niemalże wyzwaniem rzuconym całemu społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie wszelka działalność ludzka podporządkowana została ściśle określonym celom, stając się tym samym wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie, każda aktywność wysoce upodmiotowiona, kierująca uwagę na samą siebie, staje się nie tylko artystowskim chwytem, czy też ekstrawaganckim sposobem bycia, lecz niemalże rewolucyjnym policzkiem wymierzonym całemu systemowi społecznemu. Takie zjawiska, jak sprowadzenie osobowości ludzkiej do poziomu rzeczy, reifikacja świadomości i powszechna, totalna manipulacja ludźmi jak rzeczami, są – jak to wykazaliśmy w poprzednim rozdziale – pochodnymi fetyszyzmu towarowego, tej podstawowej tendencji w rozwoju społeczeństw, która zarazem konstytuuje ich ontologiczną podstawę. Świadomościowe skutki tych zjawisk świetnie opisał Georg Lukacs w swym studium *Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, zamieszczonym w *Geschichte und Klassenbewusstsein*<sup>8</sup>.

Udowodnił między innymi, że z urzeczowionej struktury świadomości powstała w gruncie rzeczy współczesna filozofia, która ustanowiła pomiędzy życiem człowieka w społeczeństwie a naturą, między podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą nieprzezwyciężalne podziały. Można rzec więcej: filozofia ta na takich właśnie podziałach oparła swój byt. Tak uprawiana refleksja filozoficzna została z konieczności wyobcowana z praktyki procesu historycznego – nie uczestniczyła w nim, lecz jedynie go obserwowała. Sama zaś rzeczywistość była w niej ujmowana nie tak, jak się staje, w jej procesualnym przebiegu, lecz tak, jaką jest – a więc oglądowo i metafizycznie.

Kategoria autotelizmu potencjalnie funkcjonować może tam, gdzie świadomość społeczna wolna jest od zjawisk będących konsekwencją fetyszyzmu towarowego. Te ogólnospołeczne warunki podtrzymujące proces twórczy są jednocześnie ściśle zespolone ze sposobem istnienia całego systemu społecznego. Tak oto rozważania wokół twórczości nie po raz pierwszy niepostrzeżenie przechodzą w rozważania o społeczeństwie.



Autotelizm działa więc jakby na przecięciu dwóch sił: tej wewnętrznej, wynikającej niejako z samego procesu tworzenia oraz tej zewnętrznej, określonej przez stan społeczeństwa. Mówiliśmy do tej pory o tym drugim zespole determinant pojęcia autotelizmu; czas, by przyrzeć się bliżej owym wewnętrznym warunkom działania interesującej nas tu kategorii. Spróbujmy więc umieścić nasz punkt widzenia niejako wewnątrz samego procesu twórczego.

Autotelizm widziany z tej perspektywy jest inną formą istnienia zasady bezinteresowności, o której pisaliśmy w poprzednim szkicu. Zasadę tę wyprowadzaliśmy tam z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, przypominając, że – według Kanta – podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądzienia, która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania<sup>9</sup>. Skomentujmy krótko tę znaną tezę Kanta w świetle naszych rozważań o autotelizmie. Po pierwsze, Kant szczególnie podkreśla nie-pojęciowy charakter sądu o pięknie, co – jak o tym szczegółowo będziemy jeszcze pisać – wiąże się z naszym twierdzeniem o braku metasfery tak w ontologicznych podstawach twórczości, jak i w samym procesie tworzenia. Po drugie, autor *Krytyki władzy sądzienia* kładzie akcent na tym, że sąd o pięknie jest pozbawiony korzyści praktycznej, co z kolei wiąże się z analizowanym tu zjawiskiem autotelizmu. Z tego, co zostało do tej pory powiedziane, możemy więc ogólnie wyciągnąć taki wniosek: bezpojęciowość oraz obiektywnie niepraktyczny charakter zmysłu estetycznego w koncepcji Kanta nie tylko stoją u podstaw procesu twórczego, lecz także są obecne podczas jego trwania w postaci działania zasady autotelizmu.

Pojęcie autotelizmu – podsumujmy ten wątek naszych rozważań – przedstawiliśmy z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, jako zjawisko wynikające organicznie z samego stawania się procesu twórczego, niejako od wewnątrz (w tej perspektywie byłaby to inna forma przejawiania się zasady bezinteresowności), i po drugie, jako zjawisko określone także przez całokształt warunków społecznych, w ramach których się ono dokonuje. Jeśli jednak uznamy tu za realność pierwotną sam proces twórczy, to wówczas cały podział na wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia autotelizmu okaże się sztuczny i abstrakcyjny, bowiem podziały te stapiają się w jedność. I tak np. to, co określiliśmy tutaj jako zewnętrzne warunki

istnienia autotelizmu, w trakcie stawania się procesu odbierane jest jako wewnętrzne. Mówiąc krótko, społeczne warunki istnienia autotelizmu zostają wpisane w samą zasadę autotelizmu i tym samym widzimy je poprzez tę zasadę.

Wspomnieliśmy wcześniej, iż autotelizm to pewna forma przejawiania się zasady bezinteresowności. Wyprowadziliśmy jej podstawowy sens z *Krytyki władzy sądowniczej* Kanta, pisząc między innymi, iż ważną jej cechą jest bezpojęciowość (w sensie Kantowskim). Jej działaniem w procesie twórczym sprawiało, że z procesu tego zniknęła jego metasfera, czyli – innymi słowy – samoświadomość. Zastanówmy się bliżej nad tą właściwością twórczości, albowiem stanowi ona jedną z jej najważniejszych cech.

Niewątpliwie najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem eliminacji z procesu tworzenia jego samoświadomości jest przełamanie wszelkich podziałów pomiędzy podmiotem a przedmiotem, projektem a czynem i wreszcie – pomiędzy twórczością a refleksją o twórczości. Oto bowiem mamy do czynienia z jednolitym procesem, gdzie sposób poznawania jest zarazem przedmiotem poznawania, albowiem ów reflektor patrzenia umieszczony jest wewnątrz procesu, rozświetlając go od środka. Z tego płynie wniosek być może dość nieoczekiwany: najlepiej poznasz proces tworzenia sam tworząc!

W takiej strukturze procesu twórczego pojęcie samoświadomości występuje w dwóch podstawowych znaczeniach. Pierwsze – to uświadomienie celu i sensu całego procesu twórczego. Drugie natomiast – to uświadomienie przynajmniej jednego, poszczególnego elementu owego procesu. Od razu też uzupełnijmy ten podział komentarzem: uświadomienie absolutnie każdego elementu składowego procesu tworzenia nie jest bynajmniej równoznaczne z uzyskaniem samoświadomości całego tego procesu. Całościowy sens procesu twórczego jest bowiem jakością swoistą, określoną przede wszystkim momentem idealnym twórczości, niesprowadzalną więc w prostej linii do właściwości jego elementów składowych.

W procesie twórczym istnieją jednak przebłyski samoświadomości, odnoszące się do elementów składowych tego procesu. Stanowią one jakby punkty stałe na ciągłej linii tworzenia, które tylko na chwilę wychylają się z nurtu tej wszechogarniającej rzeki

twórczości, by jednak już za chwilę przepaść w jej głębinach. Te przebliski samoświadomości, które dostrzegamy w niektórych elementach składowych całego procesu, są jednocześnie drogowskazami kierującymi jednak tylko poszczególnymi jego momentami. Nie wskazują one celu głównego, lecz tylko w konkretnej sytuacji pozwalają wybrać jedną z wielu możliwych dróg. Natomiast cel podstawowy urzeczywistnia się organicznie i wypływa jakby z immanentnej logiki tworzenia.

Tak więc w procesie twórczym nie istnieje jego samoświadomość w sensie świadomości całości procesu, istnieją zaś tymczasowe punkty uświadamiania jego poszczególnych ogniw składowych. Są one jednak pozbawione większego znaczenia, gdyż nie wpływają w sposób istotny na bieg procesu. Mają one jedynie udział w kształtowaniu owych pojedynczych etapów tworzenia, lecz samo tworzenie toczy się jakby mimo nich, będąc częstokroć ich wypadkową. Ów nurt procesu twórczego porywa te poszczególne punkty samoświadomości znosząc je – lecz tylko tymczasowo, albowiem dalej i w innych warunkach pojawiają się nowe.

I oto znowu dochodzimy do paradoksu, którym i tym razem musimy się posłużyć, aby oddać naturę procesu twórczego: proces tworzenia, choć przejawia się poprzez swoje części składowe, które są bezpośrednio dostępne oglądowi, to jednakże z nimi się nie utożsamia, albowiem większa realność w tym wypadku przysługuje czemuś, co właśnie nie jest wprost postrzegalne, tj. procesowi twórczemu, natomiast to, co jest, zarazem tylko jest i nic więcej, stanowiąc zewnętrzny objaw o wiele bardziej istotnego i realnego działania się, stawania się.

Całościowy sens procesu tworzenia, jakkolwiek nieuświadamiany w trakcie samego tworzenia, zakreśla jednak ogólne pole rozumienia poszczególnych faktów i zjawisk. Tak więc o specyficznym sensie pojmowania poszczególnych pojawiających się przedmiotów i zdarzeń decyduje coś, czego sensu nie jesteśmy w stanie sobie uświadomić, tkwimy bowiem wewnątrz pola zakreślonego przez ów całościowy sens procesu tworzenia. Dostrzec możemy co najwyżej horyzont, który informuje nas, iż takowy sens w ogóle istnieje, jednak jaki jest naprawdę i jaką treścią jest wypełniony – zgadnąć nie jesteśmy w stanie, chyba jedynie za cenę porzucenia twórczości

w ogóle. Wtedy bowiem dopiero moglibyśmy na cały proces spojrzeć absolutnie z zewnątrz.

Każdy poszczególny fakt i zjawisko o tyle tylko istnieją w procesie, o ile mogą istnieć ze względu na twórczość. Przedmioty, fakty, zjawiska, zdarzenia, działania i relacje między nimi powoływane są do istnienia w tworzeniu przez światło twórczości, które na nie pada. Nie oznacza to, że są one całkowicie kreowane przez proces twórczy. Należałoby raczej powiedzieć, że twórczość jak gdyby aktualizuje pewne aspekty istnienia w sobie owych przedmiotów i zjawisk, i uogólnia je na całościowy sposób ich bycia. Krótko: ich istnienie w sobie przechodzi w bycie w procesie twórczym. Sens owego bycia określony jest przy tym całościowym sensem pola tworzenia, który jednak – jak to już omawialiśmy – do końca nie jest uświadamiany, gdyż przez cały czas trwania i rozwoju procesu posługiwać się możemy jedynie jego wewnętrznym punktem widzenia. Konsekwencją tego jest między innymi przejście podmiotu twórczego od roli niezaangażowanego obserwatora do roli czynnego współuczestnika.

Szczególną cechą procesu twórczego jest jego „wieczne” stawanie się, które sprawia wrażenie, jakby nigdy nie można go było zacząć od początku, albowiem ciągle trwa i zmienia się, dzieje się.

W jakimś więc sensie uchylony tu zostaje przepływ czasu. Jest to zjawisko podobne do tego, o którym mówiliśmy w przypadku ontologicznych przesłanek tworzenia. Proces twórczy rozwija się jakby w wiecznym teraz, w którym każdy fakt i każde zdarzenie łączą się między sobą takimi relacjami, które są widoczne bezpośrednio, zakreślając w ten sposób granice świata, w którym się tworzy.

Nie pojawia się tu także rozziew pomiędzy projektem a czynem, tak jak nie pojawia się podział pomiędzy działaniem i byciem refleksją na temat działania i bycia. Przyglądając się bliżej tej tezie, znajdujemy jednak pewne wyjątki od jej działania.

Otóż wówczas, kiedy pojawiają się – jak to przed chwilą mówiliśmy – tymczasowe, momentalne niemalże uświadomienia poszczególnych elementów składowych całego procesu twórczego, powstaje też rzeczywiście rozziew pomiędzy myślą o działaniu twórczym a samym tym działaniem. Na krótko myśl nie pokrywa się z czynem. Całe to zjawisko jest jednak świadectwem żywotności

procesu twórczego. Zauważmy bowiem, że jeśli tylko taki rozziw pomiędzy świadomością a odpowiadającym jej ogniwiem procesu tworzenia powstaje, to natychmiast staje on w jawnej sprzeczności z ciągłością całego procesu. Sprzeczność ta jednak rozplywa się w przełamującym wszystko nurcie tworzenia i staje się siłą podtrzymującą proces. Uwzględniając to spostrzeżenie, samo dzianie się procesu tworzenia można by w związku z tym zdefiniować jako jedność **całości** procesu i walkę przeciwieństw pomiędzy organicznym, nieuświadomianym sensem całego procesu twórczego a tymczasowym i partykularnym uświadomieniem sensu jednego z jego elementów. Sprzeczność ta – podkreślmy to szczególnie – podtrzymuje sam proces, a każdorazowe jej rozwiązanie jest świadectwem i źródłem ruchu, a także dynamiki tworzenia.

Podkreślmy więc raz jeszcze: z punktu widzenia całości procesu twórczego w ogóle nie pojawia się rozziw pomiędzy byciem w procesie a refleksją o nim, albowiem samo postawienie problemu istnienia w procesie jest w zasadzie jednym ze sposobów istnienia w owym procesie. Konsekwencje płynące z tego faktu są zaskakujące. Oto bowiem nie pojawia się tu także rozdział pomiędzy tzw. praktyką artystyczną a teorią sztuki, gdyż oba te rodzaje aktywności człowieka okazują się być dwoma stronami tego samego procesu – procesu twórczego. A więc i estetyka w tej perspektywie staje się przedmiotową siłą oddziaływującą równie mocno jak zjawiska z obszaru praktyki artystycznej. Sumując: teoria i praktyka sztuki są tu dwoma skrzydłami jednego procesu – procesu tworzenia, i na nich też proces ów wlatuje ku nowym formom istnienia sztuki.

Przez cały czas naszych rozważań punkt widzenia procesu twórczego umieszczony był wewnątrz niego. Rzutuje to w sposób zasadniczy tak na samo poznawanie procesu, jak i na poznawanie świata za pośrednictwem procesu. Można rzec, iż poznawanie to, zarówno w jednym, jak i drugim sensie, dokonuje się poprzez faktyczne współuczestniczenie w tworzeniu. Zadajmy więc pytanie: jak rzeczywiście poznaje się świat poprzez proces twórczy? I na tym właśnie sensie poznawania się skoncentrujemy. Tak postawione pytanie jest w istocie swym pytaniem o epistemologiczne funkcje procesu twórczego. Zbadajmy więc na koniec ten problem, sumując niejako dotychczasowe rozważania. Całe to zagadnienie musimy

jednak postawić nieco inaczej – tak, aby od razu jasna stała się filozoficzna wymowa tego pytania. Mamy więc do rozwiązania problem: jak jest możliwe poznawanie świata z punktu widzenia współuczestnika zachodzących w nim procesów, a nie – jak to zazwyczaj w tradycji epistemologicznej bywało – z punktu widzenia jego obserwatora? Jak też może w tym przypadku wyglądać cały schemat teoriopoznawczy, jeśli punkt widzenia umieścimy wewnątrz badanych procesów i zjawisk?

Wydaje się, iż epistemologiczna funkcja procesu twórczego spełniać się może w zupełnie innym paradygmacie teoretycznym niż ten, do którego przyzwyczaiła nas tradycyjna filozofia. Chodzi tu oczywiście o paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Jednym słowem, proces twórczy domaga się – w tym wypadku – zupełnie innej przestrzeni teoretycznej, w ramach której będzie można mówić o jego funkcjach epistemologicznych<sup>10</sup>. Nie kusząc się w tym miejscu o pełne i całkowite skonstruowanie owej przestrzeni, spróbujmy ją jedynie naszkicować.

Zacznijmy od przypomnienia tych fragmentów punktu poprzedniego, w których to opisując zjawisko zejścia w immanencję procesu dziejowego, próbowaliśmy jedynie marginesowo pokazać porzucanie przez Marksa poziomu filozofii na rzecz czynnego współuczestniczenia w rozwoju historii. Taki właśnie sposób patrzenia na filozofię, już nie filozofowania, lecz raczej bycia filozofią wobec innych zjawisk i faktów w dziejach, nie zaczyna się rzecz jasna i nie kończy wraz z pojawieniem się doktryny Marksa. Wydaje się więc, iż aby ową perspektywę współuczestniczenia filozofią w dziejach jakoś osadzić w historii tradycyjnej myśli filozoficznej, należałoby gruntownie zbadać z tego punktu widzenia nie tylko dorobek Marksa, ale także Kanta, Fichtego, Kierkegaarda, Nietzschego, a również Bergsona i przede wszystkim Hegla. Trzeba tu jednak wyraźnie podkreślić, aby uniknąć nieporozumień: chodzi o to, aby pokazać różne jakościowo i merytorycznie drogi wyjścia poza ów tradycyjny paradygmat podmiotowo-przedmiotowy, w którym zakleszczona jest filozofia tradycyjna. Skupić się zaś musimy na tym zagadnieniu dlatego, gdyż umożliwi to nam wypracowanie takich narzędzi teoretycznych, przy pomocy których można będzie analizować epistemologiczne funkcje procesu twórczego, gdzie rzecz cała idzie o to, jak poznawać świat z punktu

współuczestnika jego zdarzeń i procesów, a nie tylko z punktu widzenia jego obserwatora. Tak oto sprawa poznawczych walorów procesu twórczego wpisana jest w o wiele bardziej podstawowe zagadnienie samej teorii poznania.

Wspomniane wyjście poza ów paradygmat tradycyjnej epistemologii dokonywało się wśród wskazanych tu filozofów na bardzo rozmaite sposoby i szło też w rozmaitych kierunkach, częstokroć ze sobą sprzecznych. Zawsze jednak wśród tych generalnych różnic jednoczył ich jeden wspólny moment: stosunek do tradycyjnego sposobu uprawiania filozofii i myślenia o niej.

Oto Soeren Kierkegaard, abstrahując od całej merytorycznej zawartości jego doktryny, a koncentrując się za to na sposobie jej traktowania przez samego myśliciela, staje w pewnym momencie przed podobnymi dylematami, jak te, w świecie których i my tu się obracamy. Właściwy, wielki i tragiczny zarazem problem sformułowany przez S. Kierkegarda polega na tym, że nie wystarczy znać prawdę, lecz trzeba nią żyć. Z tego też dylematu rodzi się w gruncie rzeczy cała rozpaczliwa myśl autora *Choroby na śmierć*. Tak oto S. Kierkegaard postuluje, z całym subiektywnym tragizmem tej decyzji, rezygnację z roli obserwatora świata na rzecz współuczestniczenia w nim<sup>11</sup>. Z tego też punktu widzenia należałoby na nowo przyjrzeć się podstawowemu sensowi Kierkegaardowskiej formuły metodologicznej „albo – albo” i porównać ją z formułą dialektycznego definiowania jako zaprzeczenia metafizycznego uprawiania nauki. Tu także powstaje problem stosunku Kierkegarda do Hegla, do tej pory mistyfikowany w interpretacjach dokonywanych z punktu widzenia tradycyjnego paradygmatu filozoficznego.

Skoro i w przypadku Kierkegarda wspomnieliśmy o Heglu, to przyjrzyjmy się, jak na obszarze jego filozofii dokonuje się przejście (i czy rzeczywiście się dokonuje?) od uprawiania filozofii z pozycji obserwatora do uprawiania filozofii z punktu widzenia uczestnika dziejów. Analiza taka – co od razu trzeba podkreślić – jest jednak trudnym zadaniem, gdyż należałoby ją w tym wypadku wpisać w znany kontekst rzekomego usprawiedliwiania przez Hegla teraźniejszości. Wczytajmy się jednak uważnie w taką oto znamieną deklarację mędrca berlińskiego z *Grundlinien der Philosophie des*

*Rechts: Jest rzeczą równie nonsesowną wierzyć, że system filozoficzny może wyjść poza współczesny świat, jak sądzić, że jednostka może przeskoczyć swoją epokę. [...] Jeżeli jej teoria rzeczywiście wychodzi poza niego, jeżeli buduje świat taki, jaki powinien być, to świat ten istnieje, lecz istnieje tylko w myśli jednostki, w płynnym elemencie, z którym można zrobić wszystko, co się chce<sup>12</sup>.*

Taką tezę Hegla, którą można by uczynić przedmiotem analizy z punktu widzenia przełamania dualizmu podmiotowo-przedmiotowego, zwykło się interpretować tak, jakby Hegel, rezygnując z prób poszukiwania ideału poza aktualną rzeczywistością, głosił w końcu, iż jedynym wyjściem z tej sytuacji jest po prostu zrozumienie tej rzeczywistości, pojmowanej jako przejaw rozumu. Należałoby, co zaznaczyliśmy wyżej, dokonać konfrontacji obu tych opcji interpretacyjnych, co jednak cały nasz wyjściowy problem ustawiłoby w nieco innym świetle.

Nawet w pełnej patosu myśli F. Nietzschego, owianej tyłoma legendami, również dostrzec możemy próbę negacji tradycyjnego paradygmatu filozoficznego. U autora *Ecce homo* problem ten jednak przeniesiony jest na nieco inną płaszczyznę, a mianowicie na obszar rozważań nad sensem uprawiania nauki historii. Oto bowiem właśnie F. Nietzsche dostrzegł zasadniczą sprzeczność pomiędzy ujmowaniem historii z dystansu a bezpośrednią wolą jej formowania, która – według niego – zawsze cechuje terażniejszość. Nietzsche we właściwy sobie sposób mówi więc, iż w czasach współczesnych ta aleksandryjska – jak ją nazywa – życiowa wola formowania historii zdecydowanie upadła. Winne są temu nauki historyczne, które nie wypracowując należytych kryteriów wartościowania, nie przywykły być w centrum zmian i procesów dziejowych, albowiem są ślepe na to, co się aktualnie zjawia i dzieje, wolą więc zajęcie znacznie bezpieczniejsze, tj. ocenianie tego, co minęło. Nauki te nie są w stanie zająć jasno określonego stanowiska wobec tego, z czym człowiek styka się teraz. Ów przeceniany historyczny obiektywizm wartościowania jest więc tworem wyobcowanej przeszłości i w konfrontacji z terażniejszością okazuje się być pustym frazesem<sup>13</sup>.

Nie sposób tu także w tym krótkim przeglądzie problemów do rozwiązania nie wspomnieć o propozycjach fenomenologów – Husserla, a zwłaszcza Heideggera<sup>14</sup>. W późnym okresie autora



*Sein und Zeit* zagadnienie, któremu poświęcamy tę dygresję, zyskało miano przełamania metafizyki<sup>15</sup>. Niezwykle interesującą, pionierską w tym względzie pracę opublikował Lucien Goldman. W pracy tej wykazuje homologię – jak pisze – zasadnicze podobieństwo między strukturą wywodów wczesnej twórczości Lukacsa, poczynając od *Geschichte und Klassenbewusstsein* a strukturą myślenia Heideggera, zwłaszcza z okresu *Sein und Zeit* z roku 1927<sup>16</sup>. To podobieństwo Goldman widzi przede wszystkim w zdecydowanym przeciwstawieniu się obu filozofów naturalistycznym i pozytywistycznym wizjom epistemologii, opartym na usankcjonowaniu sztywnego dualizmu pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania. I tak – krótko omawiając tę książkę – Goldman w dalszych częściach swego wywodu prowadzi błyskotliwe porównania pomiędzy takimi kategoriami Heideggera i Lukacsa jak Byt i Bycie (*Sein*) a pojęcie historii, poręczność (*Zuhandenheit*) a *praxis*, *Vorhandenheit* (empiryczne istnienie przedmiotowe) a Lukacsowskie *Verdinglichung* (urzeczowienie, reifikacja), egzystencja nieautentyczna a świadomość fałszywa. Nie rozwijając dalej tych wątków analiz Goldmana, przyznać jednak na koniec trzeba, iż autor, przy całym zafascynowaniu nowo odkrytym obszarem badań (notabene za sprawą wpływu myśli samego Lukacsa), nie traci jednak z pola uwagi różnic między Heideggerem a Lukacsem, upatrując ich głównie w odmiennym pojmowaniu samego podmiotu działań historycznych: i tak u Heideggera byłaby nim ponadczasowa jednostka, zaś u Lukacsa historycznie określona zbiorowość, tj. proletariat.

Wspólną bazą tych porównań pozostaje jednak zerwanie z tradycyjnym obszarem filozofowania, zakładającym dualizm podmiotowo-przedmiotowy.

Kończąc tę rozbudowaną dygresję o rozmaitych sposobach przełamania tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu filozoficznego<sup>17</sup>, zauważmy, iż taki, jak go tu przedstawiliśmy, sposób „filozofowania” (zgoła niefilozoficzny) nie dokonywał się w absolutnej próżni społecznej. Niezależnie od analiz immanentnych wyszczególnionych tu prądów intelektualnych – należałoby spojrzeć na nie uwzględniając także szerszy kontekst społeczny, w ramach którego one funkcjonowały.

Jednym słowem, należałoby zadać kardynalne pytanie: jakie warunki społeczne umożliwiły takie nieortodoksyjnie filozoficzne myślenie? Być może właśnie tu można by znaleźć źródła zbieżności tych propozycji teoretycznych. Wydaje się, że przede wszystkim należałoby spojrzeć na te doktryny poprzez analizę zjawisk alienacji. Przy pewnym rozszerzeniu tej kategorii uznać można by, iż alienacja – generalnie rzecz biorąc – obejmuje sobą to wszystko, co sytuuje się na zewnątrz istnienia (bycia) człowieka w społeczeństwie, a więc, ogólnie i niezbyt precyzyjnie, alienacją w tym rozszerzonym sensie byłaby metasfera ludzkiej egzystencji. Dopóki jednak jednostka nie jest w stanie zdać sobie sprawy z działania tak rozumianej alienacji, dopóty rozdziela mechanicznie poziom istnienia (bycia) od poziomu myśli o istnieniu (byciu), czyniąc z nich dwie rozłączne sfery.

Powstaje w tym miejscu pytanie: co sprawia, że człowiek jest w stanie nagle zbudzić się i dostrzec (uświadomić sobie) ową pozorną rozłączność swego bycia i sprowadzić ją na powrót do jednego, podstawowego wymiaru? Co sprawia – innymi słowy – że człowiek może uświadomić sobie tak uniwersalne pojęcie alienacji jako alienacji? Czy tylko i wyłącznie w ten sposób, że historia (na przełomie wieków chociażby) nagle odkryła swój byt i stała się widoczna dla jej uczestników jako przeżycie zbiorowe?

Pytania mnożą się, zakończmy zatem powyższą dygresję tymi znakami zapytania, ze świadomością, że ledwie dotknęliśmy obszaru, który wymaga systematycznych badań.

Jak widać, rozważania o epistemologicznych funkcjach procesu twórczego uwikłane są w bardzo szeroki kontekst problemów czysto filozoficznych, wynikających z porzucania przez filozofię tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu<sup>18</sup>. Punktem wyjścia wszelkich analiz tej właśnie cechy tworzenia jest bowiem bycie w procesie twórczym. Jeśli zaś mówimy o współuczestnictwie w owym procesie, to jednocześnie zdać sobie musimy sprawę, iż w gruncie rzeczy nie jest możliwy akt twórczy poza aktem poznawczym.

Istnienie w procesie twórczym – jak to już zaznaczyliśmy – jest w zasadzie sposobem odnoszenia się do innych elementów tego procesu. I stąd płyną dla nas bardzo ważne wnioski. Jeśli bowiem

rzeczywiście każdy kontakt z innym elementem procesu twórczego jest tylko sposobem bycia w procesie, to w takim razie poznać ów element znaczyłoby w tym wypadku tyle, co powiązać go z innymi taką relacją, iż staje się on niezbędny w kolejnych stadiach realizacji procesu. Tak więc poznawanie w procesie twórczym byłoby organicznie wpisane w samo bycie w procesie – poznawanie staje się funkcją bycia.

Oto kolejny paradoks tworzenia: aby coś mogło zaistnieć w procesie twórczym, wprawdzie musi być rozpoznane jako już istniejące w tymże procesie.

Zwrócić także musimy uwagę na swoistego rodzaju użyteczność, która występuje przy poznawaniu elementów składowych procesu twórczego, a której sens polega na tym, że właściwe poznanie danego elementu jest równoznaczne z posłużeniem się nim w urzeczywistnianiu tworzenia. Oznacza to, iż „poznać” nie jest tu równoznaczne z racjonalizacją w pojęciach ogólnych, lecz z odkryciem ewentualnych zastosowań danego elementu w procesie. Mówiąc krótko: epistemologiczna funkcja procesu twórczego polega w tym wypadku na ujawnianiu takich aspektów istnienia, które mogą być wykorzystane w samym procesie. Sama też wiedza w takim ujęciu nie jest czymś zewnętrznym wobec procesu, lecz wpisana jest w sposób jego istnienia. Tak oto proces poznawania w tworzeniu, będąc jednocześnie sposobem istnienia w tymże procesie, nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe, lecz raczej poprzez bezpośrednie współuczestnictwo i współbycie w procesie. Wydaje się więc, że otwiera się tu pewna nowa perspektywa w epistemologicznych dociekaniach nad twórczością. Należałoby więc przykładowo zbadać, jak jest możliwe takie poznawanie, które – choć niekiedy przecież ogólne, ścisłe i może nawet uniwersalne – nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe. Powstaje też inny problem do rozwiązania: oto nie istnieje tu podział na przedmiot i metodę, albowiem sama metoda staje się w tych warunkach przedmiotem i na odwrót. Wszelkie podobne podziały niweluje bowiem nurt współuczestnictwa i współbycia w procesie twórczym. I sama epistemologia okazuje się być formą ontologii.



## PRZEDMIOTOWY EFEKT TWORZENIA A SZTUKA

Przechodzimy obecnie do opisu ostatniego etapu urzeczywistnienia się całego modelu twórczości. Analizować więc będziemy twórczość pojmowaną jako zobiektywizowany w dziele, finalny efekt procesu twórczego. Jednym słowem, kategoria ta w tym znaczeniu utożsamiana jest z pewnym obiektywnie istniejącym przedmiotem, któremu zwykle przypisuje się takie cechy, jak oryginalność, niepowtarzalność, autonomia itp.

Jaki jest mechanizm wyłaniania się przedmiotu istniejącego obiektywnie z żywiołu procesu twórczego? Aby na to pytanie odpowiedzieć, wprawdzie musimy w paru słowach przypomnieć nasze rozważania wokół pojęcia samoświadomości w procesie twórczym.

W procesie twórczym wyróżniliśmy dwa podstawowe znaczenia jego samoświadomości. Pierwsze – jak pamiętamy – utożsamialiśmy z uświadomieniem celu i sensu **całego** procesu twórczego, drugie zaś z uświadomieniem **jednego**, konkretnego momentu, etapu owego procesu. Przy czym, co trzeba wyraźnie zaznaczyć, suma wszystkich poszczególnych sensów uświadomionych na każdym etapie tworzenia nie daje w prostej i bezpośredniej linii sensu całości procesu tworzenia. Nie istnieje bowiem taka właśnie prosta i bezpośrednia relacja, która może z owych konkretnych sensów uświadamiających kolejne etapy twórczości wyprowadzić swoisty sens całego procesu. Jednym słowem, mieliśmy w tym przypadku do czynienia z dwoma poziomami uświadamiania procesu twórczego: jeden dokonywał się w obrębie niektórych jego elementów składowych, drugi zaś, choć dotyczył całości, to jednak nie był w pełni i do końca pojęty. Był on bowiem określony głównie momentem idealnym twórczości, formułującym idealny cel całego twórczego działania i jako taki wyznaczył pole, czy też – jak to nazwaliśmy – horyzont tworzenia, w granicach którego cały proces się urzeczywistniał. W spełnianiu owego procesu można było co najwyżej zidentyfikować te granice właśnie jako granice, lecz pełne uświadomienie ich sensu nie mogło się dokonać. Istniała więc w gruncie rzeczy potencjalnie tylko jedna możliwość zyskania samoświadomości całego procesu, lecz jej

urzeczywistnienie – paradoksalnie rzecz biorąc – równoczesne było z przekreśleniem tworzenia. Możliwość ta polegała na wyjściu **poza** granice twórczości i spojrzeniu na cały proces tworzenia z zewnątrz, co jednocześnie oznacza negację samego tego procesu. Rzeczywistemu współuczestnikowi procesu twórczego szansa taka nie może być dana.

Jednak w procesie twórczym istnieją pewne momenty samoświadomości, na które składają się niektóre uświadamiane sensory poszczególnych etapów tworzenia. Są to pewne chwilowe punkty wyłaniające się na krótki okres z całego nurtu twórczości. Nie odgrywają one też większej roli w całym procesie twórczym, albowiem nie dotyczą osiągnięcia celu głównego, lecz tylko wskazują konkretną drogę realizacji dla pewnego etapu tworzenia. Zaś ów cel podstawowy urzeczywistnia się w tym wypadku organicznie, będąc konsekwencją całej logiki tworzenia. Urzeczywistnia się więc także poprzez swe kolejne realizacje w postaci kolejnych ogniw procesu twórczego.

Opiszemy teraz graniczny przypadek uświadomienia sensu jednego z ogniw procesu twórczego. Wybieramy więc hipotetycznie jeden z elementów składowych całego tworzenia, który zyskuje świadomość samego siebie w trakcie procesu. Jak to już zaznaczyliśmy, pojawia się wówczas podział na refleksję o tworzeniu i na samo tworzenie, przedmiot i podmiot twórczości. Powstaje także sprzeczność zasadnicza, która niejako podtrzymuje samo stawanie się procesu twórczego. Chodzi tu o sprzeczność pomiędzy stałością punktu, ognia procesu, a ciągłością całego procesu, albo też – wyrażając to inaczej – sprzeczność pomiędzy uświadamianą częścią a nieuświadamianą całością. Każdorazowe zniesienie tej sprzeczności daje w efekcie stawanie się procesu twórczego. Z tego punktu widzenia sam ów proces można by określić jako jedność i walkę przeciwieństw między uświadamianym elementem procesu twórczego a dynamicznym charakterem całego procesu. Istnieje jednak taki moment w rozwoju twórczości, kiedy sprzeczność ta nie jest znoszona w procesie, lecz pozostaje nieprzewyciężona, uniemożliwiając tym samym proces. Sytuacja taka powstaje wówczas, kiedy to samoświadomość elementu składowego procesu tworzenia okazuje się być czymś stałym i niezmiennym. Cecha stałości i niezmienności ma w tym wypadku swe głębsze podłoże. Jest ona bowiem skutkiem ekstrapolowania sensu części procesu twórczego na sens całości

procesu. To przejście od rzeczywistej samoświadomości do pozornej samoświadomości całego procesu ma charakter skoku dialektycznego stwarzającego zupełnie nową jakość. Istota tej świadomości pozornej polega na tym, iż jest to jakość **urojona**, albowiem opiera się na jakości jednego z elementów składowych. Ta pozorna samoświadomość całego procesu unicestwia sam proces, uznając go za zakończony. Zawsze jednak decyzja o zaprzestaniu tworzenia jest arbitralna i opiera się na pewnym postanowieniu zewnętrznym wobec procesu. Innymi słowy, żadne unicestwienie procesu twórczego poprzez ekstrapolowanie samoświadomości jego części na samoświadomość całości tego procesu nie jest motywowane przesłankami istniejącymi wewnątrz procesu, lecz wynika raczej z przesłanek zewnętrznych wobec niego.

Niewątpliwie podstawowymi czynnikami zewnętrznymi wobec procesu twórczego, które go niejako uniemożliwiają, są pewne cechy świadomości społecznej, czy też nawet całej struktury społecznej, w ramach której tworzenie się odbywa. Wydaje się więc, iż takimi istotnymi, choć nigdy do końca w pełni nieuświadomianymi motywami, które decydują o przerwaniu procesu twórczego, są pewne społeczne nastawienia wobec otaczającego świata. Chodzi tu w tym wypadku o nastawienie przedmiotowe, które każe rozpatrywać zjawiska obiektywnego świata w kategoriach trwałych i stałych rzeczy, a nie w kategoriach zmiany i ruchu. Nastawienia owe z kolei są funkcją wyalienowanej i zreifikowanej świadomości. Twórczość i tym razem jest więc wpisana w pewne szersze konteksty społeczne, które wielorako ją determinują.

Samoświadomością procesu twórczego jest w efekcie konkretny, nowo wytworzony przedmiot. Nie jest on jednak nigdy skończoną i pełną realizacją idealnego zamierzenia. Tak jak żaden prawdziwy artysta nie jest do końca usatysfakcjonowany swoim dziełem, tak też nowy, oryginalny przedmiot będący zmaterializowaną postacią samoświadomości procesu twórczego może być tylko przybliżonym wizerunkiem celu zamierzonego wcześniej. Tym bardziej, że – jak to wyżej stwierdziliśmy – wybór określonego ogniwa procesu twórczego na ukoronowanie całego tworzenia jest w gruncie rzeczy arbitralny. Mechanizm zaś owego wyboru polega na utożsamianiu świadomości całego procesu z samoświadomością tego wybranego elementu składowego.

Tak więc całościowy sens procesu twórczego upostaciowany jest całkowicie w nowo wytworzonym przedmiocie. Rzecz oczywista, sens ów jest tu pozorny, albowiem nie wynika z immanentnej logiki tworzenia, lecz wnoszony jest do procesu twórczego z zewnątrz wraz z samą ideą przedmiotowości. Można rzec, iż właśnie owa idea przedmiotowości jest tu pasem transmisyjnym, który przemycą w rozumienie przedmiotu twórczości bynajmniej nie tylko jego formę (właśnie ideę przedmiotowości), lecz także określone treści ideowe. Zresztą podział ów nie jest tu ostry, gdyż sama idea przedmiotowości niesie przecież ze sobą określone idee: pojęcie reifikacji i alienacji. W konsekwencji idea ta (forma przedmiotowości) powoduje, iż niezależnie od jakościowej *differentia specifica* przedmiotu twórczości, traktuje się go jak towar, który można wymieniać, sprzedawać, kupować i gromadzić.

Zamknięcie procesu twórczego w przedmiocie, który de facto go przekreśla, jest także równoznaczne z przesunięciem punktu ciężkości aktu twórczego z podmiotu na przedmiot. Można nawet rzec, iż w tym przypadku przedmiot zakrywa to co podmiotowe: im bardziej widać dzieło, tym mniej widać artystę. Następuje również generalny podział na produkt procesu twórczego (przedmiot) i podmiot tworzenia. Za tym podziałem następują dalsze: co innego zaczyna znaczyć praktyka twórczości, a co innego jej teoria; co innego czyn, a co innego projekt czynu; i co innego twórca, a jeszcze co innego odbiorca. Podziały te ustanawiają odtąd cały system obrotu przedmiotami twórczości: kto inny je wytwarza, kto inny ocenia, a jeszcze kto inny konsumuje je. Tak oto dzieli się nie tylko sam akt twórczy, ale zarówno jego produkty, jak i ludzi w różnym stopniu partycypujących bądź to w produkowaniu, bądź to w konsumowaniu, bądź też w ustalaniu reguł jednego i drugiego. Formuła produkcji towarowej zostaje tu dokładnie odwzorowana, jakkolwiek tym razem dotyczy zjawisk, mogłoby się wydawać, tak ezoterycznych i ulotnych. Artysta produkuje dzieła, widz i odbiorca je konsumują, zaś reguły i produkcji, i konsumpcji ustala krytyk i teoretyk sztuki – podział pracy już się dokonał.

Tak oto przechodzimy po raz pierwszy w naszych wywodach do pojęcia sztuki. Po raz pierwszy też pojęcie to może tu paść nie jedynie na marginesie rozważań, lecz jako kategoria główna



i podstawowa. Albowiem dopiero na tym etapie urzeczywistniania twórczości mówić można o sztuce. Używając zaproponowanych tu pojęć i kategorii, dzieło sztuki określić możemy jako uprzedmiotowioną samoświadomość procesu twórczego. Ale w takim razie – jaki jest status tak pojętego dzieła sztuki, skoro podkreślaliśmy wyżej, iż owa samoświadomość procesu twórczego jest pozorna i urojona, albowiem stanowi tylko nieuprawomocnioną ekstrapolację samoświadomości elementu składowego procesu na **cały** ów proces? Oto pytanie, na które odpowiedź dać trzeba koniecznie, jeżeli chce się pojąć istotę ontologiczną sztuki.

W momencie, kiedy proces twórczy zostaje unicestwiony przez uprzedmiotowienie jego samoświadomości, wówczas ów nowo wytworzony przedmiot zyskuje daleko posuniętą autonomię i zaczyna funkcjonować niezależnie od podmiotu. Można więc powiedzieć, iż ów przedmiot zdobywa jakby nową ontyczność, różną od tej, która była jego udziałem w procesie twórczym. Ontyczność, o której tu mowa, jest jednak sztuczna i w tej samej mierze pozorna i urojona, jak pozorna i urojona okazała się samoświadomość całego procesu twórczego. Mówiąc więc o dziele sztuki możemy, w pełni stwierdzić, że jest ono **fikcyjne**, i to w znaczeniu głębszym, niż to się zwykło mówić w tradycyjnej estetyce. Otóż fikcyjność dzieła, którą tu mamy na myśli, nie dotyczy tylko i wyłącznie tzw. świata przedstawionego owego dzieła, jak to ujmuje się w teorii sztuki, lecz odnosi się przede wszystkim do samych podstaw istnienia przedmiotów artystycznych. Jednym słowem, pojęcie fikcji w sztuce wyprowadzić należałoby z istoty pozornej samoświadomości całego procesu twórczego. Pojęcie to tkwi więc już u samych źródeł istnienia sztuki, stając się jej niepodważalną cechą. Tak oto sztuka sytuuje się w sferze urojonej ontyczności.

Ta pozorna ontyczność jest produktem alienacji procesu twórczego. I sztuka także w tym ujęciu jest alienacją procesu tworzenia. Zaś prawdziwy twórca dzieła artystycznego już mniej jest człowiekiem, a bardziej właśnie artystą, albowiem odbierany jest z punktu widzenia sztuki – owej urojonej ontyczności. O ile bowiem w procesie twórczym jego podmiot jest przede wszystkim człowiekiem tworzącym, o tyle ten sam osobnik jako autor dzieła sztuki jest już głównie artystą. Tak jak dzieło jest produktem

alienacji procesu twórczego, tak też artysta jest efektem alienacji bezpośredniego twórcy: przez sam fakt nazwania danego człowieka artystą mamy do czynienia z alienacją społeczną, która niejako unieszkodliwia i oswaja, jeśli tak można powiedzieć, jednostki parające się tak społecznie podejrzanym zajęciem, jak wytwarzanie przedmiotów bez wyraźnej użyteczności. W ten oto sposób mamy do czynienia z powstaniem jeszcze jednego dualizmu, tyle że tym razem przebiegającego przez jednostkową psychikę człowieka. Oto bowiem jednostka zanurzona w procesie twórczym jest tylko (i zarazem „aż”) człowiekiem tworzącym, zaś wyalienowana z tego procesu i postawiona wobec społeczeństwa jako autor konkretnego przedmiotu artystycznego jest przede wszystkim artystą. To rozdarcie pomiędzy realnym byciem a urojonym istnieniem jest odtąd nieodłączną cechą kondycji artysty w społeczeństwie.

Podsumowując: o ile usytuowanie podmiotu twórczego wewnątrz procesu tworzenia sprawia, że liczą się tu przede wszystkim realne i autentyczne cechy owego podmiotu jako człowieka, o tyle z chwilą wyobcowania samego procesu twórczego w jego urojoną samoświadomość, tj. w nowo powstały gotowy i zamknięty produkt, podmiot twórczy sytuuje się na zewnątrz wytworzonego przez siebie przedmiotu, a raczej nawet naprzeciw niego – i tu też mamy do czynienia z pojęciem artysty, jako społecznej dystynkcji oznaczającej autora dzieła. W ten sposób unieszkodliwia się także samą twórczość, gdyż w miejsce niestałości i przypadkowości daje się jej w świadomości społecznej całkiem jasno określone miejsce, stałe i pewne – mówi się o „sztuce”. Tak oto społeczeństwo asymiluje sztukę, nawet jeśli ta zwraca się przeciwko niemu; będzie bowiem tylko sztuką i niczym więcej, a więc obracać się będzie w rejonie dokładnie określonym i zarezerwowanym dla niej przez społeczeństwo – tj. w sferze urojonej ontyczności. Sztuka więc **jest** – tylko „jest”, tak jak jest maszyna, dom, stół, sto kilo kartofli. Można już ją kupować i sprzedawać, zamykać w galeriach, teatrach i muzeach, miejscach specjalnie do tego wyznaczonych, podobnie zresztą jak kupuje się i sprzedaje także w miejscach specjalnie do tego wyznaczonych. Działają tu w każdym razie podobne mechanizmy, nad którymi panują zreifikowane i wyalienowane formy świadomości,

dla których kategoria przedmiotowości (towaru) jest kategorią najbardziej uniwersalną.

Przedmioty artystyczne, wyalienowując się z procesu twórczego, stają na zewnątrz nie tylko samego tworzenia, ale także całej rzeczywistości, którą ów proces ucieleśnił. Stają się obce zarówno twórczości, jak i innym zjawiskom, faktom i zdarzeniom świata realnego. Są autonomiczne, a więc podstawą ich istnienia jest zawsze bycie **naprzeciw** – wobec tworzenia, wobec podmiotu twórczego oraz wobec innych przedmiotów i zjawisk. Jednym słowem, dzieła sztuki będące uprzedmiotowioną formą samoświadomości procesu twórczego zyskują pewien dystans do otaczającej je rzeczywistości. Pojęcia dystansu nie można jednak rozumieć wyłącznie w ów czysto ontyczny sposób jako istnienie fizyczne czegoś osobnego wobec istnienia innych przedmiotów. Jakkolwiek jest ono ważne, określa bowiem granice ontyczne przedmiotu artystycznego, to jednak na owym sensie bazowym niejako nabudowuje się niemalże równocześnie z powstaniem kreacji artystycznej sens daleko bardziej istotny, a mianowicie takie rozumienie dystansu, które umożliwia dokonanie oceny rzeczywistości przedstawionej w dziele. Tu też widać ściśle połączenie kategorii dystansu z pojęciem refleksyjności przedmiotów artystycznych. Można nawet rzec, iż refleksyjność zakłada pojęcie dystansu dzieła wobec świata realnego.

Kiedy bliżej przyjrzymy się kategorii dystansu, wówczas napotkamy na taki oto paradoks: o ile wspomniana wyżej ontyczność dzieł sztuki jest rzeczywiście pozorna (stąd: fikcja i kreacja artystyczna), o tyle – podkreślić to trzeba wyraźnie – sam dystans dzieła do świata realnego jest rzeczywisty, rzec by nawet można – realnie ontyczny, a nie ontyczny w sposób urojony. paradoksie tym skupia się cały dylemat rozdarcia istnienia sztuki, który zmusza ją do podwójnego istnienia: raz jako wytworu fikcji, a raz jako czegoś realnie odrębnego od rzeczywistości jako takiej. Podział ten prowadzi w konsekwencji do dualizmu w łonie samej sztuki, podziału na znaczenie (sens) i materialny nośnik tego znaczenia.

Problem fikcji, jej genezy i funkcji w samym utworze artystycznym stał się ważnym zagadnieniem dla filozofów zajmujących się sztuką. Najbardziej znane w starożytności

rozwiązanie tego zagadnienia dał – jak to skwapliwie relacjonuje Plutarch – sofista Gorgiasz: *Tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę; a jak mówi Gorgiasz ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje*<sup>19</sup>. Podobnie zresztą rozumował w swojej *Poetyce* Arystoteles, określając termin „fictio” jako takie zmyślenie, które prowadzi do prawdy. Ogólnie rzecz biorąc, cała retoryka antyczna pojęcie fikcji pojmowała jako użycie w dowodzeniu takiego przykładu lub założenia, które choć nierzeczywiste i wymyślone, jednak prowadzi do prawdy. Literatura dotycząca problemu fikcji w sztuce jest olbrzymią i stanowi w chwili obecnej niemalże osobny rozdział w rozwoju nowożytnej estetyki<sup>20</sup>. Nie miejsce tu na to, aby referować poglądy i spory wokół kategorii fikcji. Podkreślić natomiast wypada – wracając do zasadniczego toku naszych rozważań – związek owej kategorii z pojęciem dystansu dzieła wobec świata obiektywnego z jednej strony, z drugiej zaś – z pozorną ontycznością owego dzieła. Można więc powiedzieć, że fikcja jest sposobem istnienia urojonej ontyczności sfery artystycznej – istnieje zaś o tyle, o ile sztukę dzieli od świata pewien dystans. Fikcja jest więc przejawem pozornej ontyczności sztuki i jako taka jest świadectwem dystansu dzieła artystycznego wobec realnego świata.

Tak oto pojęcie sztuki powiela znany podmiotowo-przedmiotowy schemat istnienia filozofii i nauki. Na gruncie tak rozumianej sztuki – autonomicznej wobec świata ją otaczającego – nie może powstać pytanie o sposób jej istnienia, albowiem do postawienia takiego pytania są potrzebne przesłanki spoza struktury samej sztuki. Tym bardziej nie jest możliwa odpowiedź na takie pytanie, gdyż wymaga ona stworzenia tak pojemnej zakresowo przestrzeni teoretycznej, że jej elementem jedynie mógłby być ów wspomniany wyżej paradygmat filozoficzno-estetyczny (podmiotowo-przedmiotowy), zakładający podział na świat zewnętrzny i świat autonomiczny sztuki. Tutaj też dotykamy po raz pierwszy możliwości wyjścia poza tradycyjny układ pojęć estetycznych opisujących zjawiska artystyczne. Możemy tu bowiem postawić pytanie już nie o sposób organizacji materiału sztuki, lecz o warunki określające ów sposób organizacji. Odpowiedzi na ten problem

niewątpliwie wyznaczają nowy horyzont teoretyczny, w który wpisać możemy w cudzysłowie sztukę, funkcjonującą do tej pory właśnie bez cudzysłowu.

Sztuka, jak to już wyżej zaznaczono, jest szczególną formą alienacji człowieka. Alienacja ta tkwi w samych podstawach sztuki jako ontyczności urojonej. Zatrzymanie procesu twórczego na jednym z jego wybranych elementów oznacza tu ucieczkę nie tylko przed twórczością, lecz przede wszystkim przed człowieczeństwem człowieka. Zamiast bowiem humanistycznej wizji redukcji do człowieka, która przyświecała nam przy rekonstruowaniu ontologicznych przesłanek twórczości, mamy tu do czynienia z wytwarzaniem przedmiotów, za którymi ich bezpośredni wytwórca może się bezpiecznie skryć. Zamiast też ideału tworzenia angażującego organicznie całą osobowość twórcy, mówimy to o jednostce uzbrojonej w technikę. Sztuka w takim rozumieniu rzeczywiście jest produktem alienacji procesu twórczego. Stąd też możemy mówić o dystansie dzieł artystycznych wobec świata obiektywnego. Tym samym wyznaczony zostaje tradycyjny paradygmat estetyki ukonstytuowany na rozdzieleniu sztuki od tego, co sztuką nie jest. Przy czym, o ile sama rzeczywistość jest od sztuki niezależna, o tyle sztuka, a w ślad za nią i estetyka, są w przemożny sposób określane poprzez swój stosunek do rzeczywistości. Możliwość naprawy i zmiany świata dzięki działaniom artystycznym jest w tym układzie pojęć i rozumowań problemem czysto abstrakcyjnym, albowiem sztuka zawsze egzystuje tu jako coś zewnętrznego wobec obiektywnej rzeczywistości: nie tkwi w świecie, lecz **ponad** nim. Tak oto estetyka powiela podobne schematy istnienia, jak odpowiadająca jej filozofia, oparta na dualizmie podmiotowo-przedmiotowym. Źródła takiego pojmowania estetyki i filozofii tkwią zarówno poza samą estetyką, jak i poza filozofią. Aby je wyjaśnić, należałoby odwołać się do pewnych szczególnych form świadomości społecznej, których formami istnienia są i filozofia, i estetyka. Tam dopiero należy szukać prawdziwych źródeł takich paradygmatów myślenia o świecie zewnętrznym.

Zjawiska alienacji ściśle sprzęgnięte są (i to na zasadzie sprzężenia zwrotnego) z określoną ideologią. Stąd też artyści

przedstawiają rzeczywistość w sposób zmistyfikowany, szukając ucieczki w wykreowanym przez siebie świecie piękna i harmonii. Ucieczki te jednak odbywają się w granicach ściśle zakreślonych przez ich społeczną akceptację. Sztuka jako alienacja procesu twórczego, będąc na zewnątrz świata, a nie wewnątrz, interpretując tylko ów świat, a nie zmieniając go, wpisana jest w warunki istnienia społeczeństwa towarowego.

Wizji działalności artystycznej, która staje się tylko instrumentem i środkiem do celu, a nie celem samym w sobie, już Marks przeciwstawił swą koncepcję działań autotelicznych. Działania takie dostrzega między innymi w pracy średniowiecznego rzemieślnika: *Podział pracy pomiędzy różnymi cechami był po miastach jeszcze zupełnie prymitywny, a pomiędzy oddzielnymi pracownikami w łonie samych cechów zgoła się jeszcze nie ukształtował. Każdy pracownik musiał być obeznany z szeregiem robót, musiał umieć zrobić wszystko, co za pomocą jego stazków zrobić się dało; ograniczone stosunki (der beschränkte Verkehr) i mała łączność między sobą poszczególnych miast, niedostatek zaludnienia i ograniczoność potrzeb stały na przeszkodzie dalszemu podziałowi pracy, dlatego też każdy, kto chciał zostać majstrem, musiał opanować całość swojego rzemiosła. Stąd też u średniowiecznych rzemieślników spotyka się jeszcze zainteresowanie swą specjalnością oraz zręczność w pracy, która potrafiła się wznosić aż do niejakiego kunsztu artystycznego. Stąd też jednak każdy rzemieślnik średniowieczny pracował z sercem, był pracy swej niewolniczo oddany, toteż w znacznie większym stopniu był jej podporządkowany niż robotnik nowoczesny, który do pracy swej odnosi się zgoła obojętnie<sup>21</sup>. W *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* Marks wprost określił taką pracę rzemieślnika jako na wpół artystyczną<sup>22</sup>. Kreśląc zarys kategorii Selbstzweck, autor *Kapitału* wyraźnie przeprowadził podział na wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania aktywności człowieka, przyznając tym pierwszym ważną i decydującą funkcję w upodmiotowieniu jednostek<sup>23</sup>.*

W świetle tych uwag szczególnej mocy nabierają nasze rozważania o procesie twórczym zupełnie pozbawionym jakichkolwiek zewnętrznych podpór. Za jedną z ważnych cech tworzenia uznaliśmy

też zjawisko autotelizmu, które podtrzymuje proces twórczy. Z chwilą jednak przerwania procesu tworzenia i ustanowienia pozornej samoświadomości jego całości – pojęcie autotelizmu jako zasady działania w procesie przekształca się w pojmowanie autotelizmu jako cechy istnienia produktu artystycznego. To nakierowanie uwagi dzieła na samo siebie<sup>24</sup> jest nadzieją na uratowanie ostatnich iskier bezinteresownej twórczości przed wchłonięciem jej przez zreifikowane formy globalnej świadomości społecznej. Wraz z rozwojem rynku sztuki i obiegu dzieł artystycznych w społeczeństwie i ta ostatnia cecha stopniowo ulega jednak degradacji.

Prawdziwa rewolucja w sztuce polegałaby na nowym sposobie **bycia** zjawisk artystycznych w życiu, a nie na sposobie **posiadania** jakości estetycznych przez dzieła. Ta generalna zmiana jest ściśle związana z przełamaniem tradycyjnego paradygmatu estetyki i filozofii sankcjonującym ostre podziały podmiotowo-przedmiotowe.

Pojęcie dystansu jest pewną formą działania świadomości zreifikowanej. Kategoria ta nie jest bynajmniej wyłącznie specyficzną cechą sztuki. W gruncie rzeczy obecna jest wszędzie tam, gdzie człowiek, jakkolwiek działa, to jednak nie utożsamia się w pełni ze swoim działaniem, traktując je jako coś zewnętrznego. Może więc robić wszystko, gdyż nic nie wynika z jego własnych motywacji. Dzięki temu w skali makrosocjalnej mamy do czynienia ze społeczeństwem niesłyszalnym mobilnym, dającym się instrumentalnie kierować. Świat, w którym człowiek żyje, jest tu światem bez jakichkolwiek wartości; i tylko dlatego zapewne można działać, traktując swe zajęcie i siebie samego czysto instrumentalnie. Każda bowiem wartość, jeśli tylko pojawia się na drodze aktywności jednostki w tak zorganizowanym świecie, natychmiast wytrąca ową jednostkę z instrumentalnego nakierowania samej działalności i domaga się osobnego potraktowania. A to z kolei oznacza, że przynajmniej na moment wartość taka stać się musi celem samym w sobie. W tym sensie można powiedzieć, że wartość jest wrogiem zreifikowanego świata.

Stwierdziliśmy wyżej, że o ile dystans dzieła sztuki wobec otaczającej go rzeczywistości jest realny, o tyle sama ontyczność owego dzieła jest pozorna i urojona. Paradoks ten, polegający na

tym, że coś nierzeczywistego stwarza fakt rzeczywisty, jest w dużej mierze podobny w swym charakterze do analogicznego paradoksu, jaki widzimy w przypadku funkcjonowania ideologii: oto bowiem ideologia, pojmowana jako „fałszywa świadomość”, a więc także jako coś nierealnego, stwarza jednak w gruncie rzeczy fakty i zjawiska jak najbardziej realne, bo samą historię. Porównanie to nasuwa też od razu myśl o potencjalnie istniejących związkach pomiędzy ideologią a światem przedmiotów sztuki.

Proces twórczy, nie stwarzając żadnej metasfery (resp. samoświadomości), eliminuje także pojęcie ideologii jako czegoś zewnętrznego wobec samego aktu twórczości. W procesie twórczym bowiem tylko jest się twórczym, bez żadnych zewnętrznych wobec niego podpórek. Tymczasem gdy wprowadzamy pojęcie sztuki, zjawia się także pojęcie ideologii – i to w dwojakim znaczeniu. Po pierwsze, w warstwie samej pozornej ontyczności przedmiotów artystycznych stwierdzamy działanie ideologii, która w tym wypadku operuje pojęciem przedmiotowości konstytuując w ten sposób byt sztuki. Po drugie wreszcie, ideologia interweniuje w już istniejące dzieła artystyczne, włączając je w społeczny obieg kreowanych przez nią wartości. Możemy więc stwierdzić, iż pozorna i urojona ontyczność przedmiotów sztuki, będąc rezultatem alienacji procesu twórczości, jest także wytworem określonej ideologii ukonstytuowanej na społecznym podziale pracy i na zjawisku fetyszyzmu towarowego, czyniącego ze **szczególnej** formy wymiany towarowej **ogólną** formę kontaktu człowieka z rzeczywistością. Jedynym wyjściem poza świat ideologii, która pojawia się jako cecha konieczna i charakterystyczna rozwoju historii od średniowiecza, tj. wraz z nastaniem produkcji towarowej, jest – opisane już przez nas – zejście w immanencję procesu dziejowego: innymi słowy – porzucenie filozofii.

Ideologia, będąc fałszywą świadomością, odgrywa jednak całkiem realną rolę w historii, albowiem ludzie zanurzeni niejako w ową fałszywą świadomość, swymi działaniami kreują rzeczywisty bieg dziejów. Tak więc fałszywa świadomość ideologów nie jest w zwyczajnym sensie tego słowa kłamstwem, gdyż jest raczej wynikiem określonej sytuacji społecznej. Podobnie też pojęcie fikcji dzieła artystycznego nie jest zwykłym kłamstwem, lecz takim



zmyśleniem, które ma ułatwiać dotarcie do prawdy. Podstawą tych analogii jest określona struktura społeczna, która operuje pojęciem przedmiotowości. Jakkolwiek stwierdzamy tu wspólne podłoże obu tych wątków rozumowania, to jednak podkreślić trzeba z całą siłą, iż poszukiwanie prostych analogii pomiędzy nimi jest czynnością skomplikowaną i wymagającą osobnego rozpatrzenia. Tu zaś zaznaczymy tylko: tak jak ideologia, będąc fałszywą świadomością, stwarzać może całkiem realną historię poprzez określone działania ludzi, tak też i sztuka, będąc urojoną ontycznością, stwarza zupełnie rzeczywisty dystans pomiędzy nią a światem ją otaczającym. W obu wypadkach powołany jest do życia podmiotowo-przedmiotowy paradygmat myślenia oddzielający poznawane od poznającego, naturę od społeczeństwa, sztukę od nie-sztuki.

Skoro więc fałszywa świadomość nie jest zwyczajnym kłamstwem, lecz wynika z pewnej określonej sytuacji społeczno-histerycznej, to w takim razie można posądzić o ideologiczność większość wytworów ducha ludzkiego. W tym sensie Marks oskarża klasyczną ekonomię polityczną właśnie o ideologiczność, albowiem choć odkrywa ona pewne fakty i zjawiska rzeczywiste, zgodnie z ich oczywistą realną wykładnią, to jednak nadaje im opaczny sens. Można więc powiedzieć, że ekonomia ta odkrywa owe fakty jakby mimo woli i nieświadomie, gdyż nie jest w stanie nadać im właściwego sensu poprzez zadanie do nich właściwie podstawowego pytania. Pytanie to bowiem nie może być postawione na gruncie klasycznej ekonomii politycznej i jako takie wymaga powołania nowej struktury teoretycznej.

Podobnie rzecz się dzieje w przypadku sztuki. Sztuka jako urojona ontyczność traktuje często o sprawach istotnych dla ludzkiej egzystencji, czyni to jednak w sposób czysto kontemplatywny. Dlatego też ma ograniczony wpływ na ową egzystencję. Dopiero dostrzeżenie tych uniwersalnych i ważnych problemów z punktu ich działania i bycia wewnątrz ludzkiego uniwersum sprawia, iż może być powołany do życia nowy obszar działania sztuki – ale... poza sztuką. A więc tak jak świadomość fałszywa jest pewną formą nieświadomości swych własnych uwarunkowań społecznych oraz rzeczywistych problemów do rozwiązania, tak też i sztuka, będąc urojoną ontycznością (pozorną i uprzedmiotowioną

samoświadomością procesu twórczego), jest zarazem nieświadomością swych własnych ograniczeń i rzeczywistego artyzmu. Podobnie też, jak to obserwowaliśmy w przypadku porzucania przez Marksa poziomu filozofii, tak i w tym przypadku zarówno rozbicie iluzji ideologicznej, jak i zdemaskowanie urojonej ontyczności świata dzieł sztuki nastąpić może poprzez zejście w immanencję procesu historycznego, zaś w przypadku sztuki – przez zatopienie się w procesie twórczym, w którym działa zasada konkretności.

Dzięki działaniu zasady konkretności w sztuce, zasady, która jest tylko pewnym szczególnym odbiciem ogólnej prawidłowości nazwanej tu zejściem w immanencję, przełamane zostaje pojęcie dystansu sztuki wobec świata ją otaczającego. Tym samym wytworom artystycznym odebrany zostaje przedmiotowy charakter, a sama sztuka przekształca się w permanentny proces twórczy. Związane jest to ze społecznymi podstawami funkcjonowania paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, na którym oparta jest zarówno filozofia, jak i wywodząca się z niej estetyka.

Ten punkt widzenia na problemy związane ze sztuką przesądza w dużej mierze także analizę funkcji poznawczych przedmiotów artystycznych. Oto bowiem mamy do czynienia z wyalienowanym produktem procesu twórczego, który jest uprzedmiotowioną i zarazem urojoną samoświadomością całego procesu tworzenia. Przedmiot sztuki sytuuje się więc naprzeciw świata i, tym samym, współtworzy znany z filozofii klasyczny paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Podstawową właściwością tego paradygmatu jest fakt, iż w jego ramach nie powstaje pytanie o warunki jego istnienia, o ten zespół okoliczności, który niejako umożliwia jego istnienie, lecz wprost prowadzi się tu analizę sposobów poznawania świata. Wiedza, jaka w takim porządku rozumowania powstaje, jest jedynie biernym opisem świata, albowiem – z samej natury tego paradygmatu – refleksja poznawcza usytuowana jest niejako na zewnątrz przedmiotu poznawanego.

Najbardziej charakterystyczną koncepcją teoriopoznawczą w sztuce jest teoria mimetyczna. Koncepcja mimesis ma jednak niesłychanie bogatą i długą tradycję, sięgającą epoki posthomeryckiej: *Językoznawcy mówią, że jego etymologia*

[terminu *mimesis* – przyp. B.J.] *jest ciemna. Powstał zapewne wraz z obrzędami i misteriami kultu dionizyjskiego; i tam miał swe pierwotne (odmienne od dzisiejszego) znaczenie. Mimesis – naśladowanie – było nazwą czynności kultowych kapłana, składających się z tańca, muzyki i śpiewu, poświadczą to zarówno Platon, jak Strabon; wyraz, który później oznaczał odtworzenie rzeczywistości w rzeźbach czy sztukach teatralnych, był wtedy stosowany do tańca, mimiki i muzyki – i tylko do nich. Zarówno hymny delijskie, jak Pindar, a także Arystoteles, nadawali tę nazwę muzyce. Naśladowanie nie było odtworzeniem rzeczywistości zewnętrznej, lecz wyrażaniem wewnętrznej; było ekspresją, było podobne do funkcji aktora, nie kopisty. W sztukach plastycznych nie miało zastosowania*<sup>25</sup>. Złożone dzieje pojęcia „mimesis” ewoluują więc – idąc za wykładem jego historii, który dał W. Tatarkiewicz – od rozumienia mimesis jako wyrażania wewnętrznych przeżyć do rozumienia mimesis jako odtwarzania zewnętrznego świata.

Naczelnym założeniem wszelkiej sztuki i estetyki mimetycznej jest postulat stwierdzający, iż dzieła artystyczne mają nazywać i określać pewne odpowiadające im sfery rzeczywistości obiektywnej. Jest to – rzec by można – niejako aksjomatyczny punkt wyjścia owych estetyk. W nowoczesnych propozycjach teoretycznych, zwłaszcza tych o orientacji semiologicznej, wyróżnia się także znaczenie lub też, w innej terminologii, sens dzieła oraz materialny nośnik znaczenia, który decyduje o specyfice danego rodzaju sztuki. Traktuje się w nich konsekwentnie dzieło sztuki jako znak. Nie zagłębiając się w dyskusje szczegółowe dotyczące znakowej natury sztuki, zróbmy jedynie w tym miejscu małą dygresję, która pozwoli nam przejść do problemu zasadniczego.

Otóż już w starożytności rozgorzał wśród filozofów spór o pochodzenie słów. Toczył się on głównie pomiędzy Heraklitem z Efezu a Demokrytem z Abdery. Pierwszy uważał, że pochodzenie języka jest naturalne (*feses*). Innymi słowy, w myśl jego koncepcji, rzeczy same z siebie niejako ustanawiają najodpowiedniejszą zbitkę dźwięków na językowe ich wyrażenie. Zupełnie przeciwstawne stanowisko zajął Demokryt, twierdząc, iż język jest przede wszystkim wytworem pewnej umowy (*tesli*), czyli – jak byśmy dziś powiedzieli –

konwencji. Nie trzeba też dodawać, że właśnie ten drugi punkt widzenia na genezę języka zdecydowanie zwyciężył i w każdym podręczniku współczesnego językoznawstwa znaleźć można potwierdzenie konwencyjnego i arbitralnego charakteru języka.

Te rozważania wokół natury języka miały, jak wiadomo, bezpośredni wpływ na współczesną estetykę. Dzieła sztuki także zaczęto pojmować jako swoiście zorganizowane znaki, dając tym samym teoretyczny wyraz temu, o czym wiedziano w gruncie rzeczy od dawna, a mianowicie, że przedmiot artystyczny także jest konwencyjny i arbitralny w swej naturze. Powiedziano więc raz jeszcze, choć w innej terminologii, że dzieło sztuki to po prostu rzecz, coś stałego i niezmiennego. Jakie to ma konsekwencje dla naszego zasadniczego problemu, jakim jest tu teoria mimesis?

Teoria mimetyczna, w klasycznym rozumieniu tego słowa, zakłada możliwość bezpośredniego porównywania dzieła sztuki z odpowiadającą mu rzeczywistością. Uwzględniając nasze powyższe dygresje o znakowej naturze sztuki, stwierdzić trzeba, iż to, co stanowi o istocie wszelkiego mimetyzmu, tzn. porównywanie sztuki bezpośrednio z samą rzeczywistością, daje się przeprowadzić tylko za cenę paradoksalnych sprzeczności: oto bowiem w jednym porównaniu zestawia się coś, co z natury swej jest w wiecznym ruchu, nie dając się jednoznacznie ani określić ani do końca zdefiniować; coś, co właściwie w ogóle nie jest, lecz **staje się** – tzn. rzeczywistość – z czymś, co ma charakter umowny i arbitralny, stały i konwencyjny – z dziełem sztuki. Czy rzeczywiście takie porównania czynione w obrębie podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu estetyki mogą prowadzić do odkrycia niespodziewanych funkcji poznawczych sztuki poza oczywistym i trywialnym zestawieniem obrazu świata w dziele z rzeczywistością obiektywną? Odpowiedzi na to pytanie, respektujące ów wspomniany tu paradygmat, mogą być dawane tylko w ograniczonym zakresie, wyznaczonym przez horyzont teoretyczny, w ramach którego się sytuują.

W samej umowności dzieła sztuki zawiera się fakt, iż jest ono produktem **społecznej** konwencji. Oznacza to, że każdy wytwór artystyczny zawsze przechodzi niejako przez filtr społecznej świadomości. W przypadku zaś teorii mimesis szczególnie musimy

podkreślić, iż dzieło uchodzące za mimetyczne odbija nie tyle samą rzeczywistość, ile raczej pewne społeczno-historyczne wyobrażenia o niej. Niewątpliwie, pewne trudności natury praktyczno-badawczej budzić może sposób, za pomocą którego będzie się analizowało stan owej świadomości. Pomińmy jednak rozważania wokół nich, jako że wymagają one osobnego miejsca.

Wniosek, jaki możemy wysnuć z tak zarysowanego punktu widzenia na mimesis, byłby taki: rzeczywistości samej w sobie oddać nie potrafimy w sztuce, możemy jedynie próbować odzwierciedlać społeczne mniemanie o niej. Tak oto schemat mimesis z dwuetapowego, zakładającego istnienie tylko poziomu rzeczywistości obiektywnej oraz poziomu kreacji artystycznej, przekształca się w schemat trójdzielny: rzeczywistość – świadomość społeczna – dzieło sztuki; przy czym należałoby zastrzec, że każda relacja pomiędzy sztuką a rzeczywistością jest zapośredniczona przez historycznie określony stan świadomości społecznej, a więc wszelkie bezpośrednie relacje między światem realnym a światem wykreowanym przez artystę są relacjami pozornymi. Taki punkt widzenia rzuca też nowe światło na tradycyjne problemy związane z estetyką mimetyczną, jak np. pojęcie fenomenalizmu i esencjalizmu w poznawania świata przez sztukę, kategorię zaangażowania i autentyczności sztuki oraz cały szereg innych zagadnień, których nie możemy tu omówić szerzej.

Prezentowany tu punkt widzenia, choć w części przynajmniej rozwiązuje niektóre tradycyjne problemy związane z estetyką mimetyczną, to jednak z drugiej – stwarza też cały szereg nowych, całkiem szczególnych i swoistych dla takiej perspektywy badawczej. I tak, przykładowo, należałoby w związku z tym rozważyć metodologiczny status teorii odbicia w sztuce, której podstawowy sens w tym ujęciu sprowadzałby się do takiego organizowania środków wyrazu artystycznego, który mógłby oddać dialektyczny charakter opisywanej rzeczywistości – być może dałoby się wówczas otrzymać obraz węzłowych konfliktów epoki, ale właśnie dzięki i poprzez **świadectwo ich przebiegu**, a nie poprzez statyczny **opis stanów**. Zaznaczamy też, że nie można w tym kompleksie spraw i zagadnień opowiadać się za żadnym normatywizmem. Innymi słowy, ów dynamiczny efekt mimesis osiągnąć można by

dopuszczając różnorodność środków, częstokroć z intuicyjnego punktu widzenia zupełnie nierealistycznych. Wreszcie, kończąc tę dygresję – taka perspektywa badawcza wymaga całkiem nowego postawienia problemu prawdy w dziele sztuki. I tu także należałoby uwzględnić ów trójdzielny model teorii odbicia. Są to jednak sprawy wymagające zupełnie osobnego rozpatrzenia – podobnie zresztą jak cały szereg problemów ledwie tu naszkicowanych.

Zauważmy na koniec, że to, na co tu szczególnie kładziemy nacisk, tzn. zapośredniczająca funkcja świadomości społecznej w procesie odbicia, jest tylko złagodzeniem, a nie radykalnym rozwiązaniem sprzeczności tradycyjnego paradygmatu estetyki. Jeśli nawet poszukujemy tu pewnych rozwiązań niektórych problemów estetyki mimetycznej, to jednak – trzeba to wyraźnie stwierdzić – poruszamy się jedynie w **ramach** tradycyjnego paradygmatu sztuki. Jakkolwiek taki punkt wyjścia do analizy sztuki mimetycznej daje pewne oryginalne rezultaty, to jednak nie przekraczają one horyzontu z góry zakreślonego. Nie tędy chyba droga do rewolucji w sztuce...

Postawa teoretyczna zakładająca przeciwstawność sztuki i rzeczywistości jest inną wersją podmiotowo-przedmiotowego dualizmu, obecnego w tradycyjnej refleksji filozoficznej. Estetyka oparta na tych podziałach dziedziczy wraz z całym dobrodziejstwem inwentarza to wszystko, co rozsadzało gmach kontemplatywnej filozofii. Podobnie jak filozofię zreifikowane społeczeństwo usunęło poza sferę realnego **bycia** w historii, tworząc dla niej katedry na uniwersytetach, tak równie skutecznie odizolowało od siebie sztukę, zamykając ją w miejscach bezpiecznych, tj. w galeriach, muzeach, na scenach i w salach koncertowych. Cóż jeszcze może się w takim świecie zdarzyć?

---

Rozprawka niniejsza jest na nowo opracowanym fragmentem książki *Estetyka po estetyce. Prolegomena ontologii procesu twórczego*, która ukazała się w czerwcu 2008 roku.

---

- <sup>1</sup> K. Marks, *Kapitał*, t. I, KiW, Warszawa 1970, s. 205.
- <sup>2</sup> G.W.Fr. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, PWN, Warszawa 1969, s. 197.
- <sup>3</sup> K. Marks, op. cit., s. 206.
- <sup>4</sup> Kategorię „metasfery istnienia” wprowadziłem w książce *Tezy o ethosofii*, Warszawa 1992.
- <sup>5</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, PWN, Kraków 1964, s. 62-63.
- <sup>6</sup> T. Mann, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 51.
- <sup>7</sup> K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, tom I, KiW, Warszawa 1960, s. 550-551.
- <sup>8</sup> G. Lukacs, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Werke, Band 2, Luchterchand, Nuewied und Berlin 1968, s. 260 i nast.
- <sup>9</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, op. cit., s. 73, oraz 103-104.
- <sup>10</sup> W tej sprawie por.: B. Jasiński, *Marcuse w kręgu Heideggera*, w: „Przegląd Humanistyczny”, 2007, nr 2, s. 35-44.
- <sup>11</sup> Por. wizję rycerza nieskończonej rezygnacji w: S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, PWN, Warszawa 1972, s. 36-46.
- <sup>12</sup> G.W.Fr. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Samtliche Werke, Bd. VI, Leipzig 1930, Vorrede, s. 15; por. także: G.W.Fr. Hegel, *Encyklopaedie*, Samtliche Werke, Bd. V, Leipzig 1930, Einleitung, paragraf 6, s. 37.
- <sup>13</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, t. VI, Warszawa 1909, s. 74-75, por. także pojęcie „retroaktywnej władzy terażniejszości”.
- <sup>14</sup> Opisałem to obszernie w książce *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*, Warszawa 1997.
- <sup>15</sup> Por. rozprawę Heideggera, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, w: M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1969, oraz *Przezwytyczenie metafizyki*, w: M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977.
- <sup>16</sup> L. Goldman, *Lukacs et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie*, Paris 1973
- (istnieje także przekład niemiecki). Por. także: B. Jasiński, *Myslenie Heideggerem*, Warszawa 1988.
- <sup>17</sup> Do zagadnień tych wracałem wielokrotnie, a ostatnio w obszernej rozprawie *Fenomenologiczny program Edmunda Husserla*, w: „Świdnickie Studia Teologiczne”, rok III, 2006, nr 3, s. 59-97.
- <sup>18</sup> Od strony logicznej próbowałem ten problem opisać w rozprawce *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, w: „Przegląd Humanistyczny”, 1986, nr 11-12, s. 53-59.
- <sup>19</sup> Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Ossolineum, Wrocław-Kraków 1960, s. 127.
- <sup>20</sup> Por. niektóre tylko pozycje: J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze*, w: *Studia z zakresu literatury i filozofii*, Warszawa 1925, s. 127-132; M. Kridl, *O elemencie fikcyjnym w liryce*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937; J. Hospers, *Truth and Meaning in Arts*, Chapell Hill 1946; W. Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*, Hamburg 1959; M. Beardsley, *Aesthetics*, New York 1958; J. Pelc, *Quasi-sądy a dzieło literackie*, „Pamiętnik Literacki”, 1963, z. 3; J. Pelc, *O wartości logicznej i charakterze asertywnym zdań w dziele literackim*, „Estetyka” 1960, nr 1; R. Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze*, w: „Studia z estetyki”, t. I, Warszawa 1957.
- <sup>21</sup> K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 3, KiW, Warszawa 1961, s. 57-58.
- <sup>22</sup> K. Marks, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Dietz Verlag, Berlin 174, s. 397: *Hier die Arbeit selbst noch halb künstlerisch, halb Selbstzweck*.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, s. 387-388: *In der bürgerlichen Ökonomie – und der Produktionsepoch, der sie entspricht – erscheint diese völlige Herausarbeitung des menschlichen Innern als völlige Entleerung, diese universelle Vergegenständlichung als totale Entfremdung und die Niederreissung aller bestimmten einseitigen Zwecke*

*als Aufopferung des Selbstzwecks unter einen ganz äussten Zweck. Daher erscheint einerseits die kindische alte Welt als das Höhere. Andererseits ist sie es in alledem, wo geschlossene Gestalt, Form und gegebne Begrenzung gesucht wird. Sie ist Befriedigung auf einem bornierten Standpunkt; während das Moderne unbefriedigt lässt, oder wo es in sich befriedigt erscheint, g e m e i n ist.*

- <sup>24</sup> Por. przykładowo analizy języka poetyckiego, w których to za główny wyróżnik uznaje się nacelowanie komunikatu poetyckiego na samego siebie: J. Mukarovsky, *O języku poetyckim*, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926-1948. Wybór materiałów*, PWN, Warszawa

1966, s. 133: [...] *funkcja estetyczna dominująca w języku poetyckim [...] powoduje skierowanie uwagi na sam znak językowy, a to jest odwrotnością istotnego nastawienia na cel, którym jest w języku porozumienie*. Podkreśla się przy tym dalej, iż owo estetyczne nastawienie na sam wyraz dotyczy wszelkiej sztuki i wszelkich zjawisk estetycznych. Por. także na ten temat: R. Jacobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, 1960 z. 2; oraz R. Jacobson, *Co je poesie?*, w: *Teoria literatury. Wybor z formalnoj metody*, sostavil a prelozil M. Bakos, Trnava 1941, s. 170-181.

- <sup>25</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 313.

**Bogusław Jasiński**

## **CREATIVITY AND OBJECTS OF ART**

Static concepts are considered as objects of art (objective creations) in the context of personalized creativity. There are three elements in creative process: ideal moments (when the goals are formed), creative process (when the goal is realized) and the result (when material objects are produced). The idea of art is connected with the third stage of creative process. However, creative process is in the center of theoretic analysis in this paper. Performances and new media art are discussed as forms of neo-avant-guard art. Jasiński suggests that there is a need to form a new paradigm of art that would not be connected with objective attitude towards art. His new paradigm includes new aesthetic model. He considers it as the aesthetics of creative process.