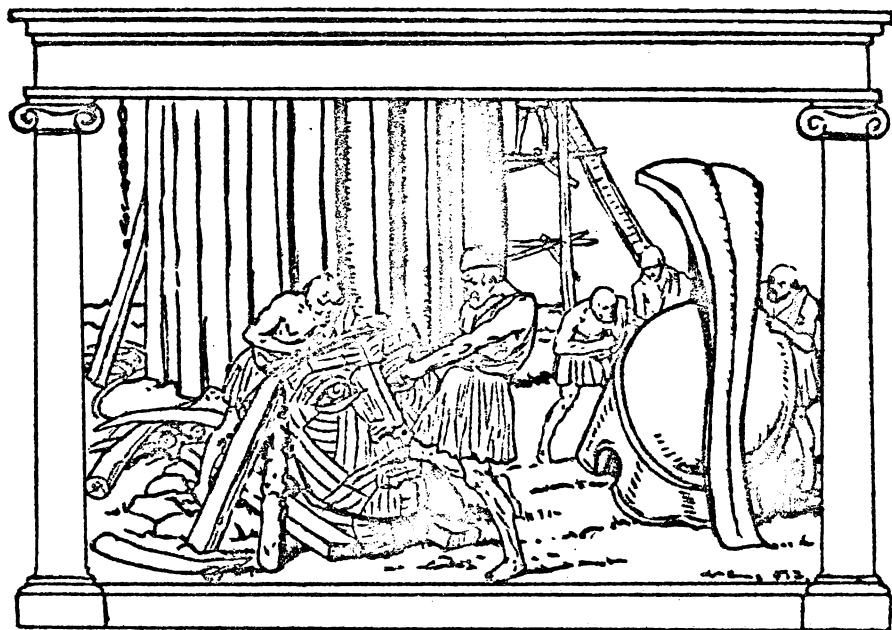




FILOZOFIA WARSZTATU

FILOZOFIA WARSZTATU

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

Filozofia warsztatu

Pod redakcją
ANDRZEJA NOWICKIEGO

LUBLIN 1990

RECENZENCI

Prof. dr Bogusław Schaeffer
Doc. dr hab. Ryszard Stachowski

REDAKTOR

Barbara Gąsior

OKŁADKA

Warsztat Fidiasza, rysunek W. Witwickiego z 1920 r.

ISBN 83-227-0307-4

SPIS TREŚCI

Andrzej Nowicki (Lublin)	
Zadania filozofii warsztatu i jej miejsce w systemie filozofii kultury	7
Teresa Rzepa (Poznań)	
Warsztat psychologa .	27
Boris Porena (Rzym)	
„Komponowanie”. Badania kompozytora dotyczące własnej twórczości	51
Barbara Buczek (Kraków)	
Uwagi o warsztacie współczesnego kompozytora .	75
Emanuele Gennaro (Genua)	
O warsztacie malarstwa filozoficznego .	159
Zofia Majewska (Lublin)	
Problemy warsztatu twórczego a filozofia Romana In- gardena	169
Stefan Symotiuik (Lublin)	
Kultura jako warsztat mód	171

Andrzej Nowicki

ZADANIA FILOZOFII WARSZTATU I JEJ MIEJSCE W SYSTEMIE FILOZOFII KULTURY

Filozofia warsztatu wyrasta z filozofii przestrzeni. Są bowiem dwa podstawowe rodzaje przestrzeni: te, w których człowiek karleje i te, w których człowiek rośnie.¹

„Rośnięcie człowieka” należało do zestawu centralnych kategorii renesansowej filozofii człowieka. Giulio Cesare Vanini napisał nawet osobny dialog: *De hominis augmento*². Szukając przyczyny rośnięcia, Vanini wprowadza pojęcie „mocy, która sprawia, że człowiek rośnie” (*auctrix facultas*). Jednym z aspektów rośnięcia jest powiększanie się rozmiarów (*incrementum*). W związku z tym Vanini stawia pytanie, dlaczego jedne istoty „szybciej rosną” (*cur celerius crescunt*), a inne wolniej.³

Rosnąć można tylko, podejmując wielkie zadania, a więc wytwarzając rzeczy większe, wyższe i wartościowsze od nas samych.⁴ Dla wytwarzania takich rzeczy trzeba zbudować war-

¹ Por. A. Nowicki: *Przestrzeń spotkań. Prolegomena do inkontologicznej filozofii przestrzeni* [w:] *Filozofia przestrzeni*, Lublin 1985, s. 15 § 8.

² G. C. Vanini: *De admirandis Naturae Reginae Deaeque mortalium arcanis libri quatuor*. Lutetiae 1616, rozdz. XLII, s. 262—265.

³ Tamże. Por. A. Nowicki: *Centralne kategorie filozofii Vaniniego*, Warszawa 1970; A. Nowicki: *Vanini*, Warszawa 1987; W 400-lecie urodzin Vaniniego, praca zbiorowa pod red. A. Nowickiego, Lublin 1985.

⁴ Myśl wzięta z wykładu inauguracyjnego Antoniego Bolesława Dobrowolskiego (1872—1954) wygłoszonego w dniu 4 listopada 1926 r. przy objęciu katedry pedagogiki na Wolnej Wszechnicy Polskiej: Rudolf Maria Holzapfel i podstawy naukowe wychowania uczuć, „Droga”,

sztat. Dlatego właśnie warsztat pracy twórczej jest wyróżnionym rodzajem przestrzeni: jest to przestrzeń, w której rosną dzieła a wraz z nimi ludzie jako twórcy tych dzieł.⁵

Pracy nad filozofią warsztatu — jak żeglarzom wyruszającym przez ocean na odkrycie nowych lądów — towarzyszy — jak gwiazda przewodnia — motto w postaci rysunku wybitnego polskiego psychologa i filozofa sztuki, Władysława Witwickiego⁶, na którym widzimy warsztat starożytnego rzeźbiarza.⁷ Rzeźbiony posąg Ateny pokazany jest jako wspólne dzieło Fidiasza i jego czterech uczniów, którzy również mają w sobie „coś boskiego”, ponieważ bez pracy fizycznej opartej na znajomości tworzywa nie może powstać doskonałe dzieło. Znajomość tworzywa to rozumienie jego charakteru i odczuwanie jego woli, to umiejętność prowadzenia z nim dialogu, dopuszczania go do głosu i uważnego wysłuchiwanie jego własnych propozycji.⁸ Szóstą osobą na rysunku Witwickiego jest filozof obserwujący pracę rzeźbiarza i budujący filozofię warsztatu.

Filozofia warsztatu wyrasta także z inkontrologii⁹, ponieważ najważniejsze bodźce — skłaniające nas do wytwarzania

1927, nr 1—3, „Są Rzeczy wyższe od Człowieka — mówił A. B. Dobrowolski — [...] więc tych Rzeczy umiłowanie i kult [...] stać się winny przykazaniem najwyższym [...] Ta Rzecz cudowna, „boska” — większa, wyższa, lepsza od Człowieka, może być tylko tworem Człowieka. Tak! Człowiek zdolny jest tworzyć rzeczy ponad Człowieka, wartość ponad jego wartość” (s. 17).

⁵ Por. A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, Warszawa 1974, s. 326—330.

⁶ Por. A. Nowicki: *Witwicki*, Warszawa 1982 i zeszyt poświęcony W. Witwickiemu (1878—1948) w 40-lecie jego śmierci, „Euhemer”, 1989, nr 1 (151).

⁷ Por. A. Nowicki: *Warsztat twórcy bogów*, „Argumenty”, nr 32 (1561) z 7 VIII 1988, s. 11.

⁸ Por. A. Nowicki: *Filozofia Władysława Witwickiego*, „Euhemer”, 1989, nr 4 (151).

⁹ Por. A. Nowicki: *Zadania i metody inkontrologii*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis”, vol. 18, Hum. 1, Lublin 1976, s. 13—19; A. Nowicki: *O marksistowską inkontrologię. Zarys ogólnej teorii spotkań*, „Studia Filozoficzne”, 1977, nr 5 (138), s. 35—43; *Studia z inkontrologii*, praca zbiorowa pod red. A. Nowickiego, Lublin 1984.

wartościowych rzeczy — zawdzięczamy spotkaniom. Każdy warsztat jest miejscem interesujących spotkań, a życie rzeczy opuszczających warsztat polega na nieskończonej serii spotkań działających pobudzająco na innych twórców.

Trzecim źródłem filozofii warsztatu jest teoria ergantropii¹⁰, odsłaniająca rozmaite formy obecności człowieka w wytwarzanych przez niego rzeczach. Filozofia warsztatu stanowi istotne uzupełnienie tej teorii, ponieważ bada sposób wytwarzania przedmiotów ergantropijnych i stara się uchwycić proces wdziałowstąpienia.

Przez filozofię warsztatu rozumieć będziemy całość wiedzy filozoficznej związanej z projektowaniem, budowaniem i funkcjonowaniem warsztatów, w szczególności: 1) rozważania nad aparaturą pojęciową rozważań o warsztacie, mające na celu doskonalenie istniejących i wytwarzanie nowych narzędzi pojęciowych, 2) rozważania nad przestrzenią i strukturą warsztatu, 3) analizę porównawczą różnych warsztatów, 4) projektowanie optymalnych warsztatów.

Centralną kategorią filozofii warsztatu jest *r z e c z* (*res*) ujmowana w czterech podstawowych aspektach:

a) *res facta* (termin renesansowego muzykologa, Jana Tincorisa z 1477 r.), czyli dzieło wytworzone w warsztacie,

b) *res creanda* albo *res ad quam*, czyli projekt dzieła, którego jeszcze nie ma,

c) *res ex qua* czyli podstawowe tworzywo,

d) *res crescens* czyli „rzecz rosnąca” przez dialog projektu z tworzywem aż do momentu, w którym pełne stopienie się obu partnerów tego dialogu staje się „rzeczą wytworzoną”, gotową do opuszczenia warsztatu.

Rzecz rośnie dzięki temu, że istnieją ludzie obdarzeni mocą sprawiania, żeby rzeczy rosły (*auctrix facultas*). Ze względu na tę moc nazywa się ich *a u k t o r a m i*. Auktor czyli autor jest obecny w wytworzonej przez siebie rzeczy projektem (po-

¹⁰ Por. A. Nowicki: *Ergantropia jako centralna kategoria filozofii kultury* (referat wygłoszony na V Zjeździe Filozofii Polskiej, Kraków, 11 listopada 1987 r.), „Studia Filozoficzne”, 1987, nr 11 (264), s. 3—11.

mysłem) oraz charakterystycznym dla siebie sposobem wytwarzania rzeczy (np. kompozytor — sposobem komponowania, malarz — sposobem malowania, filozof — sposobem myślenia).

Dla filozofii warsztatu twórca (auktor, autor) jest częścią warsztatu. Do budowanego przez siebie warsztatu twórca wnosi projekty, narzędzia i charakterystyczne sposoby pracy. Zgodnie z prawami ergantropii twórca jest obecny w warsztacie:

- a) w projekcie, dzięki któremu powstaje warsztat,
- b) w wyborze, sposobie zbierania i sposobie porządkowania tworzywa,
- c) w charakterystycznym zestawie narzędzi (częściowo przejętych od nauczycieli, częściowo zmodyfikowanych, częściowo nowych),
- d) w sposobie przetwarzania tworzywa (w sposobie sprawiania, żeby dzieło rośło),
- e) w gotowych dziełach noszących w sobie i na sobie piętno jego stylu.

Do wszystkich tych punktów odnosi się ergantropijne równanie: *est homo in rebus = est modus in rebus*. Wynika stąd różnicowanie kategorii *modus* — jako przejawu obecności twórcy w warsztacie — na sposób projektowania, sposób zbierania, sposób porządkowania, sposób wytwarzania narzędzi i posługiwania się nimi, sposób przetwarzania tworzywa, sposób istnienia w wytworzonych przedmiotach i w kolejnych stadiach ich rośnięcia.

W każdej gotowej rzeczy można wyodrębnić trzy podstawowe składniki: 1) to, co do niej wniósł twórca, a więc *modus* (sposób, w jaki została zaprojektowana i wytworzona), 2) to, co do niej wniosło tworzywo (*res ex qua*) i 3) pusta przestrzeń dla współtwórczej aktywności tych, którzy będą spotykać się z tą rzeczą.

Jedną z najważniejszych form spotykania się z rzeczami wytworzonymi przez innych ludzi — z takimi rzeczami jak książki, obrazy, rzeźby, utwory muzyczne — jest ich czytanie.

Istnieje wiele rozmaitych sposobów czytania. Wybór jednego z nich nazywamy lekturą monocentryczną. Ale rzeczy wytworzone przez ludzi można czytać policentrycznie, łącząc harmonijnie kilka rozmaitych sposobów czytania tego samego przedmiotu, na przykład:

— czytanie ergantropijne nastawione na spotkanie z twórcą realnie obecnym w danej rzeczy swoim projektem i sposobem jego realizacji,

— czytanie warsztatocentryczne nastawione na wykrycie, w jaki sposób rzecz jest zbudowana i jak została wytworzona,

— czytanie spacjocentryczne¹¹ nastawione na szukanie przestrzeni dla własnej aktywności, ujmujące wytworzoną rzecz w aspekcie jej możliwości bycia inną niż jest, przekształcające rzecz wytworzoną (*res facta*) w tworzywo (*res ex qua*) dla własnej twórczości.

Dzięki takim czytelnikom możliwe jest dalsze rośnięcie gotowych dzieł, które opuściły warsztat. Jeżeli twórca chce, żeby jego dzieła żyły, rosły, rozwijały się, wzbogacały o nowe sensory, wartości, składniki, warstwy, aspekty i trafiały do wciąż nowych kontekstów, powinien budować w tworzonych przez siebie dziełach pustą przestrzeń — wyposażoną w moc pobudzania innych twórców do współtwórczej aktywności. Dzieło powinno fascynować możliwością przekształcenia go w tworzywo, z którego powstanie dzieło jeszcze doskonalsze.

We wszystkich warsztatach (bez względu na to, czy są to warsztaty filozofów, malarzy, kompozytorów, muzykologów czy historyków filozofii) można wyróżnić podstawowe kategorie współtwórców:

a) myśliciele, którym twórca zawdzięcza podstawowe pojęcia organizujące twórczość: dzieło, tworzywo, narzędzie itd. i dzięki którym podejmuje decyzję autokreacyjną, która czyni z niego podmiot pracy twórczej,

b) nauczyciele twórcy, którzy rozbudzili jego zainteresowa-

¹¹ Por. A. Nowicki: *O czytaniu spacjocentrycznym*, „Studia o Książce”, t. 17, 1987, s. 287—299.

nia, nauczyli sposobu patrzenia, słuchania, przekazali narzędzia i metody,

c) osoby wytwarzając bodźce pobudzające wyobraźnię,

d) osoby, które dostarczyły tworzywo już częściowo przez nie przetworzone,

e) osoby pomagające, współpracujące,

f) osoby spotykające się z wytwarzanymi rzeczami (także w kolejnych stadiach ich rośnięcia) i dokonujące re-kreacji tych dzieł we własnym umyśle,

g) nauczyciele tych osób, zwłaszcza ci, którzy rozbudzali w nich potrzebę spotykania się z filozofią, muzyką, malarstwem.

Interesującą formą obecności odbiorcy dzieła w warsztacie może być antycypowanie tej obecności przez twórcę: wyobrażanie sobie tego, jak ludzie — na których mu zależy — będą odbierali wytworzone przez niego dzieło, może wpływać na proces wytwarzania dzieła.

Res ad quam może być przez twórcę ujmowana jako jakieś jedno dzieło albo jako całość tego, co twórca chce po sobie pozostawić, czyli dzieła zebrane.

Z ontologicznego punktu widzenia, dzieła zebrane mogą stanowić pewną całość złożoną zarówno z dzieł już wytworzonych (*res factae*), jak dzieł projektowanych (*res creandae*), których jeszcze nie ma. Idea dzieł zebranych nasyca tworzone dzieła dodatkową treścią. Dzięki tej perspektywie dzieło już wytworzone nie jest wyłącznie tym, czym było dotąd, ale może stać się — prócz tego — ogniwem łańcucha dzieł albo nawet ogniwem wielu różnych łańcuchów, a więc wchodzi z innymi dziełami w skomplikowane stosunki; dla jednych staje się „połem dojścia”, dla innych „połem wyjścia”, dla jeszcze innych „połem przejścia” — a związki takie (nawet jeśli pojawiają się już po wytworzeniu danego dzieła) mają moc „dotreszczającą”, koherentyzującą, uzupełniającą dzieła nowymi warstwami znaczeń. Stosunki tego rodzaju mogą łączyć także dzieła różnych twórców.

Ontologiczną osobliwością warsztatu jest to, że składa się

z cząstek niejednorodnych, nawet w tej swojej części, jaką jest tworzywo, czyli zbiór charakterystycznych przedmiotów. Oto dwa przykłady: warsztat historyka filozofii i warsztat malarza.

Podstawowym tworzywem historyka filozofii są myśli filozofów, czerpane z dzieł samych filozofów i z opracowań innych historyków filozofii. Tworzywo to składa się zwykle z trzech różnych zbiorów:

a) z przedmiotów materialnych wytworzonych przez innych ludzi (z książek i artykułów pisanych przez filozofów i historyków, z mikrofilmów i fotokopii),

b) z własnych notatek sporządzonych przez historyka filozofii,

c) z tego, co zostało przez niego zapamiętane i uzupełnione własnymi przemyśleniami.

Dwie pierwsze klasy obejmują przedmioty psychofizyczne, trzecia — przedmioty psychiczne. Pierwsza klasa to wytwory cudze, dwie ostatnie — to wytwory własne.

Podobnie w warsztacie malarza mamy trzy zbiory:

a) przedmioty materialne (fizyczne i psychofizyczne), których wyglądy zamierza malarz odtwarzać,

b) własne szkice i notatki,

c) wyglądy zapamiętane (a także przetworzone i wymyślone).

Głównego wyjaśnienia wymaga pojęcie „notatek” i „szkiców”. Funkcjonują bowiem dwie milczące a fałszywe przesłanki: a) że notatki należy sporządzać tylko wówczas, kiedy nie ma się własnej książki, kserokopii czy mikrofilmu oraz b) że notatka jest zwykłym powtórzeniem tego, co jest w książce.

Z pola uwagi znika w ten sposób to, co najważniejsze, to mianowicie, że sporządzanie notatek nie powinno być mechanicznym kopiowaniem (i namiastką) materiału pełnowartościowego, ale jest (i powinno być) samodzielną pracą nad tekstem, opartą na niezwykle trudnych i odpowiedzialnych decyzjach: co uznać za istotne, od czego można abstrahować i co należy ze sobą powiązać (zarówno w obrębie książki jak z tym, co

znajduje się w innych książkach i w pozaksiążkowej sferze rzeczywistości). Notatki są (i powinny być) wybieraniem, wydobywaniem tego, co ważne i abstrahowaniem od tego, co nie będzie nam potrzebne do wytworzenia projektowanych rzeczy. To samo dotyczy rysunków i szkiców — jak uczył Władysław Witwicki.

Istotną cechą sporządzanych notatek powinno być ich prze-myślane zróżnicowanie. Na przykład to, co najważniejsze, powinno być wyróżnione graficznie: umieszczone w miejscu centralnym, wypisane wielkimi literami, większymi, niż wszystkie inne, powinno być spacjeowane, podkreślane, wyróżniane barwą i dodatkowymi znakami (np. plusami, wykrzyknikami, strzałkami).

Odkrywane związki między informacjami najlepiej przedstawiać w postaci diagramów: rzędów, szeregów, kół, prostokątów, modeli przestrzennych wskazujących na charakter powiązań (zjawiska będące częścią innych zjawisk, zjawiska należące do tej samej klasy, zjawiska będące przyczyną, skutkiem lub przeciwieństwem innych zjawisk; kolejność chronologiczna, aksjologiczna, mnemotechniczna, alfabetyczna).

Tak sporządzane notatki nie są namiastką pełnowartościowego materiału (np. książek), ale są wytworem pracy analizującej, wartościującej, porządkującej; mogą więc posiadać większą wartość naukową od tych materiałów, z których są sporządzane.

Najlepsze notatki to wcale nie te, w których wszystko zostało zanotowane (skopiowane, powtórzone), ale te, w których a) trafnie wydobyto to, co najważniejsze, b) trafnie pominięto sprawy drugorzędne, c) trafnie (odkrywczo) uchwycono najważniejsze powiązania.

Najcenniejszy typ notatek — to skorowidze rzeczowe i diagramy łączące informacje w system powiązań. To samo dotyczy strategii zapamiętywania. Najlepsza pamięć — to nie pamięć najbardziej pojemna, ale selektywna i systemowa — o najgęstszej sieci powiązań między elementami zapamiętanymi.

Przestrzeń warsztatu posiada własności magnetyczne, przyciągające przedmioty potrzebne do budowy dzieł i ludzi zafascynowanych procesem powstawania dzieł. W przestrzeni warsztatu mogą pojawić się: a) uczniowie pragnący poznać warsztat mistrza, żeby tworzyć doskonałe dzieła, b) badacze pragnący poznać warsztat, żeby zebrać materiały do budowanej przez siebie filozofii warsztatu, c) osoby pragnące sporządzić portret twórcy, stosujące „metodę portretowania warsztatem” (jest to jedna z najlepszych metod portretowania, ponieważ chwyta człowieka w najważniejszej dla niego czynności wytwarzania wartościowych przedmiotów).

*
* *

Termin „filozofia warsztatu” wprowadziłem do obiegu 20 października 1987 r., nadając taki właśnie tytuł cyklowi wykładów monograficznych dla studentów filozofii UMCS. W czerwcu 1988 r. rozwinięty konspekt wykładu przesłałem do „Edukacji Filozoficznej” a w styczniu 1989 r. przygotowałem do druku pracę zbiorową pod tytułem: „Filozofia warsztatu”.

Przygotowania do wykładu trwały około 30 lat (1957—1986) a pierwsza jego wersja powstała w latach 1959—1961 jako (ostatecznie nie wydrukowany) wstęp do pracy habilitacyjnej o filozofii Giordana Bruna ¹².

Ten wstęp narodził się z pomysłu rozszczępienia się na dwa podmioty: jednym był historyk filozofii pracujący nad tekstami Giordana Bruna, drugim był metodolog historii filozofii uważnie obserwujący, analizujący, oceniający i korygujący pracę historyka, a także wysuwający własne propozycje udoskonalenia tej pracy. Inaczej mówiąc, zauważyłem, że mam jakiś warsztat, w obrębie którego rośnie moja praca habilitacyjna, i zacząłem odczuwać potrzebę nieustannej refleksji kry-

¹² Por. A. Nowicki: *Centralne kategorie filozofii Giordana Bruna*, Warszawa 1962 (ale niektóre fragmenty wstępu przedostały się do tekstu np. s. 13—25, 29—30, 32—33, 217—223).

tycznej nad tym warsztatem. Można powiedzieć, że już wtedy zacząłem faktycznie uprawiać „filozofię warsztatu”, chociaż nazwa tej dyscypliny pojawiła się w moim umyśle dopiero w 1987 r.

Ten wstęp był przeze mnie wykorzystywany w pracy z moimi uczniami (magistrantami i doktorantami) głównie na Uniwersytecie Wrocławskim w latach 1963—1973, a jego fragmenty — skracane, rozszerzane, modyfikowane, rozwijane, pogłębiane, uzupełniane — znalazły się w książce *Człowiek w świecie dzieł*¹³, w pracy o narzędziach pojęciowych historyka filozofii, drukowanej w języku włoskim¹⁴ i holenderskim¹⁵, i w *Uwagach o własnym warsztacie* — napisanych na życzenie prof. Jana Legowicza¹⁶.

W pierwszym okresie (od 1957 do 1970 r.) koncentrowałem się na badaniu trzech rodzajów warsztatów:

1) na warsztatach filozofów (zwłaszcza Bruna, Vaniniego, Arystotelesa, Lullusa),

2) na warsztatach historyków filozofii (zwłaszcza niemieckich i włoskich; m.in. analizowałem aparaturę pojęciową takich historyków jak Max Frischeisen Köhler, Johann Eduard Erdmann, Arthur Hübscher, Kuno Fischer, Giuseppe Saitta, Eugenio Garin, Nicola Badaloni, Luigi Firpo i wielu innych, mniej interesując się tym, co piszą, a bardziej tym, jakie narzędzia pojęciowe pojawiają się w toku badania, interpretowania i porządkowania materiału),

3) na warsztatach religioznawców (w związku z założeniem

¹³ Por. A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, cyt. wyd., s. 26—40 (§§ 11—16), s. 56—66 (§§ 22—25), s. 259—306 (§§ 47—57).

¹⁴ A. Nowicki: *Vanini nel Seicento e gli strumenti concettuali per studiare la sua presenza nella cultura*, „Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche”, vol. LXXXII, Napoli 1971, s. 377—404.

¹⁵ A. Nowicki: *Vanini in de zeventiende eeuw en het begrippen-instrumentarium om zijn aanwezigheid in de cultuur te bestuderen*, „Tijdschrift voor de Studie van de Verlichting”, r. II, 1974, nr 2, s. 132—146.

¹⁶ A. Nowicki: *Uwagi o własnym warsztacie*, „Życie Szkoły Wyższej”, 1987, nr 12, s. 93—105.

i redagowaniem przez 25 lat kwartalnika „Euhemer”, 1957—1981).

Od 1970 r. prowadziłem badania nad warsztatami malarzy, od 1975 — nad warsztatami kompozytorów i muzykologów, od 1977 — nad warsztatami psychologów. Prócz tego od 1942 r. fascynował mnie warsztat geofizyka, Antoniego B. Dobrowolskiego, badany przeze mnie trzykrotnie, raz w latach 1957—1968 w związku z pisaną pod moim kierunkiem pracą doktorską Eulalii Sajdak-Michnowskiej, drugi raz w latach 1976—1981 w związku z rozdziałem o A. B. Dobrowolskim — w książce *Nauczyciele*¹⁷, i obecnie, od r. 1988 w związku z pracą nad filozofią warsztatu.

Pojęcie „warsztatu filozofa” wzięłem z dzieła Giordana Bruna *De umbris idearum* (1582), gdzie pojawiły się wyrażenia: *Aristotelis officina*, *Platonis officina*. W mojej książce z r. 1962 przełożyłem prawidłowo *officina* na warsztat, ale w skorowidzu pojęć zastąpiłem warsztat ... arsenałem.¹⁸ Nazywając warsztaty filozofów „arsenałem różnorakiej broni” ujawniłem trzy własne zainteresowania:

a) narzędzia pojęciowe interesowały mnie wówczas bardziej jako narzędzia walki, niż jako narzędzia badania,

b) gotowe narzędzia interesowały mnie bardziej, niż badanie sposobu, w jaki są wytwarzane,

c) przede wszystkim jednak zainteresowała mnie — propagowana przez Bruna — idea pluralizmu metodologicznego.

Giordano Bruno dał mi trzy podstawowe pojęcia do budowania filozofii warsztatu:

1) pojęcie „narzędzi pojęciowych”, z których drogą selekcji wyłaniają się „centralne kategorie” charakteryzujące „sposób myślenia” określonego filozofa,

2) pojęcie „filozofa” jako „wytwórcy nowych narzędzi pojęciowych”, i

¹⁷ A. Nowicki: *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 242—260.

¹⁸ A. Nowicki: *Centralne kategorie filozofii Giordana Bruna*, cyt. wyd., s. 99 i 254.

3) pojęcie „warsztatu”, w którym filozof wytwarza swoje narzędzia.

Z tych trzech pojęć dwa pierwsze określili — na 30 lat — charakterystyczny dla mnie sposób uprawiania historii filozofii, polegający na tym, że:

1) zamiast nastawiać się na referowanie „poglądów” filozofa, koncentrowałem się na badaniu mechanizmów jego filozoficznego myślenia, szukając odpowiedzi na pytania: a) jakimi narzędziami pojęciowymi posługuje się w swoich badaniach? b) skąd (od kogo) je wziął? c) czy i w jaki sposób je zmodyfikował? d) czy wytworzył jakieś nowe narzędzia pojęciowe, których dotąd jeszcze nie było,

2) wytwarzanie nowych narzędzi pojęciowych uznałem za najważniejsze zadanie filozofa, a także za kryterium oceny filozofów, odróżniania wielkich od mniejszych.

Trzecie pojęcie jakoś mi się zagubiło. Wynikało to stąd, że zajmując się konkretnymi myślicielami i zestawami ich narzędzi pojęciowych, uważałem, że nie ma potrzeby wprowadzania „warsztatu” jako trzeciego, odrębnego przedmiotu badań, różnego od tych dwóch, które (jak sądziłem) wyczerpują całą problematykę warsztatu. Uprawiałem więc filozofię warsztatu nie posługując się słowem „warsztat”.

Drugą przyczyną długiej nieobecności słowa „warsztat” w moim myśleniu o sprawach warsztatowych było narzucone sobie powstrzymywanie się od uogólnień. Przez wiele lat badałem konkretne warsztaty konkretnych filozofów i historyków filozofii, ciesząc się różnorodnością narzędzi pojęciowych i sposobów badania materiału. Obawiałem się, że uogólnienia mogą zagrozić tej różnorodności, usunąć w cień różnice indywidualne przez eksponowanie tego, co wspólne.

Jeżeli obawy te towarzyszyły uogólnieniom I stopnia — w tym sensie, że pojęcie „warsztatu filozofa” może zacierać różnice między warsztatem Vaniniego i warsztatem Bruna albo warsztatem Platona i warsztatem Arystotelesa, albo warsztatem Marksa i warsztatem Husserla, to tym większe obawy budził taki model filozofii warsztatu, w którym to, co wspólne

w warsztatach filozofa, malarza, kompozytora, przesłoniłoby sobą nie tylko różnice indywidualne między twórcami, ale także różnice między poszczególnymi dziedzinami kultury.

Zbudowałem więc inny model filozofii warsztatu, w którym chodzi nie o najwyższy stopień teoretycznego uogólnienia wyjaśniającego „istotę warsztatu w ogóle”, ale o maksymalną użyteczność praktyczną wiedzy o bardzo różnych warsztatach przy założeniu, że każdy musi budować sobie własny warsztat — najlepiej dostosowany do tego celu, jakim ma być wytworzenie takiej rzeczy, jakiej dotąd nigdy jeszcze nie było. Wynikał stąd wniosek, że poznawanie różnych warsztatów może być źródłem inspiracji, a moc inspiracyjna różnic indywidualnych będzie prawdopodobnie większa w przypadku poznawania warsztatu z innej dziedziny kultury, a więc kiedy kompozytor zapozna się z warsztatami malarzy i filozofów, a filozof z warsztatami kompozytorów.

Okazało się, że w środowisku kompozytorów i muzykologów kiełkują podobne myśli. Z badań przeprowadzonych przez kompozytorkę panią Barbarę Buczek, wynika, że bardzo wielu współczesnych kompozytorów przejawia żywe zainteresowanie warsztatami malarzy¹⁹, a kompozytor i muzykolog włoski, Boris Porena nie ma wątpliwości co do tego, że dla współczesnego kompozytora jest rzeczą absolutnie niezbędną wyjście poza krąg kompetencji ściśle muzycznych i zdobycie odpowiednich kompetencji w zakresie filozofii, cybernetyki, informatyki, językoznawstwa.

W tej sytuacji pojawił się pomysł, żeby do budowania filozofii warsztatu zaprosić kompozytorów i muzykologów i skłonić ich do zbadania i opisania ich własnych warsztatów — na gorąco, dla uchwycenia tego, jak te warsztaty funkcjonują w tej chwili. Z podobną prośbą zwróciłem się do twórcy „malarstwa filozoficznego” i do psychologa, żeby obok warsztatów kompozytorów pokazać jeszcze dwa inne typy warsztatów.

¹⁹ Por. B. Buczek: *Współczesna twórczość muzyczna w aspekcie spotkań ze sztukami plastycznymi (lata 1945—1980)* [w:] *Studia z in-kontrolologii*, Lublin 1984, s. 15—37.

Zebrane i drukowane tu teksty T. Rzepy, B. Poreny, B. Buczek, E. Gennara sprawiają, że filozofia warsztatu już w momencie własnych narodzin jawi się jako przedsięwzięcie interdyscyplinarne, w którym rozważania o charakterze filozoficznym mają solidny fundament w postaci obszernej prezentacji kilku bardzo różnych warsztatów, znanych autorom opracowań „od wewnątrz”.

To, że teksty te drukowane są obok siebie, nadaje im dodatkowy sens. Prace Borisa Poreny i Barbary Buczek nie mają w ten sposób charakteru wyłącznie muzykologicznego, ponieważ włączone zostały w szerszy kontekst filozoficznej refleksji nad kulturą, uruchamiając inne sposoby czytania i korzystania z tych prac. Prawdopodobnie niektóre z tych prac nigdy by nie zostały napisane, gdyby pomysł wspólnej pracy nad filozofią warsztatu nie podziałał jako bodziec do przeprowadzenia badań. W tym sensie Boris Porena pisze: „przystępuję do badań, których — muszę to powiedzieć — prawdopodobnie nigdy bym nie podjął, gdyby nie moje przypadkowe spotkanie z prof. A. Nowickim, zlecającym mi ich przeprowadzenie”.

Wypowiedzi tej nie można zostawić bez komentarza, ponieważ dotyka ona bezpośrednio tego punktu, w którym inkontrologia różni się w sposób zdecydowany od innych kierunków filozoficznych, które posługują się pojęciem „spotkania”. Punktem tym jest pojęcie przypadku.

Dla wielu nurtów filozofii spotkania, przypadkowość jest jednym z istotnych atrybutów autentycznego spotkania. „Dla mnie — pisze Jerzy Bukowski w *Spotkaniu z inkontrologią* — spotkanie jest wydarzeniem niczym nie uwarunkowanym i w żaden zaprogramowany sposób nie można przybliżyć jego wydarzenia się [...] sprzeciwiam się zdecydowanie tezie o naukowym programowaniu spotkań i w ogóle jakiejkolwiek możliwości przygotowania spotkania”.²⁰ Wcześniej tę samą myśl rozwijał J. Bukowski w swoim *Zarysie filozofii spotkania*, pisząc,

²⁰ J. Bukowski: *Spotkanie z inkontrologią*, „Studia Filozoficzne”, 1988, nr 4 (269), s. 57—68.

że spotkania „nie można zaplanować”.²¹ W recenzji z tej książki napisałem: „Twierdzenie takie (że nie można zaplanować spotkania) przekreśla, moim zdaniem, cały sens uprawiania filozofii spotkań. Jeżeli uważamy spotkania za zjawisko niezwykle doniosłe i postanawiamy je badać, to przecież właśnie po to, żeby jak najlepiej planować i przygotowywać przyszłe spotkania. Praktyczna użyteczność inkontrolologii to najważniejsze uzasadnienie potrzeby jej uprawiania”.²²

W tej sytuacji nie mogę zaakceptować twierdzenia Borisa Poreny o „przypadkowości” naszego spotkania. Przypomnę najważniejsze fakty.

1. Wszystko „zaczęło się” 25 sierpnia 1980 r., kiedy wziąłem do ręki książkę Borisa Poreny *Musica società. Inquisizioni musicali II*, Torino 1975. Było to w Instytucie Filozofii Uniwersytetu w Lecce.

To, że tego dnia byłem we Włoszech, nie było „przypadkiem”, ponieważ zostałem imiennie zaproszony, a zaproszenie to było logiczną konsekwencją faktu, że od 1934 r. zajmuję się kulturą włoską, drukuję liczne prace w języku włoskim, więc od czasu do czasu jakieś instytucje włoskie to zauważają. To, że będąc w Lecce wstąpiłem do Instytutu Filozofii, też nie miało charakteru przypadkowego, ponieważ mam tam wielu przyjaciół. To, że przy okazji zajrzałem do katalogu też nie było przypadkiem, bo zawsze i wszędzie korzystam z takich okazji, żeby przejrzeć książki dotyczące spraw, które w danym momencie najbardziej mnie interesują. To, że szukałem książek o muzyce też nie było przypadkiem, ponieważ w tym czasie najbardziej interesowały mnie problemy filozofii muzyki. To, że w Bibliotece Instytutu Filozofii była książka Borisa Poreny, trudno uznać za przypadek, jeśli uwzględnić, że o zakupie decydują osoby kompetentne, które orientują się, jakie książki powinny zostać zakupione. To, że książkę tę przeczytałem tego samego dnia „jednym tchem”, wynikało z wyjątkowej odpo-

²¹ J. Bukowski: *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987, s. 154.

²² A. Nowicki: *Spotkania w rzeczach*, „Studia Filozoficzne”, 1988, nr 4 (269), s. 169–174.

wiedniości między jej treścią a tym, czego właśnie szukałem. Czytałem ją tak, jakby została napisana specjalnie dla mnie: cała struktura moich zainteresowań i stawianych przed sobą zadań „przeznaczała” mnie na czytelnika tej książki, a lektura wytworzyła we mnie silną potrzebę posiadania własnego egzemplarza. To, że udało mi się tę książkę kupić, też nie było przypadkiem (jak to bywa w naszym kraju), ponieważ księgarniom włoskim zależy na sprzedawaniu książek, więc chociaż tej książki w księgarni nie było, natychmiast ją dla mnie sprowadzono.

2. To, że książkę tę przeczytałem kilka razy, wynikało stąd, że odczuwałem potrzebę pisania o niej i zapoznania z nią polskich czytelników. Kolejne lektury prowadziły do odkrywania głębiej ukrytych warstw jej znaczeń, utwierdzając mnie w przekonaniu o tym, że Boris Porena należy do najbardziej oryginalnych myślicieli współczesnych Włoch (materiałem do porównań była moja książka: *Współczesna filozofia włoska*, która ukazała się w 1977 r., kiedy jeszcze nie wiedziałem o istnieniu Poreny). Tak narodził się pomysł nawiązania bliższego kontaktu z Poreną i pierwszym krokiem było napisanie do niego listu: 13 lutego 1984 r. Gdybym liczył na „przypadek”, to pewno nie spotkalibyśmy się do dzisiejszego dnia. Uważałem jednak, że można i warto przejawiać w tych sprawach inicjatywę, a więc zaprojektować i przygotować spotkanie, odczuwane jako bardzo potrzebne — dla budowy mojego warsztatu związanego z pracą w dziedzinie filozofii muzyki. Odpowiedź Poreny z 17 marca 1984 r. świadczyła o tym, że on także zainteresowany jest kontynuowaniem nawiązanego kontaktu.

3. Okazja wkrótce się nadarzyła. Zaproszony do Lecce na Międzynarodowy Zjazd (z okazji 400-lecia urodzin Vaniniego), wiedziałem, że po drodze wstąpię do Rzymu, żeby spotkać się z Poreną. Nie było więc żadnego „przypadku” w tym, że 30 października 1985 r. o godz. 14 min. 30 znalazłem się w rzymskim Konserwatorium św. Cecylii, żeby uczestniczyć w prowadzonym przez niego seminarium poświęconym analizie mu-

zyki Bacha, ani w tym, że rozpoczętą po seminarium rozmowę kontynuowaliśmy w jego mieszkaniu i że poznawałem go poprzez poznawanie jego dwóch warsztatów: tego w Konserwatorium, gdzie jako muzykolog odkrywał tajemnice warsztatu Bacha, i tego w mieszkaniu, gdzie jako kompozytor wytwarzał własne dzieła.

4. Nie było też żadnego przypadku w tym, że 2 czerwca 1986 r. o godz. 19 min. 13 Porena znalazł się w Lublinie, żeby przez kilka dni spotykać się z nauczycielami akademickimi i studentami UMCS, wygłaszać odczyty i grać na fortepianie własne utwory.

5. I wreszcie, moja prośba, żeby Porena opisał własny warsztat kompozytora i wziął w ten sposób udział we wspólnym budowaniu filozofii warsztatu, nie była wcale przypadkową propozycją. Problematyka warsztatu pojawiła się — w sposób konieczny — jako kolejne ogniwo budowanego od 22 lat systemu filozofii kultury, wyrastając z inkontrologii, filozofii przestrzeni i teorii ergantropii. Wysokie kompetencje Poreny jako kompozytora, muzykologa i filozofa kultury „przeznaczały” go na współuczestnika przedsięwzięcia. Nie było więc żadnego przypadku, że odpowiedział na moją prośbę wnikliwą analizą własnego warsztatu i przysłał tekst pasujący do zaprojektowanej pracy zbiorowej.

Z wyliczonych tu faktów — a można było wyliczyć ich znacznie więcej, przypominając to, co w różnych czasopiśmiech pisałem o Poreninie²³ i pokazując konkretnie, jak wzajemnie uzupełniały się i przeplatały nasze rozważania, jak, z jednej strony, dzięki Poreninie posunęły się naprzód moje prace w dziedzinie filozofii przestrzeni, filozofii muzyki czy koncepcji spajocentrycznego sposobu czytania, a z drugiej strony, jak do rozważań Poreny zaczęły przenikać, dzięki naszym kontaktom, wątki związane z filozofią kultury, inkontrologią, teorią poli-

²³ M.in. A. Nowicki: *Filozofia przestrzeni muzycznej Borisa Poreny*, „Ruch Muzyczny”, r. XXIX, nr 3 z 3 II 1985, s. 17; A. Nowicki: *Eksperymenty metakulturalne Borisa Poreny*, „Argumenty”, nr 22 (1447) z 1 VI 1986, s. 7.

centrycznej struktury osobowości i załączkami filozofii warsztatu.

W podobny sposób mógłbym przedstawić spotkania z Emanuele Gennaro, Barbarą Buczek, Teresą Rzepą i innymi współautorami *Filozofii warsztatu*, wskazując, jak małą rolę odgrywał w tych spotkaniach „przypadek”, a jak wielką inicjatywa, projekt, program i konkretne przygotowania do tego, żeby spotkania zaowocowały wspólnymi dziełami.

Zarówno inkontrologia, jak filozofia warsztatu nastawione są na teoretyczne (a jeszcze bardziej na praktyczne) zmniejszanie roli przypadku w naszym życiu, na eliminowanie go naszymi decyzjami autokreacyjnymi, naszymi projektami i konsekwentną realizacją tych projektów. A gdyby pojawiło się pytanie, skąd się biorą te inicjatywy, decyzje, projekty, wówczas zamiast mówić o „przypadku” być może należałoby mówić o przeznaczeniu, dokonując oczywiście pewnego „przetreszczenia” tego terminu, aby jego pole semantyczne było wypełnione wyłącznie treściami empirycznymi i racjonalnymi, podlegającymi weryfikacji.

Nie należy mówić o „przypadkowym spotkaniu” osób, które — strukturą własnych zainteresowań, potrzeb intelektualnych i podjętych zadań — były „przeznaczone” do tego, żeby się ze sobą spotkać i podjąć współpracę. W szczególności zaś pewna potencjalna komplementarność wiedzy, doświadczeń, umiejętności, zadań życiowych może wyjaśnić siłę wzajemnego przyciągania się.

Przedstawione tu rozważania o „przypadku” i „przeznaczeniu” nie mają charakteru dygresji, ale są istotną częścią rozważań o warsztacie. Projektowanie, przygotowywanie, realizowanie i wykorzystywanie spotkań — to czynności charakterystyczne dla budowania warsztatu.

Jeżeli ktoś podejmuje temat, nad którym pracowałem wiele lat i wiadomo, że dysponuję w tej dziedzinie określonym zasobem zebranych materiałów, posiadanej wiedzy, własnych przemyśleń, problemów i pomysłów, to jest rzeczą naturalną, że będzie szukał kontaktu ze mną i — jeśli na serio zależy mu

na zbudowaniu dobrego warsztatu — nie będzie czekał na szczęśliwy przypadek, ale podejmie inicjatywę, żeby się ze mną spotkać. Wynika stąd wniosek, że dla zbudowania filozofii warsztatu trzeba korzystać ze zdobyczy nie jakiegokolwiek filozofii spotkań, a w szczególności nie takiej, która za istotny atrybut spotkania uważa jego przypadkowość, lecz z inkontrologii, która zajmuje się problematyką projektowania i przygotowywania spotkań.

Przy ogólnym nastawieniu na ograniczanie roli przypadku nie należy absolutyzować programowania i planowania. Gdyby się zdarzało tylko to, co zostało zaprogramowane, zaplanowane, przygotowane i dokładnie przewidziane, życie stałoby się nudne. Przypadek nie powinien rządzić naszym życiem, ale czasem warto pozwolić, żeby to, co przypadkowe, wniosło do naszego życia pewne urozmaicenie. Dotyczy to także wytwarzanych przez nas rzeczy, należy starać się o to, żeby w ogólnych zarysach były zgodne z planem, natomiast w szczegółach pewne przypadkowe odchylenia mogą wzbogacać nasz wytwór o pewną dodatkową wartość spontaniczności.

Dobry warsztat nie powinien być warsztatem zamkniętym, wykończonym we wszystkich szczegółach. Nawet najlepiej zbudowany warsztat trzeba od czasu do czasu przewietrzyć. Przypadek jest takim wiatrem, który — jeśli otworzymy okna — może nam porozrzucać kartki maszynopisu i przerwać pracę. Ale właśnie podczas takiej przerwy mogą pojawić się nowe pomysły i nadać przerwanej pracy nowy, nieoczekiwany kierunek.

Teresa R z e p a

WARSZTAT PSYCHOLOGA

Mimo wielu nasuwających się metafor, nie wybiorę żadnej z nich, aby zobrazować moje przekonanie, że pisać o warsztacie psychologa — to dotykać wszystkich spornych problemów psychologii — poczynwszy od sporu o jej przedmiot o cechach czy naturze ulotnej, delikatnej, kapryśnej, dynamicznej, kuszącej wizją uchwycenia jego istoty i zamknięcia w dobrze przykrojonych ramach teorii psychologicznej. Teoretyczne modele czy to psychiki, czy umysłu, czy całego „psychoorganicznego” człowieka, wchodziły w rozmaite relacje z konstruowanymi na ich gruncie (lub je poprzedzającymi) metodami badań psychologicznych. I od początków metodologii psychologii można mówić o sporach na temat obiektywności tychże badań, na temat ich związku czy rozłączności z metodami nauk przyrodniczych, na temat prawomocności korzystania z matematyki. Spory te dotyczą także odrębności psychologii od innych nauk, zwłaszcza filozofii, fizjologii i cybernetyki (teorii komunikacji). Dlaczego — wobec tak znacznych, a przecież zaledwie kilku wymienionych trudności — warto zajmować się warsztatem psychologa?

Po pierwsze dlatego, by przyjrzeć się dynamice związków między praktyką a teorią psychologiczną. Po drugie, by spojrzeć na różnice i podobieństwa warsztatowe (sposoby rozwiązywania problemów) zachodzące między poszczególnymi szkołami (czy paradygmatami) psychologicznymi, zrodzonymi jako wynik napięć między praktyką a teorią psychologiczną. Po trzecie, aby ocenić efekty oscylacji myśli psychologicznej

wokół podstawowej dla niej kwestii: przedmiotu badań psychologicznych. Wreszcie po czwarte, by móc porównać swój warsztat z warsztatem modelowym lub warsztatem przykładowym, mając na uwadze tę podstawową prawdę, że w psychologii metoda jest odpowiednikiem stawianych problemów. Zatem metoda czy sposób rozwiązania problemu, pojawiający się w określonym czasie i powoływany w określonym celu (funkcja), mógłby być rozumiany jako centralna kategoria psychologiczna.¹ Zważywszy jednak na rozmaite (w sensie różnokierunkowych) związki metody z samym problemem, za centralną kategorię psychologiczną należy uznać nie tylko sam problem oraz nie tylko samą metodę, lecz problem wraz ze sposobem (metodą) jego rozwiązania. W takim ujęciu centralne kategorie psychologiczne są podstawą tworzenia warsztatu psychologa. Co więcej, pojawienie się centralnych kategorii psychologicznych w rozwoju nauki (zwłaszcza filozofii) należy uznać za narodziny myśli psychologicznej. Oprócz zaistnienia centralnych kategorii psychologicznych, o warsztacie psychologa nie byłoby mowy bez:

1) wiedzy psychologicznej, świadomości metodologicznej oraz aktywności badacza-psychologa;

2) zestawu narzędzi zbudowanych zgodnie z wymogami metodyki badań, wynikającej z określonych wymogów teoretycznych;

3) zbioru osób badanych i ich współdziałania z psychologiem w tworzeniu (w kontrolowany i niekontrolowany sposób) rozmaitych wytworów;

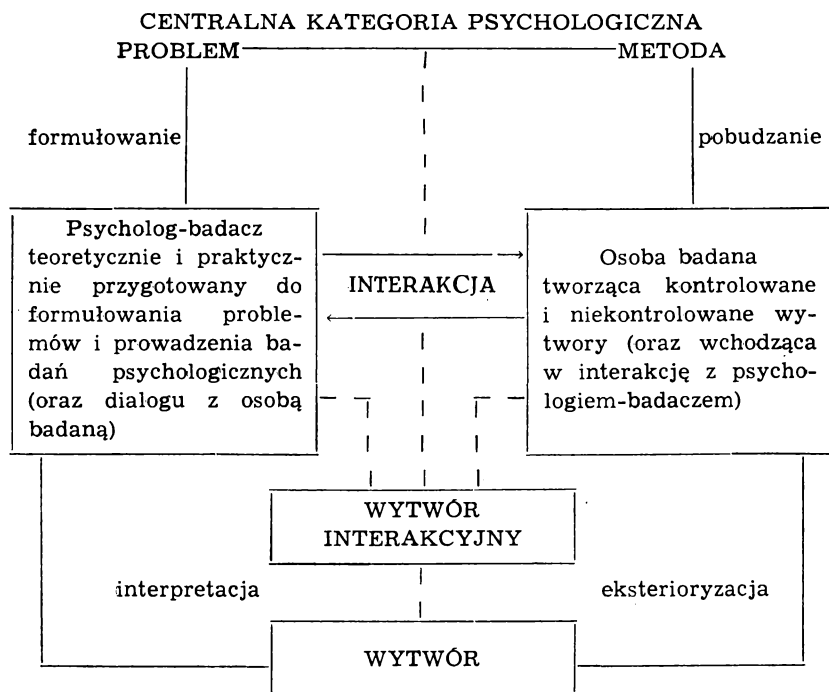
4) wytworu wykreowanego przez osobę badaną (na skutek pobudzających właściwości metody splecionej z problemem, w rezultacie aktywności psychologa oraz aktywności osoby badanej) i podlegającego interpretacji psychologicznej prowadzonej przez psychologa;

¹ Por. A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*, PWN, Warszawa 1974, s. 45—47 oraz tenże: *Uwagi o własnym warsztacie*, „Życie Szkoły Wyższej”, 12, 1987, s. 96—98 i tenże: *Centralne kategorie filozoficzne Giordana Bruna*, PWN, Warszawa 1962, m.in. s. 7, 30, 32, 219.

5) materiałów zgromadzonych dotąd przez psychologa: a) surowych wyników badań, b) zinterpretowanych wyników badań, c) rozmaitych wytworów w postaci: notatek, publikacji własnych i cudzych, kserokopii, streszczeń, arkuszy obserwacyjnych, ankiet, kwestionariuszy, testów, dzienników, schematów, autobiografii, rysunków, fotografii etc.

W takim, jak zaproponowane, rozumieniu warsztat psychologa jest dynamiczną strukturą, organizowaną przez kategorie psychologiczne, zatem zależną od nich bezpośrednio. Wynika stąd prosty a zarazem optymistyczny wniosek, że wybór problematyki badawczej, dobre jej określenie, jest najistotniejszym elementem działalności psychologicznej.

Na warsztat psychologiczny w modelowym ujęciu składają się zatem:



Schemat 1. Model warsztatu psychologa

Warsztat psychologa ma charakter dynamiczny, zmienny. Dynamika warsztatu zależy od dynamiki wszystkich jego elementów, zatem tak od wiedzy i umiejętności psychologa-badacza oraz postawy wobec badań przejawianej przez osobę badaną, jak i od siły pobudzającej centralnych kategorii psychologicznych oraz od ich liczby. Oczywiście, nie odpowiada to prostej zależności typu: im więcej centralnych kategorii psychologicznych „bierze na warsztat” psycholog, tym ów warsztat jest bardziej dynamiczny. Nie znaczy to także, że warsztat psychologa jest każdorazowo budowany od podstaw, zależnie od rodzaju centralnej kategorii psychologicznej. Najogólniej można przyjąć, że warsztat psychologa jest organizowany przede wszystkim przez taką centralną kategorię, jak „przedmiot zainteresowania psychologii”, która ta kategoria (co warto podkreślić) jest ciągle otwarta już choćby przez swój sporny charakter. Istotniejszą rolę niż liczba kategorii odgrywać będzie siła pobudzająca centralnych kategorii psychologicznych. Centralna kategoria psychologiczna o dużej sile pobudzającej może organizować warsztat niejednego psychologa na cały okres twórczości naukowej. Przykładem jest chociażby kategoria „osobowość”. W najwęższym ujęciu, na warsztat psychologa składa się wszystko to, co konieczne i niezbędne do przeprowadzenia badań psychologicznych za pomocą konkretnej metody, której zastosowanie ma rozwiązać konkretny problem. Przykładowo: zależność czasu reakcji osoby badanej od poziomu pobudzenia. Ponadto, każda szkoła czy paradygmat psychologiczny jest zbudowany na specyficznej dla nich kategorii psychologicznej (bądź kilku). Każdy z paradygmatów psychologicznych cechuje zatem możliwy do określenia stosunek między teorią a praktyką psychologiczną.² Dla każdego z paradygma-

² W tym fragmencie artykułu wykorzystałam myśli zawarte w: E. Paszkiewicz: *Struktura teorii psychologicznych*, PWN, Warszawa 1983; J. Pieter: *Sporne problemy psychologii*, PWN, Warszawa 1975; M. Wertheimer: *Why We Should Study the History of Psychology, Advances in Historiography of Psychology*, Berlin 1983, s. 11–25.

tów psychologicznych można również znaleźć przykładowy, najlepiej go ilustrujący, warsztat psychologa.

Znaczy to, że warsztat psychologa występuje w trzech znaczeniach: jako warsztat organizowany ze względu na daną centralną kategorię psychologiczną, jako warsztat psychologa organizowany przez ogół kategorii, jakie dotąd rozpatrywał badacz oraz w znaczeniu trzecim jako warsztat „psychologii” organizowany przez wszystkie centralne kategorie psychologiczne stanowiące przedmiot jej badań. Dlatego warsztat psychologa zachowuje ciągłość mimo zmian centralnych kategorii psychologicznych. Jest bowiem budowany na gruncie teoretycznych i praktycznych osiągnięć psychologii, z którymi ząebiają się psychologiczne doświadczenia konkretnego badacza, dysponującego określonym poziomem wiedzy psychologicznej, i na podstawie których formułuje on interesujący go problem i wybiera ze znanego mu zbioru (bądź tworzy) odpowiednią metodę.

Jednakowoż opisana cecha ciągłości warsztatu, mimo zmian organizujących go kategorii, charakteryzuje właściwie warsztat uczonego reprezentującego większość dyscyplin naukowych odwołujących się do empirii. O specyfice warsztatu psychologa decyduje przede wszystkim kategoria „osoby badanej”. Najprościej, kategorię tę można podzielić na osoby „zadaniowo” nastawione do badań psychologicznych, traktujące badanie jak szczególną sytuację. Drugą grupę osób stanowią nastawione „podmiotowo”, nie traktujące sytuacji badania w wyróżniony sposób. Osoby nastawione zadaniowo spełniają wymogi stawiane im bezpośrednio przez metodę (a pośrednio przez centralną kategorię psychologiczną i przez badacza), czego efektem jest określony wytwór. Osoby nastawione podmiotowo zachowują się podczas badania jak w naturalnej sytuacji komunikacyjnej i, spełniając wymogi stawiane im przez metodę (oraz centralną kategorię psychologiczną i badacza), jednocześnie wchodzą w interakcję z badaczem. Rezultatem tej sytuacji są dwojakiego rodzaju wytwory: wytwór wynikający z rozwiązania zadania badawczego oraz wytwór interakcyjny. Już przy tym najprost-

szym podziale osób badanych ze względu na ich styl zachowania w sytuacji badawczej wyraźnie widać, jak warsztat psychologa się dynamizuje i komplikuje, bowiem zarówno osoba badana, jak i wytwór interakcyjny mogą modyfikować hipotetycznie zakładany rezultat badania (wytwór wyeksterioryzowany przez osobę badaną), co nie jest bez znaczenia dla centralnej kategorii psychologicznej (wytworu psychologa-badacza), a też nie pozostaje bez wpływu na osobę badaną i na samego badacza. Należy zatem jeszcze raz podkreślić, że dynamikę warsztatu psychologa determinują wszystkie jego elementy — ze względu na swój „aktywny” charakter.

Gdyby pokusić się o dokonanie próby typologii środowiska psychologów na podstawie kryterium: warsztat psychologa, można byłoby wyróżnić następujące typy psychologów:

1. Psycholog-teoretyk, koncentrujący się na problemie jako elemencie składowym centralnej kategorii psychologicznej, czyli stosujący wyłącznie „teoretyczny” warsztat psychologa i nie nawiązujący do praktyki psychologicznej. Warsztat psychologa-teoretyka ogranicza się do narzędzi pojęciowych „mieszczących się” w jego umyśle. W historii myśli psychologicznej z takim warsztatem mamy do czynienia w paradygmacie psychologii klasycznej, stanowiącej zbiór teoretycznych rozważań na temat umysłu (np. psychologiczne rozważania J. F. Herbarta).

2. Psycholog-rejestrator, skupiony na metodzie jako elemencie składowym centralnej kategorii psychologicznej, czyli stosujący wyłącznie „praktyczny” warsztat psychologa i nie nawiązujący do teorii psychologicznej. Warsztat psychologa stanowi świetnie wyposażone laboratorium. Pojawia się osoba badana, autoobserwująca się i wykonująca rozmaite zadania zlecane przez eksperymentatora, który (będąc doskonałym obserwatorem własnej psychiki i wyszkolonym znawcą stosowania techniki fizjologicznej w pracach laboratoryjnych) rejestruje za pomocą różnych aparatów wszelkie przemiany organiczne zachodzące u osoby badanej. Taki warsztat psychologa zapoczątkował W. James i W. Wundt, a w Polsce — W. Heinrich,

Warto podkreślić, że oba opisane nurty przebiegały niejako równolegle. Nawet sam Wundt, jeden z pierwszych eksperymentatorów na szeroką skalę, rzadko korzystał z wyników badań, poprzestając w swych pracach na teoretycznych rozważaniach.

3. Psycholog-praktyk, stosujący wyłącznie „praktyczny” warsztat psychologa, lecz dostrzegający i formułujący problemy (na podstawie zebranych materiałów empirycznych), przez co nawiązujący do teorii psychologicznej, często konstruujący na bazie zebranych materiałów własną teorię psychologiczną. Następuje połączenie płaszczyzny praktycznej z teoretyczną. Pojawia się zatem centralna kategoria psychologiczna. Jednakże płaszczyzna praktyki (metoda) wyprzedza w czasie płaszczyznę teorii (problem). Z przykładem takiego warsztatu mamy do czynienia w behawioryzmie i refleksologii (tzw. „psychologiach obiektywnych”).

4. Psycholog-pomysłodawca, stosujący wyłącznie „teoretyczny” warsztat psychologa, lecz dostrzegający możliwości praktycznego rozwiązania problemów, przez co nawiązujący do praktyki psychologicznej, wręcz formułujący zalecenia praktyczne i wzory metod użytecznych w praktyce psychologicznej. Tutaj również następuje połączenie płaszczyzny teoretycznej z praktyczną, a więc pojawia się centralna kategoria psychologiczna. Jednakże płaszczyzna teorii (problem) wyprzedza w czasie płaszczyznę praktyki (metoda). Przykłady takich warsztatów znajdziemy w paradygmacie psychoanalitycznym.

5. Psycholog-humanista koncentrujący się zarówno na problemie, jak i na metodzie, dla którego centralne kategorie psychologiczne są punktem wyjścia i teorii, i praktyki psychologicznej. Możliwość w pełni organizującej warsztat psychologa funkcji centralnych kategorii psychologicznych wynika z prostego odkrycia, że to psycholog-człowiek zajmuje się, obserwuje, komunikuje się z badanym-człowiekiem. To człowiek bada człowieka. To prosta prawda o kapitalnym znaczeniu: wiedza o człowieku tworząca psychologię jako naukę jest zdobywana przez psychologa od człowieka dzielącego się swym

doświadczeniem. Zatem wiedza psychologiczna jest podwójnie podmiotowa, jest bowiem zawsze czyjaś i przez kogoś zdobywana. Twierdzenie to jest naczelne w psychologii humanistycznej i w jej zakresie znajdziemy przykłady takiego warsztatu psychologa.

Najbardziej pożądane dla rozwoju psychologii jako nauki funkcjonującej przecież na dwóch ząbających się płaszczyznach: teoretycznej i praktycznej, są typy łączące obie płaszczyzny aktywności psychologicznej, więc przede wszystkim typ piąty oraz czwarty i trzeci. Twierdzenie to można uzasadnić, korzystając z dziejów myśli psychologicznej. Jej kolejne ważne przełomy łączyły się zwykle ze zmianą najpierw teorii, a potem metody wytworzonej na podstawie założeń teoretycznych (psychoanaliza) lub ze zmianą najpierw metody, a następnie teorii wynikającej z rezultatów stosowania metody (behawioryzm) lub ze zmianą teorii i metody ściśle ze sobą powiązanych (psychologia humanistyczna).

Ze względu na zakres poruszonych zagadnień najlepiej rozpatrzyć kolejno: 1) przykłady centralnych kategorii psychologicznych jako sił konstytuujących warsztat psychologa oraz 2) przykładowy warsztat psychologa, zbudowany na podstawowych elementach centralnej kategorii psychologicznej: a) problemie do rozwiązania uznanym przez psychologa za naczelny oraz b) metodzie czy sposobie jego rozwiązania. W tym punkcie dokonam arbitralnego wyboru przykładowego warsztatu psychologa na podstawie (w pierwszym rzędzie) prostego kryterium: mojej największej wiedzy o warsztacie Władysława Witwickiego.

PRZYKŁADY CENTRALNYCH KATEGORII PSYCHOLOGICZNYCH JAKO SIŁ KONSTYTUJĄCYCH WARSZTAT PSYCHOLOGA

Chyba żadna z dyscyplin naukowych — z racji swego przedmiotu badań — nie jest tak powiązana z innymi naukami jak psychologia. Właściwie jednym tchem można wymienić liczne kategorie filozoficzne będące jednocześnie centralnymi kategoriami psychologicznymi, jak np. świadomość, doświadczenie,

sąd, umysł, wola, rozum, poznanie, psychika, cel, rozumienie, myśl, idea, wartość, pojęcie, wiara, miłość, wiedza, intuicja, nienawiść... Podobnie wiele czerpała psychologia z cybernetyki (układ, komunikacja, odbiorca, nadawca, kanał komunikacyjny, informacja, mechanizm itd.), czy z fizjologii (mózg, instynkt, odruch, bodziec, neuron, pobudzenie, warunkowanie, reakcja, czuwanie, popęd, sen, zmysł itd.). Poszukiwanie centralnych kategorii psychologicznych specyficznych tylko dla psychologii nie jest więc zadaniem łatwym, jeśli nie chodzi o kategorie wąskie, tworzone na użytek pojedynczego badacza i nie podejmowane przez innych (np. systemowość kategorialna, orientacja temporalna, sieć poznawcza itp.). Analiza wielu podręczników psychologii³ pozwala uznać za centralne kategorie psychologiczne specyficzne dla psychologii:

Tabela 1. Przykłady centralnych kategorii psychologicznych

Problem	Metoda (sposób rozwiązania) zaproponowana w następujących dziedzinach:
1	2
Wrażenie	psychofizjologia, psychofizyka (J. F. Herbart, E. Weber, G. Fechner, W. Wundt)
Pamięć	psychologia poznawcza (H. Ebbinghaus)
Uczenie się	behawioryzm, refleksologia, psychologia poznawcza (J. Watson, E. L. Thorndike, I. P. Pawłow)
Uwaga	psychofizjologia, psychologia poznawcza, behawioryzm (E. Titchener, W. Wundt, B. F. Skinner)
Emocja	psychofizjologia, psychosomatyka (W. James, R. S. Woodworth)
Potrzeba	psychologia humanistyczna (A. H. Maslow)

³ Jako kilka analizowanych podaję przykładowo: A. Höfler: *Zasady psychologii*, Lwów 1922; W. Witwicki: *Psychologia*, t. I i II, PWN, Warszawa 1962 i 1963; H. Ebbinghaus: *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig 1913; W. James: *The Principles of Psychology*, New York 1913; *Psychologia*, red. T. Tomaszewski, PWN, Warszawa 1976; P. H. Lindsay, D. A. Norman: *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, PWN, Warszawa 1984 i in.

Ciąg dalszy tabeli 1

1	2
Motywy	psychologia poznawcza (K. Lewin)
Wyobraźnia	psychologia twórczości (L. Wygotski)
Introspekcja	psychologia klasyczna (W. Wundt, F. Brentano)
Inteligencja	psychologia poznawcza, psychologia rozwojowa (W. Stern, D. Wechsler)
Libido	psychoanaliza (S. Freud)
Podświadomość	psychoanaliza (S. Freud)
Osobowość	psychologia humanistyczna (W. Stern)
Nawyki	behawioryzm (C. L. Hull)
Samoświadomość	psychologia humanistyczna (W. James, C. R. Rogers, A. H. Maslow)
Rozwój poznawczy	psychologia rozwojowa (J. Piaget)
Dezintegracja pozytywna	psychologia humanistyczna (K. Dąbrowski)

Zestawienie centralnych kategorii psychologicznych zawartych w tabeli 1 jest raczej przykładowym wyliczeniem niż zamkniętym zbiorem. Większość z tych kategorii odnosi się do rozmaitych: poznawczych, komunikacyjnych, emocjonalno-motywacyjnych i decyzyjnych form ludzkiej aktywności i wymaga stosowania specyficznych metod badawczych. Pełni więc funkcję organizującą warsztat psychologa.

Ciekawe byłoby prześledzenie dziejów każdego z tych narzędzi pojęciowych. Większość z nich pojawiła się na przełomie XIX i XX wieku, będącym okresem przełomu i dla psychologii, okresem zyskiwania przez nią naukowej odrębności. Wskazałam na to w drugiej kolumnie tabelki, umieszczając w nawiasach przykładowe nazwiska psychologów, którzy jako jedni z pierwszych (lub szczególnie) zajmowali się danym problemem. Ponadto należałoby przeanalizować miejsce i dokładny czas pojawienia się określonych kategorii psychologicznych, następnie kierunki ich rozprzestrzeniania się i przyswajania oraz wahania popularności.

PRZYKŁADOWY WARSZTAT PSYCHOLOGA

Wybrany przez mnie jako przykładowy warsztat psychologa — warsztat W. Witwickiego — jest interesujący z uwagi na to, że może być uznany za jeden z pierwszych warsztatów psychologa humanistycznego⁴, zatem dobry przykład modelowego warsztatu psychologa. Przy omawianiu tego przykładu posłużę się zaproponowaną klasyfikacją cech warsztat¹ psychologa.

Przedtem jednak warto pokazać (przynajmniej na jednym z wybranych przykładów), na czym polegało nowatorstwo psychologicznych poglądów Witwickiego. W tym celu należy odwołać się do ważnego momentu w dziejach myśli psychologicznej, tj. do istotnej zmiany rozumienia psychiki, łączonej z nazwiskami W. Wundta i W. Jamesa. Z substancjalnego dotąd tworu, model psychiki Wundtowsko-Jamesowski „przekształcał” ją w stopniowo aktualizujący się proces, strumień świadomości (nb. źródłem tych poglądów było Herbartowskie rozumienie psychiki).⁵ Warto dodać, że fala zagorzałej krytyki sprowokowana przez brak (tak bardzo oczekiwanych przez świat nauki) rewelacyjnych wyników badań psychologicznych prowadzonych w paradygmacie Wundtowskim przyniosła odkrycie, które można uznać za epokowe. Chodzi o jasne i wyraźne odróżnienie przez Brentanę⁶ treści i aktu w ramach dowolnego zjawiska psychicznego. Treść przeżycia to np. dźwięki (zjawiska fizyczne), aktem (zjawiskiem psychicznym) zaś jest

⁴ Piszę o tym obszernie w artykule: *Psychologia humanistyczna Władysława Witwickiego*, „Przegląd Humanistyczny”, 1988, 7 (274), s. 13—33.

⁵ Na podstawie: W. W u n d t: *Teoria poznania*, Warszawa 1889, zwłaszcza s. 35—36 i 70; A. S t ö g b a u e r: *Psychologia Wundta i jej geneza*, Lwów 1914 oraz J a m e s: *The Principles...*, m.in. s. 237; również tenże: *Pogadanki psychologiczne*, Warszawa 1930, s. 12; oraz J. F. H e r b a r t, *Schriften zur Psychologie*, [w:] *Sämtliche Werke*, Hamburg—Leipzig 1886, np. s. 112, 124—125, 142.

⁶ Oprac. na podstawie: R. I. I n g a r d e n: *Filozofia w rozumieniu Fr. Brentany* [w:] *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963; oraz tenże: *W sprawie „istoty doświadczenia wewnętrznego”*, *Przegląd Filozoficzny*, XXV, 1922, s. 512—534.

słyszenie dźwięków. Wundt i jego zwolennicy — jak powiadał Brentano — zajmowali się badaniem treści przeżyć, choć wyraźnie o tym nie mówili czy nie wiedzieli. A psychologa powinny bardziej interesować nie treści, lecz przeciwnie — akty: słyszenie, widzenie, czucie. Tak rozumiane zjawiska psychiczne (akty) przeciwstawiał Brentano zjawiskom fizycznym (treściom przeżyć). Te ostatnie, interesujące głównie fizyków czy chemików, traktował jako przedmiot przedstawień; podkreślając wagę aktów, czyli uświadamianych, doświadczanych bezpośrednio i podlegających psychologicznemu badaniu (introspekcji) zjawisk.

Zatrzymuję się dłużej nad tą kwestią, bowiem stąd wywodzi się bogaty i ważny w psychologii współczesnej nurt psychologii poznawczej. A już zwłaszcza należy łączyć te poglądy z rozwojem psychologii polskiej. Bowiem to uczeń Brentany, K. Twardowski, wkraczając na drogę wskazaną mu przez nauczyciela, wyraźnie przewyższył swego mistrza. Przyjmując nową perspektywę oglądu problemu, podał jego twórcze rozwiązanie. Twardowski uzupełnił bowiem Brentanowski podział zjawisk psychicznych (przedstawień) o „brakujący” a raczej odrzucany przez Brentanę ze względu na związki z koncepcją Wundta element, mianowicie o treść przedstawienia (obok aktu i przedmiotu przedstawienia). Przy tym treść przedstawienia rozumiał inaczej niż Brentano, tzn. nie zewnętrznie, lecz mówiąc obrazowo: zewnętrznie-wewnętrznie. Treść przedstawień określał Twardowski jako psychiczny odpowiednik jawiącego się w przedstawieniu przedmiotu, jako coś, dzięki czemu akt zwraca się właśnie ku temu a nie innemu przedmiotowi. A stosunek między aktem a treścią pojmował specyficznie jako stosunek czynności do jej wytworu. Na przykład (treść) jest wytworem myślenia (akt). Myśl może być następnie utrwalona w rozmaitych dziełach, będących również wytworami.⁷

⁷ Por. przede wszystkim K. Twardowski: *Wybrane prace filozoficzne*, PWN, Warszawa 1965 oraz E. Paczkowska-Łagowska: *Psychika i poznanie. Epistemologia Kazimierza Twardowskiego*, PWN, Warszawa 1980.

Jednakże w propozycji Twardowskiego zawarte było błędne założenie, nie pozwalające na formułowanie praw psychologicznych, lecz jedynie — jak w laboratorium Wundta — na badanie każdego problemu jak problemu nowego. Otóż Twardowski, podobnie jak Wundt i Brentano (choć ze wspomnianymi modyfikacjami) uznawał, że akty i treści zjawisk duchowych występują jako nowe, specyficzne elementy każdego z tych zjawisk. Natomiast, co należy podkreślić i co, jak mi wiadomo, nie zdobyło dotąd należytego uznania, dopiero uczeń Twardowskiego — Władysław Witwicki — odciął się od takiego ujęcia⁸, tworząc tym samym podwaliny do uprawiania psychologii poznawczej. Witwicki traktował bowiem treści zjawisk psychicznych jako ich element zmienny, różny, dynamiczny, natomiast akty jako czynnik stały, powtarzający się w przeżyciach psychicznych, niezależny od ich treści. Przy takim ujęciu można więc mówić o przeżyciach psychicznych bądź aktach doznawania treści psychicznych, a nie o przeżyciach psychicznych składających się z aktów i treści. Ta propozycja Witwickiego określała jasno zadania psychologii, która nareszcie mogła wyjść z zaułka wielości i różnorodności treści i teoretycznie związanej z tym wielości i różnorodności aktów, których liczby już nikt (nawet Wundt) nie mógł ogarnąć całościowo: niemożliwe więc było formułowanie uogólnień w postaci psychologicznych praw. Propozycja Witwickiego, choć potem (nawet przez niego) jakby zagubiona, niewykorzystana, umożliwiała bardzo nowoczesne badanie wyróżnionych aktów (procesów poznawczych). W tej propozycji zawierała się zatem możliwość maksymalnego zbliżenia się do idealnego modelu warsztatu psychologa zbudowanego na większości centralnych kategorii psychologicznych. Na tym m.in. polegał oryginalny (aczkolwiek niezauważony) wkład Witwickiego do psychologii.

Po tej dygresji przechodzę do opisu warsztatu W. Witwickiego według zaproponowanych elementów składowych konstytuujących modelowy warsztat psychologa.

⁸ Witwicki mówił o tym tylko w rozdziale na temat aktów psychicznych i treści: *Psychologia*, t. I, PWN, Warszawa 1962, s. 20—22.

1. Centralne kategorie psychologiczne organizujące warsztat Witwickiego. Przejęte bądź zmodyfikowane, bądź wykreowane przez W. Witwickiego niewątpliwie pełnią funkcję organizującą jego warsztat. Warto wymienić najistotniejsze z nich (tab. 2).

Tabela 2. Centralne kategorie psychologiczne W. Witwickiego

Przejęte bądź zmodyfikowane (bez fizjologicznych i fizycznych)		Wykreowane
Charakter	dzieło sztuki	ambicja
Dążenie	dyspozycja psychiczna	konstelacja psychiczna
Instynkt	inteligencja	kratyzm
Intuicja	komizm	objaw życia uczuciowego
Mowa	motyw	poczucie mocy
Myślenie	pamięć	podmiotowość zjawisk psych.
Podnieta	postanowienie	przestrzeń podmiotowa
Sąd	postawa estetyczna	skłonność do poniżania
Skłonność	skojarzenie	skłonność do podwyższania
Spostrzeżenie	temperament	uczucie autopatyczne
Uczucie	widok (wygląd)	uczucie heteropatyczne
Wola	wrażenie	uczucie nieszczerze
Wyobrażenie	złudzenie wzrokowe	układ spoisty
Zjawisko psychiczne		

Podstawową metodą, jaką zaproponował Witwicki w ramach własnego warsztatu, była w początkowym okresie jego działalności naukowej tzw. analiza materiałów i na jej podstawie ustalanie związków przyczynowych oraz formułowanie praw rządzących życiem psychicznym człowieka. Analiza ta miała być każdorazowo wzbogacana licznymi przykładami pochodzącymi ze zbiorów psychologa.⁹ Natomiast „dojrzała” propozycja Witwickiego — to metoda interpretacji wytworów, której z powodzeniem używał do końca działalności naukowej. Stosowaniem tej metody rządzą następujące zasady, które można zrekonstruować na podstawie różnych prac Witwickiego.

⁹ Szerzej piszę o tym w: *Poglądy psychologiczne Władysława Witwickiego w początkowym okresie jego działalności naukowej (1900—1919)*, „Euhemer”, 1989, 1 (151), s. 29—42.

2. Zasady interpretacji dotyczące wytworów.

Po pierwsze, z zebranych materiałów nie można korzystać bezkrytycznie, bo zwykle są to „portrety własne, a nie fotografie”.¹⁰ Innymi słowy: psycholog musi pamiętać, że informacje, jakie otrzymuje, to „wszelkie zachowanie się, użyte jako środek w tym celu, żeby się ktoś dowiedział o pewnym stanie lub o pewnej dyspozycji [...] oraz celowe wytwory takiego zachowania się”.¹¹

Po drugie, większe zaufanie należy mieć do tych materiałów, które wykonano bez wiedzy badanego, stąd też ważny jest dla psychologa notes i szkicownik, gdzie można zapisać bądź narysować zaobserwowane przejawy ludzkich zachowań: wyrazy mimiczne, gesty, wskaźniki foniczne, reakcje emocjonalne, pomysły i przejęzyczenia, szczegóły ubioru etc.¹²

Po trzecie, zebrany materiał należy grupować w możliwie spójne całości, nie rozpatrywać uzyskanych informacji oddzielnie.¹³

Po czwarte: „Trzeba wziąć pod uwagę całą sytuację, na której tle dany objaw wystąpił”, bowiem: „To nie jest sprawa dalsza, tylko warunek niezbędny trafnej interpretacji objawów życia psychicznego”.¹⁴

Po piąte, należy odróżniać (zwłaszcza w wypowiedziach pisemnych) warstwę rzeczywistą od warstwy życzeniowej wypowiedzi.¹⁵

Po szóste, interpretując wypowiedzi pisemne (np. teksty literackie), należy prześledzić je nie tylko uważnie, ale wręcz

¹⁰ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 38.

¹¹ W. Witwicki: *O źródłach poznania życia uczuciowego*, [w:] *Księga Pamiątkowa Polskiego Towarzystwa Filozoficznego*, Lwów 1931, s. 415.

¹² Tamże oraz W. Witwicki: *Instynkty, uczucia, afekty* [w:] *Wiadomości z psychologii*, z. VI, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 4—7.

¹³ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 38.

¹⁴ Pierwszy cytat: Witwicki: *Instynkty...*, s. 8; drugi: Witwicki: *Czy sąd o ludziach jest sądem o sobie samym*, „Psychotechnika”, R. XII, 1938, z. 1—2, s. 55.

¹⁵ Tamże.

„czujnie”, docierając nawet do „pozalogicznych” stanów duszy badanych osób.¹⁶

Po siódme, zawsze należy sprawdzić rzetelność zebranych materiałów.¹⁷

3. Zasady interpretacji dotyczące osoby interpretatora.

Po pierwsze, musi on dobrze rozpoznać lub spostrzec, wyróżnić oraz zapamiętać sam objaw. Musi być zatem dobrym obserwatorem „byстрыm psychologiem”.¹⁸

Po drugie, powinien znać sytuację fizyczną i psychiczną, w jakiej pojawił się obserwowany objaw, czyli zarówno to „co dany objaw zwykł wyrażać w danym środowisku”, jak i to, by „wziąć pod uwagę charakter osoby”.¹⁹

Po trzecie, musi być prawdziwym badaczem, zajmującym postawę inną niż postawa artysty: „powinien być obiektywny i służyć prawdzie”. Aby dotrzymać warunku obiektywności, musi zachowywać się podczas badania według tych zaleceń: „Pytania starał się zadawać tonem zgola niesugestywnym, więc nie oczekującym ani potwierdzenia, ani zaprzeczenia, nie podsuwającym żadnej odpowiedzi i nigdy żadnej osobie nie wypowiadał podczas badań żadnego poglądu własnego [...]. Notował dosłownie, nie przytakując, nie przecząc, nie wyrażając żadnego osobistego stosunku do zdań notowanych. Rozmowy rozwijały się zawsze w tonie bardzo rzeczowym, spokojnym i nacechowanym życzliwością dla odpowiadającego oraz szacunkiem dla jego osoby i dla jego przeżyć”. Ponadto: „Na niego nie wywierano żadnego nacisku, bo nie szło o wpajanie

¹⁶ Pisze o tym I. Dąmbaska, *Dwa studia o Platonie*, Ossolineum, Oddział w Krakowie, 1972, s. 76 oraz W. Witwicki: *Wstęp, Dobra nowina według Mateusza i Marka*, PWN, Warszawa 1958, s. 17.

¹⁷ Witwicki: *Psychologia*, t. II, s. 28.

¹⁸ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 28 oraz tenże: *Instynkty...*, s. 7–8 i tenże: *O źródłach...*, s. 427.

¹⁹ *Tamże*.

jakichkolwiek przekonań ani o ich usuwanie, a wyłącznie i jedynie tylko o ich badanie”.²⁰

Po czwarte, musi cechować go osobliwa zdolność, zwana intuicją psychologiczną. Powinien więc „posiadać dużą znajomość ludzi, duży zmysł spostrzegawczy [...], musi umieć poprawnie rozumować w potrzebie, czyli być człowiekiem inteligentnym, na tym polu przynajmniej”.²¹

Po piąte, nie może poddawać interpretacji materiałów pochodzących od osób, z którymi pozostaje w wyraźnie negatywnym lub pozytywnym związku uczuciowym lub we współzawodnictwie.²²

Po szóste, musi posiadać rozległą wiedzę psychologiczną o tzw. zasadach objawiania zjawisk psychicznych i uczuciowych, nadbudowaną na solidnym doświadczeniu praktycznym, zdobytym w odpowiednich instytucjach (szpitale, zakłady pracy, pracownie psychologiczne), bowiem wniosków swych nie może opierać wyłącznie na treści wypowiedzi osoby badanej (tym samym narażając ją „na krzywdę” a siebie „na błąd”).²³

Stosując metodę interpretacji do rozwiązywania problemów mieszczących się w ramach wyróżnionych kategorii psychologicznych, kreował Witwicki tym samym własny warsztat psychologa. Takie postępowanie pozwalało mu na formułowanie wniosków o charakterze praw psychologicznych i psychologicznych opisów. Zwłaszcza chętnie stosował opis psychologiczny, który do dziś (głównie w zakresie psychologii uczuć) nie tylko jest trafny i aktualny, lecz rzadko znajduje sobie równy.

4. Współdziałanie ze strony osoby badanej.

Na ten temat Witwicki mówił niewiele, jednakże zalecał, by

²⁰ W. Witwicki: *Literatura piękna jako źródło poznania dusz ludzkich*, „Problemy”, r. II, 1946, nr 2/3, s. 44; zalecenia, tenże: *Wiara oświeconych*, Iskry, Warszawa 1980, odpowiednio s. 105 i 108.

²¹ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 28 oraz tenże: *Czy są...*, s. 51.

²² *Tamże*.

²³ *Tamże*, oraz o psychologicznej praktyce W. Witwickiego por.: J. Budkiewicz, J. Kączkowska: *Z dziejów psychologii stosowanej w Polsce do roku 1957*, wyd. UW, 1987, s. 247 i 248; a także Witwicki: *Czy są...*, s. 55.

udział w badaniach nie był przymusowy, a badany traktowany z należytyym szacunkiem. Badany nie powinien wcześniej nastawiać się na takie czy inne zachowania i demonstracje swych cech podczas badań. Nie powinien być sztywny, zahamowany, lecz dynamiczny i giętki. Powinien wiedzieć, że decyzja o wzięciu udziału w badaniu służy nauce, zatem winien być autentyczny, czyli prawdziwie eksterioryzujący się. „Wypowiadanie się polega zawsze na tym, że stan wewnętrzny staje się przyczyną oznak dostrzegalnych z zewnątrz. Powstawanie tych oznak przynosi ulgę człowiekowi, który ma potrzebę wypowiadania się. Otmawianie ich dławii, sprawia przykrość. [...] Przy tym łatwo o nieporozumienia. [...] W życiu nieraz człowiek nos się z wzruszenia, a otoczenie myśli, że to z kataru, a z drugiej strony otoczenie nieraz mylnie spostrzega, ironiczne' zmrużenie oczu tam, gdzie naprawdę ktoś mruży oczy tylko dlatego, że jest krótkowidzem, a nie w głowie mu ironia”. Oczywiście, osoba badana winna być przekonana o tym, że badający ją psycholog nie popełnia podobnych błędów. Powinna również mieć przekonanie, że psycholog nie przejdzie obojętnie obok takiej sytuacji: „Kiedy oznaka jakiegoś stanu wewnętrznego jest zrozumiała i piękna, czyli zarazem wymowna tak, że interesuje swoim wyglądem, zaczyna być dziełem sztuki”.²⁴

Formułując zalecenia pod adresem psychologa, Witwicki wyraźnie nakazywał zachowanie pełne szacunku dla przeżyć osoby badanej, dla jej potrzeb i motywów dzielenia się nimi z psychologiem. Zresztą sam (jak niegdyś, podczas pracy w lipskim laboratorium Wundta), chętnie występował w roli osoby badanej. Prowadząc zajęcia dydaktyczne preferował metodę rotacji, tzn. wymienności ról: „w zaplanowanych przez Witwickiego ćwiczeniach każdy z nas był [...] kolejno badaczem i osobą badaną. Zdobywał więc cenną wiedzę o tym, jak czuje się osoba badana, kiedy jest badana, kiedy musi odpowiadać na pytania”.²⁵

²⁴ Witwicki: *Psychologia*, t. II, s. 279—281.

²⁵ A. Nowicki: List z 16.07.1988, s. 2.

5. Wytwory.

Wytwory to objawy życia psychicznego (zwłaszcza życia uczuciowego), podlegające interpretacji psychologicznej w ramach warsztatu psychologa. Wytworem może być wszystko co wyeksterioryzuje człowiek, bowiem on „mówi nie tylko słowami, ale akcentem, miną, zachowaniem się, doborem słów, jakie mu się na usta nasuwają [...]. Mówi pomyłkami, przerwami, stylem mówienia i sposobem bycia. To wszystko można obserwować i notować w rozmowie żywej — to odpada przy analizowaniu odpowiedzi pisemnych”.²⁶ Każda notatka winna być opatrzona datą i niezbędnymi danymi o badanym. Powinna zawierać rzetelne dane obserwacyjne jako zarejestrowane wytwory towarzyszące. Innymi wytworami są fotografie, portrety, biografie, sprawozdania, teksty literackie i dzieła plastyczne. Dlaczego „innymi”? Otóż: „Najbardziej nawet sekretne są jednak mniej czy więcej świadomie przeznaczone dla żywych lub pomyślanych osób drugich. Choćby tym drugim miał być Bóg albo sam piszący, po latach”.²⁷

A nadto: „Dzieła sztuki nie na to są, żeby stanowiły źródło informacji o rzeczywistości. One dodają do świata rzeczywistego świat zmyślony, urojony, zrodzony z fantazji, a nie z uwagi, z krytycyzmu i z pamięci. Żle wyszedłby ten, [...] kto by chciał wiedzę psychologiczną ślepo czerpać z utworów literackich. [...] Z tego zapasu jednak trzeba korzystać krytycznie, aby nie zatrzeć i nie prześlepić granicy między rzeczywistością a światem fantazji”.²⁸ Z tego „zapasu” można jednak uzyskać wiele niezmiernie interesujących materiałów dotyczących psychicznej aktywności twórcy.

Dobrym materiałem przeznaczonym do interpretacji są również zapisy marzeń sennych, obserwacje, protokoły i opisy życia osób niedorozwiniętych, niepełnosprawnych czy chorych psychicznie, a też genialnych; jak również przysłowia, piosen-

²⁶ Witwicki: *Wiara...*, s. 105—106.

²⁷ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 38.

²⁸ Witwicki: *Literatura...*, s. 42—43.

ki, wierzenia religijne, mity, formy grzecznościowe, programy szkolne i teatralne, afisze, gazetki, przepisy prawne etc.

Warto dodać, że Witwicki nie tylko psychologom, lecz i ich badanym podsuwał propozycje różnych form eksterioryzacji, np.²⁹: „Czytać powinno się zawsze z ołówkiem w ręku i [...] robić w swojej książce podkreślenia, znaki i uwagi na marginesach. W nich się przecież wypowiada i utrwala osobisty stosunek czytelnika do tekstu [...]. Ona się wtedy staje rodzajem pamiętnika i potrafi po latach odświeżać rozmowy, jakie czytelnik z jej autorem prowadził”. Ponadto: „za komentowaniem i wypiskami idzie trzecia rzecz: omawianie treści i formy przeczytanych rzeczy w rozmowach z ludźmi bliskimi. Piękna sposobność do kontaktu duchowego i do wpływania na siebie nawzajem”.

Człowieka, jako twórcę wytworów, przyrównywał Witwicki do artysty. Bo choć: „Nie każde wypowiedzanie się jest dziełem sztuki”, to jednak: „Człowiek, który mówi płynnie a do rzeczy, zachowuje się przy każdym zdaniu podobnie jak artysta, który wykonuje dzieło sztuki wedle podanego tematu”.³⁰ Ta wypowiedź Witwickiego odnosi się do wszelkich form ludzkiej działalności, w rezultacie której powstają wytwory podlegające interpretacji. Jeżeli konkretny, obserwowany gest, wyraz twarzy, śmiech, płacz, ujęta w słowa myśl, list, obraz, książka, rzeźba, utwór muzyczny stanowią oznakę tego, co dzieło się we wnętrzu człowieka, a jednocześnie są zrozumiałe oraz piękne i wymowne dla obserwującego, są dziełami sztuki. Tym samym Witwicki zaciera jakoby granicę między światem dzieł tworzonych przez artystów a światem dzieł tworzonych przez zwykłych ludzi. Dla Witwickiego świat dzieł ludzkich, świat wytworów: zrozumiałych, pięknych i wymownych, był przedmiotem psychologicznego badania.

6. Narzędzia badawcze stosowane w warsztacie Witwickiego.

²⁹ A. Nowicki: *Witwicki*, WP, Warszawa 1982, s. 249 oraz W. Witwicki: *Jak czytać warto [w:] Trzeci Almanach Świata Kobiecego*, Lwów 1928, s. 7.

³⁰ Witwicki: *Psychologia*, t. I, s. 408.

Po wizytacji w laboratoriach niemieckich, przeniesienie do Polski wzorców wyposażenia tychże było zadaniem właściwie nie do zrealizowania. Dlatego wiele aparatów i pomocy naukowych wykonywał Witwicki własnoręcznie, wykorzystując swe niepospolite uzdolnienia artystyczne i techniczne. O stanie posiadania Zakładu Psychologii Doświadczalnej UW, którym kierował od 1919 r., nie trzeba domniemywać. Wiadomo bowiem, iż zaczął funkcjonować „dzięki temu, że Instytut Psychologiczny złożył w depozycie zakładowi swe aparaty i umeblowanie oraz prywatną bibliotekę po ś.p. prof. Abramowskim. W ciągu lat 1920—1935 dzięki dotacjom zwyczajnym i nadzwyczajnym [...] zdołano doprowadzić bibliotekę zakładu z liczby 64 do 2700 dzieł (X.1935), zaprenumerować czasopisma zagraniczne i uzupełnić umeblowanie. [...] Kierownik zakładu wykonał bądź w całości własnoręcznie, bądź częściowo z pomocą asystenta i słuchaczy z górą 100 tablic do demonstrowania na wykładach oraz kilkadziesiąt modeli i przyrządów”.³¹

W jednym z listów Witwickiego do syna Tadeusza (również psychologa) zamieścił on bardzo dokładny opis sporządzania modelu oka. Jest to wspaniała instrukcja, przedstawiona tak jasno, że na jej podstawie model taki może wykonać każdy potencjalny jego użytkownik. Sądzę, że nie tylko z tego względu, lecz przede wszystkim dlatego, by zobrazować czynności psychologa własnoręcznie tworzącego swój warsztat, warto opis ten przytoczyć w całości.³² „Model oka zrobiłem z tektury i wosku barwionego, szkła i drzewa. I żelatyny. Naprzód kupiłem kule drewnianą o 20 cm średnicy. Jako model do rysunków, czy do geografii. Potem wyciąłem z tektury 32 rybek, niby pasów między południkowych. Przerzynałem je na pół przez równik [...]. Górne połówki, namoczywszy w wodzie, przypiąłem szpilkami na globusie jedną przy drugiej i obkleiłem świstkami namoczonego najtęższego papieru do pakowania. To wyschło. Wykleiłem to potem, po zdjęciu z kuli, tegim papierem

³¹ T. Manteuffel: *Uniwersytet Warszawski w latach 1915/16—1934/35*, Warszawa 1936, s. 182.

³² List W. Witwickiego do T. Witwickiego z 12.04.1932.

mokrym ze środka i była już podstawa do naczyniówki. Teraz czarnym woskiem (wosk z czarną farbą) wyrównałem krzywiznę po wyschnięciu i na gorąco. Wyciąłem miejsce na tęczę i z płaskiego kawałka tektury wstawiłem samą tęczę. Z wosku zrobiłem *corpora ciliaria* [ciała rzęskowe — dop. T. R.]. Z żelatyny obwódkę Zinna i torebkę soczewki. Soczewka ze szkła w środku, wlepiona na balsamie kanadyjskim. Druga połówka naczyniówki z nerwem na śrubie z patyka sosnowego nawoskowanym, z ślepą plamką i z naczyniami, ma wycięte okienko do otwierania z tyłu, osłonięte od wnętrza kawałkiem pergaminu. Jak złożyć dwie połówki razem, a okienko otworzyć, widać na ekraniku pergaminowym — kt.[óry] reprezentuje część siatkówki, obraz świata, bo soczewka ma 18 cm ogniskowej. Oko funkcjonuje! Na tym jeszcze twardówka tak samo wyklejona. To wszystko pomalowane olejno schnie właśnie. Rogówka ze szkła. Może byłoby lepiej zrobić to wszystko z dużego balona, względnie dwóch dobrze wpasowanych jeden w drugi. Ale już i tak gotowe i przyda się. Strasznie żmudna robota. Bez pomocnika — nieraz nudno”.

W każdej pracowni psychologicznej znajdowały się wówczas bardzo modne aparaty psychologiczne. Warto przypomnieć nazwy używanych wtedy przyrządów oraz wskazać na ich przeznaczenie³³: sfigmograf — do rejestracji zmian pulsu, pneumograf — do mierzenia zmian oddechu, pletyzmograf — do pomiaru zmian objętości krwi, ergograf — pomiar i rejestracja narastania zmęczenia, esteżjometr — do badania zmysłu dotyku; algezjometr — do badania bólu, psychogalwanometr — do mierzenia bardzo słabych prądów.

Jednakże Witwicki otwarcie wyrażał swą niechęć do stosowania aparatów psychologicznych, nieprzydatnych do badania wielu zjawisk psychicznych (zwłaszcza zjawisk uczuciowych).

O pożądanym wyposażeniu warsztatu psychologa najdokładniej dowiedzieć się można z listu Witwickiego do syna.³⁴ W

³³ Por. „Ruch Filozoficzny”, 1911, R. I, s. 12a—12b oraz informacje o funkcjach aparatów w: *Słownik psychologiczny*, Warszawa 1979.

³⁴ List W. Witwickiego do T. Witwickiego z 26.11.1929.

liście tym Witwicki opisał ów pożądany warsztat następująco: „Do gabinetu psychologicznego kupiłbym [...] modele organów zmysłowych i mózgu, oczy cielece czy wołowe, w formalinie, pokrajane — aby je można brać do ręki, tablic rysowanych dużo, kontrasty nast[ępcze] i współ[czesne], do złudzeń modele i do perspektywy z jeden, bryła barw, choćby malowana — widełek zbiór (oktawa), aparat fotograficzny, instrumenty o różnej barwie dźwięku najprostszego, stereoskop, stroboskop, pryzmaty na statywach, owoce z wosku lub porcelany dla demonstrowania „wyglądu” różnego od żywych, krystalograficzne bryłki małe do rozpoznawania kształtu, zbiór ciężarków od prawa Webera, testów zbiór wszelkiego rodzaju, włóczki Holmgrena, Tabl.[ice] pseudoizochr[omatyczne] Stillinga, siłomierz, zbiór flaszeczek jednakich z zapachami (dobrze zakorkowanymi), tachistoskop, jakiś prosty perimetr, tablice Snellena do myopii, także do astygmatyzmu, portrety schizotypików i cyklotypików (Kretschmer), Tablice do fizjognomiki Schultza [...] i kilkadziesiąt książek do czytania i ćwiczeń — i co dusza wykładającego zapragnie. Ja bym założył z pomocą słuchaczy zbiór wycinków z gazet interesujących psychologicznie i to bym pakował w różne teczki potytułowane. I fotografie i wzmianki kronikarskie i artykuły. Przecież to kopalnia do psychologii życia społecznego i prywatnego. Oprócz tego: zbiór rysunków dzieci [...]. Zbiór pamiętników młodzieżowych, dzienniczków, listów nawet — to dokumenty psychologiczne. Pani Bühler w Wiedniu to wydaje i dobrze robi. Tak myślę, że zbyt wielu przyrządów nie potrzeba. Niełatwo aparatem trafić do samej duszy”.

Do czytania, w celu poszerzenia własnej wiedzy psychologicznej i „przewietrzenia umysłu” zalecał Witwicki m.in. podręczniki psychologii A. Höflera, J. Fröbesa, W. Jamesa, H. Ebbinghausa i G. Dumasa, a z prac polskich psychologów: K. Twardowskiego, J. Ochorowicza i W. Dawida.³⁵

³⁵ Por. np. W. Witwicki: *Obraz pierwszej lekcji psychologii w klasie ósmej*, Zamość 1921, s. 4—5 oraz tenże: *Psychologia*, t. I, *Przedmowa do pierwszego wydania*.

Opisany przez Witwickiego warsztat, jak można przypuszczać, w znacznej części odpowiadał warsztatowi, jakim sam dysponował. Warsztat ten był dostosowany do prowadzenia rozmaitych badań: od prostych eksperymentów psychofizjologicznych do złożonych badań z zakresu psychologii społecznej. W ramach tego warsztatu możliwe było również weryfikowanie hipotez psychologicznych, kształcenie się w obserwacji i interpretacji wytworów, rozwiązywanie problemów z zakresu psychopatologii i psychologii klinicznej. Warsztat W. Witwickiego był zatem dynamiczną, otwartą strukturą, organizowaną przez centralne kategorie psychologiczne.

Typ psychologa, twórcy opisanego warsztatu, jaki reprezentował Witwicki, odpowiada typowi psychologa-interpretatora (humanisty) o rozległych umiejętnościach posługiwania się zarówno wiedzą, jak i intuicją psychologiczną, co stanowi warunek *sine qua non* bycia dobrym psychologiem. Swoją wizję psychologa, uosobioną w nim samym, wcielał Witwicki w życie za pomocą określonych metod prowadzenia zajęć dydaktycznych, mających na celu kształtowanie owych pożądanых umiejętności.

Boris Porena

„KOMPONOWANIE”. BADANIA KOMPOZYTORA DOTYCZĄCE WŁASNEJ TWORCZOŚCI

Pamiętam, że zajmowałem się komponowaniem już w wieku 9—10 lat, a więc od moich pierwszych kontaktów z fortepianem: poznając nuty, zacząłem się nimi posługiwać przy komponowaniu. Z okresu tego zachowała się Sonata (a ściślej: Sonatina), zbudowana we wszystkich swoich szczegółach z tej muzyki, którą już słyszałem przez radio i której uczyłem się. Mówiąc, że słyszałem tę muzykę, powinienem dodać, że była to muzyka „źle słyszana” (orecchiata male), ponieważ nie umiałem jeszcze słuchać muzyki: w tym, co odtwarzałem ze słuchu, było wiele „błędów gramatycznych”, przez które przeświecała stara gramatyka tonalna z XVIII i XIX wieku.

Jak wówczas komponowałem? — jeśli w ogóle to, co wówczas robiłem, można nazwać komponowaniem, skoro ta moja „aktywność” składała się z szeregu przybliżonych „bierności”. Pamiętam tylko szczególne połączenie radości i bólu, które — jak o tym czytamy także w najlepszych pracach na ten temat, towarzyszy przeważnie „twórczości artystycznej”. Jeżeli więc brać pod uwagę tę uczuciową miksturę, to można uznać moje ówczesne czynności za „artystyczną twórczość”. Jednakże to samo odczuwałem, bawiąc się w dzieciństwie układaniem klocków, a także, już jako dorosły, zajmując się jakąkolwiek interesującą pracą.

Wynika stąd wniosek, że pierwszą okolicznością, którą należy wyeliminować z przeprowadzanych badań nad kompozycją, jest towarzysząca jej aura emocjonalna (radość i ból). Dlatego trzeba wyeliminować tę aurę? Po prostu dlatego, że nie

jest ona czymś specyficznym dla czynności komponowania, a więc nie może służyć do odróżniania tego, co jest komponowaniem muzyki od tego, co nim nie jest. Zadaniem zaś, które stawiam przed sobą w tych badaniach, jest właśnie znalezienie tej różnicy.

Czy powinienem wraz z aurą emocjonalną odrzucić także pojęcie „twórczości artystycznej”? Pokusa jest bardzo silna, ponieważ nie żywię żadnej sympatii dla tego pojęcia i sądzę, że chyba dojdę do odrzucenia go, jeśli upadną także inne tradycyjne konotacje tego pojęcia. Przypominam sobie różne inne przejawy „twórczości artystycznej” z mojej młodości, charakteryzujące się podobną niekompetencją i chęcią ekspresji. Chciałem „coś powiedzieć”, chciałem „być kimś” przez sam fakt, że „coś powiedziałem”. Ale ani to „coś”, ani też ktoś nie różniły się od normalnych młodzieńczych marzeń, o których czyta się w podręcznikach psychologii.

Będę więc skłonny do eliminowania z moich badań także owych ogólnikowych i bezrefleksyjnych dążeń do autoafirmacji, które prawdopodobnie jeszcze i dziś towarzyszą mojej aktywności kompozytorskiej, ale nie są tym, co ją charakteryzuje jako aktywność kompozytorską. Gdyby jednak udało mi się ustalić, chociażby w ogólnych zarysach, kim albo czym w danym momencie chcę być przez ów fakt, że coś w tym momencie chcę powiedzieć, wówczas wypadnie mi włączyć do mego pola badań nie ogólnikowe dążenie do autoafirmacji, ale jego konkretny, specyficzny przejaw.

Przez wiele lat studiowałem muzykę i nie tylko muzykę, zdobywając w ten sposób kompetencje kulturalne, zarówno ogólne jak specyficzne, niezbędne do wykonywania wybranej przez siebie profesji: początkowo była to właśnie profesja „kompozytora muzyki”. Na bazie tych kompetencji, nie ogólnych, ale określonych kierunkiem kulturalnych zainteresowań i posiadających indywidualny charakter w swojej wewnętrznej strukturze, wykonywałem rozmaite czynności związane z moim zawodem (działalność dydaktyczną, teoretyczną, analityczno-

krytyczną oprócz działalności kompozytorskiej w ścisłym znaczeniu tego słowa).

Sądzę więc, że pierwszą cechą charakteryzującą działalność kompozytorską są kompetencje kulturalne, a w szczególności muzyczne tej osoby, która się tą działalnością zajmuje. Należy zauważyć, że kompetencje te mają charakter zindywidualizowany...

Chwileczkę, w jakim sensie mówię tu o „indywidualności”? Jeśli obserwuję siebie jako kogoś mówiącego, działającego, myślącego, zauważam, że wszystkie elementy treści, którymi się posługuję — a więc słowa, pojęcia, schematy działań — są w jakiejś mierze do dyspozycji wszystkich, a nie moją osobistą własnością. Również ich kombinacje — przynajmniej na wielu poziomach integracji — nie należą do mnie, chociaż mam dostęp do posługiwania się nimi.

Może więc kombinatoryjne uniwersum jako ich całość jest moją osobistą własnością? Ale czy takie uniwersum w ogóle istnieje, czy jest sens przyjmowania takiej hipotezy, skoro nie spotykam go w bezpośrednim doświadczeniu, obserwując (i „przeżywając”) jedynie cząstkowe i szczególne konfiguracje lokalne bądź jako odpowiedź na bodźce zewnętrzne, bądź jako nagle „objawienie” wewnętrzne?

Będę więc posługiwał się pojęciem „uniwersum kulturalnego” (lokalnego, indywidualnego, kolektywnego, planetarnego) w sensie metaforyczno-analogicznym (zapożyczając je z analogicznych pojęć fizyki, metafizyki, matematyki itd.) bez zamiaru przypisywania mu realności, której i tak nie potrafiłbym dowieść. W nieokreślonym polu analogii znajduje się także to pojęcie, które z nim związałem, mianowicie pojęcie „kompetencji”, jego również nie można zweryfikować w jego globalności, ale można je „dotknąć ręką” w każdym konkretnym przejawie, na przykład w każdym akcie komponowania.

Mam więc pierwszy szkic schematu relacji:

indywidualne uniwersum kulturalne → kompetencja → specyficzny akt,

w którym atrybut „specyficzności” jest zmienną, mogącą przyjmować rozmaite wartości, a więc także i tę, która nas w tej chwili interesuje. Aby to nastąpiło, trzeba by zarówno kompetencja, jak uniwersum kulturalne danej jednostki były w określony sposób ukształtowane. W jaki sposób?

Nie sądzę, żeby można było zaproponować jakąś ogólną teorię kompetencji muzycznej ani tego, co stanowi jej tło. Jeśli zaś chodzi o mój szczególny przypadek, to nie potrafię nawet zrekonstruować wewnętrznej struktury mojej kompetencji, a tym bardziej struktury mojego indywidualnego uniwersum kulturalnego; mogę tylko stwierdzić, że — przy wielkiej pojemności znaczeniowej (także metaforycznej, analogicznej) tych trzech terminów — wchodzą one ze sobą w relacje w każdym specyficznym akcie komponowania (i nie tylko komponowania).

W podanym schemacie posłużyłem się strzałkami jednokierunkowymi. Zdaję sobie jednak sprawę, że nie opisują one adekwatnie tego typu relacji, która, moim zdaniem, między nimi zachodzi. Każdy specyficzny akt kulturalny (doświadczenie) modyfikuje bowiem nasz zasób kompetencji, a w konsekwencji także zasób naszego indywidualnego uniwersum kulturalnego (co więcej, jest on modyfikowany przez każdy akt zastanawiania się nad nim). Należy więc poprawić podany schemat przez zastosowanie strzałek dwukierunkowych:

indywidualne uniwersum kulturalne $\leftrightarrow$ kompetencja $\leftrightarrow$ specyficzny akt.

Schemat taki nic albo prawie nic nie mówi, jeśli nie potrafimy bliżej określić pojęcia „relacji” wyrażonej strzałkami dwukierunkowymi, oznaczającymi sprzężenie zwrotne.

Pierwszym krokiem będzie podstawienie pod zmienną „akt specyficzny” wartości: „akt muzycznego komponowania”. Drugim krokiem będzie bardzo gwałtowna restrykcja, która stwarza ryzyko, że przeprowadzane tu badania zostaną pozbawione wszelkiej wartości paradygmatycznej: chodzi o to, że jedyne „akty komponowania”, o których mogę sensownie mówić, są akty związane z moją kompetencją i z mo-

im uniwersum kulturalnym. Jednakże nauka współczesna uznaje prawomocność wyciągania ogólnych wniosków z jednostkowego przypadku, jeśli tylko istnieją dostateczne gwarancje, że przypadek ten został wybrany w sposób losowy. Otóż, jeśli chodzi o mnie, nie mam żadnego powodu do sądzenia, że wybór mojej osoby na podmiot i przedmiot badania nie ma charakteru losowego. Wyposażony zatem w model naukowo prawomocny przystępuję do badań, których — muszę to powiedzieć — prawdopodobnie nigdy bym nie podjął, gdyby nie moje przypadkowe spotkanie z prof. A. Nowickim, zlecającym mi ich przeprowadzenie.

Przepisuję zatem po raz trzeci schemat relacji, ale w postaci zredukowanej:

moje uniwersum kulturalne $\leftrightarrow$ moja kompetencja $\leftrightarrow$ mój akt komponowania.

(W tej chwili zauważam, że przedstawienie drogi, na której doszedłem do tego rezultatu, ma charakter fikcyjny: w rzeczywistości bowiem ta postać zredukowana wyraża ujęcie pierwotne, z którego — na drodze uogólniania, być może nie zdając sobie z tego sprawy — utworzyłem dwa poprzednie schematy).

Zbadajmy po kolei obie strzałki. Jaka relacja zachodzi pomiędzy moim aktem komponowania a moją kompetencją (odnoszącą się do tego aktu)?

Przede wszystkim powinienem wyjaśnić sobie samemu, co rozumiem przez „akt komponowania”. Mogę bowiem utworzyć sobie wyobrażenie ekstensywne — kompozycję całego utworu, albo intensywne — decyzję dotyczącą alternatywy gramatycznej. Zacznę od tej ostatniej. Na pierwszy rzut oka sprawa przedstawia się raczej prosto: moja kompetencja wskazuje mi alternatywy, którymi mogę dysponować, zaś akt komponowania polega na wyborze jednej z nich. Ale właśnie tu sprawy się komplikują. W jaki sposób wybieram? Znów wchodzi w grę kompetencja: okazuje się, że nie jest ona depozytem alternatyw o tym samym stopniu prawdopodobieństwa, ale jest ona narzędziem do ich oceny w ramach konkretnej lokalnej sytuacji kompozycyjnej. Także ta ostatnia jest w jakiś sposób

oceniana, to znaczy rozpoznawana w swoich stosunkach z sytuacjami kompozycyjnymi o rosnącym promieniu (od wchodzącego w grę „kawałka” do moich wyborów dotyczących kierunku, języka itd.). Także tu, w każdej fazie ocen, jakie można sobie wyobrazić, wchodzi w grę kompetencja, którą — w miarę jak się przechodzi do kontekstualizacji o coraz szerszym promieniu — coraz trudniej odróżnić od tego, co nazywałem „moim uniwersum kulturalnym”.

Zatrzymajmy się więc na poziomach o krótkim promieniu, gdzie łatwiej uchwycić specyficzne cechy kompetencji. Co skłania mnie do wyboru raczej jednej niż drugiej możliwości? Albo, może lepiej, jaką rolę pełni moja kompetencja w ocenie tych alternatyw, które ona sama — ale pełniąc w tym przypadku inne funkcje — ofiarowuje mi do wyboru?

W innym miejscu — a konkretnie w książce *Per la composizione* (wyd. Ricordi, Milano 1983) — próbowałem podjąć ten spłot problemów na płaszczyźnie dydaktycznej.

„Kwalifikacja aktu komunikacyjnego za pośrednictwem jego „charakterystyki” zakłada istnienie pola odniesienia, które ujawnia jego „cechy charakterystyczne” czyli te, które odbiegają od „normalności”, pozbawionej owych cech. Należy od razu powiedzieć, że gdy ocena cechy charakterystycznej jest aktem pojedynczym (odnosi się do jednego przedmiotu), to ocena „normalności” ma charakter statystyczny (jest wydobywana z wielkiej liczby przypadków, z których prawdopodobnie żaden nie odpowiada jednostkowo ocenie „normalności”). Inaczej mówiąc, wyrażenie „charakterystyczne” zakłada normalność, która nie posiada tych cech charakterystycznych współobecnych aktualnie lub potencjalnie (w lingwistyce mówi się „w syntagmacie” lub „w paradygmacie”).

Kompozycyjny problem ekspresji charakterystycznej związany jest z jego kontekstualizacją. Ale proces kontekstualizacji ma różne stadia: jest łańcuchem odniesień, od tych bezpośrednich do sekwencji syntagmatycznej, do całego dzieła, do całości dzieł danego autora, do zbioru ekspresji właściwych danej epoce, danemu „stylowi”, samemu „językowi”, danemu

„obszarowi kulturalnemu”, albo, mówiąc ogólnie, odniesień do środowiskowej normalności, przez którą rozumie się średnią charakterystycznych cech tych przekazów muzycznych, które codziennie do nas docierają.

Problem trafnej charakteryzacji jest więc przede wszystkim problemem technicznym, który zakłada dobrą znajomość przynajmniej niektórych poziomów normalności, które składają się na plan normalności środowiskowej. Nie chodzi więc o jedynność (inwencję pozarelacyjną), która ma gwarantować przedmiotowi jego charakterystyczność, ale raczej o jasny stosunek do różnych poziomów normalności”.

W świetle tego opisu rola kompetencji wydaje się dość oczywista: możemy uważać ją za rolę „ekologiczną”, czynnik równowagi pomiędzy dążnością indywidualizującą (charakteryzującą) a środowiskową tolerancją („normalnością” jej rozmaitych poziomów). Możemy przyznać jej tę rolę, ale tylko w ramach następującego zdania warunkowego: — „jeśli dokonasz tego wyboru, to uzyskane przez ciebie cechy charakterystyczne będą w równowadze z planami środowiskowymi” — którego nie należy utożsamiać z czynnikiem determinującym określony wybór (mogę bowiem wybrać cechy charakterystyczne naruszające tę równowagę).

Jeszcze raz wyrzuciliśmy kompetencję poza nawias właściwego aktu wyboru. Wynikałoby stąd, że zachodzi on w strefie psychiki nie dającej się kulturalnie zweryfikować. Albo też możemy rozpatrywać spadek *pendio* kompetencji w niespecyficznych rejonach indywidualnego uniwersum kulturalnego i tam (np. w zachowaniach afirmacji bądź odrzucaniach niektórych więzi społecznych albo naszej własnej normalności biologicznej) szukać przyczyn naszych wyborów. Łańcucha możliwych odniesień nie da się prześledzić do samego końca: prawdopodobnie nie jest nam dane sięgnąć pułapu nawet naszego małego uniwersum osobistego. Innymi słowy, nie ma potrzeby, żeby — dla usprawiedliwienia jakiegokolwiek mojego wyboru — odwoływać się do czegokolwiek innego poza moją kompetencją, rozciągając odpowiednio pole semantyczne tego

terminu w taki sposób, żeby objął — jeśli to będzie konieczne — moje całe uniwersum kulturalne.

Trzymając się tego modelu wyjaśniłem w ten sposób nie tylko sens drugiej strzałki (tej, która łączy „kompetencję” i „akt komponowania”), ale także pierwszej strzałki, ponieważ relacja pomiędzy „kompetencją” a „uniwersum kulturalnym” zależy od sposobu rozumienia relacji oznaczonej przez drugą strzałkę.

Uczyńmy teraz krok wstecz i zastanówmy się krótko nad znaczeniem twierdzenia, że „moja kompetencja wskazuje mi alternatywy, którymi mogę dysponować”.

Czyżby to oznaczało, że alternatywy te są zmagazynowane konkretnie w jakimś miejscu? a jeśli tak, to w jaki sposób moja kompetencja może mi je wskazywać? Musimy tu uciekać się do innych pojęć metaforycznych, innych modeli, które tylko ktoś naiwny mógłby brać za rzeczywistość. Nie chodzi tu o wprowadzanie nowych pojęć, ale tylko o „naturalne” rozciągnięcie już wprowadzonych. Możemy więc posłużyć się hipotezą „uniwersum kulturalnego” nie jednostkowego, lecz kolektywnego choć ograniczonego do uczestników jakiejś jednej kultury (historycznej, geograficznej, etnicznej), a oprócz tego hipotezą „uniwersum transkulturalnego”, będącego własnością całej znanej nam ludzkości.

Miejsca alternatyw dla każdego specyficznego wyboru należy szukać wewnątrz jakiegoś lokalnego uniwersum kulturalnego o szerszym bądź węższym promieniu, albo jeszcze lepiej tam, gdzie jakieś lokalne uniwersum kulturalne przecina się z indywidualną kompetencją: im ta kompetencja jest większa, tym więcej jest alternatyw do dyspozycji, ale też tym więcej trudu musi włożyć kompetencja w wybór. Możemy sobie wyobrazić kompetencję J. S. Bacha jako praktycznie pokrywającą się z tą częścią lokalnego uniwersum kulturalnego, jaką wówczas obejmowano pojęciem „muzyki”: mówiąc jednym słowem była to wszechwiedza ale w ściśle określonych granicach. Otóż jeśli w miejscu kulturalnym zajmowanym przez Bacha podobna wszechwiedza była możliwa i to do

tego stopnia, że została faktycznie zrealizowana, to w miejscach zajmowanych dziś przez pewne kategorie muzyków (np. przez tę kategorię, do której i ja należę, mianowicie muzyków europejskiej tradycji artystycznej) wszechwiedza dotyczyć by musiała nie jakiegoś jednego uniwersum kulturalnego, ale bardzo wielu, a faktycznie uniwersum transkulturalnego o promieniu niemal planetarnym (intelektualista europejski dąży bowiem do planetaryzacji swego horyzontu kulturalnego nie tyle w sensie narzucenia własnej kultury innym kulturom, ile w bardziej demokratycznym sensie, poznawania, akceptowania i przyswajania sobie (*introiezione*) tego, co odmienne. Nawet wpisywanie własnych doświadczeń w lokalne uniwersum kulturalne staje się dla intelektualisty europejskiego przedmiotem wyboru jednej z wielu możliwych i skomplikowanych alternatyw.

Będę więc kontynuował badanie mojej twórczości tu i teraz, jako tego materiału, który najlepiej potrafię zrekonstruować, a nawet sprawdzić w momencie jego rozwijania się.

I tak z ostatnich dni pochodzą te akty wyboru, które doprowadziły mnie do skomponowania mojej ostatniej pracy: *Richard na sektet smyczkowy*. Zajmę się tu przede wszystkim aktami wyboru „ekstensywnego”: wyboru kierunku, języka, gramatyki. Zacznę od lewej strony naszego schematu: od mojego indywidualnego uniwersum, a ściślej od stosunków, jakie zachodzą pomiędzy nim a tym lokalnym uniwersum, w którym żyję jako kompozytor.

Wiadomo, że nasze lokalne, muzyczne uniwersum dąży potencjalnie do objęcia sobą każdego możliwego uniwersum dźwiękowego w tym sensie, że dla kompozytora współczesnego muzyką jest lub może być wszystko, co da się pomyśleć jako muzyka. Jeżeli z jednej strony nasze aktualne uniwersum kulturalne — przynajmniej jeśli chodzi o muzykę — zyskało, w zestawieniu z innymi historycznymi uniwersami, na ekstensji, to z drugiej strony stało się ono do tego stopnia czymś nieokreślonym, że wszystkie twierdzenia w jego obrębie stały się w jakiś sposób ekwiwalentne; jest więc możliwe, i do tego

wcale nietrudne, ustalenie i skonstruowanie dla każdego z nich takiego pod-universum, które je usprawiedliwi.

Podjęmowanie decyzji w takich warunkach — kiedy liczba alternatyw wzrosła niepomrotnie, a dla uniwersum lokalnego żadna z nich nie jest uprzywilejowana — stało się niezwykle trudne i nie dające zadowolenia. Nasza specyficzna kompetencja nie wystarcza ani do tego, żeby zdawać sobie sprawę ze wszystkich alternatyw, jakie mamy do dyspozycji, ani do tego, żeby wprowadzić do nich jakiś uzasadniony aksjologiczny ład. Nie jest więc przypadkiem, że właśnie w naszym stuleciu rozmnożyły się techniki nazywane przez Adorna „technikami uwalniania się (sgravio) od podejmowanych decyzji”; prawdziwe namiastki kompetencji: od serializmu bardziej lub mniej integralnego do aleatoryzmu i najnowszej muzyki komputerowej.

Jeśli takie jest — naszkicowane tu być może w sposób przesadnie uproszczony — uniwersum lokalne kompozytora związanego z tradycjami muzyki artystycznej (alto-colta), zdecydowanie bardziej wygodne są te uniwersa lokalne, w których serie alternatyw są już *a priori* wyznaczone przez koordynaty kulturalne danego miejsca: kompozytor muzyki rockowej czy jazzowej, autor muzycznego komentarza do filmu lub reklamy może zdobyć specyficzną kompetencję, która ułatwia mu wyszukiwanie i wybieranie alternatyw mieszczących się w granicach tych projektów kulturalnych, jakich publiczność oczekuje. Kłopot polega na tym, że nasze społeczeństwo jest coraz mniej zainteresowane tym, żeby stawiać „kompozytorowi” jakieś wymagania: agencje koncertowe, radio, telewizja, wytwórnie płyt ignorują kompozytorów i gdyby od czasu do czasu nie było jakichś festiwali międzynarodowych, to nie wiedzielibyśmy nawet o tym, że oni istnieją. Kompozytorowi stawia się zarzut, że nie ma zapotrzebowania na jego utwory i że nie stara się on o to, żeby stworzyć sobie rynek. Niektórzy czynią takie starania — idąc na pewne kompromisy — ale wtedy potępiani są przez inne grono ludzi. Istniejące rynki muzyczne mają zupełnie inny charakter.

Jakie jest — w zestawieniu z tym uniwersum lokalnym —

moje osobiste uniwersum, jakimi kompetencjami dysponuję i do jakich projektów?

Nie wchodząc w szczegóły, które mogą być mało interesujące dla czytelników, powiem tylko tyle, że moje dzisiejsze uniwersum kulturalne charakteryzuje się przede wszystkim tym, że przecinają się w nim rozmaite specjalności zawodowe. Nie twierdzę, że utożsamiam się z każdą z nich z osobna, ale — jak powiedziałem — z ich przecinaniem się. Będąc najpierw, w latach pięćdziesiątych, kompozytorem, później autorem książek o muzyce, wreszcie od 1974 r. działaczem kulturalnym w terenie i dyrektorem Ośrodka Badań i Eksperymentów Metakulturalnych (Centro di Ricerca e Sperimentazione Metaculturale), a okazjonalnie także „filozofem kultury”, mam dziś do dyspozycji różne sektory kompetencji, z których żaden — może z wyjątkiem kompozycji — nie wystarcza sam sobie; tworzą one, jako pewna konfiguracja, przestrzeń wielowymiarową czyli moje uniwersum kulturalne charakteryzujące się różnorodnością płaszczyzn refleksji: moja kompetencja specyficzna wytwarza przez refleksję kompetencję dydaktyczną, a ta przez refleksję odsłania swoje fundamenty epistemologiczne i tak dalej. Muszę do tego dorzucić to, co jest oczywiste, że ta konfiguracja wzajemnie ze sobą powiązanych i wzajemnie się badających kompetencji wchodzi globalnie w grę w każdym moim „akcie kulturalnym”, także wówczas, gdy ów akt ma charakter skrajnie specjalistyczny.

Dochodzimy w ten sposób do punktu, w którym to moje uniwersum kulturalne musi się zmierzyć z uniwersum lokalnie dominującym, ponieważ chodzi o skomponowanie sekstetu *Richard*. Spróbuję tu wyliczyć — chociaż zdaję sobie sprawę z przybliżoności i niewystarczalności tego wyliczenia — przynajmniej niektóre motywacje i pojawiające się cele:

- 1) skompletować zbiór pod tytułem: *Metamuzyka na smyczki*, jako kolejną pozycję serii „Nowa dydaktyka muzyki”, którą uruchomiłem wiele lat temu,

- 2) dać dowód tym sekstetem, podobnie jak całą moją twórczością ostatnich lat, że do kompozycji muzycznej można sto-

sować „hipotezę metakulturalną”, czyli tę hipotezę epistemologiczną, którą rozwijam w pracach o charakterze pedagogiczno-dydaktycznym i filozoficznym,

3) przeprowadzić eksperyment na konkretnym materiale aktu komponowania, czy istnieje możliwość technicznego modyfikowania („modulowania”) modeli syntaktyczno-gramatycznych o różnej proveniencji,

4) przeprowadzić eksperyment typu eseistyki niewerbalnej, polegający na tym, że mówi się pewne rzeczy na temat np. Wagnera, Straussa i niektórych konsekwencji historycznych ich twórczości, jedynie reorganizując i rekontekstualizując dane muzyczne zdeponowane w naszej kulturze,

5) utożsamić przez chwilę mój gest kompozytorski z innymi gestami, które odczuwam jako „mocne”, gramatycznie i kulturalnie „gwarantowane”,

6) destabilizować ten gest, modyfikując („modulując”) go zgodnie z zasadami panującego dziś relatywizmu kulturalnego,

7) zrównoważyć niestabilność kulturalną przez przywołanie innych technik, innych języków, innych modeli stylistycznych, które można uznać za znane słuchaczowi,

8) wskazać — sobie samemu i innym — nową perspektywę pracy kompozytorskiej rozpoczynanej nie od „dźwięku”, ale od bardziej skomplikowanych całości kulturalnych, zdolnych do wzajemnego przenikania się i refleksyjnego wpływania na siebie,

9) ujawnić, drogą cytowania samego siebie, niektóre antycypacje kulturalne, które można zauważyć w mojej twórczości muzycznej z lat 50-tych i 60-tych,

10) powiązać moją działalność kompozytorską z doświadczeniami filozoficzno-kulturalnymi, które uważam za fundamentalne w moim formowaniu się (Th. Mann, Strawiński, Borges, Wittgenstein, fizyka kwantowa i in.),

11) itd., itd.

Stawiam więc hipotezę, że takie właśnie — albo bardzo podobne do tego — było moje uniwersum kulturalne w momencie rozpoczęcia pracy nad *Richardem*; albo raczej, że tak mniej

więcej wyglądał „pakiet motywacji” wynikający ze spotkania mojego prywatnego uniwersum z tym, które jest charakterystyczne dla kultury mojego środowiska. Powstaje teraz pytanie: czego w tym miejscu wymagałem od moich kompetencji?

Faktycznie tego, żeby pomogły mi w rozwiązaniu pojawiających się problemów technicznych. Ale czy można te problemy wyraźnie odróżnić od innych, np. od problemów motywacyjnych i stawianych sobie celów, o których przed chwilą mówiłem?

Technika jest narzędziem, którego używamy — podobnie jak młotek czy komputer — czymś, nad czym panujemy i co jest na zewnątrz nas, chyba że ...

Jest rzeczą jasną, że wokół tego „chyba że ...” może pojawić się wiele rozmaitych odpowiedzi i że oddzielenie pojęcia „techniki” — a więc i kompetencji — od indywidualnego uniwersum kulturalnego jest wygodne, ale służy jedynie do wyartykułowania wypowiedzi, która bez tego uproszczenia szybko zgubiłaby się w labiryncie odbitych obrazów.

Moje kompetencje — specyficzne i niespecyficzne — są więc powołane do zmierzenia się z problemami technicznymi, wyłaniającymi się z ogólnego projektu naszkicowanego przez zestaw motywacji. Pierwsza grupa problemów jest natychmiast: związana z przejściem od projektu ogólnego do projektu bardziej rozpracowanego w szczegółach, dotyczącego wszystkich działań (aktów komponowania), które mam wykonać. Podjąłem już decyzję, że bezpośrednimi polami kulturalnych odniesień dla mojego utworu będzie dwóch kompozytorów noszących to samo imię Richard: w ich kierunku biegnie myśl każdego, kto jest zakorzeniony w naszej kulturze muzycznej. Wchodząca w grę kompetencja ma w tej fazie jeszcze charakter bardzo ogólny, ale już bezpośrednio po niej dokonywane wybory preludium do III aktu *Zygryda* i *Metamorfozy* zakładają wiedzę bardziej szczegółową. Nieco więcej kompetencji trzeba do tego, żeby przystosować wybrany materiał (orkiestrowy) do

zaprojektowanego zestawu instrumentów (seksztet smyczkowy). To, co potem następuje, absorbuje mnie znacznie bardziej:

1) jak traktować ten materiał, jakiemu typowi „modulacji gramatycznej” należy go poddać?

2) jak regulować jego stawianie się, jak rozłożyć w czasie jego rozwój, inaczej mówiąc, jakim modelem formalnym (historycznym, kontaminowanym lub wynalezionym przez siebie) posłużyć się?

3) biorąc pod uwagę fakt, że wśród moich celów znajduje się refleksja muzyczna nad kulturalnym umiejscowieniem pół odniesienia, powstaje problem z czym, z jakimi innymi wydarzeniami należy je powiązać i w jaki sposób?

Zauważam teraz, kiedy już to naszkicowałem, że moja ekspozycja ma charakter sztuczny i abstrakcyjny i w gruncie rzeczy mało wiarygodny. Nie sądzę bowiem, że istotnie stawiałem sobie tego rodzaju pytania i że tak właśnie były one sformułowane, jak to napisałem. Kiedy stawiamy pytania samym sobie, nie ma potrzeby ich formułowania, ponieważ je czujemy — to znaczy zauważamy pewien stan niepewności w odniesieniu do zbioru dokonywanych wyborów, a ta niepewność znajduje się w określonej relacji do określonego zestawu alternatyw, wskazywanych nam — z większą lub mniejszą jasnością — przez naszą kompetencję.

A więc znów wchodzi w grę kompetencja, która — jeśli dobrze postawiliśmy pytania — powinna:

a) zaproponować alternatywy w określonym porządku do gramatycznego traktowania materiału,

b) zaproponować alternatywy dotyczące formy, jaką należy mu nadać,

c) zaproponować alternatywy kontekstualizacji.

W moim przypadku alternatywy gramatyczne i formalne, którymi dysponuję, zostały dydaktycznie wyłożone w mojej książce *Per la composizione* i mają swoją genezę w kontaminacji moich specyficznych kompetencji kompozytora z kompetencjami „eksperymentatora w dziedzinie kultury”. Alternatywy związane z kontekstualizacją zostały mi zasugerowane

przez moje kompetencje historyczno-krytyczne, które również mają genezę mieszaną i kontaminowaną.

Ale — powiedziałem to już — nie ma sensu posuwanie uproszczenia w wykładzie do przyznawania kompetencji wyłącznie roli „wskaźnika alternatyw”. Zadaniem jej jest także przymierzanie ich do aktualnego projektu (który w międzyczasie przesunął się o kilka szczebli na drabinie specyfikacji).

Będę się więc orientował, jeśli chodzi o możliwe modulacje gramatyczne i formalne, w taki sposób, żeby:

a) nadać kompozycji, nad którą pracuję, charakter homogeniczny w stosunku do kontekstu, w którym zamierzam ją umieścić (zbiór pod tytułem: *Metamuzyka na smyczki*),

b) wyraźnie ją odróżnić od innych kompozycji tego zbioru (w szczególności od sekstetu *Johannes*, który ją bezpośrednio poprzedza),

c) zainteresować się nią z punktu widzenia heurystyczno-eksperymentalnego i wyszukać kontaminacje dotąd jeszcze nie występujące,

d) odpowiedzieć na kryterium „transformacyjne”, które obecnie bardziej mi odpowiada niż kryterium opozycyjno-addytywne itd., itd.

Teraz czytelnik będzie wiedział, jak rozumieć te wyliczenia, w których występują odrębne, wypunktowane pozycje, gdy w rzeczywistości chodzi o obszary, które wzajemnie się przenikają: nieuchronna linearność wykładu i wymuszona aposterioryczna konceptualizacja, a może moje znikome kompetencje w zakresie analizy psychologicznej nie wskazują mi innych alternatyw.

Mógłbym kontynuować, przedstawiając — niezbyt wiernie — kolejne fazy specyfikacji ogólnego projektu, wachlarze mniej lub bardziej wyraźnie zauważanych alternatyw, wybory determinowane synergicznie przez różne dziedziny moich kompetencji kulturalnych, którym zawdzięczam także układ motywacji, który logicznie, choć może nie chronologicznie, poprzedza całość tych faz. Nie mam pojęcia, ile ogniw tego łańcucha potrafiłbym odróżnić, ale sprawa ta nie ma większego znaczenia.

Mechanizm powinien być wszędzie ten sam, albo ściślej: naszkcicowany tu opis analogiczny i metaforyczny powinien pozostać niezmienny.

Nad jednym ogniwem w każdym razie chciałbym się tu jeszcze zastanowić; jest ono bowiem tak osobliwe, że istnieje pokusa, żeby je uznać za najważniejsze ze wszystkich, jest to mianowicie punkt, w którym pióro utrwała na papierze decyzję dotyczącą ostatecznego wyboru alternatywy.

Załóżmy, że zapisany znak jest faktycznie ostateczny, a więc, że nie nastąpią dalsze zmiany i skreślenia; należy też abstrahować od późniejszych losów tego znaku, od sposobu jego odczytania w momencie wykonywania utworu i od jego reinterpretacji w momencie słuchania utworu itd. Postawmy pytanie: w jakim sensie decyzja utrwalenia wybranej alternatywy na papierze jest czymś osobliwym w łańcuchu realizowania projektu? Czy związane z nią działanie jest bardziej skomplikowane, bardziej świadome, bardziej angażujące od innych działań?

Obserwując codzienność działań, całkowicie normalną u tego, co posiada odpowiednie kompetencje techniczne, powiedziałoby się, że nie. To ostatnie ogniwo łańcucha jest być może najmniej osobliwe i najmniej indywidualne ze wszystkich: alternatyw, które pozostały do wyboru jest znacznie mniej niż w fazach poprzednich i z reguły posiadają one charakterystyczne cechy preferencjalne, które orientują, jak wybierać. Dlatego techniki używane jeszcze kilka lat temu deprecjonowały ostatecznie akty wyboru (to znaczy graficzny zapis kompozycji) do tego stopnia, że powierzały je jakiemuś zautomatyzowanemu systemowi albo przypadkowi, co miało miejsce wówczas, gdy dochodzono do ostatecznej struktury graficznej drogą przekreśleń, cięć czy przypadkowego składania itd. Systemy gramatyczne silne (np. system tonalny w fazach swojej najwyższej wydajności) również dążą do zredukowania alternatyw w miarę zbliżania się do aktu końcowego; podobnie jak wówczas, gdy znaleźliśmy kilka słów-kluczy dla naszej intencji ekspresywnej, nie przywiązujemy większej wagi do ich organizacji

gramatycznej i syntaktycznej, jeśli mamy odpowiednie kompetencje językowe.

Jednak dziś kompozytor (mam na myśli kompozytora muzyki artystycznej typu „alto-colta”) nie ma do dyspozycji systemów gramatycznych silnych: albo uległy one większej lub mniejszej automatyzacji — jak w przypadku tego, co Adorno nazywa technikami „uwalniania się od podejmowania decyzji”, albo ma do dyspozycji systemy słabe, które nie wiążą mu rąk przy podejmowaniu decyzji na płaszczyźnie ostatecznych wyborów. Przypominam sobie długie okresy mojej działalności kompozytorskiej, gdy nad wyborem jakiegoś jednego dźwięku zastanawiałem się kilka godzin, a czasem kilka dni. Obecnie, mam na myśli komponowanie *Richarda*, fizyczny akt pisania jest zdeterminowany wcześniej dokonanymi wyborami, co wygląda tak, jak gdybym posługiwał się systemem silnym. Ale przebyta droga jest inna, choć również wytyczona przez moje specyficzne kompetencje (znajomość wielu gramatyk), zmodulowane jednak przez inne (dydaktyczne, filozoficzno-kulturalne).

Więcej szczegółów w zakresie opisu procesu komponowania, nad którym obecnie zastanawiam się, zawiera wspomniana już książka *Per la composizione*: tu powtórzę tylko, że ostateczna alternatywa — dotycząca nut i wartości parametrycznych — jest wynikiem decyzji, która została przeze mnie podjęta wcześniej, wówczas gdy dokonywałem modulacji (lub kontaminacji) gramatycznej w jednej z faz poprzednich. Innymi słowy, liczne fazy realizowania projektu przyczyniają się do zarysowania horyzontu lingwistycznego, w który ma być wpisana intencja ekspresyjna (w dawnych czasach horyzont był dany, obecnie kompozytor musi sam skonstruować sobie własny horyzont: znaczna część przekazu przechodzić będzie właśnie przez alternatywy, co do których decyzje zostały podjęte w fazach wcześniejszych, słuchacz będzie więc pobudzany nie tyle przez struktury faktycznie percypowane, ile przez ich przynależność do różnych znanych horyzontów historycznych).

Syntetyzując: uważam, że nie należy przeceniać aktu defini-

tywnego zapisu; oczywiście, posiada on pewną pozycyjną osobliwość (asymetryczność ostatniego ogniwa), ale nie jest przez to czymś uprzywilejowanym. Akt komponowania jest — w rozważanym tu modelu analogicznym — rozkładalny na całą serię ogniów faz procesualnych, regulowaną przez kompetencje różnego rodzaju, nie tylko kompetencje muzyczne. Takie rozłożenie aktu na serię daje nam informacje analityczne o naturze tego aktu, ale nie pokazuje jego zintegrowanej globalności. Łatwo więc może powstać nieporozumienie polegające na przypisaniu różnych kompetencji określonym fazom: kompetencja społeczno-kulturalna miałaby regulować fazy wyborów pierwotnych (gdzie, dla kogo, dlaczego ...), kompetencja historyczna miałaby sugerować wybór języka, stylu itd., kompetencja systemowo-gramatyczna kierować wyborami w obrębie pola lingwistycznego itd. W ten sposób model łańcucha okazuje się modelem nieadekwatnym, ponieważ każdy moment aktu komponowania jest oczywiście regulowany przez całe uniwersum kulturalne jednostki. Ale, gdyby tak właśnie i tylko tak było, to konsekwencją tego byłoby, że im obszerniejsze jest to uniwersum, tym bardziej skomplikowanym i bogatym w informacje jest akt komponowania. Otóż fakty nie potwierdzają w sposób bezpośredni tej konsekwencji. Trzeba więc albo radykalnie przededefiniować pojęcie „obszerności” w odniesieniu do uniwersum kulturalnego, albo wprowadzić dodatkową hipotezę, w której obok „uniwersum kulturalnego” pojawiają się na przykład zdolności wrodzone, coś, co nazywamy „talentem”, a w niektórych przypadkach „genialnością”.

Nie zamierzam wdawać się w te kwestie, obce moim kompetencjom, i pozostawiam innym trudne zadanie badania biologicznego zaplecza aktów twórczych. Chciałbym raczej wrócić jeszcze raz do pojęcia „kompetencji”. Czy możemy dać racjonalnie przemyślany opis tego, co rozumiemy przez kompetencje.

Wszyscy doświadczamy naszych kompetencji w sposób, że tak powiem, proprioceptywny: to znaczy, wszyscy zauważamy nasz wewnętrzny stan stabilności, równowagi, bezpieczeństwa,

kiedy znajdujemy się w sytuacji odpowiadającej naszym kompetencjom. Jeżeli umiemy prowadzić samochód, to miejsce za kierownicą jest dla nas sytuacją normalną, niekiedy nawet przyjemną; jeżeli dobrze mówimy jakimś obcym językiem, nie odczuwamy zakłopotania, a przeciwnie, może to działać stymulująco w spotkaniu z kimś, kto mówi tym językiem; jeżeli dobrze gramy w szachy, sprawia nam przyjemność ta gra, i nie lękamy się mocnego przeciwnika. Jeżeli mamy odpowiednie kompetencje do komponowania muzyki, komponowanie nie sprawia nam kłopotu, co więcej, może być źródłem nieustającej przyjemności ... — ale to, jak dobrze o tym wiemy (choćby z licznych autobiografii kompozytorów), wcale nie jest prawdą, a przynajmniej nie zawsze jest prawdą. Proprioceptywne zdawanie sobie sprawy z własnych kompetencji jest oczywiście składnikiem jej racjonalnego opisu, ale nie jest ono istotne, a tym bardziej wyczerpujące. Twierdzenie: „kompetentny jest ten, kto odczuwa, że jest kompetentnym” nie jest ani twierdzeniem zawsze prawdziwym, ani twierdzeniem, które by nam wiele mówiło o kompetencji.

Zamiast zajmować się opisem synchronicznym — a więc wyjaśnianiem, czym jest kompetencja w określonym momencie doświadczenia — spróbuję pójść drogą opisu diachronicznego, genetycznego — a więc drogą badania, w jaki sposób doszło do uformowania się tej kompetencji, która ujawniła się w danym momencie. Wypada jeszcze raz odnieść się do mego osobistego doświadczenia. Spróbuję zająć się dwoma punktami dostatecznie świeżymi, a więc mniej podatnymi na deformację przez pamięć nie zainteresowaną wiernym odtwarzaniem tego, co było: jeden to wspomniany *Richard*, drugi to zredagowanie tej właśnie notki autorefleksyjnej. Zacznę od tego drugiego punktu.

Jakie kompetencje uruchamiam, gdy piszę te właśnie zdania? O jakich procesach genetycznych świadczą te kompetencje? Ze wszystkimi zastrzeżeniami do racjonalnych rozróżnień, wymienię przynajmniej:

- 1) kompetencję specyficznie muzyczną, dającą się rozczłon-

kować na kompetencje właściwe dla różnych poziomów komponowania,

2) kompetencję dotyczącą środka ekspresji (w tym przypadku języka włoskiego), dającą się rozczłonkować na powiązane ze sobą poziomy, od leksykalnego do stylistyczno-formalnych,

3) kompetencję epistemologiczną, odnoszącą się do metakulturalnego cięcia przeprowadzanego w tych badaniach.

Jak opisać te kompetencje w sposób diachroniczny?

Jeśli chodzi o pierwszą kompetencję, odsyłam czytelnika do tego, co za chwilę powiem w związku z *Richardem*. Jeśli chodzi o drugą, zachęcę czytelnika do zastanowienia się nad jego własną kompetencją lingwistyczną, której z pewnością nie można utożsamiać ze znajomością słownictwa, gramatyki, składni, ale też nie można jej od niej oddzielać. Może także czytelnik dojdzie do wniosku, że kompetencja lingwistyczna aktualizuje indywidualne uniwersum kulturalne, dzięki czemu można nim dysponować w celu komunikowania się z innymi ludźmi, a czyni to wykorzystując jedność lokalnego uniwersum kulturalnego, czyli uruchamiając kompetencję kulturalną tego uniwersum. Możemy w ten sposób rozpatrywać indywidualne uniwersum kulturalne jako kompetencję uniwersum lokalnego, a kompetencję lingwistyczną jako zewnętrzny, komunikacyjny przejaw kompetencji kulturalnej.

A jaka jest geneza tego indywidualnego uniwersum kulturalnego?

W przyjętym tu modelu metakulturalnym ujmuję tę genezę jako sekwencję aktów refleksyjnych (w łańcuchu płaszczyzn kulturalnych) nad „pierwszymi” danymi naszego doświadczenia. Inni mówiliby w tym przypadku o „interioryzacji” lub „introjekcji”. Przedmiotem dyskusji mogłoby też być pojęcie „pierwszeństwa”. Dlaczego doświadczenie takie jest możliwe, dlaczego zdarzenie x staje się funkcją doświadczenia jednostki y ? Prawdopodobnie jest rzeczą konieczną, żeby jednostka y posiadała odpowiednią „predyspozycję” do doświadczenia x , a ta „predyspozycja” — odziedziczona lub nabyta — odbiera zdarzeniu x przypisany mu charakter pierwszeństwa.

W każdym razie kompetencję lingwistyczną możemy rozumieć jako zdolność do zastanawiania się w określonym języku (w jakimkolwiek języku) nad ontogenezą jednostkowego uniwersum kulturalnego.

Przechodzę teraz do trzeciego punktu, czyli do kompetencji epistemologicznej tych modeli metakulturalnych, którymi się posługuję. Jaką one mają genezę?

Spróbuję, o ile to możliwe, pominąć tu wyznania autobiograficzne, które mogą być zbyt nużące. Stosując wielokrotnie model IMC¹ mówię, że moja kompetencja w tym zakresie jest w istocie procesem jej konstruowania albo, inaczej mówiąc, zinterioryzowanym śladem tego procesu. A na czym polega ten proces konstruowania?

Nie mogę dać tu formalnego, naukowego opisu, ale mogę posłużyć się metaforą „spotkania”.² Mam tu na myśli spotkania bardzo różne: od tysięcy spotkań z dziećmi ze szkół podstawowych do spotkań na „wysokim” poziomie kulturalnym (najczęściej za pośrednictwem tekstów pisanych). Przez „spotkania” rozumiem chwilową koincydencję jakiegoś „ja” i drugiego terminu, który w tym momencie nie jest odczuwany jako coś różnego od „ja”. Uważam więc hipotezę metakulturalną — a przynajmniej to, jak ją sobie osobiście wyobrażam — za zbiór niezliczonych punktów-koincydencji pomiędzy jednostkowymi

¹ IMC — *ipotesi metaculturale*. Przypominam tu jedną z możliwych definicji „hipotezy metakulturalnej”: „Każdy nasz akt albo myśl, przynajmniej jako przedmiot komunikacji jest kulturalnie modulowany czyli zawiera w sobie komponentę kulturalną”. Por. B. Porena: *Hipoteza metakulturalna*, [w:] *Filozofia kultury*, praca zbiorowa pod red. A. Nowickiego, „Annales UMCS”, sectio I, vol. X, Lublin 1989. Jeśli uwzględnić, że dla zakomunikowania czegokolwiek muszę posłużyć się jakimś „językiem” (a więc pewną konwencją społeczną) przedstawiona tu hipoteza graniczy z oczywistością. Mniej oczywiste są jednak konsekwencje tej hipotezy, jeśli stosuje się ją konsekwentnie (np. także w stosunku do niej samej).

² Por. filozofię spotkań A. Nowickiego i pojęcie *Begegnung* u P. Celana.

uniwersami kulturalnymi, z tym że każdy punkt można opisać przy pomocy metafory spotkania.

Można postawić zarzut, że warunkiem pojawienia się spotkania jako punktu hipotezy metakulturalnej jest jej preegzystencja, aby można było zastosować interpretację inkontrolologiczną. Jest to aporia charakterystyczna dla hipotezy metakulturalnej, aporia, której trudno uniknąć, ale sądzę, że nie jest to konieczne. Hipoteza metakulturalna ma status hipotezy — więc liczy się przede wszystkim to, że dotąd żadne spotkanie nie zdołało jej sfalsyfikować.

Inny zarzut może dotyczyć tego, że prawdopodobnie tak dobieram spotkania, żeby nie przeczyły tej hipotezie. Trudno replikować, ale niech czytelnik sam spróbuje się zastanowić nad swoim spotkaniem z tym moim tekstem: może rozpozna w nim proponowany tu model metaforyczny, a może nie. Zadaniem hipotezy metakulturalnej nie jest przekonywanie, ale pobudzanie do myślenia.

Nie pozostaje mi teraz nic innego, jak wrócić do mego *Richarda* i zbadać, z perspektywy genetycznej, specyficzną kompetencję, jaka ujawnia się w momencie komponowania.

Również w tym przypadku mógłbym posłużyć się metaforą spotkania, ujmując ją ze specyficznego punktu widzenia. Nie wniósłbym jednak nic nowego poza banalnym rejestrem okazji formatywnych (partytury, traktaty, doświadczenia dydaktyczne itd.). Dlatego spróbuję raczej zrekonstruować moją specyfikę kompozytora nie przez serię zdobyczy, które ją uformowały, ale przez serię braków, które skłoniły mnie do ich przewyciężenia.

W początkowej fazie mojego formowania się zdobycze były mi niejako narzucone przez instytucjonalno-dydaktyczny tok studiów. Wiadomo bowiem, że dopiero dziś szkoła — na swym najniższym poziomie — zaczyna otwierać się na pedagogikę samokształcenia (autoewolucji), nie ograniczając się do dydaktycznego przekazywania wiedzy. W czasach mojej młodości (a jeszcze i dziś w konserwatoriach) dominowała dydaktyka przekazywania wiedzy, całkowicie nieczuła na nieprzewidzia-

ne potrzeby indywidualne. W rezultacie, w aktywnym życiu profesjonalnym, na każdym kroku zauważałem, czego nie wiem i czego nie umiem. „Techniki” przekazane mi przez tradycyjne studia nie odpowiadały potrzebom tego uniwersum kulturalnego, w którym mi przyszło działać; moje projekty kompozycji — które rodziły się właśnie ze spotkań z punktami tego uniwersum — wymagały nieustannego poszerzania kompetencji, a przede wszystkim umiejętności włączania w moje własne relatywistyczne uniwersum tych zdobyczy, które początkowo ukazywały mi się w formie dogmatycznej. Właśnie ten pluralizm modeli, który zaludnia współczesne lokalne uniwersum kulturalne, wymaga od kompozytora nie tyle specyficznej znajomości każdego z nich, co raczej zdolności do ich przekształcania — jeśli zachodzi taka potrzeba — albo do wytwarzania nowych pochodnych, kontaminowanych, zmodyfikowanych, inaczej mówiąc, wymaga „techniki projektowania” na różnych poziomach organizacji kompozytorskiej, techniki, której nie uczy dziś żadna szkoła, ale którą każdy musi w jakiś sposób opanować na własne potrzeby w takiej mierze, w jakiej odczuwa własne braki.

Te własne braki odczuwałem w sposób bardzo dotkliwy do tego stopnia, że prawie na 20 lat przerwałem moją działalność ściśle kompozytorską. Nowe kompetencje, które dziś pozwalają mi na jej wznowienie, zdobyłem, a ściślej zbudowałem je sobie w procesie samokształcenia (w procesie autoewolucyjnym), rozpoczętym od płaszczyzn bardziej ogólnych (a więc nie specyficznie muzycznych) praktyki kompozytorskiej. Mogłem w ten sposób przekonać się namacalnie, jak znaczna część kompetencji muzycznej — tej, która jest dziś dla nas niezbędna — tworzy się nie przez kanały specyficznie muzyczne, ale przez wiadomości i przemyślenia z dziedziny logiki, psychologii, teorii systemów, lingwistyki, socjologii itd. „Nauczyłem się” więc tego, czego nie uczy żadna szkoła muzyki: zrozumiałem, że nasza zawodowa, kompozytorska kompetencja karmi się naszym indywidualnym uniwersum kulturalnym i że tym lepiej jest dostosowana do wymagań współczesności, im

bardziej nasze osobiste uniwersum uczestniczy w lokalnym, a więc im bardziej jesteśmy przygotowani do tego, żeby krytycznie i relatywistycznie zastanawiać się nad naszym kulturalnym tu i teraz. „Technika projektowania” albo także „kompetencja w dziedzinie projektowania”, pozwalająca sprostać trudnościom, które lingwistyczna eksplozja stawia od kilku dziesięcioleci procesowi komponowania w jego wielowymiarowej globalności — taka technika albo taka kompetencja może powstać na drodze samoformowania się w indywidualnym uniwersum w ekspansji w stronę uniwersum lokalnego, które samo znajduje się dziś w ekspansji w stronę całości planetarnej.

Nie do pomyślenia jest w tej perspektywie model ewolucji drogą kumulowania się informacji, co dziś — poza wszystkim — znacznie wygodniej powierzyć pamięci komputera; potrzebne są techniki, kompetencje odkrywcze, kontrolne, kombinatoryczne, rekontekstualizujące, czyli kompetencje „metakulturalne”, które pozwalają kompozytorowi — działającemu w uniwersum kulturalnym zmierzającym do planetaryzacji — rozpoznać relatywistyczne „miejsce”, w którym działa, gwarantując mu zarówno wejście jak wyjście, a także możliwość zintegrowania się z nim we współczesnym procesie samogenerowania się. Jest to zadanie, które stoi przed dydaktyką i pedagogiką — nie tylko muzyczną — najbliższych lat, zadanie, które trzeba podjąć, jeżeli chcemy przeżyć jako jednostki i jako gatunek, zadanie, dla którego realizacji istnieją dziś w zasięgu ręki, niepewne jeszcze i zawierające wiele luk, zarysy projektowe.

Z włoskiego przełożył Andrzej Nowicki.

Barbara B u c z e k

UWAGI O WARSZTACIE WSPÓŁCZESNEGO KOMPOZYTORA

WPROWADZENIE

Obserwacja procesu twórczego pozwala dostrzec problem mediacji między artystycznymi ideami i zamierzeniami a ich realizacją. Kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia w przypadku, gdy proces ten zmierza do swego sfinalizowania w postaci możliwej do przekazywania innym ludziom (w postaci intersubiektywnie komunikatywnej). Służący temu celowi repertuar środków i sposobów posługiwania się nimi, zespół metod urzeczywistniania artystycznych idei, zamysłów i założeń — to warsztat artystyczny. Jest on więc różny od intencji artystycznych i zamysłu twórczego z jednej, a gotowego dzieła z drugiej strony. W praktyce termin warsztat artystyczny bywa używany zamiennie z bliskoznacznymi pojęciami: rzemiosło (*métier*) i technika; jest jednak wobec nich nadrzędny.

Relacja: idee dzieła — warsztat kształtuje się różnie i zmienia, od ich równowagi i wzajemnego obustronnego stymulowania rozwoju w wyniku różnych form współdziałania lub/i konfliktu, po wyraźną dominację jednego z członów tego układu. Z dużym uproszczeniem można by przyjąć, że skrajnie romantycznej postawie odpowiadałaby supremacja sfery idei dzieła, klasycyzm cechowałaby tu dążność do równowagi dynamicznej, natomiast dominująca, niemal jednostronna dbałość o samo

tylko jak najdoskonalsze wykonanie dzieła¹, a czasem także protest skierowany przeciw przecenianiu funkcji i znaczenia artysty w życiu duchowym społeczeństwa, polegałyby na wprowadzeniu artystycznego procesu twórczego do zagadnień prawie wyłącznie warsztatowych. Ekstremalnym przykładem redukcji warsztatu jest pochodząca z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego wieku:

„[...] potrzeba wypróbowania — na drodze kolejnych przybliżeń — możliwości tworzenia sztuki poza wszelkim odbiorem. Obok takiej koncepcji sztuki, która nie pozostawiała dzieł — a zatem wolna była całkowicie od uczestnictwa w produkcji, wymianie i konsumpcji dóbr — stworzono koncepcje sztuki, która nie ukształtowała się jeszcze w informację, ani też nie została odebrana i nigdy przez nikogo odebrana nie zostanie. Sztuka taka, jako fakt o charakterze wyłącznie myślowym, nie mogłaby być przekazywana i odbierana, gdyż nie pozostawiłaby po sobie żadnych przekazów czy dokumentacji. A to dlatego, aby pozostać raczej nieznaną, aniżeli stać się przedmiotem spekulacji, które ogarnęły środki masowego przekazu i wymiany informacji”.²

Przeciwnie stanowisko zajmuje Strawiński, który pisząc o sobie jako o kompozytorze, stwierdza:

„[...] w dziedzinie, jaka nam przypadła, jeśli to prawda, że jesteśmy intelektualistami, naszym obowiązkiem nie jest myślenie, lecz działanie, praca. Filozof Jacques Maritain powiada, że w mocnej strukturze średniowiecznej artysta miał jedynie rangę rzemieślnika, i »nie mogło być mowy o jakimś anarchicznym rozwoju jego indywidualizmu, ponieważ naturalna dyscyplina społeczna narzucała mu z zewnątrz pewne ograniczenia«. Dopiero renesans wymyślił artystę, odróżnił go od rzemieślnika i zaczął wynosić pierwszego kosztem drugiego. Pierwotnie miano artysty dawano tylko mistrzom sztuk: filozofom, alchemikom, magikom. Ale malarze, rzeźbiarze, muzycy i poeci mieli tylko kwalifikacje rzemieślników.”³

¹ Takie właśnie stanowisko można odnaleźć w stwierdzeniu Apollinaire’a: „Najczystsza zaś postawą, jaką artysta mieć może wobec swej sztuki, jest ambicja jak najlepszego wykonania roboty”. G. Apollinaire: *Kubiści*, Kraków 1959, s. 70.

² A. Radajewski: *Żywa sztuka współczesności*, Wrocław 1982, s. 142. Jednak autor tej koncepcji jest tu już poniekąd pierwszym odbiorcą.

³ I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980, s. 39.

Podobna wypowiedź kończy manifest Bauhausu:

„Chcemy stworzyć nową korporację rzemieślniczą, odrzucając klasową pychę, która nieprzebytym murem oddziela rzemieślników od artystów.”⁴

W kierunku syntezy zmierza natomiast bardzo interesująca propozycja P. Bouleza:

„W naszym pojmowaniu muzyki popełniliśmy błąd, ponieważ mieliśmy przed oczami — zbyt jednostronnie — tylko aspekt techniczny i myśleliśmy, że implikowałby on (samorzutnie) estetykę jako (swoją) konsekwencję. Dziś sądzę, że przeciwieństwo: estetyka i technika funkcjonują jak dwa zwierciadła. (Jeżeli) macie tylko jedno, to jest także tylko jeden obraz. Ale stańcie między dwoma lustrami, to zobaczycie nieskończoną ilość obrazów. Obecnie jest to problem podstawowy: dwa zwierciadła dokładnie tak ustawić, aby uchwycić tego rodzaju wieczność. Lecz jest to zawsze proces estetyczny, którego rezultatem będzie technika, a nie odwrotnie... Nasze pokolenie zawdzięcza poprzedniemu uprzedzeniu, dotyczące postawy wobec estetyki. Tego słowa się nadużywało i mówiło się o tym (problemie) zanadto powierzchownie. *De facto* jednak był to niedostatek idei i próba ukrycia słabych stron tworzenia i myślenia.”⁵

Różnorodne, a nawet sprzeczne stanowiska twórców wobec omawianego zagadnienia wzbogacają kulturę i implikują jej

⁴ *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1973, s. 20.

⁵ W oryginale: „Wir haben in unserer Konzeption der Musik Fehler gemacht, da wir zu einseitig nur den technischen Aspekt im Auge hatten und dachten, dieser würde als Konsequenz eine Ästhetik nach sich ziehen. Ich denke heute das Gegenteil: Ästhetik und Technik sind wie zwei Spiegel. Haben Sie nur einen, so gibt das auch nur ein Bild. Stehen Sie aber zwischen zwei Spiegeln, so sehen Sie eine Unendlichkeit von Bildern. Das ist heute das Grundproblem: zwei Spiegel genau so zu setzen, um so eine Ewigkeit zu begründen. Es ist aber immer der ästhetische Prozeß, der eine Technik zeitigen wird, nicht umgekehrt... Unsere Generation verdankt der vorigen ein Trauma, was das Verhältnis zur Ästhetik betrifft. Man hat dieses Wort mißbraucht und zuviel oberflächlich darüber geredet. *De facto* aber waren es ein Mangel an Ideen und der Versuch, Blößen im Schöpferischen und im Denken zu vertuschen.” E. Thomas: *Von der Notwendigkeit, Ferienkurse für Neue Musik zu veranstalten*, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik” XIII, 1972, s. 11,

rozwój; nic jednak — jak dotąd — nie wskazuje na to, aby jakiegokolwiek dzieło, nawet istniejące jedynie w wyobraźni swego twórcy i to w dowolnie krótkim czasie, obywatel się bez idei, impulsu twórczego, pomysłu lub/i — bez warsztatu. Można założyć istnienie dzieła z zakresu sztuki konceptualnej, w którym, zgodnie z wizją przedstawioną przez Th. S. Eliota w wierszu zatytułowanym *Burnt Norton*:

„koniec poprzedza początek,
A koniec i początek zawsze były tutaj
Po końcu i zarazem przed początkiem”⁶

Jednak również w tym przypadku obok pytania: „co zostało zrobione?”, pojawia się kwestia: „jak zostało zrobione?”

BUDOWANIE, ZMIENNOŚĆ I DOSKONALENIE ARTYSTYCZNEGO WARSZTATU TWÓRCZEGO

Dotyczące warsztatu kompozytorskiego zagadnienia ogólne należą do szerszego zakresu — jest nim problematyka twórczego warsztatu artysty. W związku z tym zostanie tu ona teraz omówiona z założeniem odwołań do kwestii muzycznych.

Stosowane przez twórcę w pracy metody i środki zależą w wysokim stopniu od jego wiedzy, doświadczenia i umiejętności. Warsztat w pewnej mierze wspólny jest całej grupie ludzi działających w tej samej dziedzinie; w tym zakresie wiele jego elementów — zwłaszcza przekazywanych przez poprzednie pokolenia — przeszło już próbę czasu, są one sprawdzone i potwierdzone. Każdy wybitny twórca posługuje się jednocześnie zasobem środków i sposobów stanowiących jego indywidualny dorobek i wyłączną własność; decydują one o odrębności i niepowtarzalności jego warsztatu. Rozstrzygające znaczenie ma tu talent i charakter człowieka. Im szersze per-

⁶ W oryginale:

„the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.”

Cyt. przekład Cz. Miłosza. Th. S. Eliot: *Poezje*, Kraków 1978, s. 186 i 187.

spektywy odsłaniają się przed fantazją i wyobraźnią artysty czy uczonego, im dalsze od codzienności są jego doznania, a zamysły oraz idee śmielsze, bardziej oryginalne i odkrywczе, tym gwałtowniej domagają się one dla swego urzeczywistnienia (lub choćby jego próby) specjalnie ukształtowanych, specjalnie odkrywanych czy tworzonych środków. Istnieje tu nawet możliwość zakwestionowania bądź zignorowania całego, zdawać by się mogło — niepodważalnego dorobku minionych pokoleń w tym zakresie. Przyjęcie ryzyka i wszelkich trudów wiążących się z tego rodzaju metodą postępowania nie stanowi przeszkody, jest oczywistością. Taka właśnie postawa warunkowała niejednokrotnie inicjowanie nowych tendencji, koncepcji i stylów w sztuce, a także dokonywanie przełomowych odkryć naukowych.

Warsztat twórczy, istniejąc w czasie, podlega naturalnemu procesowi przemian o różnym stopniu intensywności i rozległości. Przekształcenia te mogą przebiegać w sposób niezamierzony i niekontrolowany — co jeszcze nie znaczy, że ich rezultaty będą niepożądane! — albo, przeciwnie, twórca może nimi kierować świadomie, metodycznie przeprowadzając próby oraz podejmując odpowiednie studia, poszukiwania i przemyślenia. Obie te tendencje na ogół współwystępują, współdziałają, chociaż ich wzajemne proporcje wciąż ulegają różnicowaniu i zmianom. Istotną rolę pełni ciągła gotowość odkrywania, wynajdywania i tworzenia nowych środków, a następnie podporządkowywania ich swoim celom. Przykładem mogą być okoliczności, w jakich M. Ernst wynalazł metodę frottage'u. Przyglądał się drewnianej podłodze swojego pokoju i nagle, „zafascynowany szczególnym wzorem jej powierzchni położył na podłodze arkusz papieru i pocierając papier ołówkiem uzyskał odbicie naturalnego wzoru. Powstała w ten sposób odbitka nasunęła mu myśl o możliwości dokonania dalszych odkryć”.⁷

Pewne elementy warsztatu, na przykład znajomość technik graficznych czy też orientacja w określonych sposobach gry na wybranych instrumentach muzycznych, mogą — po osiągnię-

⁷ H. Richter: *Dadaizm*, Warszawa 1983, s. 269.

ciu perfekcji we władaniu nimi — nie ulegać już zasadniczym zmianom w ciągu całej działalności twórcy. Na ogół jednak praca nad wzbogaceniem i doskonaleniem warsztatu narzuca się spontanicznie i z całą oczywistością, będąc wynikiem wciąż pojawiających się nowych możliwości. Do zjawisk negatywnych należy tu natomiast rutyna i maniera. Z tymi problemami należy się liczyć w przypadku, gdy rozwój warsztatu zostaje zahamowany, a dobrze opanowane rzemiosło, gwarantujące szybkość, łatwość i efektywność działania oraz aprobatę odbiorców, staje się stopniowo mechanicznym powielaniem wyłącznie tych samych środków i metod, co w konsekwencji sprzyja tworzeniu autoplagiatów. W przypadku, gdy przedstawiona sytuacja wiąże się z ukształtowaniem warsztatu głównie w oparciu o dokonania poprzedników, pojawia się niebezpieczeństwo tworzenia dzieł wtórnych i epigońskich. Zagrożenia może nieść z sobą również regres warsztatu, gdyż rezultatem sukcesywnego niweczenia środków bywa postępujące zubożenie twórczości. Zjawisko to należy przeciwstawić celowej ascezie, dotyczącej repertuaru wyselekcjonowanych mediów.

Właściwa wielu artystom dbałość i troska o jakość własnego warsztatu wynika z poczucia odpowiedzialności wobec stworzonego dzieła. Przejawia się tu intensywne pragnienie osiągnięcia doskonałości i urzeczywistnienia własnych ideałów. Znana wypowiedź Słowackiego:

„Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;”⁸

wyraża bezpośrednio właściwy twórcom kategoryczny imperatyw wewnętrzny. Warto tu przypomnieć, że „Van Gogh przeżywał lęki nie tylko egzystencjalne, ale także przed niemożnością znalezienia wyrazu malarskiego dla swoich przeżyć”.⁹ Podzielając niepokój malarza pisze poeta (Th. S. Eliot):

„Pomiędzy ideę
I rzeczywistość

⁸ J. Słowacki: *Beniowski*, Wrocław 1952, s. 106.

⁹ K. Dąbrowski: *Trud istnienia*, Warszawa 1986, s. 33.

Pomiędzy zamiar
i dokonanie
Pada Cień.”¹⁰

Natomiast kompozytor i wybitny innowator, H. Cowell, w książce o Ivesie stwierdza po prostu: „Żaden [...] kompozytor świadom niczym nie ograniczonych możliwości tworzenia nie osiągnie etapu, w którym by każda jego myśl muzyczna została ostatecznie sformułowana”.¹¹

Artysta, podobnie jak uczony, stoi więc w obliczu konieczności ciągłego poszukiwania nowych elementów warsztatu i powiększania ich zasobu. Jego osiągnięcia w tej dziedzinie bywają wartościowe również dla innych; wystarczy przypomnieć, że *Traktat o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji* H. Berlioza¹² wpłynął inspirująco na ukształtowanie warsztatu Wagnera, Mahlera i in., a uzupełniony przez R. Straussa służy niektórym kompozytorom jeszcze dziś. Przykład współczesny stanowi tu *Wstęp do kompozycji* (1976) B. Schaeffera; z dzieła tego korzystają kompozytorzy Europy i Ameryki, a nawet Australii.

Poszukiwanie nowych środków, zwłaszcza jeśli dzieje się to niemal wyłącznie w wyobraźni, łączy się na ogół z koniecznością ich przebadania. W przypadku twórcy nastawionego przede wszystkim na szukanie awangardowych rozwiązań, środki konstytuują się ze względu na nowe i nowatorskie cele — może to prowadzić do powstania warsztatu eksperymentalnego. Przełomowa innowacja w sztuce pociąga za sobą konieczność ucze-

¹⁰ W oryginale:

„Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow”

Jest to fragment wiersza *The Hollow Men* (*Wydrążeni ludzie*), cyt. przekład Cz. Miłosza; *Eliot*: op. cit., s. 94 i 95.

¹¹ H. i S. Cowell: *Ives*, Kraków 1982, s. 69.

¹² Traktat ten został wydany w Paryżu w 1844 r. i następnie, w wersji poszerzonej, w 1856 r.

nia się niemal od punktu zerowego. Sytuacja tego rodzaju wytworzyła się w związku z możliwością tworzenia muzyki elektronicznej czy komputerowej. Za warunek powstawania utworów z zakresu muzyki konkretnej uważa P. Schaeffer „najbardziej ogólne lekcje dotyczące [...] badań (poszukiwań) tak szerokich, jak tylko jest to możliwe” i wprowadza „kompozytora nowicjusza” „do studia, aby tam zobaczył (poznał) w praktyce warunki przeprowadzania współczesnych eksperymentów muzycznych”.¹³

Kształtowanie nowych elementów własnego warsztatu oraz ich badanie odbywa się z jednej strony w wyobraźni twórcy — i jest to fundament pracy w tym zakresie! — a z drugiej w oparciu o wszelkie specjalistyczne źródła informacji (książki, artykuły, seminaria, konsultacje etc.). Dla kompozytorów cenne są przeprowadzane w tym celu spotkania z wykonawcami, zwłaszcza badającymi i poszerzającymi krąg możliwości swego instrumentu. Duże znaczenie ma tu indywidualna pomysłowość twórcy. I. Duncan stworzyła free dance, „studiując na wazach i rzeźbach starożytnych pozy tańca greckiego”, a „celem estetycznym jej tańca stało się odtworzenie piękna plastycznego”.¹⁴ Pasja poznawcza, cechująca artystę o postawie twórczej, może obejmować swym zasięgiem również warsztaty właściwe innym dyscyplinom. Ewentualnym następstwem spotkań z warsztatami właściwymi innej dziedzinie sztuki bywa: a) przejście i adaptacja wytworzonych przez nie narzędzi; b) ukształtowanie warsztatu służącego kreowaniu dzieł symbiotycznych (tzn. łączących cechy różnych dziedzin sztuki, jak to się dzieje np. w przypadku muzyki graficznej). Problem filiacji warsztatu kompozytora i plastyka, jako szczególnie tu istotny, zostanie omówiony osobno.

¹³ W oryginale: „les leçons les plus générales [...] d'une investigation aussi vaste que possible” i następnie: „le compositeur novice” „au studio pour y apercevoir les conditions pratiques de l'expérimentation musicale actuelle”. P. Schaeffer: *La Musique concrète*, Paris 1973, s. 42.

¹⁴ I. Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 194.

Dążeniu do poszerzania zasobu elementów warsztatu towarzyszy tendencja przeciwstawna, tendencja zmierzająca do odrzucania tych wszystkich środków i metod, które nie spełniają pokładanych w nich oczekiwań lub przestały już służyć celom twórcy, a nawet przeszkadzają w ich osiągnięciu. Zjawisko takie można było zauważyć w momencie, gdy niektórzy kompozytorzy współcześni, odwracając się od folkloryzmu, zaczęli tworzyć utwory dodekafoniczne. W przypadkach skrajnych może dojść nawet do całkowitej destrukcji własnego warsztatu. Jeśli proces taki spełnia warunki dezintegracji pozytywnej (w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje K. Dąbrowski), to wówczas w wyniku ponownej, innej syntezy zbioru elementów dawnego warsztatu, wzbogaconego ponadto o nie stosowane wcześniej środki i metody, może powstać warsztat całkiem nowy i zupełnie inny. Dla artystów o największym potencjale twórczym tego typu rewolucyjne zmiany bywają konieczne (i naturalne!) w przypadku wprowadzania śmiałych innowacji, nagłego zwrotu stylistycznego, a przede wszystkim w obliczu wydarzeń przełomowych. W przypadku muzyki elektronicznej np. nie chodzi o nowe użycie „elementów zgodnych z wypracowanymi przez lata formułami harmonicznymi-melodycznymi czy rytmicznymi-formalnymi”, lecz o kreowanie „kompozycji od początku, od podstaw, od punktu zerowego”.¹⁵

Praca nad własnym warsztatem przebiega więc wielokierunkowo. Zasadniczo kształtuje się go z uwagi na całościowo rozumianą własną twórczość. Można go jednak też specjalnie modyfikować lub nawet budować od nowa ze względu na pojedyncze dzieło czy jego fragment.¹⁶ I *vice versa*: jedną z form pracy nad własnym warsztatem mogą być różnego rodzaju wstępne szkice i próby, a także całe, jakby ćwiczebne utwory stanowiące przygotowanie do późniejszych, dojrzałych doko-

¹⁵ B. Schaeffer: *Muzyka XX wieku*, Kraków 1975, s. 325.

¹⁶ Tak dzieje się np. w przypadku komponowania utworu dla instrumentalisty dysponującego odkrytymi przez siebie, wcześniej nie stosowanymi sposobami gry na danym instrumencie (dotyczy to m.in. dźwięków multifonicznych w odniesieniu do instrumentów dętych).

nań. Znane i podziwiane rysunki-studia Leonarda da Vinci udowadniają, że „starał się on dokładnie zrozumieć strukturę i funkcję rzeczy, którą przedstawiał”.¹⁷ Picasso, w czasie wstępnych studiów nad *Guernicą*, szkicował wielokrotnie motyw płaczącej kobiety; co ciekawe, liczne warianty tego tematu przekształciły się w 1937 r. w samodzielny, odrębny obraz.¹⁸ Również w tym miejscu warsztat malarza spotyka się z warsztatem kompozytora. Potwierdza to m.in. zalecenie P. Schaeffera, który formułując reguły pracy w dziedzinie muzyki konkretnej, pisze: „Przed tworzeniem dzieł (trzeba) wykonać etiudy, analogiczne do »szkolnych ćwiczeń« (właściwych kształceniu w zakresie) muzyki tradycyjnej”.¹⁹ Utwory pisane w ramach pracy nad warsztatem wchodzą w zakres pedagogiki i autodydaktyki kompozycji. Przed rozpoczęciem zasadniczej pracy nad kompozycją kameralną czy orkiestrową można np. napisać serię utworów solowych przeznaczonych na instrumenty, które w przyszłości będą stanowiły trzon zespołu wykonującego tę kompozycję. Można też tworzyć cykle szkiców i studiów poświęcone różnorodnym problemom technicznym etc. Ewentualne wykonania utworów, zwłaszcza tego rodzaju, umożliwiają skonfrontowanie wyobrażeń z wrażeniami i w ten sposób stymulują w wysokim stopniu pracę nad warsztatem.

Warsztat twórczego artysty, to warsztat otwarty. Założeniem jest jego optymalny rozwój zgodny z celami, którym ów warsztat służy, wobec których ma być adekwatny. W związku z tym trzeba go metodycznie i nieustannie wzbogacać (tak, aby był up to date), a jednocześnie oczyszczać, czyli wciąż przekształcać (aż po pozytywną dezintegrację włącznie) i dostosowywać do swobodnie zmieniających się celów artystycznych. Rzemiosło, czyli umiejętności i sprawności, powinno osiągać

¹⁷ R. Arnhem: *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 166.

¹⁸ Por. R. Decho, H. Düddecke: *Pablo Picasso*, Dresden 1966, s. 11.

¹⁹ W oryginale: „Avant de concevoir des oeuvres, réaliser des études, semblables aux 'exercices d'école' de la musique traditionnelle”. P. Schaeffer: *Muzyka XX wieku*, s. 30.

stopień mistrzowski. W odniesieniu do techniki warto przytoczyć wymagania, jakie w tym zakresie stawia współczesnemu kompozytorowi B. Schaeffer, pisząc, że:

„jest to umiejętność natychmiastowego zapanowania nad sytuacjami, które się samemu tworzy, umiejętność zapanowania nad zawsze opornym materiałem; ten musi [...] zejść na dalszy plan, [...] kompozytor nie tworzy dla prezentacji środków, lecz używa ich dla prezentacji wyższych wartości, wartości nie dających się często sprowadzić do samych wyjściowych mediów.”²⁰

Pogląd ten koresponduje z przedstawioną wcześniej koncepcją P. Bouleza.

Istotne jest, aby przy wciąż powiększanym zasobie środków i metod, potrafił twórca z całą swobodą, wręcz z wirtuozerią, poruszać się we wzrastającym bez ograniczeń obszarze możliwości sztuki. Jest to bowiem zakres zjawisk, którego dotyczy trzecia nieskończoność, a określa ją pojęcie Nieskończenie Złożonego (dopełnia ono dwa wcześniejsze, pascalsowskie pojęcia: Nieskończenie Małego i Nieskończenie Wielkiego).²¹

I jeszcze negatywna uwaga. Artysta ani siebie, ani swojej twórczości nie może identyfikować z własnym warsztatem, nie może zostać przezeń zdominowany. Wobec własnego warsztatu trzeba zachować dystans krytyczny i to jednocześnie z negatywnym i pozytywnym nastawieniem. Zaletą dzieła jest niezauważalność „roboty warsztatowej”, a twórcy — dyskrecja w tym zakresie. Poruszanie tych zagadnień dopuszczalne jest jedynie w celach poznawczych oraz autodydaktycznych i pedagogicznych. Problemy warsztatowe są wewnętrzną, intymną sprawą twórczości artystycznej i nie powinny zakłócać, a nawet niszczyć subtelnych relacji kształtujących się między dzie-

²⁰ B. Schaeffer: *Muzyka XX wieku*, s. 314. Stanowisko przedstawione w przytoczonej wypowiedzi nie jest jedyne i bezsporne. Niektórzy twórcy sądzą, że należy czasem — choćby eksperymentalnie — dopuszczać do głosu również sam materiał, traktując go wręcz jako partnera dialogu. Istnieje tu bowiem ewentualność wzbogacenia dzieła dzięki ukrytym, wcześniej nieznanym możliwościom samego tworzywa.

²¹ Por. Teilhard de Chardin: *Człowiek*, t. I, Warszawa 1984, s. 20.

łem sztuki i jego wrażliwym odbiorcą. Tego rodzaju model postawy wobec własnego warsztatu może jednak stanowić przedmiot sporu. Twórcy, w ramach dzieł autotematycznych ujawniają czasem — niekiedy wysoce intrygujące! — tajemnice własnego warsztatu.²² Ponieważ jego funkcja ulega wówczas zasadniczej zmianie, trzeba rozwiązywać nowe, niecodzienne problemy warsztatowe: trzeba rozstrzygać JAK eksponować własny warsztat, JAK wkomponować go w samo dzieło.

WSPÓŁCZESNY WARSZTAT KOMPOZYTORSKI
I JEGO SPOTKANIA ZE SZTUKAMI PLASTYCZNYMI

Tworzywem muzycznym w drugiej połowie XX wieku stały się stopniowo wszystkie zjawiska słyszalne. Analogiczną sytuację można zaobserwować w innych dziedzinach sztuki. Ciekawym przykładem spotkania jest tu przedstawiony w ramach Warszawskiej Jesieni 1964 balet *Antic Meet F. Cunningham*, uważającego, że każdy ruch jest tańcem; w scenografii R. Rauschenberga, którego zdaniem każdy przedmiot nadaje się do roli tworzywa malarskiego; z opracowaniem muzycznym J. Cage'a głoszącego, że każdy dźwięk, to muzyka. Co ciekawe, Cage idzie jeszcze dalej: znane jest jego stwierdzenie, że „muzyką jest wszystko”.²³ Takie stanowisko można uzasadniać, przyjmując jako kryteria muzyczne intencje artystyczne twórcy, w tym zwłaszcza zamierzenie kreowania utworu, który konstytuują muzyczne prawidłowości (przyjmując, że są one ważniejsze niż sam materiał).

W pracy nad utworem (utworami) dokonuje kompozytor wyboru w zakresie dostępnego sobie tworzywa. Tu dochodzą do głosu dwie przeciwstawne i jednocześnie dopełniające się tendencje. Jedna z nich zmierza do nadania językowi dźwiękowemu cech wspólnych całej epoce i przez to zapewnienia mu

²² Tak postępuje m.in. F. Fellini w przypadku, gdy pokazuje sam proces pracy nad dziełem, czego słynnym przykładem jest film pt. *Osiem i pół*.

²³ Wypowiedź tę przypomina m.in. M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 91.

swego rodzaju umownej komunikatywności; druga natomiast — do wykształcenia takich jego właściwości, które jako specyficzne i jedyne w swoim rodzaju sprawiają, że staje się on indywidualnym, odrębnym językiem swego twórcy. Przy tym powtarza się znana zależność: im silniejsza jest osobowość artysty, im bardziej zaawansowany rozwój jego własnych środków wypowiedzi, tym dalszym od obiegowych konwencji staje się jego język dźwiękowy.

W celu możliwie ścisłego ujęcia zagadnień dotyczących warsztatu kompozytorskiego należy odnieść jego problematykę do muzyki absolutnej, nie przesłoniętej dowolnymi literackimi interpretacjami. Elementem języka jest zatem dźwięk rozpatrywany pod kątem wysokości, czasu trwania, barwy, głośności, artykulacji i wszelkich innych czysto brzmieniowych (sonorystycznych) właściwości. Wysokość pojedynczego dźwięku może być albo ustalona, albo zmieniana w sposób ciągły (glissando). Dźwięk — w przypadku bardzo krótkiego czasu trwania — kompozytor „słyszy i odczuwa” oraz wyobraża sobie i notuje w postaci punktu. (Uzupełnienia zapisu w postaci łaseczek etc. pełnią tu drugorzędną rolę.) Podobnie funkcjonuje linia — z wykluczeniem poziomej — w przypadku dźwięku wykonywanego glissando. Co istotne: w nowszej notacji dźwięk o niezmienniej wysokości i względnie dłuższym czasie trwania często *per analogiam* notować właśnie w postaci linii poziomej. Określenia punkt oraz linia są tu stosowane nie w znaczeniu geometrycznym lecz malarskim, a więc tak, jak były używane przez W. Kandynskiego. Wielki malarz abstrakcjonista, wysoce zafascynowany konsekwencjami spotkań muzyki z malarstwem, zwraca uwagę na interesujący i znamieny fakt, że „graficzny obraz dźwięków — pismo nutowe — nie jest niczym innym jak różnorodną kombinacją punktów i linii”.²⁴ Można to zilustrować uderzająco bezpośrednim (wręcz symbolicznym!) przykładem w postaci kompozycji C. Halffitera zatytułowanej *Li-*

²⁴ W. Kandyński: *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s. 106.

neas y puntos (1967). Trzeba tu zaznaczyć, że w powszechnym rozumieniu muzyków linia falista odpowiada nie tylko rysunkowi glissanda, lecz także takiej sekwencji dźwięków, która stanowi swoistą całość (może to być np. linia melodyczna).

Istnieje też pewna zbieżność między założonymi przez Kandyańskiego graficznymi odpowiednikami stopniowania dynamiki, które „może znaleźć swój wyraz w zwiększającej się ostrości linii albo w stopniu jej jasności”²⁵, a nowszymi poszukiwaniami w zakresie notacji muzycznej. *Zyklus* (1959) K. Stockhausena dostarcza przykładów pomysłowego zapisu dynamiki, polegającego na zwiększaniu lub zmniejszaniu grubości kropek i linii odpowiednio do wzmacniania i ściszenia.²⁶

Szum, zwłaszcza w muzyce elektronicznej, można wyobrażać sobie jako różnorodnie modelowaną płaszczyznę. Jeden jej wymiar odpowiada wówczas czasowi trwania, a drugi — zakresowi wysokości (określając tym samym tzw. kolor szumu²⁷). Taki sposób myślenia znajduje swój bezpośredni i naturalny odpowiednik w zapisie. Inne właściwości szumu można ująć w postaci specjalnego deseni czy faktury płaszczyzny.

Moment konkretyzowania utworu w postaci zapisu zbliża kompozytora do działań grafika. Istotna jest transformacja wyobrażeń muzycznych, audytywnych na wizualne. Warunkiem utrwalenia oryginalnych i nowatorskich intencji artystycznych jest przy tym umiejętność kreacji adekwatnego zapisu. Nim kompozytor usłyszy swój utwór, widzi go w postaci graficznej, toteż może fakturę oraz gęstość (dotyczącą grupowania dźwięków w układach horyzontalnych, wertykalnych i diagonalnych) rozplanować w partyturze, posługując się podstawowymi figurami, jak: koło, trójkąt, kwadrat, trapez, wie-

²⁵ Wyd. cyt., s. 106.

²⁶ Por. W. Kotoński: *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Kraków 1963, s. 64.

²⁷ Kolor szumu zależy od rozprzestrzenienia się tego zjawiska dźwiękowego w zakresie słyszalnych wysokości, przy czym istotne jest tu również rozmieszczenie energii. Por. M. Drobner: *Akustyka muzyczna*, Kraków 1973, s. 51.

lobok etc. Są to, jak wiadomo, zasadnicze elementy kompozycji w sztukach plastycznych. Kompozytor myśli też często kierunkami. Dotyczą one linii melodycznych, glissand oraz figuracji, a także przesuwania całych faktur oraz zasadniczych tendencji zmian. Istotnym środkiem działania jest zestawianie kierunków; oprócz prostych przypadków analogii i kontrastu, czyli równoległości lub przeciwieństwa, można się tu posługiwać również bogato różnicowanymi i bardzo kunsztownymi splotami kierunków. Nie da się zaprzeczyć, że m.in. to właśnie zmiany kierunku wysokości nadają mowie emocjonalny charakter, co w pewnych sytuacjach może rzutować na koncepcje kompozytorów. Prawdopodobnie w podświadomości muzyków funkcjonują też jeszcze relikty figur retoryczno-muzycznych z okresu renesansu i baroku. Wystarczy przypomnieć, że „figura *ascensus* oznaczała rzeczy wzniosłe, wspaniałe, etyczne, *descensus* zaś symbolizowała służalczość, uległość, depresję psychiczną, upadek”.²⁸ Wyjaśnienia można tu szukać w analogii do sztuk plastycznych. Zdaniem R. Arnheima, doświadczenia związane z grawitacją powodują, że „wzbiecie się w górę oznacza pokonanie oporu i zawsze jest zwycięstwem”, a „zejście na dół albo upadek są poddaniem się przyciąganiu, doświadczane są więc jako bierna uległość”.²⁹ Znajdujące się wysoko dźwięki czy też partie dzieła plastycznego wiążą się z przeżyciem lekkości, podczas gdy ich przeciwieństwo — z wrażeniem ciężaru.³⁰ Jest to jeden ze względów decydujących o rozmieszczaniu dźwięków w zakresie wysokości.

Podobieństwo w ukształtowaniu materiału dźwiękowego i plastycznego zachodzi również w przypadku zastosowania zasady symetrii (w tym także rozumianej swobodnie). Można przyjąć oś pionową, poziomą, przechyloną i różne ich złożenia

²⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Formy muzyczne*, t. III, *Pieśń*, Kraków 1974, s. 104.

²⁹ Arnheim: *wyd. cyt.*, s. 42.

³⁰ Por. Kandyński: *wyd. cyt.*, s. 129—130. Autor uważa, że zjawisko to doprowadza do wytworzenia się między dolną i górną krawędzią obrazu „najbardziej kontrastującego dwudźwięku”.

oraz to samo w odniesieniu do antyosi symetrii. Zamiana abstrakcji na konkret odznacza się w przypadku symetrii uderzającym bogactwem muzycznych możliwości. Patronowała ona starym mistrzom flamandzkim, odkrywa się ją w wyrafinowanych strukturach Weberna, respektuje w wyposażeniu studia muzyki elektronicznej. Prosty, a przy tym nieschematyczny przykład zastosowania swobodnej zasady symetrii można znaleźć w *Symfonii muzyce elektronicznej* B. Schaeffera. Kompozytor wprowadza tu znak w postaci prostokąta z dwiema strzałkami umieszczonymi w połowie górnego i dolnego boku, a skierowanymi na zewnątrz. Odpowiada im „konstelacja złożona z kilku (kilkunastu) elementów różnej wysokości, poddana częściowo pogłosowi (w obie strony — tylko wybrane elementy, pozostałe — w jedną, przeważnie w formie spóźnionego pogłosu po uderzeniu)”.³¹ Warto tu podkreślić ciekawy efekt pojawienia się pogłosu PRZED brzmieniem podstawowym, a więc rezultatu (czyli skutku!) przed przyczyną. Niezwykłość takiego ujęcia uderza zwłaszcza w zestawieniu z nawykami wykształconymi w kontakcie z tradycyjną muzyką wokalną oraz instrumentalną.

Symetria została jednak najpierw dostrzeżona i dopiero następnie usłyszana po zamianie na abstrakcję i ponownym skonkretyzowaniu w kształcie dźwiękowym. Podobne spostrzeżenie można też odnieść do stosowania przez kompozytorów złotego podziału.³² Jest on jednym z ewentualnych sposobów wprowadzenia ład u w tych wszystkich zakresach kompozycji muzycznej, w których wzajemne relacje elementów dają się ująć w postaci proporcji. Ciąg Fibonacciego można więc zastosować w odniesieniu do konstrukcji formy (i to wyznaczonej najróż-

³¹ B. Schaeffer: *Symfonia muzyka elektroniczna*. PWM, Kraków 1963, s. 4.

³² Ta oparta na ciągu Fibonacciego zasada proporcji, stosowana już w architekturze antycznej, inspirowała również kompozytorów. Według teorii E. Lendvaia, była ona naczelną zasadą techniki B. Bartóka. Por. W. Rudziński: *Warsztat kompozytorski Béli Bartóka*, Kraków 1964, s. 23—33.

norodniejszymi czynnikami, z barwą włącznie), a także do budowy skali, melodii i akordów, do uporządkowań metroritmicznych i ich pochodnych postaci (m.in. w muzyce elektronicznej) i dalej: złotą proporcję można przyjąć jako model stopniowań agogicznych albo dynamicznych, jako wzór ilościowy dotyczący zestawień instrumentów, a nawet jako punkt wyjścia dla rozmieszczenia źródeł dźwięku w przestrzeni (zwłaszcza w przypadku muzyki spacjalnej) etc. Uwagi te dotyczą jednocześnie makro- i mikrokompozycji. Proporcje ilościowe kompozytor „wyczuwa” i słuchowo sobie wyobraża, jednocześnie jednak na ogół ocenia ich walory estetyczne w analogii do doznań wzrokowych.

Myśli muzyczne dotyczące komponowania utworu mogą mieć postać wyobrażeń brzmieniowych współwystępujących z ich notacyjnymi, graficznymi odpowiednikami. Prowadzi to często do dwukierunkowej inspiracji: ze względu na intencje artystyczne tworzy się nowe środki w zakresie notacji, natomiast wyobrażenia graficzne mogą być źródłem niedostępnych na innej drodze skojarzeń, implikujących daleko idące innowacje muzyczne. Tu, m.in., można się doszukać genezy muzyki graficznej. Wymaga ona śmiałego poszerzenia warsztatu o środki i metody należące do repertuaru sztuk plastycznych; wiąże się to oczywiście z odpowiednimi uzdolnieniami w tym kierunku. Prekursorem muzyki graficznej był ... malarz (przy tym grafik i teoretyk sztuki) W. Kandyński. Przy pomocy dyrygenta, F. v. Hoesslina, dokonał on transkrypcji na punkty (i linię) początkowych taktów V *Symfonii* Beethovena³³. Pomysł ten nasunął się Kandyńskiemu w czasie analizy „elementów dzieła sztuki oraz ich pierwotnych energii”.³⁴ Co więcej: w swojej pracy Kandyński posługuje się określeniem Klang, ponieważ „słyszy” abstrakcyjny rysunek; natomiast każdy kompozytor po napisaniu swojego utworu realnie widzi jego obraz dźwiękowy. Idąc dalej: u dobrego wykonawcy (czasem także u zdol-

³³ Kandyński: *wyd. cyt.*, s. 43 i 44.

³⁴ *Tamże*, s. 13.

nego, wykształconego odbiorcy) partytura jako obraz dźwiękowy wywołuje wyobrażenia muzyczne jeszcze przed odtworzeniem jej na instrumencie.

Wraz z rozwojem muzyki można w hierarchii jej elementów zauważyć liczne zmiany i przemieszczenia; coraz większego znaczenia nabiera m.in. barwa dźwięku. Zjawisko to pozostaje w bezpośrednim związku z przekształceniami warsztatu kompozytorskiego. Barwa — termin malarski — po przejęciu przez muzykę oznacza z punktu widzenia akustyki „skład dźwięku wraz z jego zmianami w czasie”, co pozwala „na odróżnianie dźwięków pochodzących z różnych źródeł”; przy czym skład dźwięku to właściwa mu „ilość, wysokość i poziom natężenia tonów składowych”.³⁵ Barwą dźwięku, jako środkiem działania, zajmuje się kompozytor naturalnie z racji jej sonorystycznych, a nie fizycznych właściwości.

Psychologiczną podstawą analogii między barwą w muzyce i w malarstwie jest słyszenie barwne i widzenie dźwięków. Tu znajduje się geneza tzw. muzyki barw: wielokrotnie ponawianych prób połączenia struktur dźwiękowych z ich kolorowymi przedstawieniami (np. osiemnastowieczny *clavecin pour les yeux* L. B. Castela czy *clavier à lumières* A. Skriabina) i towarzyszących im sporów o właściwe przyporządkowanie skali muzycznej zasadniczym barwom widma świetlnego. Jedną z prób tego rodzaju podjęto współcześnie podczas Warszawskiej Jesieni 1988; demonstrując *Polymorphie* na 48 instrumentów smyczkowych (1961) K. Pendereckiego, przełożoną przez komputer na ruchomy, barwny obraz, w którym obok parametrów wysokości i czasu trwania uwzględniona została również głośność, gęstość itd.

Istnieje również idea tworzenia samoistnych barwnych kompozycji, czego przykładem może być zaproponowane przez R. H. Goldschmidta „granie zmianami kolorów” (1928), czyli bezkształtne falowanie światła i mgły.³⁶ W tym ostatnim przypadku potrzebny jest swego rodzaju warsztat symbiotyczny,

³⁵ Drobner: *wyd. cyt.*, s. 53 i 55.

³⁶ Por. *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, Mainz 1967, s. 276.

stanowiący wyższego rzędu integrację elementów właściwych obu podstawowym warsztatom. Problem muzyki barw należy jednak w całości do ubocznego, wąskiego zakresu zagadnień.

Natomiast przytoczona przez M. Rzepińską wypowiedź H. Berlioza: „instrumentacja w muzyce jest dokładnym ekwiwalentem koloru w malarstwie”³⁷ sygnalizuje problematykę o fundamentalnym znaczeniu dla warsztatu kompozytorskiego. Ponieważ każde zjawisko słyszalne ma swoją barwę, a możliwości ich zestawień odpowiadają wspomnianemu już pojęciu Nieskończenie Złożonego, umiejętność operowania kolorystyką dźwiękową — rozumianą maksymalnie szeroko jako twórcze posługiwanie się całą paletą barw muzycznych — staje się oczywistym zadaniem, a przy tym pragnieniem niemal każdego, zwłaszcza współczesnego, kompozytora.

Poszukiwania cech koloru, które byłyby wspólne muzyce i malarstwu, można przenieść na płaszczyznę spostrzeżeń ogólniejszych. Okazuje się wówczas, że takie cechy, jak stopień jasności i stopień intensywności wspólne są pojęciu barwy w obu dziedzinach. Oto kilka przykładów. Wysoki rejestr fletu brzmi jasno, natomiast jego najniższe dźwięki mają brzmienie zgaszone; podobnie jaskrawym barwom trąbki grającej bez tłumika staccato w oktawie trzykreślnej przeciwstawia się ciemny koloryt długich dźwięków wykonywanych na kontra-basach w niskich pozycjach struny E i C (H). W muzyce wokalne, szczególnie w przypadku fonicznego traktowania tekstu, gęsta i ciemna samogłoska „u” odróżnia się wyraźnie od stosunkowo jaśniejszego „a” i bardzo jasnego „i”. Flażolet grającej z tłumnikiem altówki cechuje znacznie mniejsza intensywność od dźwięku tej samej wysokości wykonywanego np. przez saksofon. Jeden z najwybitniejszych teoretyków sztuki, R. Arnheim, wśród cech koloru wyróżnia m.in. ciężar. „Co do koloru, czerwień jest cięższa od błękitu, a kolory jasne — od ciemnych. Jasna czerwień kapy na obrazie Van Gogha przedstawiającym jego sypialnię — tworzy płamę o dużym ciężarze

³⁷ M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983. s. 584.

poza środkiem kompozycji”.³⁸ Podobnie dla kompozytora barwa instrumentów dętych będzie zawsze cięższa od brzmień instrumentów smyczkowych grających w tym samym zakresie wysokości. Tak w odniesieniu do malarstwa, jak muzyki można też mówić o przeciwstawieniu chłodnych barw ciepłym, o świetle, blasku, lśnieniu, rozmigotaniu, zamgleniu etc.

W obu dziedzinach sztuki barwy stają się środkiem działania zasadniczo dopiero w wyniku ich umiejętnego i celowego zestawiania. Warto rozpatrzyć ten problem w odniesieniu do muzyki. Obok tendencji zmierzających do wykryształizowania się określonego koloru w sposób jednoznaczny (zauważalnej np. w niektórych utworach Debussy’ego) istnieje dążność do kreowania barw kunsztownie złożonych, intrygujących, a w przypadkach szczególnie nowatorskich — barw nowych i nieznanych, stanowiących niemal nieodgadnioną tajemnicę warsztatu ich twórcy. Odkrycie nieprzewidywanych możliwości w tym zakresie łączy się z rozwojem muzyki elektronicznej i to nie tylko w przypadku kompozycji tworzonych w studio, lecz także w odniesieniu do podążających ich śladem dzieł instrumentalnych i wokalnych. Jakkolwiek o barwie dźwięku decyduje w pierwszym rzędzie jego źródło, to jednak liczba możliwości wzrasta wydatnie dzięki działaniu innych współkształtujących koloryt kompozycji czynników. Obok wysokości dźwięku (w tym także określonego rejestru instrumentu) ważną rolę pełnią tu interwały i współbrzmienia. Warto zauważyć, że wielodźwięki nie stanowią wyłącznie sumy jakości barwnych właściwych składającym się na nie interwałom (jak sądzono w początkach rozwoju wielogłosowości), lecz wprowadzają inną, własną, odrębną jakość. Przykładem wzbogacenia zasobu barw instrumentu w wyniku rozwiniętych środków artykulacyjnych jest zadziwiająca różnorodność kolorów, jaką dysponuje B. Turetzky w ramach gry pizzicato na kontrabasie z zastosowaniem wielu pomysłowo zmienianych sposobów zarywania strun. Barwa zależy również w dużym stopniu od rozmieszczenia źródeł

³⁸ Arnheim: *wyd. cyt.*, s. 37.

dźwięku w przestrzeni. Dołączają się tu efekty związane z pogłosem, akustyką sali, a także z układem instrumentów i odległościami między nimi. Rozplanowanie źródeł dźwięku w przestrzeni może doprowadzić do tego, że w zależności od miejsca, w którym znajduje się odbiorca, zmienia się obraz barwny utworu! Również ukształtowania agogiczne mają pewien wpływ na koloryt: szybkie biegniki fletu piccolo w najwyższym rejestrze nie byłyby już olśniewającymi błyskami, gdyby zostały wykonane w tempie wolnym. Do czynników modelujących barwę dołącza się w pewnym stopniu również dynamika. Koloryt utworu można też kształtować, posługując się środkami fakturalnymi, na przykład: małą liczbę dźwięków wykonuje wielka liczba instrumentów i w ten sposób zostaje osiągnięta swego rodzaju barwność niespójności i nieidentyczności. Lub — jeszcze inny przykład, potwierdzony współczesną praktyką muzyczną — faktura punktualistyczna z jej zatonizowaniem i odniesieniami do pointytlizmu. Ostatecznie o kolorystyce utworu decydują jednak te wszystkie czynniki nie w izolacji, lecz dopiero w wyniku ich odpowiedniego zestawienia, skomponowania.

Muzyk czy malarz może zmierzać do maksymalnego zwiększenia liczby kolorów lub też do ascezy w tym zakresie. Y. Klein np. „rozpoczyna od malarstwa monochromatycznego (1946) i dochodzi tu do koncepcji IKB: International Klein Blue — Kleinowska niebieskość międzynarodowa; używał już tylko barwy ciemnoniebieskiej, mającej być w jego rozumieniu dematerializującym reprezentantem powietrza”.³⁹ Dążenia do olśniewającej wspaniałości i różnorodności barw są natomiast charakterystyczne dla wizji O. Messiaena. W jego oratorium *La Transfiguration de notre Seigneur Jesus-Christ* (1969) „ptak afrykański symbolizuje [...] głos oznajmujący Zmartwychwstanie, połączone głosy kilku innych ptaków odtworzają gromy niebieskie i błyskawice oświetlające całą ziemię; sowa z Luizjany, odzywająca się w waltorniach, wyraża »bojaźń Bożą«; wiolonczela solo [...] wyśpiewuje — wedle słów

³⁹ Gołaszewska: *wyd. cyt.*, s. 95.

Messiaena — »światłość wiekuistą«; triangel i cymbały [...] wyrażają drżenie tego światła”.⁴⁰ Messiaen pragnie bowiem komponować muzykę, „która byłaby »witrażem wirujących i uzupełniających się wzajemnie barw«”.⁴¹

W innym utworze Messiaena, w *Chronochromie* na wielką orkiestrę (1960) celem komponowania barw jest nie tylko kreowanie zachwycającego bogactwa kolorystycznego — mają tu one przede wszystkim uplastyczyć konstrukcję dzieła w czasie. W komentarzu do utworu kompozytor wyjaśnia, że „kompleksy dźwięków i brzmień pozostają na usługach wartości trwania, które mają uwypuklać i barwić. Barwa służy więc do podkreślenia podziału Czasu. Stąd właśnie tytuł: *Chronochromie* (z greckiego *Chronos* — Czas, *Chroma* — barwa)”. Z faktu, iż „dźwięki mają zabarwiać wartości czasowe” wynika, że dla Messiaena — co sam podkreśla — „istnieją między nimi ukryte związki”.⁴²

Muzyczne, a także malarskie relacje kolorystyczne i w jednocześnie, i w następstwach czasowych mogą sprowadzać się do analogii lub działać w wyniku kontrastu. R. Arnheim tłumaczy, że „efekt wrogości i zderzania się kolorów nie jest czymś »złym«, zakazanym. Przeciwnie, jest cennym środkiem dla artysty, który pragnie jasno i zrozumiale wypowiedzieć się w kolorze. Pomaga oddzielić pierwszy plan od tła, [...] powstrzymuje [...] przed wędrówką po trasach kompozycyjnie niepożądanych”.⁴³ Z racji innych celów twórca może dążyć do harmonii barw czy też do ich stonowania lub upodobnienia. Sfumato, stosowane w malarstwie olejnym ze szczególnym mistrzostwem przez Leonarda da Vinci, polega (jak wiadomo) na łagodnym przechodzeniu z partii ciemnych do jasnych i zacieraniu konturów oraz wprowadzaniu mglistych efektów. To samo określenie jest, w swoim węższym znaczeniu, jednym

⁴⁰ T. K a c z y ń s k i: *Messiaen*, Kraków 1984, s. 14.

⁴¹ *Tamże*, s. 18.

⁴² Cytaty pochodzą z *Książki programowej Warszawskiej Jesieni 1988*, s. 113 i 114.

⁴³ A r n h e i m: *wyd. cyt.*, s. 357.

z muzycznych terminów interpretacyjnych i odpowiada wrażeniom cieniowania, rozwiewania. Szerzej rozumiane sfumato może w muzyce przyjąć postać bardzo interesujących, wysublimowanych ukształtowań kolorystyczno-dynamicznych. Studio elektroniczne (a nawet zwykłe glissando osiągalne na niektórych instrumentach) daje możliwość zmian ciągłych, dzięki którym stają się realne bardzo subtelne niuanse kolorystyczne.

Stopniowa emancypacja koloru w malarstwie ⁴⁴ zaznaczyła się — jakby równolegle — również w muzyce. A. Schönberg, w podobnych do wyznania wiary słynnych słowach zamykających *Harmonielehre*, wskazuje kompozytorom jeszcze jedną możliwość posłużenia się barwą.

„Jeśli teraz jest możliwe, że z różniących się wysokością barw dźwiękowych powstają struktury, które nazywamy melodiami, następstwa, których spoistość działa w sposób podobny myśłom, to musi też być możliwe tworzenie z barw dźwiękowych innego wymiaru, z tego, co po prostu nazywamy barwą dźwięku, takich następstw, których wzajemny związek ma moc oddziaływania w wyniku pewnego rodzaju logiki, odpowiadającej w zupełności owej logice, która wystarcza nam w przypadku melodii wysokości dźwiękowych. Wygląda to na wybiegającą w przyszłość fantazję i jest nią prawdopodobnie. Lecz taką, w którą mocno wierzę, że się urzeczywistni. W którą mocno wierzę, że jest w stanie w niespotykany sposób wzmóc zmysłowe, intelektualne i duchowe przyjemności, ofiarowywane przez sztukę. W którą mocno wierzę, że każdemu z nas przybliży to, co nam obiecują marzenia; że poszerzy nasze związki z tym, co się nam dzisiaj wydaje nieożywione, co ożywimy własnym życiem, co tylko w wyniku słabości naszego z nim związku jest dla nas na razie martwe.

Melodie barw dźwiękowych! Jak delikatne zmysły, które tu dokonują rozróżnień, jak bardzo rozwinięty umysł, który może znajdować przyjemność w czymś tak subtelnym!

Kto waży się tu wymagać teorii!” ⁴⁵

⁴⁴ Wezwanie Gauguina: „Upraszczać formę, wzmacniać kolor” stało się w swoim czasie ogólnym hasłem nowego malarstwa. Przypomina o tym Rzepińska: *wyd. cyt.*, s. 518.

⁴⁵ W oryginale: „Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen,

Idąc dalej: wieloznaczne i złożone ujęcia kolorystyczne są czasem ze sobą zestawiane w sposób wysoce pomysłowy. Przykładem oryginalnych rozwiązań w tym zakresie jest wprowadzone przez B. Schaeffera komponowanie ustawicznych zmian orkiestracji. Podczas gdy jedne instrumenty stopniowo milkną, akcje muzyczne przejmują sukcesywnie inne instrumenty, czasem bardzo odmienne i w barwie, i w charakterze. Materiał wysokości dźwiękowych pełni w takiej sytuacji rolę mniej ważnego elementu kompozycji, natomiast zdarzenia barwne, ich następstwa, nakładania, przenikania — czasem konflikty — stają się głównym środkiem działania i podstawowym czynnikiem formotwórczym. W tym kontekście zarzut stawiany przez A. Rimskiego-Korsakowa I. Strawińskiemu, że „orkiestrował swe utwory, zanim je skomponował”⁴⁶, traci uzasadnienie. Zresztą już późny Beethoven posługiwał się (częściowo pod presją znanych, dramatycznych okoliczności) metodą komponowania od razu na określony zespół kameralny czy orkiestrę, bez inicjującej, inspirującej czy pośredniczącej wersji fortepianowej. Ta metoda twórcza miała przynieść w przyszłości wspa-

solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist.

Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern!”

A. Schönb erg: *Harmonielehre*, Wien 1922, s. 506 i 507.

⁴⁶ K. Szymański: *Korespondencja*, t. I, Kraków 1982, s. 498. Należy jeszcze zaznaczyć, że inicjał imienia — A. — nie jest tu pomyłką; autorem przytoczonego osądu jest bowiem Andriej, a nie — wielki kompozytor rosyjski, Mikołaj.

niałe rezultaty w zakresie rozwoju faktury i kolorystyki, właściwych muzyce kameralnej i orkiestrowej.

Istnieje jeszcze pewna marginalna, ale dość osobliwa możliwość: dzięki specyficznym sposobom gry daje się na jednym instrumencie imitować brzmienia innego. Wybitny współczesny solista, Z. Piernik zdobył np. umiejętność naśladowania na specyficznie spreparowanej tubie barw wielu różnych instrumentów, w tym tak jej z natury obcych, jak gitara hawajska! Jest to więc przedstawienie jednego instrumentu za pomocą drugiego metodą swego rodzaju odwzorowania, „odmalowania” barwy „portretowanego” źródła dźwięku. Ten środek działania odznacza się pewną atrakcyjnością w odniesieniu do utworów solowych (a nawet kameralnych w przypadku małej obsady).

Warto dodać, że to właśnie „muzyczność” koloru należy do najważniejszych zalet, przypisywanych mu przez wybitnych malarzy. „Niech pan pomyśli o roli muzycznej, jaką odgrywać będzie odtąd kolor w malarstwie nowoczesnym. Kolor, który jest drganiem, podobnie jak muzyka, może osiągnąć to, co najbardziej powszechne, a zarazem nieuchwytnie — siłę wewnętrzną” pisał w r. 1899 Gauguin w liście z Tahiti. Podobnych sformułowań używa Van Gogh, którego zdaniem „obecne malarstwo obiecuje nam subtelność, będzie więcej muzyką, a mniej rzeźbą, obiecuje ono kolor”.⁴⁷ Również dla S. Eisensteina, walczącego o właściwe barwnemu filmowi formy ekspresji, związek „żywołu barwy z żywiołem muzyki” jest bezdyskusyjną oczywistością.⁴⁸

Jakkolwiek kompozytor pracuje przede wszystkim w materiale imaginacyjnym⁴⁹, to jednak w samym kontakcie z twórczym zbliza się niekiedy do warsztatu rzeźbiarza. Nie bez powodu Cage zwrócił uwagę na aforystyczną wypowiedź, w któ-

⁴⁷ Obie wypowiedzi przytacza Rzepińska, *wyd. cyt.*, s. 513.

⁴⁸ Por. H. Brzoza: *Wielkość sztuk — jedność sztuki*, Warszawa 1986, s. 103.

⁴⁹ Nieco inaczej przedstawia się ten problem w przypadku pracy w studio muzyki elektronicznej lub ewentualnego komponowania przy instrumencie.

rej Debussy przedstawił własny warsztat: „Biorę wszystkie dźwięki, jakie znam, wyrzucam te, których nie chcę, stosuję te, co zostały”.⁵⁰ „Rzeźbiarska” metoda postępowania jest szczególnie celowa w przypadku, gdy kompozytor posługuje się całymi masami dźwiękowymi, całymi blokami brzmień. Ich wewnętrzna struktura może być homo- lub heterogeniczna, nie ona jednak jest najważniejsza, toteż dopuszczalna jest nawet jej pełna anonimowość. Przykładów pracy w tworzywie typu: masa dźwiękowa dostarczają utwory Y. Xenakisa (nieprzypadkowo; jak wiadomo, jest on również architektem), K. Stockhausena (słynne *Gruppen* z 1957 r.), G. Ligetiego (z tym, że u tego kompozytora blok dźwiękowy odznacza się fakturą mikropolifoniczną), B. Schaeffera oraz wiele dzieł z zakresu muzyki elektronicznej. W tego typu utworach istotny jest jakby zewnętrzny kształt konkretnej grupy dźwiękowej, wyrzeźbionej w całościowo potraktowanym materiale wyjściowym. Podobnie jak rzeźba powinna zostać odpowiednio wkomponowana w otoczenie, trzeba następnie bloki dźwiękowe właściwie ze sobą zestawić oraz umiejętnie je usytuować wobec ewentualnych innych struktur dźwiękowych. O wewnętrznym dynamizmie przebiegu takiego utworu w czasie decydują w pierwszym rzędzie już nie relacje powstające między poszczególnymi dźwiękami lecz napięcia, które wytwarzają się między całymi blokami dźwięków.

Usytuowanie rzeźby w przestrzeni odpowiada jednemu z najważniejszych problemów dotyczących zestawienia w kompozycjach muzycznych wątków pierwszoplanowych z tłem. Dotyczy to przede wszystkim koncertu napisanego na instrument solowy i orkiestrę. Przeciwwstawienie jednostki — zbiorowości, ta quasi-rywalizacja, powinna jednak mieć taką postać, aby w jej wyniku zalety obu pozornych przeciwników wzajemnie się potęgowały. Natomiast przesłonięcie elementów przeznaczonych do wyeksponowania jest i w przypadku rzeźby, i w przypadku solowej partii koncertu jednakowo niepożądane. W celu wyodrębnienia partii solistycznych, czy w ogóle głównych

⁵⁰ J. Cage: *Odczyt o niczym*, „Res Facta” 1967, nr 1, s. 104.

planów, może kompozytor posłużyć się nie tylko dynamiką (która w tej sytuacji jest środkiem dość banalnym), lecz także relacjami w zakresie wysokości, przeciwstawieniami faktur, rozmieszczeniem źródeł dźwięku w przestrzeni etc.

Kompozytorów współczesnych coraz bardziej interesują możliwości muzyki związane z faktem słyszenia binauralnego. W wyniku różnicy dotyczącej: faz, natężenia i czasowych parametrów dźwięku, prawe ucho odbiera bowiem sygnał dźwiękowy nieco inaczej niż lewe, co pozwala zlokalizować zdarzenia muzyczne w przestrzeni.⁵¹

Idee opierającej się na tym zjawisku muzyki spacialnej dają się urzeczywistniać dzięki możliwościom różnorodnego rozmieszczenia źródeł dźwięku w przestrzeni oraz dzięki właściwościom technicznym współczesnej aparatury elektronicznej. Już podczas Expo-58, w celu wykonania *Poème électronique* (1958) E. Varèse'a, posłużono się 11-kanalową aparaturą i aż 425 głośnikami!⁵²

Twórca muzyki spacialnej zwraca szczególną uwagę na usytuowanie pojedynczych dźwięków, a także całych struktur brzmieniowych w przestrzeni otaczającej odbiorcę. Zjawiska dźwiękowe mogą pojawiać się przed lub za słuchaczem, po jego prawej lub lewej stronie, a także nad nim albo w sąsiednich pomieszczeniach etc.; mogą więc dochodzić do niego z różnych miejsc otaczającej go kulistej przestrzeni muzycznej, a nawet z niej całej jednocześnie. Co więcej: struktury dźwiękowe mogą przesuwać się w przestrzeni ze zmienną szybkością, realne są również różnego rodzaju spacialne akcje muzyczne; może się przy tym poruszać wykonawca, lub/i słuchacz, przechodząc na przykład przez pomieszczenia różniące się między sobą rodzajem wypełniającej je muzyki; efekty tego rodzaju osiągalne są także dzięki możliwości posłużenia się odpowiednimi urządzeniami elektroakustycznymi typu stereo- czy quadrofonii. Intrygujące rozwiązanie zastosował Y. Xenakis w *Terrêtektorh*

⁵¹ Por. Drobner, *wyd. cyt.*, s. 84—86.

⁵² Por. K. Szwaigier: *Muzyka przestrzenna*, „Forum Musicum” 1973, nr 15, s. 40.

(1966): 88 indywidualnie traktowanych członków orkiestry zostało tu rozmieszczonych wśród publiczności (w takiej sytuacji każdy odbiorca słyszy nieco inny utwór!). Sam kompozytor uznał ten pomysł za fundamentalną innowację w odniesieniu do muzyki orkiestrowej.⁵³

W muzyce przestrzennej struktury dźwiękowe, przy założeniu dowolnej ich ilości, mogą być traktowane stacjonarnie lub kinetycznie, a następnie zestawiane sukcesywnie lub/i symultatywnie. Ich możliwym relacjom odpowiadają wszystkie środki typu: kontrast miejsca albo ruchu (jego kierunku lub/i szybkości); zmiany nagłe, nieoczekiwane albo stopniowe; współdziałające procesy rozwijane w sposób analogiczny albo przeciwny etc. Dźwięki mogą agresywnie nacierać na słuchacza bądź łagodnie obok niego przepływać, ze zmienną szybkością zbliżać się i oddalać, otaczać zewsząd lub tylko okrążyć, zakreślając coraz mniejsze koła z jakąś domyślną regularnością, uciekać w górę i niknąć jakby w przestworzach albo trwać nieruchomo w różnych odległościach jak coś nieuniknionego... Media właściwe muzyce przestrzennej mają więc specyficzne właściwości ekspresyjne, dające się potęgować przez odpowiednie zestawienie z innymi środkami, zwłaszcza z zakresu dynamiki i agogiki. Wśród zjawisk należących do muzyki przestrzennej B. Schaeffer wyróżnia specjalną technikę szczegółową, dla której wprowadza określenie „topofoniczna” — podporządkowuje ona umiejscowienie dźwięku „nadrzędnej, konstrukcyjnej koncepcji muzycznej”.⁵⁴ Miejsca, w których zlokalizowane zostają dźwięki oraz ich ruchy, konstytuują na podobieństwo punktów, linii, płaszczyzn i form kubicznych dźwiękową konstrukcję przestrzenną, jakąś *sui generis* akustyczną architekturę. W tym zakresie warsztat kompozytora spotyka się z warsztatem architekta w sposób bezpośredni. W pracy nad muzyką spacjalną, zwłaszcza topofoniczną, niemal z zasady projektuje się formy przestrzenne, sporządza się różne,

⁵³ Por. *Program Warszawskiej Jesieni 1967*, s. 159.

⁵⁴ B. Schaeffer: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 199.

choćby tylko przybliżone ich szkice (w tym rzuty) lub — w ostateczności — konstruuje się je przynajmniej w wyobraźni. (Do pomyslenia są zresztą również realne modele trójwymiarowe). Czasem przydatne bywają odpowiednie obliczenia, zwłaszcza z dziedziny akustyki. Uwagi te w jeszcze wyższym stopniu dotyczą muzyki przeznaczonej z założenia do wykonania w określonej przestrzeni, może to być zresztą wewnątrz jakiejś budowli, cały zespół architektoniczny czy też przestrzeń otwarta. Twórcę w sposób oczywisty inspirują ciekawe warunki akustyczne oraz atrakcyjność wizualna miejsca, w którym utwór ma być wykonany i z którym pragnie się go skomponować.

Dzięki różnym, pomysłowo zestawionym mediom czysto muzycznym można uzyskać wrażenia quasi-przestrzenne. Efekt echa, osiągany w wyniku kontrastu instrumentacyjnego i dynamicznego, sugeruje istnienie co najmniej dwu planów muzycznych, różnie oddalonych od słuchającego. Może dlatego *Klangfarbenmelodie* wywołuje wrażenie przestrzenności. Imitacja, zwłaszcza dotycząca motywu ujętego w drobnych wartościach rytmicznych, kojarzy się z ucieczką i pościgiem (z tym zjawiskiem wiąże się nawet etymologia wyrazu fuga), a więc z poruszaniem się struktur dźwiękowych w przestrzeni. Stosowane w wielogłosowości *stretto* pozoruje rozszerzanie się muzycznej przestrzeni⁵⁵; podobnie, choć w mniejszym zakresie, działa *augmentacja* i — przeciwnie *diminucja*. Wrażenie rozbudowywania się i kurczenia przestrzeni bywa również wynikiem powiększania i zmniejszania: *ambitusu*, *metrum* oraz intensywności i gęstości akcji dźwiękowych. Progresja harmoniczna, z racji wznoszenia się i opadania, powoduje również

⁵⁵ To stwierdzenie wymaga wyjaśnień. Sam termin *stretto* wywodzi się z włoskiego słowa *stringere*, co znaczy m.in. ścisnąć, zacieśniać. Niemniej jednak w praktyce muzycznej *stretto*, czyli jednoczesne wystąpienie tematu w kilku głosach, jest wzbogacaniem, powiększaniem, a nawet potęgowaniem i funkcjonuje jako środek wywołujący wzrost napięcia (przykładem może tu być kulminacja w fudze). Temat dołączający się — imitacyjnie, w różnych głosach — do swojego podstawowego wystąpienia wywołuje wrażenie rozszerzania się, rozprzestrzeniania.

skojarzenia przestrzenne. Złudzenie zróżnicowanej i zmieniającej się lokacji dźwięków w sposób najbardziej naturalny i bezpośredni wywołuje dynamika; jest to zresztą jeden z celów, w których bywa stosowana również przez wykonawców.⁵⁶ Zestawiając odpowiednio jednokierunkowe proste glissando niewielkich rozmiarów oraz dynamikę, można nawet osiągnąć rezultat odpowiadający efektowi Dopplera⁵⁷, każda liczba współbrzmiających dźwięków da się dowolnie zróżnicować pod tym względem. Wynik? Nawet przy odtwarzaniu monofonicznym powstaje zmieniająca się, quasi-przestrzenna struktura, skonstruowana z realnie rozbrzmiewających punktów, linii, płaszczyzn i brył. Również muzyka elektroniczna dysponuje środkiem kształtującym wyimaginowaną przestrzeń; są to specjalne urządzenia pogłosowe.

Problematykę wspólną muzyce i sztukom plastycznym stanowią w pewnym stopniu zagadnienia dotyczące formy. Co znamienne: fundamentalne dla kompozytora kwestie kształtowania mikro- i makrostruktur dźwiękowych określa się mianem architektoniki muzycznej. Termin ten odwołuje się do sztuk plastycznych, przy czym układ odniesienia stanowi tu kategoria czasoprzestrzeni.

Pojęcie formy należy osobno rozpatrzyć, gdyż używa się go w różnorodnych znaczeniach. Zdaniem R. Ingardena, „rozważania nad »formą« można przeprowadzać tylko w związku z rozważaniami nad »materią« (»treścią«). Pojęcia ich przynależą ściśle do siebie. Stanowią one pary, których członów dadzą się wyjaśnić i określić jedynie przez przeciwstawienie. [...] Stawiamy sobie pytanie: »co to jest forma czegoś w ogóle?« w przeciwieństwie do »treści«, resp. »materii« tego czegoś”.⁵⁸ W wyniku analitycznych dociekań Ingarden precyzuje dziewięć

⁵⁶ Niektóre z tych możliwości analizuje Szwaigier, *wyd. cyt.*, s. 37.

⁵⁷ W miarę zmniejszania się odległości między źródłem dźwięku a słuchaczem dźwięk staje się pozornie coraz wyższy, w miarę zwiększania się tej odległości — odwrotnie. Por. Drobner: *wyd. cyt.*, s. 42.

⁵⁸ R. Ingarden: *Spór o istnienie świata*, t. I, Warszawa 1960, s. 293.

zasadniczych par przeciwnych znaczeń, przypisywanych pojęciom „formy” i „treści” („materii”). Oto ich zestawienie (z pominięciem dwóch przypisów, zawierających dodatkowe, szczegółowe wyjaśnienia):

- I. a. Forma: czysta jakość sama w sobie (Platońska idea) [...];
materia: rzecz jednostkowa (przedmiot jednostkowy).
- b. Forma: określacz jako taki (forma Arystotelesowska). Szczegółowy wypadek: »forma substancjalna«, istota czegoś, i jej przeciwieństwo: »forma akcydentalna«;
materia: albo 1. to, co pozbawione wszelkiego określenia, lecz co podlega określeniu (czysta materia w sensie Arystotelesa);
lub 2. podmiot własności określony co do swej natury [...];
- c. Forma: określanie czegoś, samo w sobie bezwzględnie niejakościowe (szczegółowy wypadek formy w znaczeniu formalnej ontologii);
materia: czysty podmiot określeń (własności) — w terminologii Arystotelesa τὸ ὑποκείμενον (inny szczegółowy wypadek formy w sensie formalnej ontologii, konieczne pendant do »określania« <cechowania>).
- II. Forma: w sensie formalnej ontologii (kategorialnej): to, co radykalnie niejakościowe, a w czym stoi wszelkie jakościowe określenie (wypełnienie); istnieje wiele różnych form w tym rozumieniu, m.in. »forma« sub I c
materia: w sensie formalnej ontologii: to, co jakościowe w najszerszym tego słowa znaczeniu (czysta jakość), jako wypełnie pewnej formy.
- III. Forma: stosunek lub ogół stosunków między częściami pewnej całości (uporządkowanie części); szczegółowy wypadek: »forma organiczna« pewnej całości;
materia: ogół części pewnej całości (dobór części).
- IV. Forma: »jak« czegoś, a mianowicie albo: a) istnienia, lub b) zjawiska, lub c) przedstawienia itd.;
materia: (treść): »co«, a mianowicie albo a) rzecz (przedmiot), lub b) konstytutywna natura przedmiotu (τὴ εἶναι), lub c) jakościowy moment natury konstytutywnej przedmiotu (τὴ).
- V. Forma: to, co stałe (niezmienne); szczegółowy wypadek: momenty rodzajowe i gatunkowe;
materia: to, co zmienne; szczegółowy wypadek: momenty indywidualne przedmiotu.

- VI. Forma: prawidłowość czegoś lub też postać mająca swą podstawę w pewnej prawidłowości; szczegółowy wypadek: postać harmoniczna;
 materia: to, co podlega prawidłowości lub to, na czym występuje pewna postać; brak formy; to, co nieprawidłowe, to, co przypadkowe lub w szczególności, to, co pozbawione postaci harmonicznej.
- VII. Forma: to, co zmysłowo spostrzeżone, a mianowicie w zależności od koncepcji spostrzeżenia albo a) mnogość wrażeń zmysłowych lub b) rzecz spostrzeżona lub itd. Szczegółowy wypadek: zmysłowo dany czynnik przedstawiający coś;
 materia: to, co tylko pomyślane (domniemane), co zależnie od przyjmowanej teorii spostrzeżenia może być jeszcze rozmaite; szczegółowy wypadek: to, co przedstawione, co znów w zależności od koncepcji może być jeszcze rozmaite.
- VIII. Forma: to, co zadane;
 materia: to, co dane (w szczególności, co dane zmysłowo); jedno i drugie zrelatywizowane w stosunku do każdorazowej fazy poznania lub procesu formowania.
- IX. Forma: wytwór sporządzony z pewnego materiału (surowca) lub ogół własności odróżniających wytwór (dzieło) od materiału lub wreszcie: model;
 materia: materiał, surowiec, z którego jest lub ma być sporządzone pewne dzieło.”⁵⁹

Ze względu na problematykę warsztatu kompozytorskiego należy zwrócić tu uwagę zwłaszcza na szóstą, siódmą i dziewiątą parę pojęć. Szóste pojęcie formy, ujmowane „w sensie całkiem specjalnych prawidłowości” przeciwstawia się zasadniczo „nie tyle »treści« lub »materii«, co brakowi formy. [...] »Prawidłowość« jest sama pewnym stosunkiem lub też ma podstawę swego bytu w stosunkach”, a dotyczą one części całości, własności, jakości, procesów, stanów itd. „Prawidłowość nie może być całkiem dowolna, jeżeli ma dojść do »formy« w pewnym specjalnym, w estetyce często używanym, znaczeniu. Prawidłowość musi wówczas wprowadzać w mnogość zjawisk, zdarzeń, procesów lub jakości, w

⁵⁹ Ingarden: *Spór...*, s. 319—321.

obrębie której zachodzi, pewną przynależność elementów do siebie. Dzięki temu pojawia się w tej mnogości pewna szczególna jedność. W tym »ujednoliceniu«, »ujednieniu« [...] leży właśnie »forma« w poszukiwanym obecnie znaczeniu. Jej szczegółowy wypadek stanowi forma często rozważana w estetyce. [...] »Brak formy« (bezkształtność) natomiast jest przede wszystkim tym, co się z formą radykalnie wyklucza, gdzie więc nie ma żadnej prawidłowości. [...] To, co absolutnie nieprawidłowe, chaotyczne, przypadkowe, jest zarazem nieuformowane. Skoro jednak tylko w tym pojęciu formy zaczyna odgrywać rolę także moment ujednolicenia, [...] wówczas to, co pozbawione formy, nie jest po prostu tym, co nieprawidłowe, lecz może nim być także to, co bezkształtne (nieukształtowane). Brak formy może więc jednak kryć poza sobą pewną prawidłowość. [...] Wówczas to, co pozbawione formy, a korelatywnie i to, co uformowane, może mieć różne stopnie i odmiany nieuformowania, resp. uformowania. Dzięki temu są możliwe przejścia od pewnej formy do »nieformy«: w szczególności formy więcej związane, ściśle, sztywne, z drugiej zaś strony swobodniejsze, bardziej luźne, które w granicznym wypadku prowadzą do »nie-formy« do »braku formy« *sensu stricto*».⁶⁰ Ta wypowiedź Ingardena spotyka się z dwudziestowiecznymi eksperymentami w zakresie nowych koncepcji formy w muzyce, takich jak formy otwarte, nieokreślone etc.

Siódma para przeciwstawnych pojęć „formy” i „treści” stosowana bywa często przez estetyków. Dotyczy ona dwóch różnych „jak» sposobu poznania lub sposobu przedstawienia. Powiada się mianowicie: to, co spostrzegamy zmysłowo, to jest »forma«; co zaś na podstawie tego, co spostrzegamy, domniemywamy (myślimy), to »treść«. Lub to samo z innego punktu widzenia: to co zmysłowo spostrzeżone i co funkcjonuje jako wyraz czegoś niezmysłowego [...], to »forma«; to natomiast, co zostaje przez nią wyrażone, przedstawione, to »treść«

⁶⁰ Tamże, s. 313—315.

(czasem także »zawartość«, »materia«)”.⁶¹ To pojęcie formy wykracza poza zakres architektoniki muzycznej i może być rozpatrywane raczej z aspektu psychologii twórczości i psychologii odbioru.

Dziewiątą parę stanowi natomiast „ta koncepcja formy i treści, wedle której treść stanowi tzw. »materiał« (surowiec), a więc to, co dopiero przez osobną obróbkę ma stać się pewną określoną rzeczą. Natomiast wytworzony z surowca przedmiot ma być »formą«. W szczególności więc »formą« jest w tym wypadku dzieło sztuki wytworzone przez artystę w pewnym materiale. Dokładniej powiedziawszy — choć w odchyleniu od utartego sposobu mówienia — za »formę« należałoby uważać nie samo dzieło sztuki, lecz jedynie ogół nowych własności, które artysta wydobywa w materiale, a które odróżniają dzieło sztuki od materiału. Dokonuje się przy tym jeszcze pewne przesunięcie pojęciowe, mianowicie »formą« nazywa się — zwłaszcza przy rzemieślniczym lub fabrycznym wytwarzaniu »produktów« (»fabrykatów«) — »model«, »wzorzec«, wedle którego sporządza się wiele egzemplarzy pewnego »fabrykatu«.

[...] Miarodajne »staje się teraz« pojęcie »wytwarzania«, »obróbki«. Wytwarzanie pojmuje się tu w sensie »formowania« (kształtowania), przyjmując po cichu, że ludzka twórczość jest w gruncie rzeczy nietwórcza; wszystko, co człowiek może zrobić, to jedynie przetworzyć, przekształcić, »uformować« to, co zastaje. Wskutek tego to, co działalność ludzka zastaje i do czego nawiązuje, uważa się za »pozbawione formy«, »bezsztaltne« i przeciwstawia się je »formie« jako »materiał« (»treść«, tworzywo)”.⁶²

W ramach esencjalnych rozważań dotyczących pojęć formy i treści (materii) Ingarden stwierdza jednak m.in., że „pojęcie formy jako pewnej postaci, mającej swą podstawę w pewnej prawidłowości: 1) podpada pod pojęcie materii w sensie

⁶¹ *Tamże*, s. 315.

⁶² *Tamże*, s. 318.

formalno-ontologicznym i przeto stanowi pojęcie pewnej s p e c j a l n e j materii; 2) że nie jest pojęciem w tym stopniu ogólnym, co obydwa pojęcia podstawowe (formalno-ontologiczne i Arystotelesowskie); 3) że wprawdzie jest to pojęcie poprawne, lecz że dla uniknięcia pomieszania z innymi pojęciami formy należy posłużyć się dla jego oznaczenia całkiem innym terminem. [...] Należy” jeszcze „wskazać na stosunek między różnymi pojęciami »materii«, a mianowicie na stosunek między »materią« (»treścią«) w sensie ogółu części całości, a »materią« jako »materiałem« (surowcem). [...] Pojęcie treści jako ogółu czy wyboru części pewnej całości jest pochodzenia technicznego. Technicznego pochodzenia jest także pojęcie materii jako surowca, jak również pojęcie formy jako tego, co z surowca zostaje zrobione. Jeżeli zauważymy, że części całości często bierze się jako »kawałki« pewnego materiału budowlanego, wówczas pokrewieństwo obu pojęć i ich techniczne pochodzenie występuje jeszcze wyraźniej. Postać tych kawałków posiada przy tym zwykle znaczenie podrzędne, ponieważ tak czy tak po włączeniu tych kawałków w całość znika lub też zostaje ukryta. Wskutek tego jedynie własności charakterystyczne dla danego materiału — te, które składają się na to, że coś jest np. »cegłą«, »żelazem«, »drewnem« itp. — odgrywają rolę dla całości, która ma z nich być zbudowana. »Części« stają się cząsteczkami materiału. Jasne jest przeto, dlaczego uważa się części czegoś za jego »materię«, zaś materię za materiał lub surowiec”.⁶³

Dla kompozytora bardziej interesująca może być ewentualność rozważana wcześniej przez Ingardena w związku z trzecią parą badanych tu pojęć. Chodzi o „całości samodzielne wewnątrznie zwarte [...], których części byłyby ze swej istoty tego rodzaju, żeby do siebie przynależały i były ze sobą połączone (powiązane) [...]: w powiązaniu tego rodzaju części miałyby swą podstawę całość, której granice byłyby wyznaczone przez związek części. Organizm”⁶⁴ stanowiłyby

⁶³ *Tamże*, s. 330.

⁶⁴ *Tamże*, s. 308.

tu właściwy przykład. Taka właśnie „organiczna całość” może być dla kompozytora ideałem.

W wyniku przeprowadzonych rozważań i po odpowiedniej redukcji Ingarden dochodzi ostatecznie do trzech par „podstawowych pojęć przedmiotowych formy i treści (materii)”.

Są to: I Pojęcia formalno-ontologiczne,
II Pojęcia Arystotelesowskie,
oraz, wiążące się już bezpośrednio z warsztatem kompozytora,
III Pojęcia relacjonalno-techniczne, to znaczy:
„Forma III: uporządkowanie części całości [...],
szczegółowy przypadek: »forma organiczna«,
Materia III: ogół (dobór) części całości”.⁶⁵

Warto jeszcze raz podkreślić, że wymieniony tu przez Ingardena szczegółowy przypadek, jakim jest „forma organiczna”, może stanowić cel wielu zabiegów kompozytora. W przypadku muzyki naszych czasów stopień trudności wzrasta tu wydatnie; może to jednak skutecznie mobilizować twórcę i stać się — nawet pośrednio — przyczyną interesujących dokonań.

W sztuce wyrazowi „forma” odpowiada wiele odrębnych pojęć. Wł. Tatarkiewicz wyróżnia tu pięć znaczeń podstawowych, zgodnie z którymi forma to:

1 — układ części (portyk to układ kolumn, a melodia to układ dźwięków),

2 — to, co bezpośrednio zmysłom dane (przeciwieństwem jest tu treść),

3 — kontur przedmiotu (przeciwieństwem jest materia),

4 — zgodnie z koncepcją Arystotelesa: istota pojęciowa przedmiotu (jej przeciwieństwem są przypadkowe cechy przedmiotu),

5 — w znaczeniu, w jakim terminem tym posługiwał się Kant: wkład umysłu do poznawanego przedmiotu (w przeci-

⁶⁵ Tamże, s. 331 i 332.

wieństwie do tego, co zostało dane z zewnątrz przez doświadczenie).⁶⁶

Zaznaczają się tu oczywiste zbieżności z przedstawionymi przez Ingardena pojęciami formy. W aspekcie warsztatu kompozytora istotne jest zwłaszcza podane przez Ingardena rozumienie formy jako „uporządkowania części całości” i analogiczne, wyszczególnione przez Tatarkiewicza, pojmowanie formy jako „układu części”. Wśród innych, wymienionych przez Tatarkiewicza pojęć tego terminu znajdują się m.in. „nazwy form stałych, przyjętych, konwencjonalnych, obowiązujących. Z takich czy innych przyczyn przyjęły się i czekają gotowe na pisarzy i artystów, by się nimi posługiwali”.⁶⁷ Nasuwa się tu analogia z wyodrębnionym przez Ingardena, uprzednio tu przytoczonym, pojęciem formy jako modelu, wzorca.

Z. Pronaszko z kolei, w swoim programowym oświadczeniu (1918) stwierdził, że forma jest „ujęciem kształtów przez pewną konwencję”, co Tatarkiewicz dopełnia wyjaśnieniem, iż chodzi tu „jedynie o kształty utworzone świadomie” przez człowieka, „w przeciwieństwie zarówno do przypadkowych, jak i do koniecznych”.⁶⁸ „Jako pole możliwości” pojmuję formę U. Eco, a jest to wynikiem jego gruntownych badań przeprowadzonych w odniesieniu do problematyki dzieła otwartego.⁶⁹ Stanowisko to koresponduje z poglądem A. Riehla (wyrażonym już u schyłku ubiegłego stulecia), zgodnie z którym „właściwa forma rzeczy nie jest nam nigdy dana; jest problemem, który artysta może na różne sposoby rozwiązywać”.⁷⁰ W związku z zagadnieniami formy zastanawiającą i znamionną uwagę notuje w „Dzienniku” W. Gombrowicz: „najważniejszy i najbardziej drastyczny i nieuleczalny spór, to ten, który wio-

⁶⁶ Por. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 257 i n.

⁶⁷ *Tamże*, s. 282.

⁶⁸ *Tamże*, s. 284.

⁶⁹ Por. U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 190.

⁷⁰ Tatarkiewicz: *Dzieje...*, s. 285 i 286.

dą w nas dwa podstawowe nasze dążenia: jedno, które pragnie formy, kształtu, definicji, drugie, które broni się przed kształtem, nie chce formy”.⁷¹

J. Chomiński zwraca uwagę na udział techniki w procesie formułowania utworów i na jej:

„dwojaką rolę: albo sama staje się istotą konstrukcji, tak że czynności techniczne pokrywają się z formą, albo służy tylko do realizacji elementów konstrukcji. W pierwszym przypadku technika jest czynnikiem nadrzędnym, autonomicznym, a jej rodzaj oznacza typ formy. Stąd usprawiedliwione są nazwy: formy polifoniczne, imitacyjne, figuracyjne, wariacyjne, koncertujące. W drugim przypadku technika stoi na usługach przyjętego gatunku, np. opery, kantaty, oratorium, symfonii, sonaty, i służy do realizacji ich części. Takie wielkie formy wchłaniają często technikę mogącą pełnić funkcję autonomiczną. Stąd np. technika fugowana, wariacyjna, koncertująca, kształtuje niektóre części kantat, oratoriów, oper, symfonii i innych gatunków.”⁷²

Przez B. Schaeffera forma w muzyce rozumiana jest „dwojako: albo jako budowa utworu, albo też jako wypadkowa współdziałania wszystkich elementów muzycznych”. W odniesieniu do współczesności autor preferuje drugie z podanych tu pojęć, ponieważ uważa, że w naszych czasach w centrum zainteresowań kompozytorów znalazły się — przed problemami formy rozumianej jako „uporządkowanie części całości” — zgodnie ze sformułowaniem Ingardena — zagadnienia dotyczące samego materiału muzycznego.⁷³

Rozważania B. Schaeffera plasują się przy tym między unicestwieniem formy pojmowanej jako zastany schemat, czyli jako „wzorzec” (Ingarden), jako „forma konwencjonalna” (Ta-

⁷¹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953—1956*, Kraków—Wrocław 1986, s. 146—147. Na zdanie to zwrócił uwagę W. Tatarkiewicz. W spostrzeżeniu Gombrowicza uderza zbieżność z uprzednio przytoczonymi rozważaniami Ingardena, dotyczącymi pojęcia formy jako pewnych specjalnych prawidłowości, przeciwstawionej temu, co „bezkształtne” (Por. Ingarden: *wyd. cyt.*, s. 313).

⁷² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Formy muzyczne*, t. I, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 23.

⁷³ Por. B. Schaeffer: *Mały informator...*, s. 74.

tarkiewicz), a nową interpretacją możliwości jej rozwoju. „Forma będzie stanowiła zawsze nieodłączną kategorię muzyki i właśnie dlatego [...] nie może być traktowana ani jako schemat, ani jako powtórzony układ rzeczy”; stąd potrzebne jest „działanie próbami nowych syntez” przez zastosowanie dekompozycji prowadzącej do zaistnienia autentycznie nowej muzyki: muzyki nieprzewidywalnej.⁷⁴ Aby tak się stało, trzeba przejęty od poprzednich generacji twórców, ograniczony zasób doświadczeń zastąpić swobodą (to nie chaos!), dowolnością (aczkolwiek nie bezmyślnością), aproksymacją (stosowaną w dowolnych zakresach), sugestiami (których atrakcyjność wzrasta wraz z ich wieloznacznością), konturyzacją etc.⁷⁵ Takie traktowanie procesów formujących kompozycję wzbogaca muzykę — i to w stopniu na innej drodze nieosiągalnym! — o udział przypadku (ewentualnie kontrolowanego) i o współtwórczość wykonawców. Tu wyłania się możliwość włączania do utworu wszelkich innowacji pojawiających się wraz z rozwojem środków technicznych (m.in. w dziedzinie muzyki elektronicznej czy komputerowej), którymi będą w przyszłości dysponowali wykonawcy. Tego rodzaju utwory mogą więc w dowolnym czasie brzmieć up to date. Jaką wobec tego przyjmą postać po tysiącach lat?

Z punktu widzenia warsztatu kompozytorskiego można wyodrębnić kilka najbardziej typowych postaw twórcy wobec formy, rozumianej jako model. Zdarza się, że zostaje ona mechanicznie przejęta z utrwalonego tradycją dorobku przeszłości, to jednak prowadzi do powielania obiegowych wzorów w tym zakresie. Nieco inaczej dzieje się w przypadku, gdy gotowy model jest traktowany przez kompozytora swobodnie i twórczo; daje się wówczas zauważyć rozwój formy (aż do osiągnięcia względnej doskonałości, po czym następuje stopnio-

⁷⁴ Por. B. Schaeffer: *Mały informator...*, s. 40 i 41. Autorowi chodzi tu zapewne o destrukcję zastanych modeli i schematów, zaznacza bowiem, że trzeba wyjść od muzyki aformalnej, bo „forma rodzi się z bezkształtności” (jest to *sui generis* rozwiązanie kwestii Gombrowicza).

⁷⁵ Por. B. Schaeffer: *Mały informator...*, s. 42 i 43.

wy regres). Niektóre z tych form bywają efemeryczne, krótkotrwałe, obok nich istnieją jednak wzorce tak ogólne i jednocześnie atrakcyjne (np.. cykl sonatowy, opera), że posługują się nimi z powodzeniem kompozytorzy różnych epok i orientacji. Można też kreować formę, nawet bardzo kunsztowną, z myślą o określonym utworze, któremu ma ona posłużyć, istniejąc tylko w tym celu i tylko jeden, jedyny raz. W ramach sztuki konceptualnej można natomiast skonstruować formę (jako zespół relacji elementów do całości) i na tym poprzestać. Kompozytor współczesny niejednokrotnie odsuwa na dalszy plan problemy budowy formalnej utworu, a nawet świadomie je pomija; działa za to intensywnie w innych zakresach, poświęcając wiele uwagi także nie dostrzeganym, czy nie respektowanym dotychczas problemom (przykłady można znaleźć wśród utworów Cage'a, B. Schaeffera, Stockhausena etc.). Zdarza się, że ci sami kompozytorzy — w innych swoich utworach — inicjują formy nowe, albo, jeszcze śmielej, nowe koncepcje samego pojęcia formy w muzyce, a następnie przeprowadzają eksperymenty w tym zakresie. Ta ostatnia tendencja splata się z dążeniem do rozbicia, dekompozycji, czy wręcz zniweczenia formy (przynajmniej w dawniejszym rozumieniu tego terminu).

Wśród licznych współczesnych rozwiązań formalnych kilka zasługuje na szczególną uwagę. Formie, której działanie estetyczne wynikało z wewnętrznej spoistości i z konsekwentnego układu elementów w stosunku do całości, przeciwstawiono ujęcie typu collage. Źródłem inspiracji były tu kompozycje plastyczne łączące obce sobie elementy i tworzywa; naklejane na obraz różnego rodzaju materiały (papier gazetowy lub dekoracyjny, piasek, kawałki tkanin albo drzewa, stronicze książek, fragmenty partytur, staroświeckie ryciny, szczątki roślin, szkło, porozrywane koronki itd.), plamy gwaszu i farby olejnej, elementy rysunku i malarstwa.⁷⁶ W muzyce, jak stwierdza B. Schaeffer, „collage [...] formuje się najczęściej z elementów rozdzielnych, wyrazistych, [...] celem ostatecznej decyzji w komponowaniu collage'u jest uzyskanie pewnego rodzaju gry

⁷⁶ Por. *Od Maneta do Pollocka*: s. 267 i n.

elementów, o których z osobna można by powiedzieć, że mają odrębną funkcję”.⁷⁷ Z kolei B. Pocięj za „przasadę muzycznego collage’u” uważa „komponowanie całości [...] z materiału niejednorodnego, różnorodnego, z pełną świadomością (rzec by należało również, celowością) tej różnorodności”, która może dotyczyć „brzmień realnych [...], form [...] i stylów”, tkwi zatem od wieków w samym charakterze muzyki europejskiej.⁷⁸ Collage’e w plastyce i muzyce dopuszczają możliwość posłużenia się cytatem; jego wybór i zestawienie, czy raczej zderzenie z innymi elementami kompozycji pozostaje już jednak rzeczą gustu i artystycznego wyczucia twórcy. W przypadku wyjścia od materiału jednorodnego i następnie zróżnicowania go w stopniu zapewniającym mu niespójność, a potem zderzenia ze sobą otrzymanych tą drogą elementów, uzyskuje się collage homogeniczny. Jeśli zaś za tworzywo początkowe, elementarne, służą kompozytorowi różnego rodzaju obce sobie, izolujące się od siebie struktury dźwiękowe, to rezultatem ich zmontowania będzie collage heterogeniczny. Wywodzący się z collage’u assemblage (jako złączenie różnych elementów w trójwymiarową całość) po zaadaptowaniu może również funkcjonować w muzyce.⁷⁹ Collage zniszczony, czyli decollage⁸⁰ stanowi dekompozycję drugiego rzędu i znajduje swój odpowiednik w zdeformowanym collage’u muzycznym (co jest osiągalne w studiu elektroakustycznym).

Znamienne są wypowiedzi B. Schaeffera, dotyczące estetyki collage’u. Jako „m u z y k a k o n t e k s t ó w”, w której zarówno zestawienia elementów między sobą, jak odniesienia szczegółów do całości preferują obcość i nieporozumienia, ma collage rozwinąć własną estetykę, wywodzącą się z czynników zasko-

⁷⁷ B. Schaeffer: *Collage — dyskusja*, „Forum Musicum” 1971, nr 10, s. 23.

⁷⁸ Por. B. Pocięj: *Collage — dyskusja*, „Forum Musicum” 1971, nr 10, s. 11.

⁷⁹ Mogą temu służyć efekty przestrzenne i quasi-przestrzenne oraz komponowanie czasu jako ekwiwalentu trzeciego wymiaru.

⁸⁰ Por. R. Linneknamp: *Begriffe der modernen Kunst*, München 1974, s. 27.

czenia i niespodzianki, ma stanowić specyficzne doświadczenie estetyczne nie tylko dla kompozytora, lecz także dla odbiorcy.⁸¹

W komponowaniu collage'y twórcy posługują się sposobem właściwym zasadniczo sztukom plastycznym: jest to metoda montażu.⁸² Jako środek wyjątkowo uniwersalny zasada ta znajduje zastosowanie w wielu dziedzinach sztuki i służy bardzo różnicowanym celom. Swoje słynne arcydzieła o przełomowym dla historii filmu znaczeniu tworzył S. Eisenstein właśnie w oparciu o zasadę „montażu atrakcji”. Za fundamentalny fakt w odniesieniu do montażu uważa H. Pousseur ponowne odkrycie, że „wszelka «twórczość» artystyczna (wszelka twórczość człowieka) jest zawsze operowaniem elementami pierwotnymi, obdarzonymi, jakkolwiek by one były znikome, niebagatelnymi właściwościami indywidualnymi; jest zestawieniem tych elementów”.⁸³ Montaż, jako implikujący możliwość permutacji, może służyć istotnej dla współczesnej sztuki tendencji, podnoszącej „do rangi modelu i schematu nietrwałość modeli i schematów oraz konieczność ich wymiany nie tylko z dzieła na dzieło, ale w obrębie jednego dzieła”.⁸⁴ Tu m.in. można znaleźć genezę form, w których relacje elementów do całości, a także realizacje szczegółów lub/i „reżyseria” całości zmieniają swoje postaci zależnie od ingerencji przypadku oraz od decyzji wykonawcy, a jednocześnie utwór nie traci swej identyczności, przy czym rezultat — z założenia! — powinien zawierać m.in. elementy nieprzewidziane, zaskakujące nawet samego kompozytora. Takie rozwiązania stosowane są, ogólnie biorąc, w formach opartych na zasadzie aleatoryzmu montażowego⁸⁵: w for-

⁸¹ Por. B. Schaeffer: *Collage — dyskusja*, s. 37 i 38.

⁸² Por. G. Meyer-Denkman: *Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht*, Wien 1972, s. 267.

⁸³ W oryginale: „toute 'création' artistique (toute création humaine) n'est jamais que manipulation et combinaison d'éléments préalables, doués, aussi infimes soient-ils, de propriétés individuelles non négligeables”. H. Pousseur: *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles 1970, s. 51 i 52.

⁸⁴ Eco: *wyd. cyt.*, s. 157.

⁸⁵ Por. Chomiński: *wyd. cyt.*, s. 229—230 i 359—367.

mach mobilnych i formach otwartych.⁸⁶ Ich wspólną cechą jest celowo wprowadzona i wyeksponowana poliwersyjność. Kompozytor wybiera jedynie kilka zakresów, które kształtuje i określa. Z komponowania pozostałych rozmyślnie rezygnuje; jako zależne od realizatora i od przypadku mają się one swobodnie zmieniać wraz z kolejnymi wykonaniami. Z tą sytuacją wiążą się liczne nowe problemy warsztatowe. Wiele cech utworu trzeba ująć w sposób bardzo ogólny, a niektóre informacje powinna cechować zamierzona wieloznaczność. Wyłania się konieczność wynalezienia odpowiedniej notacji, której cel idealny jest taki: nie dopuścić do odczytania zapisu i do realizacji utworu w sposób sprzeczny z intencjami kompozytora i jednocześnie wyzwoić możliwość pojawienia się jego w najdoskonalszej wersji. Kompozytor stoi w obliczu swego rodzaju antynomii: ma wykluczyć zjawiska negatywne i niepożądane, a jednocześnie w stopniu maksymalnym uprawdopodobnić pojawienie się tego, co nieprzewidywalne i niespodziewane. Oba cele wyznacza przy tym intencjonalna doskonałość dzieła. Kompozytor może tu wziąć pod uwagę następujące okoliczności. Wszystkich wartościowych artystycznie wykonań utworu nie sposób przewidzieć nawet w odniesieniu do muzyki utrzymanej w formach z założenia stabilnych, określonych; jedyny oczywisty wyjątek, to kompozycja utrwalona, np. w studio elektroakustycznym (lecz nawet w tym przypadku mogą się zmieniać okoliczności: jakość aparatury odtwarzającej, przypadkowe dźwięki dochodzące z otoczenia, akustyka sali itd.). Przyjęcie warunków sprzyjających odkryciu nieznanych możliwości i kreowaniu nowych wartości łączy się z ryzykiem eksperymentu, nie wyklucza jednak sprowadzenia do minimum prawdopodobieństwa rezultatów całkowicie nieudanych. Przy tym klęska eksperymentu nie świadczy jeszcze o jego bezzasadności, gdy prowadzi do odrzucenia rozwiązań, które okazały się bezużyteczne. Czasem też może się stać — paradoksalnie — przyczyną swego rodzaju iluminacji: nawet negatywne wyniki doświadczeń bywają źródłem atrakcyjnych pomysłów. W przy-

⁸⁶ Por. B. Schaeffer: *Dzieje muzyki*, Warszawa 1985, s. 483.

padku form, w których zakwestionowana została trwałość związków między całością a jej częściami, między formą a jej treścią (materią), powinien więc kompozytor doprowadzić do maksimum prawdopodobieństwo pojawienia się nowych wartości, a do minimum — ewentualność zaistnienia wersji całkowicie złych. Tu naturalnie wzrasta rola i odpowiedzialność wykonawców.

Dla form muzycznych, które ogólnie można określić jako permutacyjne, jedno ze źródeł inspiracji stanowił kinetyzm, tendencja właściwa sztukom plastycznym XX wieku (M. Duchamp, J. Tinguely, P. Bury, Le Parc, grupa Zero i in.). Doświadczenia warsztatowe związane z tworzeniem obiektów ruchomych (lub wprowadzających w ruch otoczenie) zostały zaadaptowane przez kompozytorów w odniesieniu do projektowania zmiennych relacji w układzie elementów oraz ich stosunku do wytwarzającej się całości. W obu dziedzinach sztuki założenie zmiennych konstelacji elementów wymaga wykształcenia i stosowania techniki jednoczesnego projektowania wielu różnych wersji dzieła. Kształtuje się więc struktury przypuszczalne, o różnym stopniu prawdopodobieństwa (i nieprawdopodobieństwa), wybiera zakres i stopień określoności i nieokreśloności, swobody i przypadku, ustala — nawet najbardziej ogólnikowe — zasady konstytuowania się całości, przy czym cały ten tok postępowania należy dostosowywać do zamierzeń i ideałów artystycznych.

Stockhausen poszedł jeszcze dalej w kierunku unicestwienia europejskiej, tradycyjnie pojętej formy muzycznej. Założył skomponowanie takich sytuacji i procesów dźwiękowych, które nie zmierzają do punktu kulminacyjnego, a zatem nie dzielą się na mniej i więcej ważne; muzykę taką można odbierać z różnym stopniem koncentracji, przechodząc swobodnie od słuchania aktywnego do pasywnego; słuchanie utworu można, zgodnie z zaleceniem kompozytora, w dowolnie przez siebie wybranym miejscu zacząć i przerwać, tak, aby przed i po słuchanym zjawisku muzycznym zawsze utwór już — lub jeszcze — trwał. Tego rodzaju muzyka nie będzie więc miała trady-

cyjnie pojętego początku i końca.⁸⁷ Zastosowany tu przez Stockhausena termin *Momentform* cechuje — zdaniem G. Meyer-Denkman — pewna dwuznaczność, gdyż jest to „unendliche Form” (forma nieskończona, nie mająca końca) i „Zustandsform” (forma sytuacyjna) jednocześnie.⁸⁸ Tworząc muzykę momentową kompozytor pracuje pod pewnymi względami podobnie do projektanta ozdobnej tkaniny lub do artysty plastyka pokrywającego wzorami wielką płaszczyznę stanowiącą element architektoniczny. Analogie polegają tu na uprzywilejowaniu fragmentaryczności odbioru.

Spotkania procesów formujących, właściwych warsztatowi kompozytora z jednej, a malarza (czy szerzej: artysty plastyka) z drugiej strony, dokonują się również w bardziej ogólnych zakresach. Zdaniem J. Kraupe, malarz ma do wyboru zastosowanie w obrazie rozwiązań dynamicznych, lub — przeciwnie — statycznych. Współdziałanie obu tych tendencji może dać bardzo interesujące rezultaty, pod warunkiem jednak, aby sam artysta we właściwy sobie sposób wiedział (czy „odczuwał”), co przez to chce osiągnąć i aby proces ten umiejętnie kontrolował. Inna para przeciwstawnych tendencji to dążenie do powiększania zasobu środków oraz do ich wzbogacania (przykładem jest tu barok) albo — odwrotnie — do odrzucania rzeczy nieistotnych, do oczyszczania i ascezy, tak aby pozostało jedynie minimum, konieczne dla wyrażenia jakiejś idei (upraszczając zagadnienie można tu podać przykład idei trójkąta czy koła). Sam proces formujący może się sprowadzać do odpowiedniego dzielenia jakiejś uprzednio założonej całości lub stanowić wynik łączenia części powstających w dowolnej kolejności, a zestawianych w sposób, jaki autor uzna za właściwy. (Możliwość jest tu mnóstwo: od aleatoryzmu po kunsztownie i precyzyjnie zaprojektowaną konstrukcję⁸⁹). Problemy, o któ-

⁸⁷ Por. B. Schaeffer: *Maty informator...*, s. 133. i 134.

⁸⁸ Por. Meyer-Denkman: *wyd. cyt.*, s. 267.

⁸⁹ Swoje, zrelacjonowane tu poglądy, przedstawiła mi J. Kraupe w czasie prywatnej rozmowy przeprowadzonej w marcu 1988 r. Warto podkreślić, że dla J. Kraupe jedno z najważniejszych źródeł inspiracji

rych mówi wybitna polska malarka współczesna, znajdują się również w centrum uwagi i działania kompozytora.

Właściwy sztuce nadrzędny problem gry napięć między elementami przeciwstawnymi i wzajemnie się równoważącymi ciekawie interpretuje R. Arnheim, którego zdaniem:

„równowaga pozostaje ostatecznym celem wszystkich pragnień, które czekają na urzeczywistnienie, wszystkich zadań, które mamy wykonać, wszystkich pytań, na które jeszcze nie odpowiedzieliśmy. Jednakże nie tylko chwila zwycięstwa ważna jest w wyścigu. [...] Tylko obserwując zmaganie się potężnej siły życia z tendencją do równowagi możemy dojść do pełniejszej koncepcji dynamiki, która ożywia umysł ludzki i znajduje odbicie w wytworach umysłu. [...] Znaczenie dzieła wypływa ze ścierania się sił ożywiających i równoważących.”⁹⁰

Ten sam autor artystyczną funkcję przeciwieństw łączy z faktem, że „w dziele sztuki ukryty porządek ściera się z irracjonalną rozmaitością konfliktów”.⁹¹

Kompozytor w pracy nad utworem ma do rozwiązania specyficzne problemy wynikające z faktu, że dzieło muzyczne rozgrywa się w czasie. Jedno z możliwych rozwiązań Th. W. Adorno upatruje tu w analogii do malarstwa, uważa bowiem, że:

„nowej muzyki należałoby słuchać tak, jak się ogląda obraz, całościowo, wszystkie jej stadia uchwycić w jednym momencie, nabyć umiejętność ogarnięcia w jednoczesności tego, co jest ciągiem następstw, a nie zatrzymywać się przy każdym fragmencie oddzielnie, ku czemu skłania nas medium muzyki, przemijanie kolejnych sekwencji. Kwestia, czy w sposób genetycznie naturalny całość ma tu pierwszeństwo albo — czy w muzyce, inaczej niż w malarstwie, świadomość całości wytwarza się dopiero jako wynik działania elementów szczegółowych, pozostaje na razie otwarta: niezupełnie chyba daje się ująć w słowa jednoczesność całości w odniesieniu do sztuki polegającej na następowaniu po sobie kolejnych sekwencji.”⁹²

stanowi właśnie muzyka — por. *Katalog wystawy „Muzyka i mgła”*, Kraków 1981.

⁹⁰ Arnheim: *wyd. cyt.*, s. 49 i 50.

⁹¹ *Tamże*, s. 160.

⁹² W oryginale: „man solle neue Musik so hören, wie man ein Bild als ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eins setzen, eine Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität es zu belassen, zu welcher das Medium der Musik, die zeitliche Auf-

Adorno pisze tu „słuchać”, stąd jego wypowiedź odnosi się jakby do odbiorcy. Niemniej jednak również kompozytor, tworząc utwór, może go słyszeć (np. w wyobraźni), może nawet taki tok postępowania wyraźnie preferować. Zagadnienie, które Adorno uważa za otwarte, można więc odnieść także do procesu komponowania. Warto zauważyć, że pierwszy impuls twórczy może pochodzić: od elementu (czy elementów), od całości albo od nich obu jednocześnie; ponieważ istnieje tu analogia z doznaniem odbiorcy, samo postawione przez Adorna pytanie o pierwszeństwo można w zasadzie kwestionować.

W związku z problemem ogarnięcia całości w muzyce i w sztukach plastycznych R. Arnheim przytacza anegdotyczny dialog prowadzony przez malarza i kompozytora. Pierwszy stwierdza: „Nie mogę pojąć, jak ty łączysz części utworu muzycznego, nie mając ich nigdy równocześnie wszystkich razem!”; na co pada odpowiedź: „Ja zaś nie mogę pojąć, jak ty orientujesz się w obrazie nie wiedząc, skąd zacząć i gdzie skończyć, ani czym z kolei się zająć”.⁹³ Autor posłużył się tym dialogiem w celu wykazania różnic między obu rodzajami sztuki. Ponieważ jednak i malarze, i muzycy rozwiązują to zadanie, a nawiąbitniejsi dokonują tego w sposób mistrzowski, zarysowuje się tutaj — wbrew zamierzeniom autora — właśnie analogia. W obu przypadkach twórca może pracować nad elemen-

einanderfolge, verlockt. Ob freilich genetisch dabei das Ganze den Vorrang hat oder ob nicht vielmehr in der Musik, anders als in der Malerei, das Bewußtsein des Ganzen erst von den Impulsen der Einzelheiten her sich konstituiert, bleibt einstweilen offen: die Simultaneität des Ganzen ist in einer Sukzessionskunst schwerlich ganz wörtlich zu nehmen”. Th. W. Adorno: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*. Frankfurt am Main 1963, s. 96. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko współczesności; natomiast wymyka mu się forma, czy raczej muzyka, momentowa.

⁹³ Arnheim: *wyd. cyt.*, s. 376. O jedną stronę wcześniej autor przytacza jednak zgodny ze stanowiskiem Adorna fragment listu przypisywanego Mozartowi: „rzecz choćby najdłuższą, nosząc w sobie niemal ukończoną, dzięki czemu ogarniam ją jednym spojrzeniem, jak piękny obraz [...]. I słyszę ją w wyobraźni nie w kolejności, [...] ale jakby od razu całą”.

tami swego dzieła, odnosząc ich kształtowanie do intencjonalnie istniejącej całości; utwór muzyczny można bowiem wyobrazić sobie w jednoczesności od razu jako całość, nie rekonstruując procesu jego rozwoju w czasie (co zresztą również jest możliwe i to z dowolnym przyspieszeniem lub zwolnieniem). Dzięki temu kompozytor może mieć „równocześnie wszystkie części razem”, a pracę nad poszczególnymi fragmentami dzieła czy to muzycznego, czy plastycznego można wykonywać w dowolnej kolejności (np. zależnie od aktualnych dyspozycji twórczych). Uchwytność dzieła jako całości w jednoczesności pozwala na tworzenie form, które nie stanowią mechanicznej sumy elementów, lecz integrację — niemal organiczną — wyższego rzędu. Element może co prawda zachować cechy indywidualne, lecz jego ostateczna postać zależy od tego, jaką funkcję pełni w dziele traktowanym całościowo. W utworze muzycznym te odniesienia poszczególnych części do całości i odwrotnie, całości do części, pojawiają się nie tylko podczas komponowania, w wysokim stopniu decydują one również o trafnej interpretacji, właściwym odbiorze i udanej analizie dzieła.

W rozważaniach dotyczących dzieł sztuk plastycznych J. Białostocki przypomina i podkreśla, że „sztuka jest ciągłym dialogiem prowadzonym przez indywidualnego artystę, przeżywającego i odczuwającego, z rzeczywistością natury i sztuki. Jest to rozmowa pomiędzy myślą, uczuciem artysty, jego światem wewnętrznym, jego dramatami i radościami — i naturą, światem, tradycją sztuki”.⁹⁴ W tej sytuacji należy zwrócić uwagę na warsztat, który twórca kształtuje specjalnie pod kątem swoich indywidualnych zamysłów oraz idei artystycznych. Szczególne znaczenie ma przy tym warsztat służący poszukiwaniu nieznanych jeszcze możliwości i kreowaniu wartości nowatorskich. Tego rodzaju zjawiska (jak wiadomo) zaznaczyły się bardzo wyraźnie, a nawet nasiliły, w muzyce współczesnej. Kompozytor zaczął pracować — co stanowi zupełne *novum* —

⁹⁴ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1963, s. 23 i 24.

w studiu muzyki elektronicznej i posługiwać się komputerem. Mniej spektakularne, lecz istotne dla rozwoju muzyki innowacje, to: przekroczenie granic systemu dur-moll (mikrotonowość, dodekafonia), nowe rozwiązania fakturalne (punktualizm, technika blokowa, sploty glissand i in.⁹⁵), collage'e obcych sobie elementów, wzbogacenie środków instrumentalnych (niekonwencjonalne obsady utworów, nowe sposoby gry), niespotykane wcześniej zróżnicowania stopnia uściślenia utworu (od serializmu po aleatoryzm) etc. Ta sytuacja pociągnęła za sobą potrzebę gruntownego przekształcenia warsztatu; w niektórych zakresach należało budować go od nowa. Każdy wybitny dwudziestowieczny kompozytor dokonywał tego inaczej, w oryginalny, sobie właściwy sposób. Przykładem może tu być porównanie rozwiązań, jakie w odniesieniu do mikrotonowości zastosowali: J. Carrillo (system Sonido 13), A. Hába, twórcy muzyki elektronicznej i in. Jeszcze większe bogactwo i różnorodność środków warsztatowych rozwinięto w związku z techniką dodekafoniczną: wystarczy zestawzić tu sposoby stosowane m.in. przez J. M. Hauera, A. Schönberga, R. Liebermanna, J. Kofflera czy I. Strawińskiego. Jedną z istotnych cech dwudziestowiecznego warsztatu kompozytorskiego stanowi więc daleko posunięta indywidualizacja. Wybitni kompozytorzy poszukują przy tym bardzo intensywnie nowych środków i metod realizacji swoich artystycznych idei i zamierzeń, czego dowodem są ich kolejne dzieła oraz publikowane wypowiedzi. Zwraca tu na siebie uwagę — jako wysoce fascynująca — rozbudowana praca teoretyczna samego O. Messiaena *Technique de mon langage musical* (1944).⁹⁶ Autor skupia się na sprawach rytmiki, melodyki i harmoniki. Wśród celów, do których dąży jako kom-

⁹⁵ Przykład faktury wywodzącej się ze sztuk plastycznych można znaleźć m.in. w: *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* na dwa amplifikowane fortepiany i perkusję (1974) G. Grumba; w utworze tym, jak píše kompozytor: „tworzywo [...] wpływa w dużej mierze z ułożenia maleńkich komórek w rodzaj mozaikowego deseniu”. Por. *Program Warszawskiej Jesieni 1977* s. 162.

⁹⁶ Praca ta, przełożona na j. polski przez J. Świdra, jest opublikowana w „Res Facta” 1973, nr 7, s. 133—242.

pozytor, jest tworzenie „muzyki mieniającej się barwami, dostarczającej słuchaczom niezwykłych doznań”.⁹⁷ Nawet pedał rytmiczny realizuje tak, że jego „eteryczne brzmienie otacza i jednoczy całość w swej tajemniczej aureoli”⁹⁸; służą temu rozwibrowane flażolety wiolonczeli. O drobnych motywach-komórkach składowych melodii myśli Messiaen jako o „konturach melodycznych”.⁹⁹ Posługuje się też określeniami w rodzaju: „tkanina harmoniczna”, „niespodziewany koloryt rytmiczny”, „efekt witrażowy”.¹⁰⁰ W innych okolicznościach¹⁰¹ mówi ponadto o swoich próbach ustanowienia stosunków między „kompleksami dźwięków i barw. Określony kompleks dźwięków rodzi określony kompleks barw. Na przykład: jedno współbrzmienie daje złoty, śnieżnobiały i pomarańczowy; drugie — niebieski, fioletowy, z małymi gwiazdkami w środku. Ten sam zestaw dźwięków daje zawsze przy powtórzeniu ten sam zestaw kolorów — jak mówią malarze — «degradowany» w kierunku białego; co znaczy, że zestaw barw pozostaje ten sam, ale jaśniejszy, bledszy. Jeśli, przeciwnie, współbrzmienie zostanie przeniesione do oktawy niższej — będzie ciemniejsze, zostanie przytłumione przez czerni. Ale jeśli w tym współbrzmieniu nastąpi zmiana o pół tonu — barwa natychmiast się zmieni. Następny półton znów zmieni całe współbrzmienie, a zatem do jednego współbrzmienia można wprowadzić w ten sposób 12 zmian. Przenosząc te zmiany w oktawy wyższe i niższe, otrzymamy szereg odcieni coraz jaśniejszych i coraz ciemniejszych”. Messiaen twierdzi też, że „te same kompleksy dźwięków wywołują te same kolory”, przy tym „są to formy spiralne, koliste, w kształcie cyfry 8 lub litery s, obracające się szybko”, a naturę tego realnego, fizycznego zjawiska „może wyjaśnić tylko lekarz”.

Fascynację kolorami (dostrzeganymi oraz słyszаныmi) wiąże

⁹⁷ *Tamże*, s. 136.

⁹⁸ *Tamże*, s. 156.

⁹⁹ *Tamże*, s. 162 i n.

¹⁰⁰ *Tamże*, s. 177 i n.

¹⁰¹ Por. K a c z y ń s k i: *wyd. cyt.*, s. 193 i n.

sam kompozytor z doznany w dzieciństwie oczarowaniem wspaniałością witraży Sainte-Chapelle¹⁰². Obok wielu inspirujących Messiaena zjawisk muzycznych (śpiew ptaków, chorał gregoriański, muzyka hinduska, muzyka Dalekiego Wschodu, metryka grecka) pojawia się — jako jeden z istotnych czynników kształtujących jego warsztat kompozytorski — znakomicie rozwinięty w sztukach plastycznych środek działania: kolorystyka. Dla słuchaczy i badaczy utworów Messiaena to właśnie olśniewająca barwność jego muzyki jest jednym z powodów zachwyty i podziwu dla francuskiego mistrza.

Ciekawego przykładu dostarcza inny dwudziestowieczny warsztat kompozytorski o wysoce indywidualnych rysach: jest to warsztat Y. Xenakisa. Swoje utwory kształtuje Xenakis nie z pojedynczych dźwięków, których izolacja cechowała punktualizm, lecz z całych płaszczyzn brzmieniowych, ze spłotów linii i z bloków dźwiękowych; tworzywo stanowi już w punkcie wyjścia złożona, na ogół zintegrowana materia muzyczna. Po odpowiednim wymodelowaniu kompozytor buduje z niej konstrukcje; które dopiero później łączy w śmiało zaprojektowane większe całości muzyczne. Wymienione tu, stosowane przez Xenakisa środki i metody wywodzą się z jego działań w zakresie architektury (ukończone studia, dwunastoletnia współpraca z Le Corbusierem). Warsztat kompozytorski zostaje w tym przypadku wzbogacony dzięki bezpośredniemu spotkaniu muzyki z architekturą w twórczości jednego i tego samego człowieka. Można tu zaobserwować ciekawe zjawisko: przekroczenie granic jednej dyscypliny artystycznej daje wartościowe, w inny sposób nieosiągalne rezultaty.

Kompozytorzy, obok talentu muzycznego, posiadają często również inne uzdolnienia; niektórzy są jednocześnie malarzami o wybitnych osiągnięciach. Oto kilka przykładów z dziejów sztuki dwudziestego wieku. Malarstwem, scenografią i projektowaniem zajmuje się S. Bussotti (1931), a jego prace plastyczne wystawia się w wielu krajach; jest on również twórcą mu-

¹⁰² Por. *tamże*, s. 192 i n.

zyki graficznej o wyjątkowych walorach plastycznych, a przy tym działa jeszcze także jako reżyser teatralny.¹⁰³ Malarzem, i to wybitnym, był M. K. Čiurlionis (1875—1911), który został uznany — niestety dopiero pośmiertnie — za odkrywcę „nowych kontynentów”, a nawet geniusza; sąd taki wyrazili m.in. A. Benois, R. Rolland, B. Berenson i J. Lipchitz.¹⁰⁴ Wyjątkową wartość, i to nie tylko artystyczną, ma portret A. Schönberga namalowany z talentem przez G. Gershwina (1898—1937), jako dowód przyjaźni łączącej hollywoodzkiego kompozytora z geniuszem dodekafonii.¹⁰⁵ Przedstawiciele techniki dwunastotonowej: A. Berg (1885—1935), J. Gołyszew (1897—1970) oraz A. Schönberg (1874—1951) tworzyli cenione, ekspresjonistyczne obrazy; przy czym Gołyszew w czasie swego pobytu w Brazylii oddziałął inspirująco na rozwój malarstwa w tym kraju¹⁰⁶, a wystawiane w Wiedniu obrazy A. Schönberga wzbudziły zainteresowanie samego W. Kandyńskiego, który w r. 1912 pisał o malowanych przez kompozytora *Wizjach*: Schönberg „maluje [...] intuicyjnie wyczułe głowy [...], aby wyrazić te swoje emocje, które nie mogą znaleźć formy muzycznej”.¹⁰⁷

¹⁰³ Informacje te zostały zaczerpnięte z *Programu Warszawskiej Jesieni 1974*, s. 65 oraz z opublikowanej w wydawnictwie Ricordi w r. 1974 partytury baletu pt. *Bergkristall* (1973) S. Bussottiego.

¹⁰⁴ Por. M. K. Čiurlionis: *Album per pianoforte*, PWM, Kraków 1978, s. 34; edycja została wzbogacona reprodukcjami kilku najsłynniejszych obrazów Čiurlionisa (piękny pomysł!) — na pierwszej stronie okładki znajduje się Allegro z czteroczęściowej *Sonaty Wiosennej*, a dalej m.in. Fuga (s. 33) aldująca do polifonicznych technik inwersji i stretta. Taka koncepcja odzwierciedla trafnie zasadniczą ideę twórcy, zgodnie z którą „nie ma granic pomiędzy sztukami. Muzyka łączy poezję i malarstwo i ma swoją architekturę. Malarstwo może posiadać także taką architekturę jak muzyka i w farbach wyrażać dźwięki”. To charakterystyczne stwierdzenie Čiurlionisa przypomina B. Weber w II tomie *Encyklopedii Muzycznej*, PWM, Kraków 1984, s. 207.

¹⁰⁵ Por. H. H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*, Kraków 1965, s. 108 i 109.

¹⁰⁶ Por. N. Slonimsky: *Music since 1900*, New York 1971, s. 1447.

¹⁰⁷ W oryginale: „die [...] intuitiv empfundene Köpfe [...] malt er [...], um seine Gemütsbewegungen, die keine musikalische Form finden, zum Ausdruck zu bringen” *Schönberg — Webern — Berg. Bilder — Parti-*

W wyniku fascynacji sztukami plastycznymi B. Schaeffer tworzy „obok grafik, które jednocześnie są utworami muzycznymi” również „abstrakcyjne obrazy o niezwykle, delikatnym kolorycie oraz konceptualne grafiki”.¹⁰⁸

W XX wieku fenomen jednoczesności uzdolnień muzycznych i plastycznych stał się przyczyną nie tylko dwukierunkowej działalności twórców, wypowiadających się na zmianę w obu dziedzinach sztuki; stanowi on także jeden z powodów powstawania dzieł symbiotycznych. Synteza środków właściwych muzyce i plastyce dokonuje się w utworach z zakresu muzyki graficznej i muzyki audiowizualnej. W przypadku, gdy dołączają się tu jeszcze środki działania wykształcone przez inne dziedziny sztuki — słowo, gest, fragmentaryczna akcja, efekty zapachowe, etc. — rezultat stanowią m.in. happeningi, muzyka multimedialna i teatr instrumentalny.¹⁰⁹ Kompozytor tworzący dzieła symbiotyczne staje w obliczu nowych problemów warsztatowych. Nie wystarcza mu samo opanowanie środków i metod właściwych innym, niż muzyka, dziedzinom sztuki; twórca ma tu dysponować wysoce zróżnicowanymi mediami i sposobami ich zestawienia. W przypadku sztuki symbiotycznej pojawiają się nowe możliwości, a wraz z nimi nowe zagadnienia. Niemalym problemem do rozwiązania jest tu wynalezienie odpowiedniej notacji.

Można by przypuścić, że kwestia zapisu muzyki graficznej sprowadza się wyłącznie do wymyślenia odpowiednio ogólnych i wieloznacznych elementów notacji. To jednak nie wyczerpuje zagadnienia. Właściwe dziełom z zakresu muzyki graficznej rysunki linii, konstelacje punktów, kształty geometryczne, cieniowania itp. oraz ich relacje, wywodząc się z wyobrażeń muzycznych i zawierając sugestie struktur dźwiękowych, odznaczają — *Dokumente. Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Katalog 36, Wien 1969, s. 19.*

¹⁰⁸ J. Hodor: *Wszechstronny twórca [...] Sztuka poza sztuką. Grafika Bogusława Schaeffera. Katalog wystawy w Galerii Teatru Nowego, Warszawa 1985, s. 11.*

¹⁰⁹ Zagadnienia dotyczące opery, w najszerszym znaczeniu tego terminu, są z tej pracy wyłączone.

czają się niemal z reguły wysoką atrakcyjnością wizualną. Zjawisko to ma swój długi rodowód. Przyjęte w odniesieniu do tradycyjnej notacji muzycznej określenie pisanie nut nie jest trafne; należałoby tu raczej mówić o rysowaniu. U wielu kompozytorów daje się zauważyć wielka dbałość o estetyczny wygląd partytury, co w przypadku uzdolnień plastycznych prowadzi często do frapujących rezultatów wizualnych. Wystarczy przypomnieć rękopisy S. Bussottiego, G. Crumba, P. Grelli, R. Haubenstocka-Ramatiego, A. Maciejasz-Kamińskiej, K. Pyzika, B. Schaeffera, K. Stockhausena (i wielu innych) a dodatkowo — piękno starych tabulatur. W przypadku muzyki graficznej tendencja ta nasila się do tego stopnia, że niektóre partytury funkcjonują jako dzieło zarazem muzyczne i plastyczne. Każdy element takiej partytury pełni więc podwójną rolę, a twórca nadaje mu określoną postać, kierując się względami muzycznymi i plastycznymi równocześnie. Pojawiają się tu nowe problemy warsztatowe: pojedyncze medium ma teraz zapewnić — zgodną z intencjami twórcy! — skuteczność działania artystycznego w obu dziedzinach; w grę wchodzi oczywiście całe zespół środków i metod tego rodzaju. Istnieje też możliwość kreowania subtelnej gry relacji między muzyczną i graficzną warstwą utworu, a do tego celu potrzebne są również specjalnie wytworzone środki warsztatowe. Należy przy tym pamiętać, że możliwym, lecz wysoce niepożądanym zjawiskiem byłoby zdominowanie warstwy muzycznej przez graficzną w stopniu wykluczającym brzmieniowe inspiracje i dobrą muzyczną realizację jakichś fragmentów partytury. Trzeba jeszcze wyraźnie odgraniczyć pojęcie „muzyki graficznej” od wprowadzonego przez O. Rainera pojęcia „grafiki muzycznej” (musikalische Graphik), dotyczącego całkiem innego zagadnienia, którym jest poszukiwanie substancjalnych i emocjonalnych analogii między muzyką i barwami, odzwierciedlające się w inspirowanych przez kompozycje muzyczne malowidłach.¹¹⁰

O podwójnej funkcji dzieł z zakresu muzyki graficznej można

¹¹⁰ Por. C. L o e f: *Farbe. Musik. Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge*, Frankfurt—Zürich 1974, s. 174.

mówić w odniesieniu do ich istnienia w postaci partytur (co potwierdza zresztą m.in. obecność tych partytur na wystawach dzieł plastycznych). Dwutorowość muzyki audiowizualnej zaznacza się natomiast w czasie jej wykonania. B. Schaeffer wyjaśnia, że „w muzyce audiowizualnej” percepcja „nie musi się opierać na jednoczesnym słyszeniu i widzeniu, że chodzi tu raczej o stałą możliwość kontaktu odbiorczego w obu tych zakresach (tzw. pełne odbieranie wrażeń audytywnych i wizualnych nie jest pożądane z uwagi na znużenie, jakie występuje przy tak wielkim zaangażowaniu obu zmysłów). A więc w percepcji może być dokonywany wybór: odbiorca sam reguluje wrażenia słuchowe i wzrokowe [...] w zależności od właściwości samej muzyki audiowizualnej, ale także” nakłada na „utwór swoją własną «wersję» odbiorczą”.¹¹¹ Do tworzenia dzieł audiowizualnych potrzebny jest warsztat stanowiący syntezę środków i metod właściwych pracy kompozytora oraz pracy filmowego lub/i teatralnego reżysera. Źródłem doświadczeń jest tu jednak zasadniczo wielowiekowy rozwój muzyki, gdyż realizacja brzmieniowa kompozycji łączy się z widzialnym procesem wykonawczym; jedynie w przypadku muzyki nadawanej przez radio lub odtwarzanej mechanicznie z nagrań, działanie czynnika wizualnego (pominąwszy subiektywne skojarzenia i wyobrażenia słuchacza) zostaje niemal całkowicie wyeliminowane.¹¹² Warto podkreślić wysoką atrakcyjność właściwą wyglądowi instrumentów muzycznych oraz spektakularność akcji wykonawców realizujących kompozycję. Fakt ten poświadczają liczne, pochodzące z różnych epok malowidła, rzeźby (i inne dzieła plastyczne) przedstawiające sceny muzykowania.

W II połowie XX wieku, wraz z rozwojem takich sposobów traktowania instrumentów jak gra na ich częściach oraz preparacja czy stosowanie pomysłowo skonstruowanych tłumików, a także wraz z wydatnym powiększeniem samego instrumen-

¹¹¹ B. Schaeffer: *Maty informator...*, s. 26.

¹¹² Nawykowe oglądanie — podczas słuchania muzyki — adapteru, magnetofonu itd. nie wzbogaca bowiem w żaden istotny sposób odbioru kompozycji.

tarium (np. wprowadzenie licznych nowych instrumentów perkusyjnych ludowych i egzotycznych; nadanie funkcji instrumentów muzycznych przedmiotom o innym przeznaczeniu, przedmiotom takim jak maszyna do pisania czy butelki), a przy tym wraz z realizowaniem nowych idei z zakresu muzyki przestrzennej, zaprojektowanie wizualnej strony wykonania kompozycji muzycznej stało się osobnym problemem warsztatowym. Idąc dalej: warstwa wizualna może być od muzyki niezależna, może pochodzić z zewnątrz i odznaczać się względną samodzielnością a następnie zostać włączona w dzieło audiowizualne jako jeden z jego istotnych współczynników. Taką funkcję mogą pełnić efekty świetlne, diapozytywy, elementy baletu czy pantomimy, scenografia etc., a kompozycja może być efektem pracy jednego twórcy lub całego zespołu.

W przypadku dzieł audiowizualnych twórca posługuje się warsztatem, w którym dochodzi do spotkania, a czasem też do symbiozy, środków i metod właściwych obu dyscyplinom: muzyce i sztuce plastycznej. Niezbędne są tu również swego rodzaju media nadrzędne, umożliwiające skomponowanie warstwy audytywnej z wizualną, nadanie odpowiedniego kształtu wytwarzającym się między nimi swego rodzaju interwałom, paralelizmowi, napięciom i konfliktom, a także modelowanie ich relacji. Obie warstwy mogą istnieć obok siebie z zachowaniem samodzielności, niezależności i zamierzonych przez kompozytora proporcji lub — przeciwnie — mogą one współtworzyć spójną całość, wyższego rzędu integrację. Między asocjatywnym i dysocjatywnym traktowaniem obu warstw możliwe są różnego rodzaju stadia pośrednie, a zmienność w tym zakresie należy do charakterystycznych czynników kształtujących tego typu utwory.

Rozbudowanie warsztatu współczesnego kompozytora drogą sięgania po media właściwe innym dyscyplinom artystycznym jest procesem otwartym i zaznacza się szczególnie wyraźnie w przypadku dzieł symbiotycznych. Muzyka multimedialna (*musique impure*), teatr instrumentalny oraz happening stanowią miejsce spotkania muzyki nie tylko ze sztukami plastycz-

nymi, lecz także z teatrem (aż po psychodramę), filmem (m.in. video), literaturą ¹¹³, filozofią (zwłaszcza dalekowschodnią) oraz — nawet prowokacyjnie! — z elementami powszedniości (także trywialnej), kabaretu, cyrku czy polityki (nie wyłączając demagogii) i wreszcie indywidualnie pojmowanym „samym życiem”. Nie jest to lista zamknięta, gdyż z założenia nie wyznacza się tu granic. W celu nadania dziełom z tego zakresu płynności właściwej naturalnemu tokowi wydarzeń, twórcy posługują się rozluźnianiem struktur, udziałem przypadku, elementami improwizacji, włączeniem do akcji odbiorców i alogicznością przebiegu. Ponieważ napięcie wzrasta wraz z odległościami (interwałami) dzielącymi poszczególne elementy utworu, do ważnych środków należą tu dysocjacje akcji, kolizje wydarzeń, rozbijanie toku, czyli wszelkiego rodzaju destrukcje i deformacje w dowolnych zakresach. Dążenie do wolności i odkrywczości sankcjonuje rozwiązania ryzykowne w rodzaju chaotycznego przemieszczania elementów grozy i humoru, a także sarkazmu, szyderstwa i niemal beztroskiej zabawy. Jakkolwiek zaskoczenie, a nawet szok, należą tu do zamierzonych, podstawowych środków działania, to jednak ostatecznym celem nie jest, nie powinna być, absolutna anarchia. Przeciwnie: dla autentycznego twórcy pojawia się tu zadanie osiągnięcia równowagi dynamicznej między chaosem i ładem, najczęściej ukrytym, a czasem nawet przyznanie mu — na ogół niełatwej do zauważenia — dominującej roli w odniesieniu do całości.

W zakres warsztatu twórcy dzieł symbiotycznych wchodzi — obok środków i metod przyjętych bezpośrednio z poszczególnych dziedzin sztuki — media nowe, złożone, o różnym stopniu integracji. Pojedyncze rozstrzygnięcie kompozytora może tu równocześnie decydować o wielu aspektach utworu, np. o jego audytywnej i wizualnej postaci, a przy tym także o jego warstwie semantycznej. Ważną rolę pełni też wspomniany już

¹¹³ Trzeba podkreślić, że niemal regułą jest tu pomijanie łączenia muzyki ze słowem w sposób właściwy tradycyjnym formom wokalnemu i wokarno-instrumentalnemu.

zasób środków i metod służących do komponowania ze sobą elementów wywodzących się z odrębnych dziedzin. W przypadku dzieł symbiotycznych warsztat kompozytorski odznacza się więc wyjątkową rozległością, elastycznością, chłonnością i szczególnie silnymi tendencjami rozwojowymi, przy czym media cechuje wielka różnorodność i swego rodzaju wielopiętrowość. Tak bogatym, poligenicznym, czy nawet polistrukturnym warsztatem dysponuje stosunkowo niewielu kompozytorów i są to zasadniczo najwybitniejsi twórcy o wielokierunkowych uzdolnieniach: J. Cage, M. Kagel, B. Schaeffer, K. Stockhausen i in. Przejście przez doświadczenia związane z tworzeniem dzieł symbiotycznych daje kompozytorowi szansę odnowienia własnego warsztatu, zwłaszcza w zakresie stopnia i rodzaju złożoności, pozwala przewyciężyć konwencje i nawyki, a dzięki temu wyzwala od rutyny i maniery. Może też doprowadzić do przesunięcia punktu ciężkości z tworzywa na problem zestawień, do swego rodzaju komponowania ponadmateriałowego. Warsztat, który można również określić mianem „symbiotyczny”, stanowi miejsce spotkania wielu dziedzin sztuki, syntezę odrębnych doświadczeń i koncepcji. To stanowi o jego bogactwie i wartości, tu można znaleźć źródła inspiracji dla poszczególnych wyizolowanych dyscyplin artystycznych, a sam ten warsztat — wraz z rodzajem sztuki, jakiej służy — nadal rozwijać, zgodnie z jego przewidywalnymi rozległymi możliwościami.

Po wielostronnym przebadaniu i przemyśleniu problematyki współczesnego warsztatu kompozytorskiego należy stwierdzić, że w jego zakresie dokonują się liczne i różnorodne spotkania muzyki ze sztukami plastycznymi. Można je zauważyć w ramach zjawisk i prawidłowości wspólnych wszelkiego rodzaju warsztatom twórczym, w tym zwłaszcza warsztatowi kompozytora i warsztatowi artysty plastyka. Bardziej charakterystyczne jest jednak ich występowanie w węższych zakresach: w pracy nad dziełem muzycznym twórca może się posługiwać środkami i metodami, którymi operuje grafik, malarz, rzeźbiarz, architekt etc. Przypadek szczególnie stanowi muzyka

przestrzenna; dochodzi tu do najbardziej bezpośredniego spotkania z warsztatem architekta (w pewnych zakresach zbieżność jest tak duża, że można mówić nawet o utożsamieniu niektórych środków i metod).

Jakkolwiek myślenie dźwiękami i różnego rodzaju strukturami brzmieniowymi¹¹⁴ jest najwłaściwszym i najczęściej stosowanym przez kompozytora sposobem postępowania, to jednak w swojej pracy posługuje się on często także wyobrażeniami graficznymi, malarskimi oraz architektonicznymi. Można tu dodać, że myślenie werbalne w pracy nad utworem muzycznym jest na ogół znacznie mniej ekonomiczne; wystarczy porównać opis słowny faktury (czy innego pomysłu muzycznego) z jego graficznym szkicem. Z uwagi na subtelność i ulotność wielu pomysłów muzycznych istotne znaczenie ma tu szybkość ich uchwycenia, określenia i zanotowania. Zapiski i wstępne szkice dokonywane przez kompozytorów świadczą o preferowaniu notatek graficznych¹¹⁵, przy ograniczeniu słów czy zdań do niemal skrótowych sygnałów. Idąc dalej: utwór muzyczny można objąć jako całość, jeśli zastosuje się tu analogię do dzieła plastycznego. Na podkreślenie zasługuje też fakt, że posługiwanie się elementami warsztatu właściwego sztukom plastycznym — zwłaszcza w przypadku kompozytora posiadającego tego rodzaju uzdolnienia — zwiększa wydatnie możliwości rozwijania indywidualnych środków i metod pracy twórczej (przykłady: O. Messiaen, B. Schaeffer, Y. Xenakis i in.). Współczesnych kompozytorów inspirują też niektóre ciekawe rozwiązania rodem ze sztuk plastycznych: montaż, collage, assemblage, mozaika, formy mobilne itd.; bywają one w różny sposób adaptowane do celów muzycznych.

W przypadku twórców o policentrycznej strukturze osobowości oraz wielokierunkowych uzdolnieniach i zainteresowaniach spotkanie muzyki ze sztukami plastycznymi może przyjąć wiele postaci (zróżnicowanych aż po przeciwstawność!). Po-

¹¹⁴ Decydującą rolę grają tu wyobrażenia słuchowe.

¹¹⁵ Są one szczególnie użyteczne w odniesieniu do kierunków, zakresu wysokości, gęstości, faktury, proporcji rytmicznych i makroformy.

ligeniczne uzdolnienia i upodobania mogą implikować kreowanie przez jednego twórcę dzieł należących do różnych gałęzi sztuki, dzieł istniejących niezależnie od siebie, jakby we wzajemnej izolacji. Jest to jednak przypadek wyjątkowy i został przedstawiony właściwie w wyniku teoretycznej spekulacji. W rzeczywistości dochodzi tu raczej do zderzenia odmiennych właściwości, cechujących odrębne dziedziny sztuki; w jego rezultacie wywiązuje się konflikt oraz powstaje potencjalnie inspirowane pole napięć. Może to doprowadzić do zaistnienia dzieł symbiotycznych, zapowiadających narodzenie się nowej dyscypliny artystycznej. W tym kierunku zmierza praca kompozytorów posługujących się warsztatem służącym tworzeniu tego rodzaju dzieł, czyli utworów z zakresu muzyki graficznej i audiowizualnej (multimedialnej, teatru instrumentalnego oraz happeningu). Zatem już w dziedzinie samego warsztatu twórczego przekroczenie granic własnej dyscypliny artystycznej i spotkanie z innymi dziedzinami sztuki ma fundamentalne znaczenie nie tylko dla pojedynczego twórcy, lecz także dla dalszego rozwoju kultury.

INTROSPEKTYWNE BADANIE WARSZTATU DROGĄ ANALIZY WŁASNEGO UTWORU

W celu skonkretyzowania problematyki warsztatu kompozytorskiego można przeanalizować pod jej kątem wybrany utwór muzyczny. Analiza warsztatowa zmierza do znalezienia obiektywnej odpowiedzi na pytanie: JAK został utwór skomponowany? Rzetelność takiej analizy docenia m.in. G. R. Marek, stwierdzając: „nie sądzę, żeby większość analiz zajmujących się czymś innym poza techniką była wiele warta. Próba zastosowania obrazów literackich w odniesieniu do muzyki kończy się zazwyczaj na pięknych przenośniach”.¹¹⁶ Analiza warsztatowa, dotycząca wybranych, charakterystycznych utwo-

¹¹⁶ G. R. Marek: *Beethoven. Biografia geniusza*, Warszawa 1976, s. 16. Autor jednak wyraźnie nie docenia innego typu analiz, np. dokonanych przez Adorna analiz interpretacyjnych (Interpretationsanalysen); por. Adorno: *wyd. cyt.*, s. 101—216.

rów, może służyć nawet badaniom rozwoju muzyki, jej przemian historycznych. Takie analizy stosuje na przykład K. Baculewski (1950) w monografii poświęconej kompozytorom polskim działającym po II wojnie światowej.¹¹⁷

Przeprowadzona przez kompozytora analiza warsztatowa własnego utworu może w pewnych warunkach dać szczególnie złożony i na innej drodze nieosiągalny zespół informacji. Dzieje się tak wówczas, gdy kompozytor z jednej strony przedstawia na podstawie pamięci lub/i notatek środki i metody, za pomocą których realizował swoje zamysły artystyczne; a przy tym umie jednocześnie spojrzeć na utwór jakby z zewnątrz, okiem badającego kompozycję muzykologa. Tu istotne zastrzeżenie. Rozdwojenie się w czasie komponowania na twórcę i analizującego, teoretyzującego obserwatora, mogłoby doprowadzić do sytuacji, w której bardzo delikatnemu i wymagającemu specjalnych warunków procesowi komponowania zagrażają istotne zakłócenia — zwłaszcza utrata spontaniczności i szczególnego rodzaju integralności! — obserwator mógłby zniszczyć psychiczne warunki konieczne dla powstania utworu. Czym innym jest świadome pisanie kompozycji z założeniem doskonalenia własnego warsztatu i to jedynie w przypadku twórcy o specyficznym rodzaju talentu i szczególnego rodzaju zamysłach kreacyjnych. Każdy autentyczny kompozytor odrzuca zresztą spontanicznie wszystko, co obniża wyniki jego pracy i *vice versa* — wszelkie czynniki stymulujące aprobuje po prostu ze względu na ich skuteczność. Nawet obdarzony geniuszem teoretycznym Schönberg na pytanie, czy niektóre z jego utworów są „czysto” dodekafoniczne lub w ogóle dodekafoniczne, odpowiedział: „Prawdę mówiąc, nie wiem. [...] Kiedy komponuję, staram się zapominać o wszelkich teoriach i potrafię komponować tylko wtedy, gdy o nich nie myślę”¹¹⁸ [podkr. — B. B.]. Kształcenie, badanie i doskonalenie własnego warsztatu odbywa się zasadniczo przed

¹¹⁷ Zob. K. Baculewski: *Polska twórczość kompozytorska*, Kraków 1987.

¹¹⁸ A. Schönberg: *Moja ewolucja*, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 12.

lub po komponowaniu, czy ściślej: właściwym komponowaniu; co najwyżej w czasie prekompozycji (która może zresztą towarzyszyć procesowi tworzenia w całym jego przebiegu).¹¹⁹

Autorska analiza warsztatowa zostanie tu przeprowadzona w odniesieniu do mojego *Koncertu na skrzypce i orkiestrę*, utworu z 1979 r. (a więc z zachowaniem dystansu czasowego), na podstawie egzemplarza opublikowanego w Ariadne Buch-und Musikverlag w 1983 r. i w oparciu o nagranie dokonane w r. 1986 przez G. Möncha z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Radia Włoskiego w Turynie pod dyrekcją G. Taverny. Jakkolwiek źródła inspiracji wywodziły się tu wyłącznie z rozważań nad problemami muzyki absolutnej (najważniejsze z nich to współczesne możliwości brzmieniowe, techniczne i estetyczne skrzypiec solo oraz zastąpienie współzawodnictwa między instrumentem koncertującym a orkiestrą przeciwstawianiem ich sobie, aż do wzajemnej obcości włącznie), to jednak analiza nastawiona będzie przede wszystkim na poszukiwanie ewentualnych spotkań z warsztatem właściwym sztuce plastycznej.

Zasadniczą analizę poprzedzi parę ogólnych, wprowadzających uwag dotyczących mojego warsztatu. Cenię odrębność, indywidualność i wierność samej sobie i w związku z tym pragnę, aby mój warsztat cechowały m.in.:

- 1) oryginalność środków z uprzywilejowaniem nowych i nowatorskich rozwiązań;
- 2) swoboda dysponowania wszystkimi elementami muzycznymi w całym bogactwie właściwych im różnicowań;
- 3) umiejętność tworzenia heterogenicznych faktur, także bardzo złożonych;

¹¹⁹ Tę uwagę można dodatkowo poprzeć doświadczeniami wybitnych wykonawców. W czasie opracowywania utworu rozszczepiają się oni zazwyczaj na muzyka odtwarzającego utwór i na obserwatora, który dążąc do idealnej interpretacji, szuka m.in. możliwości doskonalenia warsztatu. Praca ta odbywa się jednak na ogół przed i po właściwym koncercie.

- 4) wprawa w budowaniu mikrostruktur przy jednoczesnym kształtowaniu większych, spoistych całości;
- 5) złożoność i nowoczesność języka dźwiękowego;
- 6) biegłość w posługiwaniu się indywidualnymi walorami instrumentów oraz barwami muzycznymi;
- 7) naturalność w zestawianiu przeciwieństw tak, aby się potęgowały lub tworzyły syntezę;
- 8) wolność od odniesień literackich rozumianych jako próba nadawania zwrotom muzycznym funkcji i znaczenia słów — zapewnienie muzyce autonomii;
- 9) gotowość poznania i rozwijania nowych możliwości warsztatu.

O moim języku dźwiękowym i jego kolorycie decyduje grupa współbrzmień, wybranych starannie ze względu na swój koloryt. Dominują one w układach wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych. W ich strukturze przeważają wielkie sekundy, tercje, trytony, seksty i septymy; bywają one przygodnie dobarwiane mikrointerwałami. Ukształtowania czasowe — rytm, metrum, agogika oraz proporcje formalne — zmierzają do odwzorowania swobodnego toku wydarzeń, właściwego niektórym zjawiskom przyrody ożywionej; pewien trudno uchwytny ład ma tu być raczej wyczuwalny, niż narzucony.

Wszystkie te media mają służyć osiągnięciu czystości stylistycznej. Przez styl w sztuce rozumiem odrębny — właściwy danemu twórcy lub grupie twórców — spoisty zespół charakterystycznych środków warsztatowych oraz idei artystycznych, współtworzących organiczną całość. Wewnętrzna spójność tego zbioru jakości oraz złożonych relacji między nimi osiąga się zasadniczo w oparciu o subiektywne wyczucie artystycznej celowości i słuszności poszczególnych rozstrzygnięć w tych zakresach. U niektórych twórców bywa tu pomocna również refleksja teoretyczna. Wybory i zestawienia poszczególnych jakości dokonywane są w oparciu o względnie jednorodny zespół kryteriów, przy czym ideał (na ogół trudno osiągalny) stanowi tu równowaga dynamiczna między różnorodnością a analogiami. Styl nie powinien być traktowany dogmatycznie; może

ewoluować, powinien się udoskonalać. O powstaniu wielu arcydzieł zadecydował oryginalny, dojrzały styl indywidualny ich twórców. Przez czystość stylistyczną rozumiem natomiast pewien rodzaj arcysubtelnej autodyscypliny twórczej, umiejętność rezygnowania z obcych danemu stylowi jakości, które — mimo iż same w sobie wartościowe — uszkodziłyby tkankę utworu, rozbiłyby jego integralność, jego wewnętrzną spójność, służącą celom artystycznym.

Czystość stylistyczną uważam za swój ideał; tym samym nie kwestionuję jednak ani prawa innych twórców do odmiennych koncepcji, ani możliwości osiągnięcia wartościowych rezultatów w przypadku dokonania w tym zakresie wyborów różniących się od moich założeń (dopuszczam na przykład ewentualność powstawania cennych dzieł w oparciu o estetykę collage'u). Moje indywidualne upodobania i rozstrzygnięcia, a mówiąc szerzej: moje *credo* artystyczne uważam za dotychczasowe; zamierzam trwać przy nim dopóty, dopóki będę przeświadczona o jego subiektywnie rozumianej słuszności, nie chciałabym jednak niewolniczo się od niego uzależnić. Zakładam więc gotowość odnawiania, doskonalenia i dowolnych przekształceń przedstawionej tu koncepcji własnego warsztatu. Podane założenia odnoszą się w sposób ogólny również do pracy nad omawianym *Koncertem na skrzypce i orkiestrę*.

Komponowanie tego utworu dotyczyło jednocześnie trzech jego zakresów: konstruowania całości jako cyklu; modelowania poszczególnych części (ujmowanych od razu całościowo pod kątem ich specyfiki i wewnętrznej spójności); kształtowania pojedynczych mikrostruktur. Zatem mikrostruktury konstituowały się w odniesieniu do poszczególnych części, te zaś — oraz ich kolejność — w relacji z koncertem jako pełnym, zamkniętym, ukończonym cyklem. Potwierdziła się tu przedstawiona wcześniej możliwość traktowania dzieła muzycznego jako całości w sposób zbieżny z uchwyceniem w tym aspekcie malowidła: symultaniczność całości udowodniona możliwością objęcia w jednoczesności procesu potrzebującego dla swego

urzeczywistnienia pewnego czasu.¹²⁰ Praca nad *Koncertem* przebiegała więc zgodnie z nasuwającymi się pomysłami, w kolejności dowolnej, niezależnej od właściwego utworowi porządku następstw, a także od swego rodzaju hierarchii ważności samych koncepcji. Chaosowi nasuwających się projektów towarzyszyła selekcja dokonywana nie tylko w odniesieniu do ich wartości, lecz także pod kątem przyszłej funkcji pełnionej w utworze.

Całość przyjęła stopniowo postać pięcioczęściowego cyklu zestawionego zgodnie z zasadą swobodnej symetrii aluzyjnej. Część III pełni wobec części skrajnych funkcję antyosi symetrii: podczas gdy w pierwszej części solista w ogóle nie gra (co jej nadaje charakter wprowadzającego wstępu), część ostatnia jest określona i zdominowana przez solistyczne kadencje. Wobec drugiej i czwartej część środkowa pełni funkcję zwykłej osi symetrii; w obu oznaczonych liczbami parzystymi częściach wyeksponowany jest w orkiestrze wielobarwny i wielokształtny ruch. Stosunkowo trudno uchwytna dla słuchacza, dyskretna symetryczność cyklu zarysuje się wyraźniej podczas analizowania kolejnych części, zwłaszcza czwartej i piątej. Tu należy jedynie zaznaczyć, że element ładu został wprowadzony do makroformy drogą zastosowania symetrii nieregularnej, a więc środka właściwego zasadniczo sztukom plastycznym i kojarzącego się z estetyką doznań wizualnych.

Założeniem części pierwszej — *Zeloso!* — jest odśrodkowe rozbudowywanie faktury przy jednoczesnym sukcesywnym i symultatywnym wzroście gęstości. Taki właśnie obraz dźwiękowy zapowiada (w błyskawicznym skrócie) takt pierwszy: z rozpryskującego się punktu, którym jest f^1 wykonywane przez instrumenty reprezentujące cztery podstawowe grupy barwne, wybiegają figuracje grane *accelerando*; wzrostowi szybkości towarzyszy tu powiększenie ambitusu, aż do współbrzmienia o ramie $Fis-a^3$ (początek t. 2). Instrumenty milkną

¹²⁰ Czas trwania *Koncertu*: założenie — ca 15'50", prawykonanie — 20'23".

teraz stopniowo, zostaje trąbka (wzmocniona tom-tomami), a właściwą grę rozpoczyna wykonywany przez nią rysunek melodyczny wokół b^1 (a więc w przybliżeniu w środku zakresu skali wyznaczonej przez skrajne instrumenty zastosowanej w tym utworze orkiestry: przez flet piccolo i kontrabas). W t. 5 dołączają się — sąsiadujące bezpośrednio z partią trąbki w zakresie wysokości — dwa nowe motywy: oboju i wiłbrafonu, wnoszą one jednocześnie całkowicie odmienne jakości barwne. Analogicznie wprowadzane są kolejne pary instrumentów, tak aby poniżej i powyżej już istniejącej faktury niemal jednocześnie rozpoczynały się dwa nowe wątki, zróżnicowane pod względem barwy. Proces ten zamyka na początku s. 8¹²¹ wejście kontrbasu (dochodzącego do Gis_1 jako swego najniższego tu dźwięku) i fletu piccolo (osiągającego — jako swój najwyższy tu dźwięk — g^4). Kształt wzrastającego ambitusu określają w tej części dwie lekko falujące linie, rozpoczynające się na wysokości b^1 i zmierzające: jedna w górę — do g^4 , druga w dół — do Gis_1 . Analogicznie wprowadzane są w codzie tej części pauzy: jako pierwsza milknie trąbka (dźwięk kończący jej partię to właśnie b^1), a po niej kolejne pary instrumentów w takim samym porządku, w jakim poprzednio włączały się do gry, z tym że proces ten przebiega teraz znacznie szybciej. Kształt ciszy (jeśli tak można powiedzieć) nadają więc również dwie lekko falujące, rozbieżne linie, kończące się tym razem na a^4 (flet piccolo) i Fis_1 (kontrabas).

W układach horyzontalnych wzrost gęstości wynika z zastosowania tu nieregularnej dyminucji: uczestniczące w akcji instrumenty powtarzają wciąż swój motyw wyjściowy, skracaając jednocześnie czas trwania niektórych wartości. Dołączające się do akcji instrumenty wprowadzają przy tym coraz większe ożywienie rytmiczne — aż po trzydziestodwójki fletu piccolo i liczne tremola kontrbasu.

Koloryt części zmienia się przy tym sukcesywnie od dającej się łatwo zidentyfikować barwy trąbki z tłumikiem hush-hush,

¹²¹ Numer strony a nie taktu podany jest tu dlatego, że w części tej zastosowana jest polimetria symulatywna.

zestawionej z brzmieniem talerzy i tom-tomów (zróżnicowanych w wyniku ciągłych zmian miejsca uderzenia), po złożoną, „elektroniczną” barwę całego użytego tu zespołu instrumentów, modelowaną dodatkowo różnorodną artykulacją (m.in. *spiccato*, *glissando*) i wielostopniową, wciąż zmieniającą się dynamiką (w granicach: *pppp* — *ff*). Nad całością dominują świetliste błyski fletu *piccolo*, wykonującego w trzy- i czterokreślnej oktawie krótkie, szybkie motywy grane *staccato*.

Spotkanie z warsztatem właściwym sztukom plastycznym dokonało się tu więc w odniesieniu do komponowania: kształtu faktury orkiestrowej w zakresie wysokości; gęstości wzrastającej w układach wertykalnych i horyzontalnych; modulowania barwy od monochromatycznej po poligeniczną. Trzeba też zaznaczyć, że środki te pełnią istotną funkcję w kształtowaniu charakteru analizowanej części.

Część drugą rozpoczynają skrzypce solo. Stąd aż do końca utworu fundamentalnego znaczenia nabiera problem zestawień partii solowych z orkiestrowymi; tu warsztat kompozytora spotyka się z warsztatem rzeźbiarza rozwiązującego zagadnienie relacji między rzeźbą a jej otoczeniem i dysponującego możliwością kształtowania tych obiektów (rzeźby, otoczenia i relacji między nimi). W drugiej części partia solisty skontrastowana jest z orkiestrową pod wieloma względami. Instrument solowy prowadzi tu długie, niemal niekończące się, liryczne melodie oraz ich wzbogacane akordami dwugłosy, całość odznacza się powolnym tokiem muzycznej narracji, a dyspozycją wykonawczą dla tej części w odniesieniu do skrzypiec solo brzmi: *Delicato*, ma *sempre molto espressivo* (*con discrezione!*). O wielobarwności koncertujących skrzypiec decyduje tu cała skala zróżnicowań: od brzmiących ciemno i ciepło dźwięków wykonywanych *ordinario* i *molto vibrato* a granych w niskich pozycjach strun, po przymglone, eteryczne flazolety (naturalne i sztuczne). Partię orkiestry charakteryzuje natomiast tłumiony, a przy tym niepokojący ruch; wskazuje na to m.in. dotyczące całej części określenie wykonawcze: *Con soffocazione, sempre inquieto*. Ruch jest tu nieciągły: pojawia się nagle, wy-

bucha — oplatając melodię solisty — i stosunkowo szybko zamiera, niknąc stopniowo i przechodząc w orkiestrowe pauzy generalne. Każde wystąpienie orkiestry przyjmuje inny, wciąż zmieniający się, indywidualnie zarysowany kształt fakturalny.¹²² Różnią się one między sobą również materiałem, tworzonym drogą spiętrzania swego rodzaju ornamentalnych mikrostruktur: rozmięgotane tremolanda wznoszą się i opadają w całej skali orkiestry; quasi-figuracje o zmieniającej się agogice pozorują rozbieganie się dźwięków w przestrzeni (przyspieszanie ze ścisaniem do pauzy); zestawienia glissanda z tremolem i tremolandem dają rozedrgane, ruchome plamy barwne; całą skalę orkiestry wypełniają sploty akcji różniących się kolorem instrumentów o zbliżonych skalach; symetrycznie układają się kompleksy sekwencji progresywnych. Partia skrzypiec solo jest tu skomponowana z orkiestrą na podobieństwo rzeźby wyodrębniającej się z otoczenia i dominującej nad nim. Spotkanie ze sztukami plastycznymi przejawiało się również w innych zakresach, m.in. w roli kolorystyki, w kształtowaniu fragmentów orkiestrowych i w mikrofakturze tworzących je drogą zwielokrotnienia ornamentów.

Część III jest pozornie homogeniczna, gdyż wykonują ją skrzypce solo oraz orkiestra zredukowana do samych instrumentów smyczkowych. Zachowany zostaje tu jednak nadal kontrast ruchu, z tym że w stosunku do poprzedniej części dochodzi do zamiany ról między koncertującymi skrzypcami a orkiestrą. Wskazania dla wykonawców przyjmują następującą postać: *Violino solo: sempre violente e molto inquieto!!! Orchestra: sempre molto lontano e quasi senza espressione.* Warto podkreślić, że już w podanym tu zaleceniu interpretacyjnym zaznacza się intencja stworzenia wyraźnego przestrzennego dystansu między instrumentem koncertującym a orkiestrą. Temu samemu celowi służy w prosty sposób również dynamika — podczas gdy partia orkiestry utrzymana jest niemal cały czas w granicach *pppp* — *mp* (*mf*), przy czym zmiany

¹²² Prekompozycja polegała tu m.in. na graficznym zaprojektowaniu zróżnicowanych figur, z wykluczeniem ich powtarzalności.

głośności są powolne i łagodne; głos solisty obfituje w krótkie, gwałtowne crescendo, rozwijające się od mf (mp), po ff a nawet fff. Kontrast toku narracji jest również zachowany, lecz także tu nastąpiło odwrócenie. W partii koncertujących skrzypiec konfiguracje poszarpanych, krótkich motywów (czasem zaledwie trzy- lub dwudźwiękowych) poprzedzielane są długimi pauzami; w kwintecie smyczkowym natomiast polifonicznie zestawiane glissanda o wyraźnie graficznej proveniencji tworzą nieprzerwany (z wyjątkiem taktów 42—43!) ciąg quasi-kanonów. Ich złożoność jest możliwa dzięki zastosowanemu tu *divisi* i osiągnięciu w ten sposób 19 samodzielnych głosów instrumentalnych. Bardzo łagodne, powolne metamorfozy tych kanonów wynikają ze zmiany swego rodzaju rzutu: jest nim każdorazowo inny wariant wprowadzonej już w pierwszym takcie lekko falistej linii. Ten właśnie elementarny rysunek pełni tu funkcję fakturotwórczą. Niewielkie napięcie, właściwe orkiestrowej partii tej części, wynika z przeciwstawienia glissand pojedynczym dźwiękom oraz całym współbrzmieniom o ustalonej wysokości. Zważywszy, że głos solisty jest tu skomponowany wyłącznie z bardzo krótkich dźwięków, impulsów, do tego często wykonywanych staccato, część tę można sprowadzić do opozycji: punkty — linie, przyjąwszy muzyczno-malarskie pojmowanie tych terminów, zgodne z rozumieniem ich przez W. Kandyńskiego. Przeciwstawienie punktów liniom zauważalne jest również w partyturze.

Część czwarta — symetryczna względem drugiej — nie stanowi mechanicznego powtórzenia jej cech, lecz do nich aluduje. Dotyczy to przede wszystkim barwy oraz typu ruchu (nie do końca). Punktem wyjścia dla rozwiązań kolorystycznych jest tu przejęta z drugiej części obsada, dopełniona jedynie w grupie instrumentów dętych drewnianych barwą fagotu i fletu piccolo. W partii skrzypiec solo występują teraz okazjonalnie ćwierćtony jako niuanse barw (por. t. 6, 7, 22, 23, 25, 28, 29), z tym że ich bezpośrednim celem jest tu działanie ekspresyjne. Prowadzona przez skrzypka w t. 35—41 długa, powoli rozwijająca się melodia, zbudowana z dwudźwiękowych glis-

sand wykonywanych na zmieniających się parach strun, ukształtowana jest w oparciu o odrębne właściwości kolorystyczne każdej struny i uzależnione od różnic pozycji modulujących jakości barwne (glissando daje tu płynną zmianę ciągłą).

Analogicznie do drugiej części głos solisty kontrastuje z partią orkiestry rodzajem ruchu oraz stopniami dynamicznymi; wyodrębnia się więc z całości, podobny rzeźbie wyeksponowanej na tle otoczenia. Solista wykonuje teraz znowu powolne frazy melodyczne; brzmią one jednak inaczej niż w części II, a decydują o tym rodzaje często tu stosowanego glissanda. W celu właściwego zinterpretowania tych melodii skrzypek ma wykonywać je *Sempre quasi alieno, ma concitato!* W tym samym czasie orkiestra gra wciąż zmieniające się konstelacje bardzo drobnych wartości *Presto possibile! sempre molto delicato e soffocato*. Są one komponowane warstwami, pasmami oraz wielokształtnymi blokami z uwzględnieniem różnorodnych, często przeciwnych kierunków ruchu w sąsiadujących ze sobą w zakresie wysokości instrumentach. Całe te struktury są ruchome, ulegają przesunięciom w zakresie wysokości, przy czym akcja, rozpoczęta w t. 3 toczy się nieprzerwanie aż do cody (t. 41). Materiał dźwiękowy w głosach poszczególnych instrumentów często stanowią specjalnie wybrane współbrzmienia¹²³; decydują one, a zwłaszcza ich zestawienia, o kolorystyce brzmień orkiestry. Sukcesywnej i symultatywnej różnorodności barw — a także ich wieloznaczności — służy tu zmienność w zakresie: rytmu, agogiki, artykulacji, wyboru instrumentów oraz sposobów gry.

Od konwencji symetrii odbiega coda. Koncertujący skrzypek przechodzi w t. 39—41 przez przyspieszenie kończącego melodię glissanda w ramach małej tercji h^2 — gis^2 do tremolanda tych samych dźwięków. Stąd aż do końca cody gra już niemal wyłącznie tremolą, tremolanda oraz ich kombinacje o barwie zmieniającej się m.in. w wyniku różnic w sposobie prowadze-

¹²³ Współbrzmienia te należą do przedstawionego poprzednio ogólnego repertuaru moich środków.

nia smyczka i często stosowanych glissand. Wykonawca ma tu osiągać — w ramach swoich indywidualnych możliwości — maksymalną szybkość, tak aby uzyskać jak największe rozzedrganie i rozmigotanie substancji dźwiękowej. W t. 54—55 środek ten zostaje spotęgowany. Tremolo jest tu połączone z tremolandem dwudźwięków na czterech strunach, ambitus wzrasta (glissando), a w wyniku rozszerzenia tej faktury na czeleste i wiibrafon rozmigotanie ulega zwielokrotnieniu. W ten sposób zostaje wprowadzona attacca część V.

W partii orkiestry coda przyjmuje odwrotną postać. Ruch przechodzi w t. 40—41 w trwanie wybranych współbrzmień; jedynie parę razy przerywają je „kaskady punktów”, biegnące przez całą skalę orkiestry. Lekkie glissandowe rozkołysanie głosów smyczkowych oraz osiągające łagodnie ciszę ogólne diminuendo (nie dotyczy ono tylko czelesty i wiibrafonu) daje w partii orkiestry w t. 54—55 wyraźne zamknięcie tej części.

Zastosowanie antyosi symetrii zadecydowało o supremacji elementu solistycznego w części ostatniej (w pierwszej koncertujący skrzypek milczał konsekwentnie, od początku do końca). Właściwy solista jest jednak jakby ukryty, przesłonięty barwą innych instrumentów, które poprzedzają jego wystąpienie serią kadencji¹²⁴ wykonywanych kolejno przez flet I, trąbkę I i dwa kontrabasy (traktowane jak jeden instrument o zwiększonych możliwościach). Przed zakończeniami tych „kadencji” do gry dołączają się wybrane z orkiestry instrumenty i w ten sposób zostaje dokonana *sui generis* modulacja barwy — wprowadza ona każdy kolejny instrument kadencjonujący. Jedynie kadencja skrzypiec solo, a więc kadencja zasadnicza, właściwa, wylania się bezpośrednio — i niemal niezauważalnie! — z partii koncertujących kontrabasów. Quasi cadenza tych instrumentów kończy się czterema zatrzymanymi flażoletami naturalnymi; w tym samym zakresie wysokości brzmią już wraz z nimi, upodobnione do nich w barwie (gdyż wykonywane *con sordino*, *sul tasto*, *delicato* e *cantabile*) pierwsze dźwięki

¹²⁴ Zastosowane tu określenie: Quasi cadenza podkreśla ich niekonwencjonalną funkcję.

rozpoczynające kadencję solisty. Skrzypce pozorują początkowo jeszcze jeden odcień brzmienia kontrabasów, aby dopiero po zamilknięciu tych instrumentów (grając *senza sordino*) ujawnić własną odrębność i bogactwo kolorystyczne. Jest ono tu przede wszystkim rezultatem skomponowania ze sobą następujących środków: zmiennych i złożonych sposobów prowadzenia smyczka¹²⁵, różnych rodzajów gry *pizzicato*¹²⁶, dwudźwięków i dwugłosów oraz arpeggiowanych w złożony sposób akordów (dzięki użyciu pustej struny są tu nawet pięciodźwięki), *glissand* o zróżnicowanym rysunku, *flażoletów* sztucznych i naturalnych, często przekształcających się skomplikowanych faktur, a także różnych rodzajów artykulacji. Wielość rozwiązań rytmicznych (przy ametrycznym ujęciu przebiegu) ma nadać narracji muzycznej rysy swobody i spontaniczności, ma uwolnić ją od — według określenia R. Schumanna — „Tyrannei des Taktes”.¹²⁷ Wszystkie te media, wraz z nieustannie zmieniającą się (*crescendo* i *diminuendo*) dynamiką, służą tu bezpośrednio indywidualnej ekspresji.

Do zakończenia kadencji dołączają się delikatnie najpierw *flażolety*, a potem zwykłe dźwięki kwintetu smyczkowego i dalej sukcesywnie pozostałe instrumenty; w ten sposób z kadencji koncertujących skrzypiec zostaje wyprowadzone stopniowo brzmienie całej orkiestry. W tym momencie antyświat symetrii przestaje działać, a trwający ok. 45 sekund finał tej części (i całego utworu) wykonują już do końca skrzypce solo z towarzyszeniem orkiestrowym.

Utwór nie zamyka się w sposób typowy i wyraźny, jest inaczej: muzyka ma się tu stopniowo oddalać, aż do zupełnego zniknięcia w powiększającej się, nieokreślonej przestrzeni. Temu celowi służy sukcesywne zwiększanie ilości wykonujących

¹²⁵ Zmiany dotyczą grającej części smyczka, pocieranego miejsca struny oraz kierunku prowadzenia smyczka.

¹²⁶ Jest tu m.in. zarywanie strun lewą ręką oraz zestawienie gry *pizzicato* z *glissandem*.

¹²⁷ R. Brinkmann: *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik — Korreferat*, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik”, XIII, 1973, s. 37.

finał instrumentów (uzyskane m.in. jako rezultat zastosowanego w kwintecie symczkowym *divisi*), rozszerzanie zakresu wysokości, a szczególnie — dotyczące i partii solisty, i orkiestrowego tutti — wielokształtne *diminuendo*, pogrążające się ostatecznie w zupełnej ciszy.

Ze względu na orkiestrową partię *Koncertu* należy jeszcze zatrzymać się przy — ogólnie pojętym — problemie wyboru, zestawiania i posługiwania się instrumentami uczestniczącymi w realizacji kompozycji. W odniesieniu do tego środka działania stosuje się najczęściej termin: instrumentacja. Zgodnie z przyjętym w praktyce muzycznej rozumieniem tego pojęcia „jest to technika rozplanowania kolorytu dźwiękowego utworu muzycznego, a w szczególności indywidualnego, grupowego i zbiorowego stosowania instrumentów muzycznych i ewentualnie głosów ludzkich, celem tworzenia muzyki. Nauka instrumentacji ujmuje pewne stałe zasady, a w ich ramach indywidualne sposoby ich używania związane z rozwojem tej techniki oraz całego instrumentarium”.¹²⁸ Wprowadzony tu zwrot „stałe zasady” trafnie oddaje utrzymujący się pogląd, zgodnie z którym instrumentacja winna opierać się na zbiorze reguł, wynikających z sumy doświadczeń zdobytych w tym zakresie przez poprzednie pokolenia muzyków. Nie jest to pogląd w pełni przekonujący, gdyż *a priori* wyklucza on celowość poszukiwań wartościowych rozwiązań poza „stałymi zasadami”. Tymczasem już R. Wagner widział w orkiestrze „medium o bezgranicznych możliwościach wyrazowych” „ein Organ [...], welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist” i nie utożsamiał nowoczesnej techniki orkiestrowej z instrumentacją w podanym wyżej znaczeniu.¹²⁹

K. Stockhausen (1928), jeden z najwybitniejszych i najbardziej twórczych kompozytorów współczesności, uważa wręcz, że „kompozycja barw dźwiękowych przestała już przecież być kolorowaniem struktury muzycznej (nazywano i także dziś na-

¹²⁸ W. Poźniak: *Historia instrumentacji*, Kraków 1965, s. 1.

¹²⁹ Por. E. Voss: *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, s. 27.

zywa się to jeszcze często «instrumentacją muzyki»), że jest ona od początku równouprawniona wobec wszystkich innych sposobów postępowania, których używa się w czasie tworzenia kompozycji muzycznej”.¹³⁰ Można tu zarysować ważny dla współczesnego kompozytora ideał posługiwania się barwami instrumentów jak paletą malarską, przy tym w sposób oryginalny i twórczy, zmieniający się w zależności od charakteru utworu, któremu służy. Jego realizację warunkuje przekroczenie bariery nawykowego, akademickiego instrumentowania, sprowadzającego się do poprawnych zdwojeń, zwielokrotnień i połączeń, zgodnych ze sprawdzonymi, wyuczonymi wzorcami.

Komponowanie orkiestracji w aspekcie kolorystyki, charakteru utworu oraz jego poszczególnych części było jednym z za-

¹³⁰ W oryginale: „die Komposition der Klangfarben ist ja nicht länger Kolorierung einer musikalischen Struktur (man nannte und nennt es auch heute noch oft 'Instrumentation einer Musik'), sondern ist von Anfang an allen Prozeduren gleichberechtigt, die man zur Herstellung einer musikalischen Komposition anwendet”. K. Stockhausen: *Texte*, t. I, Köln 1964, s. 131. Ze względu na ten problem przyjęto we francuskiej encyklopedii muzycznej rozróżnienie między instrumentacją uznaną za „wiedzę, którą się nabywa drogą obserwacji i doświadczenia” („une science qui s'acquiert par l'observation et l'expérience”), a orkiestracją, czyli „sztuką łączącą się z samym aktem komponowania” („un art qui se confond avec l'acte même de composition”) — R. Sióhan: [w:] *Encyclopédie de la Musique*, t. II, Paris 1959, s. 565. W osobnym haśle dotyczącym orkiestracji uwydatnione zostało jej powiązanie ze „stylem danej epoki” („le style d'une époque”), z „właściwym autorowi sposobem tworzenia” („la manière d'un auteur”) i z „jakością dźwiękową charakterystyczną dla określonego dzieła” („la qualité sonore caractéristique d'une oeuvre déterminée”); przy tym ze słowem orkiestracja łączy się czasem osąd waloru; można ją uznać za „nasyconą powietrzem, pełną blasku, potężną, masywną, łączącą aż do nierozpoznawalności elementy heterogeniczne itd.” („aérée, brillante, puissante, lourde, confuse etc.”) — R. Sióhan: [w:] *Encyclopédie de la Musique*, t. III, Paris 1961, s. 339. Kilka stwierdzeń zasługuje tu na specjalne podkreślenie: uznanie orkiestracji za pracę kompozytorską, a więc twórczą; spostrzeżenie, że może ona przyjąć indywidualną postać w zależności od epoki, osobowości twórcy oraz konkretnego dzieła, a także — określanie jej walorów terminami nawiązującymi do sztuk plastycznych.

łożeń towarzyszących pracy nad *Koncertem*. W zakresie kolorystyki cel stanowiły barwy nowe i wieloznaczne, stanowiące wyższego rzędu połączenia wielu prostych, wyjściowych czynników, nie dające się jednak do nich sprowadzić podczas słuchania utworu. Jednym z przykładów takiego rozwiązania jest analizowany już fragment pierwszej części: strony 7—9 partytury. W koncercie osobny problem stanowi zestawienie kolorytu solisty z barwami orkiestry. Rozległe możliwości mieszczą się tu między analogią, stopniem barw solisty i orkiestry, a przeciwstawieniem, kontrastem, czy wręcz obcością. Z akcji zmierzających zmiennie w kierunkach obu tych biegunów rodzi się specyficzne napięcie (oto przykłady: część czwarta, finał części ostatniej). Szczególnego rodzaju problem stanowiło zestawienie barw solisty i orkiestry w trzeciej części, gdyż dotyczyło tu ono skrzypiec solo i kwintetu smyczkowego, a więc instrumentów zasadniczo homogenicznych. Przyjęte rozwiązanie polega na przeciwstawieniu jednoznacznej, natychmiast rozpoznawalnej barwy koncertujących skrzypiec złożonemu kolorytowi orkiestry smyczkowej (bo tak można mówić o kwintecie smyczkowym, zwłaszcza w przypadku zastosowania *divisi*), kolorytowi uzyskanemu jako wynik: zwielokrotnień w jednoczesności różnobarwnych, wielokształtnych glissand; zmieniających się indywidualnie rodzajów wibracji oraz sposobów prowadzenia smyczka; wykonywania całej tej części *con sordino*; dynamiki różnicującej zakresy wysokości, a tym samym istotne dla barwy proporcje tonów składowych.

Przedstawiona analiza dotyczyła z założenia warsztatu; zagadnienia wyrazu, estetyki i muzycznych ideałów zostały jako osobny problem wyłączone z tej pracy. Tu można jedynie wspomnieć, że w omawianym utworze do najważniejszych, fundamentalnych środków działania — przy wciąż przekształcającej się hierarchii ważności elementów muzycznych! — należy od początku do końca interpretacja. Jej przekazana w partyturze wizja autorska, dopełniona przez wykonawcę, nadać ma kompozycji ton intensywny, zmiennej, subiektywnej emocjonalności.

Autorska analiza warsztatowa służy różnym celom. Samemu kompozytorowi umożliwia refleksję dotyczącą stosowanych w pracy środków i metod, pozwala stwierdzić, czy i w jaki sposób dałoby się w oparciu o posiadany warsztat osiągać bardziej wartościowe rezultaty, wskazuje kierunki jego bogacenia — lecz także oczyszczania! — czyli: stwarza warunki dla jego dalszego rozwoju i doskonalenia. Przykładowo: odkrycie elementów warsztatu służącego sztukom plastycznym może skłonić kompozytora do następnych, inspirujących spotkań z tą, jak się okazuje, bliską mu dyscypliną artystyczną; do spotkań nie ograniczających się przy tym do samego aparatu wykonawczego, do warsztatu. Prawdopodobieństwo osiągnięcia w wyniku tego rodzaju spotkań wysoce wartościowych rezultatów uzasadnia wszelkie poszukiwania i eksperymenty w tym zakresie. Analiza autorska należy do ewentualnych członów układu: idee utworu — zapis przekazywalny innym ludziom — wykonania — analiza dokonana przez autora lub/i przez innych badaczy — odbiór utworu.¹³¹ Nawet niepełny układ tego rodzaju, zwłaszcza w przypadku występujących w jego przebiegu niespodziewanych wydarzeń, może odegrać ważną rolę w autodydaktyce kompozytorskiej.

Autorska analiza bywa również formą przekazywania swoich koncepcji i doświadczeń innym ludziom; przy tym może stać się konkretną podstawą rzeczowej dyskusji. Istnieje także ewentualność dokonywania tego rodzaju analizy w celach wyłącznie poznawczych i to nie tylko pod kątem wąsko rozumianej problematyki kompozytorskiej, lecz także ze względu na zagadnienia szersze, ogólniejsze — aż po kwestie z zakresu filozofii sztuki. Analizą autorską można się posłużyć m.in. w związku z badaniem samego fenomenu twórczości. Na przydatność i znaczenie metod introspekcyjnych w tego rodzaju dociekaniach zwracał uwagę m.in. A. B. Dobrowolski. Uczony uważał nawet, że „jedyną metodą, która mogłaby dać poważniejsze wyniki” jest tu właśnie „życiorys danego dzieła:

¹³¹ Nie należy uważać analizy za rodzaj odbioru, ponieważ różni się one celem.

bezpośrednia spowiedź badacza o narodzinach pomysłu, o jego rozwoju i dojrzewaniu, zarówno jak o okolicznościach, które na proces badawczy taki czy inny wpływ wywarły”.¹³² Kwestią uznaną przez siebie za fundamentalną: pytaniem o „mechanizm odkryć i wynalazków” obejmował Dobrowolski również sztukę. Uważał, że nie wystarcza stosowany „przy badaniu ontogenezy wynalazków i odkryć [...] sposób pośredni, zewnętrzny: porządkowanie, porównywanie, wiązanie kolejnych etapów danej myśli”, że niezbędne są w przypadku „każdej pracy oryginalnej — zarówno genialnej, jak skromnej” — informacje pochodzące od samych twórców, notujących i wyjaśniających „jak oni to robią”.¹³³ Wymogom tym odpowiada m.in. jedno z najsłynniejszych dzieł autotematycznych (przy tym szczególnie bliskie dramatycznym dziejom muzyki współczesnej!): Jak powstał *Doktor Faustus* (1949, wydanie polskie — 1960) Th. Manna. Przykład z dziedziny nauki stanowi ujęta w piękną formę dialogów platońskich (z N. Bohrem w roli Sokratesa!), *Część i całość* W. Heisenberga, książka traktująca „o rozwoju fizyki atomu w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat tak, jak go przeżywał autor”.¹³⁴ Jeszcze inny przykład: swoje narzędzia i metody stosowane w pracy nad dziełami dotyczącymi filozofii udostępnia zainteresowanym A. Nowicki w artykule *Uwagi o własnym warsztacie*.¹³⁵ Na temat kreowanych dzieł i związanych z nimi zagadnień estetycznych oraz warsztatowych wypowiadają się stosunkowo często, acz na ogół niesystematycznie, liczni artyści plastycy (m.in.: V. van Gogh, P. Gauguin, M. Denis, H. Matisse, U. Boccioni, G. Braque, W. Kandynski, P. Klee — autor m.in. tekstu *Schöpferische Konfession*, K. Malewicz, P. Mondrian, W. Gropius, Wł. Strzemiński, M. Ernst, H. Moore, P. Picasso, C. Pissarro,

¹³² A. B. Dobrowolski: *Mój życiorys naukowy*, Wrocław 1958, s. 4.

¹³³ Por. *Tamże*, s. 97 i 98.

¹³⁴ W. Heisenberg: *Część i całość*, Warszawa 1987, s. 13.

¹³⁵ A. Nowicki: *Uwagi o własnym warsztacie*, „Życie Szkoły Wyższej” 1987, nr 12, s. 93—105.

O. Redon, J. Gris, F. Léger, M. Duchamp).¹³⁶ O istotnych problemach swojej twórczości, w tym również o sprawach warsztatowych, mówią także kompozytorzy; znamienne przykłady to wspomniane wcześniej traktaty O. Messiaena i B. Schaeffera. Podobną rolę, choć w zminiaturyzowanej postaci, pełnią też komentarze dołączone przez kompozytorów do własnych dzieł. Zbiór tego rodzaju tekstów przynoszą m.in. wybrane pisma K. Stockhausena, opublikowane w serii DuMont Dokumente.¹³⁷

Ponieważ uznaję stanowisko A. B. Dobrowolskiego za słuszne, dopełniłam uwagi o współczesnym warsztacie kompozytorskim odpowiadającą mu analizą własnego utworu. Pozwoliła mi ona odkryć¹³⁸ — z pewnym zdziwieniem! — wśród stosowanych przeze mnie środków i metod wiele takich, które są właściwe warsztatowi wykształconemu przez sztuki plastyczne. Funkcjonuje ona zatem również jako badanie inkontrologiczne, gdyż dotyczy dokonywanych drogą wolnego wyboru spotkań warsztatu kompozytora z warsztatem artysty plastyka, dokumentuje istnienie tego rodzaju spotkań oraz potwierdza ich celowość.

¹³⁶ Zom. m.in. E. Grabska i H. Morawska: *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969.

¹³⁷ Zob. np. K. Stockhausen: *Texte zur Musik 1963—1970*, Köln 1971, s. 12—193.

¹³⁸ Potrzebne tu jest dodatkowe wyjaśnienie. Wśród założeń towarzyszących mojej pracy nad *Koncertem* nie było żadnych świadomych decyzji dotyczących spotkań ze sztukami plastycznymi. Dokonywały się one spontanicznie i w sposób zgodny z naturą warsztatu kompozytorskiego. Utwór ten został wybrany do analizy celem zbadania, czy w kompozycji (muzycznej) zbieżności ze sztukami plastycznymi mogą istnieć poza obszarem, w którym są już wcześniej w jakiś sposób założone, wysoce prawdopodobne, czy wprost zaprojektowane. Odpowiedź wypadła twierdząco. W pracy nad innymi kompozycjami sztuki plastyczne bywały dla mnie również źródłem inspiracji wybranym świadomie, ponieważ jednak odmienny był zarówno powód, jak rezultat tych spotkań, analizy właściwych utworów (lub ich elementów) zostaną przedstawione w innym miejscu, w związku z badaniami odpowiadających im zagadnień.

ZASADNICZE USTALENIA

Realizacji idei oraz zamysłów służy w sztuce określony repertuar środków i metod: jest to warsztat artystyczny. Relacje między oboma członami tego układu kształtują się różnie i zmiennie. Doskonalenie warsztatu znajduje się na ogół w centrum uwagi twórców, a polega nie tylko na wzbogacaniu go, lecz także na oczyszczaniu. Spotkania warsztatów należących do odrębnych gałęzi sztuki mogą prowadzić do adaptacji narzędzi właściwych innej dyscyplinie artystycznej lub/i do powstania warsztatu symbiotycznego. W przypadku przełomowej sytuacji w sztuce i zaistnienia dotyczącej warsztatu dezintegracji pozytywnej może ukonstytuować się całkiem nowy warsztat. Celom twórczego artysty najlepiej służy warsztat otwarty, o zapewnionych warunkach optymalnego rozwoju.

Szczególnym przypadkiem artystycznego warsztatu twórczego jest warsztat kompozytorski. Jego spotkania z warsztatem artysty plastyka można dostrzec już w samym traktowaniu tworzywa muzycznego, które stanowią najszerzej pojmowane dźwięki. Ich zapis daje się sprowadzić — zgodnie z określeniem Kandyńskiego — do „kombinacji punktów i linii”, a dalej: w przypadku szumu w muzyce elektronicznej — do odpowiednio ukształtowanej płaszczyzny. Notowanie utworu upodabnia więc pracę kompozytora do działań grafika, co może nawet rzutować na fakturalne ujęcie muzyki.

Również tendencje kierunkowe — w całej swojej złożoności — oraz wszelkie warianty zasady symetrii i różnorodne zastosowania złotego podziału funkcjonują analogicznie w obu dziedzinach sztuki. W dwukierunkowej inspiracji zachodzącej między wyobrażeniami muzycznymi a ich graficznymi odpowiednikami można się doszukać genezy muzyki graficznej.

Zbieżność, nawet historyczna, dotyczy roli i znaczenia barwy w obu dziedzinach sztuki. Próby tworzenia (na podstawie słyszenia barwnego i widzenia dźwięków) tzw. muzyki barw, bezpośredniego łączenia dźwięków z odpowiadającymi im kolorami (m.in. Castel, Skriabin) stanowią tu nurt marginalny. Faktem jest jednak, że każde zjawisko słyszalne ma swoją barwę

muzyczną, stąd dla kompozytora umiejętność posługiwania się kolorystyką dźwiękową ma istotne znaczenie. Do cech koloru wspólnych muzyce i malarstwu należą: jasność, intensywność i ciężar, a zbieżne pojęcia to: światło, blask, lśnienie, chłód, ciepło, rozmigotanie, zamglenie etc.

Działanie barw zależy — tak w muzyce, jak w malarstwie — od ich zestawienia. Środki, jakie ma tu do dyspozycji kompozytor, to decydujące o barwie muzycznej: wysokość dźwięku, jego źródło i usytuowanie go w przestrzeni, artykulacja, agogika, dynamika, faktura, a zwłaszcza skomponowanie tych czynników. Celom artystycznym i w muzyce, i w malarstwie może służyć bogactwo środków (np. Messiaen), lecz także asceza w tym zakresie (Y. Klein); analogie, bądź kontrasty; w jednym przypadku „efekt wrogości” (por. spostrzeżenie Arnheima), w innym — sfumato.

Do najoryginalniejszych pomysłów muzycznych w dziedzinie kolorystyki należy Schönbergowska melodia barw dźwiękowych (*Klangfarbenmelodie*). B. Schaeffer natomiast, wprowadzając komponowanie ustawicznych zmian orkiestracji, nadaje kolorystyce pierwszoplanowe znaczenie.

Malarze, ze swej strony, cenią kolor dla jego „muzyczności”. Potwierdzeniem mogą tu być m.in. wypowiedzi Gauguina, Van Gogha i — dodatkowo — geniusza filmu: Eisensteina.

Kompozytor kształtujący utwór z mas dźwiękowych i bloków brzmieniowych zbliża się w swojej pracy do warsztatu rzeźbiarza. Podobnie problem zestawienia muzycznych akcji pierwszoplanowych (na przykład partii solisty) z towarzyszeniem odpowiada usytuowaniu rzeźby wobec otoczenia. Z kolei rozwój muzyki przestrzennej spowodował konieczność bezpośredniego spotkania kompozytora z warsztatem architekta, aż po budowanie (przynajmniej w wyobraźni) modeli trójwymiarowych. Co istotne: pomysłowo zestawione zastępcze media muzyczne mogą stworzyć iluzję przestrzenności kompozycji.

Kategoria czasoprzestrzeni pozwala dostrzec zbieżności w problematyce dotyczącej formy dzieła; dla kompozytora są to zagadnienia architektoniki muzycznej. Spośród wielu pojęć

formy, odnotowanych zwłaszcza przez Ingardena i Tatarkiewicza, twórcę interesuje przede wszystkim możliwość uznania jej za: a) „uporządkowanie części całości”, inaczej mówiąc — za „układ części”; b) „wzorzec”; a nawet — c) za „przyjęty, konwencjonalny” model (rozumiany jako szczególnie przypadek „wzorca”). Dla współczesnej sztuki ważne jest traktowanie formy jako „pola możliwości” (Eco) oraz przeciwstawienie pragnienia formy dążeniu, które „nie chce formy” (Gombrowicz). Bezpośrednio z twórczością muzyczną wiąże się podkreślone przez Chomińskiego znaczenie techniki (np. fugowanej, wariacyjnej czy koncertującej) w procesie formułowania utworów. B. Schaeffer widzi konieczność odnowienia samej koncepcji formy przez wprowadzenie dekompozycji, przypadku i współtwórczości wykonawców. W praktyce kompozytorskiej forma jako wzorzec bywa:

- 1) biernie przejmowana od poprzedników („konwencjonalny model”),
- 2) adaptowana i twórczo rozwijana, aż do momentu regresu,
- 3) kształtowana jednorazowo dla konkretnego utworu,
- 4) wypierana przez nową koncepcję formy.

Wywodzące się ze sztuk plastycznych współczesne innowacje formalne to: a) collage (homo- i heterogeniczny) oraz jego pochodne: assemblage i decollage; b) poliwersyjne formy permutacyjne (mobile); a także — c) stosowana przez Stockhausena forma momentowa (Momentform), preferująca fragmentaryczność odbioru (podobnie jak się to dzieje w przypadku pokrytej ozdobnymi wzorami płaszczyzny).

J. Kraupe zwraca uwagę na możliwość wyboru tak przez malarza, jak przez kompozytora: rozwiązań dynamicznych lub statycznych; barokowego nagromadzenia środków albo ascezy; metody polegającej na dzieleniu uprzednio zaprojektowanej całości lub przeciwnie — na łączeniu wcześniej ukształtowanych elementów. Przy tym frapująca gra napięć między tendencjami przeciwstawnymi z jednej, a wzajemnie się równoważącymi z drugiej strony może konstytuować dzieło artystyczne niezależnie od jego przynależności do określonej dzie-

dziny sztuki. W związku z kształtowaniem kompozycji muzycznej w czasie a dzieła plastycznego w przestrzeni pojawiają się analogiczne problemy dotyczące kreowania kolejnych fragmentów z ciągłym odnoszeniem ich do intencjonalnie istniejącej całości. Rozwiązanie w przypadku utworu muzycznego polega tu na ogarnięciu całego dzieła w jednoczesności, tak jak obrazu (na tę możliwość zwraca uwagę m.in. Adorno).

Wielu wybitnych współczesnych kompozytorów dysponuje indywidualnymi warsztatami twórczymi o wysokim stopniu oryginalności i odrębności. Tu przykładem filiacji ze sztukami plastycznymi może być warsztat Messiaena — mistrza kolorystyki oraz Xenakisa, traktującego architektonicznie płaszczyzny brzmieniowe, spłoty linii i bloki dźwiękowe.

Twórcy o wielokierunkowych uzdolnieniach wypowiadają się częstokroć w kilku dziedzinach artystycznych. Kompozytorzy o doniosłych osiągnięciach w zakresie sztuk plastycznych to m.in.: Berg, Bussotti, Ciurlionis, Gołyszew, B. Schaeffer i Schönberg. Wielotorowość zainteresowań i uzdolnień stanowi genezę muzyki graficznej i audiowizualnej (multimedialnej, teatru instrumentalnego i happeningu, czyli mówiąc łącznie — sztuki symbiotycznej. Wyłoniły się tu nowe problemy warsztatowe: niektóre media mają funkcjonować w dwu lub w kilku dziedzinach sztuki jednocześnie; przedmiotem kompozycji stają się interwały powstające między warstwami wywodzącymi się z odmiennych dyscyplin artystycznych; ze względu na zamierzony, choćby w przybliżeniu, cel (którym może być nawet ukryty w chaosie ład!) należy umiejętnie zestawiać czynniki destrukcji i deformacji z mediami działającymi integrująco. Niezbędnym tu warsztatem symbiotycznym, polistrukturnym dysponuje stosunkowo niewielu kompozytorów (m.in. Cage, Kagel, Schaeffer, Stockhausen).

Można więc mówić o spotkaniach współczesnego warsztatu kompozytorskiego ze sztukami plastycznymi:

- 1) w zakresie zjawisk wspólnych wszelkim, zwłaszcza artystycznym, warszatom twórczym,
- 2) w przypadkach, gdy kompozytor posługuje się środkami

i metodami właściwymi pracy grafika, malarza, rzeźbiarza, architekta lub innego twórcy z dziedziny sztuk plastycznych,

3) w ramach warsztatu symbiotycznego.

W myśl odpowiednio zaadaptowanych zaleceń A. B. Dobrowolskiego, badanie problematyki warsztatu kompozytorskiego poparłam analizą własnego *Koncertu na skrzypce i orkiestrę*. Jej wynik ujawnił stosowane w pracy nad tą kompozycją środki i metody o, między innymi, plastycznym rodowodzie. To, że posługiwanie się nimi nie wynikało ani z wcześniejszych przemyśleń, ani ze wstępnych założeń czy też z ogólnie przyjętego przeze mnie systemu, zostało stwierdzone jedyną możliwą tu metodą: wnikiem we własne procesy psychiczne związane z komponowaniem tego utworu. Można jeszcze dodać, że utwór zaaprobowałam¹³⁹, uznając tym samym skuteczność stosowanych środków i metod.

Wykryta w analizowanym koncercie funkcjonalność elementów warsztatu właściwego sztukom plastycznym dopełnia i potwierdza — na podstawie konkretnego przykładu — przeprowadzone wcześniej rozważania. Konkludując, należy uznać, że w ramach współczesnego warsztatu kompozytorskiego dokonują się istotne i wartościowe spotkania ze sztukami plastycznymi. Co więcej: dokonane badania skłaniają do następnych eksperymentów w tym zakresie, do dalszych spotkań i otwarcia ich na nieznane, dziś jeszcze nieprzewidywalne możliwości, które — wraz z rozwojem obu bliskich sobie dziedzin sztuki — odsłoni dopiero przyszłość.

¹³⁹ *Sui generis* potwierdzeniem słuszności obranej drogi jest wyróżnienie tego Koncertu w Concorso Internazionale di Composizione 'Niccolò Paganini' (Rzym, 1982 r.).

Emanuele G e n n a r o

O WARSZTACIE MALARSTWA FILOZOFICZNEGO

Główną specjalnością autora jest filozofia teoretyczna. Oprócz tego, kilkadziesiąt lat temu Gennaro wynalazł graficzne i chromatyczne sposoby przedstawiania teorii filozoficznych i naukowych. Plan wypowiedzi jest następujący:

- 1) w jaki sposób narodziło się malarstwo filozoficzne?,
- 2) jego główne formy: przedstawienia fantastyczne i przedstawienia racjonalne,
- 3) interpretacja logiczno-schematyczna i znaczenie chromatyzmu,
- 4) intencja estetyczna i intencja pedagogiczna, ekspresja teoretyczna,
- 5) sytuacja „malarstwa filozoficznego” w panoramie sztuki współczesnej.

A. N.

*

*

*

Zacznę od przedstawienia się. Na początku muszę powiedzieć, że jestem i zawsze byłem przede wszystkim filozofem. Miałem tę szansę, że moje indywidualne pierwsze kroki w tej dziedzinie były bardzo naturalne, swobodne i wolne od przesądów; dzięki temu mój sposób filozoficznego myślenia był od samego początku spontaniczny i problematyczny.

Przeciwstawiając się idealizmowi absolutnemu, a w szczególności aktualizmowi Giovanniego Gentilego, a więc filozofii, która w owym czasie była we Włoszech filozofią panującą,

utworzyłem sobie dwie teorie: pierwszą, że każdy ma swój indywidualny umysł, a więc nie ma żadnego uniwersalnego umysłu ludzkiego, umysł jednostki znajduje się więc w sytuacji „problematycznego solipsyzmu”, i drugą, że cała metafizyka absolutna jest tylko retorycznym sofizmatem, który można sprowadzić do stanu nieokreślonej problematyczności, nazwanego przeze mnie „tajemnicą hiperkrytyczną”.

Później pojawił się w moim życiu Ugo Spirito, w momencie, kiedy formułował założenia swego „problematycyzmu”; podjąłem współpracę nad rozwijaniem tego kierunku (m.in. w „Giornale Critico della Filosofia Italiana” toczyłem długą polemikę z takimi filozofami, jak Gustavo Bontadini i Paolo Filiasi Carcano. Polemika ta ciągnęła się od 1948 do 1953 r.).

Na fundamencie „problematycyzmu sytuacyjnego” wykazującego pewne analogie z tym problematycyzmem, który rozwijał Ugo Spirito, zbudowałem teorię rozwidlenia problematyki na „problemizm” i „mysteryzm” [...]. Idee te wyłożyłem w wielu książkach, m.in. w *Rewolucji dialektyki heglowskiej* (wyd. Bocca, Mediolan 1954); we *Wstępie do mysteryzmu* (tamże) i w *Spekulatywnym upadku Talesa* (wyd. D'Anna, Florencja 1970).

Później rozwinąłem kompletną teorię myśli filozoficznej, według której każdy umysł ma jakąś własną filozofię, to znaczy stara się dotrzeć do prawdy, żeby zdobyć jakieś kryteria wartościowania, ale należy odróżnić tę ogólnikową myśl filozoficzną — obecną we wszystkich umysłach — od medytacji filozoficznych wielkich myślicieli. Te idee wyłożyłem w dwutomowej pracy: *Poszukiwanie mądrości* (wyd. D'Anna, Florencja 1972—1973).

Moje stanowisko, indywidualistyczne i problematyczne, zwróciło na mnie uwagę radzieckiego historyka filozofii, Swietozara Jefirowa, który przestudiował moje prace i podjął z nimi polemikę w dwóch książkach: *Od Hegla do Gennara* (Moskwa 1960) i *Włoska filozofia burżuazyjna XX wieku* (1968, przekł. włoski, wyd. Sansoni, 1970).

Ostatnio doszedłem do syntetycznego ujęcia moich poglądów

na zagadkę naszej egzystencji, koncentrując uwagę na pojęciu „witalnej przemocy”. Pierwszy zarys tego systemu dałem w książeczce: *Epibioza czyli okrutna prawda* (wyd. Resine, Genua 1985).

Jak widać z tej autoprezentacji, moje „malarstwo filozoficzne” jest tylko bocznym rozwinięciem mojej działalności filozoficznej, albo ściślej, jest z jednej strony czymś w rodzaju hobby, a z drugiej strony jest badaniem naukowym oraz nowym rodzajem ekspresji, swobodnym, a przecież obiektywnym, zarówno moich, jak i cudzych myśli filozoficznych.

Koncepcja malarstwa filozoficznego narodziła się w latach pięćdziesiątych. Zachętą i bodźcem była dla tej koncepcji rewolucja dokonana w malarstwie przez sztukę abstrakcyjną i przez wielkie zainteresowanie twórczością takich malarzy, jak Picasso i Dali.

Pierwszą wystawę mojego malarstwa filozoficznego zorganizowano mi w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Genueńskich w 1956 r. Miała ona duże powodzenie i spory rezonans w prasie. Stawiałem sobie wówczas pytania: w sytuacji kiedy wszyscy malarze współcześni stosują najrozmaitsze techniki i starają się swoimi obrazami wyrazić bardzo wiele różnych rzeczy albo w ogóle niczego nie wyrażać, dlaczego nie miałbym wziąć udziału w tym twórczym współzawodnictwie? dlaczego, zamiast wykorzystywać moje zdolności i umiejętności graficzne i malarskie dla przedstawiania scen rodzajowych, portretów lub pejzaży, nie miałby spróbować wyrażania idei i uczuć, które przeżywał wciąż w związku z moim specjalistycznym przygotowaniem i wykonywanym przeze mnie zawodem historyka filozofii i filozofa? Tak narodziła się ta inicjatywa, o której napisano, że jest „niezwykła, ale nie ekstrawagancka”.

W pierwszym okresie rysowałem i malowałem prace inspirowane przez moje intuicje i refleksje filozoficzne. Ten pierwszy typ malarstwa filozoficznego określiłem mianem „fantastyczno-sentymentalnego”. Miało ono cechy figuratywne, symboliczne i surrealistyczne. Wkrótce jednak pojawił się nowy wątek. Umiejąc rysować, stosowałem od wielu lat w szkole

uzupełnianie moich wykładów schematycznymi rysunkami na tablicy, co spotykało się z aprobatą uczniów i przyczyniło się do lepszego opanowania materiału. Kontynuując tę metodę zacząłem sobie zdawać sprawę z tego, że każda koncepcja i każda teoria może być przełożona na schematy logiczne, odpowiadające poszczególnym elementom wykładu, a także ukazujące jego ogólną strukturę.

W rezultacie, już wkrótce po moim debiucie w dziedzinie malarstwa filozoficznego przeszedłem od liryczno-symbolicznych przedstawień treści empiryczno-filozoficznych do malowania pojęć i doktryn o charakterze racjonalnym, a następnie do rzutowania na płótno różnych koncepcji z dziejów myśli filozoficznej.

W ten sposób malarstwo filozoficzne wystąpiło w dwóch różnych formach: 1) malarstwa fantastyczno-sentymentalnego i 2) malarstwa racjonalnego, czyli logiczno-schematycznego. Moje odkrycie „logoschematyki” opierało się na przekonaniu, że nawet idee abstrakcyjne, jeśli są owocem rzetelnych przemyśleń, ujawniają pewną dyspozycję spacyjną i strukturalną, dającą się przedstawić środkami malarskimi. Schematyzacja logiczna polega na wyodrębnieniu podstawowych składników danej teorii i transponowaniu ich na rysunek lub obraz wiernie odpowiadający dyskursowi noetycznemu i zwerbalizowanemu.

Jest jasne, że metoda ta może służyć do obiektywizowania wszelkich doktryn ze szczególną skutecznością eksplikatywną i z respektowaniem każdej treści: stanowi to znaczący wkład do idei tolerancji, wolności myśli i obiektywizmu naukowego w nauczaniu. Oczywiście, są także elementy empiryczne lub konceptualne o charakterze szczególnym lub trudno uchwytym, są także treści oceniające i temporalne, które nie nadają się do przedstawiania albo wymagają korzystania z figur, symboli, znaków i wektorów, niezbędnych do tego, żeby je przedstawić na obrazie.

Następnie doszedłem do uzupełniania schematów logicznych właściwymi barwami, wybieranymi w taki sposób, żeby wyrażały przez swoją zróżnicowaną jakość lub tonację rozmaite

aspekty emocjonalne, oceniające lub kulturalne i orientowały w ten sposób w ogólnej orientacji danej teorii (np. optymizm i pesymizm). Oczywiście, sprawą dla artysty najtrudniejszą było odpowiednie zharmonizowanie różnych barw i stworzenie kompleksowego pejzażu schematyczno-chromatycznego posiadającego wartość estetyczną.

Dorzucając niektóre symbole i ornamenty, zawierające odniesienia historyczne lub środowiskowe, obraz był wykańczany w taki sposób, żeby, zachowując swój sens pedagogiczny, miał także wartość artystyczną; jest to, jak wiadomo, czynnik względny, niezwykle delikatny, zmienny, różny od przypadku do przypadku.

Dzięki łączeniu logoschematyki z chromatyzmem mogłem odtąd przedstawiać, w sposób dość wierny i przeważnie akceptowany, prawie wszystkie koncepcje znane z dziejów filozofii zachodnioeuropejskiej, od Talesa do Einsteina.

Wkrótce zorientowałem się, że mogę w sposób analogiczny pokusić się o wyrażanie innych idei teoretycznych, a więc nie tylko ściśle filozoficznych, lecz także naukowych i historycznych, na przykład przedstawiając historię, geografię, Święte Cesarstwo Rzymskie itd.

Z tego rozszerzenia „malarstwa filozoficznego” na inne dziedziny narodziło się „malarstwo teoretyczne”, które zaczęło się rozwijać w różnych kierunkach dzięki zastosowaniu różnych technik artystycznych, m.in. drzeworytu, rzeźby, modeli, form plastycznych itd.

Zredagowany przeze mnie *Manifest sztuki teoretycznej* był rozpowszechniany już w 1959 r. w Mediolanie, w galerii Pryzmat na via Brera, a głęboką i wnikliwą prezentację tej sztuki dał Ugo Spirito.

Chciałbym teraz krótko przedstawić intencje ożywiające malarstwo filozoficzne i w ogóle sztukę teoretyczną. Jest rzeczą jasną, że usprawiedliwieniem rozwijania tego rodzaju sztuki jest fakt, że posiada ona swoje źródło inspiracji w świadomości filozoficznej, w uczuciach metafizycznych, w miłości do prawdy, w uczciwości umysłowej, w postawie racjonalistycznej

nej, w wycuciu miary, w pałosie kosmicznym, etycznym i egzystencjalnym, a także w smaku estetycznym. Jeżeli istnieje malarstwo religijne, malarstwo historyczne, społeczne itd., to może istnieć — i faktycznie już istnieje — także malarstwo filozoficzne.

Nie można powiedzieć, że malarstwo filozoficzne ma wyłącznie cele dydaktyczne, ponieważ, z jednej strony, można wobec niego zajmować postawę estetyczną, tak samo jak wobec jakichkolwiek innych obrazów, a z drugiej strony, ono samo również wymaga wyjaśniania, żeby mogło być prawidłowo rozumiane i oceniane.

W swoim *Wstępie* do książki *Filosofia per immagini* (Savona 1985) prof. Vittorio Telmon trafnie podkreślił, że język werbalny — dzięki swoim zdolnościom do precyzyjnej analizy i konceptualnej syntezy — pozostaje wciąż najważniejszym środkiem przedstawiania myśli w ogóle, a myśli filozoficznej w szczególności. Mimo to, malarstwo filozoficzne, może, jego zdaniem, pełnić — obok funkcji estetycznej — także funkcję wyjaśniania i wrażania w pamięć, a więc funkcję dydaktyczną i pedagogiczną.

Na malarstwo filozoficzne zwrócił uwagę także prof. Andrzej Nowicki, który odwiedził mnie 16 października 1972 r. i tak napisał o moich obrazach w swojej książce *Portrety filozofów* (Lublin 1978): „[...] obejrzałem obrazy olejne, pokazujące filozofię Sokratesa, Platona, Kuzańczyka, Bruna, Hume'a, Kanta, Bergsona i Marksa. W swojej książeczce z r. 1958 *Narodziny malarstwa filozoficznego* Gennaro — który od dwudziestu lat wykłada w liceach filozofię — wyjaśnił stosowane przez siebie zasady przekładu pojęć filozoficznych na figury geometryczne i barwne plamy [...] Na przykład pojęciu „całości” odpowiada rysunek koła, pojęciu „czasu” — rysunek strzałki, pojęciu „przestrzeni trójwymiarowej” — trzy prostopadłe w stosunku do siebie proste, pojęciu „istnienia” — mała prostopadła spadająca na dłuższą prostą, pojęciom „rodzaju” i „gatunku” — zbiór kół oraz kółek w kółkach [...] Na obrazie pokazującym filozofię Sokratesa, widzimy zieloną serpentyne, czyli dialog,

w którym poprzez dyskusję zmierza się do prawdy; czerwone kropki to wypowiedzi sofistów, białe kropki to wypowiedzi Sokratesa; białe napisy literami greckimi na czerwonych tabliczkach tworzą system centralnych kategorii filozofii Sokratesa; tło złożone z białych, żółtych, niebieskich i czerwonych plamek, na dole drobnych, w środku większych, a na górze układających się w duże kwadraty, wyobraża proces powstawania pojęć, a wraz z nimi coraz większego porządku w myśleniu.

Na obrazie pokazującym filozofię Platona widzimy demiurga tworzącego świat. Warto porównać ten obraz z ilustracją Witwickiego do *Timaios*a. U Witwickiego świat przypomina glob z warszawskiego pomnika Kopernika, u Gennara — wypukłą kryształową soczewkę, do której demirug jedną ręką wkłada drzewa i zwierzęta, a drugą przymocowuje gwiazdy do sklepienia niebieskiego; sam demiurg jest u Witwickiego dobrotnym Dzeusem z greckich posągów, natomiast Gennaro dał mu rybi ogon, włochaty korpus i skrzydełka baka oraz łysą, potworną twarz złośliwego karła z wykrzywionymi ustami i trójkątną bródką.

Na obrazie pokazującym filozofię Kuzańczyka widzimy dwieście trójkątów wpisanych w koła, czyli boskość każdego bytu; Bóg Kuzańczyka jest „wszystkim we wszystkim”; byty są ze sobą powiązane jak klejnoty na srebrnych łańcuszkach; wielka pętla (przewrócona na bok ósemka), to jednocześnie „nieskończoność” i „koincydencja przeciwieństw” — całość przypomina wystawę u jubillera.

Na obrazie pokazującym filozofię Kanta nakładają się na siebie kolejne fazy jego twórczości: najpierw wirująca mgławica, z której wylatują kolejne planety, potem system transcendentálnych kategorii z *Krytyki czystego rozumu* i wreszcie prawo moralne, czyli imperatyw kategoryczny.

Na obrazie pokazującym filozofię Bergsona widzimy „pęd życiowy” *élan vital* i „ewolucję twórczą”: z ognistej materii, buchającej snopem iskier, wytryskują rośliny, ryby, ptaki, słoń, żyrafa, koza, małpy, ludzie i rozmaite dzieła ludzkie, wóz, dom, pociąg, samochód, okręt, samolot.

Na obrazie pokazujący materializm historyczny Karola Marksa widzimy drogę ludzkości przez kolejne formacje społeczno-ekonomiczne: od pierwotnego barbarzyństwa, niewolnictwa, feudalizmu przez kapitalizm do socjalizmu i komunizmu. Droga zaczyna się w dolnym prawym rogu i biegnie ruchem węża do dolnego lewego rogu, tam wznosi się w górę i od górnego prawego rogu biegnie w lewo — aż do komunizmu. Każda formacja tworzy odrębny świat składający się z płaskiej ziemi (bazy) i nieba (nadbudowy).

I wreszcie na obrazie pokazującym *eroici furori* (bohaterski entuzjazm) Giordana Bruna widzimy w samym centrum półnagiego herosa, czyli „Człowieka Renesansu” (a może samego Bruna), który rozrywa łańcuchy średniowiecznego, związanego z systemem Ptolemeusza, poglądu na świat, wydobywając się w ten sposób ze skorupy „zamkniętego świata” na nieskończony wszechświat. W tym nieskończonym wszechświecie widzimy „nieskończenie wiele słońc, pięcioramiennych gwiazd i innych ciał niebieskich; każdy świat ma w sobie boską energię; jednym z takich światów jest sam człowiek” (s. 239—242).

Na zakończenie warto przedstawić kilka uwag na temat miejsca malarstwa filozoficznego w kontekście sztuki współczesnej. Jest rzeczą jasną, że sztuka teoretyczna — jako pewna całość — obala głoszone przez B. Crocego twierdzenie, że sztuka nie ma nic wspólnego z pojęciami i poznaniem. Podobnie upada inny przesąd, że malarstwo nie jest zdolne do przedstawiania idei; warto zwrócić uwagę na to, że synonimem malarstwa filozoficznego jest („pittura di idee”) tytuł książki, którą napisał Antonio Giuseppe Santagata *O niektórych obrazach filozoficznych Emanuele Gennara* (Genova 1983).

W rzeczywistości aspekt estetyczny jest wyłącznie „aspektem”, pierwszym powierzchownym wrażeniem przy percepcji każdego przedmiotu; wynika stąd wniosek, że każdy przedmiot, a więc także i przedstawienie idei, ma zawsze jakiś wygląd, piękny lub brzydki, antypatyczny albo miły, o jakiejś wartości estetycznej [...].

W wielkiej panoramie malarstwa współczesnego można naj-

ogólniej odróżnić malarstwo przedstawiające i malarstwo abstrakcyjne. Malarstwo filozoficzne w sposób paradoksalny rozbiła ten podział. Z jednej strony, nie można go uznać za malarstwo abstrakcyjne, ponieważ przedstawia określone treści, liczne i głębokie, a przy tym nie unika przedstawiania figur, symboli, znaków. Z drugiej strony, wyrażając pojęcia ogólne, zwykle o bardzo wysokim stopniu abstrakcji, właśnie ono zasługuje na miano prawdziwej sztuki abstrakcyjnej. Całe pozostałe malarstwo abstrakcyjne chce po prostu „abstrahować” od rzeczywistości i niczego nie wyrażać, natomiast malarstwo filozoficzne (i szerzej teoretyczne) przedstawia idee abstrakcyjne i znaczenia najbardziej ogólne.

Wraz z narodzinami malarstwa abstrakcyjnego filozofia na dobre wtargnęła do świata sztuki, wnosząc ze sobą świeży powiew wielkiej inspiracji właśnie w tym momencie, kiedy przejawy życia artystycznego dusiły się w brzydocie, braku treści i znaczenia kulturalnego. Należy dodać, że sztuka teoretyczna niesie ze sobą wiele nowych, interesujących problemów z zakresu psychologii, logiki, teorii poznania, estetyki i pedagogiki.

Przełożył Andrzej Nowicki

Zofia Majewska

PROBLEMY WARSZTATU TWORCZEGO A FILOZOFIA ROMANA INGARDENA

Przez warsztat twórczy rozumiem tutaj to, co umożliwia twórczość w jej fazie przygotowawczej i realizacyjnej. Proces twórczy jest procesem złożonym, obejmującym szereg faz, które trudno sprowadzić do jakiegoś jednego modelu. Generalnie wyróżniłabym w nim jednak etap przygotowawczy i realizacyjny. Etap pierwszy w twórczości naukowej obejmowałby opracowanie kwestionariusza problemów, obserwacje dotyczące przedmiotu badania, zbieranie bibliografii dotyczącej tematu, lektury, sporządzanie notatek, niekiedy eksperymenty, wstępną koncepcję. Etap drugi to konceptualizacja i eksterioryzacja myśli, której owocem są dzieła naukowe. Sądzę, że w obu tych fazach współistnieją momenty pasywne, recepcyjne i moment aktywności, nowatorstwa, niekoniecznie następujące jedne po drugich, ale także przenikające się wzajemnie.

Źródłem twórczości jest kontakt człowieka ze światem przyrodniczym, społecznym, kulturowym, spotkania z innymi ludźmi, jego osobowość wreszcie. Uwarunkowania przedmiotowe i podmiotowe kumulują się w procesie twórczym, ulegają asymilacji. Jeśli stawiamy sobie jakieś zadanie, to musimy ustalić środki jego realizacji, przy czym wybór tych środków determinuje problematyka, dostęp do źródeł naukowych, czas, który poświęcamy na rozwiązanie zadania, a także typ osobowości. Już w fazie przygotowawczej procesu twórczego, niekiedy intuicyjnie, musimy dokonywać selekcji. Wiąże się to oczywiście z ryzykiem. Kształt twórczości może być inny przy innym warsztacie, co nie oznacza, by rola innowacyjna tworzą-

cego była niewielka. Dysponując takimi samymi czy podobnymi elementami przedmiotowymi warsztatu, różne osoby tworzące nadadzą swojemu wytworowi indywidualne piętno.

Powstaje problem, czy podejmowanie problemów historycznych bądź systematycznych pociąga za sobą istotną modyfikację warsztatu. Sądzę, że rozbieżności nie są zbyt wielkie. Praca historyczna, która nie chce być tylko rejestracją faktów, musi podjąć wysiłek konceptualizacji, czyli poza rzetelną prezentacją poglądów wymaga też pewnego pomysłu interpretacyjnego, czasem odświeżenia punktu widzenia, przełamania schematów interpretacyjnych. Praca systematyczna wiąże się z koniecznością studiów historycznych, by nie powtarzać poprzedników (problem wyważania otwartych drzwi). Można ponadto odpowiadać na pytania już postawione, ale nie rozstrzygnięte bądź, zdaniem autora, rozstrzygnięte niewłaściwie. Wolno też wykorzystywać istniejące narzędzia pojęciowe, rezerwując sobie prawo ich precyzowania, dookreślania, przekształcania, przenoszenia w nowe konteksty.

Istotne elementy warsztatu twórczego w moim przekonaniu stanowiłyby: środki przedmiotowe, metody badawcze, narzędzia pojęciowe, erudycja, umiejętność formułowania problemów do rozwiązania.

Chciałabym podzielić się kilkoma uwagami, jakie nasuwają się w wyniku kontaktu z fenomenologią Romana Ingardena. Sądzę, że spotkania z dziełami Ingardena dają szansę znakomitego przygotowania warsztatowego, ponieważ Ingarden uczy stawiać pytania i dostrzegać problemy.¹

Narzędzia pojęciowe, którymi posługuje się Ingarden związane są z jego założeniami ogólnofilozoficznymi. Dla kogoś, kto nie podziela jego przekonań ogólnofilozoficznych niektóre z nich zapewne wydadzą się sztuczne. Jednakże mówiąc o Ingardenowskim operowaniu pojęciami, jedną rzecz warto podkreślić. Filozof wypracował ontologiczną aparaturę pojęciową,

¹ Por. R. Ingarden: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972, s. 327—343; S. Morawski: *Szkola stawiania pytań*, „Studia Estetyczne” 1970, s. 261—282, 1971, s. 243—256.

którą stosował w różnych obszarach badania, lecz nie stosował jej mechanicznie, ale przeprowadzał fenomenologiczny ogląd przedmiotu badania, kierując się zasadą bezpośredniego doświadczenia. Zdawał sobie sprawę z nieprzystawania niekiedy aparatury pojęciowej wobec złożonych problemów badawczych.² Zarazem miał świadomość możliwości fałszowania obrazu świata poprzez język.

Język dysponuje swoimi własnymi strukturami. Gdy posiadamy język, nie mamy już obrazu świata czystego doświadczenia, ale w dokonywanych przez nas opisach rzeczywistości są już reperkusje języka. W orzekaniu natrafiamy na twory, które nie mają korelatu w naocznych danych spostrzeżenia. Tego typu twory nie mają jednak według Ingardena charakteru autonomicznego, lecz pochodzą i zależą od orzekania odbywającego się na gruncie spostrzegania. Ponadto jesteśmy w stanie zachować pewien dystans wobec języka, wyzwolić się od zrutynizowanych czynności orzekania, przełamać przestarzałe struktury semantyczne i syntaktyczne.

„Język nie jest przecież niczym niezmiennym, wobec czego bylibyśmy bezzilni, co musiałoby nas czynić ślepyimi na pewne wyniki poznania; jest naszym wytworem i narzędziem, które odzwierciedla w swej budowie dotychczasowy stan naszej wiedzy [...]”³

Ingarden odróżnia czynności poznawcze i czynności językowe. Czynności językowe muszą respektować postulaty poznawcze. Opis językowy w związku z tym powinien być dostosowany do rezultatów poznawczych, pełni zatem rolę służebną wobec poznawania. Ingarden postuluje korygowanie tworów językowych źle zastosowanych. Jeśli tego nie uczynimy, to utrwalimy fałszujący obraz świata, uniemożliwiający nam dotarcie do przedmiotów.

Charakterystyczny dla Ingardena optymizm poznawczy znalazł odzwierciedlenie w rozwiązaniu problemu roli języka w nauce. Niemniej filozof był świadom grozących tu niebezpie-

² Ingarden podkreślał, że jego ontologiczna aparatura pojęciowa zawodzi wobec wartości. Por. tenże: *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 112.

³ *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, wyd. cyt., s. 88.

czeństw. Poznanie rzeczywistości ma charakter procesualny, ewentualne błędy, których źródłem jest język, możemy korygować, jeżeli zachowamy wobec niego wystarczająco krytyczną postawę i nie utracimy kontaktu z badanymi przedmiotami.

Należałoby tu wspomnieć o fenomenologicznej zasadzie epoché i zastanowić się nad kwestią, czy ruguje ona istotne momenty warsztatu twórczego. Polegała ona na tym, że teoretyk stawiający jakiś problem powinien skoncentrować się na przedmiocie swego badania, nie traktować natomiast jako zobowiązującej dotychczasowej wiedzy dotyczącej tego przedmiotu. Husserl pisał: „Nie filozofie, ale same rzeczy i problemy muszą stanowić bodziec do badania”.⁴

Uważam, że możliwa jest dwójaka interpretacja tego stwierdzenia. W pierwszym wypadku zwalniałoby ono nas z obowiązku znajomości historycznych poglądów filozoficznych, a tym samym rozgrzeszało z obowiązku żmudnych nierzadko analiz dotychczasowych teorii, ze szperania w bibliotekach i gromadzenia obfitego materiału bibliograficznego. W drugim wypadku nakładałoby obowiązek krytycznej, dogłębnej analizy problemów, a nie gotowego przejmowania schematów teoretycznych. W tej drugiej sytuacji nie eliminowałoby ono solidnego przygotowania warsztatowego, lecz obowiązywało do dodatkowej odpowiedzialności intelektualnej. Wymagałoby, jak określał Ingarden, „filozofowania na własny rachunek”.

Ingarden stwierdzał, że przy metodzie opisowej „erudycja raczej przeszkadza” (1923).⁵ W jego dziełach znajdujemy też taki cytat:

„My — fenomenologowie — nie chcemy zrezygnować ze znajomości całej minionej kultury filozoficznej i naukowej. [...] Znajomość jednak nie jest równoznaczna z zakładaniem tego wszystkiego jako obowiązującej niewątpliwej prawdy. Trzeba sobie jakoś radzić bez takich założeń” (1967).⁶

⁴ E. Husserl: *Filozofia jako ścisła nauka* [w:] *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, t. 1, Warszawa 1983, s. 201.

⁵ R. Ingarden: *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 384.

⁶ Tenże: *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa 1974, s. 78.

Czas, jakli upłynął między tymi dwoma sformułowaniami, sprawił, że filozof jest nieco ostrożniejszy w tych rozstrzygnięciach, ale ciągle jeszcze obawia się zniewalającej roli tradycji intelektualnej. Czy istotnie można i czy trzeba abstrahować od osiągnięć poprzedników i za każdym razem zaczynać od początku? Nie sposób przecież nie docenić inspirującej roli tradycji wobec poglądów polemicznych w stosunku do przeszłości. W filozofii samego Ingardena znajdujemy próbę przewyciężenia tego stanowiska:

„Każde rozwiązanie, nawet w najbardziej radykalny sposób przeprowadzone, stanowi w rzeczywistości jedynie fazę przejściową w rozwoju badania. Jego wyniki są wskutek tego zawsze tymczasowe, a jego punkt wyjścia jest zależny od sytuacji teoretycznej, do której nawiązuje.”⁷

Cytat powyższy dowodzi otwartości filozofii Ingardena wobec przeszłych i przyszłych dokonań naukowych. Musimy jednak pamiętać, że jest to otwartość w określonych granicach — Ingarden nawiązywał do określonej tradycji filozoficznej i pewne problemy uważał za rozstrzygnięte. Otwartość wobec przyszłości oznaczała niekiedy formułowanie programu przyszłych badań. Wyjaśnia to okazywane czasem niezadowolenie Ingardena z pewnych prób nawiązywania do jego myśli.⁸

Ingarden, obawiając się zniewalającej siły tradycji intelektualnej, miał zarazem świadomość, że każde badanie naukowe odbywa się w określonym kontekście teoretycznym. Przyznawał, że studiował matematykę, fizykę, biologię, aby lepiej zrozumieć pewne zagadnienia naukowe. To studiowanie odbywało się jednak nie po to, by przejmować rozwiązania, lecz wiązało się z poszukiwaniem inspiracji dla rozważań filozoficznych. Przy pisaniu *Sporu o istnienie świata* odczuwał brak dostępu do prac naukowych, niemożność przeprowadzenia dyskusji (lata drugiej wojny światowej). Fenomenologiczny postulat

⁷ Tenże: *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960, s. 18.

⁸ Ingarden często zarzucał literaturoznawcom, że nie rozumieją jego myśli. M.in. próba tworzenia fenomenologii literatury przez S. Skwarczyńską spotkała się z jego dezaprobatą, t.ż.: *Przedmiot, metoda i zadania literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1938, s. 6—27.

ściśłości i naukowości domagał się też solidnego przygotowania warsztatowego. Ingarden podkreślał, że zadaniem nauki jest poszerzanie zakresu wiedzy, a zatem czytając dzieła naukowe, musimy wychodzić poza nie ku transcendentnej wobec nich rzeczywistości. Chcąc rozwijać naukę, nie możemy poprzestać na przyswajaniu sobie poglądów cudzych. Z wypowiedzi Ingardena wynika, że nie wolno fenomenologicznej zasady epokhé potraktować jako usprawiedliwienia dla ignorancji intelektualnej i totalnego niedbalstwa warsztatowego.

Ingarden rozważając problemy twórczości zaznaczał, że czynności kreacyjne obejmują procesy świadomościowe i zachowania cielesne.

„Nie samym duchem chodzimy po świecie i gdybyśmy nie mieli naszych mądrych i zręcznych rąk i naszych bystrych, a wrażliwych oczu i wysubtelnionych uszu, wiele z naszych dzieł w ogóle by nie powstało.”⁹

Moc twórcza ludzkiej świadomości jest ograniczona, nie może ona wytworzyć bytu autonomicznego, lecz jedynie heteronomiczny. By uczynić swoje wytwory intersubiektywnie dostępnymi, człowiek musi je utrwalić, musi wytworzyć ich fizyczne fundamenty bytowe. Do tego zaś niezbędne są pewne zachowania realne, manualne (np. napisanie partytury, znaków graficznych, namalowanie plam barwnych, ukształtowanie drewna czy marmuru, zmontowanie taśmy filmowej itp.). Im ściślej jest związek pomiędzy dziełem a jego fundamentem bytowym, tym większego znaczenia w danej formie twórczości poza aktami świadomościowymi nabiera także pewna umiejętność techniczna — sprawność ręki czy narządów zmysłowych. Pośłużmy się przykładem twórczości artystycznej — w twórczości muzycznej niezbędny jest doskonały słuch i techniczne opanowanie gry na instrumencie, w plastycznej umiejętność niekonwencjonalnego widzenia, ale także sprawność prowadzenia pędzla czy dłuta. Jeśli twórcy zabraknie siły duchowej, to same umiejętności techniczne, zdaniem Ingardena, zawodzą.

⁹ R. Ingarden: *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 35.

Twórczość jest zatem domeną przedziwnego zespolenia czynności świadomościowych i cielesnych, przy czym zachowania cielesne muszą być zharmonizowane ze sferą przeżyciową i jej podporządkowane. Na przykład artysta często musi przewidzieć jakości estetycznie wartościowe, zanim jeszcze ukształtuje realne przedmioty. Niewiele można w tej dziedzinie wyrozumować, bo gdyby tak było, to wystarczyłyby tylko sprawności techniczne. Ingarden przywiązuje raczej wagę do jakiejś intuicji twórczej. Nie znaczy to, by nie było tu niespodzianek. Powstają przecież dzieła niewspółmierne wobec przedsięwzięć swoich twórców — dzieła nieudane bądź arcydzieła, które niekiedy ucieleśniają więcej wartości, niż twórca przewidział.

Twórczość kulturalna — według Ingardena — wymaga wysiłku świadomościowego i cielesnego, aktywności, nie jest jednak domeną absolutnej kreacji. Znajduje ona bowiem podniecie także w świecie zewnętrznym, w aktach spostrzeżeniowych. Ważnym elementem warsztatu jest więc również obserwacja świata zewnętrznego. Musimy przy tym pamiętać o formie twórczości i wynikającym stąd jej zróżnicowaniu. Odmienności dzieł naukowych od dzieł sztuki odpowiada też zróżnicowanie procesów twórczych. Ponieważ proces poznawczy Ingarden pojmuje jako odbiorczy, dostosowujący się do przedmiotu, więc i przy powstawaniu dzieła naukowego decydującą rolę przyznaje czynnikom odtwórczym. Jak wynika ze wspomnianego wcześniej problemu roli języka w nauce, konstrukcje pojęciowe, które są wnoszone przez człowieka, muszą być dostosowane do rzeczywistości pozajęzykowej, aktywność w tej dziedzinie musi być kontrolowana przez ustawiczny kontakt z przedmiotem poznania. Na większą swobodę może sobie pozwolić artysta w trakcie tworzenia dzieła sztuki, choć i on respektuje wymogi materiału.

Proces twórczy jest, według Ingardena, skomplikowany. Rzadko przebiega jako jedna faza najwyższej skumulowanej aktywności. Najczęściej natomiast fazy czynne w jego spełnianiu sąsiadują z fazami pasywnymi, pojawiają się też przerwy czy zakłócenia w jego przebiegu. Nawet jeżeli skoncen-

trujemy się na procesach twórczych udanych, zrealizowanych do końca, tzn. takich, których efektem są wartościowe dzieła, to one także nie mają jednolitego charakteru. Poza chwilami czynnymi twórczo, obejmują także percepcję tego, co już zostało dokonane. Twórca musi na moment zawiesić kreację i przyrzeć się temu, co już zrealizował. Dlatego też Ingarden w swoich najbardziej dojrzałych pracach postulował, by badać proces twórczy w aspekcie przedmiotowo-podmiotowym¹⁰, obserwować wysiłek świadomościowy i cielesny twórcy i korelatywne wobec niego zmiany w stającym się dziele.

Filozofia Romana Ingardena może stanowić impuls do poszukiwań przedmiotowych i podmiotowych uwarunkowań warsztatu twórczego. Od Ingardena można się uczyć stawiania problemów i odpowiedzialnego operowania pojęciami. Fenomenologiczną zasadę epoché proponowałabym potraktować nie jako usprawiedliwienie nieznajomości tego, co wnieśli poprzednicy do określonego zagadnienia, lecz jako nakaz samodzielności, krytycznego myślenia, jako próbę uwolnienia się od stereotypów intelektualnych. Erudycja, jeśli ma stymulować do twórczości w nauce, musi być poparta własnymi pomysłami. Trzeba zapobiegać nadmiernemu rozděciu warsztatu, tzn. takiemu nagromadzeniu faktów, że nie potrafimy już nad nimi zapanować. Maksymalne efekty twórcze — moim zdaniem — zapewnia solidna znajomość „antenatów” i samodzielna praca koncepcyjna.

¹⁰ Por. t e n ż e: *O estetyce filozoficznej, O estetyce fenomenologicznej* [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, wyd. cyt., s. 9—17, 18—41.

Stefan Symotluk

KULTURA JAKO WARSZTAT MÓD

Od czasów greckich nie było w Europie mody tak prostej, szlachetnej, zdrowej, rozumnej, pięknej, jak dzisiejsza.

W. Witwicki

„Moda! Jakaż potworność! To, co w Paryżu nazywa się elegancją, te wszystkie linie, sylwetki, profile nie są najbardziej niesmaczną z mistyfikacji, polegającą na przestylizowaniu ciała? Ta przyozdobiła swój przesadny kuper szarfą i myśli, że stała się majestatyczna, tamta udaje panterę, a ta znów usiłuje swoją zwiędłą cerę przerobić na Melancholię przy pomocy skomplikowanego kapelusza.”¹

Zajmiemy się tu pytaniem: „z czego i w jaki sposób” tworzy się mody kulturowe, pojęte najpierw jako coś dotyczącego strojów i ubiorów, następnie zaś jako szersze zjawisko kulturowe: aura emocjonalna i nastrojowość architektury, stylów relacji międzyludzkich itp.

Za punkt wyjścia zaś obierzemy sobie dziełko Tomasza Carlyle’a pisane w latach trzydziestych ubiegłego wieku *Sartor resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*. Carlyle powołuje się zaś na Goethego oraz na doniosłe dzieło Monteskiusza *O duchu praw*, które stało się inspiracją dla całego nurtu Geisteswissenschaften, sugerując wolę stworzenia koncepcji „ducha mody” jako czynnika syntetyzującego kulturę. Ponieważ zaś moda jest synonimem arbitralności, konwencjonalności

¹ W. Gombrowicz: *Dzienniki 1953—1956*, Kraków 1986, s. 185.

i fenomenalizmu, to mamy tu do czynienia z zapowiedzią wolutarystycznej koncepcji znaczeń kulturowych.

Jednak filozoficzne zaplecze analiz Carlyle'a jest znacznie bogatsze: sięga „morfologicznej” teorii natury Goethego, metafizyki Schellinga, zaś zapowiada Schopenhauera i Nietzsche-go. Nie sposób również pominąć wcześniejszych inspiracji: sporów antycznych nad kulturowym „się” w postaci konwenansów i obyczajów (z czego bohater książki Carlyle'a wynosi imię: Diogenes), a jeszcze bardziej wielkich dyskusji nad modą w nowożytnej Europie, wszczętych głównie przez prądy protestanckie. Właściwy im był bowiem ikonoklastyczny duch negacji „zewnętrzności”. Protestanci nie tylko wyrzucili ze świątyń wszelkie symbole zmysłowe, obrazy, rzeźby itp., ale też uprościli znacznie stroje mężczyzn i kobiet, czyniąc je prostymi, skromnymi, a nawet nieco ponurymi — w przeciwieństwie do rozzuchwalonej mody katolicko-renańskiej. Ten właśnie krytycyzm cechuje również Carlyle'a powodując, że przekracza on nieustannie obszar opisu, a wprowadza ton normatywny i moralizujący. Cały świat jawi mu się jako magazyn mody, zbiornica kostiumów, masek i manekinów, wszędzie postrzega parawany, mistyfikacje, stroje i ubiory. Fenomenalizm jego w tym względzie upodabnia się do kantowskiego: istnieją tylko zjawiska, wątpliwa jest egzystencja jakiegokolwiek substancji. Jednocześnie zaś mocny u Carlyle'a jest instrumentalizm. Pojmuje człowieka jako istotę posługującą się narzędziami, zaś narzędziem, przez które tworzy on sam siebie — jako istotę zbiorową, jest ubiór. Można powiedzieć: człowiek stworzył siebie jako społeczność ubierając się. Przedtem istniał wyłącznie jako stado. Ale pierwsza opaska, ozdoba, tatuaż — uhierarchizowała ludzi w porządek społeczny. Ubiór jako narzędzie jest więc syntetyzujące poprzez zróżnicowanie. Porządkuje ludzi — bo ich odróżnia i klasyfikuje. Związek Carlyle'a z Kantem jest jednak jeszcze głębszy: ubiory pełnią w kulturze tę samą rolę, co „kategorie” Kanta w poznaniu. One „ujmują” materiał zmysłowy, nadają mu jakość i miejsce w całości. Tak też w kulturze szeroko pojęte stroje oraz „instytucje” — jako „ustroje”

są pierwszym stopniem uporządkowania chaosu historycznego. Drabina i architektonika społeczna zbudowane są z kostium6w, które mają zresztą w sobie podobieństwo do styl6w architektonicznych: romańskiego, gotyckiego, klasycznego, barokowego itp.

Kant wprowadził antynatywizm w sferę proces6w najbardziej elementarnych, bo poznawczych. Kategorie rozsądku, idee regulatywne pojawiają się wyłącznie w momencie pracy: porządkowania wrażeń. Nie mogą one istnieć same w sobie, nawet jako dyspozycje psycho-fizjologiczne. Można powiedzieć, że maszyna intelektualna wylania się jakby z niebytu w momencie pojawiania się surowca wraźniowego i poczynania jego formowanie. Widać tę maszynę, jakby rodzaj maszyny tkackiej tylko w poszczeg6lnych stadiach formującego się produktu poznania, tkaniny poznawczej. Nawet nie tyle widać, co daje się ją domyśleć jako siłę sprawczą tego formowania. Nie ma ona nawet swej lokalizacji duchowej, gdyż „ja” ludzkie nie jest dla Kanta substancją, ale również wytworem — „wzorem” na tkaninie. Kant wprowadza zasadę kreatywizmu, ale nie chaotycznego. Odwrotnie: cały proces tw6rczy jest u niego uporządkowany, zautomatyzowany, zmechanizowany. Nieprzypadkowo por6wnywano jego ideę intelektu z modną w tym czasie ideą *perpetuum mobile* (por6wnanie nietrafne, gdyż Kant odmawia intelektowi zdolności pracy bez „zasilania z zewnątrz”, od strony „byt6w w sobie”).

Zaznacza się często, że Kant nie stworzył jednak dostatecznie rozbudowanej teorii kultury i cały nurt neokantowski (marburski i badeński — Cassirer, Rickert i in.) usiłował wypracować taką teorię kultury. Aby usiłowania Carlyle’a, a także tych, których zainspirowały (Ruskina, Wilde’a, Taine’a i in.) wyraźnie odr6żnić od tych niemieckich uzupełniaczy Kanta, powiedzmy, że stara się on stworzyć nie tyle „kantowską” teorię kultury, co „kantowską filozofię cywilizacji”. Tłumaczy on bowiem problemy kreatywizmu kantowskiego na język zjawisk „codziennie-materialnych”, ocierając się wręcz o banalność, trywialność i wulgaryzm. Swojemu bohaterowi nadaje

zresztą pewne cechy biograficzne Kanta (niejasne pochodzenie rodziców, życie w mało znanym ośrodku, samotność, obiadowanie w gospodzie itp.). Niejasności co do osoby bohatera książki Carlyle'a mają ponadto sens filozoficzny: nie można powiedzieć, „kto” jest autorem poglądu, głoszącego, że wszystko jest „wytworem i narzędziem”. Stąd też tytuł dzieła przełożony był przez pierwszego polskiego tłumacza (we wprowadzeniu do książki) — jako „Łatacz połatany”. Ten kto tworzy cywilizację, a jego działania można porównać do „zszywania” — sam jest „zeszyty”. Twórca sam jest wytworem.

Kantowskie motywy w carlyle'owskiej koncepcji kultury i cywilizacji służą głównie czynnościom problematyzacyjnym. Toteż najbardziej interesująca jest *Księga pierwsza* jego dzieła, potem tok rozważań jakby gubi się i rozmywa. Późniejsze etapy ewolucji Carlyle'a potwierdziły to rozmywanie się jego myśli. Nie to nas jednak będzie interesować, gdyż sięgnięcie do Carlyle'a będzie w tym studium tylko pretekstem do szerszych uwag o znaczeniach kulturowych, tak jak występują one w aspekcie mody. Sięgać więc będziemy i do wielu innych autorów: Simmela, Sapira, Eliasa, Witwickiego, Banacha itd., którzy kwestiom filozofii mody poświęcili prace teoretyczne lub historyczne.

KULTURA JAKO „UBIÓR”

„Tak tedy, zawiera się w doniosłym przedmiocie Odzieży to wszystko, co tylko ludzie obmyślili, wyśnili, zdziałali i czym byli. Cały Zewnętrzny Wszechświat ze wszystkim, co się w nim zawiera, jest tylko Obleczeniem, a esencją wszelkiej Wiedzy jest Filozofia Odzieży”²,

deklaruje Carlyle, opisując ten świat różnorodności strojów, jakim stał się glob ziemski, po zarzuceniu budowy wieży Babel. Są tu mianowicie:

„Baranie Kożuchy, Wampumowe Pasy, mitry, stuły, komże, chlamidy, togi, Chińskie atlasy, Afgańskie szale, pludry, spodnie skórzane, Cel-

² T. Carlyle: *Sartor resartus. Życie i zdania pana Teufeldröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, Warszawa 1882, s. 64.

tyckie filibegi, [...] Husarskie płaszcze, Wandykowe peleryny, kryzy i żupany, [...], szkocka szlafmyca”.³

Nie jest to przestrzeń absolutnej przypadkowości i chaosu. Modą kierują intencja i motyw, są one wplecione w układy przyczynowo-skutkowe, albowiem

„Człowiek jest Zwierzęciem Posługującym się Narzędziami [...] a Odzież jest tylko przykładem tej prawdy.”⁴

Toteż potrzebne jest naukowe, ale i hermeneutyczne zarazem podejście do kwestii odzieży, dostrzeżenie w niej sensu i ładu:

„We wszystkich jego Modach i usiłowaniach obleczenia się znajdziecie ukrytą Ideę Budowniczą; Ciało i Sukno są jego placem budowniczym i materiałami, na których i z których ma się wznieść piękny gmach Osoby. Czy on spadać będzie wdzięcznie w kształcie sfałdowanego płaszcza, spoczywającego na lekkich sandałach, czy wznosić się jako wysokie ubranie głowy spomiędzy ostrołuków, błyskotek i pasków z dzwonkami, czy wydymać w postaci wykrochmalonych mankietów, wypchanych i potwornych guzów, czy też rozdzielać paskami na części, przedstawiając światu front z czterech członków złożony — wszystko to będzie zależało od natury wspomnianej Idei Budowniczej, Greckiej, Gotyckiej, Po-Gotyckiej lub zupełnie Nowoczesnej, Paryskiej albo Angielsko-Fircykowatej. Z drugiej strony, ileż to myśli ukrywa się w Barwie! Od najskromniejszego, popielatego koloru do najgłośniej krzyczącego szkarłatu mamy nieskończoną liczbę wskazówek co do pociągów i wstrętów, kierujących wyborem barwy. Jeżeli Krój Odzieży pozwala ocenić stopień rozumu i talentu, tedy Kolor jest miarą temperamentu i serca. W tych wszystkich sprawach kieruje tak narodami, jak jednostkami, działające nieprzerwanie, niewątpliwie, choć nadzwyczaj zawile, Prawo Przyczynowości i Skutków. Każde strzygnięcie nożyczek było skutkiem i podlegało kierunkom wiecznie czynnych Wpływów, bez wątplenia widomych i czytelnych dla Inteligencji wyższego stopnia.”⁵

Powołanie się na Wieżę Babel nie sygnalizuje przekonania, że różnorodność jest rezultatem rezygnacji z dążenia do jedności. Na odwrót: człowiek ma w sobie potrzebę „odróżniania się”, a nawet więcej: „wy-różniania się”, a zatem przodowania,

³ *Tamże*, s. 38.

⁴ *Tamże*, s. 40.

⁵ *Tamże*, s. 36.

bycia lepszym. To z tej potrzeby powstał ubiór, gdyż — twierdzi Carlyle — nie potrzeby ekonomiczne lub jakiegokolwiek praktyczne motywują ludzi pierwotnych, żyjących przecież w dostatku ciepła i pożywienia, do malowania ciał, tatuazu, ozdabiania ich wisiorami itp. Człowiek pragnie ozdób, aby się wyróżniać i zwracać na siebie uwagę. Jednocześnie zaś stroje i ubiory mają aktywność antropotwórczą i dalej: alienującą się w byt samoistny:

„Suknie nadały nam indywidualność, godność, społeczne ustopniowanie. Odzież zrobiła nas Mężami. Grozi zrobieniem z nas Parawanów, służących do wieszania sukien.”⁶

Człowiek wytwarza narzędzia, jest wytworem narzędzi, posługuje się narzędziami, jest sam narzędziem — wszystkie te formuły mogą oznaczać równie dobrze procesy autoafirmacji co samozaprzeczenia człowieka. Po prawdzie, instrumentalizm carlyle'owski bliższy jest tej drugiej możliwości. Dotyczy to nie tylko jednostki, ale i człowieka zbiorowego. W nim bowiem również działają alienujące się instytucje — stroje:

„[...] czyż nie widzimy, że Zakłady Wojskowe i Policyjne, kosztujące nieobliczone miliony, nie są czym innym, jak ogromnymi, szkarłatowymi, żelazem zapiętymi Fartuchami, w których Społeczność pracuje — dość niewygodnie, broniąc się od omurdzania się i od skier, właściwych Kuźni Diabelskiej, zwanej Światem?”⁷

Człowiek spoczywa pod kolejnymi warstwami ubiorów: wełnianym, papierowym — bo złożonym z banknotów, gazet, listów itp., a w końcu urzędowym — który to ubiór składa się na „państwo”.⁸ Człowiek bywa ponadto „przyobleczony Władzą, Urodą, okryty Złorzeczeniami”⁹, jakie nadawane mu są przez opinię innych, jego myśli okryte są „szatą mowy”¹⁰, która nie tylko jest kurtyną, ale też wpływa na kształt myśli.

Alienacyjny charakter kultury jest odkryciem Rousseau,

⁶ *Tamże*, s. 39.

⁷ *Tamże*, s. 42.

⁸ *Tamże*, s. 59.

⁹ *Tamże*, s. 83.

¹⁰ *Tamże*, s. 63.

lecz Carlyle pozostaje bliższy Hobbesowi, który konwencje polityczne, kulturowe i cywilizacyjne zaleca podtrzymywać jako „mniejsze zło” w stosunku do wielkiego zła, jakim byłby powrót do natury, co powtórzy w sto lat po Carlyle’u — S. Freud. Na czym zatem ma polegać krytyka kultury, skoro sama kultura jest niepodważalna? Tylko na tym, aby człowiek spleciony z kulturą nierozłącznie nie tracił całkowicie swobody ruchów. Takie jest zadanie Filozofii Odzieży. Ponieważ mody nie da się znieść, jak nie da się znieść odzieży, trzeba opanować całkowicie jej „warsztat” w postaci sensów i znaczeń; „Się” przestanie działać w obyczajowości jako inercyjne nawyki i mody, jeśli rozczłonowane zostanie na swoje elementy. Ustanie wówczas działać nieokreśloność i nieskończona różnorodność empirycznych ubiorów ludzkich, a funkcjonowanie mody zostanie poddane rozumieniu i kontroli. Dotyczyć to może również takiego zjawiska jak „anty-mody”.

Znamienne w tym wszystkim jest powoływanie się Carlyle’a na Monteskiusza, on bowiem zmierzał do tego, aby mechanizm życia politycznego zbiorowości uczynić „samoregulującym”. Monteskiusz budował system równowagi władz przypominający już to układ cybernetyczny (homeostatyczny), już to *perpetuum mobile*. Dałoby się przeprowadzić linię teoretyczną biegnącą między nim i Quesney’em (z jego *Tablicą cyrkulacji ekonomicznej*, opisującą wieczne krążenie dóbr gospodarczych w układzie zamkniętym) a Kantem. Lecz i w marksizmie znajduje kontynuację to wyobrażenie o panowaniu człowieka nad światem dzięki „wykorzystaniu praw” tego świata przez odwoływanie się do jego sił i sprzeczności wewnętrznych. Tatarkiewicz zestawiał nawet dzieło Carlyle’a z *Jedynym i jego własnością* Stirnera oraz *Rękopisami ekonomiczno-filozoficznymi* Marksa. Moda — to problem panowania człowieka nad swoim życiem.

Carlyle dominację człowieka nad maszyną kulturową, w której tkwi jak w „przenośnym domu”¹¹, widzi w tym, aby ruchy

¹¹ *Tamże*, s. 52.

człowieka nie były splecione odzieżą, aby zachowywał on swobodę przemieszczania się: „Opasany dubeltową Karazją, wpół-zagrzebany w szalach, w pelerynach, płaszczach i długich butach, palce nawet zatknąwszy w pochwy skórzane i włóczkowe, dosiadasz Konika i choć Zima sroga, upędzasz się po świecie, taki pyszny, jak gdybyś był lordem”.¹² Ta zdolność ruchu ma być z kolei warunkiem pracy. Całość *ethosu* carlyle'owskiego skupia się wokół aktu pracy, i pod tym względem jest on na równi kontynuatorem J. Kałwina co A. Smitha. Ale i rówieśnikiem Marksa.

Błażość tego elementu, który z rzeczywistości historycznej wybiera Carlyle, aby nadać mu sens „pojęcia centralnego”, błażość ubrania ma też istotne znaczenie. W systemie równowagi zmagających się sił szczegół spełnia rolę doniosłą. Zwracał uwagę na to już Pascal ze swoim „nosem Kleopatry”. Ale i Monteskiusz przywiązywał wielką rolę do „honoru” jako czynnika sterującego polityką. Pozornie ulotne, nieważne substancje („imponderabilia”), błahe szczegóły, przypadki mają doniosłą moc sprawczą. Zmiany mody, kroju „surdutów” (ultubiony przedmiot analizowany przez Marksa w „Kapitale”) czy sukien może zapowiadać głębokie przemiany społeczne. Całość kultury przypomina bowiem niestabilność spostrzeżeniową układu „plam” w teście projekcyjnym Rorschacha: plamy atramentowe dają się widzieć raz jako motyle, raz jako pary ludzkie, narzędzia itp. Korzysta z tego porównania Kuhn w swojej *Strukturze rewolucji naukowych*, ale nośność metafory jest szersza.

MODA A KWESTIE DYNAMIKI KULTUROWEJ

Skoro przyjęlibyśmy strukturę świata kulturowego (cywilizacyjnego) jako złożoną wyłącznie z elementów „formujących”, czynnych, podmiotowych, to pojawia się kwestia: co jest ich przedmiotem, elementem biernym, formowanym. Wszystkie systemy autokreacyjne (od panteizmu Spinozy przez Montes-

¹² Tamże, s. 52—53.

kiusza, Quesneya, Kanta) uznawały, że poza układem znaczeń musi istnieć jeszcze jakiś byt nieuformowany, niegotowy, nieokreślony, który daje „okazję” formom do zrealizowania się, do ucieleśnienia się. Podmiot nie mógłby urzeczywistniać się bez rzeczy, bez materii, bez przedmiotu. Kategorie Kanta nie mogłyby być „pojemnikami” czyniącymi inne swoją „treścią”, karmiącymi się i wchłaniającymi inne „pojemniki”. Analogiczne konstatacje zawierały jeszcze rozważania Arystotelesa i Kartezjusza: z bytów można „zdejmować” myślowo poszczególne kostiumy atrybutów i cech, ale na samym dnie zostanie jeszcze jakaś substancja, materia, rozciągłość.

Carlyle również zdaje się przyjmować tego rodzaju pramaterię, ale — ponieważ prowadzi on dyskurs na poziomie moralnym, nie na fizycznym, przyjmuje pojęcie fizyczne „umoralnione” w swojej treści; jest w tym zabiegu coś ze współczesnej filozofii Levinasa, wychodzącej od prymatu kategorii etycznych nad fizycznymi. Uznaje on demokrytejską „próżnię” czy też kartezjańską „rozciągłość” za taką „czystą przedmiotowość” i określa ją mianem *p r ó ż n o ś c i*. Próżność jest siłą, która zmierza do istnienia jako coś wewnętrznie pustego, co wszystkie swoje treści wypycha „na zewnątrz” (można by rzec: stale się „wypróżnia”). Jest to więc byt stale „wewnętrzny” i bierny w swojej pustocie, bo nie chce mieć żadnych cech i właściwości. Natomiast nadaje się on na bycie nośnikiem znaczeń, cech i atrybutów, które spoczywają na jego powierzchni jak na pustym manekinie. Najwięcej w sobie owej pustki czy „próżności” ma właśnie człowiek. Można powiedzieć — że pod tym względem jest on „ukoronowaniem stworzenia”.

Zdolność do przybierania i przemiany dekoracji zewnętrznej właściwa jest całej przyrodzie. Rośliny i zwierzęta zmieniają barwę, korę i skórę, upierzenie i zachowania godowe itp. Jednak ta maszynieria przemian w przyrodzie jest ściśle instrumentalna. „Moda” tu nie staje się celem samym w sobie, a tym bardziej nie może zapanować nad egzystencją istot żyjących. Dopiero człowiek wydobywa się na zewnątrz całkowicie, staje się absolutną próżnością, chce istnieć tylko jako ktoś „widzia-

ny z zewnątrz” i całe swoje wysiłki, poświęca temu, aby być widzianym przez innych, widzianym „tu — stamtąd”, widzianym „tak” i „jako taki”. Pojęcie próżności osiąga zatem u Carlyle’a awans z kategorii retoryczno-kaznodziejskiej do roli ontologicznej w systemie kulturologicznym. Tym samym system ten nabiera właściwości nihilistycznych, paralelnych do światopoglądu hinduskiego i właśnie antycypujących Schopenhauera:

„Czyż nie jesteśmy Duchami, ukształtowanymi w ciało, w Postać, a potem płowiejącymi na powrót w powietrze, w Niewidzialność? To nie żadna metafora — to prosty fakt: poczynamy się z Nicości, przyjmujemy postać, jesteśmy Zjawiskami [...] czy nie przemykamy się złowrogo, słabo, trwożliwie lub nie straszymy i nie hulamy w szalonym Tańcu Nieboszczyków, póki Noc senna się nie rozbudzi i nie zadnieje. Gdzież teraz Macedoński Aleksander? Czy jego Zastępy stalowe [...] itd.”¹³ „[...] wyłaniamy się z Bezrozumnego, spieszymy jak wichur przez zadziwiająco Ziemię i znów toniemy w Czczości”.¹⁴

Tego rodzaju opinie powtarzają się ze strony na stronę.

Istnieje zatem dynamika kulturowa, którą można by określić jako „dynamikę eksterioryzacji”, uzewnętrzniania wewnętrzneg — będącą jednocześnie „opróżnianiem wewnętrzności”. Istnieje ponadto dynamika, która ma swoje miejsce w świecie „powierzchniowym”, jest to przemiana elementów składających się na szaty, ubiory, odzież i kostiumy. Trzeba jednak pamiętać, że elementy tych kostiumów nie mają zdolności do wchodzenia w relacje podmiotowo-przedmiotowe. Nie można wyróżnić w sferze modnych przedmiotów części ekspresyjnych i receptywnych. Stroje są w całości złożone z elementów czynnych. Nawet elementy niewidoczne zaznaczają jakoś swoją obecność. Nie ma zatem w modzie „służebności” elementów, podporządkowania jednych innym, choć rola poszczególnych może być bardziej pierwszoplanowa i drugoplanowa. Wszystkie składniki świata fenomenów kulturowych stoją w gotowości do wystąpienia „na plan pierwszy”. Guzik w stroju, mający

¹³ *Tamże*, s. 200.

¹⁴ *Tamże*, s. 201.

funkcję podrzędną, może w każdej chwili zostać ozdobiony kamieniem szlachetnym i stać się ozdobą ubrania. Ubiór jest zatem układem niestabilnym w sensie dosłownym, ale też i wówczas, gdy rozumiemy przezeń reguły życia społecznego, instytucje, obyczaje, narzędzia itp. Dynamika wewnętrzna stroju jest modelowa dla wszystkich innych bytów kulturowych: maszyn, budynków, instytucji. Łatwiej jest bowiem zmienić ubiór niż styl architektoniczny. I faktycznie zachodzi taka właśnie kolejność — ubiory „gotyckie” w swojej smukłości, ostrołukowości, wycięciach zaistniały przedtem, zanim architekci europejscy zdołali zbudować pierwsze gotyckie kościoły i katedry. Często elementy ubioru ujawniają się w swojej funkcji kulturowej dopiero wtedy, gdy zarysuje się nowa całość, którą najłatwiej określić przez odwołanie się do stroju (np. „sankiuloci” w Rewolucji Francuskiej).

Funkcje „próżności” jako czynnika kostiumotwórczego nie kończą się jednak na czynności ekspresyjnej. Próżność oznacza również pewnego rodzaju „wrażliwość” psychiczną jednostki. Próżność nakazuje jej być „czułą” na punkcie swojego wyglądu i tego, jak ją widzą i oceniają inni. Mamy tu do czynienia z bardzo interesującym sposobem kształtowania się „przestrzeni kulturowej”. Próżność motywuje wiele jednostek do „strojenia” się jako sposobu „bycia na pokaz”, ale ów indywidualny stan w skali społecznej powoduje też powstawanie pewnego rodzaju „próżni społecznej”, tj. przestrzeni demonstrowania swojego „wyglądu”. Rzeczywistość społeczna układa się na wzór sceny, na której paradują, demonstrują i manifestują siebie poszczególne indywidua (a niekiedy i grupy). Scena ta otoczona jest widownią, na której znajdują się ci, których nie stać na wkroczenie na środek, ulbożsi, zrezygnowani z powodu wieku itp. Próżność psychiczna jest siłą wypychającą jednostkę na pustkę sceny. Próżność dąży do wydobycia się z gęstości anonimowych kolektywów, na podobieństwo „baniek powietrza” unoszących się z wody ku powierzchni. Istnieje pewien rodzaj „wrażliwości”, która powoduje, że ludzie próżni źle czują się, są skrepowani w zbiorowościach zuniformizowanych,

anonimowych, identycznych. Próżność wewnętrzna, jeśli nie jest otoczona próżnią zewnętrzną, ulega bodźcom traumatycznym, doznaje urazów i niewygody. Okazuje się zatem, że strój wymaga dwu dystansów przestrzennych: wewnętrznego i zewnętrznego. Strój taki jest jakby przegrodą między dwoma pustkami: psychiczną i pustką „sceny” społecznej. W tej swojej postaci ubiór, zwraca uwagę Carlyle, spełnia dwojake funkcje: presji i re-presji, naporu i obrony:

„Już się postawił do Świata w pozie zbyt obronnej, nie zaś, co byłoby korzystniejsze, w śmiałej podstawie zaczepnej [...]. Mówiąc prawdę, zwracałem się do ludzi z nadmiarem miłości i obawy. [...] Ach, ta zbroja sarkazmu była tylko pochwą ceratową, którą próbowałem się owinać, żeby moja biedna osoba mogła w niej żyć sobie bezpiecznie, z przyjaźnią dla wszystkich, nie będąc doprowadzaną do rozpaczyny zadawanymi ranami.”¹⁵

Literackim opisem tego typu wrażliwości jest, dodajmy, czechowski „człowiek w futerał”.

Zatrzymamy się tu przy tym określeniu postawy ludzkiej, jako „zaczepno-obronnej”. Jest to określenie nadzwyczaj trafne dla uchwycenia funkcji strojów, gdyż te mają w sobie czynności wyrażnie ambiwalentne: mają zasłaniać część ciała ludzkiego, część zaś odsłaniać i skupiać na nich uwagę, mają dostosowywać człowieka do ogólnych norm w zakresie tego, co „się” nosi, ale i wyróżniać go jakimś indywidualnym piętnem. To co w świecie zwierząt jest czasowo oddzielone: zmiana barwy dla mimikry z otoczeniem oraz jaskrawa godowość wyglądu w okresie zalotów, u człowieka ulega połączeniu wedle różnych proporcji. Wytwarza się „moda” w postaci różnego rodzaju stylów ekspresji, które odmienne są w zależności od płci, pozycji społecznej oraz wieku życia osobników, a ponadto

¹⁵ *Tamże*, s. 106, Ochronne funkcje otoczenia, jako „futurału” rozszerza do rozmiarów równych Carlyle’owi A. Czechow. Por. „A czy to że mieszkamy w mieście, w zaduchu i ciasnocie, że wypisujemy niepotrzebne papierzyska, gramy w winta — czy to nie futerał? A to, że pędzimy życie wśród wałkoniów i piniaczy, wśród głupich, rozpróżnianych kobiet, że wysłuchujemy i gadamy najrozmaitsze brednie — czy to nie futerał?” [w:] A. C z e c h o w: *Opowiadania*, Warszawa 1971, s. 322.

przypisane są bardziej konkretnym sytuacjom i czynnościom życiowym: odpoczynek, praca zawodowa, wizyta towarzyska, ceremonia religijna, wycieczka, gra sportowa itp. Ostatnie stulecie dało okazję do obserwacji meandrów kształtowania się takiego stylu partykularnego — w zakresie wyglądu „kostiumów kąpielowych”. Ale i inne stroje miały swoją historię odrębną, np. przytaczany przez Carlyle’a „fartuch”, ongiś powszechny wśród rzemieślników, stracił zupełnie znaczenie w dobie produkcji wielkoprzemysłowej.

Możemy mówić o „języku mody”. Odszyfrowanie tego języka nie jest łatwe. Nie wiadomo przede wszystkim, gdzie poszukiwać dla niego odpowiedniego „kamienia z Rosetty”. Po szczególne bowiem elementy strojów i ubiorów są bardzo zbieżne w różnych kulturach i epokach. Natomiast gramatyka rządząca ich wiązaniem się i przemiennością nie poddała się do dziś ustaleniu. Zapomniana niemal zupełnie eksploracja tego obszaru kultury, dokonana przez Carlyle’a, którego nie cytuje się zupełnie we współczesnych rozprawach z zakresu „mody”, jest właśnie doskonałym punktem wyjścia do niezbędnych poszukiwań. Posiada on bowiem niezwykle wyczucie dwoistości oddziaływań, jakie zawierają się w funkcjach ubiorów. Są to oddziaływania integrujące, spajające, wiążące („zaczepne”) stroju. Obok nich zaś strój jest izolatorem, barierą, zasłoną — rozdziela, odpycha. Strój w swoich funkcjach charakterystycznych dla „płci” — łączy, zaś jako symbol pozycji społecznej — rozłącza. Każda struktura hierarchiczna w społeczności: kościół, wojsko, dwór — rozczłonowuje się na ściśle skodyfikowane układy kostiumowe: nakryć głowy, barw ubiorów, dystrynkcje i ozdoby itp. Komplikacje wynikają jednak nie tylko z samego zróżnicowania „alfabetów” mody, lecz również z faktu „przesuwania się” całości wyrażeniowych tego rodzaju po polu społecznym. Szerokie kaftany męskie doby Odrodzenia stają się prototypem bufiastych sukien damskich epoki Baroku i Oświecenia, stroje dziecinne bywają przejmowane w modzie kobiecej, stroje wojskowe w modzie codziennej itd. Nie można zatem ustalić ściślej korelacji między sytuacją nosicieli

ubiorów a stylem strojów. Jest to zresztą szerszy kłopot filozofii kultury, związany z problematyką „stylów” kulturowych: literackich, architektonicznych, religijnych itp. Obecna jest pewna dialektyka „spoistości” i „niespoistości” w relacjach interpersonalnych, a obok niej również dialektyka „zamkniętości” i „otwartości”. Można by przytoczyć szereg opinii związanych z nimi obydwoma. W przekonaniu Kanta, które rozwijać będzie Sartre, istnieje w zbiorowościach negatywne przeżywanie zarówno zbyt dalekiego, jak i zbyt bliskiego dystansu jednostek. Sytuację tę Kant określał jako „uspołecznione nieuspołecznienie”. Samotność, spowodowana rozproszeniem zbiorowości, dokucza jej członkom. Gdy jednak są oni zbici w zbyt gęsty zbiór — powstaje poczucie nowej niewygody, skrępowania. Istnieje albo nieodkryta dotąd „linia idealnego dystansu” między ludźmi (jej poszukiwaczami są autorzy z kręgu body language — E. T. Hall i inni — badający kwestie „przestrzeni społecznej”) albo też nie ma takiej linii — a wówczas nieuchronna jest oscylacja między odległością „zbyt daleką” i „zbyt bliską” między ludźmi, tj. ciągle popadanie w konflikty lub osamotnienia.

Jeśli ubiorom przypiszemy cechy „zaczepno-obronne”, to można sens ich cech i ustalanych proporcji wiązać z aktualnymi w danych epokach i kręgach cechami przestrzeni społecznej. Strój byłby wówczas odpowiednikiem mapy, gdzie linie topograficzne nałożone na powierzchnię oznaczają wywyższenia i zagłębienia terenu. Będziemy w dalszych rozważaniach korzystać jeszcze z tego porównania. Trzeba też dodać, że uchwycenie sensów i znaczeń zawartych w języku ubiorów wymaga traktowania strojów w układach grupowych dla danej epoki i kręgu. Istnieje bowiem „wymowa” stroju męskiego, kobiecego, młodzieżowego itp. w ich wzajemnym odnoszeniu się do siebie. Stroje „przemawiają” do strojów. Wyznacza to całość sytuacji komunikacyjnej.

W tezie powyższej chcemy podkreślić, że relacje podmiotowo-podmiotowe są dla natury ubiorów ważniejsze niż relacje podmiotowo-przedmiotowe. Nie tyle więc styk człowieka

z przyrodą w trakcie pracy lub wobec zmian klimatycznych otoczenia jest istotny dla rodzaju ubiorów. Istotniejszy zaś jest układ informacyjny, jaki poprzez stroje zachodzi między różnymi indywiduami. Nie ma ubioru, który nie sprawiałby na innych jakiegoś „wrażenia” i w którego strukturę to „sprawianie wrażenia” nie byłoby wpisane mniej lub bardziej celowo. Możemy powiedzieć, że „formy” kulturowe tym się różnią od „form” poznawczych, że te ostatnie mają „zawrzeć” w sobie pewne treści, układy, bodźce zewnętrzne — natomiast formy kulturowe mają na celu je wytworzyć. Struktura i jednych, i drugich form musi być jednak taka, aby to, co „asymilują” w sobie lub to, co „emanują” z siebie — było dostatecznie „odrębne” i nie przystawało na trwałe do samej „formy”. Forma może działać w celach twórczych lub „przyjmujących” coś tylko wówczas, gdy nie zachodzi między nią a tym czymś nadmierna „kleistość”. Dlatego właśnie problemy wszystkich znaczeń kulturowych, o ile wchodzą one w stadium mediatyzacji, są tak skomplikowane, że musi występować w nich jednoczesność „przyciągania” i „odpychania”. Jest to zarówno przesłanką autonomii elementów układu, jak i przesłanką jego ruchu. Gdyby istniał absolutny związek między jakimś elementem „stroju” i „nastroju” (jaki dany strój budzi) — mielibyśmy do czynienia z niezmiennością określonego „subsystemu” kulturowego. Natomiast faktyczny, historyczny stan rzeczy jest taki, że w zakresie mody wszystko jest całkowicie arbitralne. To słowo „wszystko” zechcemy dalej jednak ograniczyć.

ELEMENTY SKŁADOWE „MODY”

Mamy do czynienia z ważnym zadaniem odróżnienia najbardziej elementarnych składników „strojów”, wchodzących w skład wytworów kulturowych. Trudność zasadnicza polega tu na pytaniu: do jakiego stopnia prostoty tych elementów mamy „zejść”, aby pozostawać jeszcze ciągle przy elementach „ubiorów”, a nie czego innego. Gdybyśmy bowiem zniżyli się do analizy rodzaju włókien roślinnych lub zwierzęcych, z których

zbudowana jest tkanina, skóra, ozdoba stroju — byłby to atomizm zbyt daleko posunięty. Podobnie możemy powiedzieć o takich elementach, jak: barwa, miękkość, gęstość, szorstkość itp. Uogólniając, pojedyncze cechy wrażeniowe ubiorów nie są istotne dla ich funkcji „kostiumowej”. Dopiero elementarne układy cech możemy uznać za jednostki znaczeniowe, będące tym samym dla języka mody, czym pojedyncze litery w alfabecie.

Najbardziej wyraźnie trudności, o jakich mówimy, ujawniły się w dziełach historycznych i kulturologicznych H. Taine’a. Zmierzał on z jednej strony do uwolnienia humanistyki od esencjalizmu i substancjalizmu, zastępując go koncepcją atrybutywistyczną. Cechy rzeczy są jedyną realnością przyrodniczą i ludzką, zaś niepowtarzalne układy cech wyznaczają zmienne całości, z jakimi mamy do czynienia. Całość konstituowana jest przez „cechę”, która przyjmuje rolę „cechy dominującej”. Wówczas w układzie możemy wyróżnić cechy podrzędne oraz „rys główny” układu — scalający pozostałe i odróżniający ten układ od innych. Cecha funkcjonuje więc dwoiście: łącząco i dzieląco. Cechy podrzędne spaja, ale cały układ ich dystansuje od innych układów. To stanowisko Taine’a bliskie jest i nam, jednak uznajemy je za niewystarczające (co widać m.in. w bezradności tego autora w przypadku „mody”, którą uznaje za zjawisko „powierzchnowe” dla kultury). Atrybutywizm Taine’a nie jest konsekwentny, gdyż w istocie charakteryzuje go biologizyczny „organicyzm”. Sposób konstruowania systematyki roślin i zwierząt jest dla niego wzorem przy pojmowaniu funkcji „cech dominujących” we wszelkich układach kulturowych. Zwraca on mianowicie uwagę na to, że podobieństwo cech zewnętrznych różnych gromad i gatunków nie pozwala jeszcze na ustalanie wspólnego „rodzaju” tych istot. Na przykład skrzydła są cechami budowy owadów, gadów (archaiczne jaszczury), ryb latających, ptaków i ssaków (niepierz). A przecież pod innymi względami organizmy tych istot są tak różne, że podobieństwo jest tu najzupełniej przypadkowe. Co innego twierdzi Taine — taką cechą, która pozwala wyod-

rębnić w jeden rodzaj wszystkie „ssaki”, jest układ ssący. Wszystkie istoty posiadające tę cechę mają też i inne zbieżności organiczne: układ kostny, stałocieplność itp. Widać w tym rozumowaniu, że dla Taine’a „cecha” materializuje się w „organ” jako pewien subsystem. Tym samym przestaje on odróżniać cechę jako jakość prostą i układ cech złożony. Skoro zaś cechą może też być układ cech, to nie można już mówić o „cechach dominujących”, ale o „dominujących układach cech” — a więc układ konstytuuje inny układ. Jest to konstatacja nie do utrzymania. Gdyby atrybutywizm Taine’a zastosować do analiz kulturowych ubioru, to należałoby, po pierwsze, wyjaśnić, w którym momencie pojawia się „ubiór” (czy np. tatuaż na skórze aborygena jest „już” ubiorem, czy jeszcze nie), a następnie wyjaśnić, co np. jest cechą przesadzącą, że dany ubiór jest „kobiecy”, „męski”, „święteczny” itp. Rzecz nie do zrobienia.

Musimy zatem generowanie się znaczeń w zakresie mody prowadzić w inny sposób. Jeśli mamy mówić o „cechach” strojów, to przez cechy rozumieć możemy tylko coś działającego, czynnik oddziałujący. Ścisłej rzecz biorąc, będziemy mówili o cechach „obronno-odpychających” oraz „zaczepno-przyciągających”, nie przesadzając bynajmniej, „co” każdorazowo „spełnia te funkcje”. Ważne dla nas jest tylko, że ubiór ludzki wytwarza określony dystans między sobą a zewnętrznymi jednostkami (antropo-kulturowymi), nie pozwalając im ani na oddalenie się zbyt daleko, ani na zbliżenie się zbyt blisko. Można powiedzieć, że „strojem” dla nas będzie to, co „ustala dystans”. Typologia strojów będzie zaś wynikać z dokonywanych przez nie „ustaleń dystansu”. Innymi słowy, „cecha” jest dla nas bardziej „relacją” niż „właściwością” lub „własnością” rzeczy.

Takie zdynamizowanie „cechy” pozwoli jednocześnie na ogarnięcie tym pojęciem większej i bardziej zmiennej przestrzeni zjawisk kulturowych. Oto bowiem „moda”, to nie tylko strój materialny o określonej konfiguracji elementów, to również „działania” ludzkie — „sposób bycia”, „zachowywania się” (wyniosły lub poufały, ożywiony lub milczący, poważny

lub rozbawiony), to określony sposób mówienia, myślenia, odczuwania (por. S. Magala: *Modne kierunki filozoficzne*, Warszawa 1984), określony styl gospodarowania, budowania, spędzania czasu wolnego itp. Ubiory tkwią zawsze w takich układach. Ubiór jest jakby „zastygniętym ruchem”, momentem pewnego procesu. Jest to spostrzeżenie nienowe — powtarza je większość teoretyków mody, ściśle splatając stroje ludzkie pod tym względem z architekturą budynków (style gotyckie czy barokowe — to również układy „zakrzepłego ruchu”, mające związek z muzyką, atmosferą społeczną itp.).

Działaniu ludzkiemu przysługuje zatem pewien „styl”, mający swoje odbicie w ubiorze. Lepszym pojęciem niż „styl” byłoby raczej pojęcie „pozycja”, które stosował w swoich pismach Diderot, a które przyjmujemy również w dalszych analizach, jako mające w sobie znaczenia właściwe pojęciu „postawy” (aktualnemu w psychologii współczesnej), lecz sugeruje ono również pojęcie „pozy” (które jest raczej obce tejże psychologii). „Poza” zaś jest czymś, bez czego trudno rozpatrywać kwestie mody.

Uwagi Diderota zaczerpnijmy z jego arcydzieła literackiego, jakim jest *Kuzynek mistrza Rameau*. Obchodzić nas będzie następujący fragment tego dialogu:

„Najgorsze to skrupowana postawa, w której nas więzi potrzeba; człowiek potrzebujący nie chodzi, jak inni; skacze, pełza, wije się, wlecze i spędza swe życie na przybieraniu i wykonywaniu pozycji. (Ja:) — Cóż to są te pozycje? — (On:) — Patrzę wokół siebie i przybieram swoje pozycje lub bawię się widokiem pozycji, które przybierają inni. Jestem doskonałym aktorem mimicznym, jak to zaraz sam pan osądzi (Zaczął się uśmiechać, udawać człowieka który podziwia, który błaga, który się przymila [...] podnosi coś, co upadło, kładzie poduszkę lub stołek pod nogi; trzyma tacę, przesuwając krzesło; otwiera drzwi; zamyka okno, ściąga firankę, patrzy na pana i panią, stoi nieruchomy, z rękoma zwieszonymi, z nogami wyprostowanymi [...]). Oto moja pantomima prawie taka sama, jak pochlebców, dworaków, pasożytów i żebraków (Szaleństwo tego człowieka, bajki księdza Galianiego, wybryki Rabelays'go naprowadzały mi czasem głębokie myśli. To trzy kramy, gdzie zaopatruję się w śmieszne maski, które umieszczam na twarzach najważniejszych osób i widzę Pantalona w pewnym prałacie, satyra w

pewnym prezydencie, świnie w pewnym mnichu, strusia w pewnym ministrze, gęś w jego pierwszym sekretarzu)." ¹⁶

Utrwalone formy zachowań, skodyfikowane w zasadach *savoir vivre'u* pełnią zatem formę ubiorów, które wkładane są w zależności od sytuacji, ról, zawodów. Są one też uczone, sztucznie urabiane — tak jak sztucznie kreuje się kostiumy. I tu jednak mamy do czynienia z powierzchownością obserwacji, jaką uprzednio zauważaliśmy u Taine'a. Chociaż np. ukłon dworski jest czymś złożonym i w poszczególnych swoich fazach wyrażającym różne stany: wasalność, gotowość usług, szacunek, powitanie itp., to Diderot chętniej sięga do analogii ludzko-zwierzęcych, niż do zastanowienia się nad samą genealogią tego wpojonego ludziom społeczeństw klasowych odruchu „zginania grzbietu” jako gestu (por. Darwin) zarówno infantylnego, jak i agresywnego — a zatem i zaczepnego, i odpornego w swoich podtekstach. Nie jest zatem w stanie uchwycić różnorodności danego zachowania, np. akcentu „ironicznego”, jaki można nadać ukłonowi. A właśnie ta różnorodność prowadzi często do przesady w tych formach zachowań-ubiorów i powoduje ich obumieranie w społeczności. Nie rozkłada on „póz” na „gesty”. Widzi wszystko w „tąńcu”: czyni to np. „dostojny książdz z wypustkami u kołnierza i w długim płaszczu przynajmniej raz na miesiąc przed szafarzem beneficjów. Na honor, to co pan zwie pantomimą żebraków, jest wielkim płasem ziemi” ¹⁷

Ten błyskotliwy opis zachowań ludzkich, występujących przy układzie pionowym zależności (między potrzebującymi i zaspokajającymi potrzeby) jest interesujący, gdyż ujmuje on algorytm działań ludzkich jako strukturę, która samą swoją przestrzenną wizualnością komunikuje pewien złożony układ informacji. Gest, poza, mimika są tu „przekaznikami” pewnej szerszej treści: sytuacji kulturowej osób. Nie chodzi tu przy tym o algorytm działań skrajnych, gdyż każde zachowanie się

¹⁶ D. Diderot: *Kuzynek mistrza Rameau*, tłum. L. Staff, Warszawa 1979, s. 162.

¹⁷ *Tamże*, s. 163.

jest tu ograniczane i blokowane, nie popada w skrajności. Głęboki ukłon dworaka nie jest całkowitym samoponizowaniem się, lecz ma zawierać w sobie „godność” osobistą, która stanowi zaporę przeciw dowolnemu postąpieniu z nim, jako proszącym lub wyrażającym szacunek. Ukłon dworaka jest „ruchowym strojem”, w którym zawiera się jednocześnie zbliżenie do kogoś, jak i „cofnięcie” wobec niego. Taki gest coś odkrywa, ale i ukrywa. Wystarczy niewielkie zaakcentowanie tego ruchu, aby nabrał on sensu zgola ironicznego. Toteż sposoby zachowań są długo ćwiczone, aż stają się odruchowym schematem wpojonym w system receptorowo-mięśniowy. Schylanie głowy w ukłonie, uścisk dłoni, gest przeczenia głową, wyraz zdziwienia na twarzy są kostiumami, do których ciało musi długo się przyzwyczajać lub nawet w nie „wcielać”. „Kował ma inne ramiona, niż adwokat — pisał Taine — oficer chodzi inaczej niż ksiądz, wieśniak pracujący przez cały dzień ma inne mięśnie, inną barwę skóry, inne wygięcie krzyża, inne zmarszczki czoła, inną postawę niż człowiek miejski, zamknięty w swoich salonach lub swoich biurach”.¹⁸ Do tych rodzajów działania dostosowuje się — dodaje — ubiór:

„Po stroju junaka i rycerza, który nosili wytwornisie z czasów Odrodzenia, następuje prawdziwy ubiór przedstawicielstwa, jakiego potrzeba do salonów i na dworach, peruka, podwiązki bufiaste, spodnie dostatnie, szata swobodna, zastosowana do miarowych i urozmaiconych ruchów człowieka światowego, jedwabne materie haftowane, złożone, przybrane w koronki, odzież miła a poważna, stworzona dla wielmożów, którzy chcą błyszczeć, a mimo to zachować godność. Poprzez odmiany ciągle a drugorzędne strój ten trwa aż do chwili, gdy spodnie, obuwie republikańskie i poważny tużurek praktyczny zastępują trzewiki ze sprzączkami, obciste pończochy jedwabne, żaboty koronkowe, kamizelki wzorzyste i ubranie różowe, jasno-błękitne lub zielono-jabłkowe dawnego dworu.”¹⁹

Aby dokonać rozróżnienia tych składników behawioru, które uznamy za istotne dla interpretacji struktur kostiumowych,

¹⁸ H. Taine: *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, t. 2, Lwów 1911, s. 161.

¹⁹ *Tamże*, s. 145.

trzeba zwr6ci6 uwag6 na mniej i bardziej trwa6e wyznaczniki zachowa6 ludzkich. Wyznacznikiem d6ugotrwa6ym b6dzie z pewno6ci6 „pozycja” spo6eczna jednostki w sensie miejsca zajmowanego w strukturze spo6ecznej (maja6tkowej, prestiżowej, decyzyjnej), za6 czynnikiem kr6tkotrwa6ym „sytuacja”, w jakiej si6 ona znajduje. Przez sytuacj6 rozumie6 b6dziemy np. wiek cz6owieka, jako co6 zmiennego „p6e6” — jako r6wnieŹ maja6c6 sw6j okres kulminacji i utraty walor6w, wreszcie zdarzenia zewn6trzne korzystne lub niekorzystne („konjunktury” Źyciowe). „Pozycja” cz6owieka motywuje jego dzia6ania stabilne, powolne, sprzyja wyczekiwiwaniu na bieg wydarze6. „Sytuacja” za6 jest czynnikiem decyzyjnym i dzia6aniowym. Ustalimy tu r6wnieŹ dwie sfery ekspresji organiczno-behawioralnych, kt6re wyraŹaj6 czynniki „pozycji” i „sytuacji”. Ten pierwszy b6dzie — wedle naszego uŹ6cia — wyraŹa6 si6 w „pozie”, drugi: w „ge6cie”. „Poza” zatem to ekspresyjny uk6ad stabilny w dzia6aniu cia6a, „gest” za6 jest dynamiczny. Pozycja konkretyzuje si6 w „pozie” — sytuacja w „ge6cie”. „Poza” zawiera w sobie ekspresj6 „dyspozycji”, podatno6ci, gotowo6ci — za6 „gest” to rodzaj „aktu”, sygnalizowane dzia6anie, nio6s6c6 juŹ w sobie informacj6 o d e c y z j i. Moda moŹe obejmowa6 jednocze6nie te dwa poziomy istnienia, np. moda na palenie fajki ma w sobie „poz6” w postaci informacji: „cz6owiek pal6cy fajk6” ma duŹo wolnego czasu, w66ciwego ludziom m6j6tnym lub wolnych zawod6w (arty6ci, uczeni) lub wykonuj6cym prace powolne (marynarz). Natomiast „gest” zawieraj6c si6 w paleniu fajki odnosi si6 do aktualnej sytuacji i oznacza: „pal6cy musi si6 skoncentrowa6, zajmuje si6 czym6 waŹnym, podejmuje decyzje, izoluje si6 od otoczenia itp.”. Szereg innych przedmiot6w (ordery m6Źczyzn, biŹuteria kobiet) ma ten sam zar6wno „pozycyjny”, jak i „gestowy” wymiar istnienia. Czy moŹemy jednak analogicznej dwoisto6ci dopatrze6 si6 w ca6o6ci ubra6, stroj6w, kostium6w i kt6re z element6w tych stroj6w mia6yby takie lub inne znaczenie. Szczeg6lnie interesowa6 nas b6dzie to, co w zakresie stroj6w wi6Źe si6 ze sfer6 „p66z”, bowiem „gesty” naleŹ6 do doraŹnych i zmiennych ele-

mentów wyrazowych. Wyraźnie odróżnić obydwie strony mody możemy po przeprowadzeniu „eksperymentu myślowego”, polegającego na wyobrażeniu sobie, czy jednostka ludzka w stroju lub kształcie ciała mogłaby zostać utrwalona na dłużej, np. w postaci pomnikowej. Jasne się stanie przy takim eksperymencie, że np. córka K. Marksa mogła na znak solidarności z powstańcami styczniowymi w Polsce założyć sobie na piersi krzyż, lecz trudno byłoby utrwalić ją z tym symbolem na pomniku — był on czysto okazjonalny, podobnie trudno byłoby utrwalić tak wizerunek kobiety polskiej w czarnym, żałobnym stroju noszonym po klęsce powstania. Te elementy „sytuacji” nie pasują do typu sztuki, która podatna jest na ekspresję „póz”, a poprzez nie „pozycji”. Analogiczne trudności przedstawieniowe mieliśmy z wyobrażeniem sobie pomnika postaci siedzącej z nogą „założoną” na nogę lub wyciągniętą w geście kopnięcia. Intuicyjnie zatem odróżniamy dyspozycyjne i decyzyjne składniki behawioru dość dobrze.

Nie znaczy to, że dokonany podział aspektów behawioru ludzkiego służyć ma prostej dychotomizacji sfery ubiorów. Sprawy tu bowiem są znacznie bardziej skomplikowane. Wrócimy mianowicie do użytego poprzednio porównania ubioru z mapą pokrytą liniami topograficznymi. Propozycja koncepcji mody, którą tutaj szkicujemy, zakłada preferencje, jakie w strukturze strojów odgrywają linie w stosunku do płaszczyzn i brył. Dlatego też w interpretacji „wymowy” ubiorów będziemy odwoływali się do tej strony „kroju” ubrań, które ukazywane są w rysunku, grafice, wykrojach przedstawianych w żurnalach mód. Natomiast sądzimy, że malarskie lub fotograficzne wizerunki strojów zacierają to, co w nich jest najbardziej istotne — linię. Gotowe treści do interpretacji emocjonalnych sensów linii czerpiemy przede wszystkim z pracy W. Kandyńskiego z roku 1926: *Punkt i linia a płaszczyzna* (*Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926, tłum. pol. S. Fijałkowski, Warszawa 1986). Praca Kandyńskiego ma jednak, jak sądzimy, zbyt wąskie zaplecze w postaci odwoływania się do subiektyw-

nych odczuć malarza. Sądzimy, że intuicje te dadzą się umocnić i pogłębić, jeśli rozbudować je w kierunku psycho-fizjologicznych analiz ekspresji ciała ludzkiego, czego tradycje stworzono dość wcześnie w ramach tzw. „fizjognomiki” (Lavater, Carus), rozwinął je Darwin²⁰, współcześnie zaś kontynuuje je etologia zwierząt i ludzi (np. I. Eibl-Eibesfeldt i in.). Możemy bowiem stwierdzić, że w człowieku istnieje prawdopodobnie wrodzony system interpretacji znaków mimicznych ciała i twarzy, w którym układ linii kończyn, rysów twarzy, jak usta, brwi, odgrywa zasadniczą rolę. Małe dziecko reaguje radością lub płaczem na widok ust o linii uniesionej ku górze w uśmiechu lub wygiętej w dół w płaczu lub gniewie. Ale i dla ludzi dojrzałych tego typu układy liniowe mają swoje intuicyjnie pewne znaczenie, chociaż wyraz twarzy jako całości złożonej z wielu linii może być trudny do „odczytania”. Otóż — takim

²⁰ Por. K. Darwin: *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Warszawa 1988, s. 197 i n. Biologizm Darwina wyraża się nawet w stworzeniu terminu „mięsień smutku”. Jednakże Darwin — co jest paradoksem — nie jest aż tak „biologizujący” jak Taine. Ten ostatni posługuje się bowiem sferą biologii jako ostatecznym punktem odniesienia; co udaje mu się dostrzec za „analogiczne” do procesów organicznych, uważa za wyjaśnione. Darwin, pozostając w sferze biologii, nie może jej już tak odnosić czy redukować. Musi więc rozkładać układy znaczeniowe zachowań, gestów, ekspresji mimicznych na proste elementy: linie brwi, ust, ramion, traktując je jako już dalej nierozkładalne. W tej postaci elementy te wchodziły w skład „warsztatu” kulturowego, dającego im trwałość przedmiotową i kombinującego w różne zestawy. Natura nie jest tu przeciwieństwem kultury, ale surowcem i tworzywem dla niej. Do wczesnych antycypacji koncepcji Darwina należy odrodzeniowa teoria Giambattisty della Porta [w:] *De humana physiognomia* (reprodukcja karty tytułowej książki mieści się w: A. Nowicki: *Filozofia włoskiego Odrodzenia*, Warszawa 1967, s. 333), następnie zaś badania te kontynuowali: Lavater, Carus, Klages — współcześnie zaś I. Eibl-Eibesfeldt, por. *Miłość i nienawiść*, tłum. Z. Stromenger, Warszawa 1987. Antropologię filozoficzną wywodzoną z ekspresji twarzy rozwija E. Levinas, por. *Twarz innego* (antologia) [w:] *Teksty Filozoficzne*, Papies. Akad. Teol., Kraków 1985 (kwiecień), oraz L. Klages, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig 1936.

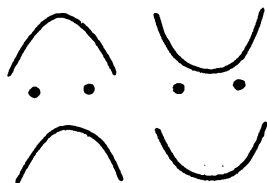
układem linii jest całe ciało ludzkie: zarysy ramion, biodra itp. Możemy też zauważyć, że ubiory ewoluują w podkreślaniu jednych a pomniejszaniu innych linii. Postrzeżenie takie nie jest nowością. Zmianę szerokości szat, przenoszenie się linii dzielącej część górną i dolną korpusu ciała, różne rozmiary i kąt wycięć itp. omawia każda praca z zakresu mody. Bardziej sporne są natomiast interpretacje znaczeń tych metamorfoz strojów. Częściej podkreśla się tu znaczenie położenia „mas” i „płaszczyn” kreowanych w obrębie odzieży niż znaczenie linii. Pod tym względem nasza propozycja obiera inną drogę.

Przyjmujemy, że w ciele ludzkim specjalną rolę ekspresyjną i sygnalizacyjną odgrywają układy linii poszczególnych organów, które mają położenie poziome lub łukowe, przy czym położenie linii „łukowych” może biec „ku dołowi”, np. mimika płaczu twarzy lub ułożenie ramion w pozie rezygnacji lub „ku górze”, np. usta wyrażające radość. Istnieje rozległy spór naukowy, dotyczący genezy poszczególnych składników ekspresji cielesnych. W RFN działa towarzystwo fizjognomistów, wydające swoje czasopismo poświęcone tym kwestiom. Nie jest to jednak kwestia możliwa do omawiania w tym miejscu ani koniecznie potrzebna. Pewne układy ekspresji cielesnych są wspólne zresztą zarówno człowiekowi, jak i różnym zwierzętom, stąd też znamy wiele prób uprofilowania postaci czy twarzy ludzkich na podobieństwo profili ptasich, zwierzęcych itd. Chodzi tu często o dalekie analogie, jak np. między „dostojeństwem” chodu niektórych ptaków (bocian, czapla) a poruszaniem się osób urzędowych. Analogie takie bywają przesłanką satyry, choć nie jest wykluczone, że ma też miejsce inspiracja strojów sylwetkami i szatami zwierzęcymi. Aparycja męczyzny we fraku podejrzanie przypomina aparycję właśnie bociana. Jednak, w naszym przekonaniu, analiza mody nie powinna zagłębiać się w kwestie genetyczne, o czym dalej będzie jeszcze mowa. Dla człowieka pierwszorzędnym bytem jest świat jego własnych znaczeń, służących komunikacji niewerbalnej, język jego własnego ciała. Pod tym względem organizm ludzki daje się porównać do drabiny złożonej z poziomych szczebli, które

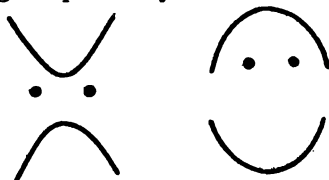
są proste lub w różnych kierunkach wygięte. Poczynając od linii włosów, tworzących mniej lub bardziej eksponowaną podkowę skierowaną na dół, przez linię brwi, oczu, wąsów, ust, podbr6dka i brody, ramion, talii, bioder, n6g — wszędy mamy do czynienia z szerokimi lub wąskimi liniami, stanowiącymi zamknięte odcinki. Moda może powiększać lub pomniejszać te odcinki (np. „szeroki uśmiec” Amerykanina rozszerza odcinek jego ust na drodze pewnego treningu). Może ona też tworzyć a t r a p y sugerujące pożądaną aparycję danego odcinka ciała. Sztuka strojenia człowieka leży jednak dopiero w tworzeniu obszerniejszych kompozycji, w których uformowaniu uczestniczą wszystkie „szczeble” drabiny organicznej ciała ludzkiego. W istocie rzeczy liczba kombinacji, jakim można poddać poszczególne odcinki postaci ludzkiej, jest ograniczona. Oto włosy: mogą one tworzyć strukturę „podkowę” (upodabniając się do grymasu ust „ściągniętych w dół”), przy czym podkowa ta może zasłaniać czoło lub je odsłaniać. Mogą one być również podkową zdeformowaną, gdy większość z nich biegnie „od przedziałka” w bok. Dalej — możliwe są jeszcze dwie kombinacje: włosy kr6tko ścięte lub wygolone w całości, ewentualnie z pozostawieniem „czuba”, oraz włosy uniesione ku g6rze w rodzaju „podkowę” zbiegającej się u g6ry — co często praktykuje moda kobieca. Są to w zasadzie wszystkie możliwości. Są one wyznacznikami tych form, które przyjmują również „nakrycia gł6wy” (kapelusze, czapy, czepki itd.). Układ linii poziomych oraz dwie „podkowę” skierowane ku dołowi lub ku g6rze — to wszystko. A przecieŹ, gdy przeglądamy zaopatrzone w ikonografię dzieła z zakresu historii ubior6w, widzimy, Źe przy pomocy tak prostych „liter” kreuje się tam całe poematy aparycji, przemawiające bezgł6śnym językiem hymny erotyczne, manifesty pychy i buty — istne „targowisko próżności”. Jest zdumiewające, ile trudu, pomysłowości, koszt6w decydowano się wkładać w tworzenie ubior6w, dziś mających dla nas tak białe znaczenie — w dobie uniformizacji. JeŹli jednak uŹwiadomimy sobie, Źe istnieje co najmniej kilkanaŹcie „odcinkowych szczebli” w budowie postaci ludzkiej, z których

każdy może przybrać wspomniane wyżej trzy typowe położenia, to już wtedy zauważymy znaczną liczbę wariantów, jakie pojawić się mogą w różnych sposobach formowania ekspresji cielesnych i kostiumowych. Bywają jednak również epoki, które zubażają ilość tych linii, ograniczając je do kilku podstawowych i nie dających się już wyeliminować: linii bioder, ramion, włosów. Moda arabska, zasłaniająca w ogóle postać kobiecą, pozostawia jeszcze linię ramion i oczu, które nabierają wówczas wzmożonego znaczenia.

Nie można traktować wszystkich tych „warstw” czy „poziomic” w ciele ludzkim identycznie. Możemy przyjąć wstępnie, że linie łukowe wygięte ku dołowi oznaczają stan negatywny (płacz lub gniew w przypadku ust ludzkich), zaś linie łukowe wygięte ku górze — stan pozytywny (np. „szeroki uśmiech”). Musimy jednak dodać, że zaznacza się też rola odmienna linii górnych i dolnych w dowolnym układzie „szczebli” drabiny ciała. Otóż — jest tak, że linie każdorazowo położone wyżej mają sens bardziej „receptywny”, percepcyjny — zaś linie niższe: sens decyzyjny, działaniowy. Możemy zjawisko to dostrzec najwyraźniej przy analizie linii brwi i ust w obrębie twarzy ludzkiej. Linie brwi formujące się w podkową zwróconą ramionami ku dołowi wyrażają stan „rozproszenia”, „dezorientacji”, zdziwienia, zaskoczenia, zdumienia itp. Te same linie brwi ułożone w podkową zwróconą ramionami do góry wyrażają „skupienie”, skierowanie uwagi ku czemuś, pełną orientację. Jeśli zatem linia brwi i ust ułoży się w dwie paralelne podkowy — to nawzajem osłabiają one swoją ekspresję, zarówno w ekspresji gniewu, jak i radości. Natomiast przeciwstawne sobie położenie tych łukowatych linii potęguje ekspresję w obydwu przypadkach. Poniżej schematyczna egzemplifikacja:



osłabiona ekspresyjność



wzmoczona ekspresyjność

Nie możemy jednocześnie zjawiska tego związać jedynie z tym ograniczonym, choć bardzo ważnym odcinkiem postaci ludzkiej (ważnym np. dla ludzi parających się kosmetyką, modelowaniem okularów itp.). Oto bowiem, gdy tylko zaakcentujemy położoną nad brwiami linię czoła stykającego się z włosami, okaże się, że właśnie kształt tej „wyższej linii” przejemuje na siebie wyrażanie stanu skupienia lub rozproszenia uwagi, poznawczej koncentracji lub dekoncentracji. Również tu posłużymy się schematyczną egzemplifikacją:



wzmoczona ekspresyjność

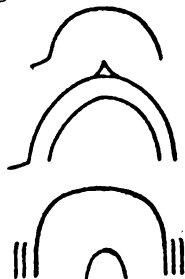


osłabiona ekspresyjność

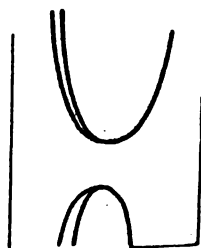
Widzimy, że już kosmyk włosów opadający na czoło wzmacnia wyraz skupienia i koncentracji, zaś kształt linii czoła, charakterystyczny dla mody kobiecej czy współczesnych hippisów — osłabia i rozprasza ekspresję (zwłaszcza negatywną). Gdybyśmy w tym miejscu przeszli do dokładniejszych analiz kształtów różnego typu nakryć głowy, które często są dominujące przez dziesięciolecia, to dałaby się odkryć struktura ekspresyjna o charakterystycznych rysach właściwa dla „fizjognomii kultur” lub też „subkultur”. Na przykład jest charakterystyczne, że czapki „z daszkiem” — tworzące na linii czoła skierowaną ku dołowi podkowę, charakterystyczne są dla mody wojskowej oraz dla subkultury proletariatu, zajmującego peryferie miast. Takie dokładniejsze eksploracje nie są jednak celem naszej analizy.

Możemy zauważyć, że powyższy układ „poziomic” zawiera w sobie zarówno cechy wyrażające dyspozycje, jak i akty. Rozproszenie czy skupienie poznawcze jest stanem z zakresu „dyspozycji” (zalicza się zatem do tego, co określiliśmy jako „pozycje” i „pozy”). Poziomy wyższe mają zatem charakter „póz”

— natomiast linie ekspresji usytuowane poniżej nabierają znaczenia „gestów”. Ponieważ zaś krój strojów może potęgować aż do skrajnych dysproporcji linie poszczególnych części korpusu ludzkiego, ponadto pewne linie, np. talii i sukni barokowych mogą z dalszej odległości być bardziej widoczne niż linie twarzy, to znaczeniowe związki „dyspozycji” i „aktów” mogą wyróżniać się w pewnych częściach strojów przed innymi. Tak np. mocno „wcięta” talia ubioru damy dworu epoki baroku stanowi ekspresję „pozycyjną”, oznaczającą skupienie i koncentrację, zaś szeroko rozłożona, „bufiasta” suknia poniżej swoją łukowatą linią przypomina równie dobrze „portal” budowli romańskich, co wykrzywione w grymasie pychy i pogardy usta (co stanowi rodzaj „gestu”). Natomiast zmiana w modzie przełomu oświecenia i romantyzmu, polegająca na zniesieniu „talii”, jest całkowitą likwidacją tego ważnego układu linii. Rzecz nie w tym, że moda nowa jest bardziej luźna, swobodna i wygodna. Ta nowa moda wyraża natomiast stan dekoncentracji, rozproszenia — jaki w pozycji kobiety następuje wraz z nastrojowością sentymentalną i romantyczną, inną niż pełna intrygi, rywalizacji, konkurencji atmosfera barokowych dworów. Analogiczne sensy układów liniowych znaleźć możemy w architekturze. Wystarczy w tym celu porównać zasadnicze linie charakterystyczne dla budowli sakralnych w stylu romańskim i gotyckim, co również najłatwiej zegzemplifikować graficznie:



Fragment frontu kościoła
św. Marka w Wenecji



Zarys frontu kościoła
Mariackiego w Krakowie

Podzielany przez nas atrybutywizm Taine'a nie wikła się jednak w jego organicyzm, który pojedynczym „cechom” nadawał trwałe znaczenie i wiązał je na trwałe z innymi. Cechy zaś rozumiemy tu jako elementy ekspresyjne, zdolne do przybierania kilku elementarnych znaczeń. Kombinacje cech uważamy za zawsze relatywne, toteż plastyczność kultury jest wedle nas nieeliminowalna. Odwrotnie, układ „cech” jako elementów ekspresyjnych (tj. odcinków ciała dających się wydłużać, zwężać i wyginać) tak łatwo poddaje się modyfikacji, że moda zdaje się być jednym z najmniej stabilnych obszarów kultury. Dążenie do całkowitego kontrolowania kultury musi nieuchronnie natrafić na grzaskie i płynne środowisko mody, która unifikacji i kontrolowaniu poddaje się z wielkimi oporami. Żadna z utopijnych wizji świata ludzkiego, nie pozostawiała jednak mody „samej sobie”.

O MOŻLIWOŚCI PSYCHOANALITYCZNEJ INTERPRETACJI MODY

Psychologia freudowska niechętnie wkraczała w przestrzeń mody (chętniej, nie bez podstaw, czynili to gestaltysty — obecna analiza idzie ich kierunkiem), trzeba jednak rozpatrzyć ich stanowisko badawcze wówczas, gdy zamierzamy podtrzymać formułę Carlyle'a o „zaczepno-obronnej” funkcji ubiorów. Nie wiele bowiem innych nurtów w psychologii rozwinęło w odpowiednim stopniu problemy „mechanizmów obronnych” i „agresji” w osobowości człowieka.

Istnieją różnorakie, ale o nierównej wartości, sposoby wyjaśniania zjawiska mody w nawiązaniu do różnych aspektów życia ludzkiego. Obronny i zaczepny charakter ubiorów ma sens dosłowny w przypadku strojów wojskowych, towarzyszących człowiekowi od początku dziejów. Pancierz i broń — to stałe składniki kostiumowe, szczególnie w epoce feudalnej. Analogiczny sens ochronny posiadają typy ubiorów zabezpieczające przed zimnem (futra, szuby, buty) lub chroniące od kontaktu z przedmiotami pracy: fartuchy kowalskie, rękawice. Ale właśnie na przykładzie ewolucji tych funkcjonalnych przedmiotów możemy dostrzec, że relacje podmiotowo-pod-

miotowe w sferze strojów są prymarne. Oto bowiem hełm rycerski rzadko kiedy ograniczał się do funkcji obronnych, częściej zaś ozdabiany elementami zwierzęcymi (głowy zwierząt, rogi itp.) lub powiększany przy pomocy ozdób (pióra, włosie końskie) stawał się elementem napastniczym, mającym onieśmielić, przestraszyć, sparaliżować przeciwnika. Podobne funkcje przejmowały elementy pancerza, tłoczone i zdobione. Stroje takie mają działać na psychikę „innego”, wzbudzać lęk, szacunek, pokorę. Dostrzegając tego rodzaju aspekty „narzędziowe” mody, musimy jednak zapytać o przyczyny, dla których określone style, kształty, wyglądy wywołują jednak takie pożądane emocje. Dlaczego pióropusz rycerski straszy, zamiast rośmieszać? Tym samym okazuje się, że pytanie o interpersonalny charakter „narzędzi kostiumowych” zostaje tyłko przesunięte ze sfery kultury na obszar szerszy. Oto ubiory „napastnicze” nawiązują do wyglądu istot przyrodniczych: opancerzony rycerz upodabnia się do owada, jaszczura, drapieżnego ptaka — czemu jednak w przyrodzie te właśnie, a nie inne aparycje owadzie, ptasie, gadzie mają określone „paraliżujące” działanie? Czyżby przyroda ustaliła znacznie wcześniej stałe relacje „aparycja—strach”? Należy przyjąć taką hipotezę w świetle ustaleń obecnej etologii, wedle której szereg ptaków ma wrodzony lęk przed zarysem skrzydeł ptaków drapieżnych (i tyłko ich) — pisklęta tych ptaków reagują paniką na cień o takich kształtach. Analogiczne właściwości przypisywane są dźwiękom. Lecz pewne kształty ciała spełniają również funkcje obronne. Przyjmuje się w etiologii, że nieproporcjonalnie duża głowa u potomstwa (ok. 1/4 długości całego ciała) wywołuje postawy opiekuńcze u dorosłych z tego samego gatunku, jest to więc wyraźnie „proporcja obronna”. Przestrzegają też jej twórcy lalek. Czy proporcja taka i jej geneza przyrodnicza nie mogłaby spełnić funkcji wyjaśniającej i interpretacyjnej przy analizie zmiany wielkości różnego rodzaju nakryć głowy, kapeluszy itp. w modzie męskiej i kobiecej różnych epok? A przecież tego rodzaju gotowych stereotypów jest uformowanych

w przyrodzie wiele: sens barw w okresach godowych, formy ruchu godowego, sens zapachów itp.

Postawione pytania mają charakter retoryczny. Postępy etiologii w rozszyfrowywaniu tego rodzaju układów: „aparycja — przeżycie” dopomogą z pewnością w rozwoju teorii „stylów” i „mód”. Trzeba jednak z góry stwierdzić, że nie w tym obszarze leży rozwiązanie istotnych problemów znaczeń kulturowych ubioru. Każdorazowo bowiem mamy tu do czynienia z układem gotowych form znaczeniowych. Możemy postrzegać przemieszczanie się tych gotowych form, zarówno czerpanych ze świata natury, jak i z innych kręgów kulturowych lub z przeszłości (mody „retro”). Przemieszczania takie mają sens zaczepno-obronny, ale w sensie nadmiernie „makro” zjawiskowym. Ograniczmy się tu do zjawiska „zapożyczeń” kulturowych. Oto zagrożona parciem kultury islamskiej z południa szlachta polska XVI—XVII w. przejmuje broń tatarską — zakrzywione szable oraz ubiory — kontusze, naśladujące strój turecki. Jaki jest sens tego prądu kulturowego? Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem dającym się wprost zakwalifikować do elementarnych zachowań obronnych, odkrytych przez psychoanalizę, takich jak: „identyfikacja” z agresorem, inkorporacja, internalizacja, introjekcja itp. Upodobnienie się do agresora jest zarówno wyrazem kontragresji, jak i rodzajem „mimikry”, pozbywaniem się poczucia własnej „obcości” jako czegoś budzącego agresję. Jednocześnie mamy tu inne ciekawe aspekty: kontusz jest naśladowaniem stroju najwyższych dostojników tureckich, jest zatem rodzajem samowyywyższenia się szlachty, ponadto zaś dystansuje ją od stanu chłopskiego. Przejmując obcy strój, szlachta podkreśla swoją obcość wobec chłopów, a ponadto swój prymat, wynikający z dysponowania siłą. Z kolei moda stanu chłopskiego asymiluje stopniowo te cechy mody agresywnej: sukmana chłopska staje się kopią kontuszy, zaś pasy góralskie kopią pasy szlacheckie. Każdorazowe przejęcie wzorów istniejących ma takie znaczenie obronno-zaczepne, jakie skodyfikowali psychoanalitycy (wyróżnia się ok. 20 takiego rodzaju „mechanizmów

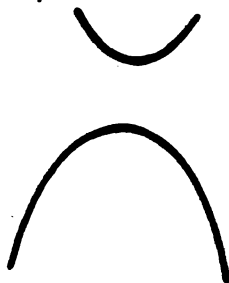
obronnych" osobowości). Jako ważniejsze wskazać można: kompensację, konwersję, sublimację, symbolizację. Dlaczego tego rodzaju algorytmy zachowań są niewystarczające dla wyjaśnienia całości znaczeń i sensów mody. Otóż mamy tu do czynienia z gotowymi układami znaczeń. Dynamika polega na ich przesuwaniu się: moda kobieca przejmuje cechy męskie, męska — kobiece (peruki XVII w.), kapłani jednej religii przejmują szaty drugiej, cywile czerpią z wzorów wojskowych, artyści z dworskich. Można układać dowolnie rozległe ciągi takich zapożyczeń. To, czego nie wyjaśnia się w takim schemacie, to przyczyny naruszeń właśnie tego, co gotowe i „dane” do odbioru. Szerokie ramiona mężczyzn są wyolbrzymiane jeszcze w kaftanach z bufiastymi rękawami Renesansu — lecz kamizelki i fraki XVIII i XIX w. ścieśniają ramiona mężczyzn do wąskiej linii. Szerokie biodra kobiet „dane” są jako sygnał erotyczny już w kulturze plemion pierwotnych, pozostawiających po sobie posąжки „szerokobiodrych Wenus” (jak je ironicznie się dziś określa) — powtarza to odczucie kobieca moda baroku i XIX wieku. Lecz styl gotycki i moda współczesna likwidują niemal w zupełności tę cechę postaci. Nie tyle więc kombinacje gotowych „układów cech” jak chciał Taine, ale funkcjonowanie „cech” w inny sposób — musi być poszukiwanym kluczem do interpretacji mody. Teoria Freuda miała w sobie coś z organicyzmu Taine'a: tendencję do operowania „subsystemami”. Taka czynność nie pozwala na dostatecznie subtelne rozpatrywanie tak ulotnego zjawiska, jakim jest strój i moda. Musimy przyjąć, że moda jest zjawiskiem złożonym nie tylko historycznie, ale również strukturalnie, tzn. że tworzy ona całości o określonym wspólnym stylu i „aurze”. Jednak całości te nie mają za swoje źródło już ukształtowanych strukturalnie (ekspresyjnie i funkcjonalnie) układów, ale wywodzą się z elementów dość luźnych, które dają się różnie kombinować. Co więcej: ilość kombinacji podstawowych jest raczej ograniczona, stąd też powroty mody do dawnych stylów wynikają nie tylko z replikacji epok kulturowych, ale i z ograniczonych możliwości kombinowania cech

elementarnych. Pewne cz6ści ubior6w s6 pod tym wzgl6dem szczególnie ograniczone i zmieniaj6 si6 trudno, za6 powracaj6 do wcze6niejszych form — 6atwo. Dotyczy to „kroju” nakry6 g6owy, but6w, r6kawic. Podstawowe linie ustanawiaj6 emocjonaln6 zawarto6 znaczeniow6 np. kapeluszy s6 wr6cz powt6rzeniem zasadniczych linii ekspresyjnych twarzy, tj. linii brwi i ust. Mo6emy dostrzec to, powtarzaj6 wcze6niejsze ilustracje graficzne.



Kultura u6ywa tutaj zatem gotowych element6w znac6cych, uformowanych przez przyrod6, tyle 6e je petryfikuje (co zdarza si6 jednak te6 w przyrodzie, dowodzi si6 np., 6e wyraz twarzy — u6miechni6ty — ludzi Dalekiego Wschodu ma 6r6d6o we wrodzonym uk6adzie mi66ni twarzowych), 6e petryfikacji dokonuje w okre6lonym zakresie kombinacji, a tak6e 6e zapewnia jednostce swobodny wyb6r gotowych petryfikacji pozowo-gestowych w zale6no6ci od potrzeb. Bowiem potrzebny do danej sytuacji „wyraz” sylwetki, jednostka dobiera w spos6b do66 dowolny. Inne stroje mo6e obra6 dla uczestnictwa w sytuacji powa6nej, zabawowej, w pracy itp. Elity maj6 tu wi6ksze mo6liwo6ci — zastrzegaj6 one sobie ponadto pewne formy ekspresji („dostoj6nstwo”) jako wy66czn6 w6asno66. Jednostkom z plebsu brak w66czas nie tylko narz6dzi, ale i uprawnienia do okre6lonych zachowa6. Zdarza si6 jednak, 6e elity przypisuj6 jednostkom z warstw ni6szych prawo u6ywania w66ciwych sobie stroj6w i zachowa6, najcz66iej gdy te ulegaj6 ju6 dezaktualizacji. Tote6 jest celowym zabiegami (a nawet aktem premedytacji) maskaradowe przybieranie s6u6by w „generalskie” mundury portier6w lub szofer6w, liberie i fraki kamerdyner6w oraz uczenie ich „dystygowanego” i „noblewego” zachowywania si6. To *curiosum* obyczajowe ma wiele podtekst6w, kt6rym trzeba by po6wi6ci6 osobn6 uwag6.

Z jakiego względu nie możemy uznać psychoanalitycznej koncepcji tłumaczącej strukturę strojów wedle teorii mechanizmów obronnych i agresywnych Freuda? Oto dlatego, że żaden ubiór nie działa tu na odbiorców jako na czyste podmioty. Moglibyśmy wyjaśnić ciekawie wszelkie „blokady” psychiczne oraz „intencje ekspansywne” zawierające się w stroju urzędowym lub prywatnym, męskim lub kobiecym, ale „zapominając” o tym, że sami występujemy też w jakimś rodzaju stroju, uniformu, „futurału” w sensie Carlyle’a czy Czechowa. W rzeczywistości zaś odbiorca nie jest takim czystym podmiotem, ale sam jest „nośnikiem stroju” i odbiera strój innych poprzez pryzmat własnego ubioru. Nawet dwu ludzi z tej samej warstwy, z tego samego kręgu towarzyskiego będzie odbierać się inaczej, jeśli np. jeden wystąpi w „odświętnym” garniturze, a drugi w stroju domowym lub zgoła nocnym. Ma tu bowiem/wówczas miejsce nie spotkanie się podmiotów, lecz spotkanie się kostiumów — dialog strojów. Zjawiska tego zdaje się nie dostrzegać filozof, który kwestiom ekspresji mimicznych twarzy nadał znaczenie największe — Levinas. Nie zauważa on bowiem, że dzięki kulturze zasadnicze ekspresje „twarzy” przenoszą się na całą sylwetkę ludzką, tj. że w zakresie stroju — cały ubiór jest twarzą. Można to dostrzec zaś wyraźnie w liniach strojów kobiecych, tych zwłaszcza, które eksponują jaskrawo „poziomice” dekolty i bufiastych sukien. Linie owe wyraźnie odtwarzają znany już nam wzór mimiczny:



Niestety takiej analogiczności ekspresji nie przestrzegają też z reguły historycy i teoretycy mody. Skłaniają się oni do operowania „subsystemami” kostiumowymi, tak jak czynił to Taine, chętnie widzą przejmowanie form ubiorów przez epoki i klasy, mniej zaś — a nawet wcale — dostrzegają, że ustalenia Darwina i innych fizjognomistów mogłyby mieć znaczenia dla sensu mody.

Tam, gdzie odbywa się dialog kostiumów, tam mamy do czynienia z mechanizmami komunikacji struktur odkrytymi przez „gestaltystów”. Toteż oni, a nie psychoanaliza, muszą mieć prymat w czynnościach interpretacyjnych mody. Można by dostrzec zachodzenie intrygującej „komplementarności” szczególnie w obrębie mody męskiej i kobiecej, w ich ewolucji poprzez epoki, gdzie sylwetki obydwu rodzajów strojów „uzupełniają się” na zasadzie odwrotności: szerokie stroje górnej odzieży męskiej i odsłonięte nogi (pończochy lub spodnie) tworzą powierzchnię „kompensowaną” przez bufiaste suknie kobiet, następnie zaś proporcje obydwu sylwetek zmieniają się stale wedle tej samej zasady komplementarności. Wymagałoby to jednak zboczenia z naszego tematu i zbyt licznych egzemplifikacji. Nie może nas w każdym razie mylić bardziej „szczegółowa” strona mody, polegająca na wzbogacaniu poszczególnych ubiorów różnorakimi dodatkami: symbolami, orderami, klejnotami itp. W istocie zasadniczą rolę odgrywają elementy „stylistyczne” w postaci linii — te same, które wyznaczają najogólniejszy sens architektury różnych epok. Architektura jednak tworzy bardziej stabilne układy, gdyż budynki różnych epok sąsiadować ze sobą mogą bez zmian przez stulecia.

Style architektoniczne i towarzyszące im style kostiumowe wówczas dopiero uczestniczą w „dialogu strojów”, gdy recepcja stylu dokonywana jest przez „pryzmat” samego stylu. Budynek gotycki na prawdę widziany jest „gotycko”, gdy widzimy go np. z ostrołukowych podcieni lub przez ostrołukowe okna komnaty gotyckiej. Często albumy fotograficzne trafnie chwytają ten mechanizm widzenia. Gdy sylwetka budowli gotyckiej ukazuje się w ramach okna gotyckiego, obserwator

sam znajduje się wewnątrz tej architektury, jest jej częścią, artykułuje widzenie obiektu zewnętrznego kategoriami tego samego przedmiotu. Patrząc na ten sam budynek z ulicy lub placu stajemy naprzeciw niego jako podmiot ahistoryczny, abstrakcyjny. Analogicznie: „naprawdę” kostiumy renesansowe zobaczyłby ktoś, kto sam nałożyłby jeden z nich na siebie i stanął w gronie innych ludzi w podobne ubranych. Również pod tym względem musimy wnieść poprawkę do Levinasa: nastrojową aurę „twarzy” innego widzimy w zależności od kostiumowej aury nas samych.

Uwaga ta przenosi nas w świat mody, świat „dialogu strojów” jako układ formalny. W tym też sensie analiza formalna strojów przybliży nas do odkrycia tego, na czym polega zjawisko próżności związanego z modą. Uwaga Carlyle’a, że u podstaw mody tkwi ludzka próżność, jest bowiem nie tylko celna, ale przenika ona całość zjawiska „krytyki mody”, z jaką spotyka się ta w kulturze. Jest coś, co powoduje wrzawę krytyczną wokół mody, namiętne spory o nią. Moda wiąże się z próżnością, gdyż jest ona zawsze „formą” odstającą od „treści”. Próżność tę można krytykować — można też ją usprawiedliwiać. Oto problem „snobizmu” jako motywu „dostosowywania się” jednostki do jakiegoś stylu kulturowego na zasadzie mechanicznej. Krytykowano snobizm, ale np. S. Żeromski bronił go. Osobiście podzielamy stanowisko Żeromskiego. Gdy za nowinkami kulturowymi idzie się, szuka się ich, inicjuje je tylko na zasadzie powierzchownej motywacji, to stwarza to jednak pewien rodzaj chłonności i zapotrzebowania, dającego szansę procesom pozytywnym. Prawdopodobnie większość kupców dzieł Picassa nie rozumiało w ogóle jego kanonów estetycznych, a kierowało się „modą” na Picassa. Ale wytworzyło to, tak czy inaczej, zapotrzebowanie na tę twórczość, otworzyło jej jakby przestrzeń „ssącą”, co zmobilizowało tego malarza do eksplozyjnej twórczości. Nie jest absolutnie pierwszoplanowe, dlaczego ludzie kupują książki czy słuchają muzyki — jeśli stwarza to owo „ssanie kulturowe”, taki rodzaj „próżni”. Im większa zmienność mód, tym większa dynamika

i różnorodność kultury. Jedne kultury są sprawniejsze, inne mniej sprawne w posługiwaniu się swoim warsztatem modotwórczym. Te pierwsze mają więcej szans przetrwania i sukcesu. Moda jest rodzajem kulturowego kredytu, a kredyt — jak stwierdził to znakomity ekonomista J. A. Schumpeter — jest „kreacją *ex nihilo*”. Dzieje się to zarówno w ekonomii, jak i w kulturze.

Bibliografia

1. Banach E. i A., *Słownik mody*, Warszawa 1962.
2. Banach A., *Portret wzorowego mężczyzny*, Kraków 1965.
3. Bogatyriew S., *Funkcja stroju ludowego* [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1975, s. 26—96.
4. Carlyle. T., *Sartor resartus. Życie i zdania pana Feufeldröckha w trzech księgach*, Warszawa 1882.
5. Darwin K., *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, Warszawa 1988.
6. Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980.
7. Kantor R., *Ubiór—strój—kostium. Funkcja odzieżowa w tradycyjnej społeczności wiejskiej XIX i w początkach XX wieku na obszarze Polski*, Kraków 1982.
8. König R., *Potęga i urok mody*, Warszawa 1979.
9. Laver J., *Style in Costume*, London 1947.
10. Magala S., *Modne kierunki filozoficzne*, Warszawa 1984.
11. Plessner H., *Akt imitowania* [w:] *Pytanie o conditio humana*, Warszawa 1988.
12. Sapir E., *Moda* [w:] *Kultura, język, osobowość*, Warszawa 1978.
13. Simmel G., *Filozofia mody* [w:] S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
14. Taine H., *Filozofia sztuki*, Lwów 1911.
15. Turnau I., *Ubiór jako znak* [w:] „Lud”, 1986, t. 70.
16. Turnau I., *Moda a odzież — zmienność i długie trwanie*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1974, nr 1, s. 87—99.
17. Turnau I., *Analiza semantyczna systemu mody według Rolanda Barthesa* [w:] *Informator Centralnego Biura Wzornictwa Przemysłu Lekkiego* 1974, nr 3, s. 14—20.
18. Witwicki W., *O modach obecnych* [w:] A. Nowicki, *Witwicki*, Warszawa 1982.
19. Witwicki W., *Wiadomości o stylach*, Warszawa 1959.

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Nakład 275 egz.+25 nadb., ark. wyd. 16,3, ark. druk. 13,2. Pap. piśm. 71 g A1, format A5. Oddano do składu w październiku 1989 r., podpisano do druku w maju 1990 r., wydrukowano w czerwcu 1990 r.

Tłoczono w Drukarni UMCS, zam. nr 453/89

ISBN 83-227-0307-4