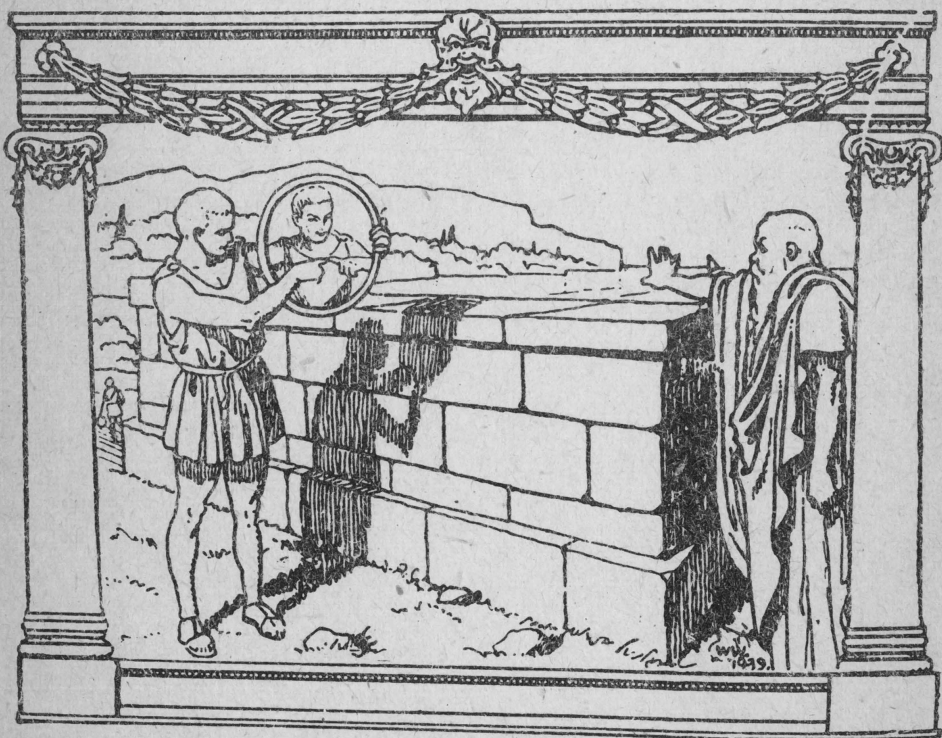


STRUKTURA PODMIOTU



**UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
MIĘDZYUCZELNIANY INSTYTUT FILOZOFII
I SOCJOLOGII**

STRUKTURA PODMIOTU

**Praca zbiorowa pod redakcją
ANDRZEJA NOWICKIEGO**

Lublin 1988

Recenzenci

Prof. dr hab. Ryszard Panasiuk

Doc. dr hab. Henryk Swienko

18

Pierwsza strona okładki

rysunek Władysława Witwickiego do Państwa Platona (1939)

ISBN 83-227-0186-1

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
Stefan Symotluk	
PODMIOT KRYTYKI	7
Bogumła Truchlińska	
PROBLEM PODMIOTU W NAUKACH O LITERATURZE	21
Andrzej Nowicki	
WIELOCZĄSTKOWA STRUKTURA PODMIOTU KULTURY	46
Andrzej Nowicki	
FORMY ERGANTROPII W PORTRETACH FOTOGRAFICZNYCH ...	55
Andrzej Nowicki	
PODMIOT MUZYKI	71

W s t ę p

Od dnia powstania Zakładu Filozofii Kultury w Międzyuczelnianym Instytucie Filozofii i Socjologii UMCS - w październiku 1973 r. - do chwili obecnej problem struktury podmiotu zajmuje centralne miejsce w zainteresowaniach zespołu.

Z problemem tym związane są wydane wcześniej prace zbiorowe, w szczególności: Czas w kulturze (UMCS, Lublin 1983), Studia z inkontrologii (UMCS, Lublin 1984) i Filozofia przestrzeni (UMCS, Lublin 1985), w których badaliśmy jaki wpływ na formowanie się podmiotu kultury wywierają czas, przestrzeń i spotkania, a także w jaki sposób podmiot może panować nad czasem i przestrzenią, a przez programowanie spotkań wykorzystywać je we własnej aktywności autokreacyjnej.

W tytule jednej z prac zamieszczonych w Studiach z inkontrologii znalazło się wyrażenie: p o l i c e n t r y c z n a s t r u k t u r a o s o b o w o ś c i i do tego właśnie wyrażenia nawiązuje przedstawiana obecnie czytelnikom praca zbiorowa Zakładu Filozofii Kultury. Obejmuje ona różne spojrzenia na problem podmiotu.

PODMIOT KRYTYKI

Płaton był pierwszym filozofem, który zauważył niemal wszystkie pozytywne i negatywne znaczenia krytyki w kulturze. W swojej metodzie dialogowej wprowadza "słuchaczy" jako sędziów dyskusji, zaś walor poznawczy przypisuje tym twierdzeniom, które wynikają z negacji innych lub do takiej negacji prowadzą. Mniej zwraca uwagę w poglądach Platona jego całkowite potępienie "publiczności" jako sędziego w sprawach kultury, "Widzowie" dla Platona to tłum poddający się wszystkim ujemnym zasadom "psychologii mas", opanowywany przez nastroje prymitywne i niskie, wywierający presję na twórców poprzez bezwzględne schlebienie lub zwalczanie ich, zmuszający ludzi kultury do dostosowywania się do swoich potrzeb i poziomu.¹ Płaton nie zauważa sytuacji, gdy gremia tego rodzaju dzielą się na zwolenników i przeciwników dzieł kulturowych, a przez to pozostawiają twórcom możliwość solidaryzowania się z częścią odbiorców. Odbiorcy kultury mogą współuczestniczyć w kształtowaniu jej, lecz nie muszą występować jako konieczny element procesów twórczych. W utopii społecznej Platona wykluczenie demokracji i "publiczności" jest skojarzone z zakazem tworzenia rzeczy nowych.²

Trzy postulaty mogły wyniknąć z platońskiej krytyki "zbiorowego podmiotu odbiorczego" kultury:

1. Zlikwidowanie wszelkiej spontanicznej recepcji treści kulturowych poprzez to, że jednostki zmuszone są do akceptującego przyjmowania idących "z góry" przekazów, bez prawa sprzeciwu.

2. Stworzenie specjalnej grupy "odbiorców idealnych", którzy nie podlegaliby trywialnym gustom i namiętnościom.

3. Odbiorcami dzieł uczynić tylko samych twórców, albo nawzajem między sobą, albo nawet czyniąc każdego sędzią samego siebie.

Przeciw tej ostatniej wersji rozwiązania problemu (a dodajmy, że wszystkie one znajdowały zastosowanie praktyczne w różnych kręgach

kulturowych i epokach, włączając tu nawet takie absurdy jak "zakaz dokonywania krytyki" wydany przez Goebbelsa w III Rzeszy³, protestuje stanowczo K. Popper, wprowadzając hipotetyczny przykład Robinsona Crusoe, który na samotnej wyspie posiada laboratorium oraz całą aparaturę pozwalającą prowadzić badania naukowe. Twierdzi on, iż Robinson taki nie dokonałby żadnego aktu *t w ó r c z e g o* - w sensie naukowym - a wszelka przezeń zdobyta wiedza miałaby jedynie charakter *r e c e p c j i*, tj. byłaby wiedzą "objawioną". A zatem istnienie odbiorcy jest warunkiem dla zerwania z kopiującym stosunkiem umysłu do rzeczy i umożliwia narzucanie tym rzeczom swoich własnych treści. Dodaje on, że "umiejętność jasnego i logicznego wykładu, która stanowi także część metody naukowej, można osiągnąć tylko poprzez próby wyjaśnienia swej pracy *k o m u ś, k t o s a m j e j n i e w y k o n a ł*"⁴. Umysł staje się twórczy, tj. zrywa z biernością wobec rzeczy, gdy trafia na trudności z przekazem własnych treści (już posiadanych), z ich inkorporacją "w" inny umysł. Można powiedzieć, że myślenie staje się samodzielne i twórcze dopiero gdy zaczyna się "w-myślać" swoje treści w rzeczy i odbiorców. Tak przedmioty fizyczne jak i inne podmioty mogą mówić "nie" aktom "w-myślenia" jako aktom twórczym. Demonstrują wówczas swoją samoistność, a nawet *w o l n o ś ć*. Temu aspektowi oporu i negacji sens skrajny - zdaniem Bormanna⁵ - nadali Grecy uznając, że prawo do mówienia "nie" przysługuje jedynie wolnym obywatelom; niewolnicy mogą mówić wyłącznie "tak".

"Tak" i "nie" mogą dawać jednak wolność *n e g a t y w n ą*, wolność "od". Umysł dystansuje się wówczas od świata przedmiotowego, odmawia zaangażowania, czekając na dalszy ciąg "dziania się" procesów. Taki sens najprostszemu ma "uprzedzenie" lub "nieuność" jako najbardziej rudymentalne formy krytycyzmu i autonomii podmiotowej. Postać bardziej czynną przybiera relacja "tak-nie" w postaci sceptycyzmu, który *p r z e c i w s t a w i a* elementy przedmiotowe sobie lub sobie treści poznawcze - by nadal samemu pozostawać "na uboczu" przedmiotowości. Taki charakter mają "tropy sceptyczne" Pyrrona, gdy pokazuje cechy sprzeczne ze sobą w zależności od perspektywy ich widzenia, lub *S i c e t n o n* Abelarda, pokazującego dokładną przeciwności wielu mniemań doktrynalnych. Krytycyzm właściwy jest już formą podmiotowości bardziej stanowczą i władczą. Gotów jest uznać coś i zająć postawę "tak" lecz warunkowo, stawiając przedmiotom określone żądania do spełnienia.

Te warunki, to "nie" stawiane obiektom, jest ich selekcją mającą służyć promocji, tj. "tak". Krytycyzm bliższy jest więc "sceptycyzmowi metodycznemu", jest pół-negacją; już zbliża umysł poznający i twórczy do jednej ze stron, jakie sceptycyzm tylko sobie przeciwstawiał, nie odbierając jednak szans drugiej stronie, odwrotnie - dając jej szansę promocji. Krytycyzm bliższy jest mediacji, zmienia jakby układ elementów ze stojących w równej odległości od podmiotu w układ bardziej linearny: w którym jedne stoją nieco bliżej, inne dalej, jedne są bardziej istotne i ważne - inne mniej.

Taki typ widzenia świata w wielkiej skali przedstawił Hegel, w wizji którego szereg negacji składa się w linię prowadzącą do wielkiego "tak", zaś negatywna wolność ma rozpuścić się i roztopić w "wolności jako zrozumieniu konieczności". Umysł negujący może jednak w tej postawie pójść znacznie dalej: do negacji zupełnej, całkowitej, do kwestionowania "bez granic". Taki też ideał uznaje K. Popper jako fundament umysłu poznającego, zdolnego do wyzwolenia się od biernej akceptacji jakiegokolwiek elementu wiedzy i świata przedmiotowego. Co więcej, uznaje on, że w kulturowej tradycji ludzkości zawarte są wzorce takiego radykalnego negacjonizmu, który podejmowany bywa przez jednostkowe umysły i te prawdziwe łamią stereotypy i posuwają naprzód, postęp cywilizacyjny⁶. Czy są to wzorce zawarte w całej tradycji kulturowej od kręgów prymitywnych, przez azjatyckie do europejskich - tego Popper nie wyjaśniał. Negacjonizm w skali tak radykalnej musiał jednak przybierać kostium metafizyczny. Tak też występuje on dość powszechnie albo w tradycji dualistycznej (wedle której, jak pisał Dostojewski Diabeł jest "krytykiem" i istotą, która stale mówi "nie"⁷, a nawet i monistycznej (by przypomnieć nurt nominalistyczny, który przypisywał Bogu wolność prowadzącą aż do możliwości samounicestwienia). W tym duchu pisał właśnie M. Stirner: "Bóg i ludzkość ufundowały swoją postawę na nicości", co przetransportowane na obszar antropologiczny ma jednak, jego zdaniem aspekt twórczy: "Nie jestem nicością - pisał - w sensie pustki, lecz takim nic, które jest twórcze, nicością, z której jako twórca wszystko tworzę".⁸

Nurty socjologizujące zauważyły jednak dość dawno, że idee metafizyczne są jedynie wyrazem bytów ponadjednostkowych o charakterze społecznym. Jeśli więc negacjonizm jako skrajny kreacjonizm wyraża się w ideach metafizycznych, to znaczy to, że negacja ma sens konstytutywny dla tworzenia się układów zbiorowych. Że tak jest nie wymaga specjalnych wywodów. Dość powszechnie j e d n o ś ć społeczną

osłaga się poprzez wspólną postawę p r z e c i w czemuś, choćby i to, "za czym" się jest, było różne. Wedle socjologów, każde "nie" ma już właśnie zawartą w sobie intencję i odniesienie do odbiorcy. Nie ma negacji subiektywnej, każda u swoich podstaw jest intersubiektywna. Sens tej subiektywności pojmowany był różnie. Dla Bergsona, każde "nie" zawarte choćby w pojęciach oznaczanych słowami z przedrostkiem "nie", lub "bez" (nieskończoność, bezkres) ma charakter przestrogi i ostrzeżenia. Wiąże się więc ono z integracją zbiorowości poprzez umowne zakazy, wyrzeczenia, ograniczenia.⁹ W zgodzie z tą wizją zbiorowości którą we Francji czasów Bergsona kształtował E. Durkheim. W innej wersji negacja ma sens bezpośrednio integrujący: W. Rubczyński dowodził, że każdy akt przeczenia i krytyki jest odwołaniem się do grupy, wezwaniem jej na pomoc, mobilizacją do czegoś, rodzajem alarmu i pobudki.¹⁰ Jakkolwiek nie powiedziec, jest krytycyzm i negacja postawą, w której odbiorca jawi się tu jako niezbędny element układu.

Czy podmiot krytyczny ujmemy w staroświeckiej wersji metafizycznej, czy w bardziej nowoczesnej - socjologicznej, występuje tu ten sam m a k s y m a l i z m, każący rozpatrzyć możliwość istnienia czystego lub "absolutnego" podmiotu krytyki, co jednocześnie prowadzić może do uchwycenia tych przyczyn, dla których - jak można sądzić - pojęcia takie są jedynie ideą regulatywną, fikcją heurystyczną i modelem. To, że podmioty krytyczne w historii i kulturze są uwikłane i ograniczone nie wymaga dowodu. Jest to rzeczywistością potoczną. Na pytanie stawiane niegdyś przez Świętochowskiego: "Czy krytyk może być bezwzględnie sprawiedliwy?" może paść tylko odpowiedź przecząca.

W poszukiwaniu przesłanek emancypacji podmiotu krytyki

Popperowi, jako twórcy "krytycznego racjonalizmu" zależało szczególnie na uwolnieniu podmiotu poznania, a nawet podmiotu kulturowego w ogóle, od uwikłań psychologicznych i historycznych, czyniących go medium przypadkowych okoliczności, interesów itp. Odrzuca on jednak drogę socjologiczną wyjaśniania "emancypacji" myślenia ludzkiego, którą współcześnie mu głosił np. Mannheim - dowodzący, że warstwy średnie, inteligencja i wolne zawody uzyskują specjalnie o b l e k t y w n ą perspektywę oglądu rzeczywistości, gdyż nie podlegają tym skrajnościom w widzeniu świata jakie grożą innym grupom społecznym. Podzielał on

nieufność M. Webera do neutralności jakichkolwiek "miejsc" i funkcji w strukturze społecznej. Weber pisał: "Linia centrum" nie jest nawet o włos bardziej naukową prawdą, niż najsłabsze ideały partyjne prawicy czy lewicy".¹¹.

By skonstruować wizję całkowicie wolnego podmiotu krytycznego Popper ucieka się do wyróżnienia trzech "królestw" w świecie, przy czym ostatnie z nich jest siedzibą rozumności, logiki, wolności i krytycyzmu. Autonomia tej sfery jest tak daleka, że pojęcie "przedmiotowości" staje się tu nawet zbędne jako zbytnio zanieczyszczone psychologicznymi i socjologicznymi znaczeniami. Popper tworzy swoją "epistemologię bez podmiotu poznającego". Stoł ona w sprzeczności z tym, podanym już przykładem Robinsona, jaki zawarł wcześniej w Społeczeństwie otwartym i jego wrogach. Ponieważ czynności krytyczne dają się całkowicie zalgorytmizować, czego Popper dokonał szczegółowo w swoich przepisach falsyfikacyjnych, to dokonywać ich mógłby nawet komputer, bez intersubiektywnych odniesień do jakichkolwiek odbiorców. Ten pełen dezynwoltury i dramatyzmu zwrot Poppera znajduje jednak wyjaśnienie i daje się "wybaczyć" jeśli spojrzymy nań w kontekście całego problemu krytycyzmu. Wzajemny związek istniejący między negacją a kreacją ma aspekty pozytywne (zachodzi tu sprzężenie dodatnie), lecz równie dobrze może mieć charakter sprzężenia ujemnego: obydwa człony relacji ograniczają się i unicestwiają nawzajem. Negacja nie tylko oddziela podmiot od przedmiotu, dając mu autonomię - może ona zwracać się przeciw wytworom kreacji lub nawet aktom kreacji niszcząc je i zapobiegając ich powstaniu. To samo działanie może mieć postawa twórcza: wpływ jej na akty krytyczne powoduje ich całkowitą arbitralność, dowolność, zmienność. Prowadzi to do całkowicie błędnych, nie trafnych i szkodliwych ocen, jakich pełno jest w dziejach krytyki. Często opinie krytyczne wobec dzieł znakomitych bywały żenująco dowolne, nie trafne i głupie.

Chcąc uchronić obiektywność krytyki od tego zwrotnego działania w jakie wchodził z aktami kreacji, Popper umieszcza je w różnych światach. Twórczość dominuje w świecie pierwszym: fizykalno-biologicznym, oraz w drugim: społeczno-psychologicznym. Przykłada on szczególne znaczenie do probabilistycznego charakteru twórczości i rozwoju w świecie biologicznym, szczególnie do zjawiska spontanicznych mutacji, które ma za twórczość w y p r z e d z a j ą c ą procesy negacji i krytyki, jakie następują dopiero w trakcie selekcji środowiskowej. Rozdział ten wazelako nie jest pełny, gdyż i tu organizmy dostosowują

do siebie środowisko tak, by wpłynąć na charakter jego selekcyjnych oddziaływań. Ponadto jest faktem, że układy intersubiektywne w szerokim znaczeniu znajdują już miejsce w rzeczywistości biologicznej, gdzie tworzenie zachodzi przeważnie przy istnieniu p o d z i a ł ó w ściowych i przy intencjonalnym odnoszeniu się nawzajem istot żyjących. Selekcja - jako rodzaj krytyczności jest wbudowana w całość organizmów żywych zarówno w postaci układów odgradzających je częściowo od świata zewnętrznego, w wybiórczość substancji odżywczych, jakie przyjmują, w ograniczenia aparatów recepcyjnych (zmysłowych) jak i narządów motorycznych.

Autonomiczny i bezprzedmiotowy "krytycyzm", jaki Popper lokalizuje w trzecim królestwie, jest więc wyraźnie fikcją heurystyczną. To jednak nie musi oznaczać, że jest to twór zbędny. Krytycyzmowi grozi nie tylko ograniczenie wskutek postaw kreacyjnych, które czynią jego reguły i zastosowania dalece plastycznymi i arbitralnymi. Może on również funkcjonować instrumentalnie w kontekście tego, co w kulturze stałe i niezmiennie i ograniczać kreatywność nie mocą swoich zasad, lecz w służbie konserwatywnych i stagnacyjnych tendencji. Może istnieć krytycyzm, a nawet negacjonizm utrwalający ład przypadkowo powstały lub nawet reakcyjny - cofający stan teraśniejszy ku minionym i gorszym strukturom. Już z samej intuicji podmiotowości wynika jej dystans wobec rzeczywistości przedmiotowej (zarówno rzeczowej jak psychicznej), a więc "nie" (dystans) jawi się tu jako pierwotne wobec "tak", którym jest zastępyta przedmiotowość. Nawet gdy podmiot rozwija się ku akceptacji świata (ku *Versöhnung*, jak mówi Hegel) to droga jego rozwoju składa się z zeregu "nie". Podmiot może nawet posługiwać się fragmentami "tak", np. gotowymi twierdzeniami pozytywnymi o bycie - jak czyni to Abelard z cytatałmi teologów - by wprowadzić je w ruch. Zastępy świat "mniema" Abelard wprowadza w myślowy wir, na podobieństwo "uczenia czarnoksiążnika", który powoduje, że wszystko wokół poczyną krzątać. Zastępy świat formuł, definicji, przekonań ulega deformacji jak w krzywym zwierciadle, jego fragmenty poczynają się od siebie odchylać lub unosić jak rzeczy i ludzie w obrazach M. Chagalla. Takie krytyczne działanie nie musi być dziełem jednostek; to Szekspir jako jeden z pierwszych użył formuły "wiek krytyczny" a po nim używali tego określenia Kant, Saint-Simon i inni. Popperowska "idea krytycyzmu" ujawnia się wyraźniej w pewnych odcinkach historii, ale w skali masowej, aż po rewolucyjną.

Co jednak dzieje się w epokach lirnych? Gdzie zanika "podmiot krytyczny" w fazach stabilizacji i zastygnięcia ruchu historycznego?

Dlaczego nie udaje się utrzymać "permanentnej rewolucji" w nauce, sztuce, życiu społecznym, unikając szkodliwego rytmu jej eksplozji i wygaśnięć? Popper jakby z niechęcią odwraca się od "drugiego królestwa", tj. świata społecznego. Za to jego krytycy penetrują przenikliwe isianujące w nim uwikłania i ograniczenia krytycznej podmiotowości.

Barierzy krytycyzmu w kulturze

Zaistniałe w kulturze "tak", czyli "pozytywne" formy jej składników i treści, chociaż same ku istnieniu doszły poprzez akty "nie" wobec poprzednich form kulturowych, potrafią zaadaptować te właśnie negacje, które same musiały przewyżczać. Kiedy nowa formacja asymiluje dokładnie te same środki represyjne, z którymi walczyła w poprzednim stadium historycznym, gdy stosuje identyczne formy obronnej manipulacji umysłami, mamy do czynienia z "nie", które a t u ż y "tak", z aity torującej drogę nowemu przeistacza się w barierę hamującą drogę nowemu, ale i paraliżującą przemiany i reformy w tym, czego pozornie broni. Jest to np. ten krytycyzm, którym stara religia broni się przed innowacjami, grożącymi jej stabilnością, a który A. Nowicki nazywa "konserwatywnym krytycyzmem".¹²

Słowo bariera sugerować może, że to "nie" instrumentalne jest czymś biernym i statycznym. Tak jednak nie jest. Krytycyzm konserwatywny może być bardzo nawet gwałtowny i to w dwu kierunkach. Po pierwsze jego natężenie skierowane być może w intencjach p r o - f i l a k t y c z n y c h. Kiedy Platon zaleca, by w państwie idealnym zapobiegano nawet powstawaniu nowych zabawek dla dzieci, gdyż może to wszczepić im szkodliwego ducha nowatorstwa, gdy propaguje donosi- cielstwo, by najmniejszy przejaw odchylenia obyczajowych zdusić w zarodku, to jest to negacjonizm bardzo docieklivy, penetrujący i czujny. Ten inkwizycyjny profilaktyzm albo zapobiega powstaniu nowości w kulturze i życiu społecznym, albo uniemożliwia ich promocję przez długi czas, by - jak pisał L. Chwistek - "przypomnieć losy teorii Kopernika, powiedzieć że Gauss nie miał odwagi ogłosić swoich prac z zakresu geometrii nieeuklidesowej, że teoria Cantora była przez długi czas ignorowana, a teoria Einsteina budziła przez pewien czas zupełnie szczere oburzenie, graniczące z zawrotem głowy".¹³

Drugim kierunkiem konserwatywnego krytycyzmu, może być stosowanie mocy krytycznej zbiorowości ku częściowej modyfikacji i negacji

danej całości, po to by móc ta zużyta się nie naruszając zasadniczych struktur owej całości. Takim krytycyzmem jest np. szeroko opisany przez Th. Kuhna w *Strukturze rewolucji naukowych*, obyczaj "dyskusji wewnętrznych" w ramach szkół naukowych, dyskusji dotyczących spraw marginalnych, ew. mających poddać reformie elementy systemu, przy intencjach zachowania paradygmatu. Zaciętość tych sporów powoduje, że uwaga badaczy i twórców odwraca się od kwestii podstawowych, problemy istotne zastępowane są "konfliktami zastępczymi" i dochodzi tu do tego ruchu, który Marks w odniesieniu do społeczeństw azjatyckich nazywał "burzą w szklance wody". Konflikty takie mogą zresztą pasjonować szerokie kręgi publiczności. Lecz nawet i wówczas, gdy krytycyzm o jakim mówimy zwraca się ku podstawom paradygmatu, gdy jest to coś określanego mianem rewizjonizmu, to nie musi on tracić swojej konserwatywnej roli. Jeszcze nadal trwa tu krytyka w imię i "z pozycji" tej całości, której fundamenty pragnie się zmienić. Całość zaś taka zawsze jeszcze wyznacza bariery i granice procedurom krytycznym. Krytycyzm uwikłany jest zawsze wówczas, gdy łączy się jakimiś całościami. Czy jest to krytycyzm "wewnętrzny", czy też funkcjonuje on w przestrzeni między całościami. Nie tylko dyskusja wewnątrz szkół, lecz i między nimi może być pozorna. Fikcyjność ta może być powszechnie dostrzegana i wyszydzana - Lukian opisywał, jak w dobie upadku Grecji przedstawiciele różnych szkół filozoficznych zapraszano na ucztę w lokalnych dworach, by móc bawić się i wyszydząć ich spory i walki słowne.

Negacjonizm jest przesłanką istnienia kreacjonizmu. Lecz całkowicie uzasadnione są obawy Poppera przed odwracaniem tej relacji. Oto bowiem kategoria "twórczości" może służyć nurtom holistycznym lub totalistycznym do blokowania krytyki i służyć za punkt oparcia dla konserwatywnego krytycyzmu. Z argumentacją taką spotkał się sam Popper ze strony Lakatos'a, który żądał odeń by uznał, iż zabiegu falsyfikacji danej teorii czy hipotezy można dokonać dopiero wówczas, gdy posiada się gotową, inną teorię lub hipotezę, z obszaru której można falsyfikować poprzednią.¹⁴ Argumentacja ta zmierza właśnie do ograniczenia "kompetencji krytycznych" podmiotów, które rzekomo same z siebie, bez związku z czymś, w imię czego mogą się wypowiadać nie mają prawa do bycia partnerami procesów kulturowych tylko w funkcji odbiorców. Samą odbiorczość jest tu degradowana, a podmiotom stawia się żądanie (arbitralne w rozmiarach), by sami np. potrafili stworzyć coś lepszego, co dopiero pozwoli im słusznie wymagać i krytykować.

Jest to idealistyczna próba przypisania kompetencji krytycznych samym twórcom, przeciw czemu protestował już E. Bloch: "Materiału, w jakim się wszystko odciska, lekceważyć nie wolno, jak dotąd często bywało". Jakoż żądanie tak wysokich kompetencji od krytyka, jak to czynią hollści dość łatwo wyśmiać. Wynika zeń bowiem, że dziecko nie ma prawa protestować przeciw niesmacznemu pożywieniu, skoro nie potrafi ugotować sobie lepszego, człowiek nie może skarżyć się na chory narząd, skoro nie potrafi sporządzić sobie doskonalszego, nie wolno mu zmieniać porządku społecznego zanim nie będzie wiedział czym go zastąpić, a nawet bezprawnie żywi uczucia nieufności, gdy nie potrafi ich uzasadnić.

Tym przesadnym wymogom, mającym zahamować protesty krytyczne, można przeciwstawić krytycyzm jako coś bliskiego "egzystencji", która wedle filozofów egzystencjalnych "poprzedza e s e n c j ę". Jakoż można dowiedzieć na przykładzie dzieł myślenia krytycznego, że nawet ci autorzy, którzy szukali dlań określonego miejsca wśród "władz psychicznych" znajdowali je jako miejsce o s o b n e (Kant jako "władzę sądenia", a przed nim jako "gust", "smak", itp.). Trudno byłoby zresztą dowodzić, że zawsze w historii człowiek wie w imię czego "pozytywnego" może zajmować postawę krytyczną. Hegel zauważył w Fenomenologii ducha, iż "na przełomie epok", gdy coś już dobiegło kresu, lecz nie rozwinęło się jeszcze nic nowego, ludzie "odczuwają coś nieokreślonego" i muszą działać w tej nieokreśloności. W wieku XIX podnoszono nawet - z oczywistą przesadą - pochwałę "dyletantyzmu", która to idea przetrwała do dziś wśród historyków nauk. Twierdzą oni czasem, iż jakiegos odkrycia dokonano w dużym stopniu dlatego, że jakiś badacz nie został uprzednio p o u c z o n y, że dokonać się go nie da.

Psychologiczne i socjologiczne przesłanki emancypacji podmiotu krytycznego

Od czasów Oświecenia w psychologicznych badaniach nad człowiekiem utrwaliła się moda na zainteresowanie czynnościami inercyjnymi. Znaczną winę za to ponosi Hume, który z "przyzwyczajenia" uczynił jedyny czynnik wiążący i integrujący osobowość ludzką. Uczyniono też wiele po nim, by rozpatrzyć to wszystko, co sprzyja przesądom, sugestiom, inercyjności w życiu ludzkim. Nawet psychologię, które usiłowały

z tym zerwać, np. psychoanaliza uległy mitowi inercyjności psychiki, a nawet obraz ten przerysowały wskazując całe obszary podświadomości i kompleksów, jako balast wciągający jednostkę w bierność. W końcu osłabły się na korzyść autonomii podmiotu tylko głosy filozofów, którzy bądź to z punktu widzenia transcendentalizmu, bądź broniąc struktur logicznych opowiadali się za taką autonomią, lecz przekreślając całą psychologię. Nie jest też przypadkiem, że Popper szukając w "naturze" mechanizmów krytycyzmu sięga nie do psychologii, lecz do biologii.¹⁵ Gdyby jednak dokonać próby kompromisu między tym ujęciem przeważającym w psychologii, a dynamistycznymi wypowiedziami filozofów, to mógłby wyjść obraz mechaniczny w swej genezie: istnieją typy ludzkie konserwatywne i aktywne.

Obraz powyższy rzutowany na zbiorowości i ich dzieje mógłby dać identyczne dychotomie: bywają społeczności konserwatywne i nowatorskie, epoki statyczne i epoki krytyczne, itp.

Przeciw tak prostej dychotomii muszą paść zastrzeżenia, gdyż - jak już wskazywaliśmy - kreatywność może być bezkrytyczna lub antykrytyczna, zaś bierność może być wyrazem krytyczności (istnieje przecież wiele form "walki biernoj", a aktem krytycznym w skali jednostek lub zbiorowości może być np. "demonstracyjne milczenie" wobec pewnych bodźców). Odbiorca jest czynny w tej mierze w jakiej wymusza specjalne działania i wysiłek, by dało się weń inkorporować pewne treści. Takie wymuszanie poprzez bierność może być postawą świadomą i celową. Towarzyszy ona często procesom alienacyjnym. Można zatem rozważyć kwestię, jaka została zasygnalizowana w początku powyższych rozważań: czy istnieje proces społeczny, mający szanse spełnienia kształtowania się coraz większych ilościowo grup "idealnych odbiorców", co mogłoby zapobiec procesowi zauważonemu przez Platona: wulgaryzacji kultury poprzez pęd twórców do dostosowywania jej do możliwie powszechnych i niskich potrzeb.

Szanse występowania takiego procesu społecznego zauważał już Mannheim, a ideę tę rozwinął bardziej Habermas. Gdy Mannheimowi chodziło o postępującą "obiektywizację" widzenia rzeczywistości przez tę część warstwy "średniej" jaką jest inteligencja, to Habermasowi bardziej chodzi o wzrastającą zdolność tej grupy do bycia nośnikiem "krytyczności". Fakt, że inteligencja jest takim nośnikiem "ducha krytycznego" zauważył Marks, podkreślając zwłaszcza proces "pauperyzacji" tej warstwy. Inni "frankfurtczycy" również w tej sferze architektoniki społecznej poszukują nośników "nie" historycznego i kulturowego. Marcuse przykładą wielką wagę do grup młodzieżowych, mniejszości rasowych i etnicznych itp.

Habermas dokonał interesujących analiz procesu kształtowania się "środowisk opiniotwórczych" jako odrębnej "instancji krytycznej" w społeczeństwach europejskich. W różnych fazach ich rozwoju dokonywało się bowiem wyodrębnianie osobnych "instytucji sędziowskich", odrębnych od władz ustawodawczych i wykonawczych, a nawet przekształcających się stopniowo w odrębne zawodowo, obyczajowo i kulturowo "korporacje". Proces ten uzyskał swoją teoretyczną sankcję w teorii "troistości władzy" Monteskiusza. Równoległe z tym procesem kształtowała się obyczajowość "sądownicza", mająca za swój przedmiot te obszary, które zawsze pozostają poza zakresem norm prawnych: obyczajowe, etyczne, polityczne, artystyczne, religijne itp. Również te środowiska ukształtowały swoje odrębne formy istnienia: począwszy od środowisk "dworskich" poprzez "salony" oświeceniowe do "klubów" pryncerów pewnych czasopism, itp. Od XIX w. zaczęto nawet prasę nazywać "czwartą władzą".

Gdy instytucje sądowe mają głównie charakter destrukcyjny wobec tego, co odbiega od kanonów prawa, to środowiska opiniotwórcze mają wyraźnie przewagę "mocy p r o m o c y j n e j", jeśli coś jest rozważane to w perspektywie awansu, nawet gdy chodzi o wyjątki od obowiązujących reguł. Często jest tu obecność "sądów konkursowych" nagradzających pewne dzieła.¹⁶ Samo słowo "krytyka" stąd się właśnie wywodzi, iż z grupy "gramatyków", badających zgodność dzieł z ustalonymi regułami, wydzieliła się grupa akceptująca również zjawisko "odbiegania od norm". Kryterium dla takiej akceptacji musiało leżeć w sferze "gustów", których kultywowaniem zajęli się ludzie określani jako "znawcy", "koneserzy", itp. O nich można mówić jako o typie "idealnych odbiorców". Czy można mówić, że właśnie ta grupa społeczna jest takim "wierzchołkiem góry lodowej", która wyrasta ponad układy społeczne, wkraczając w popperowskie "trzecie królestwo"? Można wskazać przykłady popierające tę tezę: grupy takie ukształtowały się już w osobne profesje, np. krytycy teatralni lub muzyczni, filmowi, literaccy, plastyczni, a jednocześnie wyemancypowały się one z ram odrębnych tendencji kulturowych. Gdy w dawnych sporach np. między poezją "klasyczną" i "romantyczną" krytycy musieli opowiadać się za jedną z nich i mówić "w imię" określonej poetyki, to współcześni krytycy nie muszą już dokonywać takich wyborów. Co więcej, tak jak w różnych dziedzinach kultury istnieją twórcy wybitni, tak w obrębie "koneserów" wyłania się postać "indywidualnego idealnego odbiorcy", który sam funkcjonuje jako instytucja, uznawany za arbitra, lub nawet w y r o c z n i ę w sprawach pewnych zjawisk.

Odnajdujemy jednak fakt, który mać ten obraz. Wedle Poppera reguły krytycyzmu są tak uniwersalne, że obowiązują zarówno w przypadku "ameby" jak i Einsteina. Różnica polega tylko na stopniu świadomości tych reguł. Można by więc sądzić, że wskazany poprzednio proces emancypacji profesjonalnej "krytyków" szczególnie wyraźnie zaistnieje w sferze wiedzy i nauki. Tymczasem wcale tak nie jest i nigdzie nie stwierdzamy takiego zjawiska. Powstał tylko dość znaczący proces kształtowania się zawodu "popularyzatora wiedzy". Krytyka naukowa pozostaje całkowicie domeną "twórców nauki". Jest to zjawisko zagadkowe, tym bardziej, że notujemy tu tworzenie odrębnych ciał (Klub Rzymski, Ruch Pugwash), które podejmują działania krytyczne w kwestiach pozanaukowych, w sprawach ochrony środowiska, zagrożenia nuklearnego itp. Nie powstaje natomiast podobne wyodrębnienie się "krytyki naukowej". Można by stąd wyciągnąć wniosek, iż sam krytycyzm jest tak mocno skondensowany w samej istocie procesów poznawczych, iż nie ma możliwości by wyemancypował się on w postać odrębną, skondensowaną jeszcze mocniej. To zaś niejako automatycznie czyni ludzi nauki jedynymi mieszkańcami "trzęśliciego królestwa" już z racji samej profesji. Popper wskazuje też na przesłankę tego procesu: dominujący hipotetyzm, który ogarnął całą naukę, fakt, że cały świat wiedzy jest tu rzeczywistością wyłącznie p r o - w i z o r y c z n ą . O fakcie tym pisał L. Fleck: "Laik uważa, że regułę (naukową) podyktował Bóg lub jacyś półbogowie, fachowiec wie, że ułożył ją jego koledzy".¹⁷

W obrazie powyższym pomija się jakby te bariery krytycyzmu, które w postaci "szkół naukowych" opisywał Th. Kuhn. A przecież ani w naukach szczegółowych, poczynawszy od empirycznych po formalne, ani w filozofii nie ustało zmaganie takich właśnie całości społecznych. Przykładem "szkoła kopenhaska" w fizyce, "strukturalizm" w biologii współczesnej i wiele innych.

Fakty powyższe nie podważają sensu wysiłku K. Poppera. Jego wysiłek jest zrozumiały właściwie dopiero w kontekście trwania "szkół naukowych". Sens jego daje się uchwycić jako r e p e t y c j a tego przewrotu światopoglądowego, jaki już raz zaszedł w dziejach kultury europejskiej. Otóż w sytuacjach zwalczających się bezlitośnie kościołów i sekt, wielu filozofów z epoki szeroko rozumianego Odrodzenia uciekło się do koncepcji panteistycznych (w różnych wersjach panteizmu). Poprzez inkorporację Boga w Przyrodę dokonano rozszerzenia kompetencji poznawczych poszczególnych jednostek, uwalniając je od autorytetów i pośrednictwa instytucji zbiorowych. Pankrytycyzm Poppera ma wszelkie cechy identycznego "rozszerzenia krytycyzmu",

by udostępnić go wszystkim bez wyjątku umysłom ludzkim (skoro przy-
sługuje on nawet "amebie"). Uniwersalizacja jest tutaj podstawą indywidua-
lizacji. Jak panteista ma prawo nieustannie czuć w sobie "boski entuz-
jazm", tak popperowski uczony ma prawo permanentnie odczuwać w sobie
krytycyzm wszechobecny w bycie. Nie musi on tworzyć szkół. Przykła-
dem takiej umysłowości był dla Poppera - Einstein.

Trzeba tu jednak zauważyć, że historiozoficznym następstwem
panteizmu były w Europie idiograficzne wzję dziejów, w których prze-
stano dostrzegać jakiegokolwiek schematy porządkujące. Uznano zaś, że
stojące "bezpośrednio" wobec Boga jednostki i grupy tworzą wydarzenia
i dzieła mające s a m o i s t n ą wartość. Historia jest wyłącznie
z b i o r e m takich pojedynczych wydarzeń, niczym nie zmediatyzo-
wanych i nie poddających się syntezie. Pankrytycyzm w jego obecnym
stadium rozwoju może posiadać identyczne następstwa. Jego konsekwencją
może być całkowity "anarchizm poznawczy" (który zresztą jako rady-
kalny popperyzm jest już ogłoszony przez F. Feyerabenda). To zaś
przypomina gnostyczne idee "logos spermatikos", lub też ten brak po-
rządku jaki widzimy w kosmosie, oglądanym nocą.

Przypisy

¹ P l a t o n, Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg praw,
tł. Wł. Witwicki, t. 2, Warszawa 1958, s. 321 i n.

² Kontekst historyczny antynowatorstwa Platona omawia A. Nowicki
w: Nowość jako aksjologiczna kategoria inkontrolologii, "Studia Filozofi-
czne", 1983, nr 11-12.

³ Dekret wydano w 1936 r. W uzasadnieniu usprawiedliwiano
krytyczną działalność Lessinga, Kleista, Tiecka i in. tym, że sami
byli twórcami. Por. W. K u b a c k i, Krytyk i twórca, Łódź 1948,
s. 16.

⁴ K.R. P o p p e r, Socjologia wiedzy, w: Problemy socjologii
wiedzy. Wybór tekstów, red. S. Rainko i J. Niżnik, Warszawa 1985, s. 435.

⁵ C.v. B o r m a n n, Der praktische Ursprung der Kritik.
Die Methamorphosen der Kritik in Theorie. Praxis und wissenschaftlichen
Technik von antiken praktischen Philosophie zu neuzeitlichen Wissenschaft
und Praxis, Stuttgart 1974, s. 46.

⁶ P o p p e r, Krytycyzm i tradycja, "Znak", 1963, nr 7-8, .

⁷ A. K a s i a, Metamorfozy diabła, Warszawa 1977, s. 16.

⁸ Cyt. z: Filozofia egzystencjalna. Wybór tekstów, red. L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 78.

⁹ H. B e r g s o n, Ewolucja twórcza, Warszawa 1913, s. 22 i n. Zdaniem Bergsona, każdy sąd "przeczący" ("ten stół nie jest biały") nie dotyczy żadnej realności, gdyż "stany negatywne" nie istnieją realnie. Formuła powyższa jest meta-zdaniem, tj. jej przedmiotem jest inne zdanie, twierdzące, które ktoś może posiadać o rzeczy ("ten stół jest biały"). Przecząc "zwracamy się ku jakiemuś interlokutorowi (...) jest to już początek społeczności". Jednocześnie treść meta-zdania nie wyznacza temu interlokutorowi treści zdania właściwego, jakie powinien mieć np. co do barwy stołu. W jej określeniu przeczenie takie pozostawia mu wolną rękę. Taka natura zdań "przeczących" dobrze odpowiada sytuacji krytyka, który nie może być zobowiązany do mówienia jakie coś jest "naprawdę". Konstrukcja Bergsona ma jednak charakter aporii: odrzucając zdanie "istnieją negatywne stany rzeczy" musi on przyjąć, że ktoś tak właśnie sądzi, on zaś od tego go odwołuje, nie przesądzając jakie są naprawdę te stany rzeczy. Lecz to właśnie Bergson określał wchodząc nieoczekiwanie w negacji "niebytu" w krąg myśli parmenidejskiej.

¹⁰ W. R u b c z y ń s k i, Filozofia życia duchowego, jego wytrzymałość, skuteczność i ład w świetle doświadczenia i krytyki, Poznań 1925, s. 407.

¹¹ M. W e b e r, "Obiektywność" poznania w naukach społecznych, w: Problemy socjologii wiedzy, s. 51.

¹² A. N o w i c k i, Klasyfikacja i ocena zdań krytycznie oceniających religię, "Euhemer. Przegląd Religioznawczy", 1959, nr 1-2.

¹³ L. C h w i s t e k, Pisma filozoficzne i logiczne, t. 1, Warszawa 1961, s. 211-212.

¹⁴ Por. S. A m s t e r d a m s k i, Między doświadczeniem a metafizyką. Z filozoficznych zagadnień rozwoju nauki, Warszawa 1973, s. 183 i n.

¹⁵ K.R. P o p p e r, Epistemologia bez podmiotu poznającego, "Literatura na świecie", 1984 nr 12.

¹⁶ Wizję organizacji całej kultury ludzkiej poprzez system takich "sądów" dał J. P i e t e r, Krytyka dzieł twórczych, Katowice 1948, .

¹⁷ L. F l e c k, Problemy naukoznawstwa, "Życie nauki. Miesięcznik naukoznawczy", t. 1, 1946, nr 5, s. 335.

Bogumiła Truchlińska

PROBLEM PODMIOTU W NAUKACH O LITERATURZE

"Rzeczywistość przedmiotowa i podmiotowa doznaje w zdaniu poetyckim gruntownego przekształcenia i im głębiej sięga to przekształcenie, tym bliżej jesteśmy piękna zdania".
(T. Peiper "Nowe usta")

Świadomość przekształcalności rzeczywistości przedmiotowej i podmiotowej, wyrażona kilkadziesiąt lat temu przez Peipera, uległa spotęgowaniu w czasach współczesnych i obróciła się nawet przeciw wspomnianym rzeczywistościom. Przekonanie o konieczności odrzucenia związków dzieła literackiego z rzeczywistością pozaliteracką (tak przedmiotową, jak i podmiotową), traktowanie utworu jako autonomicznej i niezależnej sfery stanowi wyrazistą tendencję w naukach o literaturze, a zwłaszcza w teorii literatury. Sądzę, że nie będzie przesady w twierdzeniu, iż rysem znamionym współczesnej nauki o literaturze w Polsce jest również antypsychologizm powiązany z antybiografizmem, co oznacza dominację tendencji ergocentrycznych, tj. ukierunkowanych na tekst. Interesować mnie będzie - ze względu na postawiony problem podmiotu - pytanie: kiedy, w jakim momencie nastąpiło w badaniach literackich zerwanie łączności między tekstem a osobowością twórcy? Pytanie tym bardziej intrygujące, że to właśnie współcześnie rozwinęła się na dobre psychologia twórczości, że nadal filozofów i estetyków interesuje twórczość w powiązaniu z człowiekiem ją tworzącym.¹ Myślę, że odpowiedzi na postawione pytanie należy poszukiwać w kompleksie zjawisk ujmowanych umownie hasłem "przełom antypozytywistyczny".²

Nurt antypozytywistyczny w humanistyce miał decydujący wpływ na kształtowanie się nowego ujęcia przedmiotu badań literackich i nowej metodologii. W zasadzie wpłynęł także na bujny rozkwit różnych dyscyplin

literaturoznawczych³, po odrzuceniu prymatu filologicznie pojmowanej historii literatury. Ukierunkowanie zainteresowań badaczy na biografię i osobowość pisarza, zdeterminowaną przez dziedziczność, środowisko i zastaną kulturę było znamienne dla badań pozytywistycznych. Model wiedzy humanistycznej był analogiczny do modelu nauk przyrodoznawczych. Oznacza to, że cechą badań była drobiazgowa faktograficzność w docieraniu do prawdy, zaś fakty pojmowane były w sposób ściśle deterministyczny. Celem więc badań było wyjaśnianie przyczyn danego faktu literackiego poprzez - najczęściej - odwoływanie się do sfery zjawisk pozaliterackich: danych biograficznych i cech osobowościowych. Przełom antypozytywistyczny zapisał się przede wszystkim postawieniem zagadnienia swoistości przedmiotu nauk humanistycznych (w tym literatury) i odrębności metod badawczych. Zgodnie w pracach poświęconych temu zagadnieniu wymienia się nazwiska Diltheya, Windelbanda, Rickerta, z późniejszych - Bergsona, Crocego i Husserla jako najbardziej aktywnych autorów przeobrażeń w myśli humanistycznej. Dokonali oni wyłomu w scjentystycznym modelu nauki, zastępując "wyjaśnianie" faktów przez ich "rozumienie", "przeżywanie", wprowadzając pojęcie intuicji, propagując aprioryczne poznanie istoty przedmiotu. Widzimy, że nawet w tym wyliczeniu nazwisk i postaw "antypozytywizm" jawi się jako różnorodność orientacji i postaw epistemologicznych, możliwych do przyjęcia wobec przedmiotu humanistycznego. Pluralizm ten doprowadził z pewnością do rozluźnienia rygorów sprawdzalności sądów, swobodnej interpretacji tekstów i ukierunkowań na tekst jako jedyny i właściwy przedmiot badań.⁴

Nie oznacza to jednak, że od razu i radykalnie wszyscy myśliciele i praktycy - badacze literaccy, odwrócili się od analizy związków literatury z życiem twórcy. Nawet w momencie inicjacji przełomu - w postawie i twórczości Diltheya - obserwujemy interesujące zjawisko: fakt zerwania z czynnikami zewnętrznymi, wyjaśniającymi twórczość, ale i zarazem ścisłe powiązanie biografii z utworem poprzez odwołanie się do kategorii wyrazu⁵. Cenił też biografię jako dzieło napisane⁶ jako najbardziej filozoficzną część historii. "Nie dlatego żeby sądził - pisze Z. Mitosek - iż biografia wyjaśnia zawartość dzieła. Przede wszystkim dlatego, że w życiorysach w sposób najbardziej wyraźny zarysowuje się związek między indywidualną strukturą psychiczną a strukturą duchową epoki"⁷. Tak więc Diltheya bardziej interesowało "przedmiotowe przeżycie wielkich idei epoki aniżeli indywidualne koleje losu"⁸. Psychiczną twórcy pojmował jako zinterioryzowaną historyczność, zanurzoną w sferę pragnień, dążeń, instynktów osobniczych. W zasadzie więc Dilthey głosił

zasadę jedności życia i twórczości. W ten sposób chciał przeciwstawić się pojawiającym się już wtedy tendencjom depersonalizującym w kulturze⁹. Niewątpliwie Dilthey wpłynął wyraźnie na powstanie nurtu wielkiej biografistyki, określanej przez badaczy jako "heroiczna" lub "monumentalna", sygnalizowanej nazwiskami: F. Gundolf, E. Bertram, na naszym gruncie J. Kleiner (prace o Krasieńskim i Stowackim). Z inspiracji Diltheyowskich wyrasta chyba praktyka analityczna filologów-neoidealistów K. Vosslera i L. Spitzera, poszukujących paraleli między cechami stylu a osobowością pisarza¹⁰.

Wspomniane tendencje depersonalizujące nie tylko nie wygasły, ale jeszcze bardziej nasiliły się w XX wieku. Trzeba przyznać, że miały w tym swój udział i filozofia i nauki o literaturze. Pod wpływem fenomenologii z jednej strony i formalizmu z drugiej odrzucano zdecydowanie wszelki psychologizm, związki z życiem, jakkolwiek by ono było rozumiane, a zajęto się samym tekstem, jego strukturą, stroną formalną. Dzieje się to tak przynajmniej na gruncie polskim. Literaturoznawstwo polskie XX wieku - jak wykazały badania¹¹ - pozostaje w dużej mierze pod wpływem krytyki psychologizmu, dokonanej przez R. Ingardena, M. Kridla i strukturalistów, stąd z "pewną rezerwą odnosi się do teorii wiążących utwor, jego zawartość i budowę z przeżyciem artysty"¹². Tendencje ergocentryczne mają u swych podstaw sprzeciw zarówno wobec genetyzmu i psychologizmu pozytywistycznego, jak i wobec niektórych kierunków i założeń antypozytywizmu, a szczególnie wobec różnych postaci neoidealizmu, wszelkiej "filozofii życia", a więc tych stanowisk, które w jakiejś tam mierze uprawiały psychologizm (mimo, że w nowej wersji) i wiązały twórczość z "życiem". Fenomenologiczna filozofia i literaturoznawstwo z nią związane (E. Husserl, M. Scheler, R. Ingarden, częściowo Z. Łempicki) zadecydowały o odwróceniu od "poetocentryzmu"¹³ i od traktowania dzieła literackiego jako wytworu psychicznego. Dyrektywy filozoficzno-metodologiczne fenomenologii znalazły swe odbicie w trosce o precyzyjną analizę struktury utworu, o rozróżnianie w nich różnych składników i układów oraz w dbałości o precyzję i ścisłość terminologiczną, obcą orientacjom neoidealistycznym.

A więc w obrębie nurtu antypozytywistycznego mamy do czynienia z dwiema przeciwstawnymi tendencjami: pierwsza dąży do rozluźnienia rygorów i sprawdzianów, do swobody interpretacyjnej (neoidealizm, "poetocentryzm"), druga - do uściślenia metod badawczych, używanych narzędzi pojęciowych (ergocentryzm przeważnie), a co za tym idzie - do korzystania z kryteriów i metod wypracowanych przez inne dyscypliny, takie jak: psychoanaliza, statystyka, matematyka, teoria informacji,

lingwistyka czy antropologia kulturalna itp. H. Markiewicz plaże pod adresem tej drugiej tendencji: "Jest to zjawisko tym bardziej zastanawiające, że w badaniach literackich (...) wzięta górę orientacja ergocentryczna, skierowana przede wszystkim na dzieła literackie, traktowane jako samoistne struktury znaczące, nie zaś na zewnętrzne uwarunkowania i funkcje literatury"¹⁴. A w tym przypadku chodzi o fakt korzystania z pojęć i metod innych dyscyplin i kierunków, a więc czegoś zewnętrznego wobec literatury.

Ta tendencja cechuje zarówno ten odłam ergocentryzmu, który utwór literacki interpretuje jako przedmiot estetyczny (fenomenologia) jak i ten, który traktuje jako dzieło sztuki (formalizm rosyjski, szkoła tzw. Nowej Krytyki, "Sztuki Interpretacji", różne szkoły analityczne, współczesny strukturalizm). Zauważyć tu trzeba odmienną nastawień metodologicznych w romańskim kręgu kulturowym, a zwłaszcza we Francji. Przeważa tam orientacja psychologizująca, ukierunkowana na świat wyobraźni twórcy, idąca często w parze z refleksją filozoficzną¹⁵.

Ujmowanie tendencji metodologicznych i interpretacyjnych w parę opozycyjnych kategorii (ergocentryzm, "poetocentryzm", antropocentryzm) jest znacznym uproszczeniem przy pluralizmie stanowisk we współczesnej humanistyce, niemniej jest to zabieg konieczny przy zagadnieniu podmiotu. Tym bardziej, że w zasadzie w badaniach literackich przemienne występują nastawienia i postulaty wskazujące raz na immanentne analizy i interpretacje, raz na konieczność odniesień pozaliterackich i usytuowania dzieła w przestrzeni historyczno-społecznej, w powiązaniu z osobą twórcy i odbiorcy. Te przeciwstawne tendencje dochodzą do głosu co kilka lat¹⁶, a ich nasilenie zależy także od kręgu kulturowego. Zobaczmy jak przedstawia się sytuacja w polskiej humanistyce.

Pierwszymi propagatorami nurtu antypozytywistycznego w Polsce byli J. Kleiner i Z. Łempicki¹⁷. Kleiner już w 1913 roku wysunął tezę, iż przedmiotem wiedzy o literaturze jest zawartość tekstów. Niemniej nie zrywał radykalnie z rzeczywistością pozaliteracką, twierdząc, że dzieło literackie może być oceniane z innego stanowiska np. religijnego, filozoficznego czy politycznego. Kleiner starał się zająć stanowisko pośrednie, przeciwstawiając się z jednej strony metafizyce humanistyki niemieckiej, z drugiej - formalizmowi rosyjskiemu. Mimo aktywnej działalności badawczej Kleinera i Łempickiego historycy literatury - jak stwierdza Markiewicz - nie rezygnowali początkowo z zainteresowania osobowością (S. Kołaczkowski) i zawartością ideową utworów (J. Ujejski, traktujący historię literatury jako historię idei czy problemów). Dopiero właściwie wystapie-

nia R. Ingardena i M. Kridla (formalizm, poparty przez warszawską szkołę stylistyki i wersyfikacji: F. Siedlecki, K. Budzyk) odwróciły te zainteresowania w przeciwnym kierunku, spowodowały zerwanie z biografizmem i psychologizmem, zapoczątkowały okres dominacji ergocentryzmu w badaniach. Stan ówczesny - z perspektywy czasu - zrekonstruował K. Górski w pracy *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do roku 1939*¹⁸.

W okresie powojennym świadomość metodologiczna była początkowo ufundowana na wyniesionych z poprzedniego okresu założeniach, w dużej mierze antygenetycznych i antypsychologicznych w odniesieniu do osobowości pisarza. Genetyzm przy koncentracji na tekście był w zasadzie dopuszczalny w zawężonych granicach i pojmowany jako próba ustalenia stosunku do tradycji literackiej, wyznaczenia kontekstu historycznego, powiązań literackich itp. Okres ekspansji marksizmu (lata pięćdziesiąte) był powrotem do genetyzmu i pozaliterackich wyznaczników zarówno dzieła jak i jego funkcji. Niejako reakcją na ów monizm metodologiczny i epistemologiczny w badaniach literackich było zjawisko późniejszej "otwartości" nauk o literaturze na różne kierunki myśli niemarksistowskiej. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte cechuje ponowne zainteresowanie formalizmem, zwrot ku strukturalizmowi i kierunkom tzw. analitycznym, adaptacja propozycji z innych nauk: lingwistyki, semiotyki, teorii informacji, antropologii strukturalnej itp. Nie miejsce tu jednak na omawianie głównych nastawień metodologiczno-poznawczych¹⁹; sygnalizuję je po to, by zwrócić uwagę na fakt współczesnej dominacji ergocentryzmu.

Odrzucenie wyjaśnień genetycznych, odwołujących się do biografii i osobowości autora bezzasadnym uczyniło problem podmiotu dzieła jako realnego twórcy. Nie zrezygnowano jednak z tradycyjnej terminologii: podmiot, autor, twórca itp., nadając tym terminom status literacki (dokonując oderwania od cech osobowościowych konkretnej osoby i traktując jako "fikcje" czy konstrukcje literackie), a także - traktując jako kategorie służące do interpretacji tekstów. Prześledźmy tę drogę i współczesne warianty zastosowań i konceptualizacji wspomnianych kategorii.

W zasadzie wyodrębnienie kategorii podmiotu nastąpiło już w starożytności; wtedy też przyporządkowano je działowi wiedzy o literaturze, który dziś nazywamy genologią. To w starożytności bowiem dokonuje się już podział na rodzaje literackie, a podstawę tego podziału stanowi podmiot mówiący. Pewne analogie do tego znaczenia podmiotu mówiącego znajdujemy w czasach współczesnych, mianowicie u Kleinera²⁰.

Podmiot mówiący Kleinera stanowi kryterium różnicujące poszczególne rodzaje literackie, a zarazem jest czymś nadrzędnym wobec wyznaczników poszczególnych rodzajów. Kleiner ukazuje związki wypowiedzi (utworów) epickich i dramatycznych z osobą je wypowiadającą. Z tym, że w przypadku "ja" lirycznego Kleiner odwołuje się jeszcze do osoby realnego poety. W pozostałych przypadkach podmiot jest konstrukcją literacką. To oddzielenie i uwzględnienie poety jako podmiotu wypowiedzi jest wyrazem postawy kompromisowej Kleinera, którą przejawiał w szeregu innych zagadnień teoretycznych.²¹ Tutaj jest to kompromis w sytuacji ścierania się dwu przeciwstawnych tendencji ergocentryzmu i poetocentryzmu w badaniach literackich. Chociaż sama kategoria "podmiot mówiący" może być - jak twierdzi T. Kostkiewiczowa - konsekwencją nastawień ergocentrycznych. Píše ona: "Postulat skupienia zainteresowań badawczych na dziele samym był jednocześnie nakazem traktowania tego dzieła jako swobodnego typu wypowiedzi językowej"²². Natomiast każda wypowiedź jest czyjąś wypowiedzią, musi mieć swego nadawcę. Na naszym gruncie pojęcie podmiotu mówiącego stosował pierwszy właśnie Kleiner, chociaż też niekonsekwentnie zdaniem Kostkiewiczowej. Dla wielu badaczy pojęcie to było niejako pseudonimem autora. Dzieło się to w przypadku odrzucenia psychologiczno-biograficznych założeń, przy jednoczesnym braku własnych oryginalnych kategorii badawczych.

Zdecydowanie występował przeciwko łączeniu podmiotu mówiącego z osobą realną nurt fenomenologiczny. Fenomenologowie usunęli w zasadzie ze swych rozważań autora, koncentrując się na relacji dzieło-odbiorca. Na gruncie polskim do zmiany ujęcia podmiotu - zdaniem Z. Mitosek - przyczynił się właśnie Ingarden. To on jest bowiem twórcą koncepcji podmiotów literackich jako "bytów intencjonalnych, wytworzonych przez tekst utworu. Rozważając zdania w utworze lirycznym, zdecydowanie przeciwstawia się traktowaniu ich jako wynurzeń autora"²³. Jest to wyraźne zanegowanie stanowiska Kleinera, który adresował dla liryki powiązania z przeżyciami konkretnego podmiotu autorskiego. Według Ingardena wypowiedź liryczną trzeba przypisać pewnej postaci fikcyjnej, podmiotowi nie tożsamemu z twórcą utworu. Podmiot ten jest więc rezultatem kreacji literackiej, a nie ekspresji twórcy.

Koncepcja podmiotów literackich została także podchwyczona i rozwinięta w teorii literatury przez zwolenników strukturalizmu. Potwierdza ona bowiem strukturalistyczną tezę o autonomicznym charakterze literatury. Oczywiście tylko w części kontynuowali oni Ingardenowską ontologię literatury, ale sprawy tych różbieżności wykraczają poza zakres

moich zainteresowań.²⁴ Nurt strukturalistycznej refleksji reprezentuje współcześnie J. Sławiński.²⁵ Dał on właściwie pierwszą rozbudowaną teoretyczną próbę eksplikacji kategorii podmiotu. W pracy O kategorii podmiotu literackiego (1966) Sławiński stawia pytanie: w jaki sposób istnieje "ja" literackie i co właściwie jest przedmiotem badań skupionych wokół hasła "podmiot literacki?". Nawiązuje on swym tekstem do tej tradycji teoretycznej, która "stoi na stanowisku, że podmiot literacki ma być rozumiany przede wszystkim jako element struktury dzieła, wyznaczony i uwarunkowany przez samą wypowiedź literacką".²⁶ Jego stanowisko jest więc wyraźnie wyznaczone przez strukturalistyczną opcję i ujawnia antypsychologiczny i antybiograficzny sens pojęcia "podmiot literacki". Artykułuje go Sławiński w postaci dwóch przeświadczeń:

- 1) "istnieje ogólna zgoda, co do tego, że podmiotu wypowiedzi lirycznej czy narracyjnej nie należy utożsamiać z realną osobą twórcy"²⁷,
- 2) zgoda, co do tego, że podmiot jest immanentnie zawarty w strukturze przekazu literackiego, że jest jakoś wyznaczony przez pozostałe elementy owej struktury.

Niemniej jest świadom tego, iż ontologiczne ujęcia podmiotu literackiego są często mieszane z ujęciami interpretacyjnymi (podmiot przedstawiany jest w kategoriach epistemologicznych jako podmiot operacji poznawczych, psychologicznych, socjologicznych itp.). Pierwszym więc zadaniem badacza jest ukazać faktyczny sposób istnienia podmiotu w "semantycznej materii utworu".

Sławiński stara się realizować postawione zadanie poprzez wyodrębnienie zagadnienia podmiotu z szerszego pola problematyki teoretyczno-literackiej, jakim jest problematyka "nadawcy dzieła literackiego". Już samo hasło wskazuje, że Sławiński swe strukturalistyczne analizy osadza w kontekście pojęć z zakresu teorii komunikacji, przyswojonej i zinterioryzowanej przez różne szkoły teoretyczno-literackie i nie tylko, bo tymi terminami operuje i socjologia literatury, i teoria wiedzy o książce (np. K. Głombiowski, Książka o procesie komunikacji) i in.

Problematyka nadawcy dzieła literackiego ma, zdaniem Sławińskiego, trzy poziomy swego funkcjonowania i badacz literacki winien je uwzględnić w swych analizach. W odrębnia więc:

1. Poziom wydarzeń składający się na biografię konkretnej jednostki - twórcy dzieła. Na tym poziomie r o l a nadawcy jest obciążona wszelkimi innymi rolami żywotnymi. Komplet tych ról - zdaniem Sławińskiego - tworzy nierozdzielalną całość i w tej postaci jest przywoływany jako odniesienie dla konkretnego przekazu literackiego. Jednakże

stanowisko badaczy ograniczających się do penetracji tego poziomu określa Stawiński mianem "naiwnego realizmu".

2. Poziom ten wyznacza specyficzną rolę autora, w którą wchodzi dany osobnik w trakcie procesu twórczego. Wyodrębnianie tej roli z kompleksu ról życiowych wymaga od badacza dokonania zabiegu jakby redukcji osobowości pisarza do tego aspektu, który funkcjonuje w czasie kształtowania przekazu. W tym momencie nadawca występuje tu jako hipotetyczny podmiot czynności twórczych. Stawiński sugeruje, iż podmiot ten ma być wyłącznie funkcjonalny, w przeciwieństwie do substancjalnego bytu realnej osoby pisarza. Był funkcjonalny oznacza, że podmiot ten istnieje tylko jako "człon relacji, której drugim członem jest dzieło".²⁸ Jest on każdorazowo określany przez swój dialog: 1) z twórczym, 2) z materiałem tematycznym, 3) ze schematami rozwiązań, z normami stylistyczno-kompozycyjnymi, czyli wzorcami i dyrektywami tradycji literackiej.

Stawiński zaznacza tu, że podmiot czynności twórczych nie zrywa całkowicie więzów z innymi stronami realnej osobowości pisarza. Stanowi on coś w rodzaju pryzmatu, w którym te realne cechy ulegają przełamaniu i przeobrażają się w materiał literackich czynności. "Podmiot czynności twórczych - pisze Stawiński - jest jak gdyby strefą oddzielającą wypowiedź literacką od określonego biograficznie osobnika, jakim jest pisarz."²⁹ Podmiot ten wobec pisarza reprezentuje "interesy" dzieła, chociaż Stawiński jest również skłonny przyznać, że może zaistnieć sytuacja odwrotna: może wobec dzieła wyrażać nastawienia (przekonania, skłonności) realnego osobnika. Jest więc ten typ podmiotu "swego rodzaju lłoczym sytuacjii życiowej pisarza i fikcyjnego świata utworu (...)".³⁰

Stawiński dostrzega także inne możliwości podmiotu określania utworu wobec okoliczności zewnętrznych (nie tylko wobec pisarza). Wskazuje tu na relacje z konwencją literacką, poprzez którą wyrażają się oczekiwania odbiorców. W ten sposób nadawca wchodzi nieuchronnie w pewnen stosunek społeczny, w relację z czytelnikiem, określając go i będąc określany. Dzieło literackie jest tu - zdaniem Stawińskiego - centrum dwubiegunowej przestrzeni społecznej, dzięki której włącza się w proces historyczno-literacki.

3. Poziom ten zawiera kategorię podmiotu literackiego. Występuje ona na poziomie organizacji samego utworu. Różnica między podmiotem czynności twórczych a podmiotem literackim jest wyraźna. Podmiot czynności twórczych, według koncepcji Stawińskiego,

jest elementem sytuacji komunikacyjnej, w której dzieło tkwi, natomiast podmiot literacki ("ja" liryczne, narrator) jest "elementem wewnętrznego porządku dzieła".³¹

Mamy więc u Stawińskiego trzy poziomy i trzy odrębne w swej istocie i istnieniu kategorie: autor - podmiot czynności twórczych - podmiot literacki. Według mnie poziomy te są uporządkowane hierarchicznie, a każdy z nich stanowi następny szczebel w procesie odrealniania i depersonalizowania podmiotu. Wyodrębnianie poziomu realnego autora nie ma tu żadnych konsekwencji metodologicznych, poza negatywną oceną stanowisk koncentrujących się na tym poziomie badań. Stawiński zresztą na początku zaprezentował swój antybiograficzny i antypsychologiczny punkt widzenia. Podkreśla literacki, niemalże tekstologiczny, charakter podmiotu; jest on wpisany w wypowiedź literacką i tylko pod jej wpływem (tan, zdów, słów) kształtuje się wyobrażenie w odbiorze osoby mówiącej (podmiotu mówiącego według określenia Kleinera). Stawiński nie pozostawia złudzeń: "Wypowiedź literacka w całości jest zaopatrzona w potencjalny cudzyśłów, da się ujmować jako swego rodzaju przytoczenie mowy owego wpisanego w nią, i t y l k o w n i ą, podmiotu"³² (podkreślenie moje - B. T.).

Stosunek podmiotu czynności twórczych do podmiotu literackiego ujmuje Stawiński jako stosunek nadawcy reguł mówienia (wszelkich norm poetyckich, bo tu chodzi przecież o literacki sposób mówienia) do nadawcy wypowiedzi, aktualizującej te reguły, a więc użytkownika.

Ujmując te trzy kategorie podmiotów, wyodrębnionych przez Stawińskiego na trzech różnych poziomach badawczych, w ich ontycznej perspektywie stwierdzić trzeba, że pierwszy poziom ujawnia nam podmiot jako byt realny, drugi - byt funkcjonalny, natomiast trzeci - byt semantyczny, istniejący w warstwie semantycznej dzieła przez sposób jego organizacji.

Zatrzymajmy się nieco przy koncepcji owego bytu semantycznego. Stawiński na przykładzie podmiotu lirycznego (odmiany podmiotu literackiego) rozwija zagadnienie konstrukcji i sposobu istnienia wspomnianego typu podmiotu. Jest to, zdaniem Stawińskiego, znaczeniowy korelat całej wypowiedzi lirycznej. Ale co ciekawsze - według Stawińskiego - nie jest on nam dany przez tę wypowiedź "raz na zawsze", lecz istnieje w rozwoju, ulega zmianie, jak gdyby "stało się" dopiero w trakcie wypowiedzi. Nie jest to więc model podmiotu statyczny, niezmienny i jednoznaczny. Ta mobilność podmiotu literackiego, jego rozwój i budowa w trakcie wypowiedzi jest czymś niezwykle oryginalnym w rozprawie

Stawińskiego, a jednocześnie bulwersującym. Zdaje sobie z tego sprawę sam autor, iż ujmując tę kategorię literacką w jej zmienności (i dotyczy to zarówno utworu o strukturze jawnie statycznej, jak i dynamicznej) postępuje wbrew utartym przekonaniom. Pisze bowiem: "Jednym z najbardziej zakorzenionych nawyków myślowych badacza literatury jest skłonność do ujmowania podmiotu mówiącego jako stabilnej strefy utworu przeciwstawionej innym strefom - zmiennym, przybywającym w czasie".[~] Skłonność taka jest zdaniem Stawińskiego nieuzasadniona, jeśli podmiot ujmuje się poprzez właściwości samej wypowiedzi. Stawiński ukazuje jak "osoba podmiotu" konstituuje się w trakcie przebiegu utworu, a dokonują tego wszelkie wyodrębnialne i dlatego obarczone sensem odcinki wypowiedzi.

Omawia tu także konstytutywne składniki paradygmatu podmiotu lirycznego - przez ten paradygmat rozumie założoną w tekście poetyckim o a o b o w o á ć, którą czytelnik rekonstruuje w procesie odbioru. Na ów paradygmat składają się role, jakie pełni "ja" liryczne. Stawiński wskazuje też na ponadindywidualny charakter podmiotu lirycznego, stanowiącego wynik pracy określonej poetyki, szkoły czy prądu literackiego. Przejawia się to w odpowiednim (a więc zmiennym) układzie (hierarchii) ról podmiotu lirycznego. Stanowi więc pewien wzorzec, którego realizacją i poszczególne warianty spotykamy w poszczególnych utworach. Tak więc w świetle wypowiedzi Stawińskiego podmiot literacki, mimo że stanowi jednorazowo sformułowany semantyczny korelat danego tekstu ma zawsze oparcie w jakimś stereotypie. Ponadindywidualny charakter podmiotu wiąże Stawiński w zasadzie z jego historycznością - ulegają bowiem zmianie wspomniane kombinacje ról, w zależności od zmienności, także i czasowej, konwencji literackich.

Tak więc i o samej strukturze literackiej, jaką jest podmiot literacki decydują w koncepcji Stawińskiego czynniki czy układy odniesienia pozatekstowe i pozaliterackie. Ani zmiana konwencji literackich, ani też zmiana stosunku do tradycji nie odbywa się przecież autonomicznie, bez zaangażowania czynnika ludzkiego - realnych twórców i odbiorców, a nawet ogólnych tendencji kulturalno-społecznych epoki.

Stawiński pisze jednak o koncepcji podmiotu lirycznego wypracowanego przez przedstawicieli danej szkoły czy prądu, stanowiącego wzorzec dla indywidualnych realizacji i układ odniesienia dla inicjatyw poetyckich, w sposób bardzo ostrożny, a co więcej - te inicjatywy i realizacje podejmują w świetle jego wypowiedzi nie realni ludzie, lecz podmiot czynności twórczych.

Postawę i metodę strukturalistyczną stosuje również T. Kostkiewiczowa.³⁴ Podjęła ona w pracy o Książninie (Książnin jako poeta liryczny, 1971) interesujący mnie problem. Z tejże pracy pochodzi fragment: Kategoria autora w badaniach poetyki utworów lirycznych, zamieszczony w wyborze tekstów pt. Genologia polska (1983). Wśród poruszanych problemów znajduje się kwestia rozumienia i sposobów badania osobowości artystycznej indywidualnego twórcy.³⁵ Za konieczną więc uważa autorka teoretyczną analizę kategorii: podmiot mówiący, podmiot literacki i autor osobowy. Trzeba tu jednakże przywołać pewne konstatacje Kostkiewiczowej dotyczące samego przedmiotu badań literackich.

Dla autorki pracy o Książninie "Jedynymi dostępnymi bezpośrednio faktami", stanowiącymi byt substancjalny są tekst i autor tekstu. Trzeci element przywoływany to czytelnik, gdyż w jej rozumieniu dzieło literackie stanowi szczególny typ przekazu językowego (przekaz literacki), który autor tworzy, a czytelnicy odbierają. Ów przekaz literacki stanowi cel wszelkich zabiegów wiodących do zrozumienia go, toteż stanowi podstawową realność i punkt wyjścia badań literaturoznawczych. Sens utworu wynika ze sposobu organizacji samego przekazu. Te twierdzenia Kostkiewiczowej wyraźnie zmierzają do uzasadnienia dominacji ergocentryzmu w badaniach. Czemu ma więc służyć wspomniany fakt empiryczny, zwany autorem? Na to pytanie odpowiedź nasunie się w trakcie dalszej prezentacji poglądów Kostkiewiczowej. W każdym razie stwierdzić trzeba, że odrzuca tu metody i założenia wywodzące się z tradycji genetyczno-psychologicznych, odwołujące się w interpretacji wyłącznie do danych biograficznych. Kostkiewiczowa wyodrębnia w swej pracy trzy poziomy interpretacyjne i zarazem przejawiania się poszczególnych kategorii podmiotów. Wyznaczają je relacje zachodzące w procesie komunikacji nadawczo-odbiorczej.³⁶

I	Podmiot mówiący	wypowiedź (jako fakt językowy)	adresat wypowiedzi
II	Podmiot literacki (idealny nadawca)	dzieło literackie (jednostka proc. historyczno- literackiego)	odbiorca idealny (wirtualny)
III	Autor osobowy	dzieło literackie (fakt biografii autora)	czytelnik konkretny

Każdy poziom (a zarazem kategorię podmiotu) wiąże Kostkiewiczowa z innymi kontekstami. Przyjmuje bowiem za semiotyką, iż znaczenie utworu nie jest stałe, lecz jest "funkcją kontekstu", w jaki został dany znak wprowadzony. Chodzi jej o znalezienie takich punktów odniesienia, które ułatwiłyby zrozumienie realizowanej w danym dziele zasady literackości. Postawa poszukująca kontekstów i uwzględniająca poziomy interpretacji (a zarazem przejawianie się różnych kategorii podmiotowych) - zdaniem Kostkiewiczowej - "gwarantuje poznanie mechanizmu 'nakładania się głosów' podmiotowych, właściwego danemu dziełu literackiemu i zrozumienie znaczenia tego mechanizmu".³⁷

Kostkiewiczowa rozpatruje problem nadawcy początkowo z pozycji - jak to określa - minimalistycznej. Bierze więc za punkt wyjścia tekst i "minimalne konteksty", niezbędne do jego interpretacji. Takim kontekstem według Kostkiewiczowej jest język (historycznie określony system językowy); jest on "jedynym możliwym terenem działania podmiotu ujawniającego się w tekście i poprzez tekst".³⁸ Według tej koncepcji podmiot mówiący jest elementem wewnętrznego porządku wypowiedzi, semantycznym korelatem, który proponuje Kostkiewiczowa nazwać "osobowością językową". Dla tej "osobowości" terenem zachowań jest język jako świat wzajemnych interakcji, a jej charakterystyka wyczerpuje się w opisie lingwistycznym.

Drugi poziom wiąże się ze świadomością twórcy i odbiorcy, że dana wypowiedź językowa nie jest zwykłym komunikatem językowym, ale że została zamierzona i wyprodukowana jako dzieło literackie. Kontekst jest tu szerszy i stanowi go system literacki (szeroko rozumiana konwencja literacka). Ten typ nadawcy-podmiotu mamy możliwość "opisywać z punktu widzenia literackich reguł wybranych i użytych do jego konstrukcji".³⁹ W przeciwieństwie do Sławińskiego Kostkiewiczowa podmiotem literackim określa zarówno dysponenta, jak i użytkownika reguł literackich. Podmiot literacki jest u niej "idealnym podmiotem świadomości literackiej" - rozprawie Sławińskiego - przypomnijmy - dysponentem reguł był podmiot czynności twórczych, zaś realizatorem - podmiot literacki.

Podmiot literacki w ujęciu Kostkiewiczowej jest wyznaczony przez: 1) wpisaną w tekst koncepcję roli twórcy i funkcji literatorskiej, 2) stosunek do systemu literackiego (tradycjonalista-nowator), 3) stosunek do zdefiniowanego odbiorcy literackiego.

Obie te kategorie podmiot mówiący i podmiot literacki mają, zdaniem Kostkiewiczowej, byt funkcjonalny; są rezultatem określonych zabiegów interpretacyjnych, których przedmiotem jest ten sam tekst. Są to - inaczej mówiąc - dwa aspekty tej samej empirycznej rzeczywistości i stano-

wią odpowiedź na dwa różne pytania stawiane wobec niej. Konsekwencją winny tu być dwa różne języki analizy tych podmiotów - analizy lingwistycznej i literackiej. Kostkiewiczowa natomiast zauważa, że w pracach literaturoznawczych przypisuje się podmiotowi mówiącemu cechy charakterologiczne, postawy, stanowiska poznawcze itp., a więc ujmując go w terminologii obcej lingwistyce. To zauważone przez Kostkiewiczową zjawisko niekonsekwencji badawczej nazwałabym ponowną personalizacją odpersonalizowanego podmiotu. Jest to wynik zderzenia się dwu spraw: z jednej strony - zerwania z regułami psychologizmu, z drugiej zaś - operowania nadal tradycyjnymi określeniami i terminami z zakresu psychologii.

Trzeci poziom analizy, a zarazem kontekst interpretacyjny, szerszy od poprzedniego, stanowi określony historycznie system kultury. On odsłania, zdaniem Kostkiewiczowej, ogólniejszy sens dzieła. W kulturze uczestniczyć może jednak tylko konkretna, o bycie substancjalnym, jednostka ludzka poprzez swoją indywidualną biografię. Dla wyjaśnienia dzieła przywoływane są tu fakty pozaliterackie, związane z biografią pisarza.

Jednakże uwagi Kostkiewiczowej o autorze osobowym nie pozostawiają wątpliwości, że jest ona zwolenniczką tendencji ergocentrycznych, natomiast kategoria autora jest przywoływana jedynie z konieczności interpretacyjnych. Imię i nazwisko autora jest - według Kostkiewiczowej - stałym i konstytutywnym składnikiem tekstu, toteż winniśmy uwzględnić tę kategorię przy analizach. Zwłaszcza, że relacje między poszczególnymi typami podmiotów ukierunkowują się ku autorowi osobowemu tym bardziej, im mniejsza jest konwencjonalizacja utworu. Większy stopień zindywidualizowania podmiotu mówiącego, odpowiadająca mu na drugim poziomie postawa nowatorska podmiotu literackiego - to wszystko wiedzie ku osobowości autora, kształtowanej pod wpływem sytuacji kulturowej. Obraz autora osobowego jawi się w tekście jako "korelat wszelkiej, minimalnej nawet porcji, jaką jednostkowy przekaz wnosi do procesu historycznego".⁴⁰ Z tego punktu widzenia "każde dzieło wyznacza w mniejszym lub większym stopniu ślad swego biograficznego autora".⁴¹ Badania tych związków nie zawaze są ościnalne, ale niezbędne tam, gdzie mamy do czynienia z dziełem wybitnym i nowatorskim.

Trzeba tu zwrócić uwagę na tok postępowania badawczego proponowany przez Kostkiewiczową. Wychodzi się tu od dzieła ku autorowi; to dzieło w zasadzie upoważnia do analizy kulturowej, w tym i biograficznej. Ono stwarza przesłanki i domaga się uzasadnień w tej płaszczyźnie badań, a nie tak jak w badaniach tradycyjnych, gdzie biogra-

lla, przeżycia i cechy autora wyjaśniały dzieło. Nie jest to jedyny zresztą i wyłączny kontekst badań, ale niejako uzupełnienie analiz "tekstologicznych".

Problem autora osobowego i jego obrazu poruszają również inni badacze literatury. Przykładowo wymienić można K. Wykę, M. Jasińską, S. Elle, J. J. Lipskiego i innych. Ale każdy z tych badaczy dysponuje nieco innym ujęciem, a w każdym razie jest ono różne od potocznego. I nie zawsze "autor osobowy" wydedukowany z tekstu pokrywa się znaczeniowo z terminem "autor realny". Trzeba się tu zgodzić ze Stanisławem Elle⁴², że termin "autor" należy po dzień dzisiejszy do najbardziej wieloznacznych. Jest on bowiem stosowany po pierwsze: do realnego człowieka z jego autentycznymi poglądami, przeżyciami, z całą jego biografią, po drugie - do twórcy dzieła, odkrywanego w obrębie tekstu, przy czym w dawniejszych badaniach utożsamiano jeszcze autora z narratorem lub poglądami postaci. Píše o tym ostatnim stanowisku M. Jasińska⁴³, przy czym w jej wypowiedzi wyraźnie ma miejsce identyfikacja autora z realnym pisarzem i jego biograficznymi doświadczeniami.

Natomiast stanowisko Kostkiewiczowej jest niezbyt jasno sprecyzowane. Wyodrębnia bowiem poziom interpretacyjny odsyłający do pisarza i jego kulturowych uwarunkowań, lecz odnoszę wrażenie, że "autor osobowy" Kostkiewiczowej (mimo, że mu przypisuje "byt substancjalny") to tylko rola kulturowa pisarza, manifestująca się w innych - poza dziełem funkcjonujących przejawach świadomości literackiej (teksty krytyczne, manifesty, programy), nie zaś realny krąg doświadczeń biograficznych i przeżyć jednostkowych. W przypisach do swej pracy o kategorii autora Kostkiewiczowa stwierdza również, iż z tej perspektywy badawczej jaką zajmuje, nie interesują badacza przeżycia autora, związane z przebiegiem procesu twórczego, ani też udział w nim różnych władz psychicznych i umysłowych. Jej stanowisko, dotyczące wyodrębnienia i interpretacji kategorii podmiotowej zwanej autorem osobowym, wspierają rozwiązania z zakresu antropologii i socjologii literatury; mogło nań wpłynąć pewne niezdecydowanie S. Żółkiewskiego uwidocznione w kwestii: badać czy nie osobowość autora.⁴⁴ Moje odczucia prowadzą mnie do wniosku, że "autor osobowy" Kostkiewiczowej nie jest tożsamy z realnym pisarzem, osobą obciążoną życiowymi rolami i cechami i mimo określenia substancjalności tegoż bytu, jest to jednak kategoria epistemologiczna, służąca do opisu wyodrębnionej z tekstu, wyższego rzędu struktury.

Takie stanowisko przyjmuje również K. Wyka, który przyłączył się do nurtu odrzucającego identyfikację realnego pisarza z autorem

tkwiącym *implicite* w dziele. Wyka postępuje się tu kategorią "obraz autora" na nazwanie autora zawartego w dziele. Określając go pisze: "Obraz autora zatem - to nie osobowość autora jako zjawisko przynależne do rzędu biografistyki bądź psychologii. Obraz autora może być, przy umiejętnym postępowaniu, konstrukcją naukową, wynikającą wyłącznie z dzieła i sprowadzalną do dzieła".⁴⁵ A zatem obraz autora jest kategorią badawczą i nie przynależy do "subiektywnej świadomości danego pisarza". Ten nurt przeciwstawiający autorstwo wykrywalne w obrębie tekstu autorstwu realnemu (zespółowi według Ellego rzeczywistych czynności wytwórczych i ich osobistych uwarunkowań, należących do sfery zjawisk psychologicznych czy warsztatowych) na naszym gruncie zainicjował R. Ingarden. Wprowadził on podstawowe rozróżnienia między odmiennymi pojęciami autorstwa⁴⁶, jednak jego propozycje, nowatorskie nawet na gruncie ówczesnych nadań europejskich, nie wywołały odpowiedniego oddźwięku w polskiej nauce o literaturze.

Do koncepcji Ingardena nawiązuje i twórczo ją przyswaja S. Elle, omawiając zagadnienie autorstwa w pracy *Światopogląd powieści* (1973). Ingarden wyróżnia trzy kategorie autora: 1) autor realny, 2) autor jako "podmiot przedstawiony" w samym dziele (jeden ze składników dzieła, należący do świata przedstawionego), 3) przynależny do danego dzieła sztuki podmiot sprawczy, wyznaczony przez to dzieło, tak że tylko z dzieła dowiadujemy się o nim. O ile pierwszy typ autora nie zajmuje Ellego, to zatrzymuje się na drugim, dokonując jego krytyki (za identyfikację narratora z autorem), natomiast w przypadku trzeciego - akceptuje wspomnianą kategorię. Elle podkreśla, że dla praktyki badawczej największe znaczenie posiada rozdzielenie autora jako "podmiotu sprawczego" od realnego człowieka-wytwórcy dzieła. Widzimy więc, że w tym nurcie rozważań ukierunkowanych na tekst autor nie jest tożsamy z realną osobą twórcy. Elle nie chcąc mnożyć terminologii nie używa w swej pracy terminu "obraz autora" ani też "podmiot sprawczy", lecz "autor" (podmiot twórczy, chyba odpowiadający Ingardenowskiemu podmiotowi sprawczemu) i "autor realny" (realny wytwórca dzieła). Czyni to ze względu na istniejące w nauce o literaturze pomieszanie pojęć, wiodące do nieporozumień interpretacyjnych.

Stefania Skwarczyńska jeszcze w 1953 roku⁴⁷ postawiła pytanie: czy oprócz uzasadnień psychologizacyjnych nie ma innych teoretycznych uzasadnień dla badań nad biografią pisarza jako niezbędnym odcinkiem historii literatury, czy sam charakter badań nie zmusza, by wprowadzić do konstrukcji badawczych również "autora" jako niezbędnego i w pełnym sensie integralnego z samym dziełem elementu. Pytanie to znalazło

oddźwięk szczególnie w latach sześćdziesiątych⁴⁸, nawet badacze strukturaliści dostrzegali tę konieczność (Kostkiewiczowa).

Dostrzeżono również ograniczenia nurtu strukturalistycznego. Maria Jasińska w swej pracy *Narrator w powieści* (1962) podkreśla, że struktura narratora jest uzależniona od świadomego zamiaru realnego autora. Jasińska nie wikła więc swych badań poprzez zbyt daleko idącą autonomię konstrukcji literackich, nie udaje, iż narrator sam się kształtuje w trakcie przebiegu tekstu, jak to ma miejsce w badaniach strukturalistów. Wskazuje też na pewne braki strukturalistycznych interpretacji, wynikające z ich abstrahowania od problematyki światopoglądowej, dylematów filozoficznych i dokonywanych wyborów wartości. Jasińska natomiast jest przekonana, że ten aspekt postaci narratora, który wskazuje na związki ze światopoglądem autora, a także z pojmowaniem tendencji epoki jest również ważny, a najczęściej pomijany w analizach strukturalistów. W konstrukcji narratora będącej świadomym zamiarem autora wyrażać się mogą - zdaniem Jasińskiej - ogólne tendencje epoki. Wskazuje tu przykładowo, że autorytatywność narratora w Oświeceniu - to efekt epoki, ograniczenie do przypuszczeń w celu podkreślenia zawziętości psychiki - to tendencja sentymentalizmu, zaś z niemożnością wyjaśnień czy ocen mamy do czynienia przy założeniu relatywizmu, agnostycyzmu i irracjonalizmu.

Jasińska uwzględnia w swych rozważaniach relacje: autor (realny) - narrator - odbiorca epicki (wirtualny) - odbiorca realny. Jednakże - jak sądzę - stanowisko autora jest czynnikiem kształtującym pozostałe elementy relacji. Píše bowiem: "To, co jest dla autora najważniejsze w sensie pozytywnym lub negatywnym lub uważane za specjalnie nowatorskie lub niezgodne z przyjętymi przekonaniami, często właśnie mobilizuje narratora wobec epickiego czytelnika, poprzez którego ma być osiągnięty czytelnik realny".⁴⁹

J. J. Lipski nawiązuje do pytań Skwarczyńskiej w swej rozprawie: *Biografia a interpretacja*⁵⁰ i ukazuje tę kwestię w oparciu o materiał egzemplifikacyjny z historii literatury (twórczość Kasprowicza). Udowadnia w niej, że sam tekst bez odwołań do kręgu faktów pozaliterackich byłby nieczytelny. Nawet analiza lingwistyczna wymaga wiedzy o pochodzeniu i przynależności autora do danego kręgu społeczno-kulturalnego. Środowisko, region, grupa zawodowa, grupa wyznaniowa itp. - są to zdaniem Lipskiego czynniki różnicowania socjo-kulturalnego, decydujące o "przesunięciu znaczeń wyrażen językowych". Chodzi więc tu o specjalnego rodzaju dane biograficzne, których rola jest raczej pośrednia,

a które pozwalają ustalić społeczny i kulturowy punkt odniesienia dla języka utworu. Lipski proponując więc stanowisko godzące niejako ergo i antropocentryzm nie reprezentuje jednak "wulgarnego biografizmu", jak sam to określa. Takiej postawie zdecydowanie się przeciwstawia i nie godzi się, jak to praktykowano w dawnym biografizmie, na traktowanie epizodów fabularnych, postaci bohaterów itp. jako odpowiedników wydarzeń i osób z życia autora, jako aluzji do konkretnych faktów. Można powiedzieć, iż przypomina autor Biografii... o "prawie fikcji", rządzącym utworem literackim.

Jednakże Lipski nie sprowadza kwestii do analizy języka. Podnosi też problem autorstwa jako czynnika konstytuującego przedmiot badań monograficznych. Uważa, że w monografiach jednego pisarza elementem łączącym w całość i stanowiącym o jedności przedmiotu badań jest autorstwo. Fakt ten musi badacz uwzględnić i wprowadzić w konstytuowany przez siebie przedmiot badań, choćby był najzagorzalszym antybiografistą. W praktyce badawczej przejawia się to najczęściej poprzez zsynchronizowanie twórczości z biografią. "Znaczy to - konkluduje autor - że stworzona konstrukcja rozwojowa jest określona przez biografią".⁵¹ Oczywiście jest to autorstwo specjalnego rodzaju. Według Lipskiego bowiem jest to z jednej strony fakt biograficzny, w każdym razie zewnętrzny wobec dzieła, nb. wprowadzony do dzieła dopiero od kilku wieków przez konwencję literacką, z drugiej zaś - o ile już został wprowadzony do dzieła - to jest to fakt immanentny. Wprowadzona bowiem do utworu nazwa osobowa "nie mniej należy do dzieła literackiego niż nazwy osobowe postaci przedstawionych, które również w nim znajdujemy".⁵²

Lipski wyjaśnia, że: 1) nazwa ta w dziele nie znaczy to samo, co poza dziełem (poza utworem oznacza konkretną osobę, np. Kasprowicza w każdej chwili jego życia), 2) desygnat tej nazwy znajduje się poza dziełem, co ją wyróżnia spośród innych nazw zawartych w dziele. Treść słowa "autor" kształtują - zdaniem Lipskiego - dwa czynniki: biograficzna wiedza o autorze i mīt, legenda społeczna o autorze. Stąd płyną zadania dla badań biograficznych, których tu autor nie odrzuca, jak większość współczesnych badaczy: "Zadaniem badań biograficznych właśnie jest w miarę możliwości obiektywne konstytuowanie znaczenia nazwy osobowej autora, nadawanie mu maksymalnej adekwatności".⁵³ Pozwoli to na odrzucenie subiektywnych elementów mitycznych, narosłych wokół postaci autora.

Wagę biografistyki podkreśla też, co prawda pośrednio, stosunek między nazwą "autor" a podmiotem lirycznym. Autor jest tu najważniejszym czynnikiem konstytuującym utwór liryczny. Jednakże Lipski nie

utożsamia tych dwu kategorii, ale wskazuje na relacje zachodzące między nimi. Relacje te mogą być różne, jakby stopniowalne: od dużego dystansu aż do sytuacji bliskiej utożsamieniu, jak przykładowo w Księdze ubogich; tu utożsamienie "ja" lirycznego z Kasprowicza nie budzi zastrzeżeń.

Lipski wypowiada się przeciwko skrajnościom zarówno w badaniach psychologiczno-biografistycznych, jak i antypsychologistycznych i antybiografistycznych. Skrajnym autonomistom z kręgu ergocentrycznego przypomina o czymś, o czym najczęściej nie pamiętają, mianowicie, że "dzieła literackie, literatura, poezja, choćby stanowiły nie wiem jak autonomiczne ciągi rozwojowe i choćby tworzyły jak najbardziej integralne struktury - istnieją, mają sens, c o ś z n a c z ą (podkreślenie moje - B. T.) dopiero na tle kultury, a więc określonego systemu wartości, w znacznej mierze transcendentnego wobec dzieł literackich, choć zarazem obecnego w nich, bo odzwierciedlanego, wyrażonego bądź inaczej jakoś w nie wpisane. Interpretacja jest niemożliwa bez odniesienia jej do kultury jako przede wszystkim systemu wartości".⁵⁴

Przeciwko skrajnościom psychologizmu i biografizmu, jak i ergocentryzmu, a zwłaszcza tego ostatniego nurtu, dominującego we współczesnej nauce o literaturze, występują przede wszystkim ci badacze, którym nieobce są sprawy kultury i których niepokoją postępujące coraz bardziej procesy depersonalizacji, antyindywidualizmu, alienacji i dezintegracji zarówno kultury, jak i osobowości uczestniczącej w niej jednostki. A procesy te pogłębiają współczesne tendencje teoretyczne i metodologiczne, interpretacje historyczno-literackie, nie dostrzegające integralnego związku kultury z dziełem, dążące do uprawiania "historii literatury bez nazwisk". Siłownościom tym ulegają również socjologowie literatury. Świadczy o tym niezbyt pewne i konsekwentne stanowisko S. Żółkiewskiego, który wprawdzie przyznaje, że dzieło sztuki wyraża czy odzwierciedla złożoną strukturę, jaką jest osobowość autora (stanowiąca pewien wariant osobowości-wzoru, ukształtowanego kulturowo), ale zarazem skłania się ku "autonomistom". Uważa bowiem, że zainteresowania badawcze winny iść raczej w kierunku wyodrębniania struktur, które nie są swoistym wyrazem osobowości.⁵⁵ A więc mamy tu do czynienia znowu z akcentem na indywidualizm i rozerwaniem jedności osobowości twórczej i jej dzieła.

Jednakże trzeba tu podkreślić, że w rozumieniu socjologicznym "literatura jest integralną częścią całokształtu kultury danego czasu

i miejsca, przemiany jej dokonują się w związku z dynamiką i procesami przemian kultury".⁵⁶ Literatura w tym kierunku badań jest traktowana jako swoiste narzędzie komunikacji społecznej, stąd też problem indywidualnie pojmowanego podmiotu (nadawcy) interesuje socjologów marginalnie. Natomiast są rozważane kwestie nadawcy - z perspektywy typologicznej - jako r o l e społeczne pisarzy, zmienne czasowo.⁵⁷ W dużej mierze skoncentrowano się przede wszystkim na funkcjonowaniu komunikatu (utworu) i problemie jego społecznej recepcji.⁵⁸ Kategoria odbiorcy odgrywa tu ważką rolę, ważniejszą nawet niż kategoria twórcy. Spotyka się nawet wyraźne postulaty, by w tym kierunku zorientować badania, tworzy się tzw. "poetykę odbioru" (Balcerzan), sugeruje się historię literatury ukieunkowaną na czytelnika. Oto co pisze Harald Weinrich, przytaczany przez socjologów literatury: "Historia literatury postępuje niezbyt rzetelnie. Pisana dla czytelników dzieł literackich, mimo to z upodobaniem rozpatruje owe dzieła nie z perspektywy czytelnika, lecz autora".⁵⁹ W zasadzie więc proces obiegu literatury w społeczeństwie jest - jak podkreśla A. Werner⁶⁰ - najlepiej uchwytny od strony odbiorcy, aktualnego śladu, jaki po sobie literatura pozostawia. Tak więc względy i założenia metodologiczne - opis efektów, empiria uchwytna za pomocą metod socjologicznych - prowadzą do uwydatnienia problematyki odbioru, a także odbiorcy jako dekodera przesłanych mu informacji. Rozważania socjologiczne wykorzystują tu osiągnięcia typologiczne teoretyków, posługując się najczęściej kategoriami "odbiorca realny" i "odbiorca wirtualny" (idealny).⁶¹ Zagadnienie odbiorcy i jego podmiotowości wymagałoby jednakże odrębnego omówienia, poprzestane więc na jego zasignalizowaniu.

Na zakończenie chciałabym wskazać pewne przyczyny, które mogły wpłynąć na odrzucenie przez wiele dyscyplin literaturoznawczych identyfikacji pisarza z realnym człowiekiem i traktowania go jako kategorii interpretacyjnej bądź roli społecznej (socjologowie: A. Siciński, K. Rudzińska i in.). Piszę o tym problemie - choć marginesowo - E. Balcerzan⁶² i dokonuje jego egzemplifikacji w oparciu, między innymi, o autobiografię.⁶³ Egzemplifikacje te wskazują na konieczność rozdzielenia, a przynajmniej odrębnego traktowania osoby i pisarza. Balcerzan podaje jako przykłady fakty zrzeczenia się praw autorskich, wyrzeczenia się swoich utworów (jak F. Gładkow), podawania innego utworu za pierwszy (B. Jasieński) i rezygnowania na wiele lat przed śmiercią z roli pisarza (T. Peiper). U podłoża współczesnego zerwania z tradycyjnym utożsamianiem autora z realnym człowiekiem leży też przekonania

o dwóch płaszczyznach funkcjonowania: egzystencjalnej, niemal wręcz biologicznej (konkretny osobnik) i społeczno-kulturalnej (rola pisarza). I te dwa sensy czy wymiary istnienia są traktowane we współczesnej metodologii odrębnie.

Sądzę, że dla celów badawczych te rozróżnienia są potrzebne, ale nie powinny być absolutyzowane. Nie może tu istnieć całkowity rozziw między wspomnianymi płaszczyznami, człowiek bowiem nie istnieje wyłącznie w jednej bądź drugiej. Zależność i komplementarność tych płaszczyzn, a zarazem ujęć człowieka jest tu ewidentna, a w badaniach historyczno-literackich wręcz niezbędna.

Oderwanie twórcy od dzieła, od realnego człowieka, czyli siebie samego w swej "życiowej" roli, niedostrzeganie ich integralnego związku są to konsekwencje antypozytywistycznego przekładu w humanistyce, a konkretnie - reakcji na nadużycia psychologizmu i biografizmu. Myślę, że ta wewnętrzna opozycja (wewnątrz dyscyplin literaturoznawczych) nałożyła się na pewne ogólne tendencje kulturowe XX w. i wyraziła walkę indywidualizmu z antyindywidualizmem, jednostki ze zbiorowością, a w efekcie zwycięstwo w filozofii kierunków antyindywidualistycznych, w płaszczyźnie społeczno-politycznej zaś - kryzys postaw i wartości liberalizmu. Jak już wcześniej pisałam, tendencje te w naukach o literaturze zaowocowały absolutyzowaniem nastawień ergocentrycznych, umacniających procesy depersonalizacji kultury i osobowości. Stanowią one także wyraz procesów unifikacji, zacierając bowiem niezwykle doniosłe zjawisko - pluralizmu kulturalnego, opierającego się m.in. na różnorodności indywidualnych podmiotów.

Sądzę, że próbę pogodzenia ergocentryzmu i antropocentryzmu, jak i przezwyciężenia ich ograniczeń i skrajności, stanowi tworzona na gruncie filozofii kultury *t e o r i a s p o t k a ń* A. Nowickiego, akcentująca mocno *p o d m i o t o w y* charakter kultury, *wzajemny d i a l e k t y c z n y* związek człowieka i jego dzieła.⁶⁴

Przypisy

¹ Przykładem może być koncepcja homo creator, rozwijana we współczesnej antropologii filozoficznej, m.in. przez J. Kuczyńskiego (*Homo creator*, 1976), B. Suchodolskiego (*Kim jest człowiek?*, 1976 wyd. 2).

Zainteresowanie człowiekiem tworzącym cechowało też nieco dawniejsze prace (H. E l z e n b e r g, Osobowość twórcza artysty, "Przegląd Filozoficzny" 1948, M. N a k s i a n o w i c z - G o ł a s z e w - s k a, Twórczość a osobowość twórcy, Lublin 1958). Problemy interioryzacji i eksterioryzacji porusza A. Nowicki w pracy z zakresu filozofii kultury: Człowiek w świecie dzieł (1974).

² O nurcie antypozytywistycznym pisali: S. S k w a r c z y Ń - s k a, Rzut oka na rozwój teorii badań literackich od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945, w: Teoria badań literackich za granicą, t. 2, Kraków 1974, s. 11-73; A. Z e i d l e r, Antynaturalistyczny program badań nad sztuką i jego współczesne kontynuacje, Warszawa-Poznań 1983; U progu współczesności. Z dziejów doktryn antypozytywistycznych, pod red. B. Skargi, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, Zagadnienie przełomu antypozytywistycznego w humanistyce, Poznań 1978.

³ Zob. H. M a r k i e w i c z, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1980 (wyd. 5, uzupełnione), roz. 1.

⁴ Ale wynikiem tego - jak pisze Markiewicz - była też tendencja przeciwna: do uściślenia metod i rygoryzmu badawczego.

⁵ Por. Z. M i t o s e k, Teorie badań literackich, Warszawa 1983 (roz. Przełom antypozytywistyczny w nauce o literaturze, szczególnie s. 118-128).

⁶ Termin "biografia" jest wieloznaczny. W tym przypadku nie chodzi tylko o życiorys konkretnej jednostki, ale o pewien gatunek literacki. Por. M. J a s i ń s k a, Zagadnienia biografii literackiej, Warszawa 1970.

⁷ Z. M i t o s e k, Teorie badań literackich, s. 124-125.

⁸ Tamże, s. 125.

⁹ Na polskim gruncie tezę o jedności życia i twórczości głosił w dwudziestoleciu międzywojennym B. Suchodolski. Zwalczał on także tendencje depersonalizujące, przejawy technicyzowania, produktywizmu, nihilizmu, a więc tych czynników, które miały negatywny wpływ na kulturę i osobowość jednostki. Por. Kultura i barbarzyństwo (art. z 1931), wypisy Kultura i osobowość (1935), Wielkość sztuki a odrodzenie kultury (1935), Uspołecznienie kultury (1937). Zagadnieniom tym poświęcono wiele miejsca na łamach redagowanego przez Suchodolskiego kwartalnika "Kultura i Wychowanie" (1933-1939).

- ¹⁰ Zob. S. Skwarczyńska: Kierunki w badaniach literackich, Warszawa 1984.
- ¹¹ H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, tenże Polska nauka o literaturze, Warszawa 1981; Z. Mitosek, Teorie badań literackich.
- ¹² Z. Mitosek, Teorie badań literackich, s. 21,
- ¹³ Określenie "poetocentryzm", "kulturocentryzm", "ergocentryzm" używa S. Skwarczyńska. Zob. Kierunki w badaniach literackich.
- ¹⁴ H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, s. 24.
- ¹⁵ Tamże, s. 33.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Por. J. Kleiner, Charakter i przedmiot badań literackich (1913) oraz Z. Łempicki, W. Dilthey (1914); Idea a osobowość w historii literatury (1920), i in.
- ¹⁸ Praca ta została zamieszczona w publikacji zbiorowej pt. Zjazd Naukowy Polonistów 10-13 grudnia 1958, Wrocław 1961.
- ¹⁹ Por. typologię stanowisk we współczesnych badaniach literackich w Polsce, dokonaną przez H. Markiewicza w Główne problemy wiedzy o literaturze, s. 46-47.
- ²⁰ J. Kleiner, Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej (1947). Ostatni przedruk w: Genologia polska. Wybór tekstów, Warszawa 1983.
- ²¹ Por. H. Markiewicz, Polska nauka o literaturze.
- ²² T. Kostkiewiczowa, Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych, w: Genologia polska, s. 158.
- ²³ Z. Mitosek, Teorie badań literackich, s. 135.
- ²⁴ Odsyłam tu do różnic wykazanych przez Z. Mitosek w Fenomenologia i strukturalizm (jeden z podrzdziałów Fenomenologii literatury) w: Teorie badań literackich.
- ²⁵ J. Sławiński, prof. Instytutu Badań Literackich PAN, reprezentuje krąg strukturalistów warszawskich, wyrosłych ze "szkoły" K. Budzyska. Jest przede wszystkim teoretykiem literatury, chociaż ma w swym dorobku również szkice historyczno-literackie. Główne prace: Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej (1965), Dzieło, język, tradycja (1974).

26 Z informacji wstępnej poprzedzającej przedruk artykułu Sławińskiego w *Genologii polskiej*, s. 145.

27 J. S ł a w i ń s k i, O kategorii podmiotu lirycznego, przedruk: *Genologia polska*, s. 146.

28 Tamże, s. 148.

29 Tamże, s. 148.

30 Tamże, s. 148.

31 Tamże, s. 149.

32 Tamże, s. 149.

33 Tamże, s. 152.

34 T. Kostkiewiczowa - profesor IBL PAN; wywodzi swój rodowód naukowy ze szkoły K. Budzyka. Jest teoretykiem i historykiem literatury. Koncentruje się w swych badaniach przede wszystkim na literaturze polskiego Oświecenia. Najważniejsze prace: *Liryka i gatunki liryczne w poetykach polskiego Oświecenia* (1963), *Kniaźnin jako poeta liryczny* (1971), *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko* (1975) i in.

35 Zob. informacje wstępne poprzedzające tekst Kostkiewiczowej w *Genologia polska*, s. 156.

36 T. K o s t k i e w i c z o w a, Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych w: *Genologia polska*, s. 162, 164, 167.

37 Tamże.

38 Tamże, s. 161.

39 Tamże, s. 163.

40 Tamże, s. 175.

41 Tamże.

42 Stanisław Eile, historyk i teoretyk literatury. Uczeń W. Kubackiego i H. Markiewicza (UJ); obecnie profesor Uniwersytetu Londyńskiego. Główne prace to: *Wspomnienia o Żeromskim* (1961), *Legenda Żeromskiego. Dzieje recepcji społecznej i krytyczno-literackiej* (1965), *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych* (1971), *Światopogląd powieści* (1973). Wspomniane stanowisko zajmuje w *Światopoglądzie powieści*, a konkretnie we fragmencie zatytułowanym *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa* w: *Genologia polska*.

⁴³ M. Jasińska, teoretyk i historyk literatury, profesor na KUŁ. Studia pod kierunkiem J. Kleinera i S. Kawyna, doktorat pod kierunkiem S. Skwarczyńskiej na UŁ z zakresu teorii literatury. Najważniejsze prace: Narrator w powieści (1962), Narrator w powieści przedromantycznej (1965), Zagadnienia biografii literackiej (1971) i in. Stanowisko jej wyrażone jest w rozprawie Narrator w powieści (Zarys problematyki badań), przedrukowanej w Genologii polskiej.

⁴⁴ S. Żółkiewski, Problemy socjologii literatury, "Pamiętnik Literacki", 1967, z. 3.

⁴⁵ K. Wyka, "Pan Tadeusz". Studia o tekście, Warszawa 1963, s. 336, (rozdz. Obraz autora).

⁴⁶ R. Ingarden, O różnych rozumieniach "prawdziwości" w dziele sztuki. (1946). Przedruk w: Studia z estetyki, t. 1, wyd. 2, Warszawa 1966.

⁴⁷ S. Skwarczyńska, Konstruowanie w dziele literackim "piętna osobowego" dla słowa okazjonalnego "ja", w: Studia i szkice literackie, Warszawa 1953.

⁴⁸ Przywołać tu należy następujące prace: J. J. Lipski, Biografia a interpretacja, w: Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. 1 (red. J. Kwiatkowski i Z. Żabicki), Warszawa 1965; E. Balcerzan, Autor i jego biografia, "Twórczość" 1966 nr 9; L. A. Fiedler, Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją, tłum. K. Stamirowska, "Pamiętnik Literacki" 1969, nr 2.

⁴⁹ M. Jasińska, Narrator w powieści, w: Genologia polska, s. 209.

⁵⁰ Zob. Z problemów literatury polskiej XX wieku, s. 180-205.

⁵¹ Tamże, s. 184.

⁵² Tamże, s. 185.

⁵³ Tamże, s. 186.

⁵⁴ Tamże, s. 201.

⁵⁵ S. Żółkiewski, Problemy socjologii literatury.

⁵⁶ O współczesnej kulturze literackiej, t. 1, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 7.

⁵⁷ Zob. A. Siciński, Literaci polscy. Przemiany zewodu na tle przemian kultury współczesnej, Wrocław 1971; tenże,

Współczesne przemiany roli pisarza; w: O współczesnej kulturze literackiej, t. 2.

58 Por. Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich, pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger, K. Rudzińskiej, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

59 H. W e i n r i c h, O historię literatury z perspektywy czytelnika, tłum. R. Hanke, "Teksty" 1972 nr 4, s. 157 (cyt. za E. B a l c e r z a n, Odbiorca w poezji dla dzieci, w: Społeczne funkcje tekstów literackich..., s. 32.

60 A. W e r n e r, Wokół funkcji społecznych powieści dwudziestowiecznej. (Na przykładzie "Doktora Faustusa"), w: Społeczne funkcje tekstów literackich.

61 Problemy terminologii wyjaśnia J. Ziomek w Obscenum, pomografia, środki przekazu, w: Społeczne funkcje tekstów literackich, s. 72.

62 E. B a l c e r z a n, Problemy metodologiczne badacza literatury współczesnej, w: O współczesnej kulturze literackiej, t. 1.

63 Balcerzan podaje tu autobiografie F. W. Gładkowa i B. Jasieńskiego zamieszczone w zbiorze Sowetskije pisateli. Awobiografii w dwóch tomach, Moskwa 1959.

64 A. N o w i c k i, Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974; t e n ż e, Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce, Lublin 1978; t e n ż e, Nauczyciele, Lublin 1981 i in.

Andrzej Nowicki

WIELOCZĄSTKOWA STRUKTURA PODMIOTU KULTURY

Gdyby za przedmiot antropologii filozoficznej uznać jednostkę "samą w sobie", rozpatrywaną w oderwaniu od relacji łączących ją z innymi ludźmi i z wytwarzanymi przez nią przedmiotami, wówczas o tak izolowanej jednostce nie dałoby się zbudować żadnej interesującej wypowiedzi. Dlatego właśnie dla rozważań o człowieku znacznie lepszą nazwą jest filozofia kultury. Nazwa ta powinna przypominać, że podstawową kategorią tych rozważań nie jest izolowana jednostka sama w sobie, ale podmioty kultury wraz z wytwarzanymi przez nie przedmiotami. Zajmując się "jednostką" filozofia kultury koncentruje uwagę zawsze na sieci relacji łączących ją z innymi podmiotami i ze światem przedmiotów.¹

Bogactwo tych relacji jest czynnikiem polimeryzacji jednostki: różnicuje ją wewnętrznie na wiele różnorodnych części, które mogą się usamodzielniać. W rezultacie takich procesów jednostka staje się bytem rozproszonym w przestrzeni i w czasie. Przyjmowane dotąd niemal poważnie - milczące założenie o czasoprzestrzennej jedności i jednorodności jednostki jest przesadą, który przeszkadza rozwojowi filozofii kultury.² Sądzę, że znacznie lepszym fundamentem filozoficznych rozważań o człowieku i jego dziełach będzie uznanie wielocząstkowej struktury podmiotu.

Jednym z pierwszych myślicieli, który zauważył - w sobie samym - wielocząstkowość, był Owidiusz, który posłużył się słowem "częstka" (pars) w dwóch niezwykle doniośłych kontekstach: kiedy zastanawiał się nad własną tożsamością, nad sobą jako podmiotem kultury (podmiotem wytwarzającym dzieła będące trwałymi składnikami kultury). Pierwszy kontekst tworzą ostatnie wiersze ostatniej spośród XV ksiąg Przemian. Owidiusza przepętnia radość, ponieważ ukończył

potężne, doskonałe d z i e ł o (opus). Eksterioryzując własne myśli i uczucia w to dzieło sprawił, że stało się ono częścią jego osobowości, a jednocześnie część jego osobowości przeniosła się na zawsze w to dzieło. Dlatego nazwał to dzieło "lepszą częścią samego siebie" (pars mellor mei). Drugi kontekst stanowi - pisana na wygnaniu - Autobiografia. Owidiusz - w prowadzonym ponad stuleciami dialogu z potomnością (posteritas) - wspomina, że wraz ze śmiercią ukochanego brata utracił "częstkę samego siebie" (coepi parte carere mei). Przytoczone fragmenty odsłaniają nam zarys niezwyklej teorii: człowiek, według Owidiusza, składa się z w i e l u c z ą s t e k, ale nie chodzi tu ani o atomy, ani o tkanki i części ciała, ani o poszczególne akty i dyspozycje psychiczne; częstkami tymi są w y t w o r z o n e p r z e z n a s p r z e d m i o t y o r a z i n n i, b l i s c y n a m l u d z i e. Niezwykłość tej teorii wzrasta, jeśli wczytamy się głębiej w tekst Przemian i odśłoni się przed nami najważniejsza, łącząca wszystkie wiersze, myśl. Ludzie, którzy stają się w tych wierszach ptakami, drzewami, skałami - zachowują własną tożsamość. Przybierając postać drzew Filemon i Baucyda pozostają parą kochających się małżonków. Ich w d r z e w o w s t ą p i e n i e nie jest utratą osobowości ludzkiej, ale jej utrwaleniem, podobnie jak w n i e b o w s t ą p i e n i e Juliusza Cezara. Istnieje głęboka więź pomiędzy bohaterami Przemian a Owidiuszem. Jego życie też było pełne cudownych metamorfoz: wielokrotnie dokonywał się w nim c u d , w d z i e ł o w s t ą p i e n i a. Owidiusz "wstępował" w tworzone przez siebie dzieło, przekazywał mu najlepsze części własnej osobowości i w ten sposób ulegał zwielokrotnieniu. Przebywał jednocześnie we własnym ciele i w wytworzonych przez siebie przedmiotach. Skazany na wygnanie musiał opuścić Rzym, ale przebywając "w Sarmacji" był jednocześnie obecny - szczególnie doniosłą formą obecności - w Rzymie, gdzie czytano jego wiersze.

Pojęcie "wdziełowstapienia" można uznać za centralną kategorię filozofii kultury. Oznacza ono dwa podstawowe procesy, dzięki którym żyje i rozwija się kultura. Z jednej strony obserwujemy proces e k s t e r i o r y z o w a n i a się twórcy we własne dzieła. "Wkładając całą duszę" w tworzone przez siebie dzieła, twórca "wstępuje" w nie i dzięki temu jest w nich trwale obecny. Z drugiej strony obserwujemy proces i n t e r i o r y z a c j i tych dzieł przez odbiorców; proces ten polega na tym, że zauważone i przyswojone sobie części cudzych dzieł stają się duchowym pokarmem odbiorców i przekształcają się w części ich osobowości.³ Z czytanych książek, słuchanych

wykładów, oglądanych obrazów, przedstawień teatralnych i filmów, z głęboko przeżywanej muzyki budujemy naszą osobowość, wykorzystując "uczestnictwo w kulturze" do **a u t o k r e a c j i** (czyli - jak mówi Maria Dudzikowa⁴ - "trudnej sztuki tworzenia samego siebie"). "Wstępując" w dzieła innych ludzi możemy poddać się ich mocy "roztapiania" nas w sobie; każdy z pewnością zna z własnego doświadczenia takie chwile, kiedy na koncercie, albo w czasie czytania zajmującej powieści, czy na interesującym filmie zapomnieliśmy o sobie i stawał się częścią świata kreowanego przez muzykę, powieść lub film. Wartość takich chwil przekracza to, co przeżywamy w czasie ich trwania, ponieważ "powracając do siebie" zabieramy ze sobą zauważone wartości, które odtąd wzbogacać będą nasz świat wewnętrzny.

Prócz tego istnieje także inny sposób "wstępowania w dzieło" drugiego człowieka. Polega on na tym, że zauważamy w nim nie tylko przestrzeń wypełnioną przez twórcę, ale także **p u s t e p r z e s t r z e n i e** dla naszej własnej **a k t y w n o ś c i**. Wypełniając te przestrzenie naszymi myślami, uczuciami, pragnieniami, projektami - stajemy się **w s p ó ł t w ó r c a m i** dzieł, z którymi się spotykamy. Warto pamiętać, że oprócz pustych miejsc, jakie zawiera każde dzieło, **o b e c n o ś ć** **p u s t y c h p r z e s t r z e n i**⁵ charakteryzuje także **ś w i a t d z i e ł** jako pewną historyczną całość. Odkrycie takiej przestrzeni dla siebie, dla takich dzieł, których jeszcze nie ma i nigdy dotąd nie było, a które mogą być stworzone tylko przez nas, stanowi szczególnie wysoką wartość procesu wstępowania w świat dzieł.

Rezultatem "wdziełowania" jest więc to, że człowiek naprawdę istnieje przede wszystkim w wytworzonych przez siebie przedmiotach. Ten sposób istnienia można nazwać **e r g a n t r o p i ą** czyli ontologiczną jednością człowieka i dzieł ludzkich. Spotykane przez nas dzieła nieustannie przekształcają się w cząstki substancji naszej osobowości, a nasza osobowość ulega zwielokrotnieniu, ponieważ potrafimy ją przekazywać tworzonym przez nas przedmiotom.

Dla opisu tego rodzaju procesów szczególnie przydatne narzędzie pojęciowe stworzył w 1911 r. Kazimierz **T w a r d o w s k i** dowodząc w pracy O czynnościach i wytworach, że oprócz wytworów psychicznych i wytworów fizycznych istnieją **w y t w o r y p s y c h o f i z y c z n e**.⁶ Wytworami czynności psychicznej (na przykład czynności myślenia) są wytwory psychiczne (w tym konkretnym przypadku nasze myśli). Wytworami czynności fizycznej (na przykład nieumyślnego potrącenia szklanki) jest wytwór fizyczny (w tym konkretnym przypadku - rozbite szkło). Natomiast w przypadku rzeczywistej

twórczości - polegającej na eksterioryzowaniu świata wewnętrznego w tworzony przez nas przedmiot - wytworami naszych czynności są p r z e d m i o t y p s y c h o f i z y c z n e czyli takie przedmioty fizyczne, które naznaczone są indywidualnym piętnem naszej osobowości, ponieważ potrafiliśmy przekazać im "lepsze części nas samych".

W wiekach średnich domagano się od twórców, aby tworzyli w sposób bezosobowy. Istniały zasady tworzenia doskonałych dzieł; zasad tych trzeba się było nauczyć i stosować je w taki sposób, żeby do wytworu nie przedostały się indywidualne cechy osoby, która go wytworzyła. W rezultacie takich nakażów i zakazów - jeśli były one przestrzegane - powstające w owych czasach wytwory nie miały charakteru d z i e ł, ponieważ pojęcie dzieła jest nierozdzielnie związane ze zdolnością wytworu do noszenia w sobie istotnych części osobowości twórcy.

Pojęcie d z i e ł a - jako wartości kulturalnej - które istniało w starożytności (m.in. u Hipiasza z Elidy, Diotimy z Mantinei,⁷ Platona, Cyserona, Owidiusza, Horacego), a było wypierane przez etykę średniowieczną, pojawiło się ponownie wraz z Odrodzeniem.⁸ Pierwszym renesansowym filozofem, który wiązał "godność człowieka" (dignitas hominis) z budową świata dzieł był Giannozzo M a n e t t i (1396-1459). Stawił on niezwykłą, twórczą potęgę umysłu ludzkiego, o której świadczą wspaniałe dzieła: "Nasze bowiem, to znaczy ludzkie, są te wszystkie d z i e ł a, które widzimy, wszystkie domy, wszystkie osiedla i miasta, wszystkie budowle (...). Nasze są obrazy, nasze rzeźby, nasze są sztuki, nasze nauki (...). Nasze wszystkie wynalazki (...). Nasze wreszcie są wszystkie narzędzia i maszyny, dzieła tak bardzo cudowne i niewiarygodnie pomysłowe".⁹

Szczególne znaczenie miało wprowadzenie pojęcia dzieła (opus) do filozofii muzyki. Pierwszym, który tego dokonał - w 1477 roku - był Jan T i n c t o r i s (ok. 1435-1511). Wprowadza on zresztą trzy doniosłe terminy otwierające nową epokę w dziejach pojmowania muzyki - uważanej odtąd za sumę konkretnych dzieł muzycznych (nazywanych przez kompozytorów "opusami"). Każdy z tych terminów dotyczy tego samego desygnatu, ale podkreśla inny jego aspekt. Podstawowym terminem jest słowo "opus" (dzieło), które posiada konkretnego twórcę i może zostać przez niego przekazane potomnym; drugim terminem jest wyrażenie wartościujące: "compositum auditu dignum" (kompozycja, której warto wysłuchać); trzecim terminem - wyrażenie "res facta" (rzecz wytworzona) wskazujące na to, że chodził nie o sam pomysł (czyli o

"wytwór psychiczny"), ale o przedmiot materialny istniejący realnie w świecie zewnętrznym.

W XX wieku pojawiły się w niektórych kierunkach awangardowych tendencje. **k o n t r r e n e s a n s o w e** zmierzające do destrukcji renesansowego pojęcia "dzieła" i do **e l i m i n a c j i** **i n d y w i d u a l n y c h c e c h o s o b o w o ś c i** **t w ó r c y** z procesów prowadzących do powstawania wytworów składających się na Nową Plastykę i Nową Muzykę. Czołowym teoretykiem Idei **d e p e r s o n a l i z a c j i** sztuki jest kompozytor amerykański John Cage.¹⁰ Wytwarzając muzykę, stara się on wyeliminować własne intencje, nie podejmować własnych decyzji, zastępować je przez **P r z y p a d e k**, objawiający się liczbami uzyskiwanymi przez rzucanie kostek. Muzyka - powiada Cage - nie powinna wyrażać naszej osobowości. Poczynając od Renesansu przez kilka stuleci zmuszano muzykę do wyrażania uczuć i myśli kompozytora. Tej praktyce przeciwstawia Cage hasło: "pozwólmy dźwiękom być dźwiękami" - niezależnymi od osobowości kompozytora, od jego upodobań i tego wszystkiego, co zostało zmagazynowane w jego pamięci. Stąd zainteresowanie Cage'a filozofią Wschodu. Studiował jogę, żeby nauczyć się sposobu unicestwiania podmiotu (making nonexistent the ego). Z tego punktu widzenia najbardziej typowym utworem Cage'a jest kompozycja 4' 33" z 1952 r., w której pianista nie dotyka instrumentu, pragnąc, aby cały czas trwania tego utworu był wypełniony niezależnymi od kompozytora i wykonawcy dźwiękami wytwarzanymi przez środowisko (environmental sounds).

Dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień należy tu wyjaśnić, że piszący te słowa wysoko ceni Cage'a jako nowatora, który - jak nikt inny - potrafi fascynować obfitością niezwykle pomysłów. Zdecydowany sprzeciw budzi jedynie jego dążenie do depersonalizacji muzyki - podobnie jak inne programy sztuki bezosobowej, bezimiennej, odrzucającej zasadę "ergantropii", czyli eksterioryzowania osobowości twórcy w tworzone przez niego dzieła.

Spróbujmy teraz przedstawić naszą teorię **w i e l o c z ą - s t k o w o ś c i** w sposób bardziej konkretny. Na przykład: jak wyobrażamy sobie **s p o s ó b i s t n i e n i a k o m p o z y t o r a**? Najważniejsze, naszym zdaniem, są **c z t e r y** zbiory części:

1. Na początku umieścimy te **c z ą s t k i**, z **k t ó r y c h** **z b u d o w a n a** **j e s t** **j e g o o s o b o w o ś ć**:

słyszane melodie, rytmy, brzmienia, fragmenty dzieł muzycznych oraz dźwięków i szmerów środowiskowych - to wszystko, co go z dziedziny wrażeń słuchowych zafascynowało lub choćby tylko zainteresowało i wytworzyło w ten sposób - uczuciową lub intelektualną - więź pomiędzy "nim" (podmiotem w węższym znaczeniu tego słowa, ale również rozumianym wielocząstkowo i policentrycznie) a źródłami dźwięków (innymi kompozytorami, wykonawcami, instrumentami, ptakami, szumem drzew i rzek); następnie poszczególne myśli, usłyszane w rozmowach lub na wykładach, wyczytane z książek, będące materiałem do budowy wiedzy o świecie i poglądu na świat a także podstawą więzi z nauczycielami, przyjaciółmi, pisarzami, uczonymi, filozofami; dalej oglądane ogrody, pola, lasy, góry, rzeki, miasta, obrazy, rzeźby, widowiska teatralne, filmowe, telewizyjne - to wszystko, co zafascynowało lub zainteresowało go swoim wyglądem i co - podobnie jak cząstki Świata dźwięków i cząstki światła myśli - mogło stać się dla niego źródłem inspiracji dla tworzenia własnych dzieł, a także podstawą więzi łączących go z przyrodą i spotykanymi ludźmi; następnie - złożona z drobnych części - całość przeżyć i doświadczeń życiowych a także marzeń sennych, uczuć, pragnień, pomysłów, projektów, wchodzących ze sobą w rozmaite relacje. Wszystkie te części razem składają się na "świat wewnętrzny", zawierający w sobie ludzi, przedmioty i własne stany psychiczne, części powiązane ze sobą skomplikowaną siecią relacji.

2. Na drugim miejscu umieścimy te p r z e d m i o t y, w których znalazły się istotne części osobowości kompozytora, a więc wszystkie jego rękopisy, następnie drukowane teksty partytur jego utworów a także jego książek i artykułów (o muzyce i na wszelkie inne tematy), dalej żywe wykonania jego utworów oraz płyty i taśmy, na których te utwory zostały utrwalone; w przeciwieństwie do istnienia biologicznego, które w określonym momencie czasu może znajdować się tylko w jednym miejscu przestrzeni, to istnienie wyeksterioryzowane w materialne przedmioty charakteryzuje się równoczesną polilokacją: ten sam utwór może być jednocześnie wykonywany nie tylko w różnych miastach, ale także w różnych częściach świata; może także istnieć - w sposób rozproszony po całym świecie - w setkach tysięcy egzemplarzy drukowanych partytur, wyprodukowanych płyt, nagranych taśm.

3. Na trzecim miejscu umieścimy tych l u d z i, którzy słyszą lub kiedyś słyszeli i zapamiętali jakiś utwór naszego kompozytora (albo jakiś jego fragment); tych ludzi, którzy wykonują jego utwory i tych, którzy coś o nim czytali albo spotkali go osobiście, albo widzie-

li jego fotografię, pomnik albo wizerunek na znaczku pocztowym (czy jak Chopina - na banknocie 5000-złotowym); obecne w świadomości (lub w podświadomości) tych ludzi cząstki osobowości kompozytora mogą pełnić w niej rozmaite funkcje, poczynając od cierpliwego czekania na swoją porę, przez formy aktywności podporządkowanej działaniu innych cząstek aż ku najwyższym formom samodzielnej aktywności wywierającej wpływ na sposób myślenia, odczuwania i postępowania ludzi, w których przebywają; opisując tego rodzaju sytuacje stworzyłem kilka lat temu pojęcie "pola dajmoniona", na którym pojawiają się najczęściej nasi nauczyciele, mistrzowie, osoby podziwiane - przekształcane w procesie interioryzacji w aktywne składniki podmiotu, który je w sobie nosi.

4. Na czwartym miejscu należy umieścić p r z e d m i o t y wytworzone przez tych ludzi, którzy noszą lub nosili w sobie istotne cząstki naszego kompozytora i w procesie eksterioryzowania własnego świata wewnętrznego przekazali wytwarzanym przez siebie przedmiotom także owe cząstki. Oprócz cząstek przekazanych wiernie można w tych przedmiotach wykryć cząstki zdeformowane przez niedbałość i nieudolność a także cząstki poddane interesującym przetworzeniom. Cząstki te wchodzą w skomplikowaną sieć relacji z cząstkami innego pochodzenia a nowy kontekst nadaje cząstkom naszego kompozytora nowy sens.

Podsumowując: istniejemy - w postaci milionów cząstek - nie tylko "w sobie", ale także w innych ludziach i przedmiotach (tych, które sami wytworzyliśmy i tych, które wytworzyli inni ludzie). Taki jest sens wyrażenia "homo in rebus", które w 1974 r. znalazło się w podtytule książki: Człowiek w świetle dzieł.

Cząstki, z których składamy się, są aksjologicznie zróżnicowane. Już Owidiusz wyróżniał cząstki lepsze i gorsze. To zróżnicowanie jest zachętą do selekcji zarówno w procesach autokreacyjnych jak recepcyjnych. Tworząc samego siebie możemy wymieniać cząstki gorsze na lepsze, a dobre na jeszcze lepsze. Podobnie inni ludzie, spotykając się z nami, dokonują zwykle wyboru: nastawiają się na odbiór określonych cząstek naszej osobowości, zamykając się przed innymi. Ze względu na zróżnicowanie owych cząstek można i trzeba cały świat dzieł ludzkich traktować jako p o l e p r z e k s z t a ł c a l n e, w którym każdy element można wymienić na inny, a całość uporządkować na wiele rozmaitych sposobów.

Ci, którzy przyzwyczaili się uważać człowieka za "duszę" przebywającą w ciele lub za ożywione ciało, będą prawdopodobnie

opierać się wnioskom wynikającym z tych rozważań i oskarżać autora o destrukcję podmiotu. Otóż warto wyjaśnić, że uznanie wielocząstkowego sposobu istnienia człowieka nie jest wcale destrukcją podmiotu, ani nawet zanegowaniem jego jedności. Przeciwnie, wielocząstkowość czyni z podmiotu pojęcie bogatsze. Tożsamość podmiotu nie opiera się oddział na jego lokalizacji przestrzennej, ale na jedynym, charakterystycznym dla niego i tylko dla niego układzie części.

Problem tożsamości wielocząstkowego podmiotu staje się w ten sposób problemem indywidualnego stylu kompozycji.

Warto zauważyć, że załączki tej teorii można odnaleźć w starożytnej Grecji u Simmiasza (zaprzysiężonego z Sokratesem ucznia Filolaosa). Pojęciu duszy jako prostej, niepodzielnej substancji Simmiasz przeciwstawił własne pojęcie duszy jako harmonii czyli syntezy różnorodnych części. Omawiając to pojęcie Arystoteles słusznie zauważył, że syntezy takich części są bardzo liczne i mogą być dokonywane na wiele różnych sposobów:

πολλὰ τε γὰρ καὶ συνθέσεις τῶν μερῶν
καὶ πολλαχῶς

- z czego wynika, że problem osobowości ludzkiej jest problemem "metody składania owych części".¹¹

Pisząc o Simmiaszu Diogenes Laertios wymienia wśród różnych jego prac także dzieło O muzyce.¹² Można więc z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że dla rozwijania tej interesującej antropologii filozoficznej źródłem inspiracji było dla Simmiasza badanie dzieł muzycznych.

Uwaga ta rodzi pokusę, żeby zakończyć te rozważania powtórzeniem myśli, jaką siedem lat temu zakończyłem rozważania o drodze Bogusława Schaeffera do Vanini'any:

"Jak niegdyś z astronomii, biologii, ekonomii tak, być może, dziś z muzykologii mogą płynąć potężne inspiracje dla odnowy myśli filozoficznej, aby przybrała kształt odpowiadający potrzebom nadchodzącego czasu".¹³

Przypisy

¹ Stanowisko to uzasadniam w książce: A. Nowicki
Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974.

² Obszerniej piszę o tym w: A. Nowicki, Skąd się wzięło i jaki sens ma wyrażenie "homo in rebus?", "Studia Filozoficzne, 1986, nr 1-2 (242-243), s. 183-187,

³ Pisałem o tym w: A. Nowicki, Problem książki w filozofii Vaniniego, Studia o Książce, t. 2, Wrocław 1971, s. 123-145.

⁴ Por. M. Dudzikowa, O trudnej sztuce tworzenia samego siebie, Warszawa 1985.

⁵ Por. A. Nowicki, I dialoghi del Vanini e gli "spazi vuoti" destinati all' attività concreta dei lettori, "Presenza Taurisane", r. III, nr 9, Taurisano 1985, a także: A. Nowicki, Come leggere i dialoghi De admirandis?, "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", vol. LXXXVI (1975), Napoli 1976, s. 164-179.

⁶ K. Twardowski, Wybrane pisma filozoficzne, Warszawa 1965, s. 217-240.

⁷ Por. A. Nowicki, Zarys dziejów krytyki religii, Warszawa 1986.

⁸ Por. A. Nowicki, Świat dzieł jako centralna kategoria renesansowej filozofii kultury, "Człowiek i Światopogląd", 1984, nr 5 (220), s. 88-100.

⁹ Por. A. Nowicki, Filozofia włoskiego Odrodzenia, Warszawa 1967, s. 109-110; Z. Kalita, W renesansowym regnum hominis. Giannozzo Manetti i jego filozofia człowieka na tle filozofii XV w., Wrocław 1981.

¹⁰ Por. J. Cage, Silence, Middletown 1983, A Year from Monday, Middletown 1979 a zwłaszcza wybór pism Cage'a wyd. R. Kostelanetz: John Cage, New York 1974, s. 1, 13-15, 19, 30, 53-54, 77, 99, 108, 111, 117-118, 124, 147, 178, 195, 197.

¹¹ Por. A r y s t o t e l e s, O duszy, przeł. P. Siwek, Warszawa 1972, ks. I, rozdz. 4, s. 21 (407 b - 408 a).

¹² D i o g e n e s L a e r t i o s: Żywoty i poglądy słynnych filozofów, Warszawa 1968, ks. II, rozdz. 15, s. 148.

¹³ Por. A. Nowicki, Ateizm w muzyce. Droga Bogusława Schaeffera do Vaniniany, "Euhemer", 1979, nr 2 (112), s. 61-70.

Andrzej Nowicki

FORMY ERGANTROPII W PORTRETACH FOTOGRAFICZNYCH

I

Przedstawione tu rozważania¹ znajdują się na obszarze należącym równocześnie do pięciu różnych lecz częściowo zachodzących na siebie dziedzin filozofii kultury. Dziedziny te to:

- ontologia podmiotu kultury a w szczególności teoria polimerycznej i policentrycznej struktury osobowości²;
- inkontrolologia czyli teoria spotkań³;
- ergantropia⁴ rozumiana jako ontologiczny rezultat procesu eksterioryzacji⁵;
- teoria portretu⁶ i
- teoria przestrzeni⁷ i czasu⁸, a w szczególności teoria form panowania człowieka nad przestrzenią i czasem.

II

Równoczesna przynależność tych rozważań do pięciu różnych kontekstów wytwarza pole napięć w obrębie układów znaczeń. Większość zdań - tych, które mają pięcioraki sens - może i powinna być odczytywana wielorako. Stąd wybór formy aforystycznej, która pozwala na eksponowanie światła (= pustych pól) między poszczególnymi myślami. Światło to powinno być wykorzystywane jako przestrzeń dla aktywności myślowej czytelnika.⁹ Od tego, co zostało tu wydrukowane, ważniejsze jest to, co przez spotkanie z tekstem pojawi się w umyśle czytelnika jako jego własna myśl. Inaczej mówiąc, aforyzmy te należy czytać spacjocentrycznie.¹⁰

III

Fundamentem tych rozważań jest przekonanie o realnej obecności cząstek osobowości człowieka w przedmiotach materialnych wytwarzanych przez ludzi. W procesie wytwarzania przedmiotów materialnych człowiek eksterioryzuje w nie cząstki własnej osobowości, które mogą być zauważone (odnalezione, odkryte) przez innych ludzi. wynika stąd wniosek, że wszystkie przedmioty materialne wytworzone przez ludzi są bytami psychofizycznymi¹¹, na co zwrócił uwagę już Kazimierz Twardowski (1866-1938).

IV

Spośród przedmiotów materialnych wytwarzanych przez ludzi wyodrębniamy w tych rozważaniach f o t o g r a f i ę. Podobnie jak inne wytwory człowieka są one b y t a m i p s y c h o f i - z y c z n y m i, czyli należą do klasy takich przedmiotów materialnych, w których utrwalone zostały jakieś cząstki osobowości ludzkiej. Zadaniem, jakie przed sobą stawiamy, jest zbadanie tych cząstek, czyli zbadanie różnych form obecności człowieka utrwalonej w fotografiach (z filozoficznego punktu widzenia wyrażenie "obecność w fotografii" jest bardziej poprawna od wyrażenia "na fotografii"),

V

Człowiek jest jednością cech ogólnych, szczegółowych i jednostkowych. Zgodnie z tym odróżnieniem można ujmować obecność człowieka w fotografii trojako: w sposób ogólny, szczegółowy, jednostkowy.

Ogólna obecność człowieka w fotografiach polega na tym, że widząc jakąkolwiek fotografię nie mamy wątpliwości co do tego, że jest ona przedmiotem wytworzonym przez człowieka (a ściślej przez wielu ludzi). Musiał być ktoś, kto wynalazł sposób fotografowania, musieli być ludzie, którzy wyprodukowali aparat fotograficzny, klisze i papier, na którym zostało wywołane zdjęcie, a także człowiek, który skierował aparat na określony przedmiot i podjął decyzję utrwalenia jego wyglądu.

Bez względu na to, kto wykonał zdjęcie i co utrwalił, każda fotografia jest wytworem myśli i pracy ludzkiej a więc przejawem obecności człowieka w świecie.

Tę ogólną obecność człowieka w fotografii można uszczegółowić. Jeżeli wiemy, że pierwsza technika fotografowania została wynaleziona w latach 1822-1839, to fotografia, jaką mamy przed sobą przestaje dla nas być przejawem obecności człowieka jako gatunku liczącego setki tysięcy lat, staje się w sposób bardziej konkretny przejawem obecności określonej grupy ludzi z ostatnich dwóch stuleci. Jeśli jest to fotografia barwna, fragment filmu dźwiękowego albo holografia wówczas krąg ludzi, których istnienie (jako grupy, która osiągnęła kolejne piętro rozwoju cywilizacyjnego) staje się jeszcze węższy.

VI

Każdy wytwór pracy ludzkiej - oprócz cech ogólnych, które sprawiają, że jest on przejawem obecności człowieka w świecie i cech szczegółowych, wskazujących na przynależność wytwórcy do określonej grupy ludzi - może mieć **i n d y w i d u a l n e p i ę t n o** wskazujące w sposób jednoznaczny na to, że jest on wytworem tej właśnie a nie innej jednostki. W sposób potencjalny dotyczy to także fotografii.

Prawdopodobnie znawcy sztuki fotograficznej mogą bezbłędnie rozpoznać fotografie będące dziełem Jana Bułhaka, Włodzimierza Puchalskiego czy Zofii Nasierowskiej. Istnieje też powszechna zgoda co do tego, że fotografie wymienionych twórców są dziełami sztuki, a **j a k o d z i e ł a s z t u k i s ą -** bez względu na to, co przedstawiają - **a u t o p o r t r e t a m i t w ó r c ó w.**

VII

Warto jednak zwrócić uwagę na pewną dość istotną różnicę pomiędzy obrazami malowanymi na płótnie a tymi pracami, które nazywamy "fotografiami artystycznymi". W spotkaniu z obrazem wybitnego malarza nie myślimy o tych, którzy wynaleźli płótno, pędzel i farby, natomiast w spotkaniach z fotografią **o b e c n o ść w y n a -**
l a z c y tego właśnie sposobu utrwalania wyglądków jest istotna.

Gdyby Louis Jacques D a g u e r r e (1789-1851) nie wynalazł fotografii, nie byłoby podziwianych przez nas dzieł Buñaków i Puchalskich. Stosownie więc pierwsze fotografie nazywano d a g e r o t y - p a m i i szkoda, że słowo to wyszło z użycia. Można wprawdzie twierdzić, że gdyby nie było Daguerre'a, to technikę fotografowania wynalazłby ktoś inny na przykład Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), bo sytuacja w nauce i technice umożliwiała, a nawet zmuszała do dokonania tego wynalazku. Można także stanąć na stanowisku, że takie wynalazki jak fotografia, film, telewizja, holografia nie są wynalazkami jednostek, ale zostały wynalezione przez p o d m i o t z b i o - r o w y, składający się z setek albo i tysięcy ludzi, którzy przeprowadzali eksperymenty i wprowadzali kolejne modyfikacje i ulepszenia.

Pozostawiając sprawę rozstrzygnięcia tego sporu specjalistom (historykom techniki), chcę tu jeszcze raz podkreślić, że bez względu na to, czy w przypadku fotografii mamy do czynienia z jednym wynalazcą czy też wieloma wynalazcami, każda f o t o g r a f i a a r t y - s t y c z n a j e s t o w o c e m s p o t k a n i a a r t y - s t y z m y ś l ą w y n a l a z c y, która czyni z aparatu fotograficznego przedmiot psychofizyczny.

VIII

Wszelkie narzędzia można uważać za przedłużenie ciała ludzkiego. Intymna więź twórcy z narzędziami jego pracy sprawia, że aparat fotograficzny może być uważany za c z ę ś ć c i a ł a a r t y - s t y fotografika, za przedłużenie jego ręki i jego oka. A ponieważ w aparacie fotograficznym tkwi cząstka osobowości wynalazcy tego aparatu, więc można powiedzieć, że każdy artysta fotografik nosi w sobie - na "polu dajmonionu"¹² - Daguerre'a, p a t r z ą c n a ś w i ą t j e g o o c z a m i, oczami kamery fotograficznej.

Wytwarzając przedmioty materialne esterioryzujemy w nie to, co nosimy w sobie. Daguerre jest obecny zarówno w aparatach fotograficznych jak w umyśle artysty fotografika (w jego sposobie widzenia i utrwalania świata). Wynika stąd wniosek, że każda fotografia - jako owoc spotkania fotografa z wynalazcą aparatu fotograficznego - jest p o r t r e t e m i n k o n t r o l o g i c z n y m, czyli takim autoportretem artysty fotografika, w którym obecny jest także jego dajmonion Daguerre. Można posłużyć się tu pojęciem z b i t k i.¹³

W gruncie rzeczy każdy podmiot jest zbitką tych osób, które w decydujących (dla niego) spotkaniach przystąpiły się na jego pole dajmoniona i stanowią istotne, aktywne składniki jego osobowości.

IX

Warto w tym miejscu przypomnieć uwagi Władysława Witwickiego (1878-1948) o obrazach Jana Błusa (1878-1917): "W każdym obrazie Jana Błusa jest mnóstwo niespokojnie giętych linii, niby poplątane węże, albo petzające płomienie, albo i pomiotane chaotyczne druty". Świadczy to o tym, "że na ich autora nie sama tylko natura oddziałuje, ale i sztuka. A te płomyki i węże, tak bardzo charakterystyczne dla rysunku Błusa, są dobrego pochodzenia. (...) Bez nich nie byłoby Matejki, a bez Matejki nie byłoby Mehoffera, Krzesza, Wyspiańskiego, Sichulskiego, Błusa i wielu innych. W rysunku każdego z nich żyją dalej ruchy ręki naprawdę nieśmiertelnego mistrza, mimo że jeden tymi ruchami witrażowe sylwety oplata, drugi dekoratywne kwiaty stylizuje".¹⁴

To samo, jak sądzę, odnosi się do sztuki fotografowania. Wybitni artyści fotograficy mieli zwykle wybitnych nauczycieli, od których uczyli się sposobu patrzenia kamerą na świat. Tak więc zdanie mówiące o tym, że każda fotografia jest autoportretem fotografa należy uzupełnić myślą, że w tych fotograficznych autoportretach uczniów mogą być utrwalone istotne części osobowości ich nauczycieli.

X

Każda eksterioryzacja związana jest z fragmentaryzacją osobowości twórcy.¹⁵ W żadnym ze swoich dzieł twórca nie jest obecny w sposób pełny. Każde dzieło zawiera w sobie tylko niektóre części jego osobowości. Te części można najogólniej podzielić na części istotne i nieistotne oraz na części pozytywne i negatywne. Podziały te są przydatne do oceny wytworów ludzkich. Jest wiele takich ludzkich wytworów, w których utrwalone zostały niedbalstwo, pośpiech, ignorancja, nieuczciwość, głupota, złośliwość lub nikczemność tych, którzy te przedmioty wytworzyli. W wielu niedbale wybudowanych domach, wyprodukowanych meblach, w artykułach spożywczych utrwalone zostały negatywne cechy osobowości wytwórców, a w szczególności

ich pogarda dla tych ludzi, którzy z tych produktów będą korzystać. Istnieje też wiele słów takich jak bohomaż, bazgranina, szmira, kicz, chałtura dla określenia wytworów bezwartościowych, które nie są poezją, literaturą, malarstwem, muzyką, ponieważ nie sięgają tego progu, za którym znajduje się świat sztuki. W kulturoidach tego typu są także obecne części osobowości tych ludzi, którzy myślą o sobie, że są poetami, pisarzami, malarzami, kompozytorami a w rzeczywistości nie mają nic interesującego do powiedzenia i brak im energii do tego, żeby przyswoić sobie podstawowe elementy twórczego warsztatu.

Natomiast cechą arcydzieł jest to, że są w nich obecne najcenniejsze i najbardziej istotne części osobowości twórcy (i tego świata, który twórca w sobie nosi), te właśnie, które warto było eksterioryzować w dzieło i utrwalić.

XI

Po tym wstępie można przejść do wyodrębnienia - spośród niezliczonego mnóstwa fotografii - fotograficznych portretów. Fundament dalszych rozważań będzie przekonanie, że każdy portret należy badać metodą inkontrolologiczną, ponieważ **k a ż d y p o r t r e t j e s t o w o c e m s p o t k a n i a** osoby portretującej z osobą portretowaną. Wynika stąd wniosek, że każdy portret jest **z b i t k ą**, dwóch portretów: portretu osoby portretowanej i autoportretu osoby portretującej, ponieważ utrwała w jednym i tym samym dziele wygląd osoby portretowanej równocześnie ze sposobem widzenia charakterystycznym dla osoby portretującej.

Dla badania tego typu zbitek najlepiej porównać ze sobą dwa zbiory: zbiór portretów tej samej osoby portretowanej przez różnych artystów i zbiór portretów różnych osób portretowanych przez tego samego artystę.

XII

Nie jest prawdą, że do sporządzenia portretu wystarczy posiadanie aparatu fotograficznego, podobnie jak nie jest prawdą, że do napisania powieści lub scenariusza filmowego wystarczy posiadanie maszyny do pisania. Warunkiem powstania portretu jest spotkanie osoby, której istotne cechy zasługują na utwalenie a podmiotem,

który ma coś interesującego do powiedzenia aparatem fotograficznym o swoim sposobie widzenia tej osoby.

XIII

Specyfiką fotografowania czyli "opisywania światłem" jest rzucanie światła na to, co ważne i pogrążone w cieniu tego, co nieistotne lub co ma być ukryte, aby pozostawić pole domysłom wyobraźni i skłonić ją do poszukiwań. Każda fotografia jest więc **i n t e r - p r e t a c j ą** fotografowanej osoby, wymagającą umiejętności odróżniania tego, co istotne od tego, co nieistotne.

XIV

W przeciwieństwie do wykonywanych w szkole zadań z matematyki i fizyki czy do pytań w telewizyjnej "wielkiej grze", które mają tylko jedno poprawne rozwiązanie i na które może być tylko jedna poprawna odpowiedź, sporządzenie dobrego portretu fotograficznego jest zadaniem, które dopuszcza bardzo wiele różnych a równie znakomitych rozwiązań. Co więcej, dobry portret osoby wielokrotnie portretowanej musi zawsze zawierać **c o ś n o w e g o**, pokazywać taki aspekt, którego nie potrafiły dotąd uchwycić dotychczasowe portrety.

XV

Zawsze można znaleźć taki punkt widzenia, z którego osoba wielka okazuje się mała, osoba piękna wygląda brzydko, a osoba mądra sprawia wrażenie kretyna. Takie portrety "demaskatorskie" mówią nam bardzo wiele albo o niedoświadczeniu fotografa albo o jego nienawiści i pogardzie dla osób portretowanych.

Znacznie trudniej jest znaleźć taki punkt widzenia, z którego osoba uważana za małą okazuje się wielką, osoba uważana za brzydką okazuje się piękną, osoba uważana za głupią okazuje się mądrą. Takie portrety "odkrywcze" - jeśli nie są bezwstydnym pochlebstwem, które stoi w sprzeczności z rzeczywistym obliczem danej osoby - mówią nam o wielkim talencie i przenikliwości portretującego a także o jego życzliwości i szacunku dla ludzi.

XVI

Przeciętny odbiorca domaga się od portretu przede wszystkim dwóch wartości: piękna i podobieństwa. Najwięcej ceni taki portret, który - wskazując podobieństwem na tożsamość z osobą portretowaną - pokazuje mu nie jak na prawdę wygląda, ale jak chciałby wyglądać. Dlatego pozując do portretu przybiera p o z ę.

Znawca nie lubi zdjęć upożowanych, woli zdjęcia zrobione nagle, kiedy osoba fotografowana nie zdążyła przybrać sztucznej pozy. Takie zdjęcia mają w sobie więcej prawdy, chociaż prawdą jest nie tylko pokazanie prawdziwego wyglądu, ale również pokazanie marzeń i pragnień dotyczących własnego wyglądu. Należy dodać, że znawca nie uważa podobieństwa za najwyższą wartość, ponieważ to, co nazywamy podobieństwem, jest zgodnością tego, co widzimy na portrecie, z tym co wiedzieliśmy wcześniej o osobie portretowanej. Tymczasem dobry portret nie powinien ograniczać się do potwierdzenia tego, co już wiemy; powinien rozszerzać, powiększać i pogłębiać naszą wiedzę o osobie portretowanej.

XVII

To nie sztuka pokazać człowieka takim, jakim w danym momencie jest. Prawdziwą sztuką jest o d s t 0 n i ę c i e c z 0 -
wiekowi jego m o ż l i w o ś c i, pokazanie mu, j a k i m
m o ż e b y ć.

Na każdy podmiot i na każdy przedmiot należy patrzeć z perspektywy jego możliwości przekształcania się, stawania się innym, niż jest w tej chwili.

Portret może odstąpić także fundamentalną dla antropologii filozoficznej prawdę o m o ż l i w o ś c i p a n o w a n i a
n a d c z a s e m i p r z e s t r z e n i ą. Posługując się słowami Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego można powiedzieć, że sztuka portretowania jest jednym z najpotężniejszych narzędzi człowieka w walce o to, żeby to, co kochamy i cenimy o c a l i ć
o d z a p o m n i e n i a, utrwalić, żeby nie przeminęło. Dzięki portretom teraźniejszość przestaje być bezwymiarowym okamgnieniem między dwoma oceanami tego, co już nie istnieje, bo przeminęło i tego,

co jeszcze nie istnieje, bo nie nadeszło. Wypełniając tę przestrzeń portretami utrwalającymi to, co było i antycypującymi to, co będzie, człowiek może dowolnie rozszerzać granice własnej teraźniejszości, może zapewniać wieczną teraźniejszość temu wszystkiemu, co chce odclić.

Portrety fotograficzne są dobrym przykładem różnych form panowania człowieka nad przestrzenią. Powiększenia fotograficzne mogą nadać temu, co zbyt małe, dowolną, pożądaną wielkość. Możliwość sporządzania wielu odbitek sprawia, że wydostajemy się z więzienia jednego jedynego miejsca, jakie w danym momencie wypełnione jest przez nasze ciało. Utrwalony na zdjęciach nasz wygląd może pojawiać się równocześnie w tysiącach różnych miejsc na świecie. Telewizja sprawia, że wyglądem, ruchem, gestami, głosem przekazującym nasze myśli jesteśmy w jednej i tej samej chwili obecni w milionach mieszkań ludzi patrzących na ekrany swoich telewizorów. To zwielokrotnianie się człowieka zmusza do budowy nowej antropologii filozoficznej, uwzględniającej wielocząstkową strukturę naszego istnienia.

XVIII

Teoria portretu związana jest z toczącym się od dwóch i pół tysiąca lat sporem o uniwersalia czyli sporem o relację między tym, co jednostkowe i tym, co ogólne.

Odrzucając zarówno skrajny realizm pojęciowy, według którego ogólna istota rzeczy istnieje poza rzeczami w pozaczasowym i poza-przestrzennym świecie niematerialnych idei, jak nominalizm, według którego nazwy ogólne są nazwami pozornymi, którym nie odpowiada żaden rzeczywisty byt, należy przyjąć stanowisko dialektyczne, według którego każdy dobry portret ukazuje równocześnie to, co jednostkowe, to, co szczególne i to, co ogólne, a w związku z tym może i powinien być odbierany wielorako w swojej obiektywnej wieloaspektowości czyli w swoich aspektach jednostkowych, szczegółowych i ogólnych.

XIX

Przez wiele stuleci ceniono tylko to, co ogólne i przejawiano pogardę dla tego, co jednostkowe. Uważano, że istotą człowieka jest

tkwiąca w nim ogólna forma człowieczeństwa, a cechy różniące go od innych ludzi są cechami nieistotnymi, od których dobry portret powinien abstrahować. Dopiero w epoce Odrodzenia odkryto, że r ó ż n o r o - d n o ś ć ludzi jest wartością kulturalną i przy sporządzaniu portretów zaczęto przejawiać więcej troski o to, żeby pokazać indywidualne oblicze osoby portretowanej, różniące ją od innych osób

XX

To, co jednostkowe (jedyne, właściwe tylko dla danej jednostki, różniące ją od wszystkich innych) nie sprowadza się do unikalnych cech, których nigdzie indziej nie spotyka się, ale polega przede wszystkim na doborze i układzie cech szczegółowych i ogólnych, które czynią z każdej jednostki niepowtarzalną k o m p o z y c j ę z elementów spotykanych wielokrotnie w innych układach.

XXI

Portrety można podzielić na naukowe (na przykład antropologiczne, etnologiczne, socjologiczne, historyczne, psychologiczne) i artystyczne (na przykład poetyckie, powieściowe, malarskie, filmowe, muzyczne). Dobre portrety fotograficzne są równocześnie portretami naukowymi i artystycznymi.

XXII

Zadaniem portretów naukowych jest zwykle uwypuklanie cech ogólnych, typowych, reprezentatywnych, powtarzalnych i pomijanie lub minimalizowanie cech jednostkowych. Na przykład w portrecie antropologicznym uwypukla się cechy rasowe i narodowe; w portrecie etnologicznym - cechy charakterystyczne dla mieszkańców danego regionu; w portrecie historycznym - cechy charakterystyczne dla ludzi żyjących w określonej epoce, stuleciu, czasem dziesięcioleciu; w portrecie socjologicznym - cechy charakterystyczne dla ludzi danej klasy, warstwy lub zawodu; w portrecie psychologicznym - cechy charakterystyczne

dla schizotypików i cyklotypików, sangwiników, melancholików, flegmatyków i choleryków, introwertyków i ekstrawertyków.

Istnieją jednak kategorie takich portretów naukowych, w których uwypukla się cechy jednostkowe, ponieważ chodzi o ustalenie tożsamości lub o leczenie właśnie tej jednostki, a więc w portrecie kryminologicznym - powiększone zdjęcia linii papilarnych, a w portrecie lekarskim - rentgenowskie zdjęcia płuc, serca, kości.

Dobre portrety fotograficzne uwypuklają zarówno cechy jednostkowe jak ogólne i szczegółowe (indywidualny zestaw cech ogólnych).

XXIII

Zbiór portretów nie pokrywa się ze zbiorem wyglądów ciał. Z jednej strony znamy takie sposoby pokazywania ciała ludzkiego, w których nie jest ono portretem konkretnej osoby, ale symbolem pojęcia abstrakcyjnego, na przykład Ojczyzny (Polonia, Germania, Wuj Sam), Sprawiedliwości (Temida), Zwycięstwa (Nike), poszczególnych Sztuk i Nauk (Muzy). Z drugiej strony znamy takie portrety, w których zamiast ciała pokazuje się jakiś przedmiot jednoznacznie portretujący daną osobę, na przykład kłopak Witolda, charakterystyczne korony Mieszka II, Przemysława, Kazimierza Wielkiego, Zygmunta III Wazy czy futrzaną czapkę Stefana Batorego, melonik Chaplina, słomkowy kapelusz Chevaliera albo cylindry Przybory i Wasowskiego.

XXIV

Sam wygląd twarzy mówi o człowieku bardzo mało. Znacznie więcej mówią o człowieku przedmioty: te, które należą do jego otoczenia; te, które posiada i z których jest dumny; te, które są narzędziami jego pracy, a przede wszystkim te, które sam wytworzył i w które wyeksterioryzował najbardziej istotne części własnej osobowości. Dlatego sztuka sporządzania portretów jest przede wszystkim sztuką portretowania osoby przedmiotami - sztuką odkrywania istotnych, najgłębszych powiązań pomiędzy człowiekiem a przedmiotami. Sztuką odkrywania tych powiązań, które konstytuują istotę człowieka. Sztuka portretowania jest sztuką odkrywania ergantropii.

Znakomity portret - zbudowany tylko z dwóch słów, a odświeżający istotę osobowości Liszta - stworzył Ferdinand Gregorovius, pisząc: "Jestem szczęśliwy, że było mi dane słyszeć, jak Liszt gra; wydawało mi się, że nastąpiło zrośnięcie człowieka z instrumentem, jakbym miał przed sobą fortepiano,owego centaury".¹⁶

XXV

Na dobrej fotografii pokazującej ciało ludzkie i różne przedmioty występuje zjawisko semantycznej irradacji. Przedmioty "promieniają" i "rozświetlają" twarz człowieka, wypełniając wygląd osoby portretowanej głębokimi znaczeniami.

Najwybitniejszy z polskich psychologów (a zarazem malarz, portrecista i miłośnik fotografii), Władysław Witwicki (1878-1948) napisał kiedyś, że wystarczy kupić i położyć na stole dialog Platona, a zaraz pokój wygląda inteligentnie.¹⁷

Tym bardziej dotyczy to twarzy ludzkiej. Dlatego malarze, którzy chcieli pokazać na twarzy ludzkiej myślenie, dawali osobom portretowanym do rąk otwartą książkę i kazali im wpatrywać się w tekst. Wtedy - zgodnie z prawem semantycznej irradacji - twarz osoby portretowanej stawała się bardziej inteligentna, bardziej szlachetna, bardziej dostojna, bardziej ludzka.¹⁸

XXVI

Dobry portret pokazuje człowieka w charakterystycznej sytuacji, w działaniu, w spotkaniach z innymi ludźmi. Również portretowanie człowieka przedmiotami jest, w gruncie rzeczy, odświeżaniem różnorodności spotkań z innymi ludźmi. Na przykład korona i berto mówią nam o jego panowaniu nad innymi ludźmi; trzymana w ręku broń mówi o walce i zabijaniu; sierp, młot, kilof, traktor mówią o wykonywaniu pracy służącej do zaspokajania ludzkich potrzeb; malowane obrazy i pisane książki mówią o udziale osoby portretowanej w procesie budowania kultury podnoszącej życie ludzi na wyższy poziom.

XXVII

Człowiek to świat człowieka. Dobry portret powinien pokazywać człowieka wraz z jego światem. Z tym światem, w którym żyje; z tym światem, który w sobie nosi; i z tym światem, który swoim działaniem przekształca, współtworzy, stwarza.

XXVIII

Portret fotograficzny nie powinien być dziełem, w którym fotograf pokazał wszystko, powiedział o osobie portretowanej wszystko, a odbiorca ma tylko patrzeć i podziwiać. Doskonałym portretem jest tylko taki portret, który zawiera p u s t e p o l a do wypełnienia przez odbiorcę. Puste pola będące przestrzenią dla współtwórczej aktywności odbiorców. Doskonały portret skłania odbiorcę do myślenia, wprawia w ruch jego rozum i wyobraźnię, czyni odbiorcę w s p ó ł t w ó r c ą oglądanego portretu.

XXIX

Nie tylko sporządzanie portretów fotograficznych jest trudną sztuką. Również oglądania portretów trzeba się uczyć. Odbiorca nie powinien ograniczać się do oglądania i podziwiania portretów fotograficznych ani do oceniania ich ze względu na piękno i podobieństwo osób portretowanych. Powinien jeszcze prócz tego:

- uchwycić w portrecie sposób widzenia charakterystyczny dla twórcy portretu;
- zauważyć, że portret jest nie tylko p o l e m s p o t k a n i a osoby portretującej z osobą portretowaną, ale także p o l e m o t w a r t y m n a s p o t k a n i e z osobami oglądającymi portret;
- wypełnić własnymi myślami tę przestrzeń, którą twórca pozostawił dla współtwórczej aktywności odbiorców;
- ująć portret w aspekcie jego możliwości bycia innym, niż jest; w aspekcie możliwych uzmiennień i przekształceń; w aspekcie możliwości odmiennego rozwiązania tego samego problemu, który postawił przed sobą twórca portretu.

XXX

To samo dotyczy osoby, która czyta ten tekst. Miernikiem wartości tego tekstu powinna być przede wszystkim ukryta w nim moc pobudzania czytelników do wypełniania pozostawionej dla nich przestrzeni własnymi myślami. Jeżeli okaże się, że spotkanie czytelników z tym tekstem nie zaowocowało pojawieniem się nowych myśli, można będzie uznać trud autora za daremny.

W tym miejscu może pojawić się u czytelników wątpliwość, czy przestrzeń pozostawiona im przez autora jest dostatecznie wielka, aby warto było podjąć trud współmyślenia. Może to, co najważniejsze, zostało tu już napisane, a czytelnikom pozostawiono jedynie możliwość uzupełnienia tekstu nieistotnymi drobiazgami.

Tę wątpliwość warto rozwiązać, bo jeśli pojawiła się, świadczy o tym, że nie zauważono właśnie tego, co najważniejsze. W aforyzmach tych nie ma odpowiedzi na główny problem: CZY ISTOTNE CZĄSTKI OSOBY PORTRETOWANEJ MOGĄ BYĆ REALNIE OBECNE W PORTRECIE FOTOGRAFICZNYM?

Pogląd potoczny daje na to pytanie odpowiedź negatywną, opierając się na przeświadczeniu, że fotografia to tylko papier. Nawet ten, kto całuje fotografię ukochanej osoby, albo tę fotografię drze, utożsamia osobę z fotografią "na niby", zdając sobie doskonale sprawę z tego, że całuje lub drze papier, a nie tę osobę, która została sfotografowana.

Autor dał odpowiedź pozytywną na nieco inne pytanie. Uznał, że w portrecie fotograficznym są realnie obecne części o s o b y p o r t r e t u j ą c e j, ponieważ każdy twórca eksterioryzuje się we własne wytwory. Równocześnie autor powstrzymał się od odpowiedzi na pytanie, czy osoba portretująca posiada możliwość umieszczenia w swoim wytworze istotnych części o s o b y p o r t r e t o w a n e j - i w ten sposób pozostawił ogromną przestrzeń dla współtwórczej aktywności myślowej tych czytelników, którzy zechcą uczynić e r g a n t r o p i ę przedmiotem własnych rozważań.

Być może stanowisko autora w tej sprawie można już teraz wydedukować z niektórych aforyzmów. Być może, znajduje się ono jeszcze in statu nascendi i w toku dalszych rozważań pojawi się jakieś rozwiązanie będące zaskoczeniem również dla autora tych aforyzmów. Być może, to właśnie w umysłach czytelników pojawiają się ich własne myśli odsłaniające nowe horyzonty możliwych rozwiązań.

Przypisy

¹ Rozważania te mają charakter dwuwarstwowy. Pierwsza warstwa powstała 18 marca 1980 r. jako tekst zamówiony przez organizatorów wystawy portretów fotograficznych. Miał on tytuł: Klasyfikacja portretów fotograficznych z punktu widzenia filozofii kultury i składał się z 21 aforyzmów, z których 18 - nigdzie dotąd nie drukowanych - weszło w całości do nowego opracowania, ukończonego 18 stycznia 1987 r. To nowe opracowanie zawiera 12 nowych aforyzmów (I-X, XX, XXX) oraz istotne uzupełnienia 3 wcześniejszych (XI, XVII, XXIV).

² Por. A. Nowicki, The Polycentric Structure of the Subject of Culture, "Annales UMCS", sectio J, vol. VI, s. 165-180; t e n ż e, Metoda inkontrolologiczna w historii filozofii a policentryczna struktura osobowości filozofów, "Studia Filozoficzne", 1983, nr 4 (209), s. 87-93.

³ Por. A. N o w i c k i, Incontrologia e trasformabilità, "Misura Critiche", r. 6, nr 19, 1976, s. 77-88; t e n ż e, Zadania i metody inkontrolologii, "Folia Societatis Scientiarum Lublinensis", vol. 18, Hum. 1, 1976, s. 13-19; t e n ż e, O marksistowską inkontrolologię. Zarys ogólnej teorii spotkań, "Studia Filozoficzne" 1977, nr 5 (138), s. 35-43 i t e n ż e, Studia z inkontrolologii, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1984, s. 1-107.

⁴ Termin "ergantropia" utworzyłem 14 kwietnia 1985 r. Oznacza on "istnienie w wytworzonych przez siebie przedmiotach". Wyjaśnienie tego zjawiska i jego związek z wielocząstkową strukturą osobowości wyjaśniam w: Mozart a demonologia Alberta, "Euhemer", 1986, nr 2 (140), s. 53-56.

⁵ Por. A. N o w i c k i, Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974, rozdz. 4 - Eksterioryzacja, s. 117-226.

⁶ Por. A. N o w i c k i, Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce, Lublin 1978, s. 1-417; t e n ż e, O metodzie interpretacji obrazów religijnych, "Euhemer", 1972, nr 4 (86), s. 75-88; t e n ż e, O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach, "Studia o Książce", t. 5, Wrocław 1975, s. 45-52; t e n ż e, Portrety teologów, "Euhemer", 1980, nr 1 (115), s. 31-39.

⁷ Por. Filozofia przestrzeni, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1985, s. 1-158.

⁸ Por. A. Nowicki, *Czas i człowiek*, Warszawa 1983, s. 1-179 i *Czas w kulturze*, pod red. A. Nowickiego, Lublin 1983, s. 1-115.

⁹ Por. A. Nowicki, *Filozofia przestrzeni muzycznej* Borisa Poreny, "Ruch Muzyczny", r. XXX, nr 3 z 3 II 1985, s. 17.

¹⁰ Por. A. Nowicki, *O czytaniu spacjocentrycznym*, "Studia o Książce" (w druku).

¹¹ Por. K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach* (1912), w: *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965, zwłaszcza s. 233-234 i 258; A. Nowicki, *Dzieła kompozytorów jako "wytwory psychofizyczne"*, "Ruch Muzyczny", r. XXX, nr 18 z 31 VIII 1986, s. 6-7.

¹² O "polu dajmoniona" por. A. Nowicki, *Nauczyciele*, Lublin 1981, s. 7-10, 32, 288-289, 292.

¹³ Por. A. Nowicki, *La "zbitka" come una forma della "compresenza" nella storia della filosofia e nella filosofia dell'arte*, "Misure Critiche", r. II, nr 5, 1972, s. 58-71 i *tenże*, *O metodzie interpretacji obrazów religijnych*, "Euhemer", 1972, nr 4 (86), s. 77-88,

¹⁴ W. Witwicki, *Z lwowskiego salonu*, "Słowo Polskie", Lwów, r. XI nr 440 z 28 IX 1906 r.

¹⁵ O prawie fragmentaryzacji por. A. Nowicki, *Człowiek w świetle dzieł*, s. 221-226 a także 288-293, 306-307.

¹⁶ F. Gregorovius, *Römische Tagebücher*, Stuttgart 1892, przekład mój. Por. W. Felix, *Franz Liszt*, Leipzig 1986, s. 163.

¹⁷ W. Witwicki, *List z 21 XI 1935 r. do Heleny Dąbczańskiej* (rękopis).

¹⁸ O semantycznej irradiacji por. A. Nowicki, *Człowiek w świetle dzieł*, s. 171-215.

Andrzej Nowicki

PODMIOT MUZYKI

Spróbujmy zbudować definicję muzyki według klasycznego modelu: per genus proximum et differentiam specificam.

Przed wskazaniem na różnicę gatunkową trzeba znaleźć rodzaj. Gdzie szukać tego rodzaju: w klasie przedmiotów, w klasie podmiotów czy poza tymi dwiema klasami?

Żeby prawidłowo umieścić muzykę w jednej z tych trzech klas, trzeba zdać sobie sprawę z tego, czym jest przedmiot i czym jest podmiot. Zaczniemy od przedmiotu. W przeciwieństwie do słowa "rzecz", która wskazuje na byt samoistny (Ding an sich), słowo "przedmiot" wskazuje na relację: uzyskuje sens od czynności, której jest przedmiotem. Każdy przedmiot jest "przedmiotem do ...". Wynika z tego wniosek, że jeśli muzyka jest przedmiotem, to trzeba wskazać na czynności związane z istnieniem tego przedmiotu.

Jedynym myślicielem, który zbliżył się do tego ujęcia i niemal otarł się o tę myśl, jest - o ile mi wiadomo - kompozytor i muzykolog włoski, Boris P o r e n a, który dał swojej książce charakterystyczny tytuł: Musica da ... (Muzyka do), a następnie, po trzech kropkach, wskazał na cztery podstawowe, jego zdaniem, czynności: fare, ascoltare, conoscere, discutere, dając w ten sposób do zrozumienia, że muzyka jest przedmiotem do wytwarzania, do słuchania, do poznawania, do dyskusowania. Nie jest to jeszcze kompletny wykaz wszelkich możliwych czynności, ale samo sporządzenie tego wykazu wyraźnie uwypukla zależność przedmiotu od czynności. Każda czynność wytwarza inny rodzaj przedmiotów, także wówczas, gdy tworzywem jest jedna i ta sama rzecz. Czynność widzenia przekształca "rzecz w sobie" w przedmiot widziany, czynność słuchania - w przedmiot słyszany, czynność dotykania - w przedmiot dotykany, czynność mierzenia, ważenia, sprzedawania - w przedmiot mierzony, ważony, sprzedawany itd. Czynności wytwarzają sieć relacji, które sprawiają, że jedna i ta sama rzecz rozszczepia się

na wiele współistniejących (lub kolejno pojawiających się) przedmiotów. Ten sam obraz może być przedmiotem zachwytu, przedmiotem krytyki, przedmiotem badań, przedmiotem handlu.

Czy spośród czynności wymienionych przez Poręę powinniśmy uznać "wytwarzanie" (*fare*) za czynność szczególną, różniącą się w sposób istotny od pozostałych? Wydawać się może, że czynność słuchania czy poznawania przekazalca istniejąca wcześniej rzecz w przedmiot słyszany i poznawany, natomiast czynność wytwarzania powołuje do życia rzecz, której przedtem nie było. Może rację miał piętnastowieczny muzykolog Jan Tinctoris, który w 1477 roku - pisząc o muzyce - użył, jako pierwszy, wyrażenia *res facta* (rzecz wytworzona). Może muzyka należy do klasy rzeczy?

Jeżeli przjąć, że klasa rzeczy stanowi rodzaj dalszy, a klasa "rzeczy wytworzonych" rodzaj bliższy, to podstawą wyodrębnienia staje się relacyjny charakter "rzeczy wytworzonych". Jedyne rzecz sama w sobie jest bytem poza relacjami. Wystarczy jednak, żeby o niej pomyśleć, a już z bytu pozarelacyjnego przekształcona zostaje - przez czynność myślenia i relację z podmiotem, który o niej pomyślał - w przedmiot pomyślany, uciłowieczony przez ludzką myśl. Tym bardziej "*res facta*", rzecz wytworzona jest przedmiotem uwikłanym w relację z podmiotem, który ją wytworzył i praktycznie, w procesie wytwarzania, uciłowieczyl. Jest więc przedmiotem wytworzonym przez określony podmiot.

Wynika stąd wniosek, że rozważania o muzyce trzeba zacząć od rozważań nad podmiotem.

Słowo "podmiot" nie posiada żadnej konkretnej treści. Uzyskuje ono sens od czynności, której jest podmiotem. Każdy podmiot jest zawsze podmiotem określonej czynności. Jeżeli chcemy uzyskać wiedzę o podmiocie, należy zbadać wykonywaną przez niego czynność (a to jest możliwe jedynie przez badanie wytworów tej czynności). Poza tą czynnością i jej wytworami nie ma podmiotu, chociaż mogą w dalszym ciągu istnieć osoby, które były albo będą podmiotami i w tym sensie są "podmiotami potencjalnymi" czyli są tworzywem, z którego może uformować się podmiot.

Pierwszym, który dokonał tego odkrycia, że istotą podmiotu odświeżenia specyficzna czynność był, jak sądzę, filozof kataloński, Ramon Lullus. Poszukując odpowiedzi na pytania, czym jest lew, czym jest niebo, czym jest natura, Lullus wpadł na myśl, że do prawidłowej odpowiedzi zbliżyć nas może jedyne badanie czynności tych bytów. Istotę lwa ujawnia - a może tworzy? - jedyna, specyficznie lwa czynność: *leonare*. Istotę nieba - czynność specyficznie niebiańska: *coelificare*.

Istotą natury - czynność: naturare. Biegać, ryczeć, wbijać kły w ciało innego zwierzęcia potrafi wiele zwierząt, ale wytworzyć lwa potrafi tylko lew; "uniebzać" potrafi tylko niebo, a wytwarzać byty naturalne potrafi tylko natura.

W ten sposób Lullus dokonał genialnego odkrycia - które później zachwyciło zarówno Giordana Bruna jak Spinozę: Natura nie jest wyłącznie sumą wytworzonych bytów, ale także i przede wszystkim jest ona p o d m i o t e m (ens naturans), który - wytwarzając te byty - wytwarza sam siebie. Specyficzna dla natury czynność kreacji (naturare) jest więc w rzeczywistości a u t o k r e a c j ą. Wytwarzając samą siebie natura rozdwaja się na (wytwarzający) podmiot i (wytwarzany) przedmiot, pozostając mimo tego rozdwojenia tym samym bytem. Wynika stąd wniosek, że natura (ens naturans) jest realnie obecna w wytwarzanych przez siebie rzeczach (in rebus).

To samo dotyczy kultury. Nawiązując do Lullusa przedstawiłem w książce Człowiek w świecie dzieł (1974) taką właśnie filozofię kultury jako podmiotu, który sam siebie stwarza (autokreacja) i jest realnie obecny w wytwarzanych przez siebie rzeczach (ergantropia).

W przekonaniu o trafności tego ujęcia utwierdził mnie fakt, że w tym samym czasie, niezależnie ode mnie i na innej drodze, do podobnego odkrycia doszedł marksista włoski, Mario Rossi, pisząc, że t o m y j e s t e ś m y k u l t u r ą. (Cultura e rivoluzione 1974, s. 9-10).

Trzeba było jeszcze 14 lat, żeby zdać sobie sprawę z tego, że znajdująca się w książce Człowiek w świecie dzieł filozofia kultury zawiera w sobie poszukiwaną definicję muzyki. Muzyka nie jest bowiem wyłącznie sumą rzeczy, sumą wytworzonych przez ludzi przedmiotów, ale także i przede wszystkim jest ona p o d m i o t e m, który - wytwarzając te przedmioty - równocześnie sam siebie stwarza i jest w tych przedmiotach realnie obecny.

Odkrycie, że muzyka jest podmiotem, a ściślej, że jest s p o t k a n i e m i w s p ó l n o t ą p o d m i o t ó w, formującą się poprzez wykonywanie określonych czynności i realnie obecną w przedmiotach, będących wytworami tych czynności, to dopiero pierwszy krok na drodze prowadzącej do zbudowania adekwatnej definicji muzyki. Mamy już genus proximum, teraz trzeba wskazać na różnicę gatunkową: czym różni się podmiot muzyki (czyli muzyka jako podmiot) od innych podmiotów?

Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, ale wiemy, jaką drogą należy pójść. Istotę podmiotów odsłaniają (a może tworzą) ich czynności.

Trudność polega na tym, że nie ma jednej "czynności muzycznej", w toku której formuje się jednokształtny podmiot muzyki i jednorodny zbiór wytwarzanych "przedmiotów muzycznych". Istnieje wiele czynności muzycznych, a więc i podmioty muzyki należą do wielu klas.

W pracach o muzyce najczęściej wymienia się trzy rodzaje czynności muzycznych: komponowanie, wykonywanie i słuchanie oraz odpowiadające im trzy klasy podmiotów: kompozytorów, wykonawców, słuchaczy, a relację między tymi podmiotami ujmuje się w prosty schemat: muzyka jest komunikatem przekazywanym przez kompozytora - za pośrednictwem wykonawców - słuchaczom. W rzeczywistości takich klas podmiotów jest znacznie więcej, ponieważ czynnościami muzycznymi są także:

- projektowanie i budowanie sal koncertowych;
- projektowanie i wytwarzanie instrumentów muzycznych;
- wymyślanie sposobów zapisywania muzyki, drukowanie partytur;
- pisanie tekstów, będących źródłem inspiracji dla kompozytorów;
- badanie muzyki i wytwarzanie systemu wiedzy o muzyce;
- nauczanie muzyki, projektowanie metod nauczania i systemów

organizacji szkolnictwa muzycznego;

- eksperymentowanie i projektowanie nowych rodzajów muzyki;
- wykorzystywanie muzyki jako tworzywa lub źródła inspiracji

dla twórczości w innych dziedzinach;

- utrwalanie muzyki na płytach i taśmach;
- wytwarzanie rysunków, obrazów, medali, pomników, fotografii,

filmów, książek o muzykach i muzyce;

- projektowanie i organizowanie systemów rozpowszechniania muzyki, wymiany międzynarodowej, festiwali, konkursów;

- wiele innych czynności, w których ujawniają się składniki podmiotowe, mające doniosły wpływ na kształt, rozwój i sposoby istnienia muzyki.

Powróćmy jednak do schematycznego ujęcia powszechnie przyjmowanej relacji w postaci trójkąta: kompozytor - wykonawca - słuchacz. Ujęcie takie zawiera w sobie ukrytą hierarchizację podmiotów: najwyższą stawia ono twórców; wykonawcy pełnią rolę służebną a najniższą znajduje się szara masa biernych słuchaczy, którzy - rzekomo - nie biorą żadnego udziału w procesie wytwarzania muzyki. Inna hierarchizacja

stosowana jest w praktyce życia muzycznego: na afiszach eksponowane są z reguły nazwiska wykonawców - i to one mają zachęcać do kupowania biletów, a nie nazwiska kompozytorów, drukowane u dołu małą czcionką. Jeszcze inaczej relacja ta przedstawia się z punktu widzenia ontologii muzyki. Okazuje się bowiem, że o realnym istnieniu muzyki decyduje słuchacz. Ani kompozytor ani najznakomitszy wykonawca nie mogą sprawić takiego cudu, żeby pojawiła się muzyka tam, gdzie nie ma żadnego słuchacza. Jeżeli muzykę uznać za rozbrzmiewającą strukturę dźwiękową, to właściwym wytwórcą muzyki nie jest ani kompozytor ani wykonawca, ale właśnie słuchacz, który dzięki własnemu ciału wyposażonemu w ucho i mózg potrafi:

- przekształcać drgania we wrażenia słuchowe i
- przetwarzać wrażenia słuchowe w wyobrażenia muzyczne.

Tej - ontologicznie fundamentalnej pozycji słuchacza - nie można podważyć argumentem wskazującym na oczywistość istnienia muzyki, którą muzyk wykonuje "dla samego siebie". Jeżeli ktoś wykonuje utwór dla samego siebie, to oznacza to, że rozszczepia się na dwa podmioty, które współdziałają ze sobą w procesie wytwarzania muzyki: jeden podmiot wytwarza drgania, a drugi - odbierając te drgania - wytwarza z nich wyobrażenia muzyczne. Jeżeli więc ma zaistnieć muzyka, a innych słuchaczy nie ma, to trzeba w sobie samym wytworzyć drugi podmiot, który usłyszy to, co wykonujemy i wytworzy z tego muzykę.

Weźmy "najprostszy" przykład (który - jak się za chwilę okaże - nie jest wcale "prosty", ale pod pozorną prostotą kryje w sobie niezwykle skomplikowaną strukturę). Wyobraźmy sobie słuchanie własnego śpiewu.

Zakładana bezkrytycznie jedność podmiotu wytwarza złudzenie, że jest to tylko jedna prosta czynność. W rzeczywistości jest to skomplikowany splot kilkunastu różnych czynności. Po pierwsze, jest to czynność autokreacyjna, która wytwarza - z tego samego tworzywa - wiele różnych podmiotów. Po drugie, jest to wytwarzanie instrumentu z tworzywa, którym - w danym przypadku - jest nasze własne ciało. Podręczniki instrumentoznawstwa informują, że "instrumentem muzycznym można nazwać każde źródło zjawisk dźwiękowych, które może być wyzyskane w muzyce". Z tego punktu widzenia instrumentem jest także nasz głos; należy on do klasy instrumentów dętych i składa się "z trzech elementów: 1) mechanizmu powietrznego (płuca, oskrzela, tchawica), 2) krtań z więzadłami głosowymi i 3) przestrzeni rezonansowych (jama gardłowa, gardłowo-nosowa i ustna)". Ogromna różnorodność w zakresie budowy tych elementów daje w praktyce nieskończoną ilość możliwych kombinacji, spra-

wiając, że każdy człowiek ma inny głos. Wiemy o tym, ponieważ z tysięcy różnych głosów łatwo rozpoznajemy głos znanej nam osoby, a w szczególności głos znanego śpiewaka. Jeżeli przyjąć - wraz z Mieczysławem Drobnerem - że instrument jest "materiałem muzyki", trzeba przyjąć i wynikający stąd wniosek, że również głos śpiewaka jest materiałem, z którego zbudowany jest śpiew, a więc że śpiewak wytwarza muzykę z materiału będącego częścią jego istoty. Inaczej mówiąc, w śpiewie - będącym wytworem czynności muzycznej (śpiewania) są realnie obecne istotne cechy i części podmiotu. Są to pierwsze cechy ogólne, ogólnoludzkie, sprawiające, że śpiew jest przedmiotem łatwo rozpoznawalnym jako "coś człowieczego", po drugie, cechy szczególne związane z przynależnością osoby śpiewającej do określonej płci, grupy wiekowej, narodu, kultury i po trzecie, cechy jednostkowe, nadające wytworowi tej czynności piętno imienne. Tak więc śpiewak jest realnie obecny w śpiewanej przez siebie piosence ogólnymi, szczególnymi i jednostkowymi cechami budowy własnego aparatu głosowego, cechami własnych płuc, własnego gardła, własnej krtani.

Po trzecie. Śpiewając określoną piosenkę śpiewak przekazuje nam zawarte w niej myśli i emocjonalny stosunek do tych myśli. Te myśli i uczucia mogą być myślami i uczuciami przedstawianymi (wyobrażanymi sobie, udawanymi) albo przeżywanymi przez niego jako własne. W obu przypadkach śpiewak jest obecny w śpiewanej piosence nie tylko częstkami własnego śpiewającego ciała, ale także częstkami własnej psychiki: (przedstawianymi sobie lub przeżywanymi) myślami i uczuciami.

Po czwarte. Śpiewając piosenkę śpiewak ucztowiecza czas, wypełnia określony odcinek czasu obecnością swojego człowieczeństwa, a także swoich cech szczególnych i jednostkowych.

Po piąte. Śpiewając piosenkę śpiewak ucztowiecza przestrzeń, przekształcając ją w "salę koncertową". Ten fakt pozwala nam uchwycić istotę tej specyficznej, czynności, jaką jest projektowanie i budowanie sal koncertowych. Żadna sala nie jest salą koncertową sama w sobie, natomiast każde miejsce na świecie może stać się salą koncertową, jeśli - dzięki wykonawcom i słuchaczom - zacznie pełnić funkcje sali koncertowej. Inna rzecz, że miejsca są zróżnicowane i jedne nadają się lepiej do pełnienia tej funkcji, inne gorzej, a jeszcze inne deformują wykonywaną w nich muzykę. Architekt znający arkana akustyki może

zbudować taką salę, której cechy akustyczne uwypuklają walory wykonywanej muzyki. W tym sensie jest podmiotem uczestniczącym w procesie wytwarzania muzyki. Na kształt dźwiękowy muzyki architekt może więc wywierać taki wpływ jak budowniczy instrumentów, dyrygent i osoby grające na poszczególnych instrumentach. Łichy architekt (czy ignorant obsługujący aparaturę nagłaśniającą) może skuteczniej zepsuć wykonywaną muzykę, niż osoba, która nie potrafi grać na instrumencie, z którego wydobywa dźwięki, a znakomity architekt może - dzięki swemu mistrzostwu w dziedzinie projektowania sal koncertowych - odegrać decydującą rolę w procesie nadawania wykonywanej muzyce najdoskonalszego kształtu.

Po szóste, śpiewając piosenkę śpiewak wprowadza w czas, przestrzeń i "wytwór własnej czynności nie tylko "siebie", ale także to, co w sobie nosi, a zwłaszcza to, co znajduje się na jego "polu dajmoniona". Wprowadza więc przede wszystkim swego nauczyciela śpiewu i tych śpiewaków, którym chce dorównać; wprowadza autora tekstu i kompozytora - wraz ze stosunkiem emocjonalnym do tych wszystkich noszonych w sobie osób.

Teraz należy zadać pytanie: czym jest **s ł u c h a n i e** śpiewu?

Podobnie jak śpiewanie, również słuchanie jest skomplikowanym spletem różnych czynności. Po pierwsze więc, słuchanie jest autokreacyjnym formowaniem samego siebie jako podmiotu, który przetwarza drgania we wrażenia słuchowe a wrażenia słuchowe w wyobrażenia muzyczne. Po drugie, słuchanie śpiewu jest **s p o t k a n i e m** podmiotu słuchającego z podmiotem śpiewającym. Jeżeli słuchając śpiewaka widzimy go, wówczas przeważnie ulegamy złudzeniu, że spotykamy się z tym, kogo widzimy, gdy w rzeczywistości (z muzycznego punktu widzenia) **s p o t y k a m y** - jako słuchacze - **n i e t e g o**, **k o g o w i d z i m y**, **a l e t e g o**, **k o g o s ł y s z y m y**. Miejscem spotkania z tym, kogo widzimy, jest przestrzeń, w której znajduje się jego ciało, natomiast miejscem spotkania z tym, kogo słyszymy jest wytwarzany przez niego przedmiot. Inaczej mówiąc, słuchana przez nas piosenka jest miejscem spotkania nas słuchaczy z podmiotem, który śpiewa i jest realnie obecny w przedmiocie, który wytwarza.

Tego stanu rzeczy nie zmienia słuchanie własnego śpiewu. Wyobraźmy sobie, że słuchając siebie patrzymy w lustro. Ulegamy wtedy podwójnemu złudzeniu. Po pierwsze, lokujemy osobę śpiewającą w urojonej przestrzeni po drugiej stronie lustra, a po drugie myli nam się

nasz obraz widziany z obrazem słyszonym. Jeżeli jesteśmy w wytwarzanym przez nas przedmiocie, to dla spotkania się z samym sobą jako podmiotem wytwarzającym muzykę należy patrzeć nie w zwykłe lustro, ale w to lustro jakim jest wytwarzana przez nas muzyka. Jest to lustro niezwykle, ponieważ przeglądając się w wytwarzanej przez nas muzyce lokujemy siebie prawidłowo w tej przestrzeni muzycznej, w której jesteśmy rzeczywiście obecni - a nie w tej urojonej przestrzeni, którą ukazuje nam zwykłe lustro.

Była już mowa o tym, że śpiewak jest obecny w piosence:

1. częstkami własnego ciała, 2) częstkami własnej psychiki, 3) wraz z tym światem, który w sobie nosi. Jeśli więc słuchanie jest spotkaniem, to spotykamy w piosence zarówno charakterystyczne cechy ciała śpiewaka, jak charakterystyczne cechy jego psychiki a także te osoby, które były w jego polu dajmonioną i zostały wyeksterioryzowane w wytworzony śpiewaniem przedmiot muzyczny.

Słyszany piosenka nie jest nigdy identyczna z piosenką śpiewaną (nawet wówczas gdy słuchamy własnego śpiewu), ponieważ nie zachodzi nigdy czysta percepcja czyli biernie odzwierciedlanie zewnętrznego przedmiotu, ale zawsze aktywnie wytwarzamy obraz percypowanego przedmiotu. Piosenka śpiewana jest "przedmiotem psychofizycznym" składającym się z dwóch warstw: warstwa fizyczna może być badana i mierzona przez fizykę, natomiast warstwa psychiczna jest przeniesiona do wnętrza przedmiotu realną obecnością częstek osobowości twórcy i tego świata, który on w sobie nosi. Piosenka słyszana jest przedmiotem psychicznym czyli obrazem piosenki śpiewanej.

Obraz muzyki wytwarzany przez słuchacza może być uboższy od muzyki wytwarzanej przez wykonawcę - jeśli słuchacz słucha nie uważnie, jeśli traktuje muzykę tylko jako tło towarzyszące innej, ważniejszej czynności niż słuchanie, albo jeśli jego masy apercepcyjne są ubogie (brak wiedzy, brak wcześniejszych przeżyć muzycznych, brak kultury muzycznej), ale także może być bogatszy od muzyki wykonywanej, jeśli jest wytwarzany przez słuchacza o bogatych masach apercepcyjnych, a więc przez słuchacza, który często słuchał arcydzieł, wiele z nich zapamiętał, potrafi słuchać uważnie, analizować i oceniać to, co słyszy (jeśli posiada dobre narzędzia do analizy i potrafi się nimi posługiwać); jeśli potrafi porównywać, zauważyć związki wewnątrzmuzyczne pomiędzy muzyką a rzeczywistością pozamuzyczną i jeśli w czasie słuchania muzyki rodzą się jakieś własne jego myśli.

Nasuwa się tu myśl, że analogicznie do różnicowania głosów ludzkich istnieje różnicowanie słuchów ludzkich. Jeżeli obiektywną

podstawą zróżnicowania głosów jest zróżnicowanie w budowie płuc, oskrzeli, tchawicy, krtani, więzadeł głosowych, jamy gardłowej, gardło-wo-nosowej i ustnej, to obiektywną podstawą z r ó ż n i c o w a - n i a o b r a z ó w s ł u c h o w y c h, tej samej muzyki słyszanej równocześnie przez wiele osób jest zróżnicowanie w budowie ich błon bębenkowych, młoteczków, kowadełek, strzemiączek, trąbek Eustachiusza, przedsionków, kanałów, ślimaków, okienek, jam, błon, cieczy i rozmaitych kombinacji tych elementów. Ale z tego zróżnicowania nie zdajemy sobie sprawy, ponieważ introspekcyjnie jest nam dostępny jedynie nasz własny obraz słuchowy danej muzyki, którego nie możemy porównać z obrazami słuchowymi innych ludzi, bo są one czy-śto wewnętrzne, a więc niedostępne dla nas.

Jeżeli przyjąć, że zróżnicowanie słuchów jest równie rzeczywiste jak zróżnicowanie głosów, to wynika stąd doniosła konsekwencja, że w wytwarzanym przez nas obrazie słuchowym słyszanej muzyki jesteśmy realnie obecni charaktery-
stycznym dla nas naszym własnym sposobem słyszenia. Na ten sposób słyszenia składają się zarówno indywidualne cechy naszego ciała (aparatu słuchowego) jak naszej psychiki, a w szczególności:

- nasz stosunek do muzyki;
- zajmowana przez nas postawa (estetyczna, badawcza lub jakaś inna);
- nasze zainteresowanie (stałe i przelotne);
- zawartość mas apercepcyjnych (rozpatrywana zarówno w sposób globalny jak od strony tego, co w danej sytuacji wysuwa się na pierwszy plan);
- charakterystyczny dla nas sposób przetwarzania wrażeń słuchowych w wyobrażenia muzyczne.

Dodajmy do tego, że słuchacz wnosi w wytwarzany przez siebie obraz słyszanej muzyki noszony w sobie świat (włącznie z tymi osobami, które zamieszkują jego pole dajmoniona, a więc te osoby, które uczyły go słuchania muzyki, powiększały jego wiedzę o muzyce, rozbudzały jego zainteresowania, kształtowały jego upodobania muzyczne).

Wytworzony w procesie słuchania p o d m i o t słuchania nie musi ograniczać się do wytwarzania obrazu słyszanej muzyki. Słuchacz może ujmować słyszaną muzykę w aspekcie jej możliwości

bycia inną, niż jest. Słuchaniu może towarzyszyć myślowe (lub wyobraźniowe) uzmiennianie wyobrażeń muzycznych. Obok postawy estetycznej i badawczej należy więc wyróżnić **n a s t a w i e n i e s i ę n a p r z e k s z t a ł c a n i e t e g o , c o s i ę s ł y s z y .**

Czynność słuchania nie musi być dokładnie zsynchronizowana z czynnością wykonywania muzyki. Rozmiary czasu słuchania muzyki mogą być mniejsze lub większe niż rozmiary czasu wykonywania muzyki. Zanim zostanie wydany pierwszy dźwięk słuchacz może **a n t y c y p o w a ć** koncert własnymi oczekiwaniem, próbami wyobrażania sobie tego, co usłyszy. Po umilknięciu ostatniego dźwięku słuchacz może dalej przeżywać to, co usłyszał. To, co słyszał po kolei, może teraz wyobrazić sobie jako całość, dokonując integracji kolejnych faz słuchania.

Najważniejsze zróżnicowanie sposobów słuchania muzyki polega na zróżnicowaniu sposobów jej **i e n t e r i o r y z o w a - n i a**. Najogólniej można wyróżnić pięć sposobów interioryzacji słuchanej muzyki:

1. Przelotna, zanikająca po wystłuchaniu.
2. Trwała, polegająca na zapamiętaniu przynajmniej niektórych fragmentów.
3. Opanowana, polegająca na umiejętności odtworzenia jej z pamięci.
4. Substancjalna, polegająca na przekształceniu części słyszanej muzyki w trwałe składniki własnej osobowości (jest to nowy aspekt twierdzenia, że **t o m y j e s t e ś m y m u z y k ą** - ponieważ możemy **b u d o w a ć s i e b i e z m u z y c z - n e g o t w o r z y w a**, kierować procesami interioryzacyjnymi w taki sposób, żeby trwałymi składnikami naszej osobowości stały się nie przypadkowe, ale świadomie wybrane części arcydzieł muzycznych).
5. Generatywna, pobudzająca do własnej aktywności twórczej; polega ona na tym, że zinterioryzowane części słyszanej muzyki stają się w nas podmiotowymi składnikami naszej aktywności wytwarzającej nowe dzieła (nie tylko muzyczne).

Tyle o słuchacz. Nie będziemy tu omawiać roli innych podmiotów życia muzycznego, których rodzaje wymieniliśmy wcześniej, ograniczymy się jedynie do naszkicowania kilku uwag dotyczących **ś r ó d e ł i n s p i r a c j i**. Nie można bowiem pominąć problemu: **s k ą d b i e r z e s i ę m u z y k a**? Odpowiedź, że muzyka łatwiej dzięki twórczej aktywności kompozytorów, nie wystarcza, ponieważ

w postawionym pytaniu chodzi właśnie o to: co pobudza kompozytorów do tworzenia muzyki?

Próby sporządzenia rejestru bodźców prowadzą do wniosku, że są to bodźce różnorodne, które warto uporządkować. Podział na bodźce wewnętrzne i zewnętrzne jest mało przydatny, ponieważ bodźce zewnętrzne tylko wtedy są skuteczne, kiedy ulegają interioryzacji, a więc przekształceniu w bodźce wewnętrzne,

Inkntrologiczne podejście do muzyki skłania do powiązania klasyfikacji bodźców z klasyfikacją spotkań. Warto wyróżnić zwłaszcza pięć klas bodźców:

1. Bodźce muzyczne, pojawiające się w czasie słuchania dzieł innych kompozytorów, wytwarzające chęć naśladowania, poprawiania, odmiennego rozwiązania podejmowanych przez nich problemów.

2. Bodźce strony potencjalnego twórcy, jakim mogą być fascynujące instrumenty muzyczne, głosy śpiewaków, sposób gry wirtuozów.

3. Bodźce słowne, pojawiające się w czasie czytania tekstów, kiedy kompozytor zauważa słowa rodzące w jego wyobraźni obrazy muzyczne.

4. Bodźce erotyczne, wprowadzające kompozytora w podniecenie sprzyjające czynnościom twórczym.

5. Bodźce materialne, związane z zamówieniami ze strony osób lub instytucji, które mogą zaoferować kompozytorowi wysokie honoraria i zaszczyty.

Z tych różnych bodźców na szczególną uwagę zasługują bodźce słowne, czyniące z poetów wyróżnioną klasę podmiotów biorących udział w wytwarzaniu muzyki.

Współpraca kompozytorów z poetami bywa często mylnie interpretowana. Istnieje tendencja do mechanicznego dzielenia utworów słowno-muzycznych na niezależne od siebie warstwy, z których jedna jest wyłącznie dziełem librecisty, a druga - "czysto muzyczna" - wyłącznie dziełem kompozytora. Dzielenie takie rozбивa jakość dzieła i jest krzywdzące dla obu podmiotów. Jest krzywdzące dla kompozytora, ponieważ nie zauważa skomplikowanego procesu interioryzacji tekstu, przekształcenia go z tekstu cudzego w tekst własny, różnicowania słów na ważniejsze i mniej ważne, nasycania tekstu własną interpretacją i zróżnicowanym stosunkiem emocjonalnym do jego poszczególnych części, a przede wszystkim przekładania słów na ich muzyczne

odpowiedniki. Z drugiej strony jest ono krzywdzące dla poety, ponieważ nie uwzględnia faktu, że w tekście poetyckim tkwi potencjalnie muzyka, a ściślej tkwią w nim te różne rodzaje muzyki, które się z niego w przyszłości wyłonią. Tak więc kompozytor jest nie tylko twórcą warstwy muzycznej, ale także współtwórcą tekstu, do którego tworzy muzykę, a poeta jest nie tylko twórcą warstwy słownej, ale także współtwórcą tej muzyki, która z tego tekstu będzie się wielokrotnie rodziła - w różnych krajach i różnych stuleciach, jeśli tylko udało mu się w utworze poetyckim umieścić moc pobudzania wyobraźni kompozytorów. To samo dotyczy malarzy i rzeźbiarzy, jeśli ich dzieła pobudzają kompozytorów do twórczości.

Wynika stąd wniosek, żeby przy budowaniu definicji muzyki nie popełnić błędu zbytniego eksponowania różnic między różnymi dziedzinami kultury. Przeciągnięcie ostrych granic pomiędzy muzyką, poezją, malarstwem, filozofią może prowadzić do zastąpienia rozważań o rzeczywistej muzyce - posiadającej walory poetyckie, malarskie i filozoficzne - fikcją "czystej muzyki" zredukowanej do cech "czysto muzycznych", a więc będącej bezkrwistym, ubogim cieniem muzyki rzeczywistej, urzekającej bogactwem cech "pozamuzycznych".

Budowanie definicji muzyki można podzielić na dwa etapy: pierwszy - zmierzający do odkrycia "najbliższego rodzaju" i drugi - zmierzający do odkrycia "różnicy gatunkowej".

Sądzę, że wyniki badań pierwszego etapu dały nowy fundament pod system filozofii muzyki. Muzyka okazała się:

1. Podmiotem, który sam siebie wytwarza i jest realnie obecny w wytwarzanych przez siebie przedmiotach.

2. Wspólnotą zróżnicowanych podmiotów, wchodzących ze sobą w skomplikowane relacje i wykonujących różnorodne czynności współdecydujące o kształcie przybieranym przez wytwarzane przedmioty.

Wyniki badań drugiego etapu są częściowo negatywne, częściowo pozytywne. Zarysowały się poważne wątpliwości, czy możliwe jest uniknięcie tautologii, a więc znalezienie takiego określenia muzyki, w którym nie występowałyby takie terminy jak "czynności muzyczne" i "wyobrażenia muzyczne". Zastąpienie "wyobrażeń muzycznych" przez takie ich elementy, jak percepcja motywów rytmicznych, melodycznych, harmoniczych, barw, powtórzeń, modyfikacji jest tylko pozorną ucieczką od tautologii, bo rytm, melodia, harmonia, barwa są elementami muzyki - a więc byłoby to definiowaniem muzyki przez "elementy muzyczne".

Wynikiem pozytywnym jest związanie istnienia muzyki:

- ze szczególnym rodzajem drgań;
- przetwarzaniem drgań we wrażenia słuchowe;
- przetwarzaniem wrażeń w specyficzne wyobrażenia;
- wykrywaniem obecności różnych podmiotów w przedmiotach

muzycznych (w szczególności specyficznego sposobu reagowania kompozytorów na różnorodne bodźce).

Jako wytwór działalności twórczej wielu różnych podmiotów muzyka jest więc takim zjawiskiem akustycznym, w którym można wykryć myśl ludzką w postaci zbudowanych przez człowieka motywów rytmicznych, melodycznych, harmonicznch, wykorzystania ludzkiego głosu i zbudowanych przez człowieka instrumentów. Ale myśl ludzką można wykryć także i przede wszystkim w zwykłej mowie, a więc dla odróżnienia muzyki od mowy trzeba zastąpić zbyt ogólne pojęcie "myśli ludzkiej" specyficznym dla muzyki pojęciem myśli muzycznej.

Z tych dwóch elementów, jakimi są "zjawisko akustyczne" i obecna w nim "myśl muzyczna" ważniejszy jest oczywiście ten drugi element, ponieważ samo słyszenie zjawisk akustycznych nie jest jeszcze równoznaczne ze słyszeniem muzyki. Słyszenie zjawisk akustycznych jest sprawą słuchu, natomiast wytwarzanie i wykrywanie "myśli muzycznej" jest czynnością intelektualną, której przeważnie (ale nie zawsze) towarzyszą - zarówno u kompozytora jak u wykonawcy i słuchacza - stany emocjonalne. Tych stanów emocjonalnych nie należy wiązać z wrażeniami słuchowymi, ale z tym, co z tych wrażeń potrafi wytworzyć i wydobyć umysł ludzki.

Można więc uznać, że zbliżyliśmy się do definicji muzyki, ale w gruncie rzeczy nie to przecież było celem tych rozważań. Właściwym zadaniem było odkrycie struktury podmiotu muzyki i to nie tylko w tym celu, żeby lepiej poznać muzykę, ale także i przede wszystkim w tym celu, żeby sprawdzić - na jeszcze jednym polu - przydatność tego fundamentu antropologii filozoficznej, jakim jest ergantropia czyli realne istnienie części podmiotu w wytwarzanych przez podmioty przedmiotach.

Cena zł 150,—

ISBN 83-227-0186-1