

STUDIA Z INKONTROLOGII



UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Międzyuczelniany Instytut Filozofii i Socjologii

.

Studia z inkontrologii

.

*Praca zbiorowa pod redakcją
Andrzeja Nowickiego*

Recenzent

doc. dr hab. Czesław Głombik

Na okładce rysunek W. Witwickiego (z 1917 r.)
do "Fajdrosa" Platona

ISBN 83-00-00793-8

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
Andrzej Nowicki	
INKONTROLOGIA A POLICENTRYCZNA STRUKTURA OSOBOWOŚCI	7
Barbara Buczek	
WSPÓŁCZESNA TWÓRCZOŚĆ MUZYCZNA W ASPEKcie SPOTKAŃ ZE SZTUKAMI PLASTYCZNYMI /lata 1945-1980/	15
Krzysztof Wieczorek	
TEATR W ŚWIEtle TEORII SPOTKAŃ	37
Czesław Gryko	
PRZYDATNOŚĆ METODY DOKUMENTÓW OSOBISTYCH JÓZEFA CHAŁASINSKIEGO /1904-1979/ W BADANIACH INKONTROLOGICZNYCH	52
Gerard Głuchowski	
ELEMENTY TEORII SPOTKAŃ W PRACACH JANA WŁADY- SŁAWA DAWIDA /1859-1914/	61
Zofia Majewska	
WKŁAD ROMANA INGARDENA /1893-1970/ DO INKONTROLOGII	67
Henryk Borowski	
SPOTKANIA IMMANUELA KANTA /1724-1804/	76
Maria Magdalena Rudiuk	
TADEUSZ KOTARBINSKI /1886-1981/ W ŚWIEtle SPOTKAŃ .	83
Bogumiła Truchlińska	
BOGDAN SUCHODOLSKI A TEORIA SPOTKAŃ	92
Stefan SymotiuK	
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ /1885-1939/ A TEORIA SPOTKAŃ	102

WSTĘP

Pojęcie "spotkania" należy do centralnych kategorii - pisanej w lecie 1972 r. - książki "Człowiek w świecie dzieł" (Warszawa 1974). Znajduje się w niej m.in. § 57 - Próba klasyfikacji spotkań. Przyczynkami do teorii spotkań są także książki: "Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce" (Lublin 1978) i "Nauczyciele" (Lublin 1981). Słowo "i n k o n t r o l o g i a" zostało utworzone 24 sierpnia 1973 r. W latach 1974-1977 najpierw w "Euhemerze", później w "Misure Critiche", "Folia Societatis Scientiarum Lublinensis" i w "Studiach Filozoficznych" przedstawiłem zadania i metody inkontrologii.

W ciągu kilku lat tematyka ta zainteresowała szeroki krąg pracowników naukowych, którzy na obszarach własnych badań zaczęli stosować metody inkontrologiczne. Owocem tego zainteresowania jest prezentowany zbiór studiów, w którym problematyką spotkania muzyki z malarstwem zajmuje się kompozytorka Barbara Buczek z Akademii Muzycznej w Krakowie, inkontrologią teatralną - Krzysztof Wieczorek z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a problematyką spotkań w dziejach myśli filozoficznej i społecznej - ośmiu pracowników Zakładu Filozofii Kultury UMCS w Lublinie (Henryk Borowski, Gerard Głuchowski, Czesław Gryko, Zofia Majewska, Andrzej Nowicki, Maria Magdalena Rudiuk, Stefan Symotiuk, Bogumiła Truchlińska).

Andrzej Nowicki

Andrzej Nowicki

Inkontrologia a policentryczna struktura osobowości

Ani obraz świata, ani narzędzia jego badania, ani propozycje przekształcania go nie powstają w społecznej próżni. Żadne dzieło filozoficzne nie zrodziło się dotąd z bezpośredniej relacji poznawczej pomiędzy samotnym podmiotem a przedmiotem badań. Przestrzeń dzieląca filozofa od przedmiotu jego rozważań wypełniona jest spotkaniami z innymi ludźmi. Dlatego historyk filozofii powinien ujmować każdego filozofa "w świetle spotkań", czyli stosować - oczywiście obok innych metod - także metodę inkontrologiczną.

To prawda, że filozof różni się od innych ludzi większym stopniem samodzielności myślenia, ale samodzielność ta nie polega na eliminacji społecznej masy apercepcyjnej (uformowanej przez spotkania z innymi ludźmi) i na zastąpieniu jej bezpośrednią relacją z przedmiotem badań. Krytyczny stosunek filozofa do tej masy cudzych sposobów widzenia i myślenia pozwala mu - przez umiejętne oddzielanie tego, co rozjaśnia, od tego, co zaciemnia i tego, co wyostreza, od tego, co przytępia - wykorzystać tę masę w charakterze potężnych teleskopowych i mikroskopowych soczewek przybliżających przedmiot badań i czyniących jego obraz ostrym, wyraźnym, kontrastowym.

Szkodliwym złudzeniem jest pogląd, że samodzielność i bogactwo treści podmiotu mogą się uformować wówczas, gdy podmiot będzie izolowany od wszelkich wpływów zewnętrznych. Nasza samodzielność, nasza oryginalność, nasza indywidualność nie znajdują się na samym

początku formowania się osobowości, ale pojawiają się później, właśnie - w znacznej mierze - dzięki interesującym spotkaniom. Najbardziej interesujące, dojrzałe spotkania to te, które zachodzą pomiędzy samodzielnymi, historycznie uformowanymi podmiotami, z których każdy ma za sobą już wiele doniosłych doświadczeń i osiągnięć, a także wiele wcześniejszych, interesujących spotkań, stając się w ten sposób dla drugiego człowieka "oknem" na świat innych przeżyć.

W dziejach filozoficznej historiografii był wprowadzicie już taki okres, w którym uwaga badaczy była skoncentrowana na spotkaniach (ujmowanych jednak jednostronnie, wyłącznie jako relacje łączące filozofa z tymi "poprzednikami", którzy wywarli na niego "wpływ"). Badanie treści dzieł filozoficznych zastępowano badaniem ich "źródeł". Energia historyka filozofii kierowana była na wykrywanie "zapożyczeń". Filozof traktowany był jak bierny przedmiot, kształtowany przez potrzebne "wpływy."

Zanim przystąpimy do badań inkontrolologicznych, powinniśmy dokładnie ustalić, na jakich fałszywych założeniach opierała się "wpływologiczna" metoda badania relacji między filozofami. Tych fałszywych założeń było co najmniej cztery. Po pierwsze, w badanym filozofie widziano "przedmiot", a nie p o d m i o t samodzielnej aktywności filozoficznej. Po drugie, kończono badania na ustaleniu, co od kogo "wziął", zamiast badać dalej, dlaczego wybrał właśnie to, a nie coś innego i co uczynił z tym, co wziął od innych. Po trzecie, fałszywie zakładano, że to, co zostało wzięte od innych, zachowuje w nowym kontekście stary sens i wobec tego nie badano, jak przenoszenie "zapożyczeń" w nowe konteksty nasycza je nowymi sensami. Po czwarte, koncentrowano uwagę w sposób jednostronny na związkach łączących filozofa z przeszłością, lekceważąc to, co w jego dziełach posiadało moc inspirującą myślenie jego uczniów i potomnych.

Do wymienionych czterech płaszczyzn charakteryzujących metodę inkontrolologiczną (odróżniających ją od "wpływologii") należy jeszcze dodać płaszczyznę piątą, opartą na pewnej teorii psychologicznej, która może być uważana za teoretyczny fundament inkontrolologii.

Według tej teorii, spotkania nie polegają na przekazywaniu sobie gotowych myśli przez niezmiennie i całkowicie ukształtowane osoby, ale stanowią także i przede wszystkim czynnik wpływający na formowanie się osobowości. Proces ten ma charakter d i a l e k t y c z n y : przebiega wśród napięć wytwarzanych przez walkę przeciwieństw.

W procesie formowania się osobowości mamy do czynienia z-dialektyką spotkań i autokreacji, z dialektyką interioryzacji i eksterioryzacji, z dialektyką integracji i dezintegracji. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie te wewnętrzne napięcia wprawiają naszą myśl w ruch. Badanie tych napięć odśłania bodźce uruchamiające skomplikowane mechanizmy myślenia filozoficznego.

Wydarzenia, spotkania i inne czynniki wpływające na formowanie się naszej osobowości nie działają na nas w sposób bezpośredni. Nie jesteśmy przedmiotami, które są kształtowane przez czynniki zewnętrzne, ale podmiotami, które mogą "zamykać się" lub "otwierać" na określone wpływy. Spotkanie z drugim człowiekiem tylko wtedy będzie miało znaczenie dla formowania się naszej osobowości, jeśli zajmujemy wobec tego spotkania "p o s t a w ę o t w a r t ą", wyrażającą się w gotowości do przyjmowania - choćby na próbę - cudzego punktu widzenia na określoną sprawę i charakterystycznych dla tego punktu widzenia narzędzi pojęciowych. Rezultatem takiego spotkania jest wówczas jakaś forma obecności drugiego człowieka w polu naszej uwagi, w magazynie naszej pamięci albo także wśród podmiotowych składników naszej osobowości.

Jeśli na próbę przyjmiemy cudzy punkt widzenia, wówczas cudza myśl staje się na pewien czas naszą własną myślą; przestaje być oddzielnym od podmiotu przedmiotem, przekształca się w składnik podmiotu. Interioryzacji mogą ulegać nie tylko cudze myśli, ale również cudze uczucia, pragnienia, postawy, projekty i decyzje. Jeśli różnią się one w sposób istotny od tego zespołu myśli, uczuć, pragnień, postaw, projektów i decyzji, które przed spotkaniem charakteryzowały naszą osobowość, to rezultatem spotkania może być d e z i n t e - g r a c j a naszej osobowości.

Trwała dezintegracja osobowości jest zjawiskiem patologicznym. Natomiast przejściowa dezintegracja stanowi naturalne przejście od niższej do wyższej formy integracji osobowości. Taką dezintegrację można nazwać za Kazimierzem Dąbrowskim (1902-1980) - d e - z i n t e g r a c j ą p o z y t y w n ą. Jeżeli ma charakter trwały albo jest przejściem od wyższej formy do niższej integracji, należy ją uznać za "dezintegrację negatywną".

Oprócz modelu "integracji monocentrycznej" istnieją modele "p o l i c e n t r y c z n e j integracji osobowości". Posiadają one strukturę bogatszą i bardziej skomplikowaną, w której p o l a

t w ó r c z y c h n a p i ę ć są konsekwencją współistnienia - w jednej osobowości - kilku różnych ośrodków, wokół których koncentrują się myśli, uczucia, pragnienia, projekty, decyzje.

Jako rezultat procesu formowania się osobowości struktura policentryczna wytwarzana jest najczęściej przez nieustającą aktywność tych warstw, które uformowały się we wcześniejszych stadiach rozwoju i, chociaż zostały przykryte później uformowanymi warstwami, dają wciąż jeszcze znać o własnym istnieniu. Są wprawdzie ludzie "jednowarstwowi", których rozwój zatrzymał się z chwilą uformowania się pierwszej warstwy albo u których ostatnia warstwa przytłacza i całkowicie zagłusza poprzednie warstwy. Taka "jednowarstwowość" związana jest zazwyczaj z monocentryczną integracją osobowości. Struktura policentryczna jest przeważnie strukturą wielowarstwową, w której aktywność warstwy ostatnio uformowanej jest skontrapunktowana z aktywnością warstw wcześniejszych a także z aktywnością warstw dopiero formujących się.

Różnice pomiędzy warstwami mogą wiązać się ze zmianą poglądów filozoficznych i politycznych, z przyjęciem innego punktu widzenia i z modyfikacjami w aparaturze pojęciowej. W strukturze policentrycznej nowe poglądy nie wypierają poprzednich, ale wchodzą z nimi w autentyczny, wewnętrzny dialog. Zamiast zmiany punktu widzenia wytwarza się zdolność do ujmowania jednego i tego samego przedmiotu jednocześnie z wielu różnych punktów widzenia. Policentryczna struktura osobowości staje się w ten sposób psychologicznym podłożem pluralizmu metodologicznego, czyli metody dialektycznej, która - w przeciwieństwie do metod dających poznanie jednostronne - stara się ująć każdy przedmiot w jego obiektywnej wieloaspektowości.

Policentrycznej struktury osobowości nie należy jednak redukować wyłącznie do współistnienia różnych poglądów. Obejmuje ona także i przede wszystkim współistnienie różnych uczuć, pragnień, potrzeb, aspiracji, ambicji życiowych. W szczególności od dość pospolitego "rozdarcia wewnętrznego" między akceptowanymi elementami naukowego poglądu na świat a uczuciowym przywiązaniem do wybranych elementów tradycji religijnej, znacznie bardziej interesujące są przykłady współistnienia aspiracji naukowych i artystycznych lub interdyscyplinarnego penetrowania nowych obszarów badawczych narzędziami pojęciowymi kilku różnych nauk.

Dla historyka filozofii wynikają stąd doniosłe dyrektywy metodologiczne. Pierwsza z nich nakazuje badanie każdego filozofa w roz-

woju, w celu wyodrębnienia kolejnych jego faz. Druga nakazuje badanie każdego filozofa w świetle "decydujących spotkań" i "rozstań" w celu wyraźniejszego odróżniania od siebie kolejnych faz. Trzecia nakazuje badanie dalszych losów wcześniejszych faz w celu wykrycia, czy i w jakiej formie są one nadal aktywne. Zachodzi bowiem podejrzenie, że w każdej z późniejszych faz mamy do czynienia z rozmaitymi kombinacjami jednoczesnej współobecności wcześniejszych faz. Do opisu tych kombinacji mogą być przydatne narzędzia pojęciowe z filozofii muzyki Ernsta Blocha (1885-1977): z kolejnego następowania po sobie jednej warstwy obok siebie (Nacheinander) powstaje współobecność różnych warstw obok siebie (Nebeneinander) lub jednych nad drugimi (Übereinander).

Związek tych modeli z muzyką nie jest przypadkowy. Przypomnijmy niezwykle trafne i głębokie określenie istoty muzyki w "Prawach" Platona: "muzyka jest sztuką portretowania" (ἑικαστική). Otóż jednym z zadań historyka filozofii jest także "portretowanie" filozofów - różniące się od rzeźbienia, malowania, fotografowania, filmowania tym, że zamiast pokazywać powierzchnię ich ciał, odsłania przed nami wewnętrzną strukturę ich myślowej aktywności. Dlatego w procesie kształcenia historyków filozofii powinno się uwzględnić "teorię portretu", precyzującą najważniejsze cechy dobrego portretu filozofa.

Spróbujmy na gorąco naszkicować model dobrego portretu sporządzonego przez historyka filozofii. Po pierwsze, portret powinien ukazywać nie powierzchnię, lecz wnętrze; nie ciało, lecz osobowość. Po drugie, nie jakiś jeden wybrany moment, ale cały proces formowania się osobowości. Po trzecie, nie samo życie filozofa, ale także i przede wszystkim to, w co się wyeksterioryzował. Po czwarte, nie tylko gotowe wytwory, ale także i przede wszystkim proces ich powstawania, a więc aktywność filozofa jako podmiotu filozoficznego myślenia. Po piąte, nie samego filozofa, ale także charakteryzujące go spotkania, a w szczególności te osoby, które przekształciły się w podmiotowe składniki jego osobowości.

Do tych pięciu cech dobrego portretu należy dodać szóstą, najważniejszą; portret powinien być osadzony na fundamencie tej ontologii, której załączek - znajdujący się w pracach Karola Marksa - został rozwinęty przez Ernsta Blocha w system *O n t o l o g i e d e s N o c h N i c h t S e i n s*. Nie może więc ograniczać się do powtarzania tego, co już wiemy skądinąd o teraźniejszości

i przeszłości filozofa, ale najwięcej energii powinien skoncentrować na pokazaniu tego, co j e s z c z e nie uformowało się, na antycypowaniu tego, czego jeszcze nie ma, a co może i powinno wyłonić się "z morza możliwości".

Do opisu tej szóstej cechy dobrego portretu można wykorzystać także narzędzia pojęciowe z teorii dzieła literackiego Romana Ingardena (1893-1970). W tym celu należy przyjąć, że portretowany filozof jest czymś analogicznym do literackiego dzieła sztuki, które - oprócz miejsc dookreślonych - zawiera także miejsca niedookreślone; historyk filozofii jest z kolei czymś analogicznym do odbiorcy dzieła literackiego, który własnym wysiłkiem konkretyzacyjnym dookreśla miejsca niedookreślone i w ten sposób staje się współtwórcą przedmiotu estetycznego. Takich miejsc niedookreślonych, które historyk filozofii powinien dookreślić, jest w osobowości filozofa bardzo wiele, ale najważniejsze z nich znajdują się na obszarze tego, czego jeszcze nie ma. W ten sposób do rejestru czynności konkretyzacyjnych, takich jak: d o o - k r e ś l e n i e miejsc nieokreślonych, w y p e ł n i a n i e miejsc niewypełnionych, a k t u a l i z o w a n i e tego, co potencjalne, dochodzi jeszcze kilka innych ważnych czynności, mianowicie: a n t y c y p o w a n i e tego, czego jeszcze nie ma; p r z e w i d y w a n i e obrazu policentrycznej struktury osobowości filozofa tymi warstwami, które j e s z c z e nie uformowały się, ale mogą być odgadnięte wysiłkiem naukowej wyobraźni historyka filozofii.

Stąd wniosek, że dobry p o r t r e t filozofa powinien nie tylko odtwarzać proces formowania się policentrycznej struktury jego osobowości, ale także a n t y c y p o w a ć jego przyszłe losy historyczne; nie tylko pokazywać filozofa w świetle tych spotkań, które wywarły decydujący wpływ na kolejne fazy jego rozwoju, ale także p r z e w i d y w a ć s p o t k a n i a , których jeszcze nie było, a które mogą i powinny się zdarzyć.

Oprócz spotkań przypadkowych, są bowiem również takie spotkania, do których nieuchronnie prowadzi logika historycznego rozwoju kultury: spotkania między ludźmi, którzy wzajemnie dopełniają się i dookreślają, ujawniając ukryte aspekty własnych struktur.

Pojęcie wzajemnego dopełniania się otwiera przed inkontrolologią nowy obszar badań. W przeciwieństwie do spotkań badanych w aspekcie modyfikacji zachodzących w osobowości jednostek, na tym obszarze

wychodzimy poza horyzont psychologiczny problemów jednego podmiotu ku problematyce struktur wielopodmiotowych, a więc ku socjologii i polityce.

Te same narzędzia pojęciowe - takie jak dezintegracja negatywna i pozytywna, integracja monocentryczna i policentryczna - nabierają na tym obszarze nowego znaczenia. Okazuje się bowiem, że spotkania mogą prowadzić nie tylko do zmian w obrębie jednostek uczestniczących w spotkaniach, ale także do dezintegracji określonej grupy społecznej lub do różnych form integracji struktur wieloosobowych. Stosując zaś na tym obszarze blochowską kategorię tego, czego dotąd nigdy jeszcze nie było, można wyobrazić sobie taki zestaw i przebieg spotkań, których znaczenie polega nie na modyfikacjach, które zachodzą w obrębie poszczególnych podmiotów, ale także i przede wszystkim na powstawaniu policentrycznych struktur wielopodmiotowych, w których partnerzy spotkań - zachowując własną odrębność - wzajemnie uzupełniają się i dopełniają.

W ten sposób następuje połączenie sześciu wątków w jedną całość: jednym z nich jest **m e t o d a i n k o n t r o l o - g i c z n a** związana z ontologicznym założeniem, że spotkania są jednym z najważniejszych czynników formowania się osobowości; drugim wątkiem jest **p o l i c e n t r y c z n a t e o r i a o s o b o w o ś c i** związana z przekonaniem, że człowiek jest tożsamy ze swoją historią, a to znaczy, że kolejne stadia jego rozwoju nie giną bezpowrotnie, ale trwają nadal jako aktywne warstwy w obrębie struktury wielowarstwowej; rozwój ma charakter dialektyczny, procesy integracji przeplatają się z procesami dezintegracji; dezintegracja może mieć charakter negatywny lub pozytywny, natomiast integracja może tworzyć strukturę monocentryczną lub policentryczną; trzecim wątkiem jest **t e o r i a p o r t r e t u**, stawiająca przed portretującymi malarzami, rzeźbiarzami, muzykami, poetami, historykami filozofii, biografami zadanie pokazania portretowanego w najważniejszych dla niego spotkaniach, a także zadanie odślonienia wielowarstwowej i policentrycznej struktury jego osobowości; czwartym wątkiem jest **t e o r i a p r z e k s z t a ł c a l n o ś c i** ujmująca zarówno twórców, jak i ich wytwory w aspekcie ich możliwości bycia innymi niż są; piątym wątkiem jest **o n t o l o g i a** Ernsta Blocha, koncentrująca uwagę badawczą na tym, czego jeszcze nie ma i czego nigdy jeszcze dotąd nie było; wreszcie szóstym wątkiem o charakterze socjologiczno-politycznym jest utopijna wizja **p o l i c e n -**

t r - y c z n e j , w i e l o p o d m i o t o w e j w s p ó l -
n o t y r ó w n o r z ę d n y c h p a r t n e r ó w s p o t k a ń b e z j e d n o s t r o n n y c h w p ł y -
w ó w i h i e r a r c h i c z n e g o p o d p o r z ą d k o w a n i a j e d n y c h d r u g i m .

Tym, co różni inkontrolologię od innych "filozofii spotkań", jest
więc nie tylko jej k o n s e k w e n t n i e ś w i e c k i
charakter (wyrażający się negacją istnienia istoty nadprzyrodzonej
i odrzucaniem fundamentalnej dla teocentryzmu monocentrycznej kon-
cepcji spotkań), ale także jej szerszy filozoficzny kontekst.

Nie oznacza to, że inkontrolologia została już zbudowana. Praca
nad nią została dopiero rozpoczęta. W tej fazie oczekuje ona - ze stro-
ny czytelników - nie tylko pytań i uwag krytycznych, ale także roz-
maitych form aktywnej współpracy, wzbogacania dotychczasowego za-
sobu przemyśleń własnymi pomysłami i podejmowania prób wkraczania
z aparaturą pojęciową inkontrolologii na nowe obszary, których dotąd
w ten sposób jeszcze nie badano.

Barbara Buczek

Współczesna twórczość muzyczna w aspekcie spotkań ze sztukami plastycznymi (lata 1945 – 1980)

Niektóre zagadnienia — wstępny program przemyśleń

Wśród fundamentalnych zagadnień z zakresu twórczości artystycznej pojawia się - jako jedno z najtrudniejszych - pytanie o źródła jej inspiracji. W otwierającej się perspektywie ogromnej (nieskończonej?) ilości źródeł zarysowuje się, jako szczególnie istotny, problem wymiany wartości pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. Wyłaniają się tu zasadniczo dwa modele hipotetyczne, implikując swoje pochodne i pośrednie postacie. Dzięki wykrystalizowanej, autonomicznej strukturze oraz wykształceniu specyficznych środków i odrębnych idei mogłyby poszczególne dziedziny sztuki oddziaływać na siebie inspirować, wzajemnie wzmagając swoją moc kreatywną; albo - w wyniku nieostrości rozgraniczeń - mogłyby inicjować utwory wymykające się tradycyjnej klasyfikacji jako dzieła synkretyczne, a jednocześnie jako pierwsze zwiastuny nowych, jeszcze nie istniejących form sztuki.

Kwestia inspirującego działania sztuk plastycznych na twórczość muzyczną wiąże się z zagadnieniem różnic - ale i zbieżności - pomiędzy wizualnymi i audytywnymi doznaniem człowieka. Dochodzą tu do głosu problemy sięgające najgłębszych podstaw kultury oraz istoty i natury artyzmu, a nawet przypuszczalnej immanentnej jednorodności sztuki (co wskazywałoby na ewentualne wspólne prądródło jej najbardziej nawet zróżnicowanych przejawów). Według Franciszka z Holandii sam Michał Anioł uważał, że "dobre malarstwo jest muzyką".

W związku z oddziaływaniami sztuk plastycznych na muzykę nasuwa się wiele pytań: czy i w jakim zakresie jest to możliwe? dlaczego niektórzy kompozytorzy przejmują idee i pomysły z innej dziedziny sztuki? jakie są rezultaty tego rodzaju transdukcji i bardzo prawdopodobnych nieporozumień? czy może dotyczyć muzyki twierdze-

nie Czartoryskiej, że artyści podobnie odczuwający świat "nawet odmienność obranego przez siebie warsztatu (...) widzą w kontekście tych możliwości, jakie dają inne dyscypliny".

Próbę zajęcia stanowiska wobec tych zagadnień podejmują nie tylko teoretycy kultury, lecz przede wszystkim sami kompozytorzy ujawniając swoje zamierzenia, źródła pomysłów, metody i techniki w odautorskich komentarzach i autorefleksjach. Odpowiedź bezpośrednią - jakkolwiek w różnym stopniu czytelną - stanowią odpowiednie kompozycje muzyczne oraz ich funkcje kulturotwórcze.

Zakres istniejących oraz możliwych infiltracji sztuk plastycznych w przybliżeniu i orientacyjnie można tu ująć w postaci układu relacji zmierzającego - przy wzrastającym stopniu złożoności - od powierzchownych, niemal nieistotnych w p ł y w ó w zewnętrznych ku konstytutywnym z w i ą z k o m wewnętrznym o coraz doskonalszej integracji. Wobec zarysowującego się nieogarnionego pola możliwości próbę naświetlenia tych problemów należałoby sprowadzić do specjalnie wybranego okresu. Ze względu na intensywność i różnorodność powiązań z plastyką muzyka najnowsza stanowi obszar zagadnień skłaniający do szczególnych przemyśleń.

Oddziaływanie sztuk plastycznych można tu obserwować biorąc pod uwagę m.in. zjawiska inspirujące, sposoby interpretowania ich przez kompozytorów oraz utwory muzyczne powstałe jako wynik tego procesu. Zainteresowanie może wywołać pojedyncze dzieło sztuki (jego elementy, struktura i tematyka, aura emocjonalno-wrażliwa itd.), a także sama osobowość artysty plastyka. Znacznie szerszy zasięg działania mają środki i techniki, a ponadto idee, prądy i programy artystyczne, a nawet (sięgając już bardzo wysoko i zakładając tę ewentualność tylko hipotetycznie!) - estetyka oraz filozofia sztuk plastycznych. W zależności od typu uzdolnień i upodobań kompozytorzy reagujący na dokonania z dziedziny plastyki tworzą próby ich "przekładu" i transformacji, dążą do stworzenia ich dźwiękowych uzupełnień lub wrażeniowych odpowiedników, albo eksperymentują w zakresie adaptacji ciekawych rozwiązań i koncepcji. W wyniku tego rodzaju postępowania mogą powstać rezultaty w pewnej mierze analogiczne do punktu wyjścia: od elementu pojedynczego utworu muzycznego po nowe rozwiązania techniczne i kierunki (a nawet ewentualne założenia) estetyczno-filozoficzne. Powyższe zestawienia są otwarte a ich relacje odpowiadają zasadom najszerzej rozumianej multiplikacji, toteż otrzymany w wyniku tych procesów zespół możliwości, obok

istniejących faktów artystycznych, zawiera także prawdopodobne przyszłe dokonania, dotychczas jeszcze nie zrealizowane.

Niejednokrotnie sam kompozytor odwołuje się bezpośrednio do sztuk plastycznych, wkomponowując w utwór lub skomponowując z nim odpowiednio wybrany

(1) t y t u ł .

Ten uboczny, zasadniczo literacki środek działania, może pełnić w utworze różnorodne funkcje. Ożywiając inwencję twórcy, ma w przyszłości m.in. wzbogacić interpretacyjne wizje ewentualnego wykonawcy oraz uaktywnić wyobraźnię odbiorcy (aż po ewokowanie wyimaginowanego "environment"). (Nie da się wykluczyć sytuacji, w której by tytuł - celowo i przewrotnie lub przypadkowo, a więc niepotrzebnie - wyraźnie przeszkadzał!).

Tytuł, odnoszący się do sztuk plastycznych, może działać nie tylko jako jeden ze środków artystycznych współtworzących utwór, lecz także jako swego rodzaju informacja o intencjach i świadomych, decyzjach kompozytora; szczególne znaczenie mają tu określenia środków, technik czy idei, które - jako nader istotne - wchodzi w zakres odrębnych zagadnień. Natomiast tytuły sformułowane ogólnikowo sugerują nieobowiązująco dość luźne skojarzenia. Oto kilka przykładów: "Mała symfonia: Scultura" B. Schaeffera (wpływ plastyki zaznacza się tu w notacji i w traktowaniu mas dźwiękowych), "Fresco" K. Stockhausena, "Couleurs de la Cité céleste" O. Messiaena, "Paintings" L. Andriessena, "Tableau vivants" S. Bussottiego oraz "Mosaics" H. Hansona. M. Feldman komponując serię wielkich form: "Chorus and Orchestra", "Cello and Orchestra", "Stringquartet and Orchestra" oraz "Piano and Orchestra", nadał im - jak sam o tym pisze - "owe tytuły w stylu martwej natury". Odpowiadają one doskonale jego jakby nieruchomej muzyce, w której trwanie przeważa nad akcją, wykonawcy znajdują się niemal "poza czasem" (?), a uwaga słuchacza - zdaniem kompozytora - "winna być skierowana raczej na barwę utworu, niż na metodę kompozytorską".

Z samego tytułu może wynikać, że

(2) p o w s t a n i e u t w o r u m u z y c z n e g o
w i ą z e s i ę c z a s e m z i s t n i e n i e m
o k r e ś l o n e g o d z i e ł a p l a s t y c z n e g o .

Kompozycję muzyczną wzbogacają wówczas (lub zakłócają!) nowe warstwy i środki działania, a pomiędzy obydwooma dziełami wytwarza się złożona, niejednokrotnie nawet konfliktowa gra relacji.

G. Klebe pisząc utwór orkiestrowy pt. "Zwitschermaschine" pragnął stworzyć "metamorfozę obrazu Paula Klee o tym samym tytule". Ze względu na znaczenie słowa "zwitschern" powiązania doznań wzrokowych i słuchowych sięgają tu samej genezy malowidła, lecz dopiero dzięki mistrzostwu swego twórcy obraz otrzymał moc wywoływania wizji dźwiękowych w wyobraźni patrzących nań muzyków. Co zastanawiające, także inni kompozytorzy nadawali im postać realnych utworów muzycznych. Ten sam obraz znalazł się wśród siedmiu inspirujących "Seven Studies on Themes of Paul Klee" G. Schullera (nasuwając kompozytorowi pomysł zastosowania 'ćwierćtonów w celach kolorystycznych) oraz wśród czterech przyjętych przez D. Diamonda jako wrześnie modele jego suity symfonicznej pt. "The World of Paul Klee".

Przyczyną podobnie żywych reakcji kompozytorów jest również "Guernica" P. Picassa. W poemacie symfonicznym zatytułowanym "Guernica C. Pepin pragnie wyrazić okrucieństwo symbolicznego byka przy pomocy poszarpanych, atonalnych "melodii", a odzwierciedlenie rozpaczliwej ludności powierza politonalnym sekwencjom. Obraz i sama osoba jego twórcy skłoniły E. Sikorę do skomponowania chóralnego utworu pt. "Guernica, Hommage à Pablo Picasso", a także B. K. Przybylskiego do napisania kompozycji orkiestrowej "Guernica - In memoriam Pablo Picasso". Na wybór tego właśnie obrazu wpłynęło niewątpliwie również jego przesłanie moralne.

Rodzajem hołdu złożonego pięciu obrazom jest utwór orkiestrowy E. Siegmeistera "Shadows and Light". Kompozytor zmierza tu zasadniczo ku nieco naiwnej ilustracyjności, co najwyraźniej zaznacza się w trzeciej części cyklu, ujętej w formie energicznego marsza zasadniczo dlatego, że patronuje jej malowidło F. Légera "Grande Parade".

T. Takemitsu, pisząc "Marginalia" na orkiestrę, znacznie dyskretniej wyraził swój podziw dla kilku wierszy i obrazów. Od jednego z nich - "Ad marginem" P. Klee - wywodzi się bogaty w podteksty tytuł utworu, kojarzący się kompozytorowi m.in. z "umieszczeniem dźwięków na marginesie", na obrzeżu. Muzyka stanowi tu rodzaj rezonansu emocjonalnego wobec poezji i malowideł.

Odmienne stanowisko - bardziej racjonalizowane i konstruktywistyczne - zajął T. Marco komponując "Escorial" na orkiestrę. Budowa utworu z założenia odwzorowuje "strukturę i geometryczne moduły Escorialu".

Swobodna aktywność twórczej fantazji zdolna jest nawet pozorować emferyczny pierwszy impuls rozwinąć w rozbudowane dzieło sztuki. Inspirującą funkcję słynnego obrazu Rembrandta należałoby uznać raczej za pretekst służący H. Badingsowi do napisania opery pt. "De Nachtwacht".

Podobne filiacje można zaobserwować zestawiając "Pokłon Trzech Króli" H. Boscha z inspirowaną tym dziełem (pierwszą w historii!) operą telewizyjną: "Amahl and the Night Visitors" G. C. Menottiego. Rzecz charakterystyczna: kompozytor jest tu jednocześnie autorem libretta.

Wiele współczesnych kompozycji muzycznych powstało - zgodnie z przeświadczeniem ich twórców - jako wynik inspiracji dziełem plastycznym (czasem nawet świadomie szukanej!). Oto jeszcze inne przykłady: "Los Caprichos" - fantazja symfoniczna H. W. Henzego (skomponowana w oparciu o rysunek F. Goyi); utwór orkiestrowy pt. "Hieronymus Bosch" S. Nigga (dla którego punktem wyjścia był "Ogród rozkoszy ziemskich" tego malarza); pierwsza część Symfonii G. Antheila (inspirowana obrazem E. Delacroix "Wolność wiodąca lud na barykady"); "American Triptych: Three Studies in Texture" G. Schullera - utwór orkiestrowy o następujących częściach: 1) "Calder's Four Directions", 2) "Pollock's Out of the Web", 3) "Davis's Swing Landscape"; suita orkiestrowa F. Alpaerts skomponowana pod wpływem posępnych obrazów J. Ensora (z jego nazwiskiem w tytule); napisany na orkiestrę kameralną utwór R. Twardowskiego "Tre studi secondo Giotto" (dla kolejnych części kompozytor wybrał następujące freski: "La predicazione di S. Francesco", "La morte di S. Francesco" oraz "Il paradiso"); "Klee Alee" - utwór, w którym J. La Barbara starała się dokonać translacji obrazu na język dźwiękowy posługując się taśmą wielośladową i głosem wokalnym; "Wymiary czasu i ciszy" - wokalnie-instrumentalna kompozycja K. Pendereckiego (źródłem inspiracji były tu m.in. obrazy P. Klee); przeznaczone na kwintet dęty "Divertimento on Themes by Paul Klee" R. Garcia-Morilla etc.

(3) U t w ó r m u z y c z n y j a k o w y r a z
p o d z i w u i p r z y j a ż n i k o m p o z y t o r a
w o b e c m a l a r z a l u b r z e ż b i a r z a
stanowi przejaw innego rodzaju paralelizmów.

Radykalizm postawy W. Strzemińskiego i podjęta przez niego próba zanegowania właściwej sztuce europejskiej i - zdawać by się

mogło - niepodważalnej zasady kontrastu zainteresowały kompozytorów późniejszych generacji swą śmiałością i zbieżnością z ich własnymi poszukiwaniami. Jednym z rezultatów takiego spotkania jest utwór B. Schaeffera "Hommage à Strzemiński" zrealizowany jako kompozycja konkretna na taśmę stereo.

"Music for Marcel Duchamp" na fortepian preparowany skomponował J. Cage dla malarza, którego naczelną dewizą życiową "nigdy się nie powtarzać" wyraża głębokie pragnienie wielu współczesnych twórców. Co charakterystyczne, wkrótce po śmierci Duchampa, Cage założył mu oryginalny hołd tworząc paramuzyczną kompozycję "Not wanting to say anything about Marcel"; stanowiły ją komplety dających się przeszeregowywać, równolegle ułożonych plansz z pleksioglasu, pokrytych pozamuzycznymi znakami graficznymi. Związek tego pomysłu z poszukiwaniami nowych rozwiązań w zakresie notacji muzycznej jest oczywisty.

Inny kompozytor amerykański, M. Feldman, po śmierci malarza abstrakcjonisty F. Kline'a poświęcił jego pamięci tren "The Swallows of Salangan".

Wybitna osobowość malarza lub jego szczególnie dramatyczny życiorys może również stać się przyczyną powstania dzieła muzycznego. Tytułową postacią opery D. Lesura "Andrea del Sarto" jest malarz florencki nazywany Andrea senza errore, a egzotyczne losy P. Gauguina stały się - pośrednio - tematem opery J. Gardnera zatytułowanej "The Moon and Sixpence". W kantacie "Meditationen über die Totenmaske von Amadeo Modigliani", W. Vogel pragnie nadać słyszalną postać wizualnej sztuce Modiglianiego i "namalować dźwiękami" dramatyczny bieg jego życia. Również N. V. Bentzon poświęca swoją surrealistyczną kantatę "Bonjour Max Ernst" wybitnemu malarzowi współczesnemu.

A. Hovhaness napisał poemat symfoniczny "Fra Angelico" w intencji złożenia podziwianemu malarzowi swego rodzaju hołdu. Pragnąc wyrazić swój zachwyt dla H. Moore'a, P. Creston skomponował "Chthonic Ode" wystawiającą w "nieharmonijnych" harmoniach rzeźby tego artysty, jakieś niemal bóstwa świata podziemnego. Czterem hiszpańskim malarzom (są to: E. Chillida, E. Sempere, L. Munoz i M. Rivera) poświęcił C. Halffter swój utwór pt. "Tiempo para Espacios" na klawesyn i instrumenty smyczkowe. Kompozytor założył możliwość wzbogacenia obrazów o wymiar czasu i starał się tego dokonać dobierając środki muzyczne odpowiadające naturze malowideł.

Oprócz wymienionych poprzednio kompozytorów swoje utwory nazwali jednoznacznie hołdem: L. Nono ("Omaggio a Emilio Vedova"), P. Nørgaard (Hommage à Chagall); S. Veress ("Hommage à Paul Klee") i inni.

Kompozytorzy, jakby nie czekając na osąd historii i niezależnie od niego, ofiarowują swoje utwory także współczesnym twórcom z dziedziny plastyki, dokonując wyboru na podstawie intuicji oraz subiektywnych ocen i własnych kryteriów. Wybitna kompozycja muzyczna może więc stanowić nie tylko hołd, lecz także osobliwy argument, przemawiający na rzecz wielkości uhonorowanego nią twórcy.

Tak wyraźne - nieco zagadkowe - oczarowanie światem Paula Klee nasuwa przypuszczenia, że są one w swej naturze szczególnie bliskie istocie muzyki. Może dzieje się tak dlatego, że Klee - jak to sam zauważył - naśladował w swoim malarstwie "grę sił, które stworzyły i stwarzają świat" i one to właśnie (stanowiąc wspólny dla plastyki i muzyki układ odniesienia) odnalezione w obrazach tego twórcy działają na wyobraźnię kompozytorów z nieomal magiczną mocą.

Liczba utworów poświęconych wielkim malarzom jest zastanawiającym i symptomatycznym zjawiskiem. Według prowizorycznych obliczeń ilość ich zbliża się do sumy utworów napisanych w hołdzie wybitnym muzykom.

Do osobnych refleksji skłania fakt, że kompozytorzy uważają za możliwe i celowe

(4) p r z e j m o w a n i e z e s z t u k p l a s t y c z n y c h ś r o d k ó w i t e c h n i k .

Należałoby założyć, że prawdopodobnie kryją się w nich potencjalne rozwiązania muzyczne. Ich moc sprawczą może przeczuć i zaktualizować kompozytor o postawie otwartej, o nieskrępowanej i niekonwencjonalnej wyobraźni; człowiek, którego tradycyjne konwencje w dziedzinie sztuki nawet trochę prowokują do podjęcia ryzyka eksperymentu, zwłaszcza jeśli istnieje przypuszczenie, że jego wyniki ukażą jakieś jeszcze nie znane nowe perspektywy.

Właściwa sztuce odwracalność - zmiana abstrakcji na konkret - może się wiązać z jednoczesnym przeniesieniem wyników tego procesu z plastyki do muzyki. Oto przykład: zasada złotej proporcji - stosowana już w architekturze antycznej - stanowi czasem dla współczesnych kompozytorów jeden ze środków wprowadzających pewien ład do ich utworów.

Ciąg Fibonacciego może służyć jako model budowy niedodeka-fonicznej serii wysokości; w tym przypadku kolejne liczby wskazują w półtonach odległość od dźwięku centralnego. W utworze G. Darvasa: "Improvisations symphoniques" na fortepian i orkiestrę ciąg ten stanowi podstawę schematu interwałowego, a w "Il Canto Sospeso" na trzy głosy, chór i orkiestrę L. Nona jest jednym z czynników decydujących o wyborze wysokości dźwiękowych.

Przy zamiennym traktowaniu przestrzeni i czasu złoty podział kojarzy się bezpośrednio z rozwiązaniami rytmicznymi. Zgodnie z intencją kompozytorów przyjmujących go jako zasadę uszeregowania rytmicznych, ma on - obok ładu - wnieść także pewną atrakcyjność, zwłaszcza do utworów podporządkowanych rygorom totalnego serializmu.

Inną możliwość organizacji czasu w oparciu o ciąg Fibonacciego zrealizował E. Krěnek w "Quaestio Temporis" na orkiestrę kameralną. Szybkość kolejnych części utworu wyznaczają tu metryczne wartości ćwierćnut, odpowiadające dziesięciokrotnie zwiększonym sześciu kolejnym liczbom ciągu (20, 30, 50, 80, 130 i 210). Ta stosunkowo kunsztowna konstrukcja metryczna wiąże się z doprowadzeniem w finale do sytuacji granicznej: szybkość przebiegu wyraża się tu ilością 14 kolejnych impulsów dźwiękowych w ciągu sekundy!

Regularność wyrażona w postaci ciągu Fibonacciego - jako odznaczająca się wysokim stopniem uogólnienia - udostępnia twórcom jeszcze szereg innych, dotychczas nie realizowanych możliwości zastosowania.

W przypadku złotej proporcji spotkanie plastyki z muzyką stanowi jednocześnie przykład przenikania do sztuki prawidłowości funkcjonujących w przyrodzie - stąd przypuszczenie, że artysta może je odnaleźć we właściwy sobie sposób równoległe do poznania naukowego i od niego niezależnie.

Odwracalność zmiany konkretnego na abstrakcję dotyczy także wielu innych - czasem znacznie ważniejszych - powiązań sztuki z najszerszą pojętą rzeczywistością.

Przekaz artystyczny, dzięki właściwej sztuce dwoistej zdolności stwarzania i odtwarzania, może odwzorowywać nie tylko przyrodę czy wszechświat, lecz także - co daleko istotniejsze - świat cywilizacji i kultury w całej jego złożoności. Właściwa dwudziestemu stu-

leciu narastająca kumulacja sprzeczności i konfliktów również sztuce współczesnej nadaje specyficzne piętno; stąd w twórczości wielu artystów można dostrzec rodzaj zaszyfrowanej diagnozy postawionej społeczeństwu.

U. Czartoryska podkreśla charakterystyczną zbieżność pomiędzy istotą collage'u a wizją współczesnego mu "świata niespójnego, zmaconego, targanego sprzecznościami", a w słowach M. Ernsta, który uważa tego rodzaju kompozycję za "spotkanie dwu odległych rzeczywistości na płaszczyźnie nieporozumienia" można usłyszeć echo krytycznych wypowiedzi psychologa czy socjologa.

Według "Słownika malarstwa nowoczesnego" technika collage'u łączy elementy rysunku i malarstwa z obcymi materiałami w rodzaju zadrukowanego papieru, piasku, gipsu, żwiru, cementu, smoły, blachy, gwoździ, szkła, kawałków tkanin lub drewna itd. aż po ... płatki złota. Najwcześniejsze collage'e plastyczne pochodzą z końca 1912 r., a ich autorami są G. Braque (jego "Martwa natura z kompotierką" jest uważana za pierwszą tego typu kompozycję) oraz Picasso.

Kompozytorów technika collage'u zainteresowała znacznie później, gdyż właściwie dopiero powstanie i rozwój muzyki konkretnej i elektronicznej stworzyły odpowiednie po temu warunki. (Pierwszy koncert muzyki konkretnej odbył się w 1950 r.). Zdaniem A. Skrzyńskiej collage muzyczny jest "kompozycją dźwiękową złożoną, niejednołitą pod względem materiałowym i stylistycznym, zawierającą elementy muzyczne w tradycyjnym sensie (często są to wręcz cytaty z utworów muzycznych), a także struktury dźwiękowe oryginalne, obok nich - różnego rodzaju dźwięki konkretne o charakterze anegdotycznym, czasem głoski mowy, poszczególne słowa, frazy itp". H. Eimert, wybitny współczesny kompozytor i teoretyk próbuje wyłączyć cytad spośród środków stosowanych w ramach techniki collage'u. Nie jest to jednak uzasadnione, natomiast implikuje dodatkowe trudności, zwłaszcza od momentu, gdy ok. 1955 r. zaczęto wprowadzać do tego rodzaju utworów wymawianie słów, sylab i głosek. (Powracając do analogii z plastyką można tu powołać się na "Venus" Velázquezego wkomponowaną - jako swego rodzaju cytad - w jeden z obrazów R. Rauschenberga).

Istotę collage'u określa lapidarnie B. Schaeffer: "dowolność materiału i wypadkowość formy" (powstającej na ogół w wyniku sukcesywnego i stymulatywnego fonomontażu) powinny doprowadzić do skomponowania utworu, w którym "nie powiązane z sobą elementy nie mają

żadnego wspólnego mianownika, a jednocześnie w dziele artystycznym jest wyczuwalny c e l tego nowego, niezintegrowanego zestawienia". B. Schaeffer - znając collage z własnych doświadczeń kompozytorskich - dochodzi do wniosku, że słyszalność, a zarazem i odrębność elementów jest tu zdecydowanie ważniejsza niż uchwytność całości.

Z tych rozważań wyłania się zarys estetyki collage'u oraz pytanie czy collage - funkcjonując zasadniczo jako technika (metoda) - nie staje się jednocześnie nowym rodzajem formy, nawet w postaci jej zaniegowania jako antyforma.

Protest przeciw jednolitości stylistycznej i bunt wobec tradycji - nie rozumianej, konsekwentnie rozwijanej formie (o proporcjonalnie rozmieszczonych narastaniach napięcia, punktach kulminacyjnych i rozładowaniach energii) zmierza do zapewnienia wyzwolonej fantazji twórczej swobodnej gry nieoczekiwanymi skojarzeniami, z dopuszczeniem nawet niemożliwych do przewidzenia rezultatów. Są one zależne od rangi talentu twórcy i jego artystycznego (a także życiowego!) credo. Szczególnie ważne byłyby te utwory, które pozorując prowokacyjną zabawę, preferowałyby celowo ostre zderzenie elementów obcych, z natury wykluczających możliwość "harmonijnego" zestawienia; funkcja napięcia natomiast polegałaby tu na potęgowaniu konfliktu pomiędzy sprzecznościami.

Kompozycje muzyczne były nieomal przygotowane na przyjęcie idei collage'u, m.in. dzięki formotwórczej roli kontrastu - wystarczy przypomnieć fugi wielotematowe i formę sonatową. Za ciekawą zapowiedź collage'u można uznać imbroglia, tj. scenę operową, w której równolegle prowadzone wątki muzyczne o różnym rytmie, metrum i charakterze mają wyrazić różnorodność równocześnie przebiegających akcji (np. scena na balu z "Don Juana" W. A. Mozarta).

Jeden z pierwszych collage'y scenicznych stworzył - zdaniem H. Eimerta - już w 1917 r. E. Satie. Był to balet pt. "Parada" z dekoracjami P. Picassa, uważany za "manifest kubistów". W muzyce tego utworu przekornie i prowokacyjnie zostały przemieszane uderzenia maszyny do pisania, chorał, oklaski i strzał z pistoletu, a w całość został włączony ekscentryczny teatr rewiowy. Już w tej kompozycji można odnaleźć - właściwe późniejszemu collage'owi ludyczne, humorystyczne, a nawet parodystyczne zabarwienie oraz elementy kabaretu.

Collage'owe połączenia stosował w swoich utworach Ch. Ives - genialny prekursor wielu istotnych dla rozwoju muzyki rozwiązań.

Już w utworze z 1907 r. "Central Park in the Dark" zestawił ze sobą dwie jednocześnie grające orkiestry: symfoniczną i rozrywkową, a w "The Unanswered Question" udało mu się osiągnąć ścisą izolację nałożonych na siebie wątków muzycznych dzięki silnemu ich zróżnicowaniu nawet pod względem stylistycznym.

Właściwy rozwój collage'u w muzyce rozpoczyna się - jak już wspomniano - w połowie dwudziestego stulecia. Technika ta wraz z aleatoryzmem stanowiła naturalny odruch wobec aktualnego wówczas ścisłego serializmu z jego fantastycznym dążeniem do uporządkowania i determinacji maksymalnej ilości elementów.

Wielość i różnorodność collage'y muzycznych jest ciekawym świadectwem atrakcyjności tej metody dla kompozytorów. Jednocześnie można tu zaobserwować charakterystyczne zjawisko: technologia rodem ze sztuk plastycznych w sposób całkiem naturalny funkcjonuje w muzyce.

O rodzaju collage'u decyduje w pierwszym rzędzie zastosowane tworzywo. B. Schaeffer uwzględnia nawet możliwość posłużenia się materiałem jednorodnym i analizuje pod tym kątem "Visage" L. Beria. Utwór został skonstruowany z nagrań głosu Cathy Berberian, już w punkcie wyjścia bogato zróżnicowanych fonicznie, a następnie pomysłowo przetwarzanych. Autor uważa, że w odniesieniu do tego rodzaju utworów (zbudowanych z materiału wyrażnie jednorodnego, przynajmniej pod jakimś względem) można wprowadzić pojęcie c o l l a g e ' u h o m o g e n i c z n e g o . Podobnych przykładów dostarcza także muzyka czysto instrumentalna (szereg kompozycji B. A. Zimmermanna, "Collage" na orkiestrę kameralną i "Collage and Form" B. Schaeffera etc.), muzyka elektroniczna oraz wczesna muzyka konkretna.

Collage homogeniczny, skonstruowany w całości wyłącznie z fragmentów muzycznych, skomponowanych przez danego twórcę i jednocześnie wyrażnie rozpoznawalny słuchowo, należy uznać za stosunkowo najbardziej kunsztowny i wyrafinowany, zwłaszcza jeśli przy ograniczeniu do minimum środków osiągnięcia zbliżają się do optymalnych rezultatów.

Otwartym repertuarem środków - aż po materiał pozamuzyczny - dysponuje z założenia collage heterogeniczny. W skomponowany na taśmę "Monodram" B. Schaeffera muzyka wokalna i instrumentalna została włączona na zasadzie collage'u obok recytacji, śmiechu, płaczu oraz odpowiednio przekształconych odgłosów różnych przedmiotów i środków typowo elektronicznych. Posługując się tą metodą (lecz nie automatycznie dzięki niej) kompozytor stworzył dzieło o przejmującej ekspresji i

wielkim artyzmie. "Iaborintus II" L. Beria powstaje ze splotu fragmentów jego własnych utworów, krzyków, odgłosów ulicznych i elementów jazzu. Za "ryzyko, prawdziwą przygodę zapuszczenia się w nieznane" uważał swoją III Symfonię "Collage" R. Gerhard, zestawiając brzmienie tradycyjnej wielkiej orkiestry symfonicznej z nagraniem na taśmę muzyką elektroniczną. Przykładem swego rodzaju muzyki kameralnej jest "Synesis" H. U. Humperta na syntezator (live), organy i taśmę. "Collage: In the Space of Time" S. Knaacka przeznaczony został na perkusję solo, taśmę i film.

Grupo de Acción Instrumental de Buenos Aires próbuje tworzyć koncerty-collage, łącząc muzykę, taniec, projekcję obrazu i psychoanalityczny aspekt teatru; jednym z zaproponowanych rozwiązań była opera-collage "La Femme 100 Têtes" zmontowana z tekstu M. Ernsta o tym samym tytule i muzyki G. Antheila. Każdorazowo inne, a jednocześnie niemożliwe do przewidzenia brzmienie zapewnił J. Cage swojemu utworowi pt. "Imaginary Landscape"; w grze uczestniczy tu przypadek, gdyż kompozycja powstaje jako wynik dowolnego włączania i wyłączania 12 radioodbiorników, z których każdy nastawiony jest na inny program.

Oddzielną grupę i osobny problem stanowią collage, których twórcy - eksponując wprowadzone cytaty - odwołują się do związków z przytaczaną muzyką symboli i skojarzeń, a nawet jej umownych znaczeń. Na przykład H. Pousseur w utworze orkiestrowym "Chronique illustrée" zestawia ze sobą banalny walczyk, marsz żołnierzy i przeinstrumentowany fragment ostatniej części IX Symfonii Beethovena (tu w oryginale śpiewa solista: "O Freunde, nicht diese Töne?"), pozostawiając odbiorcy łatwy do odgadnięcia i skomentowania cel takiego zlepku. Zasada kontrastu funkcjonuje również w "Modulation IV" J. G. Fritscha, utworze skonstruowanym z przebojów o efemerycznej atrakcyjności oraz fragmentów kompozycji Beethovena i Wagnera.

G. Rochberg, cytując w "Music for the Magic Theater" największych mistrzów od Mozarta po Varése'a, dąży do uzyskania maksymalnej odrębności i rozpoznawalności struktur składowych. Ten sam cel w przeciwnej sytuacji - ograniczenia materiału do twórczości jednego tylko kompozytora - starają się osiągnąć w oparciu o muzykę Mozarta V. Gelmetti ("Eine kleine K Musik") oraz B. Lorentzen ("Die Musik kommt mir äusserst bekannt vor!").

Skrajny przykład możliwości gatunku daje B. A. Zimmermann komponując "Musique pour les soupers du roi Ubu" wyłącznie z cytatów.

W tym przypadku akt twórczy sprowadza się jedynie do dokonania wyboru i zestawienia odpowiednich fragmentów oraz - w pewnym tylko stopniu - do samego pomysłu.

Możliwe jest przeniesienie z plastyki do muzyki również pochodnych postaci collage'u, czyli jego wersji trójwymiarowej (assemblage) oraz zdekomponowanej (decollage). Przyjmując, że collage jest w pewnej mierze wynikiem działania destrukcyjnego, należałoby założyć, że decollage to nie jego zaprzeczenie, lecz ponowna akcja niszczenia, rodzaj dekompozycji drugiego stopnia. W muzyce można w tym celu wkomponować w gotowy collage pauzy generalne, biały szum (elektronika) itp.

Istnieje również ewentualność wpływu plastyki na indywidualną technikę jednego kompozytora. G. Crumb np. układa swoje kompozycje z maleńkich komórek strukturalnych na wzór mozaikowego deseni, gdyż uważa, że "ten rodzaj techniki (...) niezależnie od stylu funkcjonuje także w muzyce nowszej".

Kompozytor o postawie twórczej wobec własnego warsztatu posługuje się czasem techniką o plastycznej proveniencji w odniesieniu do pojedynczego utworu. G. Schuller w drugiej części wspomnianego "American Triptych" - zatytułowanej "Pollock's Out of the Web" - zastosował rodzaj muzycznego "drippingu" dźwiękowo-barwnych jednostek jako odpowiednik charakterystycznej dla tego malarza metody działania.

Przejęte ze sztuk plastycznych środki wzbogacają pewien zakres technik kompozytorskich w różnym stopniu, czasem także w sposób nieuchwytny i nieodgadniony. Ponieważ jest to proces otwarty, można oczekiwać jego interesujących rezultatów również w przyszłości. Rozwinięte i bogate w możliwości techniki kompozytorskie, jakkolwiek istotne, nie implikują jednak automatycznie powstania dzieła sztuki; jego warunkiem koniecznym pozostaje autentyczny talent twórczy.

(5) Oddziaływanie wykształconych przez sztuki plastyczne kierunków oraz idei na współczesną twórczość muzyczną może wskazywać na uniwersalizm tych prądów i koncepcji lub/ oraz na wewnętrzne, złożone powiązania obu dziedzin. Współwystępowanie analogicznych tendencji pozostaje natomiast w bezpośrednim związku z ogólnym klimatem kulturowym właściwym danej epoce.

Nowe tendencje - wywołując aktywność nieznanych lub zapomnianych obszarów wyobraźni oraz odkrywając artystyczne aspekty świata w pozornie najmniej predestynowanych po temu zjawiskach - przekraczają niejednokrotnie granice określonej dyscypliny i wyzwalają inwencję twórców z innych dziedzin. Kilka poniższych arbitralnie wybranych przykładów służy jedynie orientacyjnemu zamarkowaniu nieogarnionego obszaru oddziaływań.

Niektórzy kompozytorzy (np. V. Gelmetti, J. F. Williams) sami uważają swoje założenia za bliskie dadaizmowi, gdyż jako nihilistyczna rewolta intelektualna kieruje się on przeciw czynnikom bezsensu i chaosu w cywilizacji europejskiej, a jednocześnie, pozorując infantylną i prymitywną zabawę, wyzwala indywidualną fantazję.

Surrealizm, konstruktywne następstwo dokonanego przez dadaizm burzenia tradycji, działa na wyobraźnię muzyków ze znacznie większą siłą. Dzieje się tak przypuszczalnie dlatego, że jego program artystyczny postuluje negację rozgraniczeń pomiędzy życiem a śmiercią, rzeczywistością a imaginacją oraz przeszłością a przyszłością, a jednocześnie odwołuje się do snów, obłądu, halucynacji, przypadku, regionów spoza świadomości itd; może więc - w odczuciu pewnych kompozytorów - dotyczyć także twórczości muzycznej. G. Crumb stosuje w "Czarnych aniołach" (na elektryczny kwartet smyczkowy): wzmocnienie instrumentów, akcje smyczka z "odwrotnej" strony strun, grę "arco" na kryształowych kieliszkach napełnianych wodą, specjalne naparstki do wykonywania tryli, dodatkowe użycie marakasów i tam-tamów, gdyż uważa, że dzięki tym środkom uzyskuje efekty surrealistyczne. Za typowy dla tego kierunku uważa N. Slonimsky "Poème Symphonique" na 100 metronomów G. Ligetiego; każdemu metronomowi przysługuje tu inna częstotliwość, a w zakończeniu - przy ich stopniowym wyłączaniu - jako ostatni milknie uderzający najwolniej; dzięki temu zostaje osiągnięte swoiste "rytmiczne diminuendo". Do surrealistycznych założeń odwołuje się także V. Gelmetti (odnośnie do wspomnianej już kompozycji "Eine kleine K Musik"), a umowne cechy tego kierunku pragnął nadać swemu utworowi pt. "Similis Greco I" Z. Bujarski.

Stworzony przez W. Strzemińskiego unizm, postulując zmiany pozornie nianaruszonych założeń europejskiej estetyki, dotyczy problemów ponaddyscyplinarnych i dzięki temu może odpowiadać twórcom z innych dziedzin. Dwa ideały unizmu: absolutną jedność kompozycji i wyeliminowanie konfliktu, przejął w oryginalnej postaci Z. Krauze.

Wiele utworów tego kompozytora stanowi przykłady różnych wariantów jednolitej i bezkontrastowej formy "unistycznej". - ma ona zapewnić muzyce ład i spokój oraz wyeliminować zmiany, zaskócenia i niespodzianki (można tu wymienić m.in. "Pięć kompozycji unistycznych" na fortepian, dwa kwartety smyczkowe, "Piece for Orchestra" No. 1 oraz No. 2, "Folk Musik", "Aus aller Welt stammende", "Automatophone" i in.).

Twórcy, niezależnie od dziedziny ich artystycznej działalności, na analogiczne zjawiska w sztuce bardzo często reagują podobnie. W plastyce opozycję wobec rygorów kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej stanowił ok. 1950 r. m.in. informel, dopuszczając do głosu przypadek, automatyzm i żywioł (rozpryskiwanie lub rozlewanie farby, operowanie gestem itp.). Odpowiednikiem tej tendencji był w muzyce aleatoryzm. Stanowił on przeciwieństwo totalnego serializmu, równoznaczne ze ściśłym zdeterminowaniem materiałowym utworu już w procesie prekompozycyjnym.

Aleatoryzm, zgodnie z określeniem B. Schaeffera, "opiera się na ścisłej dyspozycji całości przy pozostawionej przypadkowi dyspozycji szczegółów" i w związku z tym, jako "skrótowe kodowanie wtórnych na ogół elementów, daje szansę na lepsze niż dotąd ogarnięcie formy". Kompozytor szkicuje zarys utworu nobilitując funkcję wykonawcy, którego interpretacja - twórcza, oryginalna i zmienna - powinna w optymalnym przypadku doprowadzić do każdorazowo innej realizacji szczegółów, w miarę możliwości nieprzewidzianej nawet przez samego twórcę. Dobrze skomponowane utwory aleatoryczne posiadają osobliwą zdolność autoregeneracji: w przyszłości, w miarę dalszego rozwoju muzyki i pojawiania się nowych środków i możliwości, ingerencja przypadku jest w stanie niustannie je aktualizować. Od samego kompozytora zależy, które warstwy uzna za najważniejsze i sam je precyzyjnie skomponuje, a które pozostawi przypadkowi. Skrajny przykład aleatoryzmu absolutnego stanowią niektóre utwory J. Cage'a, w których właściwie wszystko jest uzależnione od przypadku.

Utwór fortepianowy J. Cage'a "Music of Changes" (1951) uchodzi za pierwszą kompozycję aleatoryczną. Genezą pomysłu i utworu była stara chińska księga wyroczni "I-Ching", w której przypadkowe liczby uzyskuje się jako wynik rzutu pałeczek.

M. Ishii uznał znaczenie słowa "so-gu" (nieprzewidziane, przypadkowe spotkanie) za ideę swego trzyczęściowego cyklu, podkreślając ją również w tytule kompozycji ("So-gu"). Nieoczekiwany rezultat

ma tu wynikać z sumowania w każdej części dwu różnych utworów oraz oryginalnego skontrastowania instrumentów typowych dla wschodniej i zachodniej kultury muzycznej.

F. Evangelisti jest twórcą aleatycznych utworów kameralnych, oraz przykładu bardziej kunsztownej postaci tej metody - utworu o tytule "Ordini"; przypadek dotyczy tu zestawień materiału uporządkowanego, jest to więc już tzw. aleatoryzm kontrolowany.

W "Kodach" na orkiestrę kameralną B. Schaeffer skomponował ściśle dynamikę i kolorystykę (zmieniając w ten sposób ich rolę z tradycyjnie wtórnej na pierwszoplanową!), natomiast ukształtowanie rytmu i materiału dźwiękowego pozostawił przypadkowi. Również inne utwory tego kompozytora (m.in. "Topofonica", "Studium w diagramie", Koncert skrzypcowy) ukazują oryginalne możliwości zastosowania metody aleatycznej.

Niektóre utwory orkiestrowe W. Lutosławskiego ("Jeux Vénitiens", "II Symfonia", "Livre pour orchestre") stanowią przykłady bardzo rozważnego posługiwania się tą techniką; umożliwia tu ona swobodną, zindywidualizowaną grę poszczególnym wykonawcom jednocześnie współtworzącym orkiestrę oraz daje wzbogacenie struktur rytmicznych bez potęgowania trudności.

Wielu wybitnych kompozytorów współczesnych (m.in. K. Stockhausen, T. Ichijyanagi, S. Bussotti, R. Haubenstock-Ramati, La Monte Young, C. Cardew, G. Crumb, F. Donatoni) stosuje w niektórych utworach rozwiązania aleatyczne, aby dzięki nim tym intensywniej zająć się problemami makrostruktur. Kompozytor pragnąc uwolnić się od ewentualnych nawyków czy stereotypów lub decydując się na ryzyko przystąpienia, może włączyć interwencję przypadku także w sam proces twórczy.

Za próbę przeciwstawienia się krzykliwej nadprodukcji przedmiotów oraz natłokowi informacji (często fałszywych czy zbędnych!) można uznać Minimal Art oraz sztukę konceptualną. Tu postawę twórców cechuje skrajna powściągliwość i dyskrekcja, a dzieło sztuki znajduje się - pozornie - na granicy nieistnienia. Okazuje się jednak że - jak pisze J. Cage - "nie utraciło się nic, gdy wszystko zostało usunięte. W istocie odzyskano wszystko".

Stanowisko Cage'a staje się bardziej zrozumiałe przy uważniejszym słuchaniu jego utworu "4'33'" oraz przy niekonwencjonalnym odbiorze monochromatycznych białych obrazów R. Rauschenberga. Przy bardziej wnikliwej obserwacji odmienne naświetlenia, cienie

i barwne odbicia napętniają białe płótna interesującą akcją wizualnych wydarzeń. Podobnie kompozycja Cage'a "4'33" " (na jakkolwiek instrument lub kombinację instrumentów) - utwór, którego się nie gra, gdyż jego kolejne części to z założenia pauzy generalne - w przedziwny sposób przypomina o tym, że absolutne milczenie nie istnieje; w czasie przeznaczonym na jego wykonanie do słuchacza zaczynają docierać wszelkiego rodzaju szmery, brzmienia i całe sploty dźwięków, których pełne jest otoczenie. (Cage-kompozytor odbiera więc cały świat jako muzykę?). Obrazy odpowiadające ideom Minimal Art oraz kompozycje pomyślane w duchu Minimal Musik pomagają człowiekowi, zdaniem Cage'a, ponownie zauważyć, że "ludzkość i przyroda znajdują się razem i nierozdzielnie na tym samym świecie".

Skrajne ograniczenie dotyczy w muzyce minimalnej raczej materiału niż czasu (choć ta druga ewentualność także jest możliwa, jeśli przyjąć, że kompozycja Cage'a "0'00" " należy jeszcze do tego typu utworów, mimo związanych z nią problemów ontologicznych). Cały utwór La Monte Younga "Composition 1960 No. 7" stanowią dwie nuty: "h" i "fis" oraz wskazówka "zatrzymać przez dłuższy czas"; "Composition 1960 No. 10" to już tylko dyspozycja "rysować prostą linię i iść za nią"; a "Composition 1960 No. 15" należy sobie samemu wyobrazić. (Pomysł koncertu, podczas którego każdy ze słuchaczy wyobrażałby sobie w skupieniu i zewnętrznej ciszy jakąś muzykę, niekoniecznie musi budzić sprzeciw ...). Utworem o rysach subtelnego artyzmu jest kompozycja La Monte Younga, którą stanowi jedynie powolne obracanie szklanego naczynia z motylami, a właściwie same tylko, niesłyszalne dźwięki ich skrzydełek.

Programowo zdążający w kierunku nicości H. Budd podkreśla różnicę pomiędzy nudą, która bezskutecznie stara się być interesującą, a ignorującą atrakcyjność monotonią. Jego fortepianowy utwór "Lovely Thing" to próbowany możliwie najłagodniej i wielokrotnie powtarzany (w ciągu 15-20 minut) jeden wybrany akord.

"Water Whistle" M. Neuhausa na 8-10 gwizdków pobudzanych do drgań przez prąd wody usłyszy jedynie ten, kto się w niej zanurzy. Ph. Corner minimalizuje samą inwencję, a przy tym jego utwór może istnieć zaledwie kilka sekund lub rozciągać się na szereg wieczorów (skrajnym przykładem jest kompozycja dokładnie odpowiadająca swemu tytułowi: "One Note Once"). Odrębną wizję Minimal Music posiada M. Feldman; jego zdaniem utwór powinien łączyć możliwie najmniejszą ilość zdarzeń z bogactwem ich artystycznych funkcji

i wewnętrznych powiązań. Zasadniczo jednak postawy wyłącznie minimalistyczne zdecydowanie przeważają. W trwającym 45-90 minut utworze "In C" T. Riley'a nakładają się na siebie dowolnie powtarzane przez wykonawcę motywy tak skomponowane, aby cały czas brzmiała czysta tonacja C-dur. Natomiast J. Fulkerson wymaga dla swojego skonstruowanego z podstawowych funkcji w C-dur utworu pt. "Triad" aż 12-20 godzin czasu! Podobne co do długości oraz procedury, ale bardziej nastawione na stopniowe zmiany w czasie, są to utwory S. Reicha: "It's Gonna Rain", "Violin Phase", "Piano Phase" itd. Jeszcze inny przykład: grupa wykonawców ma zagrać na jednym tylko instrumencie (jest to dużych rozmiarów tam-tam) "Mikrophonie I" K. Stockhausena.

Utwory odpowiadające ideom Minimal Music posiadają zazwyczaj dość charakterystyczną cechę - sam pomysł jest tu znacznie ważniejszy od realizacji i to on zasadniczo działa na odbiorców (nawołując im niejednokrotnie refleksje ogólniejszej natury). Kompozycje te można więc uznać w pewnym stopniu także za przykłady muzyki konceptualnej, w której wizja utworu jest tak dalece niezależna od realizacji, że za istniejącą uważa się nawet kompozycję z założenia niewykonalną, jeśli sama jej idea jest atrakcyjna.

Reprezentatywnym przykładem muzyki konceptualnej jest "Celestial Music for Imaginary Trumpets" T. Johnsona - współbrzmienie zapisane przy użyciu tak wielkiej ilości dodanych górnych linii, że jego "niebiańska" wysokość, wykraczając poza skalę wszelkich możliwych instrumentów, znajduje się jednocześnie ponad granicą słyszalności w absolutnie niedostępnych sferach. "Zaprzepaszczanie", utwór B. Schaeffera, który "wykonano" w Yorku w 1980 r., stanowi jedynie komentarz do tej kompozycji; udział jakichkolwiek grających odtwórców-muzyków jest tu z założenia wykluczony.

Można przyjąć, że Minimal Music zawiera często elementy muzyki konceptualnej, ta druga jednak - jako teoretycznie wolna od wszelkich ograniczeń! - stanowi potencjalne przeciwieństwo minimalizmu, gdyż dopuszcza także rozwiązania kompozycyjne o tendencjach maksymalistycznych.

D.H. Cope w rozważaniach o Minimal Music zwraca uwagę na dwa zastanawiające zjawiska: programowe dążenie w kierunku nicości (ilość wykonawców, dźwięków, instrumentów itp. zbliża się do zera lub nawet ma mu być równa) oraz preferowanie "najdawniejszego z dawnych" (tonacja C-dur, trójdźwięki). Te wyraźnie antyawangardowe tendencje skierowane są przeciw dwudziestowiecznej, niespotykanej w historii muzyki, lawinie nowych środków i informacji.

Po zniszczeniu wszystkich dotychczasowych osiągnięć dalszy rozwój muzyki miałby się więc dokonać jakby od początku, gdyż dopiero "w punkcie zerowym" może otworzyć się przed sztuką autentycznie nowy, inny świat, dziś jeszcze niemożliwy do przewidzenia.

Zestawienie Minimal Art i sztuki konceptualnej z ich muzycznymi odpowiednikami nasuwa kilka uwag. Układ relacji jest tu tak złożony, że czasem można już mówić nie tylko o wpływach, lecz również o wzajemnym przenikaniu się różnych dziedzin, stąd dawne rozgraniczenia stają się wątpliwe, a niekiedy nawet nieaktualne. Co więcej, niektóre utwory, wykraczając poza tradycyjne dyscypliny, poszerzają jednocześnie zakres samego pojęcia sztuki. Czy zapowiadają one przyszłe kierunki, style, idee lub nawet wyłonienie się zupełnie nowych postaci sztuki, czy stanowią jedynie efemeryczny symptom kryzysu - trudno dziś dociec.

Czysto teoretyczny podział sztuk na czasowe i przestrzenne opierał się od początku na fałszywych uproszczeniach. Dostojnie poza przestrzenią mogłyby znajdować się jedynie niektóre utwory konceptualne, z tym jednakże zastrzeżeniem, że w jakimś miejscu musi znajdować się warunkujący ich istnienie twórca.

Muzyczne zakomponowanie przestrzeni jest celowe dzięki możliwości słyszenia kierunkowego oraz dzięki ewentualnym emocjonalnym reakcjom, towarzyszącym tego rodzaju doznaniom. Środek ten znano i w celach artystycznych stosowano od dawna; spośród licznych przykładów można przypomnieć antyfonalny śpiew kultowy, technikę polichoralną, rozwiniętą m.in. przez G. Gabrielego w związku z architekturą (!) kościoła św. Marka w Wenecji (posiadającego dwoje organów w dwu przeciwległych absydach), efekt echa (ewokujący wyimaginowaną przestrzeń), rozmieszczenie niektórych wykonawców wśród audytorium w "IV Symfonii" Ch. Ivesa (kompozytorowi zależy tu na różnicy pomiędzy dźwiękami granymi głośno z dala a tymi samymi dźwiękami granymi cicho z bliska), cztery dodatkowe orkiestry umieszczone na sali w "Requiem" H. Berlioza etc.

Przestrzeń i jej funkcje artystyczne stanowią jednak zasadniczo domenę twórców z dziedziny plastyki, toteż idea muzyki przestrzennej pozostaje w bezpośrednim związku z ich doświadczeniami i propozycjami. Environment np. może stanowić jeden z nowych modeli relacji dzieło-odbiorca, gdyż otoczony specjalnie skomponowanym zespołem przedmiotów widz ogląda je z wielu stron, a z dziełem jako całością nawiązuje kontakt właściwie od wewnątrz. Podobnie w przy-

padku współczesnych kompozycji przestrzennych - słuchacz nie znajduje się n a p r z e c i w muzyki, lecz jakby w samym jej centrum, a jako o t o c z o n y zjawiskami i akcjami dźwiękowymi może znacznie intensywniej uczestniczyć w jej istnieniu. Za jeden z pierwszych tego rodzaju utworów uważa się "Gesang der Jünglinge" - kompozycję elektroniczną K. Stockhausena przeznaczoną do odtwarzania przy pomocy pięciu głośników rozmieszczonych w pięciu różnych punktach sali. Aż 425 (!) głośników umieszczono w kopule pawilonu Philipsa (projekt Le Corbusiera na Expo-58), aby urzeczywistnić "Poème électronique" E. Varèse'a. W "Voyage Four" H. Brant pozostawia na estradzie jedynie instrumenty dęte, blaszane oraz perkusyjne, a pozostałe rozmieszcza na balkonach wokół sali i na poziomie podłogi z tyłu za publicznością. Wielu kompozytorów (m.in. właśnie H. Brant oraz D. Erb i C. Crego) pracowało nad wywołaniem wrażenia ruchu dźwięków w przestrzeni; jednym z ciekawszych proponowanych rozwiązań jest rozmieszczenie skrzypków wokół audytorium, dźwięk zainicjowany przez pierwszego instrumentalistę podejmują kolejno następni wykonawcy, aż wreszcie po okrążeniu całej sali powraca on do punktu wyjścia.

Ruchy całych mas dźwiękowych oraz relacje pomiędzy akcjami muzycznymi, rozgrywającymi się w różnych miejscach sali należą w niektórych utworach K. Stockhausena do najważniejszych środków działania. Można to zauważyć m.in. w "Gruppen" (utworze napisanym na umieszczone przy trzech blokach sali trzy orkiestry, z których każda ma własnego dyrygenta) oraz w "Carré" (tu w środku każdego z czterech boków kwadratu znajduje się chór i orkiestra oraz kierujący tym zespołem dyrygent). I przeciwnie - ten sam kompozytor osiąga efekty przestrzenne w "Solo für ein Melodiestrument und Magnetophone" posługując się - może właśnie dlatego, że to pozorna niemożliwość! - tylko jednym instrumentem, którego dźwięk płynie z trzech różnych miejsc dzięki zastosowaniu dwukanałowej aparatury.

P. Boulez łączy środki elektroniczne z instrumentalnymi w kompozycji przestrzennej "Poésie pour pouvoir" na trzy orkiestry i taśmę (do jej wykonania trzeba umieścić 80 głośników na suficie i na ścianach sali koncertowej).

W "Fête galante et pastorale" Z. Krauzego komponują się ze sobą przestrzenie muzyczne. Utwór ten stanowi dziewiętnaście warstw dźwiękowych (elektronicznych i instrumentalnych), które podczas

wykonania na zamku w Grazu wypełniały 26 jego komnat, a odbiorcy przechodząc przez sale, sami łączyli usłyszane zjawiska w całość.

Podobnie w "Elevator Music" E. Schwartza istotę zamysłu kompozytora stanowią zamieniające się zestawienia muzycznych przestrzeni. 24 wykonawców gra różne struktury dźwięków na każdym z 12 pięter budynku przeznaczonego do słuchania tego utworu. Publiczność przejeżdża windą przez kolejne piętra, stąd jedne wątki muzyczne stopniowo nikną (*diminuendo*), podczas gdy inne dołączają się z coraz większą intensywnością (*crescendo*).

W "Terrêtektorh" Y. Xenakisa sam układ orkiestrowy stanowi swego rodzaju *environment*! Słuchacze siedzą wśród wykonawców, gdyż muzycy grają ten utwór nie na estradzie, lecz w części sali przeznaczonej dla audytorium, przemieszczani bezpośrednio z publicznością. Kompozytor indywidualizuje w ten sposób sam odbiór - w zależności od miejsca zmieniają się proporcje dynamiczne oraz dominacja wyraźniejszych i lepiej słyszalnych struktur nad pozostałymi. Akcje dźwiękowe w przestrzeni są tu już tak rozwinięte i zróżnicowane, że utwór można uznać za urzeczywistnienie nowej, kinetycznej wizji muzyki. Ideą Xenakisa jest sonotron, tzn. działanie łączące funkcje akceleratora dźwięków, dezintegratora masy akustycznej i syntezy pełnego spektrum dźwiękowego.

Celowo zakomponowana akcjami dźwiękowymi przestrzeń daje istotne zwielokrotnienie powiązań pomiędzy elementami kompozycji. Te wzbogacone relacje i powstające w ich wyniku coraz bardziej skomplikowane struktury stawiają twórców wobec problemu nowej, w mniejszym lub większym stopniu zintegrowanej, muzycznej formy czasoprzestrzennej.

Mobile - stworzona przez A. Caldera czasoprzestrzenna rzeźba (jako zmienna konfiguracja tych samych elementów wobec siebie) znalazła swój odpowiednik w koncepcji formalnej niektórych współczesnych kompozycji muzycznych. Tak pojęte dzieło w ruchu daje możliwość zmiennego - w pewnych zakresach - podporządkowania w czasie materiału muzycznego, częściowo tylko zdeterminowanego przez kompozytora. Zdaniem U. Eco wykonania takich utworów "nie będą nigdy zupełnie dowolne. Trzeba je pojmować jako realizacje z d o l n o ś c i f o r m o t w ó r c z e j , operującej w sposób silnie zindywidualizowany na materiale pierwotnie zaproponowanym przez autora".

W "Mobile pour deux pianos" H. Pousseur do podstawowego tekstu dodaje na osobnych kartkach luźne fragmenty kompozycji, które odtwórcy mogą w dowolnym momencie włączyć do wykonywanego utworu. Te zamierzone interwencje, rozbijając pierwotny układ, nadają formie postać ruchomą. M. Jarre w "Mobiles" na skrzypce i orkiestrę zestawia ruchomą partię solisty (jest to sześć fragmentów podlegających dziesięciu ustalonym przez kompozytora rodzajom permutacji) ze ściśle określonym, niezmiennym akompaniamentem orkiestry. Rodzajem muzycznego żartu jest "Schach-Walzer" W. Zolla; 64 takty dwu znanych walców kolejno przyporządkowane 64 polom szachownicy; poruszając się po niej ma wykonawca "ustalać" następstwa.

Z jednolitego materiału skomponował R. Haubenstock-Ramati "Interpolation" na flet i taśmę, utwór, w którym fragmenty nagrane spotykają się z partiami odtwarzanymi przez solistę, tworząc swobodne, wciąż zmienne układy. W innym swoim utworze - "Mobile for Shakespeare" założył kompozytor możliwość odczytywania każdej z trzech warstw utworu w obu kierunkach, jednocześnie zastosował częściowo ściśle, a częściowo swobodny materiał dźwiękowy.

Ze względu na wielość potencjalnych wersji realizacyjnych przy jednoczesnym zachowaniu identyczności utworu, formą mobilną zainteresowali się także inni kompozytorzy (m.in. B. Schaeffer, S. Bussotti, M. Ptaszyńska, E. Rudnik).

Wskazane powyżej, arbitralnie wybrane przykłady inspiracji czerpanej przez współczesną twórczość muzyczną ze sztuk plastycznych stanowią jedynie orientacyjnie naszkicowany pomocniczy układ odniesienia dla badań jednorodności kultury. Wprowadzone podziały i uproszczenia zmierzały do osiągnięcia pewnego ładu, w rzeczywistości jednak złożoność omawianych problemów wiąże się z współwystępowaniem całych zespołów czynników i ich skomplikowanych rezultatów. Punktem szczytowym jest tu ewokowanie - w wyniku spotkań z plastyką - nowych idei muzycznych, gdyż znaczenie działań artystycznych nie ogranicza się do ich autonomicznej wartości, lecz obejmuje również żywe uczestnictwo w ponaddiscyplinarnym procesie kreacyjnym.

Problematyka s p o t k a ń muzyki z plastyką dotyczy ponadto różnego rodzaju związków, których przyczyną może być dwukierunkowość uzdolnień i zainteresowań artystów, a wynikiem -

tworzenie dzieł funkcjonujących jednocześnie jako plastyczne i jako muzyczne. W tych - według określenia B. Schaeffera - s y m - b o l i c z n y c h kompozycjach i zjawiskach można już przypuszczalnie dostrzec pierwsze zarysy nowych, jeszcze nie istniejących dziedzin sztuki.

Krzysztof Wieczorek

Teatr w świetle teorii spotkań

Zarys programu badań

1. Przedmiot, cel i metoda badań

W 1974 r. powstała nowa koncepcja metodologiczna, oparta na fundamencie materializmu historycznego, otwierająca szerokie perspektywy badawcze w analizie wytworów ludzkiej pracy twórczej, a zwłaszcza dzieł filozoficznych i dzieł sztuki. Koncepcja ta - to inkontrolologia², czyli "marksistowska nauka o spotkaniach a ściślej o formach, skutkach i programowaniu spotkań z ludźmi i dziełami ludzkimi"³.

Szereg prac Andrzeja Nowickiego, opublikowanych w latach 1974-1982, wskazuje na przydatność metody inkontrolologicznej w badaniach z dziedziny historii filozofii, religioznawstwa, filozofii kultury i filozofii sztuki⁴. Przydatność narzędzi pojęciowych teorii spotkań na tak szerokim obszarze badań oraz ważkość uzyskanych rezultatów poznawczych naprowadzają na myśl wykorzystanie tej aparatury badawczej na nowym obszarze, który nie był dotychczas szczegółowo badany metodami inkontrolologicznymi, a w którym pojęcie "spotkania" odgrywa rolę niezwykle istotną⁵. Obszar ten - to filozofia teatru.

Jedna z tez składających się na filozoficzne zaplecze teorii spotkań głosi, że istotę danego przedmiotu lub procesu konstytuuje specyficzna dlań funkcja⁶. Zasadniczy cel inkontrolologicznych badań nad teatrem polega zatem na dotarciu do istoty dzieła teatralnego poprzez wskazanie specyficznej, pełnionej przezeń funkcji. Droga ta prowadzi do zrozumienia sensu dzieła teatralnego przez określenie miejsca, jakie zajmuje w całokształcie procesów praktyki społecznej

i jej wytworów, składających się na świat człowieka. Główne pytanie, organizujące pole refleksji nad teatrem w świetle teorii spotkań, brzmi więc: Czym jest teatr dla człowieka? Pytanie to ewokuje⁷ cały szereg pytań szczegółowych, wśród których najważniejsze są następujące: Jakie cechy ma dzieło teatralne jako element świata dzieł ludzkich? Jaka jest specyficzna funkcja, wyróżniająca teatr spośród innych przejawów ludzkiej aktywności? Zastosowanie narzędzi pojęciowych teorii spotkań pozwala na sprecyzowanie zadań badawczych przy pomocy następujących pytań: Jakie osoby i w jaki sposób są obecne w dziele teatralnym? Jakie cechy i jaką strukturę ma dzieło teatralne jako przestrzeń spotkań? Jaką rolę odgrywają poszczególne typy spotkań poprzez dzieło teatralne w przekształcaniu osobowości ich uczestników?

Poszukując odpowiedzi na postawione pytania, inkontrolująca teoria teatru powinna skupić się przede wszystkim na opisie i analizie: form spotkań, dokonujących się w poszczególnych dziełach teatralnych; sposobów programowania spotkań przez ich aranżerów i uczestników; rezultatów w postaci trwałych śladów w osobowości uczestników spotkań. Źródła i materiały wykorzystywane w toku badań można podzielić na następujące grupy: 1) bezpośrednia obserwacja współcześnie odbywających się przedstawień teatralnych, 2) teksty dramatyczne, scenariusze, partytury teatralne, 3) wypowiedzi twórców dzieł teatralnych: dramatopisarzy, aktorów, inscenizatorów i innych, 4) wypowiedzi odbiorców: krytyków i recenzentów, a także "zwykłych" widzów, np. w formie wspomnień, 5) ślady fascynacji światem teatru, utrwalone w innych dziełach sztuki (np. w literaturze, poezji, malarstwie, muzyce), 6) rezultaty badań naukowych, zwłaszcza w dziedzinie historii, socjologii, psychologii i semiologii teatru i dramatu, 7) wypowiedzi filozofów o teatrze.

Narzędzia pojęciowe i metody, stosowane w inkontrolującej refleksji nad teatrem, pochodzą przede wszystkim z prac A. Nowickiego⁸. Tam też należy szukać definicji występujących w niniejszym tekście pojęć, należących do aparatury pojęciowej teorii spotkań. Trzeba jednakże pamiętać o tym, że wyodrębnione z tekstu filozoficznego narzędzia badawcze w trakcie ich stosowania podlegają dwójakiego rodzaju przekształceniom. Pierwszy rodzaj polega na zmianie kontekstu, tzn. przeniesieniu tychże narzędzi w inny obszar zastosowań, co powoduje - jak wiadomo - częściową zmianę sensu samych pojęć⁹. Drugi - na udoskonalaniu i stopniowym "wyostrzaniu"

ich w toku pracy, np. gdy pojawia się potrzeba sformułowania definicji regulującej, dokonania podziału logicznego itp. Ponadto wykorzystywaną aparaturę można wzbogacać o nowe pojęcia - np. w pewnych partiach opracowywania materiału okazało się korzystne zastosowanie zmodyfikowanej wersji niektórych pojęć funkcjonujących w niemarksistowskiej "filozofii spotkania". Tak więc dodatkowym zadaniem stawianym sobie przy stosowaniu metody inkontrolologicznej nad teatrem jest poszerzenie i udoskonalenie wykorzystywanych metod i narzędzi.

2. Sposoby istnienia człowieka w dziele teatralnym

Przedstawienie teatralne - podobnie jak dom, książka, obraz czy rzeźba - jest elementem świata dzieł ludzkich. W każdym dziele obecnych jest wiele osób, a ich obecność przybiera różne formy¹⁰. Pierwszym zadaniem inkontrolologicznej teorii teatru jest ustalenie, jakie osoby i w jaki sposób są obecne w dziele teatralnym. Badając ten problem, należy uwzględnić m.in. następujące fakty:

1) dzieło teatralne nigdy nie jest dziełem pojedynczego człowieka; na ogół jest efektem pracy licznego zespołu ludzi, pełniących różnorodne funkcje i w różny sposób przyczyniających się do ostatecznego kształtu przedstawienia,

2) warunkiem właściwego odbioru dzieła teatralnego jest istnienie publiczności, która nie jest przypadkowym zbiorowiskiem pojedynczych osób, lecz zespołem, w obrębie którego nawiązuje się pewien szczególny typ relacji międzyosobowych,

3) obok wymienionych wyżej kategorii twórców i odbiorców w dziele teatralnym występuje trzeci typ obecności, którego reprezentantami są bohaterowie sztuki, będący z punktu widzenia teorii spotkań "zbitkami"¹¹, skomponowanymi (w różnych proporcjach) z fragmentów osobowości przedstawicieli dwóch pierwszych kategorii;

4) przedstawione wyżej trzy podstawowe typy obecności człowieka w dziele teatralnym nie tworzą rozłącznego podziału logicznego, gdyż ta sama osoba może być w danym przedstawieniu obecna jednocześnie na wiele sposobów: np. Sokrates, oglądający przedstawienie "Chmur" Arystofanesa, był w tym spektaklu jednocześnie bohaterem i odbiorcą; z kolei reżyser jest w inscenizowanym przez siebie dziele teatralnym obecny "obecnością twórcy" jako autor koncepcji

inscenizacyjnej, a jednocześnie "obecnością odbiorcy" jako czytelnik tekstu dramatycznego; co więcej, każdy widz jest w określony sposób współtwórcą dzieła teatralnego¹².

Refleksję nad sposobami istnienia człowieka w dziele teatralnym poprzedzić musi pytanie o sposób istnienia samego dzieła. Istnieje wiele różnorodnych stanowisk w kwestii struktury ontologicznej dzieła teatralnego. Wszystkie jednak są zgodne co do tego, że struktura ta jest wielowarstwowa. Z punktu widzenia dzieła teatralnego:

- a) tekst dramatyczny jako owoc spotkania dramaturga bądź z inspirowującym fragmentem rzeczywistości pozateatralnej, bądź z pobudzającym do własnej twórczości innym dziełem teatralnym,
- b) koncepcja inscenizacyjna jako owoc spotkania reżysera z tekstem dramatycznym (ściślej: z fragmentem osobowości dramatopisarza, wyeksterioryzowanym w postaci tekstu dramatycznego) lub z innym rodzajem materiału nadającym się do inscenizacji,
- c) artefakt teatralny jako owoc spotkania zespołu realizatorów spektaklu (aktorów, scenografów, kompozytora itd.) z autorem koncepcji inscenizacyjnej,
- d) spektakl jako owoc spotkania publiczności z zespołem realizatorów.

Ponadto status ontologiczny obecności bohatera¹³ w dziele teatralnym wyróżnia się w sposób wyraźny wśród pozostałych form obecności, niezbędne jest rozróżnianie pomiędzy "rzeczywistością fizyczną" spektaklu, na którą składa się materialne otoczenie (a więc budynek teatru wraz z salą widowiskową i jej wyposażeniem, elementy scenografii, egzemplarze tekstu dramatycznego itp.) oraz fizyczne osoby uczestników przedstawienia, a "intencjonalną rzeczywistością dramatyczną"¹⁴ dzieła, czyli wtórną i nie istniejącą samodzielnie, umowną czasoprzestrzenią, w której rozgrywa się akcja sztuki i którą "załadniają" postacie jej bohaterów.

3. Inkontoologiczna struktura intencjonalnej rzeczywistości dramatycznej dzieła teatralnego

W wyniku gry aktorów na scenie w czasie trwania spektaklu otwiera się przed oczyma publiczności widok na jakąś rzeczywistość dostrzegalną "poprzez" przestrzeń sceny i ciała aktorów tak, jak powierzchnię odległej planety dostrzec można poprzez szkła przy-

rządów optycznych. Ta rzeczywistość - intencjonalna rzeczywistość dramatyczna - rozgrywająca się w innym czasie i innej przestrzeni niż nasza fizyczna obecność w teatrze posiada swoją własną strukturę fabularną, której "projekt" zawarty jest w scenopisie sztuki. Podstawowym narzędziem współczesnej teatrologii, służącym do badania owej struktury, jest teoria sytuacji dramatycznych¹⁵. Inkontrolologiczna teoria teatru, której głównym zadaniem jest dotarcie do najważniejszych typów spotkań konstytuujących dzieło teatralne, dostarcza w tym miejscu innej propozycji. Rekonstruuje mianowicie strukturę wyżej opisaną rzeczywistość jako ciąg spotkań - i kategorii pokrewnych - między bohaterami sztuki i koncentruje uwagę na sposobie, w jaki kolejne "węzły" struktury (tzn. spotkania, rozstania itp.) przekształcają osobowość uczestniczących w nich postaci. Możemy wówczas odwołać proces policentryzacji struktury osobowości bohaterów: zakładamy, że w chwili pierwszego pojawienia się na scenie postać reprezentuje osobowość monocentryczną, która następnie ulega przekształceniom w toku kolejnych spotkań, np. interioryzując fragmenty osobowości spotykanych partnerów.

W oparciu o analizę poszczególnych dzieł teatralnych da się zbudować klasyfikację spotkań między bohaterami, opartą o szereg kryteriów różnicujących ich funkcje w strukturze rzeczywistości dramatycznej. Wymieńmy poniżej najważniejsze typy podziałów:

- a) podział ze względu na doniosłość w rozwoju wydarzeń: od spotkań przypadkowych i nieznaczących po decydujące, odmieniające całkowicie bieg zdarzeń,
- b) ze względu na sposób przekształcania osobowości partnerów: "przedmiotowe" i "podmiotowe", tzn. generujące przedmiotową lub podmiotową obecność osoby spotykanej w osobowości spotykającego¹⁶,
- c) ze względu na umiejscowienie w czasie: przedwcześnie, np. takie, które dopiero pod wpływem kolejnych wydarzeń nabiorą retrospektywnie znaczenia; spóźnione, np. takie, których sens będzie całkowicie przekształcony (odwrócony) ze względu na umiejscowienie "już nie w swoim czasie"; właściwe, tzn. dokonane w czasie najspóźniejszym,
- d) ze względu na dystans czasowy między partnerami: spotkania ze współczesnymi - rówieśnikami lub przedstawicielami innych pokoleń, spotkania z przodkami lub z potomnymi (np. za pośrednictwem dzieł),

- e) ze względu na formy obecności partnerów: bezpośrednie, zapośredniczone przez przedmioty lub przez osoby trzecie;
- f) ze względu na postawę: oczekiwane, nieoczekiwane, unikane;
- g) ze względu na sposób przygotowania: przypadkowe, zaaranżowane przez spotykającego lub przez osobę trzecią;
- h) ze względu na ilość uczestników: spotkania z samym sobą (np. monolog) lub z wyalienowanym fragmentem własnej osobowości (np. personifikowanym przez postać fantastyczną), spotkania z jednym lub wieloma partnerami, spotkania w obecności osób trzecich, spotkania ze "zbitką" itp.

Klasyfikacja ta ulegnie dalszemu wzbogaceniu, gdy obok pojęcia "spotkania" uwzględnimy kategorie pokrewne: rozstanie, zerwanie, ucieczkę, oczekiwanie, rozminięcie¹⁷. W ten sposób uzyskamy precyzyjną siatkę pojęć, umożliwiającą dokładne odtworzenie inkontrologicznej struktury rzeczywistości dramatycznej spektaklu. Można w tym miejscu sformułować tezę następującą: sens poznawczy dzieła teatralnego konstituowany jest przez możliwość odczytania jego struktury jako ciągu przekształceń osobowości bohaterów, będącego mniej lub bardziej wiernym modelem rzeczywistych procesów zachodzących w przestrzeni społecznej.

4. Przedstawienie teatralne jako przestrzeń spotkań

Cechą wyróżniającą teatr wśród innych gałęzi sztuki jest szczególnie charakter obecności odbiorcy w procesie tworzenia dzieła. Widz jest bezpośrednim i naocznym świadkiem powstawania dzieła teatralnego, którego elementem konstytutywnym jest "tworzenie fikcyjnej rzeczywistości przez aktora w o b e c widza"¹⁸. Zatem warunkiem niezbędnym istnienia dzieła teatralnego jest bezpośrednie spotkanie widza z aktorem. Sens tego spotkania - centralnego spotkania w dziele teatralnym - jest zasadniczo zawarty w słowie "wo-bec", które odzwierciedla charakterystyczny podział ról pomiędzy jego uczestnikami: podział na działającego i świadka. Spotkanie widza z aktorem jest konieczne dla powstania dzieła teatralnego, lecz nigdy nie jest jedynym składnikiem tego dzieła. Nawet w sytuacji skrajnie uproszczonej - jeśli zdecydujemy się nazwać "dziełem teatralnym" również rezultat spotkania j e d n e g o widza z j e d n y m aktorem - można mówić o t r z e c h uczestnikach spotkania.

Tym trzecim jest kreowana przez grę aktora i wyobraźnię widza, obecna w intencjonalnej rzeczywistości dramatycznej postać bohatera, której nie można utożsamiać z żadną z fizycznych osób, uczestniczących w spotkaniu, gdyż posiada swoją własną, autonomiczną osobowość. Najczęściej jednak widowisko teatralne jest całością znacznie bardziej złożoną, w której bierze udział wiele osób. Każda z nich jest obecna w spektaklu formą obecności wyznaczoną przez rolę pełnioną w owej całości. Charakter pełnionej roli wpływa w istotny sposób na rodzaj spotkań, w jakich bierze udział uczestnik spektaklu i na sposób partycypacji w poszczególnych spotkaniach. Zadanie inkontrologicznej teorii teatru polega na zrekonstruowaniu struktury przestrzeni spotkań, generowanej przez przedstawienie teatralne. W związku z tym na pierwszy plan wysuwają się następujące problemy:

A) Określenie miejsca człowieka w przestrzeni spotkań

Ze względu na formę udziału w kreowaniu intencjonalnej rzeczywistości dramatycznej spektaklu, zbiorowość jego uczestników dzieli się na trzy zasadnicze grupy: "stronę odbierającą", czyli publiczność, "stronę tworzącą", czyli realizatorów, i "stronę przedstawianą", czyli bohaterów. Struktura każdej z grup jest niejednorodna, gdyż w ich obrębie mogą znajdować się osoby pełniące różnorodne funkcje. W skład publiczności mogą wchodzić obok "zwykłych" widzów także krytycy, recenzenci, reporterzy, a nawet autor - np. na prapremierze sztuki współczesnej - lub aktorzy, których "zmiennicy" występują tego wieczoru w ich rolach. W skład zespołu realizatorów wchodzić mogą obok aktorów: autor tekstu dramatycznego, reżyser, scenograf, kompozytor, choreograf, charakteryzator, operatorzy aparatury technicznej i inni. Bohaterowie sztuki różnią się między sobą miejscem w inkontrologicznej strukturze intencjonalnej rzeczywistości dramatycznej, a także "składem" (jako "zbitki", w których charakterystyce istotną rolę odgrywają związki łączące je z odtwarzającym daną postać aktorem, oraz autorem, inscenizatorem, pierwowzorem historycznym - o ile taki istnieje - itp.). Każdy z tych sposobów partycypacji w dziele teatralnym otwiera przed uczestnikiem sobie właściwe pole możliwości, w obrębie którego formuje się konkretny, indywidualny kształt obecności człowieka w przestrzeni spotkań, wyznaczonej przez spektakl. Określenie miejsca w przestrzeni spotkań jest więc warunkiem zrozumienia sensu obecności w dziele teatralnym.

B) Zasada interferencji w odbiorze dzieła teatralnego

Publiczność danego spektaklu jest swoiście wyselekcjonowaną i zorganizowaną grupą społeczną, którą można traktować jako zbiorowego reprezentanta określonego stanu świadomości społecznej, "wcielającego" w sposób doskonalszy (mniej zdeformowany) niż każda poszczególna jednostka typowy zespół sądów o świecie, wyznaczony przez aktualny kontekst historyczno-kulturowy. Ten rodzaj więzi między widzami w pewnym stopniu ujednolica sposób odbioru treści niesionych przez spektakl: treści te, spotykając się z doświadczeniem społecznym wniesionym przez publiczność, ulegają fragmentaryzującej reinterpretacji. Treści niezgodne ze społecznie obowiązującym zespołem sądów i przekonań ulegają słumieniu lub nawet całkowitemu "wygłoszeniu", podczas, gdy treści wychodzące naprzeciw oczekiwaniom kształtowanym przez ową wspólną płaszczyznę myślenia o świecie doznają wzmocnienia. Sytuacja ta przypomina zjawisko interferencji fal. Fragmentaryzacja recepcji dzieła nie zawsze jest korzystna dla jakości jego odbioru. Może się zdarzyć nawet tak, że treści konstytuujące sens przedstawienia nie natrafiają na "rezonans" i ulegną całkowitemu słumieniu - wówczas zamiast spotkania będziemy mieli do czynienia z rozminięciem. Stąd rodzi się ważne pytanie: jakie muszą być spełnione warunki, by w spotkaniu poprzez dzieło teatralne publiczność preferowała treści najbardziej pożądane. W odpowiedzi na to pytanie musi być uwzględniona różnorodność miejsc zajmowanych przez uczestników spektaklu w wyznaczonej przezeń przestrzeni spotkań.

C) Wpływ "postawy oczekiwania" na odbiór treści dzieła

Każdy z widzów na ogół przychodzi do teatru z określonym nastawieniem, wytworzywszy w sobie postawę oczekiwania na spotkanie z wybranym fragmentem dzieła teatralnego. W zależności od tego, na jaki fragment "wycelowane" jest oczekiwanie, możemy wyróżnić szereg typów spotkania widza z dziełem teatralnym. Będą to przede wszystkim: spotkanie z ulubionym aktorem, spotkanie z bohaterem, spotkanie z autorem tekstu, spotkanie z reżyserem, spotkanie z

...samym sobą (jeśli idę do teatru, by obudzić w sobie wspomnienia przeżyć, których doznałem podczas poprzedniego spotkania ze sztuką), spotkanie z innymi widzami (np. jeśli idę po to, by "pokazać się" w nowym eleganckim stroju lub by widziano, że chodzę do teatru).

Dla widza, który przychodzi do teatru bez żadnego specjalnego nastawienia, wszystkie powyższe typy spotkań przedstawiają się początkowo jako równorzędne, a o tym, który najbardziej utrwali się w pamięci, decyduje przebieg spektaklu i indywidualność poszczególnych jego uczestników. Natomiast postawę oczekiwania na jeden z typów spotkania kształtować można przede wszystkim przez umieszczenie oglądanej sztuki w interesującym nas kontekście. Np., antycypując spotkanie z dramatopisarzem zaznajamiamy się (lub przypominamy sobie nasze wcześniejsze spotkania) z innymi utworami tego samego autora, antycypując spotkanie z reżyserem przygotowujemy się do porównania oglądanej sztuki z dokonanymi przezeń inscenizacjami innych dzieł itp. Tego typu różnorodność obcowania z dziełem sztuki jest czynnikiem pozytywnym, wzbogacającym wiedzę i osobowość widzów, i powinna być propagowana w ramach krzewienia kultury teatralnej.

D) Aktywna rola publiczności w przedstawieniu teatralnym

Wielu teoretyków teatru podziela przekonanie, że cechą charakterystyczną publiczności w spektaklu teatralnym jest bierność. Dobitną sformułowanie tego poglądu znajdujemy w eseju J. Ortegi y Gasseta "Idea teatru": "mężczyźni i kobiety składający się na publiczność charakteryzują się - jak długo są publicznością - szczególną biernością. (...) Jako publiczność jesteśmy hiperpasywni, ponieważ aktywność nasza sprowadza się do minimum, jakim jest patrzeć i nic poza tym"¹⁹. Inkontrologiczna teoria teatru zdecydowanie odrzuca tego typu koncepcję. Samo potraktowanie spektaklu jako przestrzeni spotkań jest równoznaczne z przyznaniem widzom szczególnej a k t y w - n o ś c i , bez której nie mogłoby być mowy o spotkaniu. Wśród wielu możliwych form aktywnego odbioru artefaktu teatralnego szczególnie godna uwagi jest ta, która polega na ujmowaniu go w aspekcie możliwości bycia innym, niż jest. Odwracając sformułowanie Ortegi y Gasseta, można by ją nazwać "hiperaktywnością" w stosunku do

ogółu widzów, polegającej na współtworzeniu intencjonalnej rzeczywistości dramatycznej i koncentracji uwagi na jednym z aspektów wielowarstwowej struktury dzieła. Odbiór przedstawienia w aspekcie możliwych przekształceń może stać się źródłem inspiracji dla nowego dzieła, czasem nawet znacznie wartościowszego niż to, które pobudziło twórcę²⁰, a nawet jeśli nie zaowocuje w tej postaci, na pewno jest ważnym czynnikiem autokreacji uczestników spektaklu.

5. Zakończenie

Jednym z najważniejszych zadań, podejmowanych współcześnie przez wszystkie wiodące kierunki filozoficzne, jest dotarcie do prawdy o człowieku. Ważnym źródłem inspiracji dla marksistowskiej inkontrolologii stała się zrodzona w latach dwudziestych XX w. tzw. "filozofia spotkania"²¹, która powstała z prób poszukiwania adekwatnych dróg poznania drugiego człowieka. Szczególnie cennym polem refleksji zmierzającej do poznania prawdy o człowieku i świecie człowieka jest z pewnością teatr²². Dlatego podjęcie inkontrolologicznych badań nad rzeczywistością teatru - jakkolwiek nie gwarantuje jeszcze osiągnięcia rzeczywiście interesujących i ważkich rezultatów, gdyż "przydatność metody inkontrolologicznej (...) można sprawdzić jedynie w toku konkretnych badań stosując zestaw narzędzi pojęciowych związanych z kategorią "spotkania"²³ - jest niewątpliwie zadaniem pilnym, ważnym i potrzebnym.

Przypisy

¹ Niniejszy tekst prezentuje - w formie poszerzonego konspektu - kilka wybranych wątków z problematyki inkontrolologicznej teorii teatru.

² Genezę terminu "inkontrolologia" wyjaśnia twórca tej dyscypliny A. Nowicki, w pracach: *Zadania i metody inkontrolologii*, "Folia Societatis Scientiarum Lublinensis" 1976, vol. 18, nr 1 oraz: *O marksistowską inkontrolologię. Zarys ogólnej teorii spotkań*, "Studia Filozoficzne" 1977, nr 5 (138), s. 36, przypis 9.

³ Tenże, "Teologia spotkania" a zadania religioznawczej inkontrologii, "Euhemer" 1974, nr 1 (91), s. 17.

⁴ Do najważniejszych prac w języku polskim, prezentujących metodę inkontrologiczną i jej zastosowania należą: Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974; Portrety filozofów w malarstwie, poezji i muzyce, Lublin 1981; "Teologia spotkania" a zadania religioznawczej inkontrologii, "Euhemer" 1974, nr 1 (91); Michele Frederico Sciacca w świetle spotkań, "Euhemer" 1974, nr 3 (93); Zadania i metody inkontrologii; O marksistowską inkontrologię; Vanini w świetle "spotkań", w: Studia z dziejów epoki Renesansu, Warszawa 1979.

⁵ Szczególną rolę "spotkania" w problematyce związanej z teatrem i dramatem podkreśla m.in. J. Tischner pisząc: "Tajemnica spotkania wcześniej fascynowała sztukę niż filozofię. W dramacie klasycznym, czy to greckim, czy europejskim, spotkania i płynące od nich ciągi wydarzeń stanowiły zasadniczy budulec dramatyczny, bez którego dramat wydawał się wprost niemożliwy" (Fenomenologia spotkania, "Analecta Cracoviensia" t. X, 1978, s. 73).

⁶ Zob. A. Nowicki, Człowiek w świecie dzieł, s. 15-20.

⁷ O zagadnieniu ewokowania pytań pisze T. Kubiński: Wstęp do logicznej teorii pytań, Warszawa 1971, s. 40-42.

⁸ Oprócz wymienionych w przypisie 4, do prac A. Nowickiego zawierających charakterystykę narzędzi pojęciowych użytecznych w omawianych tu badaniach należą: O metodzie interpretacji obrazów religijnych, "Euhemer" 1972, nr 4 (86) - praca ta wprowadza "zbitki"; Teksty filozoficzne z punktu widzenia ich przekształcalności, "Studia Filozoficzne" 1975, nr 12 i: Muzyka i filozofia z punktu widzenia przekształcalności dzieł, "Studia Filozoficzne" 1976, nr 4 (podstawowe kategorie teorii przekształceń); Policentryczna struktura osobowości Lukrecjusza, "Meander" 1982 (w druku); Nauczyciele, Lublin 1981 (pojęcie "poła dajmoniona", ilustracja pluralistycznej teorii osobowości); Czas i człowiek, Warszawa 1983 (zwłaszcza rozdział pt. "Czas w teatrze") i in.

⁹ O współwyznaczaniu sensu pojęcia przez kontekst zob. Człowiek w świecie dzieł, s. 260-267.

¹⁰ Por. rozważania A. Nowickiego dotyczące form obecności człowieka w książce: O sposobach istnienia człowieka w książce, "Studia o Książce", t. 4, Wrocław 1974, s. 3-25.

¹¹ O pojęciu zbitki zob. tenże, La "zbitka" come forma una della compresenza nella storia filosofia e nella filosofia dell'arte, "Misure

Critiche", Salerno 1972, nr 5, s. 58-71; |O metodzie interpretacji obrazów religijnych, s. 77-87; Człowiek w świecie dzieł, s. 88-101.

12 Zgodnie z teorią konkretyzacji R. Ingardena,

13 We współczesnej teatrologii przyjęte jest rozróżnienie między "osobą dramatu" a "postacią sceniczną"; niektórzy teoretycy wprowadzają jeszcze trzeci termin: "postać aktorska" (zob. np. charakterystykę pojęcia "Rollenträger" w: D. Steinbeck, Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft, Berlin 1970, s. 90-93; por. I. Sławińska, Współczesna refleksja o teatrze, Kraków 1979, s. 31-33). Nie mogąc w tym krótkim szkicu dostatecznie precyzyjnie sformułować własnego stanowiska w sporze o sposób istnienia postaci przedstawianych w dziele teatralnym, używam tymczasowo terminu "bohater", rozumiejąc go tak, jak w pkt. 3 na s. 40 niniejszego wydawnictwa.

14 Zjawisko to bywa różnie określane przez teoretyków teatru, np. A. Hausbrandt nazywa je "autonomiczną rzeczywistością sceniczną" (Elementy wiedzy o teatrze, Warszawa 1982, s. 41 i nast.),

15 Podstawową pracę prezentującą teorię sytuacji dramatycznych jest: E. Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris 1950.

16 O przedmiotowych i podmiotowych składnikach osobowości zob. np. A. Nowicki, Zadania i metody inkontrologii, s. 16.

17 Pojęcia te należy rozumieć następująco: rozstanie - to zakończenie spotkania, lecz połączone z pozostawieniem bez zmian wszystkich jego skutków; zerwanie - zakończenie spotkania, połączone z przewyższeniem zmian w osobowości, wywołanych przez spotkanie; ucieczka - działanie mające na celu uniknięcie spotkania; oczekiwanie - zespół działań antycypujących spotkanie; wreszcie rozbicie polega na niedojściu do skutku oczekiwanego spotkania z powodu niezastnienia umożliwiających je warunków.

18 A. Hausbrandt, s. 29.

19 J. Ortega y Gasset, Idea teatru, w: Dehumanizacja sztuki i inne eseje, Warszawa 1980, s. 422.

20 Np. Juliusz Krzyżanowski we wstępie do Wieczoru Trzech Króli W. Szekspira (Wrocław 1951, BN seria II, nr 66) formułuje przypuszczenie, że fabuła tego utworu wzorowana była na włoskiej komedii nieznanego autora pt. Gli Ingannati (Oszukani) i kilku innych źródłach (zob. s. XIV i XVIII-XXIII), lecz "oryginalność komedii polega na całym kompleksie modyfikacji, które wprowadził Szekspir, opracowując temat tradycyjny. (...) Jeżeli dzisiaj znamy historię

patetycznej miłości księcia Orsino i Violi, zawdzięczamy to nie rozmaitym Belleforestom i Richom, których krytyka literacka wydobyła z pyłu zapomnienia, lecz sile geniuszu Szekspira, który "surową rudę przetapiał na czyste złoto". Istnienie tych źródeł wcale nie umniejsza oryginalności Szekspira, która ujawnia się w całej pełni w modyfikacjach, jakie poeta poczynił w przekazanym materiale" (s. XXVII).

Przytoczony tu fragment wypowiedzi Krzyżanowskiego nawiązuje do bardzo ciekawej - również z punktu widzenia inkontrologicznych rozważań nad teatrem - koncepcji przedstawiającej Szekspira jako "geniusza modyfikacji", który potrafił stworzyć arcydzieło w oparciu o pierwszą lepszą fabułę dzięki swoistemu eksperymentowaniu polegającemu na poddawaniu wyobrażonego bohatera, obdarzonego konsekwentnie stałym zestawem cech charakterologicznych, coraz to nowym "próbom" wynikającym z fabularnej struktury rzeczywistości dramatycznej. Tej koncepcji poświęcił Krzyżanowski obszernie studium: *Shakespearian Modifications (Methodical Prolegomena)*, "Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego", Wrocław 1948, seria A, nr 16.

²¹ Obszerną monografią tego kierunku, prezentującą główne zagadnienia filozofii spotkania oraz poglądy 70 reprezentatywnych jej przedstawicieli, jest książka Josefa Böckenhoffa, *Die Begegnungsphilosophie. Ihre Geschichte, ihre Aspekte*, Freiburg-München 1970; zob. omówienie tej książki w: A. Nowicki, "Teologia spotkania" a zadania religioznawczej inkontrologii, s. 11-17.

²² Warto w tym miejscu przytoczyć trzy wypowiedzi, wskazujące na szczególną rolę teatru jako źródła prawdy: "(...) wydaje mi się, że jedyną bezwzględną prawdą, niepodważalną prawdą - zawsze i wszędzie - jest tylko teatr" (Jerzy R. Bujański, *W teatr wstąpienie*, Kraków 1981, s. 11); "(...) uważam, że teatr jest miejscem prawdy. Na ogół mówi się wprawdzie, że jest to miejsce iluzji. Bynajmniej. Raczej już społeczeństwo żyje iluzjami. (...) Jeśli komuś sprawia przyjemność odgadywanie tajników serc ludzkich i ukrytej prawdy, winien przyjść tu właśnie, na scenę, gdzie jego nienasycona ciekawość zostanie choć w części zaspokojona. Wierście mi, żeby żyć w prawdzie, trzeba grać komedię" (A. Camus, *Medytacja o teatrze i życiu*, tłum. M. Dąbrowski, "Dialog" 1980, nr 11, s. 100);
"(...) jeśli świat, w którym żyjemy, jest w rzeczywistości teatrem, dziedziną Fikcji, Pozoru, Udawania, Kłamstwa, Obłudy, to niech teatr stanie się światem Prawdy, pokazując ludzi i stosunki między ludźmi nie takie,

jakimi się wydają, ale takimi, jakimi są naprawdę" (A. Nowicki, *Lampa trzydziestu spotkań, czyli Bruno w trzydziestu dialogach*, Katowice 1980, s. 411).

²³ A. Nowicki, M. F. Sciacca w świetle spotkań, s. 125.

Czesław Gryko

Przydatność metody dokumentów osobistych Józefa Chałasińskiego (1904 – 1979) w badaniach inkontrolologicznych

W jaki sposób badać wpływ spotkania na świadomość jego uczestników? Chodzi tu szczególnie o takie spotkania, które posiadają "rzeczywisty wpływ na formowanie się osobowości". Zaproponowana przez Andrzeja Nowickiego metoda centralnych kategorii, mimo swego nowatorstwa, nie jest jeszcze kluczem do "mierzalności" spotkania w świadomości jednostek i grup społecznych. Koncentruje się ona bowiem na samych dziełach zostawiając w cieniu cały złożony problem postaw, preferencji, wzorów twórcy dzieła. Problem polega bowiem na tym, że uznając, iż człowiek w procesie eksterioryzacji "uobecnia się" w dziełach, przekazuje im część własnej osobowości, musimy przyznać zarazem że nie jest w stanie w pełni się z nimi utożsamić. Osobowość człowieka, jego świat wewnętrzny będzie zawsze bogatszy od świata jego dzieł. Analiza samego dzieła nie może nam w pełni odzwierciedlić procesu jego powstania. Dlatego istnieje konieczność uzupełnienia inkontrolologicznej analizy dzieł inkontrolologiczną analizą osobowości. Sądzę, że szczególnie przydatną metodą jest tu wypracowana przez polskich socjologów metoda korzystania z tzw. "dokumentów osobistych". Jej twórcą jest Florian Znaniecki, który po raz pierwszy zastosował ją w napisanym wspólnie z Williamem I. Thomasem pięciotomowym dziele "The Polish Peasant in Europe and America" (1918-1920). W znanym wstępie do tego dzieła Znaniecki sformułował dyrektywy metodologiczne użytkowania materiałów autobiograficznych. Był to pierwszy krok ku stworzeniu właściwej metody autobiograficznej. Głównym zwolennikiem wykorzystania pamiętników w nauce polskiej był uczeń Znanieckiego - Józef Chałasiński (1904-1979). Jego dorobek w tej dziedzinie jest najbardziej znaczący i wszechstronny.

Rozważając przydatność dokumentów osobistych należy określić, czym one są. W literaturze znajdziemy różne określenia: "dokument autobiograficzny", "dokument osobisty", "dokument ludzki", "życiorys", "autobiografia", "pamiętnik". Robert Redfield podkreśla, że "ich istotny element jest ten sam: dokumentem ludzkim lub osobistym nazywamy dokument wyrażający ludzkie i osobiste cechy autora w taki sposób, iż czytelnik poznaje poglądy autora dokumentu na zdarzenia, do których ten dokument się odnosi".¹ Istotę "dokumentu osobistego" najlepiej odzwierciedla określenie Roberta Angella: "Dokumentem osobistym służącym do naszych celów jest dokument odświeżający pogląd uczestnika na wypadki, w których brał udział". Jest to szerokie rozumienie "dokumentu osobistego", wchodzi bowiem do niego pamiętniki, wspomnienia, listy, życiorysy, dzienniki. Stanowią one zarówno element praktycznych sytuacji społecznych, jak i dokumenty retrospektywno-refleksyjne. J. Chałasiński zacieśnia zakres dokumentów osobistych, analizowanych w swoich pracach do tych pisemnych wypowiedzi, które oprócz opisu udziału piszącego w określonych sytuacjach społecznych zawierają również przedstawienie towarzyszących temu udziałowi subiektywno-jednostkowych postaw oraz opis zachowania się autora. Dla J. Chałasińskiego "najpełniejszy i najcenniejszy dla socjologa rodzaj relacji osobistych stanowią autobiografie".² Dostarczają one bowiem "(...) opisu społecznych sytuacji autora oraz jego postaw i działania w tych sytuacjach".³

Wydana w 1931 r. praca habilitacyjna J. Chałasińskiego pt. "Drogi awansu społecznego robotnika" jest pierwszym w polskiej literaturze dziełem w tak szerokim zakresie opartym o materiały autobiograficzne. Również autobiografiami zajął się Chałasiński w swoim najświeższym dziele, czterotomowym "Młodym pokoleniu chłopów" (1938), które jest uznane za najbardziej dojrzałą, opartą na pamiętnikach pracę socjologiczną w literaturze światowej oraz w szeregu studiów z okresu powojennego, głównie w przedmowach do serii wydawniczej: "Młode pokolenie wsi Polski Ludowej" (t. I-IX, wyd. w latach 1964-1980) i w pracach "Kultura i naród" (1968) oraz "Rewolucja młodości" (1969).

Autobiografię można odczytywać dwojako: jako dzieło literackie oraz jako dokument. W pierwszym przypadku na pierwszy plan wysuwa się jej literackość, co oznacza m.in. wysoki stopień fikcyjności oraz zmniejszoną asertoryczność i jednoznaczność wypowiedzi.⁴

W drugim przypadku autobiografia wykorzystywana jest jako źródło

wiedzy o autorze i o epoce. Dla teorii spotkań wartość posiada rozumienie autobiografii w kategorii dokumentu. Dla inkontrolowanej analizy osobowości materiał autobiograficzny stanowi najpełniejszy i najcenniejszy rodzaj relacji osobistych, bowiem jego tematem jest ukazanie autentycznego obrazu osobowości autora, jego indywidualności.

J. Chałasiński idąc śladami swojego mistrza F. Znanieckiego przyjmował założenia ontologiczne i metodologiczne tzw. socjologii humanistycznej. Według Znanieckiego rzeczywistość składa się zarówno z obiektywnych wartości kulturalnych (value), jak i subiektywnych postaw (attitude). Teoria społeczna "(...) musi objąć oba rodzaje danych - mianowicie obiektywne, kulturowe elementy życia społecznego i subiektywne cechy charakterystyczne członków grupy społecznej - (...) te dwa rodzaje danych trzeba rozpatrywać w powiązaniu".⁵ Jest to wskazówka dla założeń ontologicznych "spotkania". "Spotkanie" bowiem to z jednej strony wartość społeczna, rozumiana jako obiekt (przedmiot lub podmiot) zawierający określoną treść, z drugiej postawa wobec tej wartości, odzwierciedlona w świadomości indywidualnej. Dotarcie do tych postaw i przeżyć jednostkowych, których przedmiotem są wartości społeczne, tzn. ludzie, teorie naukowe, utwory literackie, ideologie są niedostępne dla nas od zewnątrz. Możemy je badać jedynie poprzez osobiste relacje ludzi. J. Chałasiński jest przekonany, że "cokolwiek można by powiedzieć o wartości poznawczej takiego materiału, jest rzeczą pewną, że na tej jedynie drodze osiągnąć możemy bliższe poznanie wewnętrznego doświadczenia społecznego innych ludzi i ich świadomości społecznej".⁶ To wewnętrzne doświadczenie człowieka to nic innego, jak dokonujące się pod wpływem spotkań z innymi ludźmi zmiany w osobowości, bowiem "rzeczywiste duchowe bogactwo jednostki zależy całkowicie od bogactwa jej realnych stosunków"⁷ z innymi ludźmi.

Zastanawiając się nad różną wartością, jaką przedstawiają autobiografie dla historyka, socjologa i psychologa, Chałasiński stwierdza, że z historycznego punktu widzenia są to materiały bez większej wartości, nie dają one bowiem gwarancji obiektywizmu, a przeciwnie - są na wskroś subiektywne.⁸ Natomiast dla badań socjologicznych i psychologicznych jest to materiał najlepszy. Oczywiście J. Chałasiński widzi potrzebę ostrożnego przyjmowania subiektywnych oświeśleń relacjonowanych przez pamiętnikarza faktów, interpretacji zjawisk, potrzebę brania pod uwagę możliwości różnych zniekształceń

pamięci, subiektywnej aprobaty lub niechęci do osób czy idei. Propонуje w związku z tym określone procedury weryfikacyjne.

Dla inkontrolologa zniekształcona autobiografia nie traci swojej poznawczej wartości. Słusznie pisze Znaniecki, że "kłamliwa pod względem psychologicznym autobiografia, jeżeli zawiera materiał bardzo obfity, może służyć za podstawę ważnych syntez, gdyż daje możność pośredniego wnioskowania o takich dążnościach i kompleksach, których autor bezpośrednio nie wyjawiał (...) "⁹. Doskonały wzór autobiografii polegałby - zdaniem J. Chałasińskiego - " (...) na dokładnym i równomiernym uwzględnianiu tak subiektywnej, jak i obiektywnej strony zachowania się społecznego, dążności i środowiska".¹⁰ Dla Chałasińskiego taki wzór stanowił zredagowany przez niego i wydany w r. 1930 "Życiorys własny robotnika" Jakuba Wojciechowskiego. Jego doskonałość była rozpatrywana z punktu widzenia przydatności dla badań socjologicznych, bowiem "dobry życiorys własny, to znaczy dość obszerny, szczegółowy i szczery, spełnia (...) dwie funkcje: nawiązania kontaktu pomiędzy badaczem a badaną sferą rzeczywistości społecznej oraz dostarczenia materiału do porównawczej analizy stosunków społecznych, jakie autor opisuje".¹¹ Od ideału autobiografowie odchylają się albo w kierunku autobiografii, będących bezosobowymi opisami społeczno-kulturalnego środowiska, (np. "Pamiętniki włościanina" J. Słomki) lub też w kierunku przedstawienia historii uczuć i dążeń jednostki (np. "Wyznania" J. J. Rousseau'a i "Wyznania" św. Augustyna). Mówiąc językiem Chałasińskiego, w pierwszym przypadku na pierwszy plan wysuwa się środowisko konkretnych rzeczy i ludzi, co jest charakterystyczne dla pamiętnikarstwa chłopskiego i robotniczego, w drugim jest to środowisko książki i pojęć ogólnych, "środowisko papieru".¹²

Jeśli więc istotę człowieka i całą jego osobowość tworzą powiązania z innymi ludźmi, m.in. poprzez książki¹³, to dla teorii spotkań badanie tej drugiej grupy autobiografii ma zasadnicze znaczenie. Taką autobiografia jest historia życia twórcy. Jej autor rejestruje spotkania z żywymi ludźmi, ich dziełami, ocenia je z punktu widzenia znaczenia, jakie miały dla ukształtowania jego indywidualności.

Osoba mająca duże zdolności eksterioryzacyjne oraz posiadająca umiejętność introspekcji potrafi stworzyć swój intelektualny "portret", w którym znajdziemy nie tylko rejestrację spotkań, ale i odpowiedź na pytanie o indywidualne reakcje na te spotkania. Rzeczą inkontrolologa będzie dokonać analizy tych spotkań, ocenić ich interpretację

przez autora, zrozumieć i ewentualnie skorygować znaczenie tych spotkań na podstawie bardziej ogólnej i obiektywnej wiedzy o uwarunkowaniach płynących ze środowiska społeczno-kulturowego. Metoda dokumentów osobistych wysuwa na czoło postawy jednostki w powiązaniu z wartościami kultury w kontekście osobowości. Takie twierdzenia reprezentują niski poziom ogólności. Ujmują one spotkania w skali ujęcia jednostkowego. Jak na podstawie materiału pamiętnikarskiego dojść do twierdzeń bardziej ogólnych? W szkicu "Dwadzieścia lat Polski Ludowej w świetle pamiętnikarstwa młodego pokolenia wsi" J. Chałasiński zauważa: "Analiza pamiętników, pozwalająca wykrywać modele struktur społeczno-kulturowych, nie daje możliwości dokładnego ustalenia, jak często taki właśnie model występuje w rzeczywistości. O ile materiały pamiętnikarskie są nie do zastąpienia, gdy chodzi o wykrywanie modeli, to do ustalenia tego, jak dalece jakiś model strukturalny jest rozpowszechniony w praktyce, trzeba sięgnąć do innych metod".¹³

Jak więc przezwyciężyć te ograniczenia, by nie pozostawać na poziomie analizy pojedynczego przypadku? Metoda Chałasińskiego jest typową metodą konstrukcyjną. Biorąc za podstawę kilkanaście autobiografii, wyprowadza z nich wnioski uogólniające. Jest to najtrudniejsza czynność w budowie teorii. Łatwo tu o popełnienie nierzetelności, bowiem w oparciu o pamiętnik można zilustrować każdą niemal hipotezę. Zauważył to już Władysław Grabski poddając krytyce "Drogi awansu społecznego robotnika": "Metoda Chałasińskiego w opracowaniu grupy autobiografii polega na wybieraniu ustępów najbardziej charakterystycznych i przytaczaniu ich, a czasem tylko na sporządzaniu tablic z wykazami dotyczącymi spraw drugorzędnych. Metody takiej nie uważam za wystarczającą. Cytowanie charakterystycznych ustępów z autobiografii jest to szukanie w nich potwierdzenia własnych z góry już powziętych sądów, a nie uzasadnienie tych sądów. Co zaś jeszcze ważniejsze, nie jest to metoda prowadząca do wytworzenia uogólnień stanowiących nasz sąd o badanym zagadnieniu (...)"¹⁴ Podobne zarzuty wysuwa Jan Szczepański: "Posługiwanie się różnymi dokumentami, a przede wszystkim dokumentami osobistymi w socjologii nasuwało problem uniknięcia wnoszenia w interpretację tych materiałów postaw i przekonań badacza, naginanie interpretacji do z góry powziętych schematów".¹⁵ Trudno zgodzić się z tymi zarzutami. Chałasińskiego charakteryzuje ostrożność i powściągliwość w formułowaniu wniosków. Uogólnienia jego wynikają z lektury całego zbioru autobiografii, a nie tylko wybranych fragmentów.

Wdzięcznym polem badań dla inkontrolologii są zagadnienia czytelnictwa ujmowanego jako spotkanie z książką - m i . W tym zakresie Chałasiński jest niewątpliwie pionierem, bowiem dotychczasowe badania koncentrowały się na samym dziele, zostawiając na uboczu jego funkcje. O roli książki i wpływie spotkań z nią na świadomość jednostkową i społeczną pisał Chałasiński już przed wojną, zarówno w "Drogach awansu społecznego robotnika" (1931), jak i w "Młodym pokoleniu chłopów" (1938). W trzecim tomie "Młodego pokolenia chłopów" jest rozdział: "Rola książki w społeczno-kulturalnej strukturze koła". Chałasiński rozpatrując spotkania młodzieży chłopskiej z książką nie interesuje się walorami artystycznymi książki, lecz spełnianą przez nią funkcją, opierając się przy tym na materiale autobiograficznym. Tą funkcją książki jest przełamywanie barier kultury lokalnej, "odrywanie jednostki od konkretnego otoczenia i przechodzenie do rozleglejszego świata kultury narodowej".¹⁶ Autobiografie dostarczają licznych przykładów, mówiących o wpływie książek, nawiązywanie pierwszego kontaktu z książką prowadzi do autonomizacji osobowości ludzkiej, do jej indywidualizacji. "Jest to odkrywanie świata nie należącego do treści rodzinnego i sąsiedzkiego życia, jest to odkrywanie człowieka na nowym, rozleglejszym tle; jest to odkrywanie człowieka w samym sobie".¹⁷ Pierwotna funkcja książki to wyrwanie młodzieży wiejskiej z jej zamkniętego, lokalnego środowiska i następnie stworzenie wtórnego środowiska społeczno-kulturowego. Dzięki temu, że środowisko książki jest czasowo i przestrzennie nieograniczone, wprowadza ono rewolucję w życiu ludzi zamkniętych w lokalnej społeczności. Natomiast w kulturze patronackiej książka schodzi na dalszy plan, a na czoło wysuwa się wychowanie w kulcie dla osoby patrona.

Po wojnie Chałasiński rozwija dalej funkcjonalną koncepcję książki. W "Społeczeństwie i wychowaniu" pisze: "Jeżeli z jednej strony każda książka jest, w pewnym sensie, myślowym produktem kolektywnym, to z drugiej strony, pod względem społecznym książka zaczyna się dopiero po wydrukowaniu, gdy bierze udział w myśleniu innych. Można powiedzieć, że z punktu widzenia rozwoju nauki książki drukuje się po to, aby inni mogli pisać książki coraz to lepsze. Jednym ze sprawdzianów książki dobrej jest chyba to, czy przyczynia się do tworzenia książek lepszych od siebie".¹⁸

Te przemyślenia Chałasińskiego na temat funkcjonalnej koncepcji książki zostały zapomniane. Dopiero w dwadzieścia lat później

napisze A. Nowicki, że "przewrotem kopernikańskim w poglądach na książkę - porównywalnym do odkrycia ruchu Ziemi - było odkrycie ruchu, czyli historycznego funkcjonowania, jako czynnika konstytuującego istotę książki".¹⁹ Dopiero w latach sześćdziesiątych socjologowie podejmą problematykę oddziaływań spotkań z książkami na świadomość odbiorców; mam na myśli m.in. badania Antoniny Kłoskowskiej,²⁰ Anny Pawełczyńskiej,²¹ Stanisława Siekierskiego²². W pracach księgoznawców (Karol Głombiowski,²³ Krzysztof Migoń²⁴) znajdzie to wyraz w latach siedemdziesiątych. K. Głombiowski pisał wówczas: "(...) idzie o uczynienie z zasady funkcji książki - ogólnej dyrektywy metodologicznej".²⁵

Celem niniejszego szkicu, który oczywiście nie wyczerpuje zagadnienia i pomija wiele istotnych kwestii (np. rola spotkań z książkami w życiu ludzi wybitnych), było wstępne zasygnalizowanie problemu doniesłego dla ontologii i metodologii teorii spotkań. Nie do wszystkich zagadnień podejmowanych w naukach społecznych autobiografia stanowi materiał naukowo cenny. Metoda ta wymaga szczególnej ostrożności w badaniu. Często bowiem autobiografia może zawierać obok prawdy świadomie zaplanowane kłamstwa, spowodowane np. chęcią zdobycia nagrody w przypadku konkursów pamiątkarskich, zamiarem przypodobania się aktualnej władzy politycznej itp. Niemniej materiał autobiograficzny poprzedzony krytyczną analizą jest w wielu wypadkach nie do zastąpienia. Autobiografie mogłyby w dużym stopniu przyczynić się do wyjaśnienia mechanizmów decydujących o wpływie spotkań na kształtowanie się postaw.

O ile metoda centralnych kategorii bada "świat dzieł", to metoda dokumentów osobistych prowadzi do poznania eksterioryzującej się osobowości ludzkiej. Tak jak "świat dzieł" jest przedłużeniem i konsekwencją "świata ludzi", tak metoda dokumentów osobistych jest uzupełnieniem i konsekwencją metody centralnych kategorii.

•

P r z y p i s y

¹ L. Gottschalk, C. Kluckhohn, R. Angell, *The Use of Personal Documents in History, Anthropology and Sociology*, New York 1945, s. VII. Cytuję za: J. Szczepański, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Warszawa 1973, s. 622.

² J. Chałasiński, *Drogi awansu społecznego robotnika, Studium oparte na autobiografiach robotników*, Warszawa 1979, s. 20.

³ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów, Procesy i zagadnienia kształtowania się warstwy chłopskiej w Polsce*, t. I, Warszawa 1938, s. XXXIII.

⁴ Por. H. Dziechcińska, *Z zagadnień literackości jako kategorii historycznej*, "Studia Estetyczne" 1964, t. I, s. 183-196.

⁵ W. I. Thomas, F. Znaniecki, *Chłop polski w Europie i Ameryce*, t. I, Warszawa 1976, s. 54.

⁶ J. Chałasiński, *Drogi awansu ...*, s. 19.

⁷ K. Marks, F. Engels, *Ideologia niemiecka*, w: *Dzieła*, t. III, Warszawa 1975, s. 40.

⁸ J. Chałasiński, *Drogi awansu ...*, s. 24.

⁹ F. Znaniecki, *Przedmowa do: W. Berkan, Życiorys własny*, Poznań 1923, s. VII.

¹⁰ J. Chałasiński, *Drogi awansu ...*, s. 32.

¹¹ J. Chałasiński, *Życiorys jako materiał socjologiczny (Wprowadzenie do wydania z roku 1930)*, w: J. Wojciechowski, *Życiorys własny robotnika*, t. I, Poznań 1971, s. 19.

¹² J. Chałasiński, *Drogi awansu ...*, s. 34.

¹³ J. Chałasiński, *Dwadzieścia lat Polski Ludowej w świetle pamiętnikarstwa młodego pokolenia wsi*, "Przegląd Socjologiczny" t. XVIII, 1964, s. 7-13. Cytuję za: J. Chałasiński, *Rewolucja młodości*, Warszawa 1969, s. 44-45.

¹⁴ W. Grabski, *System socjologii wsi*, "Roczniki Socjologii Wsi", t. I, 1936, s. 42.

¹⁵ J. Szczepański, *Socjologia - rozwój problematyki i metod*, Warszawa 1961, s. 457.

¹⁶ J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów*, t. III, Warszawa 1938, s. 61.

17 Tamże, s. 73. Por. S. Siekierski: Literatura i książka w badaniach Józefa Chałasińskiego, "Kultura i Społeczeństwo" 1980, nr 1-2, s. 41-50.

18 J. Chałasiński, Społeczeństwo i wychowanie. Socjologiczne zagadnienia szkolnictwa i wychowania w społeczeństwie współczesnym, Warszawa 1948, s. 414-415.

19 A. Nowicki, Człowiek w świecie dzieł, Warszawa 1974, s. 18.

20 Por. A. Kłoskowska, Kultura masowa, Warszawa 1964;

Społeczne ramy kultury, Warszawa 1972.

21 Por. A. Pawełczyńska, Studia nad czytelnictwem, Warszawa 1968.

22 Por. S. Siekierski, Recepcja literatury pięknej na wsi, Warszawa 1968; Twórczość Henryka Sienkiewicza w świadomości współczesnych pamiętnikarzy, w: Sienkiewicz dzisiaj, Warszawa 1970, s. 184-196; Czytelnicza recepcja twórczości Marii Konopnickiej w Polsce Ludowej, w: Maria Konopnicka. W 60 rocznicę śmierci poetki, Warszawa 1972, s. 195-211.

23 K. Głombowski, O funkcjonalną koncepcję nauki o książce, "Studia o Książce", t. I, 1970, s. 5-24; Nauka o książce nauką o człowieku, "Studia o Książce", t. IV, 1974, s. 26-40.

24 K. Migoń, Czytelnik w nauce o literaturze. Zarys historii problemu, "Studia o Książce", t. II, 1972, s. 29-59.

25 K. Głombowski, O funkcjonalną ..., s. 24.

Gerard Głuchowski

Elementy teorii spotkań w pracach Jana Władysława Dawida (1859 – 1914)

Czytając teksty J. W. Dawida w aspekcie teorii spotkań natrafiamy na pewne trudności metodologiczne. W tekstach jego bowiem słowo "spotykać się" występuje rzadko. W przejrzanych pracach natrafiłem na nie tylko 23 razy. We wszystkich miejscach występuje ono w formie czasownikowej. Częściej występują różne bliskoznaczniki "spotkania".

Wygląda na to, że aktywność badawcza Dawida nie zmierzała w kierunku świadomego sformułowania zasad jakiejś ogólnej teorii dotyczącej spotkań. Użyte jednak przez niego słowo "spotykać" znajduje się w interesujących kontekstach, wyznaczających pewne problemy teoretyczne, które mogą stać się użyteczne dla inkontrolologii.

Główną ideę teorii spotkań wyraził Dawid w dwóch sformułowaniach. Jedno z nich opisuje w skrócie sposób, w jaki człowiek komunikuje się z książką. Ten sposób komunikowania się ma charakter subiektywny, choć niewątpliwie opiera się na obiektywnej podstawie, którą stanowi tekst. Obrazy takie, jakie tworzy sobie człowiek podczas czytania książki są subiektywną tzn. są uzupełnieniem i interpretacją tego, co zawarte jest w książce, a więc jakichś treści obiektywnych. Proces uzupełniania informacji zawartych w książce doskonale opisuje Dawid: "odbieram podjętą wzrokową od liter i na skutek tego tworzę obrazy: obrazy te są moje, powstają we mnie, z moich zasobów, są o tyle halucynacją, są subiektywne: ale nie powstają same z przyczyn tylko we mnie tkwiących, ich przyczyną pierwotnie jest powodująca i przyczyną dającą formę mojej wyobraźni, jej materiałem – są słowa książki, jest jakby "duch" autora w nich tkwiący i komunikujący się ze mną za pośrednictwem dostępnych mnie znaków: te znaki i droga komunikacji dotyka zmysłów zewnętrznych"¹. Uzupełnieniem tych rozważań

może być powołanie się Dawida, w tymże samym dziele, na wypowiedź J. Bohme, który w sposób oczywisty, ze względu na formę przeżycia, jakiego doświadcza stwierdza, iż stawia znak równości między książką a sobą: "J a s a m j e s t e m s w o j ą k s i ą ż - k ą"². Z przytoczonych fragmentów tekstu można wyprowadzić wniosek, że według Dawida relacja, jaka zachodzi między oddziaływaniem książki na człowieka jest analogiczna do relacji, jaka zachodzi między dwojgiem ludzi. W tym przypadku chodzi o relacje nauczyciela do ucznia.

Druga sprawa, która wnosi istotny wkład do teorii spotkań, a która powinna w sposób precyzyjny zostać sformułowana i omówiona dotyczy pytania; jakie znaczenia łączył Dawid ze słowem "spotykać". Znaczenie tego słowa określię na podstawie kontekstów sytuacyjnych, w jakich ono występowało, a następnie ujmę w formie klasyfikacji. Zanim dokonam klasyfikacji powyższego słowa, wskażę na jego rozwój chronologiczny, tzn. omówię krótko znaczenia, jakie przybierało ono w różnych fazach twórczości Dawida.

W pierwszym okresie twórczości słowo "spotykać" dotyczy osób, przedmiotów materialnych i aktów psychicznych, takich jak wyobrażenia. Kiedy Dawid mówi o spotkaniu z jakąś bliżej scharakteryzowaną osobą, ma on na myśli osobę nie wykraczającą poza naturalną percepcję zjawisk. Stanowisko takie było zgodne ze śceni-tystyczną postawą Dawida i programem jego badań naukowych. W drugim, publicystycznym okresie jego działalności konteksty sytuacyjne dla słowa "spotykać" nie ulegają zasadniczej zmianie. Dotyczy ono działających osób i przybiera odcień satyryczny. W trzecim natomiast okresie słowo "spotykać" wiązał Dawid z osobami o zmienionej percepcji zjawisk. Osobę taką nazywał Dawid mistykiem. Ponieważ mistyk inaczej percypuje świat niż człowiek nie wykraczający poza naturalną percepcję zjawisk, inna będzie się wiązała treść ze słowem "spotykać", gdy będziemy patrzyli na świat okiem mistyka i inna, gdy będziemy dokonywali percepcji z pozycji normalnego człowieka. Nastawiając się badawczo w kierunku mistycyzmu sformułował Dawid problem: jaki jest świat przeżyć mistyka i czy możemy do tego świata dotrzeć posługując się obserwacją i opisem.

"Spotkanie" czerpie treść z przedmiotu, którego dotyczy. Przedmiotem tym jest zdarzenie, rzecz materialna, zjawisko duchowe i drugi człowiek. Prócz tego słowo to posiada cechę częstotliwości.

Cecha ta związana jest z naturą przedmiotu, którego dotyczy słowo.³ Inaczej - nie ma spotkań występujących z taką samą częstotliwością. Już w tekstach pierwszego okresu twórczości Dawida ze słowem "spotykać" związane są cztery rodzaje częstotliwości. Można tu wyróżnić cztery następujące zwroty: "często spotyka", "spotyka", "rzadko spotyka", i "nie spotyka". Inną cechą, jaką posiada wyżej wymienione słowo, także związane z naturą przedmiotu, jest spotkanie w sensie łatwości. Zdaje się, że używał Dawid tego zwrotu zamiennie ze zwrotem "szybko rozpoznawać"⁴. Można przypuszczać, że jeśli Dawid pisze o łatwości spotkania, to ma on również na myśli "trudne spotkania". Nie znalazłem jednakże na ten temat żadnych danych w tekście. Przystępując do sporządzania klasyfikacji słowa "spotykać" trzeba pamiętać, że każdej z form spotkania wyróżnionej w klasyfikacji przysługuje określony rodzaj częstotliwości i określony stopień trudności.

Podmiotem spotkania może być człowiek o niezmienionej (naturalnej) formie percepcji. Człowiek taki zwraca uwagę na różnorodne przejawy tego, co nazywa przedmiotem spotkania. Jeśli np. rozmawia z drugim człowiekiem, próbuje określić go ze względu na takie cechy jak: wygląd zewnętrzny, sposób argumentowania i aparaturę pojęciową. Jeśli podmiotem spotkania jest człowiek o percepcji odbiegającej od normy (mystyk), wówczas dokonuje on postrzegania na innej podstawie niż racjonalna. Stan, przez który on percypuje świat nazywa się doświadczeniem mistycznym. Spotkanie mistyka ze światem będzie miało zupełnie inny charakter niż spotkanie człowieka o percepcji naturalnej. Przykłady spotkania opartego na naturalnej percepcji znajdujemy w pierwszym i drugim okresie twórczości Dawida.⁵ W trzecim okresie natomiast słowo "spotykać" wiąże się z doświadczeniem mistycznym.⁶

Człowiek o naturalnej percepcji zjawisk może spotkać się z faktem zewnętrznym⁷, występującym w formie zdarzenia bądź przedmiotu materialnego, analizowanego ze względu na kształt i wielkość⁸. Prócz tego może się on spotkać z przedmiotem intencjonalnym, który wystąpi jako system pojęć, jako system pojęć i wyobrażeń, jako wyobrażenie bądź jako przeżycie wewnętrzne. Inną formą spotkania dla człowieka o naturalnej percepcji jest spotkanie z drugim człowiekiem o takiej samej formie percepcji bądź z człowiekiem o innej formie percepcji. Sens spotkania z człowiekiem o innej formie percep-

cji polega na próbie dotarcia poprzez dokładny opis zachowania się mistyka do jego przeżyć wewnętrznych.

Jedna z najważniejszych form spotkania, zdaniem Dawida, ma miejsce wtedy, gdy człowiek o zmienionej percepcji spotyka człowieka o percepcji normalnej. Tej formie spotkania poświęcone są dwie prace: "O duszy nauczycielstwa" i "Ostatnie myśli i wyznania". Druga praca omawia przyczyny i drogi kształtowania się nowego typu człowieka. Inaczej mówiąc, analizuje Dawid człowieka z punktu widzenia procesów dezintegracji pozytywnej, które prowadzą do załamania się egoistycznej struktury osobowości, wyłonienia się nowej masy apercypcyjnej i ukształtowania się nowego ośrodka dyspozycyjno-kierowniczego w postaci nowego poczucia jaźni. O takim człowieku wyraża się Dawid, że przeżył on doświadczenie mistyczne. W różnych miejscach wymienionej pracy twierdzi on, że doświadczenie mistyczne jest tożsame z odczuciem duchowej rzeczywistości, którą utożsamia ze światem celów moralnych.⁹ Świadomość mistyczna w takim ujęciu byłaby stanem zintensyfikowanej świadomości moralnej. Zmiany zachodzące w psychice człowieka pociągają za sobą zmianę percepcji świata.

Mistik odczuwa rzeczywistość zmysłową jako coś, co jest symbolicznym wyrazem subtelniejszej rzeczywistości duchowej, którą następnie opisuje przy pomocy pojęć moralnych lub religijnych.¹⁰ Można jednak, zdaniem Dawida, abstrahować od pojęć religijnych, jakimi wypowiada się mistyk i ująć zjawisko mistycyzmu w formie czystej, tzn. przy pomocy pojęć moralnych. W takim ujęciu byłby więc mistyk człowiekiem o pogłębionym i utrwalonym poczuciu świadomości moralnej. Wszystkie inne interpretacje omawianego zjawiska uważa Dawid za niesłuszne. Tak rozumiany stan mistyczny jest, zdaniem Dawida, istotną cechą osobowości idealnego wychowawcy, którego portret kreśli on w pracy "O duszy nauczycielstwa". Dobry pedagog charakteryzuje się głębokim życiem duchowym, wysokim poziomem moralnym i zdolnością do empatii.¹¹

Najważniejsze cechy osobowości idealnego pedagoga ujął Dawid w pojęciu "duszy nauczycielstwa". W rozprawie "O duszy nauczycielstwa" pisze: "Potrzeba doskonałości, poczucie odpowiedzialności i obowiązku, wewnętrzna prawdziwość, moralna odwaga i ponad tym wszystkim miłość dusz ludzkich - stanowi uto i istotę tego, co nazwalibyśmy duszą nauczycielstwa".¹² Uważa on, że wyżej wymieniony

zespół cech stanowi przejaw wyższego, duchowego pierwiastka w człowieku, inaczej mówiąc nowego ośrodka dyspozycyjno-kierowniczego, ukształtowanego na skutek dezintegracji pozytywnej.

Dla człowieka posiadającego wymieniony zespół cech istotną treścią i celem życia staje się spotkanie z drugim człowiekiem. W trakcie spotkania chodzi wychowawcy o przekazanie własnych stanów psychicznych i odczuć natury moralnej. Nie traktuje drugiego człowieka przedmiotowo - chodzi mu o podzielenie się z nim tym, co jest istotne dla niego samego. Nauczyciel - pisze Dawid - "bezwiednie chce (...) iżby uczeń stał się jemu podobnym, urzeczywistnił jego typ, tylko doskonalszy, bez jego braków i słabości, bogatszy i wyższy o to doświadczenie, jakie jemu życie przyniosło".¹³ Istotą więc spotkania w ujęciu Dawida, jest takie przekazanie drugiemu człowiekowi własnych stanów psychicznych, które nie negując jego twórczej postawy, mogłyby wpłynąć wzbogacająco na jego osobowość.

P r z y p i s y

¹ J. W. Dawid, Ostatnie myśli i wyznania, Warszawa 1935, s. 99-100.

² Tamże, s. 144.

³ Zob., J. W. Dawid, Inteligencja, wola i zdolność do pracy, Wrocław 1966, s. 234.

⁴ J. W. Dawid, Jak postępować z dziećmi niezdolnymi, w: Pisma pedagogiczne pomniejsze, Wrocław 1968, s. 207.

⁵ Zob. J. Dawid, Nauka o rzeczach, Wrocław 1960, s. 258, 333, 344, 519; tenże, Inteligencja, wola ..., s. 234, 267; tenże, Jak postępować z dziećmi niezdolnymi, s. 207; tenże, Przegląd prasy, "Głos" 1904, nr 11, s. 164; tenże, Na mównicy, "Przegląd Społeczny" 1907, nr 34, s. 458.

⁶ Zob. tenże, Ostatnie myśli ..., s. 173, 178; tenże, O duszy nauczycielstwa. Pisma pedagogiczne, Wrocław 1961, s. 162; Psychologia religii, Warszawa 1933, s. 53.

⁷ J. W. Dawid, 1 Maja, "Przegląd Społeczny" 1907, nr 19, s. 278.

⁸ Podaję tylko taką charakterystykę, jaka wiąże się ze słowem "spotykać" w tekstach Dawida.

⁹ Tenże, Ostatnie myśli ..., s. 53-54, 57. Przeciwnie stał się Dawid różnym wyobrażeniowym wizjom świata duchowego

tworzonym przez teologów, gnostyków i okultystów twierdząc, że istotę świata duchowego stanowią czyste cele i motywy moralne; zob. tamże, s. 79-80.

¹⁰ Tamże, s. 178.

¹¹ Zob., J. W. Dawid, O duszy nauczycielstwa, s. 162.

¹² Tamże, s. 175.

¹³ Tamże, s. 161-163.

Zofia Majewska

Wkład Romana Ingardena (1893 – 1970) do inkontrologii

Twórczość Romana Ingardena zainteresować może inkontrologię z następujących powodów:

- 1) jest ona przykładem bogactwa spotkań z różnymi myślicielami i artystami oraz ich dziełami;
- 2) spotkanie z nią stało się źródłem inspiracji dla innych filozofów, artystów i teoretyków sztuki;
- 3) pojęcie spotkania stanowi przedmiot jego refleksji, zwłaszcza w odczytach: "O estetyce filozoficznej", "O estetyce fenomenologicznej" ;
- 4) w twórczości tej realizuje się spotkanie nauki ze sztuką. Fenomenologia Ingardena jest więc pewnym centrum, w którym ogniskuje się wiele spotkań; jedne ukształtowały jego myśl, inne są owocem jej oddziaływania.

Nie sposób omówić tu większości spotkań, w których filozof uczestniczył, dlatego ograniczę się do najważniejszych - tych, które zadecydowały o obliczu jego dzieła. Były to głównie spotkania z filozofią i ze sztuką. Tym formom kultury Ingarden przyznawał pozycję wyróżnioną, gdyż są one sferą realizacji najistotniejszych wartości.

Szczególną rolę odegrało spotkanie Ingardena z Edmundem Husserlem i grupą jego getyngieńskich i fryburskich uczniów, a także z kołem fenomenologów monachijskich, utrzymujących kontakty z Getyngą. Sam Ingarden przyznaje się do duchowego pokrewieństwa z kołem gentygeńskim. Spotkania z fenomenologami cechowała bezpoś-

redniość, stanowiły one atmosferę, w której dojrzewała osobowość filozoficzna polskiego ucznia Husserla.

Ingarden żywił przekonanie, że dzięki metodzie fenomenologicznej można osiągnąć w filozofii cenne rezultaty. Jednakże z czasem narastała jego tolerancyjność wobec innych propozycji filozoficznych. Nie dyskredytował innych metod. Sądził tylko, że każdy badacz winien wybrać taki sposób postępowania w nauce, który najbardziej odpowiada jego zdolnościom i zapewnia mu maksimum wyników. Jednego natomiast nie znosił zawsze - eliminacji zagadnień filozoficznych z powodu trudności, jakie stwarzają w rozwiązywaniu. Najczęściej i najostrzej krytykował filozofów za brak odwagi podejmowania wielkich problemów. Liczne są dowody konfrontacji myśli Ingardena z innymi stanowiskami filozoficznymi (na przykład: Platon, Arystoteles, św. Augustyn, Hume, Lessing, Kant, Bolzano, Brentano, James, Bergson, neopozytywiści, twórcy teorii estetycznych XIX i XX w.).

Osobnej uwagi wymagają spotkania Ingardena z filozofią polską. Przez krótki okres był on uczniem Kazimierza Twardowskiego, następnie zetknął się z innymi jego wychowankami, przedstawicielami szkoły lwowsko-warszawskiej. Ingarden doceniał zasługi Twardowskiego w kształceniu polskiej kadry filozoficznej i w niektórych osiągnięciach teoretycznych (mających jednak charakter przyczynkowski), ale zdecydowanie nie odpowiadała mu atmosfera panująca wśród trzeźwo myślących lwowiaków, sympatyzujących z neopozytywizmem. Ingarden wygłosił pod adresem filozofii polskiej sporo uwag krytycznych, zarzucał jej zaściankowość, ucieczkę przed autentycznymi problemami, niską kulturę filozoficzną. Oskarżał grono swoich kolegów o redukcję filozofii do logistyki (Kotarbiński, Ajdukiewicz, Chwistek, Łukasiewicz), cenił natomiast osiągnięcia orientacji humanistycznej (Brzozowski, Znaniecki, Tatarkiewicz, Ossowski).

Teoria Ingardena w okresie międzywojennym nie znalazła szerszego oddźwięku w polskim środowisku filozoficznym. W okresie powojennym sytuacja zmieniła się o tyle, że polski fenomenolog wykształcił pokolenie swoich uczniów, zaszczerpił im wiarę w potrzebę i sens uprawiania filozofii (Danuta Gierulanka, Maria Gołaszewska, Irena Krońska, Janina Makota, Andrzej Półtański, Władysław Stróżewski, Anita Szczepańska, Jan Szewczyk, Józef Tischner, Adam Węgrzecki). Niektórzy z nich przetransponowali pewne myśli Ingardena na grunt marksistowski. Czasem są to próby kontynuacji

zarysowanej, lecz nie rozwiniętej przez nauczyciela problematyki, czasem próby korzystania z ingardenowskiej aparatury (np. J. Lipiec, "Podstawy ontologii społeczeństwa", 1972). Rezultaty oddziaływania fenomenologii widoczne są też w filozofii chrześcijańskiej (Józef Tischner, Karol Wojtyła, Antoni Stępień).

Uczestnikami spotkań z Ingardenem byli nie tylko filozofowie, lecz także teoretycy sztuki. Estetyka Ingardena znalazła kontynuatorów w nauce o literaturze, muzykologii, teatrologii, filmoznawstwie, wiedzy o sztukach plastycznych. Nie obyło się przy tym bez kontrowersji i polemik, zarówno wśród filozofów, jak i wśród przedstawicieli szczegółowych nauk humanistycznych.¹ Wszystko to jednak świadczy dobitnie o roli dorobku Ingardena dla polskiej kultury filozoficznej, o sile i życiu jego dzieła, które zdolne jest do pobudzania innych.

Wspominałam już, że decydujące znaczenie dla naukowego rozwoju Ingardena miało spotkanie z Edmundem Husserlem. Jednakże nie zdominowało ono kierunku tego rozwoju, nie przesądziło jego rezultatów. Ingarden mimo szacunku dla osiągnięć swego nauczyciela i przyznawania mu niejednokrotnie epokowych zasług dla filozofii, nie ulegał bezkrytycznie jego wpływom, ale potrafił zająć własne stanowisko i mozolnie wytyczał drogę dalszym badaniom fenomenologicznym. Dostępcie wcześniej przeciwstawił się autorytetowi Husserla i wskazywał na słabe punkty jego filozofii. Nie tylko protestował przeciw rozwiązaniom swego mistrza, ale budował też własną filozofię, na pewno w znacznej części zainspirowaną przez przemyślenia słabości fenomenologii Husserla. Spotkanie to zaowocowało więc na dwu płaszczyznach – w bezpośredniej krytyce teorii nauczyciela i w pozytywnej części rozważań Ingardena.

Ingarden wiodł z Husserlem spór o sposób istnienia świata realnego, przeciwstawiał się idealizmowi transcendentalnemu jako stanowisku niedostatecznie ugruntowanemu. Spontaniczny sprzeciw wobec idealizmu znalazł wyraz już w liście do Husserla z 1918 r. Ale dopiero w rozprawie "Bemerkungen zum Problem Idealismus - Realismus" (1929) widoczne są początki systematycznego opracowania tego zagadnienia.

Lata dwudzieste i trzydzieste w rozwoju naukowym Ingardena można uznać za etap przygotowania się do rozstrzygnięcia problemu: czy świat realny jest jakoś w swym istnieniu uwarunkowany przez istnienie czystej świadomości, czy też nie? Dzieło "Spór

o istnienie świata" (t. I 1947, t. II 1948) miało przynieść odpowiedź. Zasadniczy problem winien być - według Ingardena - rozstrzygnięty na płaszczyźnie metafizycznej, ale najpierw należy przeprowadzić badania ontologiczne, dotyczące czystych możliwości. Autor "Sporu" nie wyszedł poza rozważania egzystencjonalno i formalno-ontologiczne.² Niemniej w tym, co zostało dokonane zaznacza się wyraźna różnica między filozofią Ingardena i jego nauczyciela. Husserl analizuje przede wszystkim odmienność w sposobie dania świata i świadomości (sfera epistemologiczna), Ingarden zaś pyta o sposób istnienia świata i świadomości (poziom ontologiczny). W fenomenologii Ingardena intryguje brak ostatecznego rozwiązania zagadnienia sposobu istnienia świata realnego. Chyba coraz bardziej zaczynała filozofia pasjonować estetyka i może trochę przesłoniła kwestię sporu pomiędzy idealizmem a realizmem. Może zaważył tu także brak (od 1938 r.) bezpośrednich spotkań z Husserlem?

"Spór" nie stanowił jednak ostatniego słowa w polemice z filozofią Husserla. Bodźcem do niej bywały spotkania z fenomenologami i interpretatorami Husserla. W 1956 roku na Międzynarodowym Kolokwium fenomenologów w Krefeld Ingarden zanegował pogląd, jakoby transcendentalizm Husserla znosił konieczność rozstrzygnięcia idealistycznego bądź realistycznego. Stwierdził, że redukcja transcendentálna stawia tylko problem na innej płaszczyźnie i chroni od błędu *petitionis principii*. Ingarden kwalifikuje rozstrzygnięcie Husserla jako eidetyczno-ontologiczne, nie - metafizyczne. Ale w rozprawie "O motywach, które doprowadziły Husserla do transcendentálnego idealizmu" (1960, 1962) pojawia się wyraźny zarzut, że fenomenologia Husserla jest zamaskowanym stanowiskiem metafizycznym.

We "Wstępie do fenomenologii Husserla" (1967) Ingarden ujawnia przesłankę, tkwiącą u podstaw traktowania czystej świadomości jako bytu absolutnego. Stanowi ją założenie, że istnieją lub są możliwe przeżycia niezależne od spostrzeżenia zewnętrznego.

Ingarden odrzucał rozstrzygnięcie idealistyczne jako niedostatecznie uzasadnione, ale równocześnie wiedział, jak dużo zawdzięcza swemu nauczycielowi. Za największą zasługę Husserla uważał nakreślenie perspektywy badań fenomenologicznych. Zasadniczo akceptował sam sposób filozofowania, słabości myśli Husserla widział zaś w niekonsekwencjach jego własnej filozofii, w nieuprawnionych wnioskach, wyprowadzonych ze słusznych przesłanek.

Dlatego też dostrzegał konieczność korygowania osiągnięć mistrza i walki "w obronie Husserla przeciw jego własnym twierdzeniom".³

Oryginalność fenomenologii Ingardena polegała jednak przede wszystkim na tym, że pragnąc rozstrzygnąć problemy ontologiczne zwrócił się w stronę filozofii sztuki, Husserl posługiwał się pojęciem intencjonalności, dlatego też jego uczeń postanowił zbadać przedmioty, które są niewątpliwie intencjonalne. Za takie uznał dzieła sztuki. Nazwał je czysto intencjonalnymi, by zaakcentować, że przysługuje im tylko intencjonalny sposób istnienia. Tak zrodziła się książka "Das literarische Kunstwerk" (1931) i późniejsze badania nad sposobem istnienia i formą twórców czysto intencjonalnych w "Sporze o istnienie świata". Myślę, że poza względami ogólnofilozoficznymi o podjęciu tej problematyki zdecydowało umiłowanie przez Ingardena świata sztuki. Dowody wrażliwości estetycznej odnajdujemy już w rozprawie o Bergsonie (1921) i w recenzji książki Łempickiego poświęconej poetyce (1923). Gdybyśmy próbowali dokonać periodyzacji dzieła Ingardena w oparciu o kryterium form obecności sztuki, to zauważymy bez trudu, jak wzrasta ich różnorodność ilościowa i tematyczna. Zagadnienia filozofii sztuki, które polski fenomenolog podjął jakby okazjonalnie, stały się tematem autonomicznym i zaowocowały w postaci rozwiniętej i oryginalnej - choć kontrowersyjnej - koncepcji estetycznej. Sądzę, że w późniejszym okresie rozwoju filozofii Ingardena najbardziej płodne dla tej sfery jego twórczości było już nie spotkanie z Husserlem, ale znajomość różnych teorii estetycznych, a nade wszystko częste spotkania z dziełami sztuki i autentyczne przeżycia odbiorcy.⁴

Robiono niejednokrotnie Ingardenowi zarzuty, że jego teoria wbrew fenomenologicznym deklaracjom ukierunkowania na istotę badanych przedmiotów, została stworzona w oparciu o znajomość faktycznie istniejących dzieł, jest zatem zdeterminowana historycznie.⁵ Można tu bronić Ingardena fenomenologiczną metodą bezpośredniego doświadczenia. Jeżeli nawet teoria ta zdradza swój rodowód historyczno-kulturowy, to znaczy, że nie została założona z góry, ale zrodziła się z autentycznego obcowania ze światem sztuki.

Roman Ingarden nie tylko uczestniczył w licznych spotkaniach, lecz również wniósł cenny wkład do inkontologii. W odczytach "O estetyce filozoficznej" (1968) i "O estetyce fenomenologicznej" (1969) wystąpił z propozycją, by uznać s p o t k a n i e twórcy i odbior-

cy z dziełem sztuki za przedmiot estetyki filozoficznej. Autor wyróżnił dwie tendencje w rozwoju estetyki: badacze bądź analizowali dzieła sztuki, konwencje i style artystyczne, bądź uprawiali psychologię twórczości i recepcji. Nie uniknęli również tych skrajności fenomenologowie. Brakowało zatem nurtu zespalającego orientację subiektywistyczną i obiektywistyczną. Polski fenomenolog próbuje przezwyciężyć jednostronność w tej dziedzinie poprzez wybór takiego przedmiotu estetyki, który by łączył badania struktury dzieł sztuki z analizą przeżyć twórcy i odbiorcy.

"Należy określić estetykę co do jej przedmiotu badania wskazując na s p o t k a n i e pewnego przeżywającego podmiotu z pewnym przedmiotem, w szczególności z dziełem sztuki, s p o t k a n i e , które stanowi źródło rozwijania się przeżycia estetycznego, a korelatywnie ukonstituowania się przedmiotu estetycznego. Analiza tego s p o t k a n i a otwiera drogę do ujawnienia wszystkich ważnych dla estetyki zjawisk (fenomenów) i podstawowych twórców i umożliwia sprecyzowanie odpowiednich pojęć podstawowych. Nadaje ono też dziedzinie badania estetyki jedność wewnętrzną i pozwala uniknąć znanych jednostronności zarówno tak zwanej "subiektywnej", jak i "obiektywnej" estetyki".⁶

Jeżeli popatrzymy na teorię estetyczną Ingardena poprzez pryzmat jej wewnętrznego rozwoju, to zastanawia fakt, że kategoria s p o t k a n i a została tak późno wprowadzona przez filozofa (prawdopodobnie dopiero w roku 1956). Przecież konkretyzacje estetyczne są efektem s p o t k a n i a ze sztuką, a pojęciem konkretyzacji posługiwał się Ingarden już w latach trzydziestych. W opublikowanych wtedy książkach "Das literarische Kunstwerk" i "O poznawaniu dzieła literackiego" tkwiła implicite koncepcja przedmiotu filozofii literatury jako s p o t k a n i a . Choć może się wydawać, że pierwsza z tych prac uwzględnia aspekt przedmiotowy, druga podmiotowy, to jednak autor łączy te dwie sprawy. Wynika to z Ingardenowej koncepcji dzieła sztuki jako tworu intencjonalnego, ufundowanego na pewnym przedmiocie fizycznym. Skoro dzieło sztuki zostało wytworzone przez akty świadomości artysty, to cały szereg cech zostało mu intencjonalnie przypisanych. Ale zarazem nie wolno tegoż dzieła spsychologizować, bo jest to przecież - od chwili kiedy powstał - przedmiot transcendentny wobec artysty. Tworzenie dzieła nie ogranicza się zresztą do zachowań czysto świadomościowych, bo artysta musi wykonać czynności fizyczne, by wytworzyć fundament bytowy dzieła sztuki.

By uniknąć jednostronności spojrzenia obiektywistycznego bądź subiektywistycznego, należy pojąć proces twórczy jako spotkanie artysty z tworzonym przezeń dziełem sztuki i badać korelatywnie dwa procesy: w podmiocie i w stałym się przedmiocie. Żadnego z tych procesów nie zrozumiemy bez zrozumienia drugiego - przebiegającego równolegle. Twórczość nie jest domeną absolutnej aktywności, występują w niej fazy bierności (np. fazy percepcji tego, co już zostało dokonane). Upodabnia to niektóre przeżycia artysty do przeżyć odbiorcy. Ale recepcja dzieła sztuki cechuje się nie tylko pasywnością, lecz momentami twórczej aktywności, której rezultatem jest ukonstituowanie przedmiotu estetycznego. Wynika to z istoty sztuki. Dzieła sztuki bowiem jako twory intencjonalne są zazwyczaj schematyczne, zawierają miejsca niedookreślenia i niejako domagają się uzupełnień w trakcie spotkania z odbiorcą.

"Spotkanie to jednak rzadko w ten sposób przebiega, żeby dochodziło w nim wyłącznie do czystej rekonstrukcji dzieła sztuki. I gdyby przy pewnym dziele zawsze tylko do tego dochodziło, znaczyłoby to, że jest ono jako dzieło sztuki właściwie martwe, estetycznie nieaktywne i że w rzeczywistości nie spełnia swojego przeznaczenia. Przebieg ujmowania dzieła lepiej odpowiadający jego istocie występuje dopiero wtedy, gdy prócz jego czystej rekonstrukcji dochodzi do utworzenia estetycznej konkretyzacji, która nadaje nagiemu schematowi dzieła sztuki dopiero pełnię estetycznie doniosłych jakości i wartości estetycznej".⁷

Proces konkretyzacji dzieła sztuki może przebiegać rozmaicie. Nawet w przypadku tego samego dzieła sztuki możliwe są różne konkretyzacje, gdyż i przeżycia konstytuujące i okoliczności bywają odmienne. Różnorodność ta wzrasta ze względu na indywidualność i bogactwo dzieł sztuki. Dlatego też trudno - według Ingardena - opisać zachodzące tu przemiany. Pozostaje sprawą otwartą, czy istnieją jakieś zasadnicze typy spotkania ze sztuką? Czy kryteriami klasyfikacji wolno uczynić: postawę odbiorcy, atmosferę kulturalną epoki, typ sztuki? Ingarden wspomina o kontaktach ze sztuką odbywających się w różnych nastawieniach, ale pewne sposoby traktowania sztuki eliminuje z badań estetycznych. Np. traktowanie sztuki jako towaru, jako źródła przyjemności, jako elementu wypełniającego czas jest zasadniczo obce istocie sztuki i nie ma nic wspólnego z postawą, jaką człowiek winien zająć wobec tej formy kultury.

Przedmiotem badań estetyki filozoficznej są zatem spotkania ze sztuką, które dokonują się w nastawieniu estetycznym.⁸ Ingardena nie interesuje przy tym faktyczna niepowtarzalność każdego indywidualnego spotkania z dziełem sztuki, lecz jako fenomenolog stara się on wydobyć to, co należy do istoty takiego spotkania. Zwraca uwagę na wyłączenie w pewnym sensie podmiotu ze świata realnego, na zawieszenie normalnego codziennego toku przeżyć, przyjęcie postawy wyczekiwania, skłonność do odpowiedzi na zawarte w dziele wartości artystyczne, ale zarazem aktywne wypełnianie schematu dzieła i konstytuowanie wartości estetycznych.

"Wszystko to sprawia, iż z jednej strony danemu dziełu jako dziełu sztuki zostaje oddana sprawiedliwość, że zostało ujęte i zrozumiane w swej właściwej funkcji i wartościach w nim realizowanych, z drugiej zaś, że między obserwatorem a artystą, mistrzem, dochodzi do szczególnego zbliżenia, co więcej do pewnego rodzaju duchowego obcowania, jakkolwiek mistrz jest nieobecny i nieraz nawet dawno już nie żyje".⁹

Ingarden dzięki wprowadzeniu do estetyki filozoficznej kategorii spotkania, otwiera perspektywę na pojmowanie tej dziedziny jako teorii relacjonistycznej. Zarys takiej relacjonistycznej teorii wyłania się z dzieła filozofa, choć są w nim jeszcze momenty uniemożliwiające konsekwentną realizację tego zadania (np. absolutyzm aksjologiczny - choć i on z czasem ulega osłabieniu). Lecz programowo otwarta filozofia Ingardena daje szansę dookreśleń i kontynuacji.

Czy nie można byłoby uogólnić twierdzeń autora odczytu "O estetyce filozoficznej" i określić przedmiot filozofii kultury jako spotkanie człowieka z "przedmiotem kulturowym"? Badanie relacji: twórca - "przedmiot kulturowy" - odbiorca broniłby przed jednostronnością stanowiska subiektywistycznego i obiektywistycznego. Cenne byłyby próby określenia, co cechuje takie spotkania i odpowiedzi na pytanie, czy istnieją jakieś zasadnicze typy spotkań w kulturze. Sądzę zresztą, że program relacjonistycznej kultury jest już realizowany¹⁰, stosuje się w niej metodę inkontrolowaną. Chodziłoby zatem tylko o zakreślenie szerszego horyzontu badań teorii spotkań i o wyeksplikowanie jej konsekwencji relacjonistycznych.

Przypisy

¹ Chodzi o polemiki Ingardena m.in. z L. Chwistkiem, M. Kridlem, Z. Łempickim, J. Kleinerem, M. Janion, H. Markiewiczem, Z. Lissą, J. Pelcem.

² Ontologia wg Ingardena jest nauką o czystych możliwościach, metafizyka - o faktycznym istnieniu. Por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1962, s. 44-67.

³ Wykłady wygłoszone w Oslo w języku niemieckim. Tłum. polskie: R. Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, Warszawa 1974, s. 237.

⁴ O wrażliwości estetycznej Ingardena pisali jego uczniowie. Nie tylko w pracach estetycznych Ingardena pojawia się refleksja nad dziełami sztuki i wypowiedzi o artystach, nawet styl filozofa świadczy o miłości do sztuki (liczne porównania i metafory - np. zestawienie życia organicznego i psychicznego z fugą wielogłosową; por. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961, s. 352-354).

⁵ Np. na historyczną ograniczoność Ingardenowej teorii dzieła muzycznego wskazywali A. Pytlak (Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego) i Z. Lissa (Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego), "Studia Estetyczne" 1966, t. 3, s. 81-113.

⁶ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 9.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ W. Stróżewski proponuje, by traktować spotkanie jako materialny, wartość estetyczną jako formalny przedmiot estetyki. Jest to chyba zgodne z intencjami Ingardena; por. W. Stróżewski, Program estetyki Romana Ingardena, "Ruch Filozoficzny" 1972, nr 1.

⁹ R. Ingarden: *Studia z estetyki*, s. 39.

¹⁰ M.in. w istniejącym od 1973 r. Ogólnopolskim Zespole Filozofii Kultury i Filozofii Polskiej XX wieku.

Henryk Borowski

Spotkania Immanuela Kanta (1724 – 1804)

Kant urodził się i całe życie spędził w Królewcu. Nie brał udziału w konferencjach naukowych, nie odwiedzał krajowych i zagranicznych uniwersytetów, nie kontaktował się bezpośrednio z innymi uczonymi i filozofami. Żył samotnie, stworzył oryginalny, nie podobny do żadnego innego system filozoficzny. Można by więc powiedzieć, że w jego przypadku spotkania nie grały żadnej roli, że wszystko co napisał, wszystko co składa się na wielkie bogactwo jego filozofii, wysnuł z siebie, wymyślił sam nie posługując się żadnym pochodzącym z zewnątrz materiałem. Tak jednak nie było. Nie pomniejszając jego zasług i indywidualnych osiągnięć należy zauważyć, że Kant bardzo dużo czytał. W jego codziennym rozkładzie zajęć – jak podkreślają biografowie – były zawsze godziny przeznaczone na lekturę. Z wielkimi filozofami i uczonymi miał nieustanny kontakt za pośrednictwem książek. To była charakterystyczna dla niego forma spotkań.

Spotkania mające wpływ na formowanie się jego poglądów filozoficznych zaczęły się już w latach jego studiów uniwersyteckich. Kant był wrażliwy na wszelkie nowe prądy w nauce i filozofii. W szczególności interesował się nową fizyką.¹

Na Kanta oddziaływały także poglądy Leibniza i Wolffa, Arystotelesa i Tomasza z Akwinu, logika Eulera i fizyka Maupertuisa. Sądzę, że nie wywarły one większego wpływu na kształtowanie się jego filozofii.² Wyjątek może tu stanowić system Wolffa, którego etyka miała charakter racjonalistyczny, podobnie jak etyka Kanta. Poglądy Newtona i materialistów starożytnych przyczyniły się w pewnym stop-

niu do powstania sławnej kantowskiej teorii dotyczącej powstania układu planetarnego, ale nie miały na nią decydującego wpływu. Przekraczała ona je pod wieloma względami.³

Żaden z wybitnych uczonych i filozofów nie oddziałał na Kanta w taki sposób, żeby zdominował jego własne poglądy. Umiął jednak wykorzystywać ich dzieła, dokonując starannej selekcji i przetwarzając odpowiednio do własnych potrzeb. Wybrane i przetworzone elementy zostały wkomponowane w jego zwarty logicznie system.

Zwartość i integralność tego systemu nie wykluczają - rzecz jasna - pewnych antynomii, które go jednak wcale nie rozrywają, nie niszczą, lecz potwierdzają; potwierdzają bowiem jego z góry niejako zaplanowaną konstrukcję. Daje ona wyraz dążeniom do pogodzenia naturalizmu z idealizmem, empiryzmu z intelektualizmem.⁴ Na gruncie filozofii religii antynomia występuje między właściwą religii formą: obrzędowością (kultem) a treścią, którą jest - czy też powinna być - moralność. (Piszę o tym obszerniej w książce: "Kantowska filozofia religii", Lublin 1982). Na gruncie estetyki antynomia polega na tym, że władza sądenia usytuowana została między rozumem (czystym) a intelektem, tj. między rozumem a doświadczeniem i powiązana jednak mimo wszystko z jednym i drugim, co sprawiło, że pojawiła się potrzeba podziału władzy sądenia na refleksyjną i determinującą.⁵ Przy tworzeniu tego rodzaju konstrukcji rzeczą normalną było korzystanie z materiału dostarczanego zarówno przez materialistów i naturalistów, jak również przez idealistów i racjonalistów. I Kant korzystał z tego wywodzącego się z tych dwóch źródeł materiału, z poglądów, które w jego systemie musiały się na wzajem uzupełniać (dopełniać i korygować). Najogólniej rzecz biorąc elementy racjonalistyczne w systemie Kanta pochodziły z filozofii Leibniza, elementy naturalistyczne zaś głównie z filozofii Hume'a i Rousseau.

J. J. Rousseau zainteresował Kanta sprawami moralności, a mówiąc ogólniej sprawami kultury; ta problematyka wyparła wcześniejsze jego zainteresowania sprawami przyrody rozwijającymi się pod wpływem Newtona. Sympatię Kanta budziło to, że etyka Rousseau była w pewnym tego słowa znaczeniu etyką autonomiczną. Z Rousseau, którego portret - jak piszą biografowie - wisiał zawsze u Kanta w pokoju na ścianie, zgadzał się również w sprawie krytyki religii dogmatycznej (oba nazywali ją "religią pozytywną"). Oba byli za religią "naturalną", aczkolwiek inaczej ją pojmowali. Kant nie podzielał poglądu Rousseau na degradację rodu ludzkiego przez

cywilizację; cywilizacja - według Kanta - wiązała się z rozumem i wolnością, a wobec tego również z moralnością. Ale Kant sam przyznał, że Rousseau wywarł na niego wielki wpływ.

Drugim ważnym spotkaniem było dla rozwoju filozofii Kanta spotkanie z Humem. Znaczenie tego spotkania uświadomił sobie Kant chyba dopiero w dość późnym wieku, bo z późnego okresu życia pochodzi jego znana wypowiedź: "Przyznaję szczerze - napisał - napomnienie Dawida Hume'a było właśnie tym pierwszym sygnałem, który przed wielu laty przerwał moją drzemkę dogmatyczną i nadał całkowicie inny kierunek moim badaniom w duchu filozofii spekulatywnej".⁷

Wyznanie to sprawiło, że wpływ Hume'a na Kanta jest na ogół przeceniany. Kant niektórych dzieł Hume'a w ogóle nie czytał. Między jego teorią a teorią Hume'a były poważne różnice. Rzecz jednak w tym, że Hume zakwestionował wartość poznawczą poznania oderwanego od doświadczenia. Podejmując krytykę metafizyki Kant znalazł tu bardzo cennego sprzymierzeńca. Gdyby jednak Kant nie miał zamiaru krytyki takiej podejmować, wówczas wpływ Hume'a nie miałby tu żadnego znaczenia. I na tym polega właśnie to spotkanie: na tym, że grunt do niego był już niejako dojrzały. Istotny więc jest dla tego rodzaju spotkań element czasu: etap, faza. Jak ziarno rzucone w glebę wszędzie albo nie wszędzie w zależności od tego, w jakim miejscu znajdzie wilgoć i czy w ogóle nadaje się do siewu! Lecz jeśli nadaje się, nie musi wyrosnąć tak samo jak inne; nie musi, bo i gleba jest niejednakowa i ziarno każde nieco odmienne. I tak też było z Kantem. Wprawdzie odrzucał - podobnie jak Hume - metafizykę, ale nie przekreślał całkowicie wartości poznawczej czystego rozumu, a tym bardziej rozumu teoretycznego.

Podzielał natomiast (wiążące się ściśle z krytyką metafizyki) poglądy Hume'a, negujące możliwość jakichkolwiek dowodów na istnienie Boga. Dowody takie są niemożliwe, ponieważ niemożliwe jest w ogóle jakiekolwiek dowodzenie wszelkiego istnienia. Religia według obu myślicieli mogła mieć zatem jedynie podłoże subiektywne. Mogła być oparta - według Hume'a - na uczuciach, według Kanta zaś na czystym praktycznym rozumie, tj. na moralności.

Na Kantowską krytykę czystego rozumu wywierali wpływ nie tylko filozofowie dużego formatu, ale również mniej znani, na których Kant powoływał się od czasu do czasu i od których przejął niektóre oryginalne pomysły i idee. Można tu wymienić m.in. C. A. Crusiusa

(1715-1775) oraz J. N. Tetensa (1736-1807). Od Crusiusa przejął zasadę odróżniania racji realnych od idealnych. Rozróżnienie to ułatwiło Kantowi przezwyciężenie zasady racji dostatecznej, wykazanie jej braków w zastosowaniu do doświadczenia, do uzasadnienia sądów egzystencjalnych, dowodów na istnienie Boga itp. Zasada ta bowiem, jak wykazywał Crusius, była tylko racją idealną (poznawczą), nie była natomiast racją realną.⁸

Osobliwością Kantowskiej teorii poznania jest podział rozumu ludzkiego na Vernunft i Verstand. Vernunft to rozum czysty i kontemplacyjny raczej niż aktywny; drugi zaś to rozum aktywny (teoretyczny), formułujący prawa naukowe i związany ściśle z doświadczeniem. Dzięki niemu człowiek staje się według Kanta, aktywną częścią otaczającego go świata, centralną jego postacią i podmiotem. Podobne poglądy głosił Tetens. Nie jest więc wykluczone, że od niego przejął te poglądy Kant.⁹

Na Kantowską filozofię religii wywarli wpływ także de i s c i, a spośród nich zwłaszcza angielski filozof Tindal oraz niemiecki teolog J. S. Baumgarten.¹⁰ U Tindala znajdujemy bardzo zbliżoną do Kantowskiej definicję religii, Baumgarten zaś i jego uczniowie J. S. Semler i J. D. Michaelis, zastosowali - nieco wcześniej niż I. Kant - racjonalną, tj. opartą na rozumie interpretację Biblii. Tak jak on głosili również tzw. religię wewnętrzną i przeciwstawiali się wszelkiej instytucjonalizacji wiary. I choć różnica między szkołą Baumgartena i deistami a Kantem była we wszystkich tych kwestiach dość duża, wpływu, o który tu chodzi, nie można wykluczać.

Kant często powoływał się na poglądy innych myślicieli, filozofów i uczonych. Wiązało to się ściśle z charakterem jego filozofii, która miała charakter krytyczny i stanowiła przewartościowanie całej dotychczasowej filozofii pod kątem preferencji elementów o charakterze podmiotowym. Kant nie poszedł jednakże z prądem żadnego z dwóch głównych nurtów filozoficznych. Nie był wprowadzie materialistą, ale nie był też w całym tego słowa znaczeniu idealistą. Był - mimo wszelkie wpływy - myślicielem pod każdym względem niezależnym. System jego stanowi więc dowód na to, że tego rodzaju niezależność jest, mimo nawet największych wpływów i spotkań z innymi kierunkami filozoficznymi, możliwa. Inkontoologia nie wyklucza, jak sądzę, takiej sytuacji, nie stoi na przeszkodzie samodzielności poszukiwań twórczych i rozwoju intelektualnego.

Ale nie można też wykluczać takiej sytuacji, kiedy mamy do czynienia z ograniczeniem rozwoju intelektualnego ucznia przez dogmatycznie nauczającego nauczyciela lub po prostu przez jego osobowość. Ze względu na różnorodność możliwych tu sytuacji, należałoby dokonać gruntownej klasyfikacji spotkań i rozpatrywać je każde z osobna (oddzielnie), co pozwoliłoby na wyselekcjonowanie tych dla rozwoju nauki i oświaty pożądanych i tych nieważnych, nie pozostawiających żadnych albo prawie żadnych śladów.

Spotkania, o które tu chodzi, można by zatem podzielić na:

a) te, o których była tu mowa przed chwilą; bezkonfliktowe i kontrowersyjne - chodzi tu o bezkonfliktowe narzucanie poglądów innym ludziom przez osoby uzurpujące sobie prawo do tego rodzaju nauczania. Ale zarazem i takie wpajanie wiedzy i różnych poglądów, które może być kwestionowane w każdej chwili przez uczniów, czy też osoby, którym wiedza i przekonania są tak czy inaczej przekazywane;

b) spotkania z wyłączeniem wpływów którejkolwiek ze stron i spotkań, kiedy wpływ jednej ze stron daje o sobie znać. Te ostatnie nie różnią się od spotkań wymienionych w punkcie a); pierwsze zaś zachodzą wtedy, gdy nie mamy do czynienia z nauczycielem i uczniem dosłownie i w przenośni i kiedy okazuje się, że dwie osoby mają identyczne poglądy. Sytuacja taka zachodzi m.in. kiedy jeden autor powołuje się na drugiego nie dlatego, że tamten wywarł na niego wpływ, lecz tylko dlatego, żeby pokazać, że nie tylko on głosi dany pogląd;

• c) spotkania przypadkowe i konieczne. Te pierwsze mogą być scharakteryzowane przez opisanie drugich. Należy je odróżnić od tych drugich (koniecznych), które mają miejsce np. w szkole, kiedy spotyka się tam nauczający od lat nauczyciel z uczniem, który musi przecież chodzić do jakiejś szkoły i właśnie spotkał się tam z owym nauczycielem. Rezultat tego spotkania może być rozmaity, ale czy można to w ogóle nazwać spotkaniem? ... Chyba tylko w jednym przypadku: jeśli okaże się ono wyjątkowo owocne. Ale nawet gdyby było inaczej, nie można chyba powiedzieć, żeby nie było to w ogóle spotkanie;

d) spotkania osobiste i za pośrednictwem literatury. Ten typ kontaktów nie wymaga szczególnych wyjaśnień; chyba że tylko takie, iż w kontaktach osobistych oddziaływanie jednej osoby na drugą jest bardziej wszechstronne niż w kontaktach za pośrednictwem

gazet, czasopism i książek. Osobista znajomość autora może mieć również wpływ na stosunek do jego dzieł; może zachęcać (ale również i zniechęcać) do ich lektury;

e) spotkania uświadomione i nieuświadomione. to takie, kiedy jedna ze stron zdaje albo nie zdaje sobie sprawy z oddziaływania drugiej strony; albo zdaje sobie sprawę z tego dopiero po latach, co w przypadku kontaktów z różnymi osobami wyróżnia niektóre z nich, a inne gubi po prostu w pamięci bez żadnego śladu;

f) spotkania z jedną lub kilku osobami. Jest to sprawa ważna o tyle, że jeśli było tych spotkań więcej niż z jedną tylko osobą, to rezultat ich nie może być przedstawiony właściwie, jeśli się niektóre z nich pominie. Muszą być uwzględniane w całej ich różnorodności i złożoności. W przeciwnym razie uzyskalibyśmy fałszywy obraz tych spotkań;

g) spotkania z "inicjatywy" nauczyciela lub ucznia. Chodzi tu o to, że niektóre nader owocne spotkania dokonują się jak gdyby z inicjatywy nauczyciela, który stara się wybranemu przez siebie uczniowi przekazać jak najwięcej wiedzy i to nie tylko w sposób z jego strony bezkrytyczny, ale również z uwzględnieniem jego wszelkich obiekcji. Ale może być też taka sytuacja, że uczeń szuka i znajduje tylko takich nauczycieli, którzy uczą go tego, czego on chce, do czego ma jak najlepsze intelektualne predyspozycje. I wówczas rola jego nauczycieli ogranicza się właściwie rzecz biorąc do minimum. On od żadnego nauczyciela nie przyjmuje niczego innego niż to, co w zarodku tkwi w jego umyśle, w jego predyspozycjach psychicznych - nauczyciele rozszerzają tylko jego horyzonty i pogłębiają jego wiedzę, ale nic nowego pod względem treści i charakteru tej wiedzy nie wnoszą. Rozróżnienie tych wszystkich spotkań jest rzeczą ważną, ponieważ odróżnia inkontrolologię od "wpływologii". Uwzględniając je inkontrolologia wznosi się ponad zasadę wzajemnego oddziaływania i wpływów jednych myślicieli i filozofów na innych.

Przypisy

¹ K. Fischer, *Immanuel Kant und seine Lehre, erste Teil, Entstehung und Grundlegung der kritischen Philosophie*, 4 Aufl. Heidelberg 1898, s. 48.

² Uwaga ta nie dotyczy okresu przedkrytycznego, ale nie był to okres kształtowania się właściwej, tj. krytycznej filozofii Kanta.

³ Por. F. Engels, *Dialektyka przyrody*, KiW, wyd. 3, Warszawa 1956, s. 13. Teoria Kanta była potem nieco rozwinięta przez francuskiego astronoma Laplace'a. I w ten sposób powstała i funkcjonowała przez wiele lat teoria Kanta-Laplace'a.

⁴ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, PWN, Warszawa 1972, s. 70, 186.

⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, PWN, Warszawa 1964, s. 6, 24, 35.

⁶ F. Paulsen, *I. Kant i jego nauka*, Warszawa 1902, s. 40.

⁷ I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, PWN, Warszawa 1960, s. 10.

⁸ T. Nemowicz, K. Sauerland i J. M. Siemek (red.), *Filozofia niemieckiego oświecenia (wybrane teksty)*, Warszawa 1973, s. 13; *Kants Werke*, Berlin 1968, Bd 1, s. 398-399, 413-414.

⁹ Znany podówczas psycholog J. N. Tetens był autorem dzieła: *Szkice filozoficzne o naturze ludzkiej i jej rozwoju (Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung, 1777)*.

¹⁰ Matthew Tindal (1657-1733) jest autorem dzieła: *Christianity as Old as the Creation (Chrześcijaństwo stare jak świat)* przetłumaczonego w 1741 r. przez jednego z uczniów Christiana Wolffa. Fakt ten stał się początkiem ruchu deistycznego w Niemczech. Do deistów zostawał pod wpływem Wolffa - głównego przedstawiciela deizmu w Niemczech; por. H. Borowski, *Kantowska filozofia religii*, UMCS, Lublin 1982, s. 17-19.

Maria Magdalena Rudiuk

Tadeusz Kotarbiński (1886 – 1981) w świetle spotkań

Słowo "spotkanie" nie jest dla T. Kotarbińskiego terminem filozoficznym. Używa go zamiennie z takimi wyrażeniami, jak: "obcowanie", "bezpośredni kontakt", "bliska łączność koleżeńska" (z profesorem)¹ itd. Należałoby więc zadać pytanie, czy badanie filozofii kultury u Tadeusza Kotarbińskiego metodą inkontrolologiczną jest uzasadnione w sytuacji, kiedy konstytuujące inkontrolologię pojęcie "spotkania" leży poza jego polem widzenia.

Warto przy tym zauważyć, że pojęcie "spotkania" (i inne kategorie inkontrolologii) są nie tylko narzędziami badawczymi, ale uwikłane są także w pewien system wartości. Inkontrolologia uznaje bowiem spotkania za czynnik konstytuujący istotę człowieka – w oparciu o twierdzenia Marksa, że "człowiek jest całokształtem stosunków społecznych", a "bogactwo duchowe człowieka zależy od bogactwa jego stosunków z innymi ludźmi".

Procedura inkontrolologiczna uwzględnia: rodzaje, przyczyny, przebieg, okoliczności i rezultaty spotkań. Punktem wyjścia w klasyfikacji spotkań jest dla niej podział na: spotkania bezpośrednie (z żywymi ludźmi) i spotkania pośrednie (poprzez dzieła i w ogóle wszelkie wytwory ludzkiej aktywności).

Wśród spotkań bezpośrednich wyróżniam spotkania niezależne od nas (np. urodzenie się w określonym środowisku, uczęszczanie do szkół z określonymi nauczycielami itd.) oraz zależne. W tym szkicu ograniczę się do przedstawienia spotkań niezależnych od Kotarbińskiego, koncentrując się na

nich z dwóch powodów: po pierwsze, są one chronologicznie najwcześniejsze (dominują przecież głównie w okresie dzieciństwa i wczesnej młodości), po drugie, stanowią one pierwszą materię doświadczalną człowieka, przekształconą w przedmiotową, a czasem również w podmiotowe składniki osobowości, stając się niejako dodatkowym wyposażeniem determinującym przyszłe decyzje, przyszłe spotkania.

Specyficzną cechą spotkań niezależnych jest zachodzenie relacji jednostronnych: Kotarbiński-syn czy Kotarbiński-uczeń (a także, choć w mniejszym stopniu, Kotarbiński-student) jest głównie *p r z e d m i o t e m* o d d z i a ł y w a n i a , a nie pełnoprawnym podmiotem. Początek dojrzałego życia wyznaczają zmiany w układzie tych relacji, to znaczy kiedy człowiek z przedmiotu oddziaływania staje się również jego podmiotem, a zarazem miejsce spotkań niezależnych zaczyna zajmować spotkania zależne od niego. U Kotarbińskiego proces ten związany jest z okresem wyboru studiów i opiekuna naukowego.

Inkontrolująca metoda interpretacji życia i dzieła wielkich twórców unaocznia oczywistą prawidłowość w relacjach między stronami spotkań: otóż z roli przedmiotu oddziaływania, charakterystycznej dla pierwszych spotkań człowiek zaczyna pełnić w coraz większym stopniu rolę podmiotu. Gdy dochodzi do widocznego odwrócenia relacji i twórca zaczyna pełnić głównie (niekoniecznie wyłącznie) funkcję podmiotu, to taka zdecydowana zmiana w układzie relacji (ponowne ujednostonnienie, ale w drugą stronę) stanowi dowód, że dana osoba zaczyna funkcjonować w kulturze. Otwiera się w ten sposób obszar badań nad formami jej obecności w kulturze, nad sposobami recepcji i kierunkami kontynuacji.

Pierwsze spotkania decydujące dla kształtowania się postawy Tadeusza Kotarbińskiego mają miejsce w domu rodzinnym - na co zwracał uwagę sam filozof w późniejszych latach swego życia. Urodził się 31 marca 1886 r. w Warszawie. Ojciec, Miłosz Kotarbiński (1854-1944) był z zawodu malarzem, profesorem w szkołach sztuk plastycznych, dyrektorem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, a z zamiłowania był kompozytorem i śpiewakiem, uprawiając prócz tego - na użytek domowy - bajkopisarstwo. Matka, Ewa z Koskowskich (1860-1932), uczennica Aleksandra Michałowskiego, entuzjasty muzyki romantycznej, towarzyszyła zawsze mężowi w jego pracach muzycznych.

W rodzinie Kotarbińskich zawody artystyczne (plastyka, muzyka, literata, aktora) nie należały do rzadkich, wystarczy wspomnieć o takich postaciach, jak: stryj, Wilhelm Kotarbiński (1849-1922), malarz (obrazy symboliczne, mitologiczne, biblijne w wielu muzeach europejskich); Józef Kotarbiński (1849-1923) wybitny aktor, dyrektor teatru, literat, krytyk i jego żona Lucyna, uczennica Gersona, dziennikarka, aktywna działaczka społeczna, czołowa polska emencypanka i literatka (przyznano jej złoty wawrzyn Polskiej Akademii Literatury); Mieczysław Kotarbiński (1890-1943), brat Tadeusza, wybitny dekorator wnętrz, znany malarz portrecista, profesor ASP w Warszawie, jego żona Julia (ur. 1896), artystka plastyczka (wybitne osiągnięcia w dziedzinie ceramiki), profesor Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu; Janusz Kotarbiński (1887-1945), brat Tadeusza, wykazywał duże zdolności muzyczne; inny Janusz Kotarbiński, kuzyn Tadeusza, autor wielu obrazów z życia górali oraz pejzaży tatrzańskich, twórca polichromii w kościele na Krupówkach, przyjaciel S. I. Witkiewicza.

Kotarbiński wzrasta zatem w atmosferze sztuk plastycznych, muzyki i poezji. Dziedzictwem domu rodzinnego jest wrażliwość estetyczna, a także znajomość środowiska artystycznego, jego stylu życia.

Spośród członków rodziny najsilniejszy okazał się kontakt z najbliższymi: ojcem i matką. W przemówieniu wygłoszonym na uroczystości jubileuszowej z okazji ukończenia 70 lat życia, charakteryzując "mistrzostwa kunsztu nauczycielskiego" zaczyna od stwierdzenia: "Pierwszą szkołą bywa zwykle dom rodzinny, a coś dopiero, jeśli to dom nauczycielski".² Na stale utrwalił w pamięci postać ojca, którego obserwował podczas pracy, słuchał rad i spostrzeżeń. Przejął - jak pisze - niejedno ze wskazań dydaktycznych i tak na przykład, aby zaprezentować dyrektywę kształtowania mistrzostwa przez utrwalanie ruchów właściwych (metodą prób i błędów) przywołuje ojcowskie rady i przestrogi, odnoszące się do osiągania efektu brylowatości w rysowaniu z natury; gdzie indziej pisze, że zapamiętał przestrogi ojca: "Naiwny grafik sądzi, że wrażenie największej słoneczności osiąga się przy pomocy najciemniejszych odcieni. Nic podobnego! Umiar jest tu potrzebny, nie maksimum możliwego kontrastu". Przypomnienie przestroż ojcowskich wygłoszonych pół wieku temu, podyktowane potrzebą ilustracji metody dydaktycznej, pozwala precyzyjnie określić rezultat spotkania młodego Kotarbińskiego z ojcem. Ojciec przekształca się w p o d m i o t o w y

składnik osobowości syna, staje się jego nauczycielem, mistrzem, inspiruje i towarzyszy jego pracy myślowej wysiłkiem intelektualnym "od wewnątrz", stając się niejako organicznym składnikiem jego osobowości. Można z całą pewnością uznać, że późniejsze zainteresowania metodologią, parakseologią mają swoje pierwsze inspiracje w kontakcie z ojcem.

Podobne procesy zachodzą w relacji matka-syn. W wieku 80 lat Kotarbiński wyznaje, że stale pozostaje pod wrażeniem wzorca osobowego matki oddanej własnym przeżyciom. Mimo, że różne obiekty można by przeciwko takiej postawie wysunąć (głównie zacieśnienie grona podopiecznych), to jednak "nieodpartym pozostaje, że postawa matki oddanej dzieciom stanowi rzadkie źródło równowagi wewnętrznej, ładu i piękna moralnego. Piękno moralne tkwi tutaj w motywacji wiernego i ofiarnego opiekuństwa, na które można liczyć w najtrudniejszych okolicznościach".³ Matka również przekształca się w podmiotowy składnik osobowości syna, ale w innych znaczeniu: jest uosobieniem piękna moralnego. Zaowocuje to "spotkanie" jeszcze w innej formie. Poszukując genezy idei społeclegliwego opiekuństwa nie można nie zauważyć tego źródła, jeżeli nawet nie najistotniejszego, to w każdym razie chronologicznie najwcześniejszego.

Kolejnym ważnym etapem w życiu Kotarbińskiego, rozpoczynającym "serię" nowych, znaczących spotkań, jest V Filologiczne Gimnazjum Rządowe (gdzie spędza osiem i pół roku) z rosyjskim językiem wykładowym, dające głównie znajomość języków: greki, łaciny, francuskiego, niemieckiego i literatur. Była to "szkoła obca, bez przyjaźni między nauczycielstwem a uczniami, szkoła mundurowa o typie stosunków półmilitarnym (...) zasadniczo - choć niefanatycznie - fideistyczna, społecznie reakcyjna, ale przy wszystkich swoich wadach - szkoła pouczająca i wymagająca, dobrze gimnastykująca umysł"⁴ - jak wspomni Kotarbiński po latach. Z grona profesorskiego Kotarbiński przypomina trzech; Bielajewa (nauczyciela algebry), który funkcjonuje w jego pamięci jako uosobienie pedantyzmu szkolnego, lecz jako siedemdziesięcioletni człowiek podkreślił bezcenność owego kultu "absolutnej poprawności jako cnoty szkolnej", bowiem opanowawszy technikę danej umiejętności "można sobie potem dowoli dawać takie czy inne luzy w procedurze, ale trzeba przedtem przejść przez szkołę poprawności zupełnej i wdzięczność

się należy ze strony uczniów instruktorowi, trenerowi, który potrafi ich pod tym względem i pouczyć i przypilnować pokonując nudę nieustannych powtórek i robiąc to „z dziarską nieustrudzoną miną”.⁵

Rezultatem spotkania z nauczycielem języka niemieckiego było pojawienie się w świadomości Kotarbińskiego negatywnego modelu nauczyciela, który nie umiając pogodzić troski o wyrabianie automatyzmów z zadaniem rozbudzania umysłów, dopuszcza do wszechwładnego panowania automatyzmów i cofania się inteligencji pod ich naporem. Temu „typowemu Niemcowi” przeciwstawi Kotarbiński „typowego Francuza”, Charlesa Appela, którego wiedza i wybitny talent pedagogiczny rozbudziły w nim na trwałe zainteresowanie językoznawstwem i filozofią języka. Rezultatem tego spotkania było przekształcenie się nauczyciela w podmiotowy składnik osobowości ucznia w dwojakim sensie: dla Kotarbińskiego-pedagoga nauczyciel ten staje się wzorem kunsztu nauczycielskiego; dla Kotarbińskiego-twórcy reizmu (w jego wersji semantycznej) jest on drogą do zainteresowania się filozofią języka.

Poza zajęciami w carskiej szkole młodzież wiązała się w kółka samokształceniowe, gdzie przerabiano przedmioty, których nie było w programie: historię Polski, historię literatury polskiej, historię kultury, historię filozofii, biologię. Zajęcia te stały na wysokim poziomie, a niektóre - z perspektywy lat - określa Kotarbiński jako znakomite. Wymieniając nazwiska takich wybitnych wykładowców, jak Stanisław Brzozowski, Adam Mahrburg, Adam Grzymała-Siedlecki, Jan Sosnowski, którzy wykładali na tajnych kompletach, Kotarbiński szerzej prezentuje sylwetkę Ludwika Krzywickiego, a właściwie jego technikę wykładów, dzięki której treści jakie głosił przyciągały umysły młodzieży jak magnes. W konsekwencji, prezentacja arkanów sztuki nauczania Krzywickiego stała się - bardzo interesującym z punktu widzenia inkontrolologii - opisem procesu przekształcania się nauczyciela w podmiotowy składnik osobowości uczniów. Działo się tak dzięki temu, że Krzywicki posiadał umiejętność „przejmowania” uczniów tym, czym sam był głęboko „przejęty”.

Po ukończeniu szkoły średniej Kotarbiński wchodzi w okres wahań i poszukiwań kierunku studiów, a w perspektywie i zawodu. Ten etap życia określa on mianem epoki „naturalnego romantyzmu”, kiedy to snuje się wspaniałe plany na temat własnej przyszłości, zakładając z reguły, że ma się do spełnienia arcyważną i nie-

przeciętną rolę. Romantyzm młodzieńczy Kotarbińskiego konkretyzuje się w bardzo ambitnym planie zostania uniwersalnie wykształconym człowiekiem. Zaczyna z dużym zaangażowaniem od studiów fizyczno-matematycznych w Krakowie, gdzie jest pod dużym wrażeniem wykładów Augusta Witkowskiego (1854-1913) z fizyki doświadczalnej. Jego wykłady charakteryzuje jako piękny "(...) najlepiej zbudowany utwór tzw. literatury pięknej", ale w centrum jego uwagi nie znajduje się wówczas środowisko uniwersyteckie: "Wychowany w atmosferze plastyki, muzyki, poezji, chłonałem aurę ziemi krakowskiej, jako przybytku piękna. Upajałem się wdziękami okolicznego krajobrazu, o ileż weselszego i bardziej urozmaiconego, niż płaskie, szare, podwarzawskie równie i przedmieścia. Była to w malarstwie epoka Fałatów, Wyczółkowskich, Filipkowiczów, Stanisławskich, odtwórców urzekającego nastrojem pejzażu (...) Tkwiłem też w parantelach teatralnych".⁶ Trzeba przypomnieć, że jego stryj, Józef Kotarbiński był znanym aktorem, reżyserem, a wówczas dyrektorem Teatru Miejskiego w Krakowie, gdzie wystawiano "Dziady", "Lillę Wenedę", "Wyzwolenie", "Bolesława Śmiałego", "Wesele"; była to, jak wspomina, "istna kwintesencja polskości krakowskiej, tam jedynie i wtedy w pełni zrozumiała i do głębi przejmująca".⁷

W tym czasie chodził także, bardziej z ciekawości niż autentycznych zainteresowań, na wiece socjalistów, gdzie "grzmiał" Ignacy Daszyński, gromiąc szlachtę galicyjską, "ten worek starego żelastwa".⁸

Podczas pobytu w Krakowie Kotarbiński mieszkał przez pewien czas w domu Bronisława Malinowskiego, kończącego wówczas studia matematyczno-fizyczne. Stało się to okazją do obserwowania sposobu bycia przyjaciół "Bronia": Leona Chwistka i Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Pobyt w Krakowie trwał krótko. Kotarbiński musiał wracać do Warszawy, aby zdobyć świadectwo maturalne w prywatnej polskiej szkole (ponieważ szkoły rządowe w Królestwie Polskim były objęte bojkotem). Jesienią 1906 r. wyjechał do Lwowa, aby tam na Politechnice studiować architekturę pod kierunkiem Łazarskiego i Talowskiego. Najbardziej pociągało go jednak roztrząsanie prelekcji Stanisława Brzozowskiego, zaproszonego do Lwowa przez Bratnią Pomoc studentów Politechniki, której przewodniczył Władysław Sikorski (późniejszy generał).

Pobyt w Darmstadcie, dokąd wyjechał w celu dalszego studiowania architektury był pierwszym bezpośrednim kontaktem Kotarbiń-

skiego z kulturą i obyczajowością niemiecką. Imponowała mu systematyczność, z jaką Niemcy sprawowali wszystkie powierzone sobie funkcje. Pobyt w Niemczech umożliwił Kotarbińskiemu jeszcze inny rodzaj spotkań. Na dworze wielkiego księcia Hesji funkcjonował teatr stojący na bardzo wysokim poziomie, Kotarbiński wspomina doskonale wystawioną tetralogię Wagnera: "Złoto Renu", "Walkirię", "Zygfrйда", "Zmierzch Bogów".

Świadectwo dojrzałości polskiego prywatnego gimnazjum nie było honorowane przez tamtejsze władze, toteż Kotarbiński przerywa studia i śladem kolegów wyjeżdża do Estonii, gdzie w Parnawie składa potrzebne egzaminy. Pobyt w Estonii uznał za przygodę wysoce instruktywną. Spotkania, do jakich tam doszło, uświadomiły mu, "jak bardzo motywacja narodowościowa podszyta bywa klasowym protestem".⁹ Podkreślić należy, że w tym kontekście w opisie pobytu w Parnawie Kotarbiński posługuje się terminem "spotkanie".

Po triumfalnym powrocie do domu z wywalczoną maturą, dającą prawo wstępu na wyższe uczelnie, Kotarbiński podejmuje decyzję rozstrzygającą o całym jego późniejszym życiu: rezygnuje z architektury, wyjeżdża ponownie do Lwowa, aby podjąć studia w zakresie filozofii i filologii klasycznej.

Wyjazd Kotarbińskiego do Lwowa otwiera nową serię spotkań, wśród których charakter centralny ma spotkanie z Kazimierzem Twardowskim (1866-1938), filozofem, będącym najwybitniejszą wówczas postacią tamtego środowiska. Twardowski patronuje Kotarbińskiemu przez cały pięcioletni okres studiów. Wybitny talent pedagogiczny i organizatorski, prawa, szlachetna osobowość i wreszcie wspaniałe, fachowe przygotowanie czyniły go indywidualnością o nieprzeciętnych walorach. To spotkanie zaowocuje później u Kotarbińskiego w postaci idei s p o l e g l i w e g o o p i e k u ń s t w a. Cel życiowy mistrza przyjmuje Kotarbiński za swój: uczenie rzetelnego sposobu pracy.

Charakteryzując metodę pracy Twardowskiego Kotarbiński pisze, że można ją ująć w 4 punktach: 1) rzeczowość, 2) dyscyplina, karność, 3) działanie własnym przykładem, 4) gotowość do podejmowania osobistych zadań, do nowych wysiłków. Kotarbiński podkreśla, że Twardowski działał przede wszystkim własnym przykładem: "Był wzorem solidności (...) wzorem systematyczności w wykonywaniu zamierzeń, wzorem człowieka, na którego zawsze można liczyć we współpracy. I jeszcze jedno: cenił indywidualność".¹⁰

Hasło, jakie zdaniem Kotarbińskiego skupiało ludzi wokół mistrza Twardowskiego można by ująć następująco: "Miej sobie taki światopogląd, jaki sobie wypracujesz wedle własnych konieczności życiowych, bylebyś filozofował odpowiedzialnie, byleby twoja technika pracy umysłowej była rzetelna".¹¹ Ulegając fascynacji osobowością i stylem pracy nauczycielskiej Kotarbiński wyznaje jednocześnie że "nie przyjął na ogół" jego filozofii.

Szczególną doniosłość mają te wypowiedzi Kotarbińskiego, które zbliżają go do podstawowej idei inkontrologii: p r z e k - s z t a ł c a n i a s i ę s p o t y k a n y c h o s ó b w p o d m i o t o w e s k ł a d n i k i o s o b o w o ś c i . "Nic tedy dziwnego - pisze Kotarbiński o Twardowskim - że wszczepił w wielką rzeszę nauczycielstwa, która przyszła przez jego szkołę, walory nauczycielskie, jakie sam posiadał, każdemu uczniowi przekazując coś ze swego mistrzostwa".¹² Twardowski staje się wzorem stymulującym od wewnątrz myślenie i działania swoich uczniów.

We Lwowie dochodzi także do innych istotnych spotkań: z Janem Łukasiewiczem (1878-1956) i Władysławem Witwickim (1878-1948), którzy stają się dla Kotarbińskiego żywymi świadectwami "rozmaitych możliwości, mieszczących się w amplitudzie działań wpływów nauczyciela".¹³ Istotną rolę odegrały także spotkania koleżeńskie. Podczas studiów we Lwowie nawiązywane są kontakty i przyjaźnie, które przetrwają całe lata, by wspomnieć tu przede wszystkim spotkanie Kotarbińskiego ze Stanisławem Leśniewskim (1886-1939) i Kazimierzem Ajdukiewiczem (1890-1963).

Uzyskanie dyplomu zamyka ważny etap życia, w którym to, co nastąpi później już w samodzielnym, dojrzałym życiu, pojawia się niejako w załączkowej formie dzięki spotkaniom, zwłaszcza bezpośrednim. To jakim będzie dorosły człowiek wynika w znacznej mierze ze spotkań mających miejsce w okresie dzieciństwa i młodości. Pierwsze spotkania działają bowiem na nieuformowane jeszcze (stosunkowo najmniej uformowane) tworzywo ludzkie. Te spotkania - nazwane tu "zależnymi" - orientują życie na jakieś wartości i cele, które będą realizowane poprzez spotkania "niezależne". Przykład Kotarbińskiego dowodzi, że spotkania zależne zawierają w sobie projekcję spotkań niezależnych.

Przypisy

- ¹ T. Kotarbiński, *Studia z zakresu filozofii etyki i nauk społecznych*, Wrocław 1970, s. 416, 422, 447, 449 i in. oraz por. tenże, *Wybór pism*, t. II, Warszawa 1958, s. 844, 847, 892, 900, 902, 905, 919 i in., por. też: tenże, *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Wrocław 1961, s. 36, 114, 505 i in.
- ² Tenże, *Sprawność i błąd*, Warszawa 1970, s. 12; zob. też tenże, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa 1976, s. 104-110; a także *Studia ...*, s. 500-504.
- ³ Tenże, *Studia ...*, s. 73-77, 108 oraz tenże, *Medytacje ...*, s. 73-77, 108.
- ⁴ Tenże, *Sprawność ...*, s. 14; a także: tenże, *Studia ...*, s. 442-443.
- ⁵ Tenże, *Sprawność ...*, s. 15, por. s. 30-46; por. też: tenże, *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław 1975, s. 129.
- ⁶ Tenże, *Studia ...*, s. 408, por. s. 442.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 407.
- ⁹ Tamże, s. 414.
- ¹⁰ Tenże, *Sprawność ...*, s. 19, a także s. 31-35, 50-51, 129-130.
- ¹¹ Tenże, *Studia ...*, s. 419; por. tenże, *Sprawność ...*, s. 419, tenże, *Wybór pism*, t. II, s. 891-899, por. też: tenże, *Kurs logiki dla prawników*, Warszawa 1975, s. 39, 40, 60; a także: tenże, *Szkice z historii filozofii i logiki*, Warszawa 1979, s. 240-241.
- ¹² Tenże, *Sprawność ...*, s. 19, por. s. 35 i n., por. też: tenże, *Wybór pism*, t. II, s. 203-204, 509-510, 733-749, por. także: tenże, *Elementy ...*, s. 9.
- ¹³ Tenże, *Studia ...*, s. 420; por. tenże, *Sprawność ...*, s. 18-22; por. też: tenże, *Szkice z historii filozofii ...*, s. 218-228, 241-253.

Bogumiła Truchlińska

Bogdan Suchodolski a teoria spotkań

W pracach Suchodolskiego o kulturze wyrażone są cenne myśli, korespondujące z filozoficznymi podstawami teorii spotkań. Są to przede wszystkim:

- 1) przekonanie o dwoistości ontycznego statusu kultury; ukazanie kultury w jej aspekcie podmiotowym i przedmiotowym;
- 2) preferencje dla kultury w sensie podmiotowym, a więc dla człowieka kulturalnego, jego przeżyć, myśli, twórczości;
- 3) ukazywanie wzajemnych związków i zależności zjawisk i dziedzin kultury. Istota i funkcja kultury wyrażają się w relacjach różnego typu. Charakter fundamentalny ma relacja podmiotowo-przedmiotowa, która w zasadzie - w związku z poglądem na dzieła kultury jako obiektywizacje podmiotów - sprowadza się do relacji podmiotów. Kultura jako struktura całościowa to także związek różnych relacji, zachodzących między różnymi dziedzinami, z których żadnej nie przyznaje Suchodolski nadrzędnego znaczenia. Każda z dziedzin kultury stanowi bowiem tylko "funkcję całości";
- 4) wprowadzenie pojęcia ekspresji (wyrazu, wyrażania), czyli uzewnętrzniania przeżyć (treści psychicznych) przez podmiot kultury. Ten proces stanowi podstawę twórczości i kultury obiektywnej. Jest to także element aktu autokreacji;
- 5) przekonanie, że ekspresja jest także środkiem (sposobem) "uspołecznienia". Obiektywizacje stanowią warunek i pomost w procesie komunikacji interspołecznej, m.in. warunek rozumienia ludzi i dzieł z odległej przeszłości;

6) podkreślanie społecznego charakteru relacji międzypodmiotowej. Jednostka nie tworzy kultury sama; kulturę tworzy zbiorowość w procesie współpracy i na drodze przekazu międzypokoleniowego. Proces odbioru i przeżyć dzieł sztuki jest również procesem społecznym;

7) myśl o zależności człowieka od świata wytworów i odwrotnie. Kształcenie osobowości i wzbogacanie tym samym kultury subiektywnej dokonuje się przez kontakt z kulturą obiektywną (światem dzieł i wytworów kultury);

8) teza o pokrewieństwie duchowym ludzi różnych epok;

9) przekonania o wartości wychowawczej dawnych myślicieli, przywódców politycznych, pisarzy (wzory osobowe);

10) przekonanie, że na podstawie zobiektywizowanych przeżyć danego autora (czyli jego dzieł) można odtworzyć sobie jego "duchową sylwetkę";

11) propozycja tworzenia nowej nauki humanistycznej. Próba rekonstrukcji świadomości poszczególnych grup społecznych w oparciu o jednostkowe wypowiedzi, zapisy i dzieła;

12) troska o uchwycenie relacji między myślicielami i twórcami różnych epok; ukazywanie ich podobieństw, pokrewieństw myślowych, a także zachodzących w ich twórczości różnic.

Na podstawie twórczości, jak i biografii autora, wyodrębnić można następujące spotkania:

1) dotyczące osoby samego Suchodolskiego, krystalizowania się zainteresowań i osobowości twórczej oraz postaw filozoficznych;

2) spotkania zorganizowane przez Suchodolskiego ("Spotkania w spotkaniu"). One to właśnie świadczą o stosowaniu przez Suchodolskiego metody inkontrolologicznej. Co prawda Suchodolski nie używa tego terminu, ale poszukuje "pokrewieństw", "zblżeń duchowych", a ten zabieg może się dokonać tylko w oparciu o relacje, czyli spotkania danych myślicieli.

Wśród spotkań pierwszego typu wyróżnić można spotkania bezpośrednie (osobiste) i pośrednie, za pomocą dzieł. Spotkania bezpośrednie są to spotkania z nauczycielami (tak w Polsce, jak i za granicą). Grupa spotkań pośrednich, dokonujących się w czasoprzestrzeni myśli, jest liczniejsza ze względu na niezwykle czytanie i erudycję Suchodolskiego. W grupie tej wyróżniłabym nie tylko spotkania z poszczególnymi myślicielami polskimi i obcymi, ale także z prądami i kierunkami filozoficznymi.

Dokonując rekonstrukcji spotkań pierwszego typu ograniczę się do tych, które uważam za najważniejsze, a więc decydujące o kształtowaniu się postaw filozoficznych i zainteresowań badawczych oraz o ewolucji poglądów ("spotkania przełomowe").

Studia uniwersyteckie pozwoliły Suchodolskiemu zetknąć się z dwoma ważnymi ośrodkami naukowymi: Uniwersytetem Warszawskim i Uniwersytetem Jagiellońskim. Był uczniem wielu znakomitych i zasłużonych dla humanistyki polskiej uczonych m.in. B. Gubrynowicza (1870-1933), T. Kotarbińskiego (1886-1981), J. Łukasiewicza (1878-1956), W. Tatarkiewicza (1886-1980), J. Ujejskiego (1883-1937) i W. Witwickiego (1878-1948) z Uniwersytetu Warszawskiego oraz I. Chrzanowskiego (1866-1940), W. Heinricha (1869-1957), i S. Kota (1885-1975) z Uniwersytetu Jagiellońskiego.¹ Wprawdzie temat rozprawy doktorskiej dotyczył życia i twórczości Seweryna Goszczyńskiego, jednakże zainteresowania Suchodolskiego wybiegały zdecydowanie poza wąski krąg specjalizacji historyczno-literackiej.² W gruncie rzeczy jego studia polonistyczne były studiami filozoficznymi, dotyczyły bowiem historii idei. Taką orientację miała także działalność Józefa Ujejskiego, bezpośredniego opiekuna naukowego Suchodolskiego.³ Inspiracja Ujejskiego wyrażała się w traktowaniu historii literatury jako przejawu myśli filozoficznej. Świadczą o tym wspomnienia o Ujejskim.⁴ Potwierdza to też Suchodolski uważając, że uprawiana przez Ujejskiego historia literatury była w istocie historią idei dotyczących rozwoju narodu i osobowości. Postawa ta z pewnością rzutowała na kształtowanie się osobowości twórczej Suchodolskiego, na jego traktowanie i interpretację wytworów kultury. Przykładem może być monografia "Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologii" (1933).⁵ Można także zauważyć w niej przejęcie się postawą innego nauczyciela, mianowicie Bronisława Gubrynowicza, wyróżniającego się skłonnością do lekceważenia materiału biograficznego.⁶ Istniały dla niego tylko dzieła. Podobnie Suchodolski - rekonstruując system ideowy Brzozowskiego zupełnie zrezygnował z danych biograficznych. Pragnąc uniknąć psychologizmu pominął dokumenty, takie jak listy czy "Pamiętniki" Brzozowskiego, co nie wyszło pracy na dobre.

Kontakty z Ujejskim zaowocowały także w sferze stosunku do modnego w latach dwudziestych kultu Józefa Marii Hoene-Wrońskiego (1776-1853). Ujejski był zdecydowanym przeciwnikiem tej mody, czemu dał wyraz w swej demistyfikującej książce: "O cenę absolutu.

Rzecz o Hoene-Wrońskim". Podobne stanowisko zajął W. Witwicki⁷ i B. Suchodolski, który swój negatywny stosunek do mesjanizmu i mistycyzmu związanego z osobą Hoene-Wrońskiego wyraził w dwóch recenzjach.⁸ Stałe przeciwstawianie się mistycyzmowi będzie charakteryzowało całą twórczość Suchodolskiego. Skłonność do mistycyzmu dostrzegł bowiem zarówno w potocznej świadomości epoki, jak i w niektórych nurtach filozoficznych, m.in. w bliskim mu neohumanizmie.⁹

Charakterystyczną cechą postawy Suchodolskiego jest pewien swoisty obiektywizm, przejawiający się we wstrzeźliwości ocen, sądów o przedstawianych poglądach danego myśliciela. Były to także cechy dwu nauczycieli Suchodolskiego, mianowicie B. Gubrynowicza i W. Tatarkiewicza.

Okres pobytu na studiach za granicą (1926-1927) stanowi niezwykle doniosły etap w życiu naukowym Suchodolskiego. Jest to także jedno z ważniejszych spotkań z innymi kulturami: niemiecką, francuską, szwajcarską. Wyrazem zainteresowania Suchodolskiego doświadczeniami innych narodów są prace zapoznające czytelnika polskiego z przemianami tam zachodzącymi (szczególnie w organizacji szkolnictwa) oraz fermentem intelektualnym w dziedzinie humanistyki. Znaczenie tego pobytu dostrzegł i podkreślił w swej recenzji Zygmunt Łempicki.¹⁰ Szczególnie doniosły był pobyt Suchodolskiego w Niemczech. Jak świadczą recenzje prac niemieckich, opatrzone datami i adresem, Suchodolski przebywał w Berlinie, Getyndze i Lipsku. Na Uniwersytecie Berlińskim uczęszczał na zajęcia prowadzone przez E. Sprangera (1882-1963) i A. Vierkandta (1867-1953), interesował się bowiem zarówno filozofią, jak i koncepcjami pedagogicznymi i socjologicznymi. Tam też, jak twierdzi sam Suchodolski, ostatecznie uformowała się jego osobowość naukowa i skrytylizowały się zainteresowania szeroko pojętą humanistyką. Odstąpił więc od pierwotnego zamiaru kontynuowania studiów nad Goszczyńskim. Zajął się natomiast pedagogiką, łącząc ją z refleksją nad kulturą. Szczególnie zainteresował go kierunek zwany pedagogiką kultury. Tym samym więc nawiązał do koncepcji pedagogicznych E. Sprangera. Sympatyzował też z jego tendencją do ujmowania kultury jako struktury całościowej i traktowania poszczególnych dziedzin kultury jako równorzędnych, bez wyróżniania którejkolwiek z nich; przeciwstawiał się też pozytywistycznym tendencjom do atomizowania badanych zjawisk. Podobnie rzecz się miała z ujmowaniem osobowości.

Powołując się niekiedy na Sprangera, Suchodolski odnosił się jednak do niego krytycznie. Sprangerowski nacisk na stronę obiektywną kultury był przez Suchodolskiego traktowany jako przejaw metafizyki heglowskiej.

W swoich pracach z okresu dwudziestolecia międzywojennego Suchodolski wielokrotnie podkreślał, że opowiada się za współczesnym humanizmem jako filozoficzną orientacją, której celem jest obrona człowieka przed zagrożeniami ze strony niektórych dziedzin kultury (technika, gospodarka, polityka). Nurt ten był niejednorodny i miał różne zabarwienia. Suchodolski opowiedział się za jego wersją świecką, której reprezentantem był Irving Babbitt (1865-1933). Poświęcił mu książkę: "Studia nad humanizmem współczesnym, Irving Babbitt" (1936).

W rekonstrukcji myśli Babbitta znaleźć można wiele wątków, które korespondują z poglądami Suchodolskiego. Zaliczam do nich: wartościujące ujęcie wytworów człowieka, co oznacza też akceptację istnienia trwałych zasad, norm, ideałów, pozwalających na dokonanie oceny i selekcji, negatywny stosunek do naturalizmu i determinizmu, krytykę idei postępu, postulat kształcenia siebie i swego stosunku do ludzi, ideę umiaru, unikania wszelkiej krańcowości, krytykę współczesności.

Do ważnych spotkań intelektualnych z najbliższą tradycją filozoficzną zaliczyć należy spotkanie z myślą G. Simmla (1858-1918). Wpłynęło ono przede wszystkim na kształtowanie się podstaw filozofii kultury Suchodolskiego. Istnieje, jak sądzę, pewne pokrewieństwo między tymi myślicielami, wyrażające się w ciekawości poznawczej (wielostronność zainteresowań), w swoistym kolekcjonerstwie różnych punktów widzenia,¹¹ w błyskotliwości stylu (metaforyczność, pewien patos, niedbałość o precyzję używanych terminów) itp. Suchodolski podejmował też pewne wątki i pomysły Simmla, przekształcając je we własne koncepcje, dostosowane do całości poglądów, jak i do mentalności polskiej. Tok wywodów Suchodolskiego o istocie kultury przypomina bardzo sposób rozumowania Simmla. Nawiązaniem do Simmla jest też rozróżnianie przez Suchodolskiego dwoistego sposobu istnienia kultury: przedmiotowego i podmiotowego, a w związku z tym dwu typów kultury: obiektywnej i subiektywnej. Pewne refleksje nad funkcjonowaniem kultury, uwzględniające konflikty w kulturze są też zbliżone do Simmlowskich.¹² Bliskie jest mu też przeświad-

czenie Simmła, że kultura żyła we wzajemnych stosunkach świadomych podmiotów. Krytycznie natomiast odnosi się Suchodolski do irracjonalizmu "filozofii życia" Simmła.

Spotkanie z Simmlem niewątpliwie miało ważki wpływ na formowanie się filozofii kultury Suchodolskiego. Niemniej pewne idee czy koncepcje Simmła stanowiły tylko moment inspirujący: twórczo przyswojone, wzbogacone, rozwinięte - zaczynały żyć nowym życiem. Dotyczy to nie tylko spotkania z Simmlem. Suchodolski nigdy w całości nie akceptował żadnego systemu filozoficznego, w każdym natomiast mógł znaleźć jakąś cenną myśl, która wzbogacała jego własne przemyślenia. Na marginesie warto zauważyć, iż Simmła wysoko cenił Stanisław Brzozowski (1878-1911). Być może zainteresowanie koncepcją kultury Simmła wyrasta z sugestii Brzozowskiego.

Relacja Brzozowski-Suchodolski zasługuje na szczególną uwagę. Stanowi bowiem jedno z ważniejszych spotkań z myślicielami polskimi. Spotkanie to miało duże znaczenie nie tylko dla Suchodolskiego, ale również dla Brzozowskiego. Chodzi tu o jego sposób funkcjonowania w kulturze polskiej. Suchodolski jest autorem pierwszej naukowej, bez uprzedzeń napisanej monografii o Brzozowskim¹³ i chociaż książka ta spotkała się z różnymi ocenami krytyków, to przecież do dziś jest uwzględniana w badaniach nad twórczością autora "Legendy Młodej Polski". Monografia Suchodolskiego wywołała żywy oddźwięk, wzniciła na nowo dyskusje, tym razem naukowe, przedstawiając je ze sporu o tzw. "sprawę Brzozowskiego" na ocenę jego dorobku, wkładu do kultury polskiej oraz na zagadnienia i problemy metodologiczne. Suchodolski nie tylko usystematyzował poglądy Brzozowskiego, ale starał się uporządkować spuściznę po nim. Gromadził pisma rozproszone po różnych czasopismach, poszukiwał rękopisów, które mogłyby rzucić światło na proces ewolucji jego poglądów.¹⁴ Prowadził także walkę o edycję prac Brzozowskiego. Dostrzegał bowiem jasno aktualność - mimo zmiany sytuacji społeczno-politycznej Polski - wskazań Brzozowskiego, jego troski o kulturę narodową.

Do spotkań przełomowych - patrząc z dzisiejszej perspektywy - należy zaliczyć spotkanie Suchodolskiego z marksizmem. Zadecydowało ono o ewolucji jego poglądów, o "przewartościowaniach" w jego koncepcji kultury i wychowania. Było to jednak jedno z dłuższych i wieloetapowych spotkań, w trakcie których dokonywały się także zmiany w stosunku Suchodolskiego do marksizmu. W szczególności

po II wojnie światowej Suchodolski przeprowadził wielomiesięczne studia nad pracami Karola Marksa, przeżywając swego rodzaju wstrząs intelektualny, związany z uświadomieniem sobie, jak wiele cennego materiału tkwi w pracach klasyków i jak daleko odbiegają one od tego, co funkcjonowało w obiegowych interpretacjach. W tych trudnych chwilach - wspomina Suchodolski - Marks uczył widzieć, jak rośnie w dziejach człowiek za sprawą swej pracy i walki z uciskiem, walki o tworzenie nowego człowieczeństwa.¹⁵ Wynikiem tych studiów była praca "U podstaw materialistycznej teorii wychowania" (1957). Poprzedziły ją artykuły z lat 1946-1947 oraz "Wychowanie dla przyszłości" (1947), dokonujące krytyki idealistycznych koncepcji kultury i wychowania. Jak pisze L. Chmaj - to właśnie Marks stał się nauczycielem Suchodolskiego w ocenie myśli burżuazyjnej.¹⁶

Jednakże spotkanie z marksizmem nie nastąpiło po raz pierwszy dopiero w sytuacji przemian społeczno-politycznych kraju. Siega ono swymi korzeniami końca lat dwudziestych. Ma oho więc dwa etapy. Wzmianki o Marksie bądź marksizmie pojawiają się w pracach z 1929, 1931, 1933, 1935 oraz 1943 r. Mimo że są to jedynie wzmianki i drobne uwagi, to jednak na ich podstawie możemy sobie odtworzyć stosunek Suchodolskiego do marksizmu w tym pierwszym etapie. Składa się nań z jednej strony postawa polemiczna, z drugiej zaś dostrzeżenie znaczenia Marksa w kulturze. W czym wyrażał się krytyczny stosunek Suchodolskiego do marksizmu? Po pierwsze, Suchodolski utożsamiał marksizm z naturalizmem, nie odróżniał determinizmu dialektycznego od mechanistycznego. Krytkował szczególnie teorię rozwoju społecznego, a w jej obrębie teorię postępu. Po drugie, nie zgadzał się na wyjaśnienie rozwoju kultury przez jakąś inną dziedzinę. Wyrastało to z jego ujęcia kultury jako całości. Tak więc ekonomia stanowiła dla niego, podobnie jak sztuka, nauka, religia czy technika, tylko element składowy całościowej struktury. Żaden z tych elementów nie miał dla niego charakteru uprzywilejowanego i nie mógł stanowić bazy dla innych. Suchodolski uważał, że w rozwoju kultury bierze udział wiele czynników, które wzajemnie na siebie oddziałują, nie należy więc mówić o czynnikach pierwotnych i wtórnych.

Zastugi Marksa to - zdaniem Suchodolskiego - krytyka kultury burżuazyjnej, dostrzeżenie wielu sprzeczności w kulturze, jak i

roli tych sprzeczności w procesie rozwoju. Sam też pisał wielokrotnie o konfliktach w kulturze współczesnej, a jego analizy kultury wskazują na zjawisko alienacji, wyobcowania się dzieł, jak i alienację człowieka. Co prawda Suchodolski nie używa w tym czasie jeszcze słowa "alienacja", jednak wyraźnie wyczuwa się, że właśnie o ten proces mu chodzi. Zwłaszcza w przypadku koncepcji kultury dwuwarstwowej, w krytyce "mitu produktywizmu" i życia powierchownego jako efektu tegoż produktywizmu. Znamienne też jest, że Suchodolski, podobnie jak wcześniej Marks, odśladania dwoisty charakter pracy ludzkiej, dostrzega jej pozytywne antropo i kulturotwórcze funkcje, a z drugiej strony - funkcje destrukcyjne. Przy całej różnicy programów (Suchodolski proponował drogę reform) wiąże obu myślicieli ideał życia twórczego i wszechstronnego rozwoju osobowości. Wspólną podstawę stanowił więc humanizm, co z pewnością Suchodolski zauważył. Cechowała go bowiem zdolność do dostrzegania walorów każdego systemu filozoficznego nawet wtedy, gdy go w całości nie akceptował.

Tak więc ewolucja poglądów Suchodolskiego nie nastąpiła nagle i tylko pod wpływem określonych czynników politycznych. Była, moim zdaniem, wcześniej przygotowana w świadomości Suchodolskiego. Wyrazem tego może też być fakt ostrej krytyki rzeczywistości polskiej końca lat trzydziestych, zaniedbań w dziedzinie powszechnej oświaty, krytyka elitaryzmu w kulturze.¹⁷ Nic więc dziwnego, że twórczość Suchodolskiego doby międzywojennej pozwala na zakwalifikowanie go jako "obiektywnego sojusznika marksizmu".¹⁸ Natomiast jego obiekcje wyrastały, moim zdaniem, z nieznamomości pism klasyków, z oceny marksizmu dokonanej w oparciu o potocznie funkcjonującą interpretację.

Twórczość Suchodolskiego dostarcza także wielu przykładów stosowania metody inkontrolowanej.¹⁹ Suchodolski organizuje spotkania myślicieli dwu różnych epok, konfrontuje ich poglądy, wykazuje pokrewieństwa. Spotkania te, ukazujące przede wszystkim pokrewieństwa ideowe i pokrewieństwa postaw, stanowią niejako punkt wyjścia do porównań i refleksji nad dwiema różnymi (często przeciwstawnymi) epokami. Relacje między myślicielami różnych epok dowodzą - zdaniem Suchodolskiego - iż płynną i umowną rzeczą jest periodyzacja, podział na okresy, epoki czy kierunki. Między poszczególnymi epokami istnieje natomiast jakby przepływ idei, prądów. Decyduje on o ciągłości i życiu w kulturze. Dzięki niemu poprzednie epoki nie

stanowią stadium zamkniętej, minionej przeszłości, ale ich idee, poglądy, myśli żyją i funkcjonują jako składowe następnych epok.

Przypisy

¹ I. Wojnar, Bogdan Suchodolski, "Nauka Polska" 1964, nr 1, s. 74-79; Jubileusz Profesora Bogdana Suchodolskiego, "Studia Filozoficzne" 1974, nr 4, s. 203-205 oraz Profesor Bogdan Suchodolski (nota biograficzno-bibliograficzna), w: Przeszłość przyszłości. Księga pamiątkowa ofiarowana B. Suchodolskiemu, Warszawa 1975.

² Pierwsza publikacja ukazała się w "Rzeczpospolitej" (1922, nr 305) i dotyczyła poglądów W. Jamesa i H. Kamińskiego. Następne ukazują pokrewieństwo duchowe między A. Cieszkowskim, B. Trentowskim i R. Euckenem (1923).

³ Telewizyjna wypowiedź Suchodolskiego: Moja droga do pedagogiki, "Nurt", 21 XII 1979, przedruk: Moja droga do pedagogiki i przez pedagogikę, "Nurt. Wybrane zagadnienia z pedagogiki", 1980, nr 4, s. 215-221; Moja droga do pedagogiki, Wywiad przeprowadzony przez I. Olecką, "Nowa Szkoła" 1974, nr 2, s. 31-32.

⁴ Z. Libera, J. Ujejski (1883-1937), w: Z dziejów polonistyki warszawskiej, praca zbiorowa, Warszawa 1964. Także wspomnienia pośmiertne Z. Szwejkowskiego w "Ruchu Literackim" (1937, nr 8, s. 13).

⁵ Tendencja do światopoglądowego traktowania twórczości, poszukiwania i wydobywania treści filozoficznych z dzieł sztuki wyraża się także w pracach powojennych Suchodolskiego. Por. tenże Narodziny nowożytnej filozofii człowieka, Warszawa 1963 oraz tenże, Rozwój nowożytnej filozofii człowieka, Warszawa 1967.

⁶ J. Krzyżanowski, B. Gubrynowicz (1870-1933), (w:) Z dziejów polonistyki warszawskiej,

⁷ W. Witwicki, J. Ujejski, O cenę absolutu. Rzecz o Hoene-Wrońskim, "Ruch Filozoficzny" t. XI, 1928-29, s. 23-24.

⁸ B. Suchodolski, Krytyka podstaw kultu Wrońskiego, "Nowiny Naukowe" 1925, nr. 4, s. 3-4 oraz rec. z pracy J. Brauna, Metafizyka pracy i życia. Rzecz o Stanisławie Brzozowskim, "Nowa Książka" 1935, z. 5, s. 240.

⁹ Suchodolski przestrzega humanistów przed tą skłonnością w książce *Studia nad humanizmem współczesnym*, Irving Babbitt, Warszawa 1936.

¹⁰ Z. Łempiski, B. Suchodolski, *Przebudowa podstaw nauk humanistycznych*, "Ruch Literacki" 1928, nr 5, s. 148-149.

¹¹ Kolekcjonerem punktów widzenia nazywał Simmla Ernst Bloch. Zob. S. Magala, Simmel, Warszawa 1980, s. 115.

¹² Suchodolski powołuje się na prace Simmla Begriff und Tragödie der Kultur (1911) i Der Konflikt der modernen Kultur (1928) w artykule O kulturze, "Oświata i Wychowanie" 1929, z. 3, s. 275-304 oraz w książce *Uspołecznienie kultury*, Warszawa 1937.

¹³ B. Suchodolski, Stanisław Brzozowski, *Rozwój ideologii*, Warszawa 1933.

¹⁴ Zob. tenże, *Rękopisy Stanisława Brzozowskiego*, "Ruch Literacki" 1931, nr 5, s. 142-143. Dokonuje tu Suchodolski prezentacji rękopisów Brzozowskiego odnalezionych w wydawnictwie M. Arcta.

¹⁵ B. Suchodolski, *O pedagogikę na miarę naszych czasów*, Warszawa 1958, s. 423.

¹⁶ L. Chmaj, Bogdan Suchodolski, w: *Prądy i kierunki w pedagogice XX wieku*, Warszawa 1962, s. 511.

¹⁷ B. Suchodolski, *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej*, Warszawa 1938; oraz tenże, *Dwudziestolecie*, "Kultura i Wychowanie" 1938, z. 4, s. 247-258.

¹⁸ A. Nowicki, *Polska filozofia kultury (1918-1939) a teoria kultury świeckiej*, "Euhemer" 1977, nr 1, s. 3-7 oraz tenże, *Polska filozofia kultury XX wieku*, "Studia Filozoficzne" 1977, nr 4, s. 25-32.

¹⁹ Zob. B. Suchodolski, Stanisław Brzozowski i Aleksander Świętochowski, Warszawa 1932 (odb. z "Ruchu Literackiego") oraz tenże, Wypiański i Brzozowski. *Problem tradycjonalizmu*, "Ruch Literacki" 1932, nr 9, s. 257-260.

Stefan Symotiuk

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885 – 1939) a teoria spotkań

S. I. Witkiewicz należał do tych twórców, u których rozmyta jest granica między życiem i twórczością. Nie tylko większość jego powieści i dramatów ma charakter autobiograficzny (są tam przeniesione postacie jego znajomych i przyjaciół, autentyczne zdarzenia i rozmowy), ale też samo życie codzienne Witkiewicz traktuje jak fabułę literacką, reżyserując je nieustannie. Geneza tego zjawiska może już w przyjętym przez jego ojca systemie pedagogicznym - wzorowanym ponoć na "Emilu" Rousseau - w którym sam ojciec pełnił funkcję nauczyciela życia (jego listy do syna są fascynującym dokumentem "pedagogiki modernistycznej"). Ponadto wychowanie to odbywało się w środowisku nieustannie gromadzących się dla wspólnego spędzenia czasu ludzi z elity kulturalnej, byli to zajężdżający do Zakopanego poeci, malarze, uczeni i politycy. Dodatkowym ważnym "spotkaniem" była też przyjaźń zawarta z dwoma młodymi ludźmi, wybitnie utalentowanymi: L. Chwistkiem i B. Malinowskim, którzy pojawiać się będą niemal w każdej powieści Witkiewicza.

Życie i twórczość pojmowane jako cykle i kręgi spotkań były u schyłku XIX w. obsesyjnym tematem literatury modernistycznej oraz filozoficznej powieści rosyjskiej: Dostojewskiego, Turgieniewa i in., gdzie każda z postaci jest nosicielką jakiejś koncepcji religijnej, filozoficznej lub społecznej. Podjęte przez Bachtina prace nad zbadaniem polifoniczności tej literatury odkryły zaledwie część jej struktury, choć jednocześnie Bachtin przeocza,

że psychologizm Dostojewskiego często jest chwytem "erystycznym", stosowaniem nieuczciwych argumentów "ad personam" i "ad hominem" w dyskusjach światopoglądowych.

1. Typologia uczestników "spotkań"

Witkiewicz pasjonował się typologią osobowości Kretschmera i Freuda. Jednakże jego klasyfikacja ludzi nie ma charakteru "substancjalnego", nie opiera się na przesłankach biologicznych. Nie ma ona również charakteru socjologicznego, jak czynił to F. Zaniecki w "Ludziach teraźniejszych ...". Witkiewicz natomiast konstruuje typologię "relacyjną", dokonując podziałów wedle relacji, jakie mogą występować między jednostkami. Główne rodzaje, jakie występują w jego utworach to: a) ludzie z a j m u i ą c y, b) ludzie o b o - j ę t n i, c) ludzie m ą t w y.

Pierwszy z tych typów stanowią jednostki, będące nosicielami jakiejś "koncepcji życia" i reżyserujący swoje życie wedle tej koncepcji. Nie musi ona być uświadamiana, raczej dopiero w konfrontacji i w "rozmowach" staje się ona "planem życia". Dlatego spotkania są okazją do uświadomienia sobie swojego scenariusza życiowego. Spotkania takie mogą jeszcze dzielić się na osobne rodzaje. Występują one u Witkiewicza w następujących wersjach:

M i s t r z - u c z e ń, relacja taka występowała między nim a ojcem; mistrzem w zakresie sztuki był też dla niego przez pewien czas poeta T. Miciński, filozof Hans Cornelius. Zazwyczaj relacja ta łączy się z różnicą wiekową na korzyść mistrzów.

Relacja p r z y j a ż n i ma miejsce między rówieśnikami. Należą tu związki Witkiewicza z Chwistkiem, Malinowskim, Szymanowskim, Linkem i innymi. Relacja w r o g o ś c i zachodzi głównie między ludźmi negującymi koncepcję życia swoich partnerów; jest to sytuacja np. między twórcą a jego krytykami (w wypadku Witkiewicza: Irzykowskim, Winawerem).

Ludzie o b o j ę t n i to ci, którzy pozostają w relacji "formalnej" wobec siebie. Taką grupę stanowili dla Witkiewicza wszyscy ludzie nieznani, spotykani przypadkowo na ulicy itp. Ale są tu również np. klienci jego Firmy Portretowej. Jej Regulamin - ułożony specjalnie dla ustalenia stosunków twórca-klient - jest przykładem

dążenia do całkowitego urzeczywistnienia i depersonalizacji tych "spotkań", jakimi są np. seanse malarskie. Klient - obiekt portretowania - nie powinien wdawać się w rozmowę, kontrolować postępów pracy, oceniać jej rezultatów. Jeśli portret podoba mu się, powinien wziąć go, zapłacić i odejść. Witkiewicz "nie poznawał" na ulicy swoich klientów. Spotkanie zatem nie może się wiązać z relacją zależności, zwłaszcza finansowej. Jest relacją *s a m o i s t n ą*, jakościowo odrębną od innych relacji, może być kontynuowane, przerywane - jest rodzajem "przygody" o określonym znaczeniu w całości życia jednostki.

Jeszcze bardziej zdeprecjonowaną w inkontrologii Witkiewicza kategorią jest taka, w której funkcjonują *l u d z i e - m ą t w y*. Są to ludzie reprezentujący "światopogląd potoczny", "filozofię życiową", płaski utylitaryzm, hedonizm niewybredny i wręcz po prostu głupi. Jednocześnie jednak chodzi tu o ludzi agresywnych, wtrącających się ze swoim płaskim widzeniem świata we wszystkie sprawy, usiłujących wszystko zmienić, usprawnić, ulepszyć; pouczających innych i uznających się za najlepszych. Ich oddziaływanie zmierza do ściągnięcia innych z "wyższych" poziomów egzystencji w nicłość codzienności, trywialności i wulgarności. Narzucają swoje prymitywne gusty estetyczne, banalne poglądy polityczne, prostackie opinie. Zmierzają do "instrumentalizacji" innych, traktują ich przedmiotowo. Należą tu też z reguły u Witkiewicza wszystkie relacje mężczyzna-kobieta.

2. Typologia "spotkań"

Poza relacjami, w jakich występują "ludzie obojętni", wszystkie inne są relacjami napięcia, przy czym niektóre z tych napięć mają charakter pozytywny, inne negatywny. W zależności od uczestników spotkania mogą mieć charakter *a k t ó w* lub *p r o c e s ó w*. Mogą to być zdarzenia o jednorazowym charakterze, lub procesy podobne do gry, pełne różnorodnych zabiegów i sytuacji wypróbowania lojalności i wzajemnego "rozumienia się" itp. Możemy wyróżnić u Witkiewicza trzy główne typy "spotkań":

Z d e r z e n i a, *s p i ę c i a t o w a r z y s k i e*; jest to przypadkowe lub zainscenizowane zetknięcie się różnych indywidualności, przeciwnych sobie charakterów, temperamentów,

typów zawodowych lub etnicznych, które zmusza jego uczestników do "zajmowania postawy" wobec siebie; różnorodnych gestów i schematów kulturowych, ujawniających ich "istotę"

S p o t k a n i e - o l ś n i e n i e; jest to takie zetknięcie się ludzi, które od pierwszego momentu zostaje uznane przez obie strony za "wyjątkowe", "doniosłe"; spotkanie ludzi "dopasowanych" do siebie.

S p o t k a n i e - p r o c e s; jest to taka relacja, którą jej uczestnicy uznają za doniosłą i ważną, aczkolwiek niezupełnie uświadamiają sobie, dlaczego pojmują ją w ten właśnie sposób. Jest to układ interpersonalny, "rozmyty", "niedopowiedziany", "otwarty". Takie spotkanie może być niepokojące, męczące, pełne nieporozumień, a nawet konfliktów. Towarzyszy mu napięcie, które uczestnicy starają się usunąć.

W aspekcie tego trzeciego typu spotkań funkcjonuje jedna z najważniejszych kategorii inkontrologii Witkiewicza, są to tzw. **r o z - m o w y i s t o t n e**. Taki właśnie tytuł nosi już jeden z rozdziałów pierwszej (nie wydanej za życia) powieści Witkiewicza "622 upadki Bunga". Jaki jest przebieg i funkcja tego elementu spotkań jest bardzo trudno ustalić. "Rozmowa z księciem - pisze w powieści - działała na Bunga jak gąbka platynowa na mieszaninę tlenu i wodoru - katalitycznie. Czuł odrębność swojej istoty, a jednocześnie rosta w nim własna, choć czasem obca mu, tajemnicza siła". Rozmowy te - jak można sądzić - miały charakter "spowiedzi" typu egzystencjalnego, były swoistą katharsis, zwierzaniem się, powierzaniem innym trudnych spraw osobistych, tragicznych przeżyć itp. Jednakże nie dają się one zredukować do aktów ekshibicjonizmu, jaki pokazują nam niektóre powieści Dostojewskiego. Jednocześnie bowiem rozmowy te są rodzajem "próby przyjaźni", egzaminowaniem lojalności i **s p o l e g l i w o ś c i** innych (na tej spolegliwości opierała się przyjaźń Witkiewicza z T. Kotarbińskim, który patronował jego próbom filozoficznym). Wypróbowywanie innych, często przy pomocy fikcyjnych opowieści, stawianie innych w "trudnych" sytuacjach lub w sytuacjach niezwykłych, inscenizowanie eskapad towarzyskich, pijaństw, zaskakujących wizyt, wycieczek w góry (istotne decorum to: noc, deszcz, burza, wschód słońca) miało tworzyć system działań, który można by u Witkacego określić mianem "pejrastyki inkontrologicznej". Miała ona na celu odkryć "prawdę" o innych, ich koncepcje życia, organizowanie tego życia, radzenie

sobie z lękiem i chaosem wewnętrznym. Celem nie jest "natura" ludzka, ale poznanie "sposobów egzystencji".

Ta pejorastyka zawiera w sobie swoistą "teatralizację" życia, chętnie operowanie postaciami książąt, baronów, hrabiów itp., co widoczne jest szczególnie w dramatach Witkiewicza, ale istniało i w jego życiu osobistym. Chociaż osobiście nie cierpiał on arystokracji, to operowanie takimi "formami" czy "rolami społecznymi" miało pokazywać człowieka jako pewien "sposób istnienia". Ponieważ arystokracja była grupą ludzi, których tytuły traciły sens społeczny i treść materialną, tym bardziej stawała się ona dostarczycielką "pustych masek" i "kostiumów" socjologicznych.

Traktowanie spotkań jako "eksperymentu" prowadziło do ustalenia hierarchii osób "znaczących" wokół Witkiewicza lub centralnych postaci jego utworów literackich. Efektem tego było ustalenie słynnych "list przyjaciół", awansowanie lub degradowanie poszczególnych nazwisk na tej liście, a także "zrywanie" przyjaźni. Mamy tu do czynienia z interesującym - i ważnym dla inkontrolologii jako kierunku badawczego - zjawiskiem *r o z s t a ń* , stanowiących pendant do "spotkań". (Przykładem takiego rozstania teoretycznego jest np. proces, opisany przez Tańkiewicza w artykule: "Rozstanie z kantyzmem"). Ciekawe, że u Witkiewicza nie funkcjonuje właściwie rozstanie jako akt absolutny, chodzi tu raczej o odsunięcie niektórych ludzi na peryferia istot znaczących, ale bez zamiany ich na "wrogów". Biografia Witkiewicza pokazuje, że raczej wyjątkowo zrywał związki raz uznane za ważne. Również w jego dramatach mamy do czynienia ze stałym powrotem postaci "odepchniętych", a nawet z ich "zmarłychwstaniem".

3. Braki inkontrolologii S. I. Witkiewicza

Koncepcja ludzi i relacji między nimi jest bardzo interesującym przedmiotem badań w olbrzymiej twórczości Witkiewicza. Jednakże nie sposób nie zauważyć również jej ograniczeń.

Po pierwsze - autor ten, wskutek przyjętego typu historiozofii katastroficznej i przyjętego typu historyzmu (idiograficznego) pozabawia swoją teorię spotkań ethosu dziejowego, nie dostrzega znaczenia "spotkań" jako istotnego wątku dziejów ludzkich. Idiografizm

powoduje, że nie dostrzega on dialogu i komunikacji istniejącej między ludźmi różnych epok: tego, co nazywano w filozofii romantycznej "rozmową duchów ponad wiekami". Nie dostrzega również wartości transhistorycznych, spraw ogólnoludzkich, przejmowanych przez kolejne pokolenia jako depozyt kulturowy, jako Sprawę i Zadanie do realizacji. Wskutek tego brak u niego obszaru historii, kultury i polityki jako tego miejsca, gdzie mogą spotykać się ludzie poprzez swoje w y t w o r y - wytworzone myśli i poglądy. Ludzie Witkiewicza należą do świata ginącej historii, przypominają grupę skazańców oczekujących końca. Odczuwają więc potrzebę kontaktu i więzi. Ale kontakt ten nie ma żadnego obiektywnego sensu i uzasadnienia w ramach przyjętej historiozofii.

Cena zł 90,—

„[...] Witwicki potrafił pokazać, jak wielką radość
sprawiało Sokratesowi spotkanie kogoś, z kim
można było rozpocząć interesującą rozmowę [...].”

ISBN 83-00-00793-8