

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 173-189



Wzniosłość i awangarda

Jean-François Lyotard

Tłum. Marek Bieńczyk

Prezentacje

Jean-François Lyotard

Wzniosłość i awangarda

1. W latach 1950-51 Barnett Baruch Newman maluje płótno o wymiarach 2,42 m na 5,42 m, które nazywa *Vir heroicus sublimus*. Jego trzy pierwsze rzeźby z początku lat 60-tych noszą tytuły: *Here I, Here II, Here III*. Inny obraz nazywa się *Not Over There, Here*, dwa obrazy są zatytułowane *Now*, dwa inne — *Be*. W grudniu 1948 roku Newman pisze esej zatytułowany: *The Sublime is Now*.

Jak rozumieć, że wzniosłość — mówmy tymczasem „przedmiot doświadczenia wzniosłego” — jest tutaj i teraz? Czy nie jest istotne dla tego uczucia, że — wprost przeciwnie — odsyła ono do czegoś, co nie może zostać pokazane, albo, jak mówił Kant, przedstawione (*dargestellt*)? W *Prologue for a New Esthetic*, krótkim, nieskończonym tekście z końca 1949 roku, Newman pisze, że w swych płótnach nie przywiązuje uwagi ani do „manipulacji przestrzeni, ani do obrazu, lecz do wrażenia czasu”. Nie chodzi, dodaje, o czas pełen uczuć nostalgii, wielkich dramatów, związków i historii, który był stałym tematem malarstwa. Tekst urywa się na tym zaprzeczeniu.

O jaki czas chodziło, czym było owe *now*, które Newman miał na myśli? Thomas B. Hess, jego przyjaciel i komentator, sądzi, że można pisać o tym czasie jako o Makom lub Hamakom tradycji hebrajskiej, jako o *la*, miejscu, siedzibie, które jest jednym z imion nadanym Panu Bezimiennemu przez Torę. Nie wiem wystarczająco

dużo o Makom, aby móc twierdzić, że to właśnie o nim Newman myślał. Ale któż wie wystarczająco dużo o *now*? Newman z pewnością nie miał na uwadze „chwili obecnej”, takiej, która stara utrzymać siebie między przyszłością a przeszłością, i jest przez nie obie pożerana. „Teraz” jest jedną z „ekstaz” czasowości analizowanych od Augustyna po Husserla przez myśl, która usiłowała stworzyć czas wychodząc od świadomości. *Now* Newmana, proste *now*, pozostaje świadomości nieznane i nie jest dla niej konstytuujące. Jest raczej tym, co ją zbija z tropu, odwodzi od niej samej, tym, czego nie umie ona pomyśleć, a nawet tym, o czym zapomina, aby siebie ukonstytuować. Tym, czego nie potrafimy pomyśleć, jest to, że coś się zdarza. Albo raczej i prościej: że zdarza się...Nie wielkie wydarzenie, w rozumieniu mediów. I nawet nie małe. Po prostu zdarzenie.

Nie chodzi tu o pytanie o sens i realność, dociekające co się zdarza i co to znaczy. Zanim zapytamy, co to jest, co to oznacza, przed *quid*, trzeba „wpierw” — by tak rzec — aby „się zdarzyło”, *quod*. Aby „zdarza się” zawsze, by tak rzec, „poprzedzało” pytanie o to, co się zdarza. A raczej pytanie poprzedza samo siebie. Albowiem „aby się zdarzyło” jest kwestią wydarzenia, a dopiero „następnie” kwestia dotyczy wydarzenia, które się właśnie zdarzyło. *Zdarza się* jest raczej „wpierw”: czy zdarza się, czy jest, czy jest to możliwe? Dopiero „następnie”, poprzez zapytanie, określa się punkt: czy zdarza się, że to lub tamto, że to jest to lub tamto, czy możliwe jest, że to lub tamto?

Wydarzenie, okoliczność, to, co Martin Heidegger nazywał *ein Ereignis*, jest nieskończenie proste, lecz jego prostota jest dostępna tylko w obnażeniu. To, co nazywa się myślą, powinno ulec rozbrojeniu. Istnieje tradycja i instytucja filozofii, malarstwa, polityki, literatury. „Dyscypliny” te mają również dalszą przyszłość pod postacią Szkół, programów, projektów badawczych, „tendencji”. Myśl ćwiczy się w nich na tym, co jest przyjęte; chce ona to coś rozważyć i przekroczyć. Chce określić to, co zostało już pomyślane, napisane, namalowane, uspołecznione, aby określić to, co jeszcze nie zostało. Wiemy o tym, jest to nasz chleb codzienny. Chleb wojenny, żołnierski suchar. Ale owo poruszenie w szlachetnym sensie słowa (*Agitation* jest słowem, jakim Kant oznacza działanie umysłu, który zdolny jest do sądu i sąd wydaje) możliwe jest wtedy tylko, gdy pozostaje do określenia coś, co jeszcze określone nie zostało. Można usiłować to określić budując system, teorię, program, projekt, i usiłować należy.

Poprzez antycypację. Można też pytać się o „resztę”, uznając nieokreśloność za punkt, o który pytamy.

Dyscypliny i instytucje myśli zakładają z góry, że nie wszystko zostało powiedziane, zapisane, zarejestrowane. Słowa usłyszane czy wypowiedziane nie są ostatnimi. „Po” zdaniu, „po” kolorze, zdarza się jeszcze jakieś zdanie, jakiś kolor. Nie wiadomo jakie. Sądzimy, że wiemy, jeśli ufamy regułom, które pozwalają wiązać zdanie ze zdaniem, kolor z kolorem, i które zachowały się właśnie we wspomnianych instytucjach przeszłości i przyszłości. Szkoła, program, projekt oznajmiają, że po takim a takim zdaniu konieczne jest to a to zdanie, lub chociaż ten a ten rodzaj zdania, że ten a ten rodzaj jest dozwolony, a to czy tamto zdanie zabronione. Dotyczy to zarówno malarstwa, jak innych działań myśli. Po jednym dziele malarskim konieczne, czy dozwolone, czy zabronione, jest inne. Po takim kolorze — taki kolor; po takiej kresce — taka kreska. Nie ma zasadniczej różnicy między awangardowym manifestem a programem Akademii Sztuk Pięknych, gdyby je rozważać ze względu na ich stosunek do czasu. Jeden i drugi są wyborami wobec tego, co byłoby dobrze, żeby zdarzyło się następnie. Ale zarówno jeden jak drugi zapominają o następującej możliwości: że nic się nie zdarza, że słów, kolorów, form, bądź dźwięków brakuje, że zdanie jest ostatnim, że chleb nie jest codzienny. Malarz ma do czynienia z tym brakiem przy powierzchni plastycznej, muzyk przy powierzchni dźwiękowej, myśliciel przy pustyni myśli, itd. Nie tylko znajdując się przed białym płótnem czy białą stronicą, na „początku” dzieła, lecz za każdym razem, gdy coś każe na siebie czekać i staje się zatem kwestią, przy każdym zapytaniu, przy każdym „a co teraz”.

Z ewentualnością, że nic się nie zdarzy, wiąże się często uczucie trwogi. Jest to pojęcie przywoływane przez współczesne filozofie egzystencji i podświadomości. Nadaje ono oczekiwaniu, o które chodzi — jeśli to o oczekiwanie chodzi — wartość w zasadzie negatywną. Jednak oczekiwaniu może towarzyszyć także przyjemność, choćby przyjemność spotkania z nieznanym, a nawet radość, radość — mówiąc słowami Barucha Spinozy — którą wywołuje rozrost bytu powodowany wydarzeniem. Jest to — wielce prawdopodobnie — uczucie sprzeczne. W każdym razie jest ono znakiem, samym znakiem zapytania, sposobem, w jaki *Zdarza się* powstrzymuje się i siebie zwiastuje: *Czy zdarza się?* Pytanie można ukształcać na wszystkie tony, jak

powiedziałyby Derrida. Ale znakiem zapytania jest „teraz”, *now*, jako uczucie, że może się nic nie zdarzyć: nicość teraz.

To sprzeczne uczucie, przyjemność i ból, radość i trwoga, egzaltacja i depresja, zostało w Europie ochrzczone (albo ochrzczone na nowo), między XVII a XVIII stuleciem, imieniem wzniosłości. W grze o to imię los poetyki klasycznej doznał klęski; w tym imieniu estetyka obroniła swoje prawa krytyczne do sztuki, i zatryumfował romantyzm, czyli nowoczesność.

W kompetencjach historyka sztuki leży wyjaśnienie, w jaki sposób imię wzniosłości powraca w latach 40-tych pod piórem żydowskiego malarza z Nowego Jorku. Słowo wzniosłość jest powszechnie używane w codziennej francuszczyźnie, oznaczając to, co wywołuje zdziwienie (mniej więcej tak, jak amerykańskie *great*) i podziw. Ale idea, którą konotuje, należy także do najbardziej rygorystycznej od dwuset lat refleksji nad sztuką. Newman wie o estetycznej i filozoficznej stawce, z jaką wiąże się słowo wzniosłość. Czytał *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a. Krytykuje nadto, wedle niego, „surrealistyczne” opisanie przez Burke'a dzieła wzniosłego. Znaczy to, że Newman uważa, iż surrealizm zbyt wiele zawdzięcza preromantycznemu czy romantycznemu podejściu do nieokreśloności. Kiedy szuka zatem wzniosłości w tu i teraz, zrywa z elokwencją sztuki romantycznej, lecz nie odrzuca jej podstawowego zadania: ekspresja pikturalna (albo inna) ma być świadkiem niewyraźnego. Niewyraźne nie istnieje w jakimś „tam”, w innym świecie, w innym czasie, lecz w tym mianowicie: że się zdarza (coś). W określoności sztuki pikturalnej nieokreślonością (owym zdarza się) jest kolor, obraz. Kolor, obraz jako okoliczność, wydarzenie, nie są wyrażalne, i o tym właśnie ma nieokreśloność świadczyć. Aby być wiernym temu przemieszczeniu, na którym polega być może cała różnica między romantyzmem a „nowoczesnym” awangardyzmem, należałoby przełożyć *The Sublime is Now* nie jako: Wzniosłość jest teraz, lecz jako: *Teraz, taka jest wzniosłość*. Nie gdzie indziej, nie w górze, nie w dole, nie wcześniej, nie później, nie niegdyś. Tutaj, teraz, zdarza się, że..., i to jest obraz. To, że tutaj i teraz jest ten obraz niż raczej nic — jest właśnie wzniosłe. Wyrwanie się z inteligencji, która dąży do ujęcia rzeczy w swe karby, jej rozbrojenie, wyznanie, że to, że zdarzenie malarskie nie było konieczne, ani nawet przewidywalne, obnażenie poprzedzające *Czy zdarza się?*, uchronienie (*la garde*) wydarzenia „przed” (*avant*) wszelką obroną, ilustracją czy

komentarzem, uchronienie (*la garde*) „zanim” (*avant*) się przyjmie gardę, i zanim się spojrzy (*regarde*) pod egidą *now* — jest właśnie rygorem awangardy. W określoności sztuki literackiej ten wymóg wobec *Czy zdarza się?* znajduje jedno z najbardziej rygorystycznych wcieleń bodaj w *How to Write* Gertrudy Stein. Jest to wciąż wzniosłość w pojęciu Burke'a i Kanta, lecz nie jest to już ich wzniosłość.

2. Powiedziałem, że sprzeczne uczucie, jakim oznajmia siebie i siebie uniedostępnia nieokreśloność, było stawką refleksji nad sztuką od końca XVII do końca XVIII wieku. Wzniosłość jest być może tym trybem wrażliwości artystycznej, który cechuje nowoczesność. Paradoksem jest, że została ona poddana pod rozagę literatom (i była energicznie broniona) przez pisarza francuskiego, którego historia literatury sytuuje wśród najzarliwszych defensorów klasycyzmu Starożytników. W roku 1674 Boileau ogłasza *Sztukę Poetycką*, a także swój przekład, czy też transkrypcję *Péri tou hupsou, O wzniosłości*. Jest to traktat, a raczej esej, przypisywany niejakiemu Longinosowi, którego tożsamość długo pozostawała niejasna, i którego życie przypadać miało na schyłek I wieku naszej ery. Autor jest retorem. Uczy przede wszystkim sposobów, którymi posługuje się mówca, aby przekonać swych słuchaczy bądź nimi wzruszyć. Dydaktyka sztuki oratorskiej wpisuje się w tradycyjną problematykę poczynając od Arystotelesa, poprzez Cyncerona i Kwintyliana. Wiązała się z instytucją republiki: potrzebą umiejętności przemawiania na zgromadzeniach i przed trybunałami. Można by się spodziewać, że tekst Longinosa sięgnie po maksymy i rady przekazywane przez tę tradycję, powielając dydaktyczną formę *techné rhétorique*. Otóż ekonomia tekstu wydaje się dotknięta jakąś niepewnością, tak jakby jego temat: wzniosłość, nieokreśloność, naruszały projekt dydaktyczny. Nie mogę w tym miejscu analizować tego falowania. Boileau i liczni komentatorzy dostrzegają je wyraźnie i konkludują, że o wzniosłości można prawić tylko w stylu wzniosłym. Longinos usiłuje zdefiniować wzniosłość w dyskursie; jest ona, rzecz, niezapomniana, nieodparta, a zwłaszcza daje dużo do myślenia, „wiele z niej wynika refleksji” (*hou polle anathéoresis*). Próbuje także określić źródła wzniosłości w etosie mówcy, w jego patosie, w różnych zabiegach dyskursu: figurach, doborze słów i rejestrach wypowiedzi, w kompozycji. Stara się tym samym przestrzegać kanonów omawianego gatunku (retoryka, poetyka, polityka), mającego dostarczyć praktykom wzoru. Jednakowoż systematycznemu wykładowi retoryki czy poetyki stają

na drodze poważne przeszkody, gdy w grę wchodzi wzniosłość. Istnieje na przykład, pisze Longinos, wzniosłość myśli, która zaznacza się niekiedy w mowie niezwykle prostotą wyrażenia, tam, gdzie spodziewać się można, zważywszy uczonego mówiącego, czegoś bardziej uroczyściego; albo też zaznacza się zgoła milczeniem. To milczenie można uznać również za figurę. Należy wszak przyznać, że jest ona spośród figur najbardziej nieokreśloną. Cóż jednak pozostaje z retoryki (jak i z poetyki), kiedy w przekładzie autorstwa Boileau rektor oznajmia, że gdy chcemy osiągnąć efekt wzniosłości, „najznakomitszą figurą jest ta, która pozostaje całkiem w ukryciu, tak, że nie rozpoznajemy wcale, że jest ona figurą”? A może istnieją zabiegi, mające ukryć figury, istnieją figury zacierania figur? Jak odróżnić figurę ukrytą od nie-figury? I czym jest nie-figura? Kolejnym istotnym ciosem wymierzonym w funkcję dydaktyczną wydaje się ponadto stwierdzenie: dyskurs, który jest wzniosły, przystaje na wady, błędy smaku, formalne niedoskonałości. Na przykład styl Platona jest napsuszony, pełen nadęcia, wymuszonych metafor, krótko mówiąc Platon jest manierystą czy pisarzem barokowym, jeśli porównać go z Lizjaszem; podobnie mają się rzeczy, gdy porównać Sofoklesa z Ionem, a Pindara z Bachylidesem; ale Platon, tak jak Sofokles czy Pindar, jest wzniosły, a pozostali są tylko doskonali. Uszczerbek w profesji jest zatem wybaczalny, jeśli jego ceną jest „prawdziwa wielkość”. Wielkość dyskursu jest prawdziwa, kiedy niesie świadectwo niewspółmierności myśli ze światem rzeczywistym.

Czy do tej analogii skłania transkrypcja dokonana przez Boileau, czy wpływ młodego chrześcijaństwa na samego Longinosa? To, że wielkość umysłu nie jest z tego świata, przypomina niezmiennie Pascalskie rozróżnienie porządków. Doskonałość wymagana w dziedzinie *techné* nie jest w sposób konieczny cnotą w materii wzniosłego uczucia. Longinos posuwa się nawet do przytoczenia — jako przykładu efektu wzniosłego — zaburzeń w składni, która uchodzi za naturalną i rozumną. Co do Boileau, w przedmowie do tekstu Longinosa z roku 1674, i w jeszcze większym stopniu w uzupełnieniach z roku 1683 i z roku 1701, oraz w *X-tej Zadumie* opublikowanej po jego śmierci w 1710 roku, potwierdza on ostatecznie zerwanie z klasyczną instytucją *techné*: wzniosłości się nie wykłada i dydaktyka jest wobec niej bezsilna; wzniosłość nie wiąże się z regułami dającymi się określić przez poetykę; wymaga tylko, aby czytelnik lub słuchacz miał zrozumienie, smak, i „czuł, co czują w pierwszej wszyscy”. Boileau zajmuje

w ten sposób to samo stanowisko, co ojciec Bouhours, który w 1671 roku mówił, że szacunek dla reguł to za mało, jeśli chce się otrzymać dzieło piękne, że potrzebne jest „nie wiadomo co”, zwane także geniuszem, który jest „niepojęty i niewyjaśniony”, jest „darem niebios”, ze swej istoty „skrytym” i dostrzegalnym jedynie we „wrażeniu”, jakie wywołał na odbiorcy. A w polemice, którą prowadzi z Huetem, dotyczącej kwestii czy biblijne *Fiat lux, et lux fuit* jest wzniosłe, tak jak sądził Longinos, Boileau powołuje się na opinię Panów z Port Royal, a zwłaszcza Lemaistre'a de Sacy: janseniści są mistrzami w materii znaczenia ukrytego, milczenia, które mówi, uczucia przekraczającego wszelki rozum — zatem i uwrażliwienia na *Czy zdarza się?*

W tych teologiczno-poetyckich dysputach stawką jest status dzieł sztuki. Czy są one kopiami modelu idealnego? Czy refleksja nad najznakomitszymi spośród nich może doprowadzić do ustanowienia reguł twórczych, które zapewniają im osiągnięcie celu, siłę perswazji, wywołanie przyjemności? Skupiając się na temacie wzniosłości i nieokreśloności, medytacja nad dziełami sztuki przeobraża istotnie *techné* i związane z nią instytucje, Akademie, Szkoły, mistrzów i uczniów, smak, oświeconą publiczność złożoną z książąt i dworzan. Pytanie dotyczy samego kierunku, jakim podążają dzieła sztuki, a nawet ich przeznaczenia. Panowanie idei *techné* poddawało dzieła wielorakim regulacjom, regulacji wzoru, której uczono w pracowniach, Szkołach, Akademiach; regulacji smaku, który podzielała publiczność arystokratów; regulacji celowości sztuki, mającej okryć chwałą jakieś imię, boskie czy ludzkie, z którym wiązała się taka czy inna cnota główna. Idea wzniosłości burzy, rozregulowuje tę harmonię.

Narysujmy grubą kreską cechy tego rozregulowania. Pod piórem Diderota *techné* staje się „małą techniką”. Artysty nie prowadzi już kultura, czyniąca z niego mistrza i nadawcę przesłania o chwale; jest on jako geniusz mimowolnym odbiorcą natchnienia, które przyszło do niego od „nie wiadomo czego”. Publiczność nie feruje już sądów na podstawie kryteriów smaku, rządzonego przez tradycję podzielanej przez wszystkich przyjemności: jednostki, których artysta nie zna („lud”), czytają książki, biegają po salach wystawowych, cisną się do teatrów i na koncerty publiczne, oddają się uczuciom nieprzewidywalnym, są wstrząśnięte, pełne podziwu, pogardy, obojętności. Rzecz nie polega na tym, aby się im spodobać, sprawiając, że utożsamia się z jakimś imieniem i uczestniczyć będą w gloryfikacji jakiejś cnoty, lecz na tym, aby ich zaskoczyć. „Wzniosłość — pisze Boileau — nie

jest właściwie czymś, co da się udowodnić i przedstawić, jest czymś cudownym, co nas porywa, co nas uderza i co sprawia, że czujemy”. Niedoskonałość, ujma dla smaku, brzydota, także biorą udział w efekcie wstrząsowym. Sztuka nie naśladuje natury, tworzy odrębny świat, *eine Zwischenwelt*, jak powie Paul Klee, *eine Nebenwelt*, jak można by jeszcze powiedzieć, gdzie potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe.

Czytelnik zechce mi wybaczyć, że upraszczę tak bardzo przeobrażenie, które dokonuje się wraz z nowoczesnym rozwinięciem idei wzniosłości. Jego ślad znajdziemy przed czasami nowożytnymi, na przykład w średniowiecznej estetyce Wiktorianów. Wyjaśnia ona w każdym razie, że refleksja nad sztuką nie dotyczy samego nadawcy dzieł, którego pozostawia się samotności geniuszu, lecz ich odbiorcy. Wypada teraz zająć się analizą sposobów dotykania uczuciowości tego ostatniego, oraz sposobów jego recepcji i doświadczenia dzieł, sposobów ich osądzania. W ten sposób estetyka, analiza uczuć amatora, zastępują poetykę i retorykę, będące dydaktykami przeznaczonymi dla artysty. Już nie pytanie: jak robić sztukę?, lecz: jak doświadczać sztukę? Nieokreśloność będzie powracała nawet w analizie tego ostatniego pytania.

3. Baumgarten wydaje *Aesthetica*, pierwszą estetykę, w roku 1750. Kant powie krótko o tym dziele, że wyrasta ono z błędu. Baumgarten myli sąd w użyciu determinującym, kiedy rozumienie szereguje fenomeny wedle kategorii, z sądem w użyciu refleksyjnym, w którym odnosi się on pod postacią uczucia do nieokreślonej relacji między właściwościami podmiotu. Estetyka Baumgartena pozostaje dłużniczką konceptualnie określonej relacji z dziełem sztuki. Uczucie piękna dla Kanta jest przyjemnością wywołaną przez swobodną harmonię istniejącą między funkcją obrazów a funkcją pojęć w dziele sztuki lub natury. Uczucie wzniosłości jest jeszcze bardziej nieokreślone: przyjemność przemieszana z bólem, przyjemność powstała z bólu. Przy okazji przedmiotu wielkiego: pustynii, góry, piramidy, albo potężnego: burzy na oceanie, wybuchu wulkanu, rodzi się idea absolutu, który może być tylko pomyślany i musi pozostać bez zmysłowej intuicji, jako Idea rozumu. Umiejętność przedstawiania, wyobraźnia, nie umie dostarczyć odpowiedniego przedstawienia tej Idei. Ta porażka ekspresji wzbudza ból, rodzaj pęknięcia w podmiocie między tym, co może on koncytować, a tym,

co może wyobrażać. Ale ból ten z kolei rodzi przyjemność, i to przyjemność podwójną: bezsilność wyobraźni potwierdza *a contrario*, że pragnie pokazać to, co pokazane być nie może, i że w ten sposób jej celem jest doprowadzenie do harmonii między jej przedmiotem a przedmiotem rozumu; i, z drugiej strony, niedostatek obrazu jest negatywnym znakiem ogromu władzy Idei. To rozregulowanie władz podmiotu prowadzi do skrajnego napięcia (poruszenia, mówi Kant), które cechuje patos wzniosłości, w przeciwieństwie do spokojnego uczucia piękna. Na skraju zerwania nieskończoność czy absolut Idei może dać się poznać w tym, co Kant nazywa przedstawieniem negatywnym, czy nawet nieprzedstawieniem. Przytacza on prawo żydowskie zabraniające używania obrazów jako najlepszy przykład przedstawienia negatywnego: przyjemność wzroku sprowadzonego do niemal niczego daje do nieskończonego myślenia o nieskończoności. Zanim jeszcze sztuka romantyczna została wydzielona z klasycznych i barokowych sposobów przedstawiania, otworzyły się drzwi prowadzące w stronę sztuki abstrakcyjnej i *Minimal Art*. Awangardyzm ma zatem swoje ziarno w Kantowskiej estetyce wzniosłości. Tym niemniej sztuka, której efekty estetyka ta analizuje, w swej istocie polega oczywiście na przedstawianiu tematów wzniosłych. A kwestia czasu, kwestia *Czy zdarza się?* nie należy, a przynajmniej nie należy eksplicytnie, do problematyki Kanta w tej materii.

Natomiast sędzę, że jest ona w centrum *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei i piękna*, dzieła, które Edmund Burke wydał w 1757 roku. Kant odrzuca tezę Burke'a za jej empiryzm i psychologizm, i mimo że, z drugiej strony, zapożycza u niego analizę sprzeczności cechującej uczucie wzniosłe, pozbawia w sumie estetykę Burke'a tego, co w moim rozumieniu jest jej najwyższą stawką: chęci pokazania, że wzniosłość zostaje wzbudzona przez groźbę, iż nic więcej się nie zdarzy. Piękno dostarcza przyjemności pozytywnej. Ale istnieje jeszcze inny rodzaj przyjemności, wiążący się z doznaniem większym niż zadowolenie, to znaczy z bólem i bliskością śmierci. W bólu ciało porusza duszę. Ale dusza może również poruszać ciało — tak jakby doznawało ono bólu zewnętrznego pochodzenia — poprzez przedstawienia powiązane nieświadomie z bolesnymi sytuacjami. To w pełni duchowe doznanie nazywa się w słowniku Burke'a przerażeniem. Otóż przerażenie wiąże się z odebraniem: odebranie światła, przerażenie mrokiem; odebranie bliźniego, przerażenie samotnością; odebranie języka, przerażenie ciszą; odebranie rzeczy,

przerażenie pustką; odebranie życia, przerażenie śmiercią. Tym, co przeraża, jest to, że *Zdarza się* nie zdarza się, przestaje się zdarzać. Po to, by przerażenie zmieszało się z przyjemnością i utworzyło z nią uczucie wzniosłe, groźba, która przerażenie budzi, musi — jak pisze jeszcze Burke — zostać zawieszona, odepchnięta na pewien dystans, powstrzymana. Ten suspens, to zmniejszenie groźby czy niebezpieczeństwa powoduje rodzaj przyjemności, która nie przynosi z pewnością pozytywnej satysfakcji, lecz raczej ulgę. Jest to nadal odebranie, lecz drugiego stopnia: duszy odebrana jest groźba, że zostanie jej odebrane światło, język, życie. Burke odróżnia tę przyjemność drugiego odebrania od przyjemności pozytywnej i nazywa ją *delight*.

Oto więc jak analizowane jest uczucie wzniosłe: bardzo wielki, bardzo potężny przedmiot, grożący odebraniem duszy wszelkiego *Zdarza się*, wywołuje w niej „zdziwienie” (przy mniejszej jego sile, dusza czuje podziw, uwielbienie, respekt). Jest ona ogłupiała, unieruchomiona, jakby martwa. Sztuka, oddalając to zagrożenie, dostarcza przyjemności płynącej z ulgi, z *delight*. Dzięki niej duszy przywrócony zostaje ruch między życiem a śmiercią, i ruch ten jest jej zdrowiem i jej życiem. Wzniosłość nie jest już dla Burke'a kwestią wzniesienia się (kategorią, poprzez którą Arystoteles wyróżnia tragedię), jest kwestią większej intensywności.

Na uwagę zasługuje jeszcze jedna obserwacja Burke'a, ponieważ mówi ona o możliwym wyzwoleniu się dzieł spod klasycznej reguły naśladownictwa. W długiej debacie o zaletach malarstwa i poezji Burke staje po stronie tej ostatniej. Malarstwo skazane jest na naśladowanie modeli i ich figuratywne przedstawiania. Jeśli bowiem przedmiotem sztuki jest wzbudzenie silnych uczuć u jej odbiorcy, to figuratywność obrazów jest przymusem, który ogranicza możliwości uczuciowej ekspresji. W sztukach języka, a zwłaszcza w poezji, w poezji rozważanej przez Burke'a nie jako rodzaj posiadający reguły, lecz jako obszar, na którym rozwijają się dociekania na językiem, zdolność wzruszania jest wolna od figuratywnych podobieństw. „Co się dzieje, kiedy chce się przedstawić na obrazie anioła? Maluje się pięknego młodzieńca ze skrzydłami: czy jednak malarstwo kiedykolwiek dostarczy coś równie wielkiego jak dodanie słowa: Anioł *Pana*?”. I jak namalować, aby osiągnąć równą moc uczucia, „*A universe of death*”, gdzie kończy się podróż upadłych Aniołów w *Utraconym Raju* Milтона?

Słowa cieszą się przy wyrażaniu paroma przywilejami: same w sobie noszą ładunek uczuciowych asocjacji; mogą wywoływać to, co należy do duszy, bez odniesienia się do tego, co widzialne; wreszcie — dodaje Burke — „jest w naszej mocy tworzenie przy użyciu słów połączeń niemożliwych do osiągnięcia w inny sposób”. Sztuki natchnione estetyką wzniosłości, poszukujące silnych efektów, mogą i muszą — jakakolwiek byłaby ich materia — zaniedbywać naśladowanie modeli jedynie pięknych, i oddać się kombinacjom zadziwiającym, niezwykłym, wstrząsającym. Wstrząsem par excellence jest to, że (coś) *Zdarza się* zamiast niczego.

Powyższe analizy Burke'a, jak łatwo się domyślić, mogą powracać i być komentowane w problematyce lacanowsko-freudowskiej (choćby w pracach Pierre'a Kaufmanna i Baldine Saint-Girons). Ja przywołuję je w innym duchu, którego wymaga mój temat: awangardy. Chciałem sformułować sugestię, że wypracowanie przez Burke'a, i w mniejszym stopniu przez Kanta, estetyki wzniosłości, zakreśla u początków romantyzmu świat możliwych artystycznych doświadczeń, w którym awangardy będą wytyczały swoje drogi. Nie chodzi na ogół o bezpośrednie wpływy, empirycznie obserwowalne. Manet, Cézanne, Braque i Picasso prawdopodobnie nie czytali Kanta ani Burke'a. Chodzi raczej o nieodwracalne przesunięcie w przeznaczeniu dzieł, dotykające wszystkich jakości kondycji artystycznej. Artysta próbuje kombinacji, które pozwalają nastąpić wydarzeniu. Amator nie doznaje prostej przyjemności, nie czerpie etycznego pożytku ze swego kontaktu z dziełami, oczekuje od nich wzmocnienia swych zdolności wzruszenia i zrozumienia, oczekuje ambiwalentnej rozkoszy. Dzieło nie dostosowuje się do wzorców, usiłuje ono przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne; nie naśladuje ono natury, jest artefaktem, symulacją. Wspólnota społeczna nie rozpoznaje się w dziełach, ignoruje je, odrzuca jako niezrozumiałe, a później przyzwala, by intelektualna awangarda przechowywała je w muzeach jako ślady prób świadczących o potędze umysłu i o jego niedostatku.

4. Wraz z estetyką wzniosłości stawką sztuki w XIX i XX wieku staje się pozyskiwanie sobie świadków tego, co jest w niej z nieokreśloności. W malarstwie jest paradoksem — wspomnianym przez Burke'a w uwagach o potędze słów — że świadectwo to może być dane tylko w sposób określony, ponieważ podkład, rama, linie, kolory, przestrzeń, figury, na ogół pozostawały w sztuce romantycz-

nej podporządkowane przymusowi przedstawienia. Ale kontradycja między celem a środkami doprowadza już u Maneta i Cézanne'a do podważenia niektórych reguł, określających od Quattrocento przedstawienie figur w przestrzeni i rozmieszczenie kolorów oraz wartości. Czytając korespondencję Cézanne'a rozumiemy, że jego dzieło nie jest dziełem utalentowanego malarza, któremu udało się znaleźć swój „styl”, lecz próbą odpowiedzi na pytanie: czym jest obraz? Stawką jego pracy jest wpisywanie na podkład jedynie „wrażeń barwnych”, „małych wrażeń”, tworzących z samych siebie — wedle hipotezy Cézanne'a — całe piktoralne istnienie przedmiotu, owoców, góry, twarzy, kwiatu, bez uszanowania historii, ani „tematu”, ani linii, ani przestrzeni, ani nawet światła. Te podstawowe wrażenia są niedostępne w zwykłym postrzeganiu, które pozostaje pod wpływem zwyczajowego czy klasycznego sposobu patrzenia. Są one dostępne malarzowi — a zatem możliwe do odtworzenia przez niego — tylko za cenę wewnętrznej ascezy, która oczyszcza pola percepcji i pole myśli z przesądów wpisanych w samo widzenie. Jeśli patrzący nie podda się ze swej strony dodatkowej ascezie, obraz pozostanie dla niego niepojętym nonsensem. Malarzowi nie wolno się wahać i powinien on ryzykować tym, że uzna się go za pacykarza. „Maluje się dla bardzo niewielu”. Uznanie ze strony instytucji ujmujących malarstwo w reguły — Akademii, Salonów, krytyki, smaku — niewiele znaczy wobec tego, co sądzą malarz-badacz i jemu równi o sukcesie dzieła, które spełnia prawdziwy cel: pokazanie tego, co sprawia, że się widzi, a nie tego, co jest widoczne.

Maurice Merleau-Ponty skomentował to, co nazwał słusznie „wątpieniem Cézanne'a”, mówiąc, że celem malarza było istotnie uchwycić i odtworzyć postrzeganie w chwili narodzin, postrzeganie „przed” postrzeganiem; ja powiedziałbym: kolor w swym wydarzaniu się koloru, cud, że „się zdarza” (coś: kolor), przynajmniej dla oka. Fenomenolog wydaje się nieco łatwowierny w swym zaufaniu wobec „pierwotnej” wartości wrażeń u Cézanne'a. Sam malarz, uzalając się często nad ich niedostatecznością, pisze, że są one „abstrakcjami”, że „nie pozwalają mu pokryć płótna”. Ale dlaczego miałyby się pokrywać płótno? Czy nie wolno być abstrakcyjnym?

Wątpienie, które gryzie awangardy, nie ustępuje wraz z „wrażeniami barwnymi” Cézanne'a, tak jakby były one niewątpliwe, i nie ustępuje wraz z abstrakcjami, które to wrażenie zwiastują. Zadanie dawania świadectwa nieokreśloności pokonuje jedna za drugą przeszkody,

przeciwstawiane fali dociekań, które zostały podjęte w pismach teoretyków i w manifestach samych malarzy. Formalistyczna definicja przedmiotu piktoralnego zaproponowana przez Clementa Brenberga w 1961 roku — kiedy zajmuje go „postplastyczne” amerykańskie malarstwo abstrakcyjne — zostaje wkrótce ominięta przez prąd minimalistyczny. Czy konieczna jest chociaż rama, aby napiąć płótno? Nie. Kolory? Czarny kwadrat na białym tle u Malewicza odpowiedział już na to pytanie w 1915 roku. Czy konieczny jest przedmiot? Body art i happening chcą udowodnić, że nie. Zatem chociaż miejsce do ekspozycji, jak mogła sugerować „fontanna” Duchampa? Dzieło Daniela Burena świadczy, że nawet to można poddać w wątpliwość. Poszukiwania awangard — bez względu na to, czy należą one do prądu, który we współczesnej historii sztuki nazywany jest minimalistycznym bądź Arte Povera — odnoszą się po kolei do składników, które można było uważać za „elementarne” czy „pierwotne” w sztuce malarskiej. Awangardy te działają *ex minimis*. Należałoby skonfrontować ich wymóg rygoru z zasadą nakreśloną przez Adorno pod koniec *Dialektyki Negatywnej* i rządzącą *Teorią Estetyczną*: myśl, która „towarzyszy metafizyce w jej upadku” może postępować tylko przy użyciu „mikrologii”.

Mikrologia nie jest metafizyką w okrucinach, podobnie jak obraz Newmana nie jest obrazem Delacroix w szczątkach. Mikrologia wpisuje w zmierzch wielkiej myśli filozoficznej zdarzenia myśli jako niepomysłane, które pozostaje do pomyślenia. Próba awangardowa wpisuje zdarzenie dostrzeżonego *now* jako to, co nie może zostać przedstawione i pozostaje do przedstawienia, w zmierzch wielkiego malarstwa przedstawiającego. Podobnie jak mikrologia, awangarda nie przywiązuje uwagi do tego, co zdarza się „tematowi”, lecz do *Czy zdarza się?*, do niedostatku. I w ten sposób należy do estetyki wzniosłości.

Rozważając owo *Zdarza się*, którym jest dzieło, sztuka awangardowa porzuca rolę wzbudzania poczucia utożsamienia, jaką dzieła odgrywały wcześniej wobec wspólnoty odbiorców. *Sensus communis* — nawet pojęty tak, jak pojmował go Kant, raczej tytułem horyzontu czy przypuszczenia *de jure* niż tytułem rzeczywistości *de facto* (zresztą Kant nie wspomina o *sensus communis* w związku z wzniosłością, lecz jedynie w związku z pięknem) — nie może się utrwalić przy dziełach pytających. Powstaje z trudem, i to zbyt późno, dopiero gdy dzieła te, złożone w muzeach, zaczynają należeć do dziedzictwa

wspólnoty, otwarte dla jej kultury i dla jej przyjemności. A i tak muszą być one przedmiotami, albo dziełami, które mogą być zobiektywizowane, przez fotografię na przykład.

W tej sytuacji wyizolowania i mylnego rozumienia, sztuka awangardowa jest podatna na zranienie i represję. Sprawia ona wrażenie, że pogłębia jedynie kryzys tożsamości, jaki dotknął społeczeństwa podczas „Wielkiego Kryzysu”, który rozciąga się od lat trzydziestych aż po koniec „odbudowy” w połowie lat pięćdziesiątych. Nie miejsce tutaj opisywać, w jaki sposób Państwa-partie powstałe z lęku przed pytaniem: Kim jesteśmy? i przed trwogą nicości, usiłowały przekształcić te uczucia w nienawiść do awangardy. Studium Hildegarda Brennera o artystycznej polityce nazizmu, albo filmy Hansa Jürgena Sybeberga to nie tylko analizy działań represyjnych. Wyjaśniają one także, w jaki sposób neoromantyczne i symboliczne formy, narzucone przez komisarzy kultury i artystów kolaborantów, zwłaszcza w dziedzinie muzyki i malarstwa, blokowały dialektykę negatywną poruszaną przez Czy zdarza się?, przemieniając jej pytanie w oczekiwanie „tematu” baśniowego: czy naród czysty nadchodzi? Czy Führer nadchodzi? Czy Siegfried nadchodzi? Zneutralizowana w ten sposób i przemieniona w politykę mitu, estetyka wzniosłości mogła zbudować na Zeppelin Feld w Norymberdze architekturę „formacji” ludzkich.

W sytuacji „kryzysu” nadkapitalizacji, jaki przeżywają dzisiaj społeczeństwa nazywane najbardziej rozwiniętymi, pojawia się inny jeszcze atak na awangardę. Groźba ciężąca nad awangardowym poszukiwaniem dzieła-zdarzenia, nad przyjęciem, którym obdarza *now*, nie potrzebuje państw-partii. Wynika ona bezpośrednio z ekonomii rynkowej. Korelacja między tą ostatnią a estetyką wzniosłości jest dwuznaczna, a nawet perwersyjna. Estetyka wzniosłości bez wątpienia była i jest nadal reakcją na pozytywizm *matter of fact* i realistyczne rachuby, rządzące ekonomią rynkową, co podkreślają pisarze komentujący sztukę, tacy jak Stendhal, Mallarmé, Apollinaire, Breton. Jednakże między kapitałem a awangardą istnieje porozumienie. Siła sceptycyzmu a nawet destrukcji uruchomiona przez kapitalizm, analizowana i tropiona uporczywie przez Marksa, wzmaga niejako u artystów odmowę wiary w ustalone reguły oraz wolę eksperymentowania ze środkami ekspresji, stylami, z wciąż nowymi materiałami. W ekonomii kapitalistycznej również istnieje wzniosłość. Ekonomia ta nie jest akademicka, nie jest fizjokratyczna, nie uznaje żadnej natury. Jest w pewnym sensie ekonomią regulowaną wedle Idei, wedle

nieskończonego bogactwa i potęgi. Nie potrafi przedstawić żadnego przykładu w rzeczywistości, który weryfikuje tę Ideę. Przeciwnie, podporządkowując naukę technologiom, zwłaszcza technologiom języka, sprawia, że rzeczywistość staje się jeszcze bardziej nieuchwytna, poddana pytaniu, osłabiona. Przy czym nie należy mylić Idei z pojęciem. Doświadczenie podmiotu ludzkiego, indywidualnego i zbiorowego, i aura, która go otacza, roztopiają się w rachubach rentowności, spełnienia potrzeb, autoafirmacji poprzez sukces. Nawet teologiczna niemal głębia kondycji robotniczej i pracy, która przez ponad wiek naznaczała ruch socjalistyczny i związkowy, traci na wartości w miarę, jak praca staje się kontrolą i manipulowaniem informacją. Uwagi te są banalne, lecz tym, co zasługuje na uwagę, jest zanik czasowego continuum, w którym przekazywane było doświadczenie pokoleń. Jedynym kryterium decydującym o społecznym znaczeniu jest dysponowanie informacją. Informacja jest, z samej swej definicji, elementem krótkotrwałym. Kiedy tylko zostanie przekazana i upowszechniona, przestaje być informacją i staje się daną środowiskową, i w ten sposób „wszystko zostało powiedziane”: „wiadomo”. Zostaje włączona w pamięć-maszynę. Czas trwania, jaki zajmuje, jest — by tak rzec — chwilowy. Między dwiema informacjami nie zdarza się z definicji nic. W ten sposób możliwe staje się pomylenie tego, co interesuje informację, z tym, co jest pytaniem awangard; tego, co się zdarza, nowości, z *Czy zdarza się?*, z *now*.

Można zrozumieć, że rynek sztuki, podporządkowany jak wszystkie rynki, regule nowości, wywiera na artystów swoisty urok. Nie wynika on jedynie z korupcji umysłów. Działa on na korzyść pomieszaniu między innowacją a *Ereignis*, którą utrzymuje czasowość właściwa współczesnemu kapitalizmowi. Informacja by tak rzec „mocna” jest odwrotnością znaczenia, które może być jej przyznane w kodzie, jakim dysponuje odbiorca. Przypomina ona „zakłócenie”. Łatwo jest publiczności i artystom, wspomaganym radą przez pośredników, dostawców towarów kulturalnych, z obserwacji tej wywnioskować zasadę mówiącą, że dzieło jest tym bardziej awangardowe, im bardziej pozbawione jest znaczeń. Czy nie jest więc ono niczym wydarzenie? Wszelako jego absurdalność nie powinna odstraszać kupujących, podobnie jak innowacja wprowadzona do towaru powinna pozwolić się konsumentom obłąskawić, docenić, by towar został następnie nabyty. Tajemnica sukcesu artysty podobnie jak sukcesu komercyjnego leży w odpowiednim dozowaniu niespodzianki i tego, co „dobrze znane”; informacji i kodu. Tak jest z innowacją w sztuce: podejmuje się na

nowo formuły, które sprawdziły się w poprzednich sukcesach i rozbi-ja się je poprzez kombinowanie ich z innymi formułami w zasadzie do nich nie pasującymi, poprzez nagromadzenia cytatów, ornamentacji, pastiszów. Można się posunąć aż do kiczu i baroku. Łechce się „smak” publiczności, która nie może mieć smaku, oraz eklektyzm wrażliwości osłabionej przez rozmnożenie form i przedmiotów, którymi można rozporządzać. Sądzi się, że w ten sposób zostaje wyrażony duch czasu, podczas gdy ujawnia się jedynie duch rynku. Wzniosłość nie mieści się już w samej sztuce, lecz w spekulacji nad sztuką.

Zagadka *Czy się zdarza?* nie zostaje wszakże wyjaśniona, podobnie jak nie ulega przedawnieniu zadanie namalowania czegoś istniejącego co jest nie do określenia: namalowania samego *istnieje*. Wydarzenie, *Ereignis*, nie ma nic wspólnego z dreszczykiem, z opłacalnym patosem, który towarzyszy innowacji. W cynizmie innowacji kryje się z pewnością rozpacz, że nic się już nie zdarzy. Ale wprowadzanie innowacji polega na takim postępowaniu, jakby zdarzało się wiele rzeczy, i na powodowaniu ich nadejścia. Wola potwierdza swoje panowanie nad czasem. Podporządkowuje się w ten sposób metafizyce kapitału, który jest technologią czasu. Innowacja „idzie”. Zapytanie *Czy zdarza się?* powstrzymuje. Wraz z wydarzeniem wola się rozpada. Zadaniem awangardy pozostaje unieważnianie domniemań umysłu co do czasu. Uczucie wzniosłości jest imieniem tego niweczenia.

przełożył Marek Bieńczyk

Jean-François Lyotard — ur. w 1924 filozof i estetyk francuski, główny inicjator przeszczenia pojęcia postmodernizmu na grunt kulturowo-filozoficzny; kluczowa postać postmodernistycznego przełomu w humanistyce, autor oryginalnej koncepcji postmodernizmu (i modernizmu), formułowanej przy pomocy — zreinterpretowanej przez siebie — kategorii wzniosłości (która swą niezwykłą karierę we współczesnej refleksji filozoficznej, estetycznej oraz krytycznoliterackiej i artystycznej, zawdzięcza w dużej mierze właśnie jej poświęconym pracom Lyotarda). Od lat 60. wykładał na uczelniach paryskich (Sorbona, Nanterre, Vincennes); obecnie Prof. Emeritus filozofii na uniwersytecie Paris VIII oraz Prof. Humanities na uniwersytecie kalifornijskim (Irvine). Autor m. in.: *Discours, figure*, Paris 1971; *Économie libidinale*, Paris 1974; *Instructions paiennes*, Paris 1977; *Au juste*, Paris 1979; *La condition postmoderne*, Paris 1979; *Le Différent*, Paris 1983; *L'inhumain*, Paris 1988; *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris 1991.

W przekładzie na język polski dostępnych jest kilka szkiców Lyotarda: *Definiując postmodernizm* (tłum. J. Holtzman) oraz *Natura związków społecznych: perspektywa postmodernistyczna* (tłum. A. Taborska), w zbiorze: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?*, wybór tekstów M. Giżyckiego, Warszawa 1988; *Pożądanie zwane Marks* (tłum. K. Żabicka, P. Pieniążek), „Colloquia

Communa" 1988 nr 1–3; *Kondycja postmodernistyczna* (przeł. A. Taborska), „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9; *Zamiast człowieka — akt ekspresji* (tłum. I. Kania), w zbiorze: *XX wiek — przekroje*, Kraków 1991; *Heidegger i „Żydy"* [tłum.], „Odra" 1994 nr 2; *Refleksje krytyczne* (tłum. B. Frydryczak), „Magazyn Sztuki" 1996 nr 1.

Spośród prac w języku polskim poświęconych Lyotardowi jego koncepcję wzniosłości omawiają m. in.: A. Zeidler-Janiszewska *Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości*, w zbiorze: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991; K. Wilkoszewska *Jeana-François Lyotarda pojęcie postmodernizmu*, w zbiorze: *Przemiany współczesnej świadomości estetycznej: wokół postmodernizmu*, red. T. Szkołut, Lublin 1992; M. Wilczyński *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, w zbiorze: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. A. Jamrozikowa, Warszawa 1993; H. Paetzold *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki* (tłum. M. Kwiek), w zbiorze: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994; B. Frydryczak *Estetyka wzniosłości jako projekt nowej estetyki*, w zbiorze: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, red. M. Ostrowicki, Kraków 1994; M. Kwiek *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994; T. H. Engström *Wzniosłość w postmodernizmie? Filozoficzne rehabilitacje i pragmatyczne uniki* (tłum. P. Znaniński), w zbiorze *Filozofia w dobie przemian*, red. T. Buksiński, Poznań 1994; *O Lyotardzie*. Rozmowa pomiędzy S. Morawskim, B. Frydryczak i J. Ciszewską, „Magazyn Sztuki" 1996 nr 1. (red.)