

# Bogusław JASIŃSKI

## PERFORMANCE W PERSPEKTYWIE ESTETYKI PROCESÓW TWÓRCZYCH

W poniższych rozważaniach chciałbym poddać efemeryczną sztukę performance pewnej wykładni teoretyczno-filozoficznej, a mówiąc prościej: zbudować siatkę kategorii i pojęć, za pomocą których moglibyśmy analizować i opisywać tę formę aktywności artystycznej. Zadanie to traktuję jako próbę zbudowania swoistej estetyki performance, która – w przyszłości – mogłaby nie tylko opisywać, analizować i wartościować tę dziedzinę twórczości, lecz także wyznaczać jej perspektywy rozwoju – głównie poprzez stawianie nowych wyzwań i otwieranie nowych horyzontów. Przez estetykę procesów twórczych będę rozumiał refleksję nie tyle nad przedmiotami artystycznymi (jak to było w przypadku estetyki tradycyjnej), ile bardziej nad procesami twórczymi, które w ogóle nie zakładają osiągnięcia finalnych obiektów. Przy takim założeniu inaczej też trzeba rozumieć sam opis teoretyczny tego typu działań: bardziej w duchu hermeneutycznych procedur niż matryc kartezyjskich, sztywno oddzielających podmiot od przedmiotu.

Zanim jednak przejdziemy do zasadniczych rozważań, wpieryw krótko przedstawimy podstawowe pojęcia i kategorie z naszego języka opisu. Całą siatkę pojęć analitycznych opieramy na trójczłonowym modelu pojęcia pracy: od sfor-

mułowania idealnego celu działania, poprzez proces jego urzeczywistniania, do jego efektu finalnego w postaci stworzonego przedmiotu. Tu zaś – co oczywiste – przede wszystkim koncentrujemy się na wyłożeniu podstawowego sensu elementu materialno-świadomościowego, który wyróżniamy w schemacie pracy, czyli owego celu całego procesu. Schemat ów jest jednak dla nas modelem, na którym budujemy rozumienie twórczości.

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

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

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

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

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

Mówiliśmy do tej pory przede wszystkim o momencie idealnym w procesie twórczym, natomiast moment materialny występował jak gdyby na drugim planie. Spróbujmy teraz w paru zdaniach scharakteryzować jego elementy składowe. W gruncie rzeczy moment materialny w procesie twórczym pojmować możemy w dwojaki sposób: raz jako zaczątek całej twórczości, albowiem to na nim skupia się w początkowej fazie zainteresowanie podmiotu tworzącego, a raz jako materialną podstawę już trwającego i rozwijającego się procesu twórczego. Zatem początkowo moment materialny jest niejako elementem **spoza** samego procesu twórczego, albowiem go inicjuje: kiedy jednak ów proces trwa, moment materialny przekształca się w materię twórczości, w której to niejako cały proces się ucieleśnia i poprzez którą jest urzeczywistniany. Materia twórczości jest podstawowym sposobem istnienia samego procesu tworzenia i nie da się pomyśleć tego procesu bez jego materii.

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

Otóż wydaje się, że źródłem procesu twórczego jest sprzeczność, jaka zawsze istnieje pomiędzy momentem idealnym i momentem materialnym. Innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym inicjującym niejako twórczość (istnieje on – przypominamy – jakby **poza** procesem twórczym, a raczej **przed** nim), albowiem z chwilą, kiedy proces zostaje uruchomiony, sprzeczność ta ginie bezpowrotnie. Natomiast innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym pojmowanym jako materia tworzenia (wewnątrz procesu, ucieleśniając ów proces) – w tym przypadku bowiem sprzeczność owa działa w pewien sposób przez cały czas trwania procesu twórczego, powstaje i rozplywa się, podtrzymując pro-

cesualny charakter tworzenia. Z tego punktu widzenia można więc proces twórczy przedstawić jako dialektyczną jedność i walkę przeciwieństw: z jednej strony wymogi opornego materiału twórczości, z drugiej zaś zamierzony wcześniej ideał. To ciągle przełamywanie kolejnych ograniczeń i posuwanie się naprzód.

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

Czy jednak te ogólnontologiczne warunki i założenia procesu twórczego są wyrażalne w jakichś technikach i środkach ekspresji? Choć kształtują one pewien stan pretwórczości, to jednak nie jest oczywiste, iż są one wyrażalne w określonych technikach ekspresji.

Ustalmy dwa rozumienia kategorii techniki. Pierwsze – nazwijmy je instrumentalnym – ujmuje technikę jako narzędzie czy też środek osiągnięcia pewnych celów. Drugie zaś – nazwijmy je znaczeniem antropologicznym (szerszym zakresowo) – ustala rozumienie techniki jako określonej działalności ludzi. Byłaby to taka aktywność człowieka, która dokonuje się właśnie poprzez określoną technikę. Oba te aspekty rozumienia techniki dotyczą także procesu twórczego, przy czym walor instrumentalny tej kategorii występuje przede wszystkim na początku procesu, kiedy to następuje ów pierwszy moment urzeczywistnienia idealnego celu całego tworzenia. Tu właśnie materia twórczości pojawia się tylko jako środek do realizacji wcześniej pomyślanego celu. Jednak wraz z rozwojem procesu twórczego, wraz z rosnącym znaczeniem materii tworzenia, domagającej się właściwej jej rangi, sama technika jakby nasyca się ową materią. I tak jej sens stopniowo przenosi się z rozumienia techniki jako środka na rozumienie techniki jako pewnego

działania i czynu. Można nawet powiedzieć więcej: technika nie tylko uwalnia się od swego pierwotnego, czysto instrumentalnego rozumienia, lecz utożsamiając się z samym aktem twórczym, ewoluuje w kierunku działalności o charakterze autotelicznym. Czym więc staje się technika w zaawansowanym procesie twórczym?

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

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

Rozważania nad techniką w naturalny sposób zaprowadziły nas do zjawiska autotelizmu.

Jest to kolejny istotny wyróżnik procesu twórczego. Co określa w decydujący sposób, iż proces twórczy nakierowuje uwagę na samego siebie? Zjawisko to zanalizować musimy, uwzględniając wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia.

Jeśli umieścimy zjawisko autotelizmu w kontekście procesów alienacyjnych i reifikacyjnych w systemie społecznym, wówczas pojęcie to jest niemalże wyzwaniem rzuconym całemu społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie wszelka działalność ludzka podporządkowana została ściśle określonym celom, stając się tym samym wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie, każda aktywność wysoce upodmiotowiona, kierująca uwagę na samą siebie staje się nie tylko artystowskim chwytem czy też ekstrawaganckim sposobem bycia, lecz niemalże rewolucyjnym policzkiem wymierzonym całemu systemowi społecznemu. Takie zjawiska, jak sprowadzenie osobowości ludzkiej do poziomu rzeczy, reifikacja świadomości i powszechna, totalna manipulacja ludźmi jak rzeczami, są pochodnymi fetyszyzmu towarowego, tej podstawowej tendencji w rozwoju społeczeństw, która zarazem konstytuuje ich ontologiczną podstawę. Świadomościowe skutki tych zjawisk świetnie opisał swego czasu Georg Lukács w swym studium „Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats” zamieszczonym w *Geschichte und Klassenbewusstsein*.<sup>1</sup> Udowodnił między innymi, że z urzeczowionej struktury świadomości powstała w gruncie rzeczy współczesna filozofia, która ustanowiła pomiędzy życiem człowieka w społeczeństwie a naturą, między podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą nieprzezwyciężalne podziały. Można rzec więcej: filozofia ta na takich właśnie podziałach oparła swój byt. Tak uprawiana refleksja filozoficzna została z konieczności wyobcowana z praktyki procesu historycznego – nie uczestniczyła w nim, lecz jedynie go obserwowwała. Sama zaś rzeczywistość była w niej ujmowana nie tak, jak się staje, w swoim procesualnym przebiegu, lecz tak, jaką jest – a więc oglądowo i metafizycznie.

Kategoria autotelizmu potencjalnie funkcjonować może tam, gdzie świadomość społeczna wolna jest od zjawisk będących konsekwencją fetyszyzmu towarowego. Te ogólnospołeczne warunki podtrzymujące proces twórczy są jedno-

ześnie ściśle zespolone ze sposobem istnienia całego systemu społecznego. Tak oto rozważania wokół twórczości nie po raz pierwszy niepostrzeżenie przechodzą w rozważania o społeczeństwie.

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

Autotelizm widziany z tej perspektywy jest inną formą istnienia zasady bezinteresowności, którą możemy wyprowadzić z *Krytyki władzy sądownia* Immanuela Kanta. Przypominając: według Kanta podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądownia, która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania.<sup>2</sup> Skomentujmy krótko tę znaną tezę Kanta w świetle naszych rozważań o autotelizmie. Po pierwsze, Kant szczególnie podkreśla niepojęciowy charakter sądu o pięknie, co – jak o tym szczegółowo będziemy jeszcze pisać – wiąże się z naszym twierdzeniem o braku metasfery zarówno w ontologicznych podstawach twórczości, jak i w samym procesie tworzenia. Po drugie, autor *Krytyki władzy sądownia* kładzie akcent na tym, że sąd o pięknie jest pozbawiony korzyści praktycznej, co z kolei wiąże się z analizowanym tu zjawiskiem autotelizmu. Z tego, co zostało do tej pory powiedziane, możemy więc ogólnie wyciągnąć taki wniosek: bezpojęciowość oraz obiektywnie niepraktyczny charakter zmysłu estetycznego w koncepcji Kanta nie tylko stoją u podstaw procesu twórczego, lecz także są obecne podczas jego trwania w postaci działania zasady autotelizmu.

Pojęcie autotelizmu – podsumujmy ten wątek naszych rozważań – przedstawiliśmy z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, jako zjawisko wynikające organicznie z samego stawiania się procesu twórczego, niejako od wewnątrz (w tej perspektywie byłaby to inna forma przejawiania się zasady bezinteresowności) i po drugie, jako zjawisko określone także przez całokształt warunków społecznych, w ramach których się ono doko-

nuje. Jeśli jednak uznamy tu za realność pierwotną sam proces twórczy, to wówczas cały podział na wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia autotelizmu okaże się sztuczny i abstrakcyjny, bowiem podziały te stapiają się w jedność. I tak np. to, co określiliśmy tutaj jako zewnętrzne warunki istnienia autotelizmu, w trakcie stawania się procesu odbierane jest jako wewnętrzne. Mówiąc krótko, społeczne warunki istnienia autotelizmu zostają wpisane w samą zasadę autotelizmu i tym samym widzimy je poprzez tę zasadę.

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

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

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

tem idealnym twórczości, niesprowadzalną więc w prostej linii do właściwości jego elementów składowych.

W procesie twórczym istnieją jednak przebliski samoświadomości, odnoszące się do poszczególnych elementów składowych tego procesu. Stanowią one jakby punkty stałe na ciągłej linii tworzenia, które tylko na moment wychylają się z nurtu tej wszechogarniającej rzeki twórczości, by jednak już za chwilę przepaść w jej głębinach. Te przebliski samoświadomości, które dostrzegamy w niektórych elementach składowych całego procesu, są jednocześnie drogowskazami kierującymi jednak tylko poszczególnymi jego momentami. Nie wskazują one celu głównego, lecz tylko w konkretnej sytuacji pozwalają wybrać jedną z wielu możliwych dróg. Natomiast cel podstawowy urzeczywistnia się organicznie i wypływa jakby z immanentnej logiki tworzenia.

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

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

Całościowy sens procesu tworzenia, jakkolwiek nieuświadamiany w trakcie samego tworzenia, zakreśla jednak ogólne pole rozumienia

poszczególnych faktów i zjawisk. Tak więc o specyficznym sensie pojmowania poszczególnych pojawiających się przedmiotów i zdarzeń decyduje coś, czego sensu nie jesteśmy w stanie sobie uświadomić, tkwimy bowiem wewnątrz pola zakreślonego przez ów całościowy sens procesu tworzenia. Dostrzec możemy co najwyżej horyzont, który informuje nas, iż takowy sens w ogóle istnieje, jednak jaki jest naprawdę i jaką treścią jest wypełniony – zgadnąć nie jesteśmy w stanie, chyba jedynie za cenę porzucenia twórczości w ogóle. Wtedy bowiem dopiero moglibyśmy na cały proces spojrzeć absolutnie z zewnątrz.

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

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

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

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

Otóż wówczas, kiedy pojawiają się – jak to przed chwilą mówiliśmy – tymczasowe, momentalne niemalże uświadomienia poszczególnych elementów składowych całego procesu twórczego, powstaje też rzeczywiście rozdział między myślą o działaniu twórczym a samym tym działaniem. Na krótko myśl nie pokrywa się z czynem. Całe to zjawisko jest jednak świadectwem żywotności procesu twórczego. Zauważmy bowiem, że jeśli tylko taki rozdział między świadomością a odpowiadającym jej ogniwem procesu tworzenia powstaje, to natychmiast staje on w jawnej sprzeczności z ciągłością całego procesu. Sprzeczność ta jednak rozplywa się w przełamującym wszystko nurcie tworzenia i staje się siłą podtrzymującą proces. Uwzględniając to spostrzeżenie, samo dzianie się procesu tworzenia można by w związku z tym zdefiniować jako jedność **całości** procesu i walkę przeciwieństw pomiędzy organicznym, nieuświadamianym sensem całego procesu twórczego a tymczasowym i partykularnym uświadomieniem sensu jednego z jego elementów. Sprzeczność ta – podkreślmy to szczególnie – podtrzymuje sam proces, a każdorazowe jej rozwiązanie jest świadectwem i źródłem ruchu, a także dynamiki tworzenia.

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

W naszych rozważaniach punkt widzenia procesu twórczego umieszczony był zawsze wewnątrz niego. Rzutuje to w sposób zasadniczy zarówno na samo poznawanie procesu, jak i na poznawanie świata za pośrednictwem procesu. Można rzec, iż poznawanie to, zarówno w jednym, jak i drugim sensie, dokonuje się poprzez faktyczne współuczestniczenie w tworzeniu. Zadzajmy więc pytanie: jak rzeczywiście poznaje się świat poprzez proces twórczy? I na tym właśnie sensie poznawania się skoncentrujemy. Tak postawione pytanie jest w istocie swym pytaniem o epistemologiczne funkcje procesu twórczego. Zbadajmy więc na koniec ten problem, podsumowując niejako dotychczasowe rozważania. Całe to zagadnienie musimy jednak postawić nieco inaczej – tak, aby od razu jasna stała się filozoficzna wymowa tego pytania. Mamy więc do rozwiązania problem: jak jest możliwe poznawanie świata z punktu widzenia współuczestnika zachodzących w nim procesów, a nie – jak to zazwyczaj w tradycji epistemologicznej bywało – z punktu widzenia jego obserwatora? Jak też może w tym przypadku wyglądać cały schemat teoriopoznawczy, jeśli punkt widzenia umieścimy wewnątrz badanych procesów i zjawisk?

Wydaje się, iż epistemologiczna funkcja procesu twórczego spełniać się może w zupełnie innym paradygmacie teoretycznym niż ten, do którego przyzwyczała nas tradycyjna filozofia. Chodzi tu oczywiście o paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Jednym słowem, proces twórczy domaga się – w tym wypadku – zupełnie innej przestrzeni teoretycznej, w ramach której będzie można mówić o jego funkcjach epistemologicznych.<sup>3</sup> Nie kusząc się w tym miejscu o pełne i całkowite skonstruowanie owej przestrzeni, spróbujmy ją jedynie naszkicować.

Zacznijmy od wprowadzenia kategorii zejścia w immanencję procesu dziejowego, którą można wyprowadzić z porzucenia przez Karola Marksa poziomu filozofii na rzecz czynnego współuczestniczenia w rozwoju historii. Taki właśnie sposób patrzenia na filozofię, już nie filozofowania, lecz raczej bycia filozofią wobec innych zjawisk i faktów w dziejach, nie zaczyna się, rzecz jasna, i nie kończy wraz z pojawieniem się doktryny Marksa. Wydaje się więc, iż aby ową per-

spektywę współuczestniczenia filozofią w dziejach jakoś osadzić w historii tradycyjnej myśli filozoficznej, należałoby gruntownie zbadać z tego punktu widzenia nie tylko dorobek Marksa, lecz także Kanta, Johanna Gottlieba Fichtego, Sorena Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego, a również Henriego Bergsona i przede wszystkim Geорга Hegla. Trzeba tu jednak wyraźnie podkreślić, aby uniknąć nieporozumień: chodzi o to, aby pokazać różne jakościowo i merytorycznie drogi wyjścia poza ów tradycyjny paradygmat podmiotowo-przedmiotowy, w którym zakleszczona jest filozofia tradycyjna. Skupić się zaś musimy na tym zagadnieniu dlatego, że umożliwi to nam wypracowanie takich narzędzi teoretycznych, za pomocą których można będzie analizować epistemologiczne funkcje procesu twórczego, gdzie rzecz cała idzie o to, jak poznawać świat z perspektywy współuczestnika jego zdarzeń i procesów, a nie tylko z punktu widzenia jego obserwatora. Tak oto sprawa poznawczych walorów procesu twórczego wpisana jest w o wiele bardziej podstawowe zagadnienie samej teorii poznania.

Wspomniane wyjście poza ów paradygmat tradycyjnej epistemologii dokonywało się u wskazanych filozofów na bardzo rozmaite sposoby i szło też w rozmaitych kierunkach, częstokroć ze sobą sprzecznych. Zawsze jednak wśród tych generalnych różnic jednocył ich jeden wspólny moment: stosunek do tradycyjnego sposobu uprawiania filozofii i myślenia o niej. Zanim więc przystąpimy do rozstrzygnięcia zagadek owych epistemologicznych funkcji procesu twórczego, wpieryw musimy być uzbrojeni w precyzyjne narzędzia teoretyczne, za pomocą których opiszemy tę ważną cechę procesu twórczego.

Zacznijmy zatem od postawienia pierwszego pytania: na czym rzeczywiście polega zerwanie Marksa z filozofią?

Teza zasadnicza, której tu będziemy bronić, da się wysłowić tak oto: marksizm nie był, nie „chciał” być i nie jest filozofią, albowiem w intencjach jego twórców stanowił raczej określoną dyrektywę działania niż zbiór metafizycznych twierdzeń o wiecznym porządku świata. Jaki jednak jest faktyczny sens zerwania Marksa z filozofią?

W najdawniejszych anegdotach i rozprawach o kondycji filozofa w świecie mu współcze-

snym, jak i o roli i miejscu samej filozofii w owym świecie zgodnie zazwyczaj przyjmuje się, iż filozof to taki osobnik, który jest usytuowany jakby na zewnątrz poznawanego świata. Najbardziej to widać chociażby w znanym podaniu Pitagorasa. Przyrównując różnorodność i różnorodność zjawisk świata do igrzysk olimpijskich, Pitagoras dostrzegł w tłumie tych, którzy przyszli na zawody ani nie po to, aby kibicować i zagrzewać do walki ulubionych zawodników, ani nie po to, aby sprzedając jakieś łakocie, zarobić podczas igrzysk, ani też nie z tego powodu, iż są czynnymi uczestnikami całej imprezy. Zajmują oni miejsca z boku, tak samo uważnie obserwując płytę boiska, jak i widzowie, są z zewnątrz – oni tylko poznają. W tej na wpół literackiej anegdocie widać jednak pewne istotne rysy pojmowania nie tylko miejsca filozofa wśród społeczności, lecz także sposobu istnienia samej filozofii. Filozofia byłaby więc taką refleksją nad światem, która nazywa, określa, poznaje za pomocą pojęć i kategorii sobie właściwych coś, co jest na zewnątrz niej. Tutaj też zapewne tkwi źródło owego epistemologicznego paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, prawie tak samo starego jak sama filozofia. Paradygmat ten umożliwił wykształcenie się filozofii jako pewnej autonomicznej sfery aktywności człowieka. Można też rzec, że w momencie, kiedy taki dualizm podmiotowo-przedmiotowy zaistniał, powstała też nauka, a raczej samoświadomość refleksji poznawczej człowieka. Był to niewątpliwie ważny moment kształtowania się samej filozofii (wszak synonimu nauki wówczas). Społecznym podłożem tych przemian w świadomości społecznej była określona struktura społeczeństwa niewolniczego. W jej to bowiem ramach mogli swobodnie działać na terenie filozofii ci, którzy chcąc utrzymać się przy życiu, nie musieli na siebie pracować. Nie musieli więc także mieć jakiegokolwiek kontaktu z empirią i naturą w sposób bezpośredni (jest *notabene* rzeczą ciekawą, że Grecy nawet takie sztuki, jak malarstwo, rzeźba etc., mające jakikolwiek kontakt z fizycznym przekształceniem materii, odsądzały w ogóle od miana twórczości artystycznej). W takich, najogólniej rzecz ujmując, warunkach myśl naukowa zyskiwała swą autonomię. Trzeba też dodać, że powstanie nauki jako autonomicznej dziedziny aktywności człowieka zawdzięcza-

my niewątpliwie właśnie takiemu rozwarstwieniu społeczeństwa niewolniczego. Jednak ta struktura społeczna nie mogła wyznaczyć dalszych perspektyw rozwoju ducha nauki i filozofii. Coraz bardziej dynamiczny rozwój sił wytwórczych i coraz większe ambicje gatunku ludzkiego zawładnięcia światem natury, znalezienia uniwersalnego klucza do jej zagadek i tajemnic sprawiły w sumie, iż beztrąsko zrazu uprawiana nauka była w coraz większym stopniu stosowana do określonych potrzeb, które dyktowała sama praktyka produkcyjna. Najpierw więc dociekania nad naturą materii zaczęły stawać się przedmiotem praktycznych prób ich wykorzystania – one wszak decydowały o zapewnieniu człowiekowi godziwego bytu. I choć myśl filozoficzna mogła nadal cieszyć się swobodą, uciekając w coraz to bardziej wysublimowane rejony abstrakcji, to jednak z czasem sfera *praxis* ogarniała również procesy społeczne, kształtując poprzez nie także sposób filozofowania. Wraz z wyemancypowaniem się poszczególnych nauk społecznych coraz wyraźniej zaczęto zdawać sobie sprawę z przedmiotowości historii i procesów społecznych. Filozofia zaś uwikłana w paradygmat epistemologiczny oparty na dualizmie podmiotowo-przedmiotowym (powiemy więcej: ufundowana na tym schemacie) zawsze sytuowała się ponad światem. Kończąc ten w istocie swej propedeutyczny wywód, przejdźmy od razu do sformułowania schematu istoty rewolucyjnego przekształcenia tradycji filozoficznej, którego dokonał Marks. Otóż wydaje się, iż znanych powszechnie twierdzeń Marksa o rezygnacji z uprawiania jakiegokolwiek filozofii nie należy odczytywać jako li tylko kokietowania czytelnika, lecz wprost, dosłownie. Marks już na początku swej kariery, całkiem niefilozoficznej, tak pisał: „Wydaje się jednak, że filozofia właśnie dlatego, że była wyłącznie transcendentnym, abstrakcyjnym wyrazem istniejących stosunków, wskutek tej transcendentności i abstrakcyjności oraz wymaginowanej różnicy między nią a światem, musiała uroić sobie, że pozostawiła istniejące stosunki i rzeczywistych ludzi gdzieś hen w dole. Z drugiej strony, ponieważ filozofia nie różniła się rzeczywistością od świata, wydaje się, że nie mogła wydać o nim rzeczywistego sądu ani zastosować do niego żadnej realnej zdolności odróżniania, czyli nie mogła praktycznie ingerować i musiała się za-



dowolić co najwyżej praktyką *in abstracto*. Filozofia była tylko nadpraktyczna w tym sensie, że bujała ponad praktyką.<sup>4</sup> Tak to marksizm od samego początku nie chciał być filozofią, lecz praktyką rewolucyjną, nie chciał być obserwatorem świata, lecz jego wcale nie obojętnym uczestnikiem, nie chciał być na zewnątrz, lecz wewnątrz procesu historycznego. Każde użycie wyblakłych od ciągłego przeinterpretowywania filozoficznych terminów, takich jak byt, forma, podmiot, przedmiot etc., brzmi tu jak zgrzyt. Terminologia ta bowiem przynależy do kontynentu filozofii, który Marks dramatycznie i nie bez wewnętrznych walk porzucił już na samym początku lat czterdziestych dziewiętnastego wieku, zaczynając „filozofować” w bardzo niefilozoficznym miejscu, jakim była redakcja *Koelnische Zeitung*. Tak oto akademicki filozof przedzierzgnął się w walczącego żurnalistę, który zamiast pisać o Kancie, Arystotelesie, Platonie, wolał rozważać sprawę kradzieży drzewa z państwowych lasów przez chłopów czy też projekt ustawy o cenzurze. Cały więc rozwój teoretyczny Marksa, co jaskrawie i dobitnie widać we wczesnym okresie krystalizowania się jego doktryny, to porzucanie filozofii – ogólnie: metasfery rozważań teoretycznych – i wtapianie się w rzeczywistość. Widać to na każdym niemalże kroku, przy każdym problemie, który Marks stawia i nad którym pracuje w owym okresie. Motorem napędowym intelektu Marksa jest przy tym zasada zaprzeczenia zaprzeczenia – przekraczanie własnych horyzontów teoretycznych, samoznoszenie myśli. W *Ideologii niemieckiej* Marks tak skomentował ów proces: „trzeba pozostawić filozofię na uboczu (...), trzeba z niej się wyrwać i jako zwykły człowiek oddać się badaniu rzeczywistości, do czego i literatura dostarcza olbrzymiego materiału, nieznanego, rzecz oczywista, filozofom; gdy znów natkniemy się na ludzi w rodzaju Krummachera czy Stirnera stwierdzimy, że od dawna mamy ich gdzieś – gdzieś poza sobą i poniżej siebie. Filozofia tak się ma do badania świata rzeczywistego jak onanizm do miłości płciowej.”<sup>5</sup>

Z tej perspektywy – jako żywo niefilozoficznej – zupełnie inaczej rysują się tradycyjne problemy związane z marksizmem i samym życiem społecznym. Należałoby więc raz jeszcze zastanowić się nad mechanizmem krytyki Hegla

przez Marksa. Wydaje się, że konieczne staje się tu uwzględnienie owej niefilozoficzności wszelkich nowych propozycji autora *Kapitału*, albowiem na takim dopiero tle widać w pełni sens zerwania z tradycją heglowską. Jak wiadomo, plan teoretyczny rozważań styka się z planem przedmiotowym dopiero w kulminacyjnym zwieńczeniu wielkiego systemu filozoficznego mędrca berlińskiego jako osiągnięcie absolutu (samowiedzy). Tymczasem u Marksa od samego początku dualizm teorii i jej przedmiotu w ogóle się nie pojawia. Można rzec więcej: struktura teoretyczna, którą Marks zakresła w swej twórczości, w ogóle takiego dualizmu nie może generować. Innymi słowy, Marks w gruncie rzeczy pisze jakby dalszy ciąg heglizmu, nie tworząc przy tym żadnej „filozofii.” Taki chyba jest najgłębszy sens dialektycznego przewyciężenia Hegla przez Marksa.

Wspomnieliśmy już o tym, że analizowane tu przejście na inny poziom filozofowania, a raczej rezygnacja z filozofii na rzecz współuczestniczenia w procesie historycznym, dokonywało się na gruncie wielu systemów myślenia w czasach nowożytnych. Możemy tu wspomnieć o paru tylko przykładach.

Oto Kierkegaard – abstrahując od całej merytorycznej zawartości jego doktryny, koncentrując się za to na sposobie jej traktowania przez samego myśliciela – staje w pewnym momencie przed podobnymi dylematami jak te, w świecie których i my tu się obracamy. Właściwy, wielki i tragiczny zarazem problem sformułowany przez Kierkegaarda polega na tym, że nie wystarczy znać prawdę, lecz na tym, aby nią żyć. Z tego też dylematu rodzi się w gruncie rzeczy cała rozpaczliwa myśl autora *Choroby na śmierć*. Tak oto Kierkegaard postuluje, z całym subiektywnym tragizmem tej decyzji, rezygnację z roli obserwatora świata na rzecz współuczestniczenia w nim.<sup>6</sup> Z tego też punktu widzenia należałoby na nowo przyjrzeć się podstawowemu sensowi Kierkegaardowskiej formuły metodologicznej „albo – albo” i porównać ją z formułą dialektycznego definiowania jako zaprzeczenia metafizycznego uprawiania nauki. Tu także powstaje problem stosunku Kierkegaarda do Hegla, do tej pory mistyfikowany w interpretacjach dokonywanych z perspektywy tradycyjnego paradygmatu filozoficznego.

Skoro i w przypadku Kierkegaarda wspomnieliśmy o Heglu, to przyjrzyjmy się, jak na gruncie jego filozofii dokonuje się przejście (i czy rzeczywiście się dokonuje?) od uprawiania filozofii z pozycji obserwatora do uprawiania filozofii z punktu widzenia uczestnika dziejów. Analiza taka – co od razu trzeba podkreślić – jest jednak trudnym zadaniem, gdyż należałoby ją w tym wypadku wpisać w znany kontekst rze-komego usprawiedliwiania przez Hegla teraż-niejszości. Wczytajmy się jednak uważnie w taką oto znamiennej deklarację mędrca berlińskiego z *Grundlinien der Philosophie des Rechts*: „Jest rzeczą równie nonsesowną wierzyć, że system filozoficzny może wyjść poza współczesny świat, jak sądzić, że jednostka może przeskoczyć swoją epokę. (...) Jeżeli jej teoria rzeczywiście wychodzi poza niego, jeżeli buduje świat taki, jaki powinien być, to świat ten istnieje, lecz istnieje tylko w myśli jednostki, w płynnym elemencie, z którym można zrobić wszystko, co się chce.”<sup>7</sup>

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

Nawet w pełnej patosu myśli Nietzschego, owianej tyłoma legendami, również dostrzec mo-żemy próbę negacji tradycyjnego paradygmatu filozoficznego. U autora *Ecce homo* problem ten jednak przeniesiony jest na nieco inną płaszczy-zną, a mianowicie na obszar rozważań nad sen-sem uprawiania nauki historii. Oto bowiem wła-snie Nietzsche dostrzegł zasadniczą sprzeczność pomiędzy ujmowaniem historii z dystansu a bez-pośrednią wolą jej formowania, która – według niego – zawsze cechuje terażniejszość. Nietzsche we właściwy sobie sposób mówi więc, iż w czasach współczesnych ta aleksandryjska – jak ją nazywa – życiowa wola formowania historii zdecydowa-nie upadła. Winne są temu nauki historyczne,

które nie wypracowując należytych kryteriów wartościowania, nie przywykły być w centrum zmian i procesów dziejowych, albowiem są ślepe na to, co się aktualnie zjawia i dzieje, wolą więc zajęcie znacznie bezpieczniejsze, tj. ocenianie tego, co minęło. Nauki te nie są w stanie zająć ja-sno określonego stanowiska wobec tego, z czym człowiek styka się obecnie. Ów przeceniany hi-storyczny obiektywizm wartościowania jest więc tworem wyobcowanej przeszłości i w konfrontacji z terażniejszością okazuje się pustym frazesem.<sup>8</sup>

Nie sposób tu także w tym krótkim prze-głądzie problemów do rozwiązania nie wspo-mnieć o propozycjach fenomenologów – Edmun-da Husserla, a zwłaszcza Martina Heideggera.<sup>9</sup> W późnym okresie twórczości autora *Sein und Zeit* zagadnienie, któremu poświęcamy tę dygre-sję, zyskało miano przełamania metafizyki.<sup>10</sup> Nie-zwykle interesującą, pionierską w tym względzie pracę opublikował Lucien Goldmann. W pracy tej wykazuje homologię – jak pisze – i zasadnicze po-dobieństwo między strukturą wywodów wczesnej twórczości Lukácsa, poczynając od *Geschichte und Klassenbewusstsein*, a strukturą myślenia Heideggera, zwłaszcza z okresu *Sein und Zeit* z roku 1927.<sup>11</sup> To podobieństwo Goldmann widzi przede wszystkim w zdecydowanym przeciwsta-wieniu się obu filozofów naturalistycznym i pozy-tywistycznym wizjom epistemologii, opartym na usankcjonowaniu sztywnego dualizmu pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania. I tak – krótko omawiając tę książkę – Goldmann w dalszych częściach swego wywodu prowadzi błyskotliwe porównania między takimi kategoriami Heideggera i Lukácsa, jak byt i bycie (*Sein*) a pojęcie historii; poręczność (*Zuhandenheit*) a *praxis*; *Vorhandenheit* (empiryczne istnienie przedmio-towe) a Lukcsowskie *Verdinglichung* (urzeczow-ienie, reifikacja); egzystencja nieautentyczna a świadomość fałszywa. Nie rozwijając dalej tych wątków analiz Goldmanna, przyznać jednak na koniec trzeba, iż autor przy całym zafascynowa-niu nowo odkrytym obszarem badań (*notabene* za sprawą wpływu myśli samego Lukácsa) nie traci jednak z pola uwagi różnic między Heideggerem a Lukácssem, upatrując ich głównie w od-miennym pojmowaniu samego podmiotu działań historycznych: i tak u Heideggera byłyby nim po-

nadczasowa jednostka, zaś u Lukácsa – historycznie określona zbiorowość, tj. proletariat.

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

Kończąc tę rozbudowaną dygresję o rozmaitych sposobach przełamania tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu filozoficznego,<sup>12</sup> zauważmy, iż taki, jak go tu przedstawiliśmy, sposób „filozofowania” (zgoła niefilozoficzny) nie narodził się w absolutnej próżni społecznej. Niezależnie od analiz immanentnych wyszczególnionych tu prądów intelektualnych, należałoby spojrzeć na nie, uwzględniając także szerszy kontekst społeczny, w ramach którego one funkcjonowały. Jednym słowem, należałoby zadać kardynalne pytanie: jakie warunki społeczne umożliwiły takie nieortodoksyjne myślenie filozoficzne? Być może właśnie tu można by znaleźć źródła zbieżności tych propozycji teoretycznych. Wydaje się, że przede wszystkim należałoby spojrzeć na te doktryny poprzez analizę zjawisk alienacji. Przy pewnym rozszerzeniu tej kategorii uznać można by, iż alienacja – generalnie rzecz biorąc – obejmuje sobą to wszystko, co sytuuje się na zewnątrz istnienia (bycia) człowieka w społeczeństwie, a więc, ogólnie i niezbyt precyzyjnie, alienacją w tym rozszerzonym sensie byłaby metasfera ludzkiej egzystencji. Dopóki jednak jednostka nie jest w stanie zdać sobie sprawy z działania tak rozumianej alienacji, dopóty rozdziela mechanicznie poziom istnienia (bycia) od poziomu myśli o istnieniu (byciu), czyniąc z nich dwie rozłączne sfery.

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

Pytania mnożą się, zakończmy zatem powyższą dygresję tymi znakami zapytania, ze świa-

domością, że ledwie dotknęliśmy obszaru, który wymaga systematycznych badań.

Jak widać, rozważania o epistemologicznych funkcjach procesu twórczego uwikłane są w bardzo szeroki kontekst problemów czysto filozoficznych, wynikających z porzucania przez filozofię tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu.<sup>13</sup> Punktem wyjścia wszelkich analiz tej właśnie cechy tworzenia jest bowiem bycie w procesie twórczym. Jeśli zaś mówimy o współuczestnictwie w owym procesie, to jednocześnie zdać sobie musimy sprawę, iż w gruncie rzeczy nie jest możliwy akt twórczy poza aktem poznawczym.

Istnienie w procesie twórczym – jak to już zaznaczyliśmy – jest w zasadzie sposobem odnoszenia się do innych elementów tego procesu. I stąd płyną dla nas bardzo ważne wnioski. Jeśli bowiem rzeczywiście każdy kontakt z innym elementem procesu twórczego jest tylko sposobem bycia w procesie, to w takim razie poznać ów element znacząłoby w tym wypadku tyle co powiązać go z innymi taką relacją, iż staje się on niezbędny w kolejnych stadiach realizacji procesu. Tak więc poznawanie w procesie twórczym byłoby organicznie wpisane w samo bycie w procesie – poznawanie staje się funkcją bycia.

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

Zwrócić także musimy uwagę na swoistego rodzaju użyteczność, która występuje podczas poznawania elementów składowych procesu twórczego, której sens polega na tym, że właściwe poznanie danego elementu jest równoznaczne z posłużeniem się nim w urzeczywistnianiu tworzenia. Oznacza to, iż poznanie nie jest tu równoznaczne z racjonalizacją w pojęciach ogólnych, lecz z odkryciem ewentualnych zastosowań danego elementu w procesie. Mówiąc krótko: epistemologiczna funkcja procesu twórczego polega w tym wypadku na ujawnianiu takich aspektów istnienia, które mogą być wykorzystane w samym procesie. Sama też wiedza w takim ujęciu nie jest czymś zewnętrznym wobec procesu, lecz wpisana jest w sposób jego istnienia. Tak oto proces poznawania w tworzeniu, będąc jednocześnie spo-

sobem istnienia w tymże procesie, nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe, lecz raczej poprzez bezpośrednie współuczestnictwo i współbycie w procesie. Wydaje się więc, że otwiera się tu pewna nowa perspektywa w epistemologicznych dociekaniach nad twórczością. Należałoby więc przykładowo zbadać, jak jest możliwe takie poznanie, które – choć niekiedy przecież ogólne, ścisłe i może nawet uniwersalne – nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe. Powstaje też inny problem do rozwiązania: oto nie istnieje tu podział na przedmiot i metodę, albowiem sama metoda staje się w tych warunkach przedmiotem i na odwrót. Wszelkie podobne podziały niweluje bowiem nurt współuczestnictwa i współbycia w procesie twórczym. I sama epistemologia okazuje się formą ontologii twórczości.

\*\*\*

Spróbujmy teraz wydobyć z tych nader filozoficznych analiz podstawowe kategorie, za pomocą których możemy opisywać zjawisko performance. Przede wszystkim – co trzeba podkreślić już na samym wstępie – podstawowa siatka pojęć w tym wypadku oparta jest na rozważaniach wokół procesu twórczego. A mówiąc wprost i konkretnie: sam performance traktujemy jako proces, który – choć obdarzony formą – jednak nie zmierza do stworzenia jakiegoś przedmiotu artystycznego. Ten stan „bycia w procesie” opisujemy dokładnie tak, jak filozofowie usiłowali opisywać nowy paradygmat myślenia, zrywający z tradycją kartezjańską, a więc poza podziałami na podmiot i przedmiot poznania, uczestnika i obserwatora, twórcę i jego dzieło, a wreszcie poza sztywnym podziałem na widza i artystę, albowiem rzeczywistością nadrzędną wobec nich stawała się jedna i ta sama sytuacja tworzenia – ów proces, o którym tyle pisaliśmy wyżej.

Dla opisu tego typu działania zastosowaliśmy pojęcie „zejście w immanencję”, czyli przełamywanie sprzeczności pomiędzy założonym celem (w świadomości) a każdorazowo konkretną sytuacją, w której ów cel urzeczywistniamy; dalej: ważne pojęcie autotelizmu, czyli nakierowania procesu na siebie samego (tworzę, bo tworzę, a nie tworzę, bo jest to środek do czegoś), i wreszcie

eliminacja metasfery tworzenia, czyli samoświadomości procesu (wszak zawsze jestem w środku procesu, skoro jest to działanie autentyczne). Ta zaproponowana siatka pojęć, rzecz jasna, wymaga dalszego rozwinięcia i szczegółowego opracowania. W rozprawce niniejszej próbowaliśmy jeno stworzyć pewien horyzont do dalszych badań, które ze względu na całkowicie nową formułę działania artystycznego, jakim bez wątpienia jest performance, powinny być podjęte.<sup>14</sup> Niewątpliwie też dociekania takie wykraczają poza tradycyjną estetykę zorientowaną przedmiotowo i nie bez powodu w innym miejscu pozwoliłem sobie nazwać ją „estetyką po estetyce.”<sup>15</sup>

I na sam koniec raz jeszcze nawiążmy do pierwszych zdań niniejszego artykułu, w których mówiliśmy nie tylko o opisie i analizie zjawiska performance (właśnie z użyciem zaproponowanej siatki pojęć), lecz także o wartościowaniu. Tu zaś pojawia się problem, kto wie, czy nie podstawowy dla tego rodzaju twórczości, albowiem w ogóle uzasadnia jego podjęcie. A mianowicie: dlaczego w ogóle warto poważnie mówić i rozważać zagadnienie performance? Otóż w moim przekonaniu dlatego, że mamy tu do czynienia z żywym, autentycznym i realnym spotkaniem człowieka z człowiekiem – i do tego niezapośrednicznym żadnym przedmiotem. To jest szansa na ocalenie jednostki w świecie, w którym śmierć człowieka już dawno ogłosili filozofowie (np. Ortega y Gasset). Stąd też wielka odpowiedzialność za tę formę wypowiedzi artystycznej. Ale paradoksalnie, wprost proporcjonalnie do tej odpowiedzialności powstaje też zbyt duży margines dowolności i jakże często zwykłego wygłupu, dyktowanego i usprawiedliwanego wszak całkowicie nową formą. Ale przecież nie oznacza ona, że naprawdę wolno wszystko, albowiem jeśli rzeczywiście mamy mówić jeszcze o sztuce, to jednocześnie mówić też musimy nie tylko o języku wypowiedzi, ale i o tym, **co** mówimy. Dlatego właśnie wspomnieliśmy o zwiększonej odpowiedzialności, która mimowolnie spoczęła na artystach performance. Na niej też budować musimy wszelkie aksjologie związane z tą formą wypowiedzi artystycznej.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* w *Werke*, Band 2 (Nuewied und Berlin: Luchterchand, 1968), 260 passim.
- <sup>2</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia* (Kraków: PWN, 1964), 73, 103–104.
- <sup>3</sup> W tej sprawie por.: Bogusław Jasiński, „Marcuse w kręgu Heideggera,” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 35–44.
- <sup>4</sup> Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, w *Dziela*, t. I (Warszawa: KiW, 1960), 47.
- <sup>5</sup> MED., Warszawa: KiW, 1969, t. III, s. 255.
- <sup>6</sup> Por. wizję rycerza nieskończonej rezygnacji w: Soren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* (Warszawa: PWN, 1972), 36–46.
- <sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorrede, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Sämtliche Werke, Bd. VI (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 15; por. także: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Einleitung, *Enzyklopädie*, Sämtliche Werke, Bd. V (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 37.
- <sup>8</sup> Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. Leopold Staff, t. VI (Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909), 74–75; por. także pojęcie retroaktywnej władzy teraźniejszości.
- <sup>9</sup> Opisałem to obszernie w książce *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger* (Warszawa: Ethos, 1997).
- <sup>10</sup> Por. Martin Heidegger, „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens,” w Idem, *Zur Sache des Denkens* (Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969); oraz rozdział „Przewyciężenie metafizyki”, w Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć* (Warszawa: PWN, 1977).
- <sup>11</sup> Lucien Goldmann, *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie* (Paris: Denoël/Gothier, 1973). Istnieje także przekład niemiecki. Por. także: Bogusław Jasiński, *Myślenie Heideggerem* (Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988).
- <sup>12</sup> Do zagadnień tych wracałem wielokrotnie, a ostatnio w obszernej rozprawie: „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla,” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- <sup>13</sup> Od strony logicznej problem ten opisuję w artykule: „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki,” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1986): 53–59.
- <sup>14</sup> Próbowałem to czynić w książce *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej* (Warszawa: Ethos, 2010).
- <sup>15</sup> Pierwszy jej pomysł opisałem w obszernej książce pt. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych* (Warszawa: KiW, 1989), a potem rozwijałem w następnych: *Istnieć znaczy tworzyć* (Warszawa: MAW, 1990) oraz *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008).

## Bibliografia

- Goldmann, Lucien. *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie*. Paris: Denoël/Gothier, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorrede. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Sämtliche Werke, Bd. VI. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Einleitung. *Enzyklopädie*. Sämtliche Werke, Bd. V. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Heidegger, Martin. „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens.” W *Zur Sache des Denkens*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969.
- Heidegger, Martin. *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: PWN, 1977.
- Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Ethos, 1997.
- Jasiński, Bogusław. „Marcuse w kręgu Heideggera.” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 38–44.
- Jasiński, Bogusław. „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla.” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- Jasiński, Bogusław. *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej*. Warszawa: Ethos, 2010.
- Jasiński, Bogusław. „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki.” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1987): 53–59.
- Jasiński, Bogusław. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*. Warszawa: KiW, 1989.
- Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.
- Jasiński, Bogusław. *Istnieć znaczy tworzyć*. Warszawa: MAW, 1990.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos, 2008.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzienia*. Kraków: PWN, 1964.
- Kierkegaard, Soren. *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Warszawa: PWN, 1972.
- Lukács, György. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Werke, Bd. 2. Neuwied und Berlin: Luchterchand, 1968.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dziela*. Warszawa: KiW, 1969.
- Marks, Karol. „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne.” W *Dziela*, t. I. Warszawa: KiW, 1960.
- Nietzsche, Fryderyk. *Wiedza radosna*. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909.

# **Czy istnieje język performance?**

**ODPOWIEDZI ARTYSTÓW:**