

# REJESTROWAĆ CZY KREOWAĆ? PRÓBA FILOZOFICZNEJ REFLEKSJI NAD ZAGADNIENIEM DOKUMENTACJI W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ\*

Bogusław Jasiński

Zagadnienie dokumentacji w sztuce, a zwłaszcza sztuce współczesnej, rozumieć można dwojako. Raz jako li tylko utrwalanie dzieł lub zdarzeń dla potrzeb kolekcjonerskich lub muzealnych, i wtedy problemat ten spada do wymiaru kwestii bądź technicznej, bądź co najwyżej kuratorsko-muzealnej, dwa – jako zagadnienie określonej techniki wyrazu artystycznego, a wtedy urasta on do wymiaru rzeczywiście estetycznego, a może nawet filozoficznego. Oczywiście w poniższych uwagach koncentrować się będę na tym drugim aspekcie tak postawionego problemu. Tak rozumiana kwestia dokumentacji w sztuce odwołuje się wprost do problemu: na ile świat przedstawiony w dziele artystycznym jest tworem wyłącznie kreacji twórczej, a na ile odzwierciedleniem świata zewnętrznego wobec niego.

Nie mniej sam problem tak właśnie pojmowany i zapisany w tytule niniejszych uwag wydaje się być nie tylko niemal wieczny dla sztuki i estetyki, powracający niczym topos pod piórem krytyków i teoretyków, ale także wprost proporcjonalnie do temperatury sporów jakie wywołuje, po prostu nie rozwiązywalny. Mimo to każdorazowe próby jego rozwiązania wręcz dzielą całą historię sztuki na tę realistyczną i tę kreacyjną. Podejrzewam, że można by w ten sposób zrobić wykres stawania się historii sztuki, gdzie w rytm falującej sinusoidy widać jak owa historia odbija się raz od swych „realistycznych” przejawów a raz od „kreacyjnych”. Oczywiście zamiast tej pary pojęć możemy użyć innych, w zależności od kontekstów teoretycznych w jakich się obracamy. A zatem mówimy także o opozycji romantyzmu i realizmu (jeśli pozostajemy przede wszystkim na gruncie literatury), autonomii dzieła oraz sztuki jako wytworu np. stosunków społecznych (to znane figury myślowe materializmu historycznego), ergocentrycznej i redukcjonistycznej wizji estetyki (wtedy, kiedy podkreślamy bądź swoistość sztuki mówiąc: tłumaczymy ją przez nią samą lub wtedy, kiedy sprowadzamy to, co artystyczne do psychologii, biologii, historii, czy też wręcz mechaniki, bo i takie przecież stanowiska historia estetyki odnotowała). Wszystkie te pary opozycyjnych wobec siebie pojęć, które wszak niemalże konstytuują samą estetykę, są w gruncie rzeczy, po uważnym przyjrzeniu się im, pochodnymi fundamentalnego dualizmu filozoficznego: podmiot – przedmiot poznania. W poniższych uwagach próbuję spojrzeć na ten problem z tego punktu widzenia, który nakreśliłem w swej koncepcji ethosofii (por. *Tezy o ethosofii*), tj. takiego stanowiska teoretycznego, gdzie podstawowe problemy ontologiczne oraz w konsekwencji – aksjologiczne – wyprowadzam z pojęcia istnienia. W pewnym sensie wpisuję się tym samym w nurt tzw. filozofii bytu wyznaczającej linię od Heraklita do Heideggera i w konsekwencji sytuując się w opozycji do tradycji filozofii kartezjańskiej z jej kulminacją w dziele Husserla. Tę tradycję filozoficzną przywołuję tu tylko z uwagi na jednoznaczne wskazanie pewnego zaplecza teoretycznego, z którego niewątpliwie

poniższe uwagi wyrastają, choć oczywiście moje rozważania pozostają wyłącznie na poziomie refleksji estetycznej. Wspominam o tym dlatego, gdyż ów wskazany w tytule dualizm: kreacja czy dokumentacja będą się starał pokazać jako pozorny, albowiem wyrasta on na gruncie i w zakresie znacznie szerszym, niejako pochłaniającym go – tzn. jako przejaw (fenomen) samego istnienia. I kreacja i dokumentacja byłyby zatem dwoma skrzydłami tego samego, tj. fenomenowi istnienia, na których wznosi się i szybuje sztuka.

Sztuką, na terenie której w szczególny sposób wskazany tu dualizm się przejawia jest niewątpliwie fotografia oraz film. Ich natura niejako predestynowała je do mimetycznego pojmowania przedmiotu artystycznego. Trzeba by chyba powiedzieć nawet więcej: fotografia ze swej istoty niejako na tym dualizmie się wspiera i w zależności od tego, po której stronie tej opozycji się opowiemy, tak i definiujemy sam język fotografii artystycznej. Dlatego też problem dokumentacji i kreacji jest fundamentem estetyki fotografii. A także w konsekwencji i filmu. Dotychczasowe próby określenia języka artystycznego fotografii zawsze absolutyzowały jeden z członów wskazanej wyżej opozycji. W efekcie tego mieliśmy bądź wizję fotografii piktorialnej bądź dokumentacyjnej. Zupełnie zapoznanym zaś faktem pozostaje fenomen fotografii postkonceptualnej, powołanej zrazu li tylko do dokumentacji działań artystycznych – fotografii, która jednak sama wytworzyła swoistą poetykę „pod dokument”, choć nie zawsze z samym dokumentem miała coś wspólnego. Myślę, że była to znamienna i ważna manifestacja nowego widzenia fotograficznego, ponieważ była próbą wykroczenia poza ów dualizm estetyczny uwidoczniiony w tytule niniejszego tekstu. Stało się bowiem tak, że niejako samą fotografię z przyrodzonym jej mimetyzmem, wzięto w nawias próbując stworzyć jakby nowy punkt widzenia: ani podmiot (kreacja), ani przedmiot (rejestracja) nie był tu bohaterem, lecz raczej relacja, która obie te sfery łączy. I to otworzyło nową przestrzeń dla samej fotografii, aczkolwiek do tej pory nie wykorzystaną. Jaką przestrzeń? – Taką, gdzie można było zadawać pytania najważniejsze – właśnie o sens bytu. Do takich pytań nawołuje moje myślenie o sztuce.

1. Świadomość bycia artystą to z jednej strony świadomość spraw tego świata, inaczej: życia po prostu, z drugiej zaś pewna nadświadomość artystycznego kształtowania życia, jego form. Czyli z jednej strony uczestniczę w życiu, ale z drugiej – otwiera się możliwość przede mną jako artystą, wyposażenia życia w jego formę (artystyczną). Ten rozdziew powoduje rozterki tylko wówczas, kiedy jest uświadamiany. U tzw. artysty ludowego uświadamiany nie jest i dlatego nie czuje się on artystą. Nie ukończył uczelni artystycznej – bo to ona właśnie produkuje tę artystowską świadomość. Rzecz cała teraz idzie o to, aby ów dualizm świadomości człowieka tworzącego po prostu znieść. Czy to jest koniec sztuki czy też pełne jej urzeczywistnienie (w życiu)? Całość tego rozumowania można wyprowadzić z kategorii organicznego tworzenia (kiedyś mówiłem o rzeczywistości przedpojęciowej) – i wtedy ów artysta ludowy staje się artystą **organicznym**, chociaż za takiego w ogóle się nie uważa, natomiast tzw. artysta profesjonalny artystą **organicznym** (można też powiedzieć – autentycznym) na pewno nie jest, choć za artystę jako żywo właśnie się uważa. To rozróżnienie od razu też inaczej definiuje środki wyrazu. Artysta z dyplomem wyższej uczelni posługuje się wyuczonymi środkami wyrazu, a zatem przychodzą one do niego niejako z zewnątrz, natomiast drugi odnajduje je wewnątrz horyzontu własnego istnienia. A zatem artysta **organiczny** raczej rejestruje swoje stany emocjonalne oraz swój sposób widzenia świata, natomiast artysta posiadający świadomość bycia artystą oczywiście przede wszystkim kreuje światy własne.

2. Artysta zawsze musiał mieć pod ręką takie narzędzie, taki środek (wyrazu), by móc spojrzeć z zewnątrz na świat go otaczający. W ten sposób, zazwyczaj nieświadomie i intuicyjnie, wypełniał elementarne warunki procesu poznawania: chcąc poznać coś (nazwać), trzeba nie tylko ująć to coś z zewnątrz, ale także nazywając użyć do tego celu określeń które nie należą do zakresu przedmiotu poznawanego. Jakże często w takiej roli występowały tzw. *imponderabilia* (por. przykładowo Tołstoja). Sama sztuka jako taka była trampoliną windującą oko artysty ponad rzeczywistość. A teraz wyobraźmy sobie sytuację zgoła odwrotną: zabierzmy artyście wszystkie środki (wyrazu), te wszystkie podpórki, które umożliwiały mu poznawanie. Wtedy okazuje się, że jednocześnie pozbawiamy artystę możliwości kreacji. Pytam się: czy jest możliwa twórczość bez kreacji? Tak, ale wtedy nie

wytwarza się dzieł. Artysta przestaje wówczas wytwarzać przedmioty artystyczne. Już nie jest demiurgiem, ale czułym medium, przez które świat przepływa, a on co najwyżej daje temu wyraz. Zasłuchuje się w istnienie samo, rejestrując jego przejawy.

**3.** Uświadomienie sobie własnego stanu uczuciowego w gruncie rzeczy skutecznie uniemożliwia prawdziwe i autentyczne do końca jego przeżycie. Dokładnie w tym samym momencie, kiedy mówię: „ta muzyka rzeczywiście mnie fascynuje” – w istocie już nie ma mowy o jakiegokolwiek fascynacji. Analogicznie proces ten przebiega w sztuce. Oto kiedy dzieło sztuki przestaje tylko dawać świadectwo opisu i rejestracji uczuć i emocji, a zaczyna wchodzić w sferę nazywania, a nawet oceniania, czyli w ową metasferę świata, wówczas i sztuka staje się martwa. A dzieje się tak wtedy, kiedy artystyczna narracja przechodzi z pozycji uczestnika, na pozycje obserwatora. A co się dzieje, kiedy nie ma już żadnej narracji a nawet dzieła, w którym się materializowała? Co pozostaje?

**4.** Co i rusz słyszę, iż sztukę od życia różni m. in. to, że dzieło artystyczne migocze znaczeniami i jest wielowymiarowe, natomiast jakikolwiek fakt życia potocznego jest raczej jednoznaczny. Cóż za uproszczenie! Nigdy nie widziałem jednowymiarowych zachowań i sytuacji w życiu. Przeciwnie! Człowiek wobec człowieka jest tajemnicą, a porozumiewamy się w nader ograniczonym zakresie. Tymczasem tzw. dzieło sztuki rzadko kiedy pozostawia miejsce na tajemnicę, bo artysta w swojej pysze chce wiedzieć wszystko – zwłaszcza o swoim dziele, skoro jest jego twórcą absolutnym. Tu nie chce się dzielić nawet z Bogiem. A czy jest możliwa inna sytuacja? Tylko czy na pewno w sztuce... Bo tu zaczyna się tylko rejestracja, a kończy kreacja.

**5.** Sztuka tylko wówczas istnieje, kiedy funkcjonuje w kontekście nie-sztuki. A zatem sztuka istnieć może tylko w świecie podzielonym na podmiot i przedmiot, wartość i byt, poznawane i poznające. A jeśli świat odzyska na powrót swoją jedność, którą utracił, kiedy narodził się Adam biblijny z jabłkiem na dłoni? Czy to znaczy, że sztuka jest świadectwem tego upadku? Czy sztuka z istoty swej legitymizuje niedoskonałość świata? Czy sztuka to po prostu przejaw tego pierwotnego grzechu?

**6.** Spróbujmy mówić o sztuce wyrosłej z ethosu istnienia. Czy takie działanie lub czy taki przedmiot z jego ducha się wywodzący są czymś nowym? Oczywiście, że nie. Tu nie sięga kategoria nowości, czyli oryginalności. Nie mam tu poczucia tworzenia czegoś absolutnie wyjątkowego, czegoś co nie istniało wcześniej w żadnej postaci. Czy zbijając z prostych desek krzesło na pewno jestem przekonany, że tworzę coś absolutnie nowego? (Oczywiście dla prostoty niniejszych wywodów pomijam kwestię artystycznego designu). Raczej coś praktycznego i użytecznego, i to właśnie przeświadczenie jest na pierwszym miejscu. Dopiero potem skłonny byłbym mówić o oryginalności. Samo pojęcie nowości staje się tu raczej względne. Nowa jest realizacja materialna, ale „stara” idea. Moja realizacja materialna musi w tym wypadku być przezroczysta na tę ideę. A jeśli chodzi o samo istnienie, o ukazanie jego tajemnicy, czyż tym bardziej nie należy czyścić szybę, przez którą się patrzy? A może lepiej uchylić okno? Taka sztuka musi być wyrazem problemów, które są pamięcią całego gatunku ludzkiego. Trudno powiedzieć zatem, że stwarza nowe jakości i zamazuje problem. Nie zatrzymuje przecież na sobie wzroku. Także wybór materialnej realizacji staje się drugorzędny, bo ma służyć czemuś innemu. W tym sensie nie stwarza jakości całkowicie nowych. Natomiast sposób w jaki to czyni, a także wybór materialnego nośnika, jest inny niż w sztuce przedmiotowej. To jest sztuka dyskretna i na swój sposób użyteczna. Jest sztuką mimo woli. Choć nie jest spektakularna, to jednak odnosi się do życia człowieka. Bo raczej zapisuje i dokumentuje, niż kreuje i tworzy światy nowe.

**7.** Kategoria *mimesis* w estetyce jest przejawem mitu zdobywcy i władcy wszechświata, pioniera i piewcy postępu. Oto bowiem człowiek właśnie poprzez ową *mimesis* zdaje się jeszcze raz jasno i wyraźnie mówić: patrzcie, jaki jestem potężny i jaki wielki, przecież mogę wiernie odzwierciedlić dowolny przedmiot i dowolne zjawisko natury. *Mimesis* w istocie swej to nie tylko relacja wobec świata, czyli czysty stosunek między odbijanym a odbiciem, ale także sposób oddziaływania na drugiego człowieka. Jest potwierdzeniem pychy gatunku ludzkiego oraz swoistą rywalizacją i agresją.

Rywalizacją o to, kto wierniej naśladowuje naturę i przez to lepiej i pełniej kreuje swój świat. Agresją zaś, ponieważ ostatecznie jest to także forma walki z innymi o dominację. *Mimesis* jest uwikłana w tego typu problemy a poprzez nią cała przedmiotowa sztuka, która wyobcowana jest z istnienia; tzn. nie stwarza faktów, lecz interpretacje i komentarze do faktów. W całości zatem jest zamknięta w metasferze istnienia – więcej: funduje niejako tę metasferę. Kolejnym etapem tak rozumianej sztuki jest więc zawsze komentarz komentarza – fałszywa nieskończoność (jakby powiedział Hegel).

8. Dzieło sztuki nie tylko odwzorowuje rzeczywistość, ale także ją kształtuje. To szyba, która nie tylko oddziela nas od realnego świata, ale także określa sposób jego widzenia. Estetyczność jest zatem faktem życia (por. analizy Kierkegarda i Nietzschego). Ethosofia i odpowiadająca jej sztuka burzy tę szybę i przywraca zmysłom ich zmysłowość, a człowiekowi jego człowieczeństwo.

9. Estetyka i sztuka, a także etyka i moralność, zawsze są uwikłane w jakieś aksjologie. Odwieczny to kłopot dla filozofów i ortodoksów metodologicznych (por. moją rozprawkę: „O niektórych problemach współczesnej metodologii nauk humanistycznych.”). Moja teza (w pewnym sensie wynikająca z ducha książki *Estetyka po estetyce...*): jedynie proces twórczy, a nie jego przedmiotowy efekt, realnie urzeczywistnia wartości, zwłaszcza te ponadindywidualne. Nawet szerzej – w dzianiu się, w przebiegu, wartość jest pokazana jako istniejąca, natomiast uprzedmiotowiona w dziele (przekazana do wierzenia, rzekłbym nieco ironicznie) staje się w pewnym sensie martwym zapisem. W języku swojej ethosofii powiedziałbym, że jest wtedy po prostu przejawem metasfery istnienia, formą natury zreprodukowanej. Więcej: to właśnie ten uprzedmiotowiony efekt tworzenia jest li tylko jednostkowy, a nie powszechny (intersubiektywny). Zatem urzeczywistnienie wartości w przedmiotowym efekcie procesu twórczego, czyli po prostu w dziele, jest z istoty swej pozorne, tak jak pozorna jest sama ta przedmiotowość (bo jest wszak efektem kreacji artystycznej). Tylko proces – w tym wypadku twórczy – sprawia, iż jakakolwiek wartość jest urzeczywistniana, testowana, weryfikowana. Jesteśmy tu już o krok od stwierdzenia dość fundamentalnego, a mianowicie iż wartość autentyczna odsłania proces jej powstawania i funkcjonowania, natomiast wyrażana poprzez przedmiot odwołuje się do stanów stałych i niezmiennych; procesualne ujęcie wartości jest jedynym realnym ich ujęciem (a nie mentorskim). To by oznaczało, że tak pojęta wartość odsłania zarazem warunki swego powstawania i działania. Żadna też wartość nie istnieje pojedynczo, jakby była definiowana sama przez się. Przeciwnie: zyskuje swój właściwy sens i znaczenie tylko wtedy, kiedy zderza się z innymi wartościami – a probuje je lub neguje. Wtedy też właśnie nabiera cech dynamicznych, ujmowana jest w całym splocie wzajemnych zależności i uwikłań. Tu także i w takim kontekście należy rozpatrzyć kwestię wartości uniwersalnych, ponadindywidualnych... Ściślej: element uniwersalny obecny jest w każdej wartości, choć w różnym zakresie. Trudno sobie wyobrazić istnienie wartości całkowicie subiektywnej, albowiem nic byśmy o niej nie wiedzieli, byłaby bowiem nie komunikowalna. W tym sensie możemy powiedzieć, że każda wartość realna, tj. taka, która uobecnia się procesie, jest zarazem uniwersalna, aczkolwiek – zróbmy to zastrzeżenie – w różnym rzecz jasna zakresie. Gdyby wartość jakakolwiek miała sens wyłącznie jednostkowy, to nie mogłaby zaistnieć **jako** wartość, gdyż byłaby nieprzekazywalna dla innych. Pewnie takie graniczne przypadki zachodzą przy analizach dzieł (przedmiotów artystycznych), ale chyba trzeba zarezerwować dla nich zgoła inne określenia. W niczym to nie umniejsza ich znaczenia, ani też nie można ich lekceważyć, albowiem mogą opisywać w inny sposób świat tych dzieł i dawać świadectwo zapatrywań ich twórcy. Na nich też mogą być oparte sensy i znaczenia będące inspiracją samego procesu twórczego. I one też są weryfikowane w nurcie uczestniczenia w procesie. Czas jednak tu wprowadzić kilka dodatkowych uściśleń. Otóż wydaje się, że z powyższego rozumowania wyłonić możemy następujący podział wartości: A. Wartości obecne w procesie twórczym, intersubiektywnie weryfikowalne, z elementami uniwersalnymi, oraz B. – wartości uprzedmiotowione w dziełach, częstokroć nieweryfikowalne, z minimalnym elementem uniwersalnym. Pierwsze odbierane są z pozycji uczestnika procesu, drugie z pozycji obserwatora. Czy jest to podział ostry i zupełny? Nie sądzę. Ważne jest to, że świat sztuki oparty jest o te drugie niewątpliwie – czyli dostępne w obserwacji i w przedmiotowej formie (artystycznej). I ważne jest to, że te właśnie wartości, tak określone (być może

jest to pewna idealizacja) okazują się być quasi-wartościami, albowiem oparte są na *quasi-ontyczności* (dzieło sztuki jako pozorna samoświadomość procesu twórczego). Można je zatem tylko naśladować czysto zewnątrznie – nie są one urzeczywistniane. Jako takie stanowią metasferę istnienia, ową naturę zreprodukowaną, świat życia – jak to dowodziłem w swojej ethosofii.

**10.** Kiedy patrzę z perspektywy ethosofii na sztukę, to wydaje mi się, że naprawdę nie trzeba słów, alegorii i metafor, librett ani obrazów – widzę sztukę w tym, co je wszystkie **poprzedza**. W takim razie samo dzieło traktuję co najwyżej jako pewną inicjację, wstęp lub zaproszenie do procesu tworzenia.

**11.** Współczesna awangarda wsłuchuje się w rzeczywistość po to, aby zatrzymać choćby jej ułamek a następnie powtórzyć go jako „dzieło”. A przy tym wszystkim nie chce być sztuką. Jakaż to złuda! Przecież sam fakt, iż awangarda za awangardę jest uważana, oznacza, że właśnie w planie sztuki jest odbierana. Wszelkie ucieczki z tego świata są pozorne i czysto deklaratywne. Cały jednak problem tkwi głębiej, bo w samym akcie tworzenia. Myślę, że współczesny artysta awangardowy po prostu realizuje – nie jest ważne czy świadomie, czy też nie – tradycyjny model tworzenia, aczkolwiek niekiedy w sytuacji ekstremalnej, dlatego sytuuje się na jego obrzeżach. A mianowicie, choć zajmuje pozycję obserwatora procesu, to jednak jednocześnie jest i jego uczestnikiem – to rozdwojenie jest miarą owej ekstremalności. Jako artysta posiada nadświadomość całej sytuacji, a to pozwala mu tworzyć w ramach świata sztuki. Oto paradygmat współczesnej awangardy, przestrzeń jej funkcjonowania. I choć niekiedy deklaruje się, iż nie wytwarzamy już tradycyjnych dzieł sztuki, to samą tę sytuację się dokumentuje po to, aby wykazać na zewnątrz iż tworzymy awangardę. W ostatecznej instancji – choć rzeczywiście ekstremalnie – powielamy model świata sztuki, w którym dokumentacja występuje w roli dzieła. Czy jest możliwe konsekwentne opuszczenie tego modelu? Jak nauczyć się tworzyć bez tej świadomości artystycznej, świadomości tworzenia sztuki? Piszę nie przypadkowo: „nauczyć się” – albowiem wyrastam przecież z tradycji sztuki, całkiem określonego świata kulturowego, ba!, całego uniwersum wartości i symboli. Dlatego odwołuję się tu do ethosoficznej zasady eliminacji metasfery istnienia, redukcji do człowieka – po prostu zmruczenia oczu i powstrzymania życia. Ale w takim razie przestajemy już mówić o sztuce, a zaczynamy o sposobie życia.

**12.** W sztuce tradycyjnej to, co bezprzedmiotowe, przedstawiane jest jako przedmiotowe. Idzie tu o rzeczywisty zakres znaczeniowy sztuki, tj. o całą rzeczywistość przedpojęciową, z której wyrasta, i na której jest ufundowana. Chodzi teraz o odwrócenie tych zależności, a mianowicie spróbujemy wyobrazić sobie przekaz czysty, tj. korespondujący z ową rzeczywistością przedpojęciową, ale bez pośrednictwa przedmiotu. Zapominanie zaś sztuki to byłby proces pozbawiania przedmiotowości rzeczywistości przedpojęciowej. To odwaga stwierdzenia, że śnieg jest biały, trawa zielona a woda przezroczysta. Rzeczywistość przedpojęciowa to jest przedstawienie bez nazywania, czyli bez ingerencji metajęzyka. Czy to jest właśnie czysta sztuka? Czy czysta rejestracja? Czego?

**13.** Każda funkcja życiowa: chodzenie, spanie, bieg, siedzenie etc. jest odbierana i rejestrowana w rzeczywistości przedpojęciowej. W rozmaity sposób usiłujemy materializować tę rzeczywistość tworząc krzesła, rowery, łóżka etc. Przedmiotom tym nadajemy określone formy i kształty. Zajmowała się nimi tradycyjna estetyka, tymczasem w ethosofii sięgamy głębiej i staramy się badać warunki powstawania tych form i kształtów – a zatem prawdziwą domeną estetyki ethosoficznej jest właśnie rzeczywistość przedpojęciowa. Doznania w sferze tej rzeczywistości są doznaniem sztuki ethosoficznej. To jest obszar jej działania. W tym sensie możemy powiedzieć, że sztuka ethosoficzna tkwi u źródeł wszelkiej aktywności człowieka i dlatego uczestniczy w życiu, ale go nie odbija. Więcej: przebija jego formy i pyta o prawdziwe warunki ich funkcjonowania, czyli pyta o istnienie. Dlatego jest urzeczywistnionym realizmem.

**14.** Sztuka ethosoficzna odwołując się nieustannie do istnienia i jego ethosu, odnajdując w samym istnieniu fundament wszelkich form życia, byłaby w takim razie

także dialogiem przerzucającym mosty pomiędzy różnymi formami bytu – odsłaniając jednocześnie jedność bytu przy autentycznym poszanowaniu odrębności każdej z jego postaci, jego oryginalności i niepowtarzalności. Tak, to może ostatni szaniec walki o indywidualność pod naporem globalnego systemu.

**15.** Dzieło sztuki zawsze wyrasta i to w sposób organiczny z materii rzeczywistości przedpojęciowej. Jednak sposób tworzenia, a zwłaszcza jego uprzedmiotowiony efekt końcowy, nigdy nie są przypadkowe. Rządzą nimi określone prawa, na mocy których dany przedmiot klasyfikujemy jako artystyczny. Tak więc w samym procesie tworzenia mamy do czynienia ze starciem dwóch przeciwstawnych tendencji: działania organicznego, wynikającego z wewnętrznego porządku tworzenia oraz działania zewnętrznego, wynikającego z respektowania form artystycznych, ich logiki i wiedzy o nich. Obie te tendencje znoszą się w konkretnej materii dzieła i tylko wtórna abstrakcja może je oddzielić i wyróżnić jako osobne.

**16.** Jeśli przyjąć za oczywiste istnienie dwóch podstawowych poziomów dzieła artystycznego: przedstawianego i przedstawiającego, to w takim razie trzeba by inaczej nieco spojrzeć na potrzebę dokumentacji w sztuce ethosoficznej. Otóż sam przedmiot, przynajmniej w tradycyjnym sensie, zostaje tu unicestwiony a oddziaływanie na odbiorcę dokonuje się w sposób niezapośredniczony żadnym dziełem. A zatem ważna jest owa przedstawiana sfera działania artystycznego, a nie przedstawiająca. Generalnie to, co chcemy przekazać i o czym chcemy mówić. W tej sytuacji śladem materialnym, którym można tu się podeprzeć staje się właśnie dokumentacja, swoisty zapis graniczny, rzecz jasna dokonywany w różnych mediach. Zapis ten odsyła wprost do świata, o którym chcemy mówić. Rejestracja ta nie może być celem samym w sobie, bo nie jest dziełem artystycznym w ustalonym sensie tego słowa. Raczej jest pretekstem do interakcji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Formami tej interakcji są: dialog, gest, działanie w przestrzeni, ale także dotyk i spojrzenie. Każda z nich jest dosłowna i konkretna, nie korzysta z zasobów metaforyki i poetyki historii sztuki. Stwarza jakości nowe i nowy język. Czy to o czym mówię jest rodzajem szczególnego spotkania?

**17.** Tymczasem jest tak, że czegokolwiek artysta się dotknie, jak w ekstremalnym przypadku na przykład *Dzienników* Tolstoja, przekształca się w symbol lub formę artystyczną. Te są zgoła inne od mojego zmęczenia wędrówką po górach i nie pachną tak, jak moja koszula. Niezwykła i drapieżna zaborczość sztuki. Odbiorca zaś skłonny jest wierzyć we wszystko – kto nas nauczył takiej naiwnej wielkoduszności? – Życie, samo życie i jego formy dyktowane przez rozum. Obraz artystyczny najwięcej zawdzięcza innym obrazom, mniej twórcy, a najmniej rzeczywistości.

**18.** W sztuce (zwłaszcza narracyjnej) mamy przekaz albo wysoce stematyzowany, tzn. idea dana jest bezpośrednio, *explicite*, albo też mamy przekaz ledwie implikowany przez ideę, innymi słowy idea ta dana jest tylko pośrednio, rzekłbym *implicite*. W tym drugim przypadku ów przekaz idei niejako wynika organicznie z całej narracji, a nie samą narrację zakłada. Chodzi teraz o to, aby zbadać możliwości przejścia od typu pierwszego do drugiego. Po co? – Właśnie w imię odsłonięcia samego istnienia. W pewnym sensie możemy tu też mówić o szczerości i prawdzie, a nie tylko o grze w estetykę i sztukę. Trzeba by też pokazać, że ów temat również z czegoś wyrasta, zakłada jeszcze inną rzeczywistość, niż tylko rzeczywistość sztuki i kultury.

**19.** Doświadczenie życiowe, a także doświadczenie twórcze eliminuje i ogranicza konwencje artystyczne, albowiem każde takie doświadczenie rozsądza te konwencje. Wyjątkiem są doświadczenia artystyczne – te bowiem potwierdzają konwencje. Jeśli tak jest, to w takim razie jaki jest przekaz tych życiowych i twórczych doświadczeń? – Poza artystyczny, to oczywiste. To jest, w skrajnym przypadku, mowa poza językiem artystycznym. Pozostaje tylko wierna rejestracja.

**20.** Nie chciałbym dalej brnąć w tak abstrakcyjne rejony rozważań, więc muszę postawić pytanie: jeśli ciągle mówię o sztuce i o istnieniu, to czy czasami nie docieram tu do granicy samotożsamości pojęcia „sztuki”? I na powrót wracam do pytań „naiwnych”

z punktu widzenia poprawności estetycznej, a mianowicie chociażby pytań o prawdę – w teatrze, w literaturze, plastyce. Banalność tego pytania jest zarazem miarą naszego czasu. Tak, chodzi w tej sztuce o odkrywanie prawdy. Tę zaś pojmuję jako z natury swej sprzeczną z formami życia, które jest naturą zreprodukowaną (metasferą istnienia używając terminologii z *Tez o ethosofii*). Prawdę łączę więc z ethosem istnienia. A to wymaga rozbicia form życia, pewnego rodzaju odkłamania (nazywam to eliminacją ethosoficzną). W sztuce uprawiam cześć dla istnienia, bo nie dostrzegam w świecie nic bardziej ważnego i istotnego. Drogą do tego jest eliminacja artystyczności sztuki, ale także nawiązanie do ducha eposu i dramatu greckiego. To wszystko dociera do granicy ostatecznej, do samej krawędzi – tj. do kwestii istnienia. Czyli do samej tajemnicy.

**21.** To wszystko, co wyżej napisałem w prostej linii wynika z mojej koncepcji „eliminacji ethosoficznej” opisanej w *Tezach o ethosofii*. Tu zaś polega na zapominaniu o sobie. Wtedy myśli się nie myśląc, działa nie działając. Wtedy też osiągam swoje miejsce, a każdy moment jest właściwy i każde działanie konieczne. Wznosimy się ponad przypadkiem i ponad koniecznością. Istniejemy tylko tak, jak to jest naprawdę możliwe – tj. w sposób oczywisty i właściwy. Mówimy tu też o zespoleniu się z rytmem istnienia. To z kolei zakłada umiejętność czytania samego siebie, szukania w sobie tego rytmu. Czy rzeczywiście mówimy jeszcze o sztuce?

**22.** Za dużo dziś symboli, znaczeń, słów, gestów i form a za mało samego istnienia. Dlaczego mielibyśmy pomnażać to pyszne bogactwo? Czy tak konstruujemy prawdę, w którą chcemy wierzyć? Oto wielki odwrót – droga do samego siebie. Drogowskazami są prostota, konkretność, odkryty nagle wertykalizm i swoista higiena bycia: powstrzymanie form życia. Widzę mojego cichego twórcę zasłuchanego w szmer łagodnego powiewu – istnienia samego, które jest, jakie jest. Dostrzegam też siłę tego, co niepozorne i wierzę w to, że kropla wydrąży tę drogę nawet w skale. Uczestniczę, a nie obserwuję, daję się ponieść procesom, jestem po właściwej stronie bytu. Nie mogę też uwierzyć w to, że tak długo dałem się uwodzić podziałom na byt i świadomość, podmiot i przedmiot, sens i znaczenie. Mogę tylko dokumentować doświadczenie a potem udostępniać tę rejestrację, by wywołać nowe doświadczenie. Przykładam lustro greckiej Arkadii, by samo życie w nim się przyjrzało. Przeprowadzam do strefy, prowadzę za rękę – jestem tylko przewodnikiem. Notuję ślady. Udostępniam dalej mój zapis. Rejestruję.

\*Ostateczny kształt tego tekstu zawdzięczam uwagom i refleksji dr. Łukasza Guzka, któremu w tym miejscu składam podziękowanie i wdzięczność.