



ANDRZEJ DROHOMIRECKI

ZABAWY ZA LUSTREM

OTO KILKA ZAŁOŻEŃ, KTÓRE MOGĄ OTWIERAĆ TRAKTAT
FILOZOFICZNY PEWNEGO ZNANEGO METAFIZYKA ZACHODU,
TRAKTAT BYĆ MOŻE PRZEZ NIEGO NAPISANY WŁASNORĘCZ-
NIE, A MOŻE PODYKTOWANY, LUB WYGŁOSZONY. OTO ZAŁO-
ŻENIA TRAKTATU, KTÓRY KTOŚ KIEDYŚ NAPISAŁ LUB MÓGŁ
NAPISAĆ W JAKIMŚ KRAJU FILOZOFÓW ALBO NA WYSPIE
ŚLEPCÓW. OTO FRAGMENT, DO KTÓREGO POZWOŁĘ SOBIE DO-
DAĆ KILKA SŁÓW KOMENTARZA. ODDAJMY GŁOS AUTOROWI:
*TO, CO POSTRZEGAM JEST PRZEDMIOTEM MOJEGO POSTRZE-
ŻENIA. SŁOWA TE MOŻNA ODCZYTAĆ NA KILKA SPOSOBÓW.*
OSOBIŚCIE PREFERUJĘ NASTĘPUJĄCY: W DOŚWIADCZENIU
ZMYSŁOWYM DOSTĘPNE SĄ TYLKO TE PRZEDMIOTY, KTÓRE
POSTRZEGAM ZA POMOCĄ SWOICH ZMYSŁÓW. JAKKOLWIEK
STWIERDZENIE TAKIE MOŻE WYDAWAĆ SIĘ TRUIZMEM, TO
NALEŻY ONO DO WIELKIEGO DZIEDZICTWA METAFIZYKI,
KTÓREGO AUTOR TRAKTATU JEST ŚWIADOMY.

To, co postrzega, będę nazywał świadomością. Świadomość = ja? Wydaje się, że możemy pozwolić sobie na takie uproszczenie. Świadomość postrzega i ujmuje postrzeżenia, aby następnie je zachować i poddać refleksji. Moja świadomość jest jednocześnie magazynem informacji, które pochodzą z doświadczenia zmysłowego i narzędziem, dzięki któremu myślę o tym, czego doświadczam.

To, co postrzegane, nazywam mianem prawdy. Tego zdania nie potrafię odczytać w sposób jednoznaczny. Nie jestem pewien, czy aby na pewno autor reprezentuje stanowisko naiwnego realizmu, bowiem dostrzegam tu znaczną dozę ironii. Jeśli przedmiot postrzeżenia jest w jakikolwiek sposób zmieniony przez świadomość i jednocześnie traktowany przez nią jako przedmiot postrzeżenia, to nie może on zostać nazwany prawdziwym, bowiem jest on złudzeniem. Dotarliśmy do najbardziej interesującego zdania traktatu. Poprzednie założenia, które możemy teraz nazwać – pozwalając sobie przy tym na nadużycie Kantowskiego pojęcia – a priori doskonale pracują w tej części. Dowiadujemy się, że świadomość jest władzą, która może manipulować naszym doświadczeniem zmysłowym, nie zatrzymując się na kolekcjonowaniu doświadczeń. Drugim, jeszcze bardziej interesującym twierdzeniem jest fakt, że ta sama świadomość może manipulować postrzeżeniem niejako bezwiednie, bez wiedzy o tym, że je zmienia.

Szkoda, że nie wiemy w jakich latach powstawał niniejszy traktat. *Postrzeżenie takie* – czyli jakie? Możemy uznać, że od tego zdania traktat staje się coraz bardziej mętny, myśl autora nie jest wyrażona w sposób precyzyjny, klarowny. Prawdopodobnie chodzi mu o postrzeżenie, które świadomość zmieniała, niejako sama o tym nie wiedząc. Oddajmy jednak mu głos: mogłoby zostać nazwane prawdziwym tylko wtedy, gdy zastąpiłbym klasyczną definicję prawdy inną, lub uznał prawdę za czystą fantasmagorię. Ujęcie takie jest bliskie wielu współczesnym, tzw. „postmodernistycznym”, stanowiskom (choć przyznaję, nie lubię posługiwać się tym określeniem. Zdecydowanie preferuję słowo „ponowoczesność”. Jest bardziej pojemne i mniej wytarte). Stanowiska te podważają, czy nawet negują istnienie prawdy w ogóle. Współcześni ludzie – jak zauważył Steiner – cierpią, ponieważ nie mogą osiągnąć prawdy na własność: *Wartości łączone z samym pojęciem „prawdy”, bez względu na to, czy zostały wyprowadzone z logiki formalnej czy filozofii egzystencjalnej, czy są rozmyte, czy*

precyzyjnie określone, zanurzone w historycznych, ideologicznych i psychologicznych współrzędnych o nierzadko arbitralnym charakterze¹.

Odchodzimy jednak od pionu naszych rozważań. Czytajmy dalej: *Jeżeli istnieje jakaś stałość, w postaci relatywizacji pojęcia prawdy², która potwierdza się poprzez każdorazowe widzenie poszczególnej rzeczy, którą widzę jako widzialne otoczenie, jest ona zarazem jedynym punktem zaczepienia świadomości i punktem jej odniesienia, wszelkie złudzenie, zakładające jakąkolwiek inną stałą musi zostać nazwane błędem świadomości postrzegającej. Rozkładam bezradnie ręce. Tekst przestał być dla mnie czytelny. A dalej: W wyniku tego błędu świadomość posługuje się przedmiotem, który nie jest przedmiotem postrzeżenia, który przeciwstawia się przedmiotowi postrzeganemu. Ów błąd nazywany był przez metafizykę, od czasów mniemaniem. Mniemanie i postrzeżenie biorą swój początek i powracają do świadomości. Świadomość jest tym, co je wydobywa i przywołuje. Dodam, że Merleau-Ponty komentuje tę myśl w następujący sposób: Obraz poznania, jaki otrzymujemy, opisując podmiot usytuowany w swoim świecie, należałoby, wydaje się, zastąpić innym obrazem, według którego podmiot buduje czy ustanawia sam ów świat, i ten ostatni obraz jest bardziej autentyczny od poprzedniego, skoro wzajemny związek podmiotu i otaczających go rzeczy jest możliwy jedynie wtedy, gdy podmiot uczyni je istniejącymi dla niego, porozmieszcza wokół siebie i wydobydzie z własnej głębi. Ma to miejsce w aktach spontanicznej myśli³.*

Na obrzeżach tego traktatu-znaleziska, traktatu-błédnego koła, przenikających się pojęć „świadomość” i „postrzeżenie”; traktatu, w którym kategorie powracają tam, skąd przybyły, narodziło się myślenie o sztuce i historii, sc. historii sztuki, jako myślenie o przedmiotach dostępnych w doświadczaniu podwójnej reprezentacji. Spoglądanie w podwojone odbicie było uznawane przez Platona za czynność wyjątkowo niebezpieczną, bowiem naraża ona „świadomość” – o której mówił Autor traktatu – na podwójne (a dla Platona podwojone) złudzenie, *ergo* podwójny błąd, mogliśmy powiedzieć „nie-prawdę”. Poświadczeniem tego są zarysy struktury społecznej, którą filozof nazwał *politeia*, jak i sposób, w jaki rozprawił się on z poetami, oskarżając ich o kuglarstwo i bezmyślność.

Platońskie badania dotyczące sztuki skupiają się wokół relacji tego, co jest reprodukowane i tego, czym jest sama reprodukcja. Chociaż definicja sztuki jako *mimesis* była powszechna w starożytnej Grecji, to jednak

to, co może być naśladowane, nie podlega już kategoriom oczywistości⁴. Wytwarzanie mimetyczne wyjaśnił Platon za pomocą metafory lustra: *Najszybciej chyba – pisał w dialogu Państwo – jeśli zechcesz wziąć lustro i obnosić je na wszystkie strony. To zaraz i słońce zrobisz i to, co na niebie, i zaraz ziemię, i od razu samego siebie, i inne żywe istoty, i sprzęty*⁵. Lustro w niepowołanych rękach (tu: sofistów lub poetów) staje się niezwykle niebezpiecznym narzędziem. Narzędziem, za pomocą którego można wytwarzać świat rzeczy i zjawisk, ale również idealne formy, byty same w sobie, wzorce: *ziemię i niebo, i bogów, i wszystko, co w niebie i co w Hadesie*⁶. Za nieodpowiedzialne zabawy tym narzędziem poeci zostaną skazani na wygnanie z *polis*. Istnieje ciekawa zależność, mianowicie im bardziej Platon jako filozof „pitagoreizował”, tym jego zarzuty względem kłamliwych poetów były bardziej radykalne. A przecież – jak podobno mawiał Heraklit – Pitagoras był przywódcą oszustów⁷.

Problem, jaki Platon widział w sztuce, został przewartościowany w epoce narodzin świadomego ja. Mam na myśli epistemologię Kartezjańską z jej nadrzędną zasadą *ego cogito, ergo sum*. To, co dziś nazywamy *grą lustrzanych odbić* (*mise en abîme*), stanowiło świadomie wybraną przez Kartezjusza strukturę, na której wspierała się „Rozprawa”, nawet jeśli używał on innych określeń, aby to wyrazić: *„Będę bardzo rad pokazać w tej rozprawie, jakimi kroczyłem drogami, i przedstawić życie jak na obrazie”. I autor dodaje kilka linii dalej: „Jeśli przedłożę to dziełko jedynie jako historię, a nawet, jeśli kto woli, jako przypowieść”*⁸.

Skoro wszystko pochodzi od świadomości i powraca do niej – zupełnie jak w naszym traktacie-znalezisku, którego autorstwa, rzecz jasna, nie możemy przypisać Kartezjuszowi, choćby ze względu na styl wypowiedzi – to problem złudzenia nie leży w samej czynności naśladowczej zwierciadła sztuki, ale w świadomości, która rozważa mniemanie jako kategorię postrzeżenia prawdziwego. Dlatego też sztukę i jej historię można wpisać w kategorię *tableau*, obrazu dzięki któremu zdolni jesteśmy do refleksji. Jednak trudno jest utrzymać pogląd, że świat ten jest tworzony wyłącznie przeze mnie jako podmiot, że świadomość, moje ja jest jedynym miejscem wolnym od ryzyka zbłądzenia, że jest tym miejscem, w którym spoczywa idea świata-w-sobie. Przedmiotem postrzeżenia jest widzialny świat, świat na który otwiera się świadomość. Sztuka natomiast zostaje

zaliczona do kategorii zwierciadła, które umożliwia widzenie i doznawanie świata tworzego przez nas i dla nas. A zwierciadło to najpełniej manifestuje się w blasku *trompe-l'oeil*, gatunku, który wyrósł – jak słusznie zauważył Salwa – *na gruncie kultury protestanckiej, bywa wiązany właśnie z towarowym widzeniem. Łudząc ludzkie oko, podszywając się pod oryginał [...] trompe-l'oeil wystawia na próbę umiejętności odróżnienia kopii (falsyfikatu) od oryginału*⁹. W ten sposób sztuka na nowo staje się symbolem pracy, produkcji. Nie jest już istotą rozdwojoną, zostaje ustabilizowana przez przypisanie jej do pewnej *techné*.

Jeśli spróbujemy postawić ów problem w dialektycznej perspektywie, to musimy z konieczności oddać głos poetom. Jeden z nich pisał w swojej korespondencji z pewnym monarchą, że człowiek tylko wtedy staje się człowiekiem, kiedy się bawi, że *ze wszystkich stanów człowieka stan zabawy – i tylko on – czyni go pełnym i rozwija od razu jego dwoistą naturę*¹⁰. Poeta ten stworzył zarys systemu estetycznego, w którym piękno i sztuka są najważniejszymi budulcami kultury, umożliwiającymi jej rozwój tylko wtedy, gdy człowiek wzniesie się ponad sferę utylitarną. Schiller – bo o nim tu mowa – nadając formom ludycznym szczególne znaczenie, stara się zredefiniować ich zakres semantyczny, tzn. przewartościować powszechne mniemanie o zabawie, nie zapominając jednak o tym, że jakakolwiek próba absolutyzacji kategorii ludyczności prowadzić będzie do rozpadu systemu wychowania estetycznego. Świat bowiem nie jest wyłącznie światem wartości estetycznych, jest on zawieszony pomiędzy dwoma popędami ludzkiej natury; przymusem materialno-biologiczno-fizjologicznym a przymusem etyczno-logicznym. Na zetknięciu tych sfer zabawa jest wyłącznie chwilą, krótkim przerwaniem, stanem uniesienia (lecz nie upojenia), w którym osiągamy efemeryczne zaspokojenie, którego pożądamy i do którego musimy powracać.

Moglibyśmy posłużyć się zmodyfikowanym pojęciem zaczerpniętym z estetyki Kanta i powiedzieć, że ten świat, świat gry i zabawy, świat wartości estetycznych jest chwilą „uwznioślenia”, która powracać może wyłącznie w formie zapośredniczonej o dynamiczny charakter sztuki. Chwilę tę pobudza geniusz artysty, który przeciwstawia się powszechnym gustom, przełamuje je, zupełnie jak w okresie wielkiej sztuki greckiej, kiedy *dzięki skrzydłom geniuszu* – pisze Schiller – *o którym wiemy, że*

*najbliżej graniczy z dzikością i jest światłem, które chętnie błyszczy z ciemności; świadczyłby on więc raczej przeciwko smakowi swojej epoki, aniżeli za nim*¹¹. Na genialności artysty ciąży więc cała konstrukcja Schillerowego projektu estetycznego wychowania społeczeństwa.

Adorno wpadał w pułapkę tej zbieżności Kantowskiego pojęcia wzniosłości, wolności i projektu wychowania estetycznego Schillera, kiedy pisał, że *po upadku piękna formalnego, w całej modernie za wszystkich tradycyjnych idei estetycznych pozostała jako jedyna tylko wzniosłość*¹². Wzniosłość, którą Adorno przypisał modernie, była przez niego rozumiana po kantowsku, jako chwila przytłaczającej wielkości i bezsilności, chwila poruszana przez wyobraźnię, która *(jako twórcza władza poznawcza) jest mianowicie bardzo wielką potęgą w tworzeniu niejako drugiej przyrody z materiału dostarczonego jej przez przyrodę rzeczywistą*¹³. O ile Adorno błędnie przypisał Kantowskie pojęcie wzniosłości dziełom moderny, o tyle zupełnie słusznie – choć nie bezpośrednio – pchnął estetykę ku rozważeniu „podwajalności” rzeczywistości przez sztukę, która korzysta już z mechanicznego przedłużenia platońskiego lustra mimetycznego w postaci współczesnych technik reprodukcji.

W traktacie-znalezisku czytamy, że: *Sztuka, zabawa, gra, wzniosłość są próbami przezwyciężenia naszego smutku, irytującej i tragicznej niemożliwości ciągłego trwania w samotności i bezsilności. Są one próbami, których pożądamy szczególnym rodzajem pożądania, pożądaniem bezinteresownym. Bezinteresowność ta bliska jest pożądaniu czegoś, czego nie ma, bliska jest – mówiąc inaczej – pożądaniu pozoru. Pozór – po niemiecku Schein – oznacza coś, co się przejawia, prześwieca, wyłania się z czegoś innego, jak i to, co nie jest, czy raczej to, co jest tylko trochę, niby na serio, po części, połowicznie, zupełnie jak gra i zabawa. Zupełnie jak odbicie w lustrze. Innymi słowy dążenie do przyjemności, która jest celem zabawy, jest za pośredniczone o doświadczenie pozoru, dlatego pożądanie z konieczności musi być bezinteresowne, bowiem dotyczy tego, co „jak-gdyby-jest”, co „nie-jest-naprawdę” (jeżeli mogę sobie pozwolić na takie konstrukcje). Pozór estetyczny kroczy dwiema ścieżkami. Pierwsza wyznaczona jest przez obraz-jako-powierzchnię, która powiela – jak mógłby powiedzieć Heidegger – „z-jawienie się” świata, drugą jest obraz-jako-okno, tworzący napięcie pomiędzy realnością a fabułą. Obrazy te są pewnego rodza-*

ju zwierciadłami, które odtwarzają nasz świat; świat, który jest naszym światem tylko wtedy, gdy pojawia się na powierzchni lub w głębi *tableau*. Przechadzki po muzeum poświadczają różne konstelacje tych dwu, tak mocno przeciwstawnych sposobów przedstawiania (lub wytwarzania) rzeczywistości. Jedną z nich jest rola zwierciadła w malarstwie siedemnastowiecznym¹⁴.

W *Systemie idealizmu transcendentalnego* Schelling wyróżnił dwa przeciwstawne bieguny, umożliwiające pojawienie się dzieła sztuki, tym samym rozszerzył *spectrum* historycznego myślenia o sztuce. Uproszczając możemy powiedzieć, że kategoriami konstytutywnymi dzieła są: świadome formy określające celowość działania artysty (jako możliwość kształtowania i kunszt artystyczny) oraz genialność, której nie można wpisać w kategorie wiedzy czy uświadomionej aktywności (pojęcie, któremu Platon mógłby zarzucić bezmyślność). Oba przeciwstawne sobie bieguny w dziele sztuki stapiają się w jedność; dzieło sztuki jest jednocześnie efektem pracy i twórczego (*ergo* bezmyślnego) geniuszu, jest podporządkowane ciągłości i nagłości, całości i szczegółowości. Pomiedzy tymi dwoma poziomami wytwarzania, stanowiącymi zarazem dwie metody podporządkowywania świata przez świadome *ja*, toczy się skomplikowana gra. Zagadnienia te nie zostały w sposób dostateczny wyjaśnione przez Schellinga. W dalszym ciągu rozważań nie chodzi o to, by wypełnić (czy też zapełnić) tę lukę, którą Schelling – świadomie, bądź nie – pozostawił otwartą, lecz wyłącznie o to, by ujawnić mechanizmy, które uczestniczą w konstituowaniu dzieła sztuki, jako gry – która zakłada wysiłek widza – opartej na łączeniu pracy i zabawy, jako gry podobieństwa i różnicy nadającej sens przedstawieniu.

Właściwym punktem odniesienia wszelkich prób określania sztuki przez pryzmat pojęcia pracy jest niewątpliwie estetyka Hegla. Jego metoda polega na przesunięciu akcentu na aspekt wytwórczy i wykazaniu, w jaki sposób historia sztuki może zostać odczytana i zdefiniowana przez dialektyczne przeciwieństwo przy jednoczesnej perspektywie zamknięcia przedmiotu swego zainteresowania. Zdaniem Hegla, rzeczy wytwarzane przez człowieka są – w przeciwieństwie do przedmiotów przyrody – dziełem, które tworzy on dla siebie samego, które istnieją w charakterze jego świata. W przedmiotach własnej pracy człowiek podwaja się, *sam siebie*

ogląda, sam siebie czyni przedmiotem swych wyobrażeń i myśli¹⁵, dzięki dialektyce osiąga on swą własną rzeczywistość, odciska swe własne piętno. Rzeczy, które człowiek wytwarza, są niczym lustro, w którym może się on oglądać, tym samym poznać siebie w formie zapośredniczonej, jako obraz, odbicie, którego sam jest autorem. Szczególnym rodzajem tych rzeczy są dzieła sztuki.

Immanentna potrzeba przemiany świata, panowania nad nim i podporządkowania go, potrzeba kierowana wewnętrzną siłą wyzwolenia, może się zrealizować tylko wtedy, gdy nakierujemy wzrok ku obrazowi naszej pracy, na którego powierzchni przejawia się duch udostępniający prawdę świadomości, poprzez nadawanie mu formy zmysłowej. Między innymi z tego powodu Hegel przeciwstawia się Schellingowi i wyżej ceni dzieła sztuki niż twory przyrody. Wyrzeka się on spadku intelektualnego autora *Filozofii sztuki*, który odczytuje w następujący sposób: *żywy twór przyrody stanowi na zewnątrz i na wewnątrz aż do najdrobniejszych szczegółów celową organizację, podczas gdy dzieło sztuki tylko na swej powierzchni łudzi pozorem życia, wewnątrz pozostaje jednak zwyczajnym, martwym kamieniem, drewnem lub płótnem, albo jak w poezji – wyobrażeniem, które uzewnętrznia się w dźwiękach mowy i literach*¹⁶.

Przyroda w myśli Hegla nie jest czystą produktywnością, wytwarzającą nieograniczoną liczbę produktów, w stosunku do której dzieło mogłoby przedstawiać wyłącznie coś, co jest ograniczone. W estetyce Hegla akcent pada nie na przyrodę, lecz na dzieła, które są przedmiotami ludzkiej działalności, świadomym wytworem, w którym może się przejawiać duch absolutny, istota żywiąca się trupem sztuki. Sztuka, podobnie jak filozofia, jest dziedziną, w której realizuje się prawda. Z perspektywy prawdy w sztuce wynikają nieuniknione konsekwencje – odczytywane jako systemowe założenie Hegla – o końcu sztuki i kryzysie dzieła. Są to jednak konsekwencje o ładunku pozytywnym, tzn. zapowiadające czas, w którym myślenie uniezależni się od zmysłowości, powróci jako właściwa sobie forma abstrakcyjna.

Hegel nie był filozofem na tyle naiwnym, by głosić na swoich *Wykładach o estetyce*, że człowiek może istnieć bez sztuki, że może on tworzyć swój świat wyłącznie pracą. W *ogólnej potrzebie sztuki* – nauczał Hegel – *przejawia się więc moment rozumowy polegający na tym, że zadaniem czło-*

wieka jest podnieść świat wewnętrzny i zewnętrzny jako przedmiot do poziomu swej duchowej świadomości, do czegoś, w czym rozpoznaje on swą własną jaźń¹⁷. Rozpoznanie, o którym mowa może się realizować wyłącznie jako forma zapośredniczona o zmianę, przemianę świata zewnętrznego w produkty duchowej kultury. Od tego momentu sztuka lub też jej dążenie do osiągnięcia statusu sztuki wyzwolonej, sztuki wolnej, będzie przechodzić od niepokoju o jej koniec, po nadzieje na postęp i „nieograniczoną produktywność”.

Z fenomenologicznego punktu widzenia każde dzieło może przedstawiać się odbiorcy nieskończenie wiele razy jako nowe. Inaczej rzecz się ma, kiedy na ów problem spojrzymy nie z perspektywy odbiorcy, lecz dzieła. Wtedy pojawia się pytanie najtrudniejsze, pytanie powtórzone przez modernę o koniec sztuki. Czy sztuka, jak każda gra, musi w końcu dobiec końca? Począwszy od swych atawistycznych źródeł, jakkolwiek trudnych (czy w ogóle możliwych) do zlokalizowania, sztuka ujawnia paradoksalne cechy, które pozwalają określić ją w kategoriach artystycznego sofizmu. Zupełnie jak retoryka sofistów przyciągała uwagę do rzeczy bezwartościowych, przez sam fakt, że były one przedmiotem dyskusji, tak sztuka przekształca w obraz wszystko to, co w danej epoce jest w stanie odbić/wytworzyć, ustanawiając przedstawienie jako prawdę, jako podwójną rzeczywistość.

Pomimo to, że Hegel nakierowuje myślenie o dziele sztuki na kategorię produktu, przedmiotu wy-pracowanego, zrobionego, to w dialektycznym przekształceniu awersu w rewers, sc. pozoru w prawdę, można zauważyć skłonność do włączania historycznego myślenia o sztuce jako myślenia o paradoksie o niespotykanej dotąd złożoności; nieustannie pojawia się i przemijania, wiecznego powrotu odzwierciedlenia i utrwalenia na obrazie. Paradoks ten szeroko otwiera transcendentalną drogę ducha przez historię i świadomość, ustanawiając przedstawienie jako obraz siebie samego, autoportret.

Heglowski udział w dyskursie o sztuce podszyty jest perspektywą sztuki rozumianej jako coś przeszłego, dokonanego, co nie przechowuje już ducha, nie funkcjonuje jak zwierciadło i nie wy-pracowuje obrazu, portretu ducha, nie tworzy tym samym alegorii przemijalności i samotności. Sztuka „poza” duchem może być już tylko zabawą, ironią, grą na marginesie dziejowego stawania się myśli. Sztuka przegląda się wtedy sama we

własnym odbiciu. Przypomnijmy, że granicą, która dla Hegla wyznaczała koniec sztuki europejskiej, był upadek sztuki chrześcijańskiej *alias* sztuki romantycznej.

Wśród wielu powodów Heglowskiego zauroczenia pracą jako procesem wprowadzającym ład było to, że nadawała ona kształt temu, co bezkształtne, zdeterminowana przez umiejętność zrobienia. Jak zauważył Bauman: *Zdolność ta sprawiała, że pracy można było zasadnie przypisać ważną, a nawet decydującą rolę w nowoczesnym procesie okiełznywania, poskramiania i kolonizowania przyszłości, który miał prowadzić do zastąpienia chaosu przez ład, a przygodności przez przewidywalne (a więc poddające się kontroli) następstwo zdarzeń*¹⁸. W kontekście tak rozumianego pojęcia pracy pada pytanie Plechanowa: Cóż więc było wcześniejsze – pyta retorycznie Plechanow – praca, czy sztuka, zabawa? Odpowiedź nie pozostawia złudzeń: *Zabawa jest dziecięciem pracy, która nieodzownie poprzedza ją w czasie*¹⁹. Jeżeli Plechanowowi udało się wyznaczyć historyczne pierwszeństwo pracy względem zabawy, to nie oznacza to faktu, że pierwszeństwo to będzie zawsze determinowało historyczny porządek. Chociaż twórczość artystyczna nie leży poza dziedziną pracy, lecz jest przez nią ukonstytuowana, to dualizm ten jest płynnością.

Płynna „po-nowoczesność” zdaniem Baumana zmienia paradygmat pracy. Praca wkroczyła na obszar gry, a działania osób pracujących przypominają strategię graczy. Ludzie nie wybierają już odległych celów, nie skupiają się na dalekosiężnych planach, ponieważ interesują ich wyłącznie bezpośrednio efekty, które mogą od razu skonsumować. Wraz ze zmianą paradygmatu pracy uległ zmianie jej charakter. *Z reguły jest dziś ona pojedynczym aktem: sztuczką bricoleura lub kuglarza, obliczoną na osiągnięcie doraźnego skutku i wykonywaną za pomocą dość przypadkowych narzędzi, jest raczej tym, co kształtowane, niż tym, co kształtuje, raczej efektem «chwytania okazji» niż realizacją wcześniejszych planów i projektów*²⁰.

Potwierdza Horkheimer, chociaż wychodzi on z innych założeń: *Spółeczeństwo mieszczańskie nie opiera się na świadomej współpracy dla bytu i szczęścia jego członków. Prawo jego życia jest inne. Każdy sądzi, że pracując dla samego siebie, musi dbać o swoje utrzymanie. Nie istnieje żaden plan ustalający jak ma być zaspokajana ogólna potrzeba. Ponieważ każdy stara się zaoferować takie rzeczy, by mógł za nie zdobyć inne, których potrzebuje,*

produkcja jest regulowana na tyle właśnie, że społeczeństwo może rozwijać się w danej formie²¹. Tym samym praca – zdaniem Baumana – zyskała znaczenie estetyczne; jej zadaniem nie są pożytki społeczne, lecz satysfakcja. Miernikiem pracy jest dziś zdolność dostarczania rozrywki i zabawy, umiejętność zaspokajania [...] estetycznych potrzeb i pragnień konsumentów, poszukiwaczy wrażeń i kolekcjonerów doświadczeń²².

Słowa „estetycznych” nie należy tu rozumieć jako podporządkowywania sztuki przez myśl lub jako refleksyjnego ujmowania sztuki, o której mówił Hegel, bowiem definiuje ono doświadczenie w szerokim rozumieniu, jako system form, określających to, co poddaje się doświadczeniu zmysłowemu. W takim sensie, w jakim używa go Rancière, kiedy pisze o (po)dzieleniu postrzegalnego. *Z jednej strony – pisze Rancière – myślenie w sposób estetyczny to znacznie więcej niż myślenie o sztuce. Jest to myślenie związane z dzieleniem postrzegalnego. Z drugiej strony – należy przemyśleć sposób, w jaki sztuka uprawiana przez artystów została zdefiniowana przez podwójny awans pracy. Była to, po pierwsze ekonomiczna promocja pracy jako fundamentalnej działalności człowieka, po drugie, walka proletariatu o wyprowadzenie pracy z jej nocy – przełamanie jej wykluczenia ze sfery widzialnej i języka wspólnoty [...] Sztuka może uzyskać status wyjątkowej aktywności tylko jako praca²³.*

Tezę stawianą przez Rancière'a podziela również Autor traktatu-zabawki, który napisał, że: *Produktywność człowieka i nowy patos pracy wyznacza horyzont kreatywnych aspiracji, autentyczny ludzki czyn, wolność twórczą człowieka, która natyka na barierę określonej tradycji metafizycznej.* Jest to ostatnie zdanie traktatu, napisane na osobnej kartce. Nie wiem z czym dokładnie Autor próbował się zmierzyć. Co chciał udowodnić tym zdaniem. Czy na pewno chodziło mu o Rancière'a? Czy aby nie jest to zwykła filozoficzna paplanina?

- 1 G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 39.
- 2 *Ergo*: jeśli jedyną stałą jest to, że żadna stałość nie istnieje. Sofizmat.
- 3 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 392.
- 4 Por. Catherine Collobert, *Poetry as Flawed Reproduction: Possession and Mimesis*, [w:] *Plato and the Poets*, ed. P. Destrée, F. G. Hermanns. 50.
- 5 Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, X, 596DE, Kęty 2001.
- 6 Tamże, X, 596C.
- 7 Por. Heraklit z Efezu, *Zdania*, tłum. A. Czerniawski, Gdańsk 2005, s. 7.
- 8 V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 181.
- 9 M. Salwa, *Iluzja w malarstwie*, Kraków 2010, s. 69.
- 10 F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 102.
- 11 Tamże, s. 79.
- 12 Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 358.
- 13 I. Kant, *Krytyka władzy sąđenja*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 242.
- 14 Zob. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- 15 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 54.
- 16 Tamże, s. 51.
- 17 Tamże, s. 56.
- 18 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 212.
- 19 Por. J. Plechanow, *Listy bez adresu*, tłum. S. Brucz [w:] *O literaturze i sztuce*, różni tłumacze, Warszawa 1950, s. 79-102.
- 20 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, dz. cyt., s. 216.
- 21 M. Horkheimer, *Egoizm i ruch wolnościowy. Przyczynek do antropologii epoki mieszczańskiej*, tłum. J. Łoziński, [w:] *Szkola frankfurcka*, Warszawa 1985-1987, t. I, cz. I, s. 72-73.
- 22 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, dz. cyt., s. 217.
- 23 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 111-112.

ANDRZEJ DROHOMIRECKI

Play Behind the Mirror

In my article I undertake a problem of relations between art as mirror, play and work in aesthetic thought, than ancient tradition – which is represented by Plato – to contemporary thought, like Bauman's sociology or Rancière's philosophy. I would like to show how “art as mirror” and “art as play” were contrasted which notion of work. A historical situation of art is not clear. Of course in ancient Greek thought an art was described by the *techné* and mimesis notion. But by the other way Plato was rejected poetry (as some kind of mimetic “art”) from polis, because loss of *techné*. The same different is appear in postmodern thought, like Rancière or Bauman. For example Bauman show how “work” begins to looks likeness a “play”, people want to have they consequences/effects right now. When thought about “work” and “play” has changed, the same “work” and the “play” – as human activity – was in itself also changed. Question of aesthetic is following: in what place, between work and play, is now art?

Article is also meant to be some kind of play with a reader. The point of play is to appear this subject in other, not academic way.