



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Wniosłe teraz

**Author:** Mariola Sułkowska

**Citation style:** Sułkowska Mariola. (2002). Wniosłe teraz. W: A. L. Zachariasz, E. Struzik (red.), "Wieczne teraz : materiały z konferencji naukowej "Perspektywy recentywizmu i eutyfroniki" (Szczyrk, maj 2001)" (S. 244-253). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Mariola Sułkowska

## Wzniosłe teraz

Jeżeli przyjmujemy, że „intencją mistyki jest nie poznanie, ale utożsamienie się lub upodobnienie do bóstwa”<sup>1</sup>, musimy przyznać, że doznanie piękna jest swego rodzaju mistyką, swoistą „gnozą niezamierzoną”<sup>2</sup>: dzieło sztuki czy przedmiot estetyczny zdarza nam się odbierać jako *calor, canor, dulcor*<sup>3</sup>... i jest to doświadczenie głęboko wewnętrzne i bezpośrednie — jak oświecenie lub wtajemniczenie, czy też jak przyciąganie i oczarowanie. „Boskie tchnienie budzi w duszy uniesienie, tym zaś, co trwa w uniesieniu, jest odtąd piękno [...], czyli forma sama w sobie.”<sup>4</sup> Uniesienie estetyczne charakteryzuje się swoistą totalnością: w przeżyciu estetycznym, będącym „zobaczeniem piękna” i „trwaniem w uniesieniu”, odnoszącym się zarazem do rzeczywistości wirtu-

---

<sup>1</sup> J. Prokopiuk: *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*. W: C. G. Jung: *Archetypy i symbole*. Warszawa 1976, s. 36.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> W tych kategoriach pustelnik z Hampole, Ryszard Rolle (ok. 1300—1349 r.) opisywał swoje przeżycia mistyczne, które miały niezwykle zmysłowy charakter (ciepło, śpiew, słodycz). Zob. G. G. Coulton: *Panorama średniowiecznej Anglii*. Tłum. T. Szafar. Warszawa 1976; zob. też *Writings Ascribed to Richard Rolle. Hermit of Hampole*. Ed. H. E. Allen. London—New York 1927.

<sup>4</sup> J. Bańka: *Traktat o pięknie. Studium estetyki recentywistycznej*. Katowice 1999, s. 82. Jak zauważył Witkacy, „inne jest piękno życia, a inne piękno sztuki”, jednakże przedmiot codzienny możemy odbierać jako piękny w tym sensie, w jakim piękne jest dzieło sztuki — staje się on tym samym przedmiotem estetycznym (albo dziełem sztuki, w procesie indeksacji dokonywanym przez artystę, jak w przypadku *ready mades* M. Duchampa); ze zjawiskiem tym wiąże się często kategorię „bezinteresowności” (jak np. u Kanta czy Stolniza). Zob. S. I. Witkiewicz: *Wstęp do teorii Czystej Formy w Teatrze*. W: Idem: *Teatr i inne pisma o teatrze*. Oprac. J. Degler. Warszawa 1995; zob. J. Stolniz: *Bezinteresowność estetyczna a kryzys sztuki*. W: *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?* Red. S. Morawski. T. 1. Warszawa 1987; zob. I. Kant: *Analityka piękna*. W: Idem: *Krytyka władzy sądenia*. Tłum. J. Gałeczki. Warszawa 1986; zob. też J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda*. „Teksty Drugie” 1996, 2—3.

alnej (przedmiotu estetycznego lub dzieła sztuki), zostaje zhomogenizowany cały wycinek rzeczywistości „zobaczonej” i zobaczonej „naraz”<sup>5</sup>. „Owo połączenie »zobaczenia« z jego »naraz« dokonuje się w momencie recentywistycznego »teraz« [...]”<sup>6</sup>

Piękno ma więc nieodpartą i przez to mistyczną moc przyciągania: „Pierwszą zaś konsekwencją tego przyciągania jest miłość dojrzanego przedmiotu, następnie dopiero pojawiają się, nadbudowane nad nią, stany emocjonalne, takie jak przyjemność, radość, rozkosz itd. Drugą konsekwencją »oczarowania« jest jego natychmiastowość, niedokładność, która niszczy czas, ale zwłaszcza przedmiot, i nie daje podmiotowi chwili do namysłu. Toteż czasem, w którym miłość do piękna się objawia, jest »t e r a z« [...]”<sup>7</sup>

„Teraz” wydaje się tą kategorią, która umożliwia zestawienie i porównanie dwóch, skrajnie zresztą różnych, choć zakorzenionych w „teraz” właśnie, estetyk: estetyki recentywistycznej, będącej *par excellence* metafizyczną, oraz estetyki postmodernistycznej. O ile jednak recentywistyczna teoria piękna jest estetyką opartą na założeniach recentywizmu, który stanowi kontekst uzasadnienia formułowanych na jej gruncie tez<sup>8</sup>, o tyle identyfikacja „estetyki postmodernistycznej” jest przedsięwzięciem karkołomnym, zważywszy przede wszystkim, że samo pojęcie „postmodernizmu” jest swoistym pojęciem-workiem, do którego wrzuca się wszystko, co nie mieści się w tradycyjnych klasyfikacjach filozoficznych<sup>9</sup>.

W niewielkim stopniu pomocny może okazać się podział dokonany przez W. Welscha na postmodernizm felietonowy oraz postmodernizm sprecyzowany<sup>10</sup>; tak czy inaczej jednak nie sposób operować spójnie i sensownie

<sup>5</sup> Zob. J. Bańka: *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej terażniejszości*. T. 2. Katowice 1999, s. 247.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 248–249 [podkr. — M. S.].

<sup>8</sup> Zob. Ibidem: *Metafizyka piękna. Zarys estetyki recentywistycznej*. Olsztyn—Warszawa 1991; Ibidem: *Traktat o pięknie...*; Ibidem: *Czas w sztuce...*

<sup>9</sup> Zob. A. Szahaj: *Bać się postmodernizmu? W: Ibidem: Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa 1996.

<sup>10</sup> „Rozpanoszył się ten pierwszy. Jego igraszki sięgają od naukowych uniwersalnych mikstur w sosie Lacan-Derrida-Tunke do wesołych scenariuszy dowolności stanowiących krzyk mody w kulturze. *Credo* takiego mętnego postmodernizmu wydaje się przekonanie, że do wykonania przyzwoitego cocktailu znakomicie nadaje się to, co nie czyni zadość standardom racjonalności albo rzeczy znane przedstawia przynajmniej inaczej, jeśli się tylko to wszystko porządnie wymieszają z wystarczająco dużym dodatkiem egzotyki. [...] Należy zrobić miejsce postmodernizmowi sprecyzowanemu, bo tylko on jest prawdziwy i produktywny. Nie poddaje się zgielkowi *potpourri* i nie ulega niedorzecznej swobodzie chaosu, ale dążąc ku rzeczywistej wielości, podtrzymuje ją i rozwija w myśl zasady rozróżniania. Zamiast zobojętniać wielość przez bezładną gmatwaninę, potęguje ją przez wyostrzenie. Zamiast pozbawiać różnice ostrości przez wprowadzanie zamętu, nadaje rangę ważności ich sporowi. Zamiast naiwnej czy cynicznej kompensacji, dokonuje radykalnej i efektywnej krytyki.” Por. W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum.

jednym pojęciem „estetyki postmodernistycznej”. Dlatego, arbitralnie z konieczności, ograniczę się przede wszystkim do osoby i posstrukturalistycznej myśli J.-F. Lyotarda już choćby z tego względu, że jako jedyny spośród postmodernistów-filozofów (J. Derrida, G. Deleuze, J. Baudrillard, G. Vattimo, R. Rorty, O. Marquard i in.) akceptuje dla siebie etykietę „postmodernista” — oprócz niego właściwie „nikt nie chce być postmodernistą”<sup>11</sup>. Poza tym, nawiązująca do rozważań E. Burke’a i I. Kanta<sup>12</sup>, Lyotardowska estetyka wzniosłości *explicite* czyni swym podstawowym pojęciem pojęcie „teraz”, które „jest jedną z »ekstaz« czasowości [...]”<sup>13</sup>.

J.-F. Lyotard chcąc określić istotę fenomenu awangardy — wszelkiej, tj. tzw. pierwszej, rozwijanej w latach 1900—1925 (m.in.: *dada*, *futuryzm*, *konstruktywizm*, *surrealizm*) oraz drugiej, przypadającej na lata pięćdziesiąte (*pop-art*, *action-painting*, *minimal-art*, *happening*, *body-art*, *op-art* itd.), lecz także tzw. transawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (M. Paladia) i niemieckiego neoekspresjonizmu (Baselitz, Immendorff, Lüpertz)<sup>14</sup> — rozwijając myśl F. Nietzschego, według którego awangardyzm jest po prostu zachłyśnięciem się terażniejszością i współczesnością<sup>15</sup>, dochodzi do kategorii „wzniosłości” i związanej z nią kategorii „trwogi”: „[...] sądzę, że nowoczesna sztuka [...] znajduje swą instancję, a logika awangardy swoje aksjomaty właśnie w estetyce wzniosłości”<sup>16</sup>.

---

R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 4—6. Lapidarną i trafną charakterystykę Welschowskiego postmodernizmu sprecyzowanego daje A. Szahaj, pisząc: „W orbitości różnych sposobów konceptualizowania [postmodernizmu] da się uchwycić wątki wciąż się powtarzające i nazwiska uporczywie przywoływane. Co do tych pierwszych, to zwróćmy uwagę tylko na niektóre. Tak więc w grę wchodzi przekonanie o zmierzchu wielkich opowieści, czyli metanarracji uzasadniających nasze wybory światopoglądowe, etyczne, a nawet poznawcze, nastawienie antyabsolutystyczne i antyfundamentalistyczne, podkreślanie wielości kulturowych wizji świata, akcentowanie lokalnej ważności znaczeń-sensów, ich zakotwiczenia w kulturowym tu i teraz oraz wyrażanie niezgody na uniwersalistyczne utopie próbujące [...] perswadować istnienie jakiegoś pewnego przepisu na szczęście dla ludzkości, spojrzenie na kulturę jako arenę intertekstualnych zależności, na język zaś jako narzędzie efektywnej komunikacji i kreacji kulturowej nie zaś jako sposób odzwierciedlenia Rzeczywistości leżącej na zewnątrz niego, podkreślanie faktu decentracji kultury współczesnej, zwalczanie uroszczeń nauki do dostarczania niepodważalnych i pewnych wizji świata, nieufność do totalistycznych wizji Rozumu i Postępu, spojrzenie na sztukę jako pełnoprawną uczestniczkę dyskursu filozoficznego. [...]” Zob. A. Szahaj: *Bać się postmodernizmu?...*

<sup>11</sup> Zob. *Ibidem*.

<sup>12</sup> Zob. E. Burke: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Warszawa 1963; I. Kant: *Analityka wzniosłości*. W: *I d e m*: *Krytyka władzy sądzienia*. Warszawa 1969.

<sup>13</sup> J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 174.

<sup>14</sup> Wymieniam tylko przedstawicieli awangardy plastycznej, ponieważ nią właśnie zajmuje się przede wszystkim J.-F. Lyotard.

<sup>15</sup> Zob. F. Nietzsche: *Niewczesne rozważania*. Tłum. M. Łukasiewicz. Kraków 1996.

<sup>16</sup> J.-F. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?* W: *I d e m*: *Postmodernizm dla dzieci*. Tłum. J. Migasiński. Warszawa 1998, s. 19.

Zgodnie z rozważaniami E. Burke'a poczucie wzniosłości jest ściśle uwarunkowane uczuciem trwogi<sup>17</sup>. O ile jednak E. Burke pisze o trwodze w kontekście pewnej tajemniczości, niedopowiedzenia, niezrozumienia, ogromu, siły, nieokreślonych żywiołów itd., o tyle stanowisko J.-F. Lyotarda jest w tej kwestii, by tak rzec, skrajnie minimalistyczne: kiedy zestawiamy wzniosłość i awangardę, odczuwamy trwogę, trwogę o to, że „nic się nie zdarza; że słów, kolorów, form bądź dźwięków brakuje [...]”<sup>18</sup>.

Tak więc „ekstaza czasowości” — teraz, wydarzenie, okoliczność, Heideggerowskie *Ereignis*<sup>19</sup> — jest elementem uwznioslającym dzieła sztuki, zwłaszcza sztuki awangardowej, jak np. obrazy B. B. Newmana. Albowiem, według J.-F. Lyotarda, artysta, „kiedy szuka wzniosłości w tu i teraz, zrywa z elokwencją sztuki romantycznej, lecz nie odrzuca jej podstawowego zadania: ekspresja piktoralna (albo inna) ma być świadkiem niewyraźnego. Niewyraźne nie istnieje w jakimś »tam«, w innym świecie, w innym czasie, lecz w tym mianowicie, że zdarza się (coś).”<sup>20</sup> Nie jest więc tak, że konstytutywne dla dzieła sztuki (awangardowej) jego „teraz” oceniamy, jak to zwykliśmy czynić, „ze względu na splendor następnego dnia czy odległość jakiegoś mglistego »kiedyś«”<sup>21</sup>.

Zatem awangardyzm wymusza przewartościowanie i pewne przemieszczenie, mianowicie przemieszczenie z proscenium „przed” i z prospektu „po” do scenicznego „teraz”. „Od scenicznego »teraz« zaczyna się świat sztuki, chociaż poza tą rzeczywistość wykracza [...] [po to], aby sztuka mówiła coś o rzeczywistości — istniejącej, że jest, nie istniejącej, że nie jest.”<sup>22</sup>

Według Lyotarda, „aby być wiernym temu przemieszczeniu, na którym polega być może cała różnica między romantyzmem a »nowoczesnym« awangardyzmem, należałoby przełożyć *The Sublime is Now* [jest to tytuł eseju Newmana — M. S.] nie jako: »Wzniosłość jest teraz«, lecz jako T e r a z, t a k a j e s t w z n i o s ł o ś ć. Nie gdzie indziej, nie w górze, nie w dole, nie wcześniej, nie później, nie niegdyś. Tutaj, teraz, zdarza się, że [...], i to jest obraz. To, że tutaj i teraz jest ten obraz niż raczej nic — jest właśnie wzniosłe. Wyrwanie

<sup>17</sup> Zob. E. Burke: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu...*

<sup>18</sup> J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 175. Zauważmy, że J.-F. Lyotard przypisuje cechę wzniosłości samemu dziełu sztuki, natomiast Burke rozważa poczucie wzniosłości pojawiające się w podmiocie doznającym przeżycia estetycznego; zupełnie inaczej rzecz ma się ze wzniosłością u Kanta, dla którego jest ona cechą rzeczy niepięknych, tzn. przysługuje jedynie przyrodzie, a nie dziełom sztuki, chyba że — pośrednio — jeśli przedstawiają przyrodę. Zob. I. Kant: *Analityka piękna*. W: Idem: *Krytyka władzy sądenia...*

<sup>19</sup> Zob. J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*; por. M. Heidegger: *Przyczynki do filozofii (z wydarzenia)*. Tłum. B. Baran, Kraków 1996.

<sup>20</sup> J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 176.

<sup>21</sup> Z. Bauman: *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*. W: *Postmodernizm a filozofia...*, s. 146.

<sup>22</sup> J. Bańka: *Traktat o pięknie...*, s. 49.

się z inteligencji, która dąży do ujęcia rzeczy w swe karby, jej rozbrojenie, wyznanie, że to, że zdarzenie malarskie nie było konieczne ani nawet przewidywalne, obnażenie poprzedzające: czy zdarza się?, uchronienie (*la garde*) wydarzenia »przed« (*avant*) wszelką obroną, ilustracją czy komentarzem, uchronienie (*la garde*), zanim (*avant*) się przyjmie gardę i zanim się spojrzy (*regarde*) pod egidą *now* — jest właśnie rygiem awangardy.”<sup>23</sup>

Wzniosłość związana z tak rozumianym momentem terazowym ma więc być dokładnie tym trybem wrażliwości artystycznej, który jest charakterystyczny dla nowoczesności. Już estetyka modernistów była estetyką wzniosłości, aczkolwiek charakteryzowała się swoistą nostalgią: czyniła aluzje do nieprzedstawialnego pod postacią nieobecnej treści, lecz w klasycznej wciąż formie. Dopiero estetyka ponowoczesna wyzbywa się nostalgii i zrywa z klasyczną formą pocieszenia: dzieło sztuki odsyła do nieprzedstawialnego, będąc po prostu wzniosłym zdarzeniem, niczym więcej<sup>24</sup>. Przykładem może tu być proza Joyce’a lub wystawa immaterialiów „Les Immatériaux” zaprezentowana przez J.-F. Lyotarda w paryskim Centrum G. Pompidou w 1985 roku. Komentując to ostatnie wydarzenie, Lyotard pisał: „[...] należy do nas nie tyle dostarczanie rzeczywistości, co wynajdywanie aluzji do tego, co daje się pojąć, a nie może być przedstawione”<sup>25</sup>.

Dzieła awangardowe są zatem dziełami „pytającymi”: „[...] próba awangardowa wpisuje zdarzenie dostrzeżonego *now* jako to, co nie może zostać przedstawione i pozostaje do przedstawienia, w zmierzch malarstwa przedstawiającego. [...] Awangarda nie przywiązuje uwagi do tego, co zdarza się »tematowi«, lecz, czy zdarza się?, do niedostatku. I w ten sposób należy do estetyki wzniosłości.”<sup>26</sup> J.-F. Lyotard przestrzega nas jednak przed łatwym pomyleniem tego, co interesuje informację i innowację, z pytaniem stawianym przez awangardę; nowości, z *now*; pytania: co się zdarza?, z pytaniem: czy się zdarza?<sup>27</sup>

Mimo tych Lyotardowskich przestróg zastanówmy się jednak, czy całe to postmodernistyczne zafascynowanie terażniejszością i jej znikaniem nie jest jakąś wielką ponowoczesną błagą?

Według J. Habermasa „w dowartościowaniu tego, co przejściowe, ulotne, efemeryczne, w świecie dynamizmu wyraża się tęsknota za niesplamioną, zatrzymaną terażniejszością”<sup>28</sup>. I jeśli nawet zgodzimy się, że „to, co ogólne

<sup>23</sup> J.-F. Lyotard: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 176—177.

<sup>24</sup> Zob. Idem: *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?...*, s. 26—27.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>26</sup> Idem: *Wzniosłość i awangarda...*, s. 185.

<sup>27</sup> Zob. ibidem.

<sup>28</sup> J. Habermas: *Moderna — nie dokończony projekt. W: Postmodernizm a filozofia...*, s. 285.

stanowi skandalon sztuki”<sup>29</sup>, to czy przypadkiem w tym postmodernistycznym *bric-à-bracu* nie ginie prawdziwy sens sztuki?

Zauważmy bowiem, że z tego punktu widzenia cały zakres gatunkowy oraz jakościowy sztuki jest jednocześnie obecny i tym samym wartościowy: Jak mamy więc uchronić się przed konsternacją wywołaną naturalną potrzebą oceny dzieła sztuki, a pierwotnie — nawet rozpoznania go?<sup>30</sup> „Niektórzy postmoderniści lubią wygłaszać twierdzenia w rodzaju: »Milton nie jest lepszy od Superwoman, ale jest po prostu różny.«”<sup>31</sup> Obstawanie przy ulotnym „teraz” nie musi, lecz może, prowadzić — i w wypadku postmoderny prowadzi — do absurdalnej sytuacji, w której godzimy się na to, iż „może tak być, że to moja subkultura uwarunkowała mnie w taki sposób, iż uważam komiksy z Myszka Miki za najlepszą rzecz od czasu zawrotnego rozkwitu *The Boy's Own Weekly*, podczas gdy twoja kultura dominująca sprawia, iż niemożliwe jest, byś nie uważał Miltona za wspaniałego poetę”<sup>32</sup>.

W rzeczywistości na gruncie postmodernizmu dochodzi do postrzegania sztuki jako punktu „pewnego typu znikania [...] Sztuka odkrywa swoje własne znikanie. [...] Jest ona procesem autodestrukcji. [...] Niszczy sama siebie. [...]”<sup>33</sup>, a przez to zostaje ona wyrugowana z wszelkiej ezoteryki: istnieje zawsze niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się z coraz węższej krawędzi dzielącej sztukę od kiczu, a kulturę od braku smaku<sup>34</sup>. Oto wirtualność tak naprawdę staje się symulacją: „Wyobraźniowy świat przedstawień [...] rozprasza się w symulacji — jej działania są nuklearne i genetyczne, a nie spekulatywne i dyskursywne. Odpada wszelka metafizyka.”<sup>35</sup>

Ostatnia teza jest kolejnym wyrazem uprzedzenia postmodernizmu do uogólnienia, a przecież „funkcja uogólnienia uzupełnia wprowadzie tylko bezpośredni przekaz treści dzieła, ale pojęcia — a nawet światopoglądy skła-

<sup>29</sup> T. W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 640; por. J.-F. Lyotard: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997.

<sup>30</sup> Nie wiadomo właściwie, „dlaczego to wyrażenie [dzieło sztuki — M. S.] jest jednolicie projektowane na pewne muszle klozetowe (por. muszla Duchampa), a nie na inne muszle, dlaczego projektuje się to wyrażenie na wiele waz greckich, a nie na bostońskie stoiki do przechowywania fasolki itd.” R. J. Matthews: *Traditional Aesthetics Defended*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Fall 1979, cyt. za: Idem: *W obronie tradycyjnej estetyki*. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1995, s. 391.

<sup>31</sup> T. Eagleton: *Iluzje postmodernizmu*. Tłum. P. Rymarczyk. Warszawa 1998, s. 135.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> *Gra resztkami*. Wywiad z J. Baudrillardem przeprowadzony przez S. Mele i M. Titmarsh. W: *Postmodernizm a filozofia...*, s. 223.

<sup>34</sup> Zob. W. Ch. Zimmerli: *Eksperyment antyplatoński. Uwagi na temat technologicznego postmodernizmu*. W: *Postmodernizm a filozofia...*, s. 248.

<sup>35</sup> J. Baudrillard: *Procesja symulaków*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 176.

dające się na uogólnienie zawarte w tych pojęciach — mogą dla poszczególnych inscenizacji [dzieł sztuki — M. S.] być tak doniosłe, że bez nich w percepcji estetycznej dzieła nie pojawiłby się ukryty Logos, nadający całości spektaklu [czy inaczej, dzieła sztuki — M. S.] nie tylko artystyczną, ale i filozoficzną sensowność<sup>36</sup>. Wychodząc od „teraz”, reentywizm przywraca pięknu i sztuce metafizyczność: „Właśnie chwila, która ma trwać, należy do tych konstytuantów, bez których piękno nie byłoby pięknem.”<sup>37</sup> To dzięki Logosowi piękno zostaje złapane w chwili „teraz”, w której jednak trwa ono wiecznie. Logos funduje ład, zawiera trwanie i kończy wszelki ruch uczuć oraz myśli; „dzięki Logosowi piękno może odnosić się do wszystkiego, co jest bytem (*ens et pulchrum convertuntur*), ponieważ w każdym bycie daje się odnaleźć jakiś niezmiennik, który oznacza nieruchome (substancjalne) trwanie bytu mimo jego zmiany”<sup>38</sup>.

Stawianie na umykające „teraz” piękna musi niekoniecznie oznaczać jego nieuchwytną z gruntu migotliwość i niekoniecznie musi doprowadzić do abnegacji esencjalizmu: „Esencjalizm w swej łagodnej wersji jest doktryną głoszącą, iż rzeczy składają się z określonych własności i że niektóre z owych własności *de facto* je konstytuują, tak że gdyby zostały usunięte lub radykalnie przekształcone, owa rzecz stałaby się czymś innym lub zgoła niczym. Sformułowana w ten sposób doktryna esencjalizmu jest w oczywisty sposób prawdziwa i trudno pojąć, dlaczego ktoś miałby ją kwestionować. [...] Ponieważ postmoderniści przepadają za zmysłową poszczególnością, jest nieco zaskakujące, iż w tak nerwowy sposób reagują na wiarę, iż rzeczy są obdarzone specyficznymi jakościami.”<sup>39</sup>

Możemy więc za Goethem zakrzyknąć, „Trwaj chwilo, jakże jesteś piękna” i nie będzie to oznaczać nic innego, jak tylko to, iż koncentrując się na idei piękna, Logos przeobraża się w wieczność, a sztuka staje się metafizyczna: „[...] w owym idealnym świecie sztuki [...] muszą być spełnione bez reszty struktury i związku istotnościowe świata [...]. Także sztuka jest więc obiektywnie związana, nie jest czymś dowolnym, bezbrzeżną fantazją, kwestią smaku. A jest związana przez to samo, co metafizyka: przez praistoty, nie zaś po prostu przez subiektywne, funkcjonalne prawa smaku i artystycznej twórczości.”<sup>40</sup> Według tej reentywistycznej ontologii „piękno jest w każdym bycie, lecz nie jest całym tym bytem, ale tylko jego Logosem — jego momentem reentywistycznym. [...] Trzeba powiedzieć, że z jednej strony byt piękna jest uniwersalny, z drugiej zaś — piękno bytu jest konkretne.”<sup>41</sup> Konse-

<sup>36</sup> J. Bańka: *Czas w sztuce...*, T. 2, s. 192.

<sup>37</sup> Idem: *Traktat o pięknie...*, s. 111.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> T. Eagleton: *Iluzje postmodernizmu...*, s. 137.

<sup>40</sup> M. Scheler: *Metafizyka i sztuka*. Tłum. S. Czerniak. „Studia Filozoficzne” 1979, 2, s. 57.

<sup>41</sup> J. Bańka: *Traktat o pięknie...*, s. 111—112.



kwencją tej nowej ontologii jest uznanie „ja” fronicznego (logos) za podstawową i centralną kategorię estetyczną, a tym samym estetyka reentywistyczna ustanawia „ontologiczną wyższość logicznej określoności dzieła sztuki nad wszelkimi innymi, subiektywnymi, wywodzącymi się ze sfery *thymos*, jego kategoriami”<sup>42</sup>. Dzieło sztuki ugruntowuje ontologicznie transformację *thymos* w *phronesis*.

Gdyby powrócić do ustaleń estetycznej myśli poststrukturalistycznej, należałoby powiedzieć, że zatrzymują się one na poziomie sfery *thymos*. Dwupoziomowość rozważań o pięknie zauważył już I. Kant, dokonując rozróżnienia na piękno zależne, odwołujące się do gustów, oraz piękno wolne<sup>43</sup>. „Za pomocą tego rozróżnienia można położyć kres niejednemu sporowi między arbitrami smaku na temat piękna, wykazując im, że jeden z nich mówi o pięknie wolnym, a drugi o pięknie zależnym, że pierwszy wydaje czysty, a drugi stosowany sąd smaku”<sup>44</sup>. Ujmując rzecz inaczej, z reentywistycznego punktu widzenia „dopiero w refleksji nad bytem piękno pojawia się jako coś intrygującego samo w sobie, co musi mieć *in se* coś istotnego, budzącego [bezdiskusyjne po Kantowsku — M. S.] upodobanie. W sumie piękno »dla nas« [Kantowskie piękno zależne — M. S.], pojawiające się na peryferiach bytu, stanowi tylko wstęp do piękna »samego w sobie« [wolnego] [...]”<sup>45</sup>

Ten formalizm i autotelizm piękna i sztuki jest wszakże swoisty — jest on rozumiany na gruncie reentywizmu w sposób specyficzny: „jest to bowiem autotelizm *a recentiori* emanujący — wypływa sam z siebie [...], ale wypływa *in aliud*, tj. na coś, co nazywamy podmiotem, za jego właśnie — owego podmiotu — przyczyną”<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>43</sup> Zob. I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia...* — „Istnieją dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga*) i piękno li tylko zależne (*pulchritudo adherens*). Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu. Piękno pierwszego rodzaju określa się jako (dla siebie istniejące) piękno tej lub innej rzeczy; drugie jako związane z pewnym pojęciem (piękno uwarunkowane) przypisywane jest przedmiotom podpadającym pod pojęcie pewnego szczególnego celu. Kwiaty należą do wolnego piękna przyrody. [...] Natomiast piękno człowieka [...] zakłada pojęcie celu [...], a tym samym pojęcie jej doskonałości; jest to też dlatego tylko piękno zależne.” Ibidem, s. 48–50. Podobnego rozróżnienia dokonuje Platon w *Filebie*, gdzie tak charakteryzuje tzw. piękno czyste: „O piękności kształtów próbuję teraz mówić; nie tak, jakby to rozumieć mogli ci, których jest wielu, na przykład o piękności istot żywych albo jakichś malowideł; chodzi mi o piękność prostej, mówi moja myśl, lini prostej i koła, [...] o płaszczyzny i bryły [...]. Ja ci mówię, że są to rzeczy piękne nie ze względu na coś innego, jak te inne tam, tylko są piękne zawsze i same dla siebie i dają rozkosze osobliwe i swoiste; to nie to, co łechtania wszelkiego rodzaju. I barwy w tym rodzaju są piękne i rozkoszne.” Platon: *Fileb*. Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1991, 51 C-D.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>45</sup> J. Bańka: *Traktat o pięknie...*, s. 113.

<sup>46</sup> Idem: *Czas w sztuce...*, T. 1, s. 20.

Niezaistniałe zdarzenie piękna, jego irrealne „teraz” jest więc w pewien sposób autonomiczne i zarazem *a recentiori* — w tym sensie ustalenia estetyki recentywistycznej odnoszą się w równym stopniu do sztuki klasycznej, i do nurtów dwudziestowiecznych; dodajmy, że teza ta odnosi się zarówno do kreatora, jak i spektatora dzieła sztuki. „Dzieło sztuki jest zatem szczególną strukturą chwilową, polegającą na jednolitej konstrukcji służącej całości.”<sup>47</sup> Jako czyste dzieło sztuki objawia się ono w przestrzeni sceny, ale zauważmy, za S. I. Witkacym, że scena jest przestrzenią czystej formy — tutaj więc *recens* pozbywa się swojego *quo ante* i *ad quem* i stąd, od scenicznego „teraz” zaczyna się świat sztuki i świat umetafizycznego i jednocześnie uwznioślonego przez owo „teraz” piękna<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>48</sup> Zob. Idem: *Czas w sztuce...*, T. 1, s. 110 i 200; zob. S. I. Witkiewicz: *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze...*

Mariola Sułkowska

## The Sublime Now

### Summary

The present article is an attempt to juxtapose the recentivist aesthetics, with its *par excellence* metaphysical character, and the aesthetic, post-structuralist thought. The category of “now” makes this kind of a juxtaposition of two, extremely different, although rooted exactly in “now”, ways of approaching a broadly conceived aesthetic problematic. The common denominator of both options turns out to be the Kantian and Lyotardian concept of the sublime, which is, at the same time, connected with the present moment, emphasised in recentivism, and also turns out to be exactly this mode of artistic sensitivity which is characteristic of our modernity. The statements of the recentivist aesthetics, which accentuates formalism and autotelism of beauty and of art, refer then in the same degree to classical art and to various 20th-century artistic currents. It should be added that the above thesis concerns both the creator and the viewer of a work of art. The work of art thought of as pure *recens*, and deprived of its *quo ante* and *ad quem*, enables us to determine the idea of beauty made more metaphysical and more sublime by the recentivist “now”.

---

Mariola Sułkowska

## Erhabenes Jetzt

### Zusammenfassung

Der Artikel hat zum Ziel, die rezentivistische Ästhetik, die einen *par excellence* metaphysischen Charakter hat, mit den poststrukturalistischen ästhetischen Ideen zu vergleichen. Die Kategorie „Jetzt“ ermöglicht die Gegenüberstellung von den zwei, übrigens extrem unterschiedlichen, obwohl gerade in „Jetzt“ eingewurzelten Deutungen von ästhetischen Problemen. Die beiden Ansichten haben ein gemeinsames Element, nämlich die Erhabenheit von Kant und Lyotard, die mit dem im Rezentivismus unterstrichenen jetzigen Moment zu vergleichen ist. Die Erhabenheit ist gerade solche Form der künstlerischen Empfindlichkeit, die für die Fortschrittlichkeit charakteristisch ist. Die Bestimmungen der rezentivistischen, den Formalismus und den Autotelismus von Schönheit und Kunst betonenden Ästhetik, betreffen also gleichermaßen die klassische Kunst und die Kunstströmungen aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Es ist zu erwähnen, dass sich diese These sowohl auf den Kunstkreator als auch auf den Kunstrezipient bezieht. Das als reines *recens* begriffene Kunstwerk, das seines *quo ante* und *ad quem* beraubt ist, kann die metaphysische und zugleich erhabene Schönheit mit rezentivistischem „Jetzt“ bezeichnen.