

KRZYSZTOF CICHON

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

 ORCID ID: 0000-0003-3705-1648

AGNIESZKA KUCZYŃSKA

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Instytut Historii Sztuki

 ORCID ID: 0000-0002-4436-0038

ARS INSPIRATIO

STUDIA DEDYKOWANE

PROFESOR ELEONORZE

JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI:10.18778/8331-666-6.24

ŻYWIOŁ SZTUKI

STRESZCZENIE

Artykuł zestawia odczucie niekontrolowanej racjonalnie żywiołowości sztuki z pojęciem: *szkicu*, jako metody reakcji. Metody spontanicznego (odruchowego, nieświadomego, instynktownego?) działania wobec tego co niezrozumiałe, nieczytelne, a równocześnie traktowane jako potencjalnie istotne egzystencjalnie. To bardzo często obszar błyskawicznych skojarzeń. Skojarzeń skupionych na szybkiej reakcji, a nie na długiej, racjonalnej analizie. W tym kontekście jednym z zasadniczych problemów dzisiejszych „ nauk o sztuce ” jest administracyjny zakaz szkicowego traktowania rzeczy tak (egzystencjalnie) dla nauki istotnych jak punkty za publikacje.

SŁOWA KLUCZOWE: żywioł, błyskawica, nauka jak machinacja, Cassirer, ryzyko wypalenia, fenomenologia sztuki, semiotyka wizualna

THE ELEMENT OF ART

The article juxtaposes the feeling of the rationally uncontrolled spontaneity of art with the concept of a sketch as a reaction method. Methods of spontaneous (reflexive, unconscious, instinctive?) action towards what is incomprehensible, illegible, and at the same time treated as potentially existentially important. This is very often an area of instant associations. Associations focused on a quick reaction, not on long, rational analysis. In this context, one of the fundamental problems of today's "art sciences" is the administrative prohibition of sketchily treating things as (existentially) important for science as points for publications.

KEYWORDS: element, lightning, science as machination, Cassirer, risk of burnout, phenomenology of art, visual semiotics

Jeśli bycie tu oto (odczucie szkicowości) znaczy bycie świadomym, to przecież nie tylko w jednym określonym pojęciu świadomości, ani w ich ujednoliceniu. Wszystkim im przeciwstawia się *nieświadome*. To zaś ma dla nas swój byt jedynie przez to, że stanie się świadome jako takie, albo jako przedmiot świadomości. Przybiera więc postać zjawiskową i dopiero ta umożliwia mu bycie dla świadomości jako przedmiotowi świadomości.

O tym co nieświadome, myślimy w wielu znaczeniach, odpowiednio do określonych pojęć świadomości. W sensie świadomości intencjonalnej (przedmiotowej) nieświadome jest to, co nie jest przedmiotowe. W sensie świadomości samego siebie nieświadome jest to, co jako przeżyte i przedmiotowo obecne nie jest jednak w wyraźnej refleksji oceniane jako coś, o czym wiem. W sensie świadomości jako bycia tylko tym oto, nieświadome będzie to, co w ogóle w żadnym sensie nie istnieje jako wewnętrzne i co jest zasadniczo poza-świadome¹.

Artykuł niniejszy ma bardzo szkicowy charakter; szkicowy, co nie znaczy powierzchowny. Skoro jest to tekst ofiarowany historyczce sztuki w pełnym (nie szkicowym) tego słowa znaczeniu, nie trzeba zaczynać od przytaczania bezliku przypisów potwierdzających naukowo, że także w sztuce szkic, zarys, drgający kontur często wywołuje wrażenie zostające z nami znacznie dłużej, niż solidne dzieła w manierze *fini*. Warto o tym przypominać w epoce coraz bardziej ufającej w automatyzację procesów poznawczych.

Programowa szkicowość – ograniczenie się do wyraźnie wypowiedzianych tez – ma uchronić przed nieskończonym regresem, który ciągle się nam przytrafia w pisaniu, mówieniu i lekturach o sztuce. Kiedy zaczynamy cytować, często zamiast zmierzać ku samodzielnej konkluzji, zaczynamy jednocześnie niekończącą się wędrówkę w dół, ku „źródłom”, choć kilkadziesiąt lat po postmodernizmie doskonale wiemy, że w krajobrazie kultury współczesnej taki arkadyjski powrót do źródeł nie spełnia się nigdy.

Szkic, szkicowość – przynajmniej w perspektywie historii sztuki – nie jest pojęciem (metodą postępowania) tożsamą z uproszczeniem (rozumianym jako uogólnienie). Wręcz przeciwnie, w budowaniu obrazu potrzeba upraszczania często pojawia się w końcowych etapach pracy. To ważne, bo kultura trzeciej dekady XXI wieku coraz częściej i wyraźniej akcentuje potrzebę upraszczania. Przede wszystkim upraszczania sposobów komunikacji, czy

¹ K. Jaspers, *Filozofia. Orientacja w świecie*, tłum. M. Żelazny, Toruń 2019, t. 1, s. 60.

upraszczania języka. Ruch prostego języka to dobrze zinstytucjonalizowana tendencja, z trafnie wyznaczonymi celami i dążeniami. Jednak nie da się z nią identyfikować szkicowości. Prostota języka i upraszczanie komunikacji to bardzo ważne dla pooświeceniowej koncepcji nauki kategorie. Czytelne relacje języka z obszarem często „niejasnej” sztuki pozostają dla nas, historyków sztuki, mocno mgliste. I jest to spore obciążenie dla reputacji naszej dyscypliny, nawet na tle splątanej gąszczu współczesnej humanistyki.

Odwołanie się do metafory szkicu w przypadku nauk o sztuce może zbyt łatwo zmienić się w wyobrażenie jakiejś znanej, historycznej metody szkicowania. Mówimy „szkic” – pojawia się obraz ręki z ołowianym sztyftem, jak w czasach Dürera czy Leonarda, ręki z ołówkiem czy piórkiem, jak w czasach bezbłędnie szkicującego Ingresa. Równie dobrze pojawić się może obraz Franciszki Themerson z jej cienkim piórkiem, która niby nie szkicuje, ale kreśli śmiało, jeszcze „w locie”, semiotyczne abstrakcje wypowiedane i notowane przez jej męża, Stefana.

Jednak, jeżeli interesuje nas sztuka jako aktywność poznawcza (świadoma i nieświadoma), można próbować tę różnorodność odruchów ręki i nieukierunkowanej czujności oka, którą szczegółowo opisuje historia sztuki, zastąpić pojęciem pregnancji². Pojęcie to używane było w języku filozoficznym od końca XVII wieku. Ważne dla psychologii Gestalt, spopularyzowane zostało przez Maxa Wertheimera³, który przedstawiał je jako „postrzeganie figury (*Gestalt*) jako najlepszej z możliwych w danych warunkach bodźcowych [...]”⁴. Słowo „figura” nie miało w tym wypadku konotacji wyłącznie przestrzennych i geometrycznych. Nie da się też określić, czy odnosiło się do tego co obiektywne, czy do tego co subiektywne. Pojęcie pregnancji odegrało także kluczową rolę w myśleniu o formach symbolicznych Ernsta Cassirera⁵.

² K. Müller, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, t. 7, Basel 1989, s. 1249.

³ M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, „Psychologische Forschung” 1923, nr 4, s. 301–350, <https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=629690> (dostęp: 7.05.2024); *idem*, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, „Psychologische Forschung” 1922, nr 1, s. 47–58.

⁴ *Ibidem*, s. 48.

⁵ „W tomie znajdziemy też pojęcie stanowiące zwornik całej konstrukcji symbolizmu Cassirera: uważane za »kluczowe« i wywodzące się z psychologii *Gestalt*, pojęcie symbolicznej pregnancji (*Symbolische Prägnanz*), któremu poświęcony jest osobny rozdział. [...] Niemieckie słowo *Prägnanz* posiada, podobnie jak jego łacińskie źródło, dwa różne znaczenia:

Pregnancja jest opisywana i analizowana jako zachowanie (niekoniecznie w pełni świadome) poprzedzające jakiekolwiek działanie, jako stan poznawczej mobilizacji organizmu poprzedzający lub przynajmniej współorganizujący działanie. Według Cassirera, pregnancja (*Symbolische Prägung*) lub symboliczna ideacja⁶ nie tyle konstruuje sens (w akcie poznawczym) z treści spostrzeżenia, co „wydobywa go z owych treści”⁷: „Samo postrzeżenie, otrzymuje mocą swej własnej wewnętrznej struktury rodzaj duchowej »artikulacji«, która, jako spójna w sobie, przynależy także do określonej struktury sensu”⁸.

Skorzystajmy ze skłonności historyków sztuki do szybkiego sklejania pojęć z obrazami i spróbujmy pojęcie pregnancji dookreślić jeszcze jednym możliwym wyobrażeniem szkicu, czy niekończącego się szkicowania. Pregnancja, jako dookreślenie interesujących nas aspektów szkicowania, doskonale da się zilustrować często przywoływanym w ikonografii sztuki XX wieku obrazem *Pola błyskawic* Waltera De Marii (1977) – instalacji składającej się z czterystu metalowych prętów zamontowanych na kawałku pustyni o wymiarach 1 km × 1 milę w Nowym Meksyku. De Maria zdecydował się na instalację integralnie łączącą dwa różne, równie silne sposoby kwantyfikowania przestrzeni (kilometry i mile). W podobny sposób będziemy posługiwać się pojęciem szkicu – jako pojęciem, które można zestandaryzować na dwa różne sposoby: albo posługując się dawną, ufną w obiektywność faktów (ich wymiarów i dat) historią sztuki, pewnością szkicu Ingesa, albo sytuacją nieprzewidywalności, w której nie da się określić, kiedy kolejna błyskawica trafi w sterczący z pustyni metalowy pręt. Żeby zmniejszyć ryzyko, że *Pole*

w pierwszym oznacza »właściwy«, »odpowiedni«, »wiązący«, »ważki«, »doniosły« oraz »pełny znaczenia«, w drugim oznacza »ciężarny«, »brzemienny« (*prae* – przed + *gnasci* – rodzić). Oba znaczenia obecne są w pojęciu wykorzystywanym zarówno przez gest artystów jak i przez Cassirera. Pierwsze z nich nakierowuje nas na niepowtarzalność postrzeżenia, jego swoistość i jego charakterystyczne piętno [...], drugie na »brzemiennosc« sensem – a zatem pewną potencję, jaką posiada postrzeżenie zmysłowe w swym rozwinięciu do najbardziej charakterystycznej i najbardziej właściwej formy.” P. Parszutowicz, A. Karalus, *Fenomenologia poznania*, [w:] E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022, s. 9–10.

⁶ E. Cassirer, *Prägung, symbolische Ideation*, [w:] *idem, Symbolische Prägung. Ausdrucksphänomen und „Wiener Kreis“*, red. Ch. Möckel, Hamburg 2011, s. 51–84.

⁷ P. Parszutowicz, *O symbolicznej pregnancji*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2022, nr 66/67, s. 269.

⁸ *Ibidem*.

błyskawic pozostanie ilustracją pojęcia szkicu, zwróćmy uwagę na to, jak taki czysto fizyczny model szkicu może zostać opisany przez analizę asymptotyczną, skupioną na zagadnieniu analizy liczby operacji algorytmu. Szkic jest metaforą zachowania poznawczego, co do którego nie mamy pewności, czy przebiega w czasie wielomianowym (P), czy w czasie niewielomianowym (NP). To samo ujęcie proponujemy odnieść do zagadnienia, które czasem określa się jako problem nieskończoności symbolicznej, nieskończoności możliwych znaczeń sztuki.

Programowa szkicowość, akcentowanie jej znaczenia w naukach o sztuce, ograniczenie się do wyrażnie wypowiedzianych tez, ma uchronić przed ciągle się nam przytrafiającym w pisaniu, mówieniu i lekturach o sztuce, nieskończonym regresem. Kiedy zaczynamy cytować, przytaczać, znajdować, często zamiast zmierzać ku samodzielnej konkluzji (trafnej lub nie), zaczynamy niekończącą się wędrówkę w dół, ku „źródłom”, choć kilkadziesiąt lat po postmodernizmie doskonale wiemy, że w krajobrazie kultury współczesnej taki arkadyjski spacer do źródeł nie spełnia się nigdy.

Szkic, w którym potencjalnie zawarty jest przyszły, wciąż jeszcze nieujawniony w pełni obraz, prowadzi do zapomnianego pojęcia pregnancji. Obecne w filozofii od XVII wieku (we francuskich formach: *prégnance*, *prégnant*), zostało wyprowadzone z łacińskiego *praegna[n]s* rozumianego jako „pełne czegoś”⁹, ale i bardziej bezpośrednio, jako: „w ciąży, brzemiennie”¹⁰.

W kontekście sztuki, najbardziej znaną próbą odwołania się do pojęcia pregnancji jest rozdział z trzeciego, poświęconego fenomenologii tomu *Filozofii form symbolicznych* Ernsta Cassirera. Odwołując się do intelektualizującego ujęcia Kanta, Cassirer pisze o „pregnancji symbolicznej” i rozróżnia szereg funkcji symbolu¹¹. W przypadku funkcji wyrażania (*Ausdrucksfunktion*), dwa aspekty symbolu, tj. zmysłowy nośnik i duchowa treść, nie są od siebie odróżnialne. Funkcja przedstawienia (*Darstellungsfunktion*) polega na

⁹ K. Müller, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründer, t. 7, Basel–Stuttgart 1989, s. 1249.

¹⁰ Najbardziej kompleksową analizę pojęcia pregnancji, obejmującą jego znaczenie poza psychologią, przedstawił E. Rausch, *Gestalttheorie der Eigenschaften ohne ausdrückliche Verwendung des Prägnanzbegriffs; Der Prägnanzbegriff in der Gestalttheorie der Eigenschaften*, [w:] *Handbuch der Psychologie*, red. K. Gottschaldt, F. Sander, Ph. Lersch, H. Thomae, t. 1, Göttingen 1966, s. 876–953.

¹¹ E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parzutowicz, A. Karalus, Kęty 2022, s. 225–226.

tym, że zmysłowa postać symbolu reprezentuje treść duchową. To, co dane i to, co reprezentowane, zostaje od siebie oddzielone. Funkcja czystego znaczenia (*Bedeutungsfunktion*) wyodrębnia treść duchową, która nie ma swej odpowiedniej reprezentacji w warstwie zmysłowej¹².

Funkcje te można potraktować jako potencjalne, ujawniające się w wielokierunkowości szkicu poznawczego wymiary nowej sytuacji/doświadczenia. Także, tak zaskakująco silne i bezpośrednie, nie dające się mimo tylu prób do końca racjonalizować, działanie symboli można wiązać z tą wielowymiarowością¹³.

Nasz tekst ma zwracać uwagę na podobieństwo między szkicem, pregnancją i żywiołem, jako trzema pojęciami odnoszącymi się do sytuacji nieprzewidywalności. Nieprzewidywalność, nierozstrzygalność jest zarazem bardzo silnie przeżywaną sytuacją egzystencjalną, jak również ciągle powracającą właściwością sztuki. Nasza hipoteza brzmi: sztukę można traktować jako żywioł, przestrzeń, w której wcześniej niż gdzie indziej ujawnia się to, co za chwilę stanie się rzeczywistością¹⁴.

Żywioły nadal potrafią być brzemiennie w skutki. Na szczęście, na rzecz tej dziwnie brzmiącej tezy (że sztuka jest żywiołem), łatwo dziś przywołać takie argumenty, jak zmiany klimatu i kronika wypadków, brzemiennie w nieprzewidywalne skutki. Boimy się takich sił i nie potrafimy przestać się im przyglądać. Podobnie, jak ma to ponoć miejsce z tymi, którzy znajdują się w pobliżu *Pola błyskawic* w czasie burzy.

¹² B. Kralemann, *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers. Zur Konstitution bedeutungsvoller Realität*, Kiel 2000, s. 42–45; Y. Hamada, *Symbol und Gefühl. Ernst Cassirers kulturphilosophische Gefühlstheorie*, Hamburg 2016, s. 52–54. W polskiej literaturze na znaczenie tych trzech funkcji zwraca uwagę Andrzej P. Kowalski, *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofija” 2003, nr 1 (3), s. 118, odwołując się do M. Bał-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996, s. 54–55.

¹³ Na rolę wielowymiarowości w Cassirerowskiej wersji pojęcia „pregnancja” zwraca uwagę Wojciech Bałus. „Postrzeżenie jest pregnantne nie po prostu poprzez jakości, lecz przez zawartość znaczeniową [*Bedeutungsgehalt*], którą w sobie nosi. Oprócz swojej bezpośredniej treści [*Inhalt*] ma ona specyficzną funkcję reprezentowania i symbolizowania kompleksu znaczeń jako całości, sprawiając, że wszystko to jest bezpośrednio obecne w świadomości”. Za: W. Bałus, *Forma, „przedmiot dzieła”, Gestalt. Max Imdahl i Erwin Panofsky*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, nr 4, s. 63.

¹⁴ Opracowaniem wprowadzającym do tradycyjnie rozumianej ikonografii żywiołów może być w zestawieniu z tłem religijnym i kulturowym obejmującym nie tylko Europę: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia woda ogień powietrze*, red. M. Wilkoszewska, Kraków 2002.

Warto wrócić do fragmentu *Filozofii form symbolicznych* Cassirera, w którym podkreśla on niemożność racjonalnego oddzielenia dwóch momentów („hyletycznego” i „noetycznego”) przeżycia „fenomenu świadomości”¹⁵. Nieprzewidywalność charakteryzuje się tym, że nie jesteśmy w stanie w sposób uargumentowany rozstrzygnąć, czy jest stanem wewnętrznym, czy zewnętrznym wobec naszej recepcji rzeczywistości. Sztuka jako żywioł równie dobrze może być czymś obiektywnym, jak subiektywnym. W tym momencie, wbrew silnemu odruchowi, trzeba zawiesić skłonność do akcentowania wykluczających alternatyw.

„Wszystko co jest obecne, funkcjonuje w sensie uobecniania, tak jak każde uobecnianie wymaga związku z czymś, co jest obecne w świadomości”¹⁶. To właśnie owo wzajemne odniesienie, lecz w żadnym wypadku „forma”, sam moment noetyczny, jest podstawą wszelkiego ożywiania i „uduchowienia”. Uzasadnieniem abstrakcyjnego oddzielenia momentu „hyletycznego” od „noetycznego” wydaje się fakt, że oba te momenty, choć są niemożliwe do oddzielenia od siebie w sensie absolutnym, to zmieniają się w znacznym stopniu niezależnie od siebie. Oczywiście, „materia” musi mieć zawsze taką czy inną formę. Nie jest ona jednak przywiązana do jakiegoś jednego sposobu nadawania znaczenia, ale może przechodzić od jednego do drugiego i w pewnym sensie „się zmieniać”¹⁷.

To, co nazwaliśmy brzemiennością żywiołu, można nazwać za Cassirem ciągłą zdolnością do zmiany. Sztuka zdaje się być obszarem, w którym taka zmienność, która potrafi nawet to, co uniwersalne zmieścić w jednostkowym dziele sztuki, nadal istnieje i potrafi nieźle zaskoczyć [il. 1]¹⁸.

Sztuka, mimo braku pojęciowej jednoznaczności, musi mieć swoją substancję, która łączy fakty, daty, nazwiska, wymiary i ceny dzieł. Warto zwrócić uwagę, że od swojskiego, dającego oparcie, łacińskiego pojęcia substancji (od *sub-staneo* – stanąć pod) blisko jest do greckiego *homooousios* (współistotny). W tym miejscu natrafiamy na niezwykle spłot pojęć przez stulecia dyskutowanych, które miały w języku wyrażać najbardziej ontycznie fundamentalne

¹⁵ E. Cassirer, *Fenomenologia...*, s. 232.

¹⁶ *Idem*, *Symboliczna pregnancja*, tłum. P. Parszutowicz, „Archiwum historii filozofii i filozofii myśli społecznej” 2021/2022, t. 66/67, s. 282.

¹⁷ *Idem*, *Fenomenologia...*, s. 233.

¹⁸ „I właśnie ta zdolność do zawierania »powszechników« w sensach jednostkowych to pregnancja, czyli »brzemienność« znaczeniem.” Za: W. Bałus, *Forma, »przedmiot dzieła«*..., s. 63.

relacje między elementami rzeczywistości. Stary spór toczy się o to, czy istnienie i byt są od siebie odróżnialne czy nie. Trzy aspekty, które ciągle powracały w tym sporze (których da się także użyć do określenia sztuki) to *existentia*, *essentia* i *subsistentia*¹⁹. Jest to też źródło powracającego problemu – sztuka jest mimetyczna, ale wobec czego? Rzadko zadaje się teraz wprost tego rodzaju pytania, jednak nadal zachowują one swoje znaczenie. Niemożność rozstrzygnięcia tego problemu skłania do akcentowania z jednej strony niemożliwego do dokończenia szkicu, a z drugiej strony niedającego się przewidzieć żywiołu.

Jak długo, zgodnie z wielowiekową tradycją, tożsamość *homolōma/homolōsis-substantia* rozpatrujemy tylko w obszarze spekulacji teologicznej, można w uporządkowany zgodnie z nawykami ludzkiego rozsądku sposób systematyzować i klasyfikować oddzielnie sztukę, oddzielnie perspektywę metafizyczną, oddzielnie to, co rozpatrujemy w horyzoncie religii i wiary. Nauka od kilkuset lat czuje się w obowiązku pilnowania takich konstrukcyjnych dla naszej zachodniej, europejskiej rzeczywistości granic i podziałów. Kiedy zaczniemy zastanawiać się nad relacją (gr. *homousios*, łac. *consubstantialis*) łączącą – substancję sztuki z żywiołem myślenia, cały ten podział traci na oczywistości. Jako hasło, jako slogan, „współistotność sztuki” brzmi obiecująco. Akcentuje uniwersalną trafność, a to jedna z najważniejszych korzyści, jakie z myśleniem łączymy. Daremne jednak wydają się próby ustalania pełnego katalogu rzeczy i spraw, wobec których sztuka i myślenie są współistotne. I ta nieskończoność może być jednym ze źródłowych obszarów rozumienia i odczuwania sztuki w świecie właśnie jako żywiołu. W tradycji teologicznej współistotność – *homousia* – jest czymś bardziej elementarnym niż żywioły tego świata²⁰. Czy możemy tak myśleć o sztuce? Nieustannie próbujemy szkicować odpowiedzi na to pytanie.

W ujęciu fenomenologicznym, odczucie elementarności sztuki jest tyle powszechne, co dalekie od wyraźnej konceptualizacji. Zwykle łączy się ono z emocjami, intensywną pracą wyobraźni, tymi elementami działania umysłu, które są przeciwstawiane uporządkowanemu myśleniu logicznemu. Sztuka,

¹⁹ W.P. Eckert, *Albertinismus*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, t. 1, Basel–Stuttgart 1971, s. 148.

²⁰ J. Schneider, *Hómoios*, [w:] *Theological Dictionary of the New Testament*, red. G. Kittel, G. Friedrich, tłum. G.W. Bromley, Grand Rapids–Exeter 1985, s. 684–685.

wbrew wysiłkom teorii sztuki i estetyki, nadal jest żywiołem. W starszej tradycji, zakładającej w ślad za Platonem i Arystotelesem rozumność natury, sztuka jako żywiół nie musi być czymś zupełnie bezmyślnym, ale jest aktywnością ujawniającą obce dla człowieka logosy. Nurty w kognitywistyce związane z poznaniem rozproszonym, z ekologią myślenia, z traktowaniem środowiska jako macierzy wydają się dziś także akcentować żywiółowość jako sytuację poznawczą intensywną, pozwalającą na szybkie uzyskanie bardzo wielu nowych informacji.

Funkcją szkicu jest błyskawiczne uchwycenie aktualnej sytuacji. Staramy się zestawić ślady, argumenty uprawdopodobniające tezę o żywiółowym charakterze sztuki. Dopiero odwołanie się do tradycji Arystotelesowskiej uświadamia zatartą w języku polskim tożsamość żywiółu i tego, co elementarne. Najobszerniej zagadnienie to zostało przedstawione w *Fizyce* Arystotelesa. To, co wytwarza natura (*physis*), jest zbudowane z czterech elementów (żywiółów), które mają zasadę ruchu w nich samych. To, co powstaje mocą sztuki (*techné*), nie ma w sobie źródła swojego ruchu, mimo to, jako podlegające zmianom, złożone z materii i formy, należy do natury. U Arystotelesa byty, które nie podlegają ruchowi, nie posiadają natury, nie są bytami naturalnymi. Równocześnie, ruch duszy (wewnętrzny, różny od wymuszonego *kínēsisvíaiois*: *De anima*, 406 a), niezmieszany z materią, będący „ze swej natury aktem” (*De anima* 430 a), jest traktowany jako podstawa wszelkiego możliwego poznania dzięki intelektowi czynnemu (*noús poioun*). Arystoteles identyfikuje, zgodnie z tradycją *Timajosa*, poznanie jako ruch kołowy (*periphora*).

A jednak trzeba koniecznie utożsamić rozum ze wzmiankowanym kołem, bo myślenie jest ruchem rozumu, a obrót kołowy jest ruchem koła do tego stopnia, że jeżeli myślenie jest obrotem kołowym, to koło, które wykonuje ten charakterystyczny ruch musi być rozumem. Ale o czym będzie [rozum] zawsze myślał? A jednak musi [to czynić], gdyż ruch kołowy jest wieczny! Przecież myślenie praktyczne posiada swoje granice – zawsze zmierza do jakiegoś celu; co się dotyczy myślenia teoretycznego, to i ono również jest ograniczone określeniami logicznymi, lecz wszelkie takie określenie jest albo definicją, albo dowodem – otóż i dowód ma i punkt wyjścia i jakieś ograniczenie w formie rozumowania i konkluzji. A nawet gdy [dowód] nie dochodzi do końca, to w każdym razie nie nawraca do punktu wyjścia, lecz przybierając stale termin średni i ostatni

[większy] idzie prosto naprzód, podczas gdy ruch kołowy znów nawraca do punktu wyjścia. Ograniczone są również wszystkie definicje. Ponadto jeśli ten sam ruch kołowy często [się powtarza] będzie musiał [rozum] często o tym samym myśleć²¹.

Przypomniane przez Arystotelesa rozumienie poznania jako ruchu kołowego (*periphora*) przypomina cyrkulację żywiołów. Daje okazję do ponownego postawienia pytania, czy sztuka jako żywioł jest czymś obiektywnym na zewnątrz świadomości, czy ten sam powracający ruch działa także w obszarze subiektywności.

Oczywiście nie chodzi o to, by różnorodne ludzkie aktywności, które rozpoznajemy jako sztukę, zreifikować i ujednolicić poprzez utożsamienie z jakimś rodzajem substancji, skoro potoczne znaczenie słowa żywioł w pierwszym rzędzie odsyła do tego pojęcia. Powrót do tradycji Arystotelesowskiej akcentującej znaczenie ruchu, harmonii ruchu tego, co materialne i niematerialne, pozwala nabrać dystansu wobec powszechnej współcześnie skłonności do traktowania substancji jako czegoś wyłącznie materialnego.

Chodzi o takie posłużenie się słowem „żywioł” wobec sztuki, które, podobnie jak np. pojęcie „form symbolicznych” Cassirera, ułatwi namysł nad nią, odblokuje pewne możliwości zmarginalizowane poprzez ciągle przypominanie, że *ars/techné* jest tym, co człowiek sam wytwarza. Powracająca w wielu tekstach teoretycznych awangardy, metafora maszyny jako ideału sposobu działania i pracy twórczej, może być tego dowodem. W trzeciej dekadzie XXI wieku maszyna pozostaje nadal opozycją wobec żywiołu. Używamy maszyn, by ujarzmić żywioły. Być może najbliższe lata, za sprawą niesłychanie wydajnych technologii przetwarzania informacji, będą czasem, kiedy ta trwająca w ludzkiej wyobraźni opozycja zostanie zakwestionowana, a kto wie, czy nie zastąpiona przez tożsamość²². Zanim jednak uwyraźnią się w kulturze współczesnej nurty traktujące maszynę jako żywioł, warto zwrócić

²¹ Arystoteles, *De anima*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1972, s. 407 a

²² Śladem podobnej intuicji są uwagi wygłoszone jako wykłady z semestru letniego w 1952 r., kilka lat po końcu katastrofalnej wojny. „1. Nauka nowożytna jest ugruntowana w istocie techniki. 2. Sama istota techniki nie jest czymś technicznym. 3. Istota techniki nie jest wyłącznie ludzką machinacją, którą, dzięki odpowiednim moralnym dyspozycjom, mogłyby okiełznać ludzkie opanowanie i niezależność.” Za: M. Heidegger, *Co się zowie myśleniem*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017, s. 206.

uwagę na ogromną swobodę poznawczą, jaką daje wypowiedzenie hipotezy, że sztuka może być rozpoznana i nazwana żywiołem, tym, co elementarne. Postulujemy taką tezę jako krok podobny do nazwania i wydzielenia spośród różnych „form symbolicznych” fenomenów bazowych (*Basisphänomene*) przez Cassirera²³. Żywiołu, jego działania, nadal się doświadcza, czasem bezpośrednio. Cassirer szukał sposobów zbudowania integralnego opisu kultury i środowiska życia ludzkiego, tak by zamiast metafizycznie zdogmatyzowanych pojęć zacząć od indywidualnego doświadczenia, od „źródłowo danej intuicji”²⁴. Cassirerowski fenomen bazowy miał być „sposobem pośredniczenia” (*Modi der Vermittlung*) do rzeczywistości. W podobnym znaczeniu postulujemy posługiwanie się koncepcją: *sztuka jest żywiołem*.

Cassirer wprost odwoływał się do koncepcji Leibniza:

Wyrażenie „pregnancja” ma oznaczać właśnie ten idealny spłot, to odniesienie szczególnego danego tu i teraz fenomenowi percepcyjnego do pewnej charakterystycznej całości sensu. Jeśli, na przykład, obierając jeden z podstawowych kierunków naszej świadomości czasu zwracamy się ku przyszłości i wybiegamy w nią niejako, nie oznacza to, że do sumy obecnych, danych nam w terażniejszości spostrzeżeń dokłada się po prostu nowe wrażenie, fantazmat tego, co przyszłe. Przyszłość „widziana” jest w zupełnie specyficzny sposób: jest „antycypowana” w terażniejszości. Teraz jest wypełnione i nasycone przyszłością: *pregnans futuri*, jak nazwał je Leibniz. Pokazaliśmy już wielokrotnie, że ta pregnancja różni się wyraźnie od każdego, jedynie ilościowego agregatu pojedynczych obrazów percepcyjnych, jak również od ich asocjacyjnego połączenia i sprzężenia, i że nie można jej również wyjaśnić sprowadzając do czysto „dyskursywnych” aktów sądzenia i wnioskowania. Proces symbolizowania jest jak jednolity strumień życia i myśli, który przepływa przez świadomość i właśnie przepływając różnicuje i spaja świadomość, tworzy jej pełnię, ciągłość i stałość²⁵.

Sztuka zachowuje swoje znaczenie, bo wyraźniej niż inne nasze działania jest jednocześnie obiektywna i subiektywna, podobnie jak przyszłość.

²³ E. Cassirer, *Über Basisphänomene*, [w:] *idem, Philosophie der symbolischen Formen. Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, [w:] Ernst Cassirer. *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, red. J.M. Krois, t. 4, Hamburg 1995, s. 132.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych...*, t. 3, s. 236.

BIBLIOGRAFIA

- Bal-Nowak Maria, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996.
- Bałus Wojciech, *Forma*, „przedmiot dzieła”, *Gestalt. Max Imdahl i Erwin Panofsky*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2023, t. 85, nr 4, s. 51–68.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych*, cz. 3, *Fenomenologia poznania*, tłum. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2022.
- Cassirer Ernst, *Prägnanz, symbolische Ideation*, [w:] E. Cassirer, *Symbolische Prägnanz. Ausdrucksphänomen und „Wiener Kreis”*, red. Ch. Möckel, Hamburg 2011, s. 51–84.
- Cassirer Ernst, *Über Basisphänomene*, [w:] *Philosophie der symbolischen Formen. Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, [w:] Ernst Cassirer. *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, red. J.M. Krois, t. 4, Hamburg 1995.
- Eckert Willehad Paul, *Albertinismus*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, t. 1, Basel–Stuttgart 1971, s. 148.
- Estetyka czterech żywiołów. Ziemia woda ogień powietrze*, red. M. Wilkoszewska, Kraków 2002.
- Hamada Yosuke, *Symbol und Gefühl. Ernst Cassirers kulturphilosophische Gefühlstheorie*, Hamburg 2016.
- Heidegger Martin, *Co się zwie myśleniem*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2017.
- Kowalski Andrzej P., *Mit a sztuka w Ernsta Cassirera filozofii form symbolicznych*, „Filo-Sofja” 2003, nr 1 (3), s. 117–130.
- Kralemann Björn, *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers. Zur Konstitution bedeutungsvoller Realität*, Kiel 2000.
- Müller Kurt, *Prägnanz*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, red. J. Ritter, K. Gründe, t. 7, Basel–Stuttgart 1989, s. 1249–1250.
- Parszutowicz Przemysław, *O symbolicznej pregnancji*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2022, nr 66/67, s. 267–271.
- Rausch Edwin, *Gestalttheorie der Eigenschaften ohne ausdrückliche Verwendung des Prägnanzbegriffs. Der Prägnanzbegriff in der Gestalttheorie der Eigenschaften*, [w:] *Handbuch der Psychologie*, red. K. Gottschaldt, F. Sander, Ph. Lersch, H. Thomae, t. 1, Göttingen 1966.
- Schneider Johannes, *Hómoios*, [w:] *Theological Dictionary of the New Testament*, red. G. Kittel, G. Friedrich, tłum. G.W. Bromley, Grand Rapids–Exeter 1985.
- Wertheimer Max, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, „Psychologische Forschung” 1922, nr 1, s. 47–58.

Wertheimer Max, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*, „Psychologische Forschung” 1923, nr 4, s. 301–350.

ILUSTRACJA



1. Współczesny, przyzwoity uniwersytet powinien dokładać starań...