

Teksty Drugie 1990, 2 , s. 83-90



Teorematy

Mieczysław Porębski

Glosy

Mieczysław Porębski

Teorematy

10.11.89

Dzieło malarskie (rzeźbiarskie, architektoniczne, sceniczne, filmowe, muzyczne) jest obrazem, który skłania odbiorcę (prowokuje, zachęca) do przekształcenia go w tekst (nazwania, opisanie, skomentowanie, zinterpretowanie), a co za tym idzie — nie tylko zobaczenia, ale i zrozumienia. Dzieło literackie (jak również partytura muzyczna, scenariusz, zapewne i projekt architekta, operujący właściwym mu, konwencjonalnym słownikiem znaków i składnią rzutowych odwzorowań) jest tekstem, który w odbiorze scala się w obraz. Nie, że czytając go ze zrozumieniem, coś tam sobie wyobrażamy, wypełniamy ingardenowskie luki, słynne jego miejsca niedookreślenia. Tak naprawdę nikt tego przecież nie robi. Obraz literacki to obraz właśnie i tylko literacki, obraz użytku zrobionego z języka, którym posłużyło się czyjeś piszące JA, kreując taki a nie inny podmiot liryczny czy powieściopisarski, takie a nie inne postaci prezentowanego przez owo JA monologu, dialogu, sceny dramatycznej, cytowanych przez podmiot powieściopisarski „rozmówek”. Z rzeczywistym bowiem autorem tekstu spotykamy się raczej rzadko: analizując (dla wyjaśnienia wątpliwości drobnych na ogół, ale nie pozostających bez znaczenia dla właściwej lekcji dzieła) zachowany szczęśliwie manuskrypt, własnoręczną korektę, przyglądając się portretowi, który ktoś tam kiedyś namalował, mniej lub więcej wyblakłym fotografiom, słuchając nagranej rozmowy, oglądając video.

Autora dzieła malarskiego mamy przy sobie. Dzielimy z nim obecność przed zdobioną *al fresco* ścianą, deską ikony, płótnem, które pokrywał olejnymi farbami. Każde dotknięcie pędzla, szpachli to przecież ciągle on, utrzymujący się wciąż jeszcze, czasem nawet po tysiącletniach, ż y w y ślad jego z nami w s p ó ł o b e c n o ś c i. Na swoim spektaklu reżyser obecny jest już tylko za pośrednictwem reprezentujących go (ale prezentujących również i siebie) aktorów. Spektakl jest i był zawsze dziełem zbiorowym. A koncert? W tym wypadku reżyser-dyrygent pozostaje na estradzie. Jako czyj właściwie reprezentant? Kompozytora, czy koncertowej publiczności oczekującej na przekształcenie partytury w obraz dźwiękowy, który wypełni przestrzeń dzielącą ją od orkiestry. Zwrócony, jak i słuchacze, twarzą ku tej właśnie orkiestrze. Nb. Kantor nie jest i nie chce być, jak mi mówił, reżyserem. Chce być — i jest — takim właśnie dyrygentem próbowanego wciąż od nowa spektaklu. Dyrygentem, trochę może dyrektorem trupy wędrownych saltimbanków.

Zabawne, swoją drogą, całe to pomieszczenie: malarz nie chce być malarzem, staje się teatralnym albo filmowym reżyserem, albo właśnie dyrygentem (to zaczęło się od happeningów), piszącym JA w końcu, które zamiast malować (rzeźbić, budować itd) woli opisywać to, czego namalować, czy w jakikolwiek inny sposób zrealizować się nie da (porządnie opisać też najczęściej nie — *vide* konceptualizm). Malarz nie chce być malarzem, pisarz pisarzem — zabiera się do reżyserowania, reżyser pisze, aktor z lepszym lub gorszym skutkiem reżyseruje itd. itd. Sam też zresztą nie jestem tu bez winy.

18.11.89

Żeby od czegoś zacząć, najlepiej pono — jak nas uczy Heidegger — zajrzeć do słownika.

T e o r i a. Z greckiego *theoréo* — przyglądam się, przyglądam odświeżnie jako delegowany specjalnie w tym celu wysłannik. *Theorés* to taki właśnie bacznie przyglądający się i słuchający poseł, wysłany do wyroczni, na ceremonię religijną albo igrzyska, z zadaniem przyjrzenia się, wysłuchania, zrozumienia i zdania potem sprawy z tego, co zobaczył i usłyszał. Poseł, ale także podróżnik zwiedzający godne takiego trudu miejsca i osobliwości, a w szerszym słowa rozumieniu również i zwykły widz — *theoretés*. T e o r e m a t zaś — *théorema*, *théorema koiná* — to sam przedmiot dokonanej przez teorię oglądu, jak również jego rezultat, który da się

w uzgodnionym wspólnie języku należycie sklasyfikować i dookreślić. Teoria, *theoria*, wreszcie to najpierw samo religijne poselstwo, uroczysta deputacja, później także i to, co jest jej zadaniem — uświęcone, odświętne, oderwane od codzienności przyglądanie się, zwiedzanie, kontemplowanie i znów tego wszystkiego rezultat — uporządkowany w spójną logicznie, wolną od wewnętrznych sprzeczności całość, zbiór stosownych teorematów.

W przeciwieństwie — dodajmy już zaraz — do *historii*. Bo *historia* to również badanie, dociekanie i relacjonowanie, ale bardziej już pośrednie, z rozpytywaniem się, poszukiwaniem świadków, świadectw, rzeczowych a nie formalnych tylko dowodów (*historion* to taki właśnie dowód-swiadectwo). No i dalej — opowiadanie o tym, czego się dowiedziało, relacjonowanie — co wcześniej, a co później, co z czego wynikło — faktów i tylko faktów, Heideggerowskie chronienie ich od niepamięci — *lêthe*, w imię przeciwstawnej pozorom i zmyśleniom historycznej prawdy, która dlatego zwie się *alêtheia*. Przeto i dziejopisarstwo; *historemat*, *histórema* to tym razem wybrany temat takiej właśnie dziejopisarskiej, dochodzącej prawdy narracji-opowieści, sama narracja zresztą także.

Jeśli tedy historia rozwija się i kształtuje (wykształca) w skonkretyzowaną historiograficzną narrację, to teoria wznosi się w sferę ponad- czy pozahistorycznej — abstrakcji, interesuje ją istota przedmiotu jej dociekań, to czym on jest, nie to, czym się komu kiedy wydawał i co z tego wynikło. Nie historyczny idol więc (z greckiego *eidolon* — pozór, mara, zwierciadlane odbicie, wizerunek), ale meta-historyczny, niezbywalny kształt jego i tylko jego istnienia, kształt, charakter, sposób, właściwa mu uroda, styl, gatunek, to, bez czego nie byłaby sobą, nie byłaby tym, czym jest *n a p r a w d ę*. To właśnie Grecy nazywali *eidosem* — *eidōs*, coś, co trzeba umieć najpierw wypatrzyć, a potem możliwie ściśle, do końca opisać. Profesor Ingarden dokonywał takiego ejdetycznego opisu tak, jakby miał jego przedmiot tuż przed sobą, na katedrze. On go po prostu widział. Ale nawet on nie doprowadził nigdy swego opisu do końca i na następnym wykładzie, czy w następnym tomie swych dzieł, zaczynał wszystko od nowa. *Eidōs* jest niczym innym jak rzeczywistym (inaczej: istotnym) rzeczy obrazem. A obrazu przekształcić ze wszystkim w tekst nie sposób.

25.11.89

Teoria — jak ją widzę i rozumiem dzisiaj.

Teoria to nie same tylko słowa, odpowiednio dobrane i rygorystycznie uporządkowane: założenia, definicje, tezy, przesłanki i wnioski. T.c.b.d.u. — to, co było do udowodnienia, jak się pisało (czy się jeszcze pisze?) kończąc wypracowanie z geometrii.

Teoria to również wybrany z góry, bo trudno inaczej, jej przedmiot. Przedmiot, który już jakoś znam, miałem okazję dość dobrze mu się przyjrzeć, sprawdziłem, co kto miał o nim do powiedzenia.

Każdy przedmiot? Nie każdy. Powiedziałbym, że czegokolwiek teoria dotyczy — konkretów czy abstraktów, indywidualów czy pewnych ich zbiorów (kategorii), niepowracalnych faktów czy powracalnych (w zasadzie) sytuacji — musi być to przedmiot w a ż n y, otoczony szerszym zainteresowaniem, musi być tym zainteresowaniem (jak w starożytnej Grecji) na swój sposób u ś w i ę c o n y, musi się znaleźć grono teoretyków, którzy będą mu się przyglądać, będą się o niego spierać dla niego s a m e g o. A to znaczy też: dla jego prawdy. Formulowanej w zdaniach: *prawdą jest, że x...*, *nie jest prawdą, że x...*, *prawdą jest, że sztuka...*

I tu pojawia się kwestia języka. Język teorii odmienny jest od języka potocznego — to jasne. Ale język teorii bez języka potocznego obejść się nie może. Zarówno na początku, jak i na końcu. Bo w jakimże języku, jak nie w potocznym opiszemy początek, w sposób możliwie najprostszy określimy język, w którym zaczniemy naszą teorię formułować. Zaprezentujemy jego alfabet, zasady słowo- i zdaniotwórstwa, reguły definiowania i dowodzenia. W jakim języku poinformujemy czytelnika, jak ma teoretyczne formuły, no właśnie — czytać, żeby się w tym wszystkim nie pogubić, uzyskać jakiś (mentalny?) obraz tego, czego teoria dotyczy.

Tu dwie uwagi.

Pierwsza: Dlaczego tak wielki nacisk kładę na sprawę języka, językowej — jakby to nazwać? — o d p o w i e d z i a l n o ś c i teorety (ka)? Ano dlatego, że tak dalej żyć nie sposób. Ze wszystkich stron bowiem zalewa nas teoretyczny bełkot, a już w szczególności to, co nazywam na swój prywatny (wyłącznie) użytek heidegerzeniem, a czego — przy całym szacunku i podziwie dla jego pośrednich i bezpośrednich sprawców — zrozumieć nie sposób. Jakby nigdy, skądże!, żadnej tam lwowsko-warszawskiej szkoły porządnego logicznego myślenia nie było. Ostatnia nadzieja w ojcu Bocheńskim, który może wymodli dla nas jakieś wyjście z tej beznadziejnej (wśród tylu innych) sytuacji. Bo przecież, kiedy się mówi o przestrzeni, to

trzeba wiedzieć, o czym się mówi, jak i to, że nie ma innych przestrzeni tylko te, które dadzą się matematycznie zdefiniować, opisać i zobaczyć. To samo z czasem, to samo z komunikowaniem czegokolwiek. Moi najbliżsi teorematyczni przyjaciele i konfratry mają mi za złe, iż upieram się przy tym, że dzieło sztuki coś komunikuje, że jest bardzo specjalnym, wieloznacznym, ale przecież komunikatem. I że warto by wziąć pod uwagę to, co na ten temat miała do powiedzenia teoria informacji. Tego się już przecież dziś nie nosi. Jak i nie nosi się precyzyjnie wywiedzionej przez antropologów kultury opozycji *sacrum* — *profanum*, a już zwłaszcza pochodnej od niej *sacrum* — *sanctum*, bo to może, ja wiem, nie przystoi? Nosi się hermeneutykę. Tylko kto przeczytał u nas pięć ostatnich, nie tłumaczonych jeszcze na angielski tomów Ricoeura? Poza IBL-em, bo oni czytają wszystko.

I uwaga druga.

Zastanawiam się, czy Roland Barthes wierzył w duchy. Bo ja wierzę. Wierzę, że zarówno twórca jak teoretyk, historyk jak prorok przemawiać mogą różnymi językami i że nie zawsze jest to język ich własny. Gdyż właśnie wstąpił w nich duch — duch czasu, duch narodu, duch dziejów (przez tzw. ukąszenie heglowskie), duch przekory, duch kłamstwa, ale czasem i duch prawdy; Duch Święty zupełnie już wyjątkowo. Otóż Roland Barthes nie tylko wierzył, ale i bał się duchów. Język to faszysta — perorował. Dlaczego? Bo wymusza na swym użytkowniku takie a nie inne zachowania werbalne i nie pozwala mu milczeć. Ale przecież nie zawsze. Również i Barthes przyznaje, że np. artyście udaje się czasami przełamać upór językowych stereotypów. Artyście, może i teoretykowi? Są złe, ale i dobre duchy. Jerzy Nowosielski mówi, że kiedy maluje abstrakcyjny obraz, słyszy gdzieś nad sobą, w powietrzu, metaliczny poszum skrzydła archanioła.

Dopisek na marginesie: przydałaby się jednak jakaś porządna teoria zjawisk, takich jak (między innymi) faszyzm, a z całą pewnością totalitaryzm. Na razie kilku bardzo skądinąd przeze mnie szanowanych panów podywagowało sobie elokwentnie na ten temat przez telewizyjny kwadransik, tak jakby żaden z nich nigdy nie przeczytał, co na temat ludzi zbędnych w służbie przemocy miał do powiedzenia Czarnowski, a ludzi zabawy Znaniecki (ostatnią paryską nowość: *Lénine dada* — autora mam gdzieś zapisanego — też bym polecał). I tylko jeden jedyny, obecny w tym gronie teoretów wybitny nasz logik taktownie milczał.

22.12.89

Teoria sztuki, jej przedmiot.

Sztukę, jak wszystko, rozumieć można różnie. A w szczególności: *Primo*. Sztuka jako medium o sobie właściwym fundamencie bytowym, którym (wbrew Ingardenowi tym razem) jest dzieło — ślad przelotny lub względnie trwały czyjeś istnienia i aktywności. Ślad „jednorazowy i niepowtarzalny” jak nas stale pouczał nasz profesor Wojśław Molé ze słynnej wiedeńskiej szkoły Riegla, Dvořaka i Strzygowskiego. Równie szacowny, dodałby Norwid, jak popioły męczenników. I równie jak one, jeśli nie bardziej jeszcze godny naszej pieczy, ochraniań, konserwowania, póki tylko jest zdolny, po Norwidowsku znowu nas zachwycić, uwieścić naszą uwagę, poruszyć naszą wrażliwość, ożywić pamięć, dać do myślenia, myślenie to ukierunkować, naprowadzając na sens (*sensus* znaczy kierunek) w nim, czy może raczej w nas ukryty.

Stąd:

Secundo. Sztuka jako umiejętność operowania tymże medium. Jeśli bowiem dzieło — jednorazowy ślad obecności kogoś, kto miał nam coś istotnego do przekazania — jest w swym fundamencie bytowym rzeczywiście niepowtarzalne, to jest ono w jakimś przynajmniej stopniu od-twarzalne. Zburzony gmach, miasto całe, można odbudować, uszkodzone malowidło czy rzeźbę zrekonstruować, zasłyszane słowa czy melodię, zapamiętawszy, powielić. Środki, jakimi dzieło się broni przed ubytkami i nieuchronną skądinąd zagładą, są wielorakie: wystarczająco trwałe materiały, dobrze postawiony głos, pomocne pamięci rytmy, rymy, podziały, proporcje, stosowne zdobnictwo (*decor, decorum* to właśnie stosowność), przyjęte i uznane figury stylistyczne, nade wszystko zaś nadmiar użytych środków, umożliwiający z góry niezbędną korektę kruszejącej, narażonej na ubytki i zmyłki całości; redundancja. Umiejętność posługiwania się tymi wszystkimi sposobami wymaga nie byle jakiego technicznego mistrzostwa, sztuki jako dobrze opanowanego rzemiosła, greckiej *téchne* właśnie. Profesor Ingarden, jakże wnikliwie i przenikliwie dokonujący wglądu w istotę dzieła, ten akurat nader istotnościowy aspekt fundamentu bytowego tegoż traktował z wyraźną niechęcią, interesował go obraz a nie malowidło, architektura, nie budowla; tekst literacki, nie to, czy przekazany nam on został w trwalszej nad spizę mowie wiązanej, czy w autorskim manuskrypcie, czy wreszcie pod ołowianej litery urzędem. A to nie pozostało zapewne bez wpływu na tak zwaną — jakoś chyba od tego czasu właśnie — literaturę. Pierwsze moje próby teoretyzowania:

bardzo źle napisane studium o sensie artystycznym obrazu, które we fragmentach opublikował mi Wyka w 1946 w „Twórczości” i krótka, popularna raczej rozprawka *O słowie drukowanym* z roku następnego, niewątpliwie, jakby powiedział Irzykowski, prekursorskie, wtedy niestety pozostały (również i przeze mnie samego, wiadomo — juvenilia) niezauważone.

Zresztą mniejsza. Rzemiosło, *téchne*, stawka na przetrwanie, nadzieja na (niepełne, ale zawsze) odtworzenie stanowi istotny formo- i sensotwórczy fundament dzieła. Ale technika, technologia, morfologia, motywo- i tematologia (jak się bronić przed takimi językowymi bękartami?) to przecież nie wszystko. Rzemieślniczej *téchne* przeciwstawili, jak wiadomo, Grecy to, co ją przekracza i samo dopiero zasługuje na miano sztuki jako nie umiejętności samej, ale *t w ó r c z o ś c i* — *poiesis*. A czym różni się ona od umiejętności? Zdolnością *t r a n s g r e s j i* — przekraczania granic obowiązującej *téchne*. Ale nie tak, jak to chciała robić awangarda, po tej jednej, jedynie słusznej linii, którą wytycza duch (no właśnie — dziejów, to doświadczenie mamy już szczęśliwie za sobą). Przekraczać można to, co jest, w różnym sensie (kierunku), do przodu, ale i do tyłu, ale i na boki, podejrzewam, że mamy tu do czynienia z przestrzenią do pewnego stopnia zamkniętą; i w związku z tym za każdym razem zaczynać trzeba właściwie od początku. Czy ta sztuka uda się raz jeszcze? Czy za-chwyci? Czy nas o coś istotnego wzbogaci? Jeżeli bowiem każda prawdziwa sztuka jest — a jest *i n - f o r m a c j ą*, to na nic zda się szukać tej informacji w dziele samym. Szukać jej bowiem należy między nim a tymi wszystkimi dziełami, które je poprzedziły i które jeszcze po nim, miejmy nadzieję, nastąpią. Miejmy nadzieję. I tu:

Tertio. Sztuka jako *i n s t y t u c j a*. Instytucja trwa, choć zmieniają się ludzie pełniący w niej takie a nie inne funkcje, grający w niej taką a nie inną rolę. Np. zleceniodawcy, organizator, wykonawcy, pośrednika (może nim być w naszym wypadku marszand, krytyk, ekspert muzealny, historyk, teoretyk, redaktor czasopisma, wydawca; są i role zbiorowe: salon, kawiarnia, szeroka — koniecznie — publiczność, coś, co od pewnego czasu nazywa się w młodszym raczej pokoleniu, fanami). Poprzestańmy na roli najważniejszej — roli *a r t y s t y*. I zacznijmy od tego, kim naprawdę jest artysta, ten więcej niż techniczny twórca piszącego JA, piszącego, reżyserującego, dyrygującego, występującego przed nami na scenie, na estradzie, malującego coś czy rzeźbiącego, projektującego miasto, budowlę, rzecz dla powszechnego użytku. JA, które samo z kolei różne na siebie przyjmuje role. Czasem dostojnego kapłana, czasem nie

bardzo liczącego się z kapłańską sakrą proroka, czasem wnoszącego niepokój na place publiczne i do rezydencji dostojników błazna, czasem znów — co niekiedy wychodzi na to samo — sięgającego po rząd dusz interreksa. Tu zaś pytanie, czy w tych wszystkich rolach jest sobą, czy tylko o-sobą, przywdzianą na czas aranżowanego przez siebie spektaklu maską (łac. *persona* znaczyło początkowo właśnie maska, maska teatralna, pośmiertna maska przodka, u Greków podobnie — *prosopon*). Osobą stajemy się bowiem (czy aby wiedzą o tym personaliści?) wśród ludzi i dla ludzi, instytucjonalnie w międzyludzkiej wspólnotę nie tyle wrzuceni, co w efekcie długotrwałych i raczej uciążliwych zabiegów wmontowani. Stać się w tych warunkach prawdziwie twórczą osobowością jest dużo już trudniej. A jeszcze trudniej pozwolić spojrzeć w nagą i bezbronną (*vide* Levinas), wypatrującą prawdy twarz jej świadka-artysty (po grecku *mártyros*, co znaczy też męczennik). Tu wrócić by może należało do sprawy konceptualizmu. Konceptualizm, wtórnie w gruncie rzeczy echo ludycznych paradoksów dady, ze śmiertelną powagą komunikował samą już tylko niechęć (niemożność?) zakomunikowania czegokolwiek. Poza tym, że się jest artystą. Pozostała po nim sama tylko grana pomimo wszystko rola i z niezależnych powodów (choć można by je zapewne ustalić) była ona przez widownię respektowana. Dziwne. Ale i rokujące pewną, pomimo wszystko, nadzieję.