

# **Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności.**

Anna Zeidler-Janiszewska

## **Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA**

### Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności

Choć kwestie będące przedmiotem mojego zainteresowania mają wymiar ogólniejszy i dotyczą społeczeństwa uregulowanych sposobów formowania i porządkowania doświadczeń człowieka nowoczesnego, poniższe rozważania chciałabym osadzić w wybranych interpretacjach performatywnych praktyk artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku, praktyk zastępujących kategorię dzieła kategorią zdarzenia. Interpretacje te, skupiając się początkowo na wielopostaciowej twórczości Josepha Beuysa, zarazem dobrze tematyzują – nie tylko w odniesieniu do doświadczenia estetycznego – przemiany relacji między tytułowymi „granicami” i „programi”. Ich autorzy uprawiają refleksję estetyczną w szerszym kontekście filozoficznym, który – korzystając z określenia Foucaulta – określić można jako (zarysowaną tyleż przez Kanta, co przez Baudelaire’a) „krytyczną ontologię nas samych”. Twórczość, jaką zajmują się przywołani tu badacze, zmusza ich do symptomatycznej (nieśmiałej początkowo) rewizji obrazu nowoczesności, w którym umieszczali – i z pomocą którego z powodzeniem wyjaśniali – wcześniejsze (wczesnowanguardowe zwłaszcza) praktyki sztuki. Poszukiwanie bardziej adekwatnego kontekstu dla nowych praktyk skłania z kolei do sięgnięcia po te z wcześniejszych koncepcji filozoficznych, które pozostawały dotychczas na uboczu głównego nurtu dyskursu nowoczesności (i o nowoczesności zarazem). Fronty tego dyskursu wyznaczył jeden z najbardziej opiniotwórczych myślicieli drugiej połowy dwudziestego wieku – Jürgen Habermas. Gdy dziś analizujemy spory wokół postmodernizmu/ponowoczesności, jakie w latach osiemdziesiątych i w początkach lat dziewięćdziesiątych minionego wieku toczyli europejscy i amerykańscy humaniści, zdumiewa nas, jak bardzo liczone się z pozycjami i rolami, jakie uczestnikom tych (i wcześniej-

szych) sporów o kształt nowoczesności wyznaczył właśnie Habermas. Redaktorzy wielu wydawanych wówczas antologii umieszczali na eksponowanym miejscu tekst jego słynnej mowy *Modernizm – niedokończony projekt* wygłoszonej, jak wiadomo, z okazji otrzymania w 1980 roku nagrody im. Adorna. Powodowało to często interpretację stanowisk innych uczestników tej debaty z perspektywy zarysowanej przez Habermasa, a tradycje myślowe, które on sam aktywizował, usuwały w cień propozycje innych ujęć dynamiki nowoczesnej kultury, już wcześniej bardziej sceptyczne wobec procesu „odczarowania świata”, który spłaszczył i zdeintegrował ludzkie doświadczenie, traktując jego wyizolowane, zautonomizowane i uporządkowane segmenty w kategoriach różnych „form racjonalności”.

Korzystając z rozważań Victora Turnera, opartych na ustaleniach *Indogermańskiego słownika etymologicznego* Juliusa Pokornego, możemy powiedzieć, iż „odczarowana” nowoczesność uprzywilejowała jeden tylko ze znaczeniowych szlaków „doświadczenia” (*experience*), które pierwotnie, w hipotetycznym rdzeniu *per-*, oznaczało: „próbować, ryzykować, działać śmiało” i z którego pochodzi zarówno grecka *peira* (źródło „empirii”), jak i niemiecki *feraz*, a także angielskie *fear*, utożsamiane z „niebezpieczeństwem, nagłym nieszczęściem”. Dziedziczony poprzez grekę i wyeksponowany w pierwszej fazie nowoczesności „kognitywny szlak znaczenia” skojarzony był pierwotnie ze „szlakiem afektywnym”, a być może – jak sugerują dalsze etymologiczne rozważania Turnera – nawet wobec niego wtórny (jeśli uznamy, że rdzeń *per-* należy do podobnej fonetycznie grupy przyimków i przedrostków czasownikowych, których główne znaczenie stanowiło „przez, poprzez, naprzód”. Od nich pochodzi grecki czasownik *perao* – „przebrać przez”, a stąd z kolei już – zdaniem Turnera – blisko do identyfikacji afektywnej odmiany doświadczenia z interesującymi go szczególnie rytuałami przejścia<sup>1</sup>. Pozostawiając na uboczu hipotezę o primacie afektywnej semantyki „doświadczenia” nad „kognitywną”, zauważyć warto, że o ile pierwsza wiąże się z uregulowaną po części kulturowo, choć zarazem emocjonalnie nacechowaną przemianą doświadczającego w czasie, o tyle druga nadaje doświadczeniu przede wszystkim wymiar poznawczo-praktyczny: gromadzi je, porządkuje, systematyzuje, zastępuje zdezaktualizowane fragmenty nowymi – bardziej efektywnymi w działaniu. W swej fascynującej książce poświęconej czynności zbierania Manfred Sommer rekonstruuje sposób życia najwcześniejszych (zbieracko-łowickich) społeczności w terminach bezwiednego, mimowolnego niejako, gromadzenia spostrzeżeń i przeżyć towarzyszących działaniom skierowanym na poszukiwaną rzecz, ale także i na rzecz przypadkowo napotkaną, lecz interesującą (przyciągającą spojrzenie). „Niezależnie od tego, czy łowca i zbieracz chce mieć, czy też tylko chce zobaczyć rzecz, której szuka, czy swoje spostrzeżenia gromadzi mimochodem i przypadkowo, czy też świadomie i wiedziony ciekawością: spostrzeżenia pojawiają się i zbierają. Doświadczenie, *collectio* takich przeżyć, jako proces nie jest celowym działaniem, lecz bier-

<sup>1/</sup> V. Turner *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005, s. 18-19.

nym działaniem się (*Geschehen*)<sup>2/</sup>. Ich pierwotnym pojemnikiem jest pamięć, a uzyskują one wymiar intersubiektywny dzięki opowiadaniu, często wspartemu „mitogramami” – nacięciami na drewnie, rowkami na kościach, rysunkami. Dopiero nowy, osiadły tryb życia doprowadził naszych przodków do świadomego i systematycznego poszukiwania doświadczeń – do wykształcenia postawy protobadawczej. „Ten, kto ma być zdolny do t a k i e g o doświadczenia, musi spełniać przynajmniej trzy warunki: musi wiedzieć, co należy robić; musi umieć zrobić to, o czym wie, jak to się robi; musi mieć dogodną sposobność wprowadzenia w czyn swojej wiedzy i swoich umiejętności<sup>3/</sup>. O ile doświadczenie pierwotnych łowców i zbieraczy było względnie jednolite, w społecznościach osiadłych zaczyna się powoli różnicować, ograniczając stopniowo obszar wspólny. Kanoniczny wyraz tego procesu znajdujemy w pismach Arystotelesa, a stąd już droga wiedzie nas do podziałów i instytucjonalizacji, gwarantujących planowe zdobywanie doświadczenia i jego – po części – profesjonalny charakter, towarzyszący wydzielającym się w nowożytności autonomicznym sferom i dziedzinom kultury, z których każda – choć w różnych trybach – podlega naukowym badaniom. „Obojętnie, czy dzieje się to za sprawą kalwińskiego etosu pracy czy mieszczańskiego patosu efektywności: wynik tych wysiłków jest w każdym razie znany: nauka [...] tak bardzo stała się formą p r a c y, badania tak bardzo stoją pod znakiem *efektywności*, że trudno nam je sobie inaczej wyobrazić<sup>4/</sup>. Nieprzypadkowa jest w tym kontekście sarkastyczna uwaga Adorna, iż późna industrialna nowoczesność „ubranżowiła” niemal wszystkie rejonu ludzkiego doświadczenia, a także „przygnębiające uczucie obcości w czasie lektury Arystotelesa”, którym dzielił się z nami Elias Canetti, traktując greckiego filozofa jako patrona obowiązujących do dziś praktyk budowania przegród i szulflad doświadczenia uprzedmiotowego i uprzedmiotowiającego, wykluczającego „entuzjizm i przemianę człowieka<sup>5/</sup>”.

Kognitywny szlak „doświadczenia” nie daje się jednak zredukować do badań naukowych, regulujących i projektujących określone sektory praktyki technicz-

---

2/ M. Sommer *Zbieranie*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 331.

3/ Tamże, s. 349. Opisując powstawanie owego „nowego stylu spostrzegania i doświadczenia” autor podkreśla, że „uwaga nie kieruje się teraz tylko na przedmiot, lecz również na sposób, w jaki jest on widziany. W ten sposób ciekawość, która ciągnęła i popychała zbieracza i łowcę, może przekształcić się w świadome i systematyczne poszukiwanie. W tej mierze, w jakiej jesteśmy świadomi siebie, nasze ciało nie stanowi już niezauważalnego medium, dzięki któremu spostrzeżenia bezwiednie stają się naszym udziałem. Staje się ono raczej narzędziem spostrzegania, które bierzemy niejako do ręki i którym się posługujemy, instrumentem, którego świadomie używamy i celowo ukierunkowujemy. Teraz zaczynamy badać” (s. 347-348).

4/ Tamże, s. 350.

5/ E. Canetti *Prowincja człowieka. Zapiski 1942-1972*, przeł. H. Orłowski, w: E. Canetti, *Głosy Marrakeszu*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 100.

no-użytkowej (nowożytnie przyrodoznawstwo) lub rekonstruujących towarzyszące zautonomizowanym i oddzielonym od siebie praktykom kulturowym normy i konwencje (humanistyka). Jego wcześniejsze, niesystematyczne czy bezwiedne nawet formy, związane z bezinteresowną ciekawością i często też nacechowane afektywnie, towarzyszą nam w dzieciństwie i – w jakimś zakresie – później w życiu codziennym (nawet wówczas, gdy ciąży nad nim przekonania produkowane przez „kultury ekspertów”). Nie przypadkiem wszak Waltera Benjamina, który swą refleksję nad nowoczesnością rozpoczął od krytyki Kantowskiej koncepcji doświadczenia, interesowały te właśnie jego regiony, które niewiele miały wspólnego z „odczarowaną” – zrjonalizowaną i „poszatkowaną” na odrębne sfery i dziedziny – kulturą nowoczesną. On też pierwszy, jak wiadomo, przypomniał postać dziewiętnastowiecznego *flaneura*, który swym powolnym i próżniaczym trybem życia nie tylko protestował przeciwko podziałowi i tempu nowoczesnych form pracy, ale był też w swoich wędrówkach bez celu spadkobiercą łowcy i zbieracza, któremu spostrzeżenia składające się na doświadczenie po prostu „przydarzały się”. I nam się czasem także ten rodzaj doświadczenia przydarza, jednak w przeciwieństwie do historycznego łowcy i zbieracza – w sposób wolny i świadomy pozwalamy nań niejako, a czasem go nawet pragniemy. Tej – pozbawionej jakiegokolwiek funkcjonalności – obecności w nowoczesnym życiu pierwotnej formy doświadczenia jako swobodnego” wydarzenia się” postrzeżeń odpowiada Simmlowska charakterystyka zredukowanej przygody. „Aczkolwiek – pisał ostrożnie Simmel – w niektórych warunkach i sytuacjach nie ma już miejsca na przygodę, to w najogólniejszym aspekcie wydaje się, że przygoda stanowi domieszkę wszelkiego praktycznego istnienia ludzkiego, element powszechnie obecny, tyle że niekiedy subtelnie rozproszony, w makroskali niejako niewidoczny, przesłonięty innymi elementami”<sup>6</sup>.

Przywołany przeze mnie wcześniej Manfred Sommer naszkicował jeden z aspektów, czy – jak chce Turner – szlaków znaczeniowych „doświadczenia”, wyeksponowany szczególnie w pierwszej fazie „odczarowanej” nowoczesności. Wyodrębnianie się z synkretycznej wcześniej kultury autonomicznych regionów doświadczenia, towarzyszących całkowicie lub częściowo profesjonalizowanym praktykom kulturowym, prowadziło do ostrego początkowo wyznaczania granic owych praktyk. Słowo „granica” (w pozytywnych wyłącznie konotacjach) pojawia się w dyskursach dotyczących kultury nowoczesnej, jej sfer i dziedzin, niemal równie często, jak w ideologiach wzmacniających formowanie się państw narodowych w Europie. Zygmunt Bauman rekonstruuje dziś tę współbieżność jako obsesję ładu wpisaną niejako organicznie w „projekt nowoczesności”, a w praktyce prowadzącą do tępienia wszelkich ambiwalencji<sup>7</sup>. O wiele wcześniej, w metaforycznym skró-

6/ G. Simmel *Filozofia przygody*, w: *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 268.

7/ W *Wieloznaczności nowoczesnej, nowoczesności wieloznacznej* (angielski tytuł *Modernity and Ambivalence*) czytamy m.in.: „Wśród licznych niemożliwych do zrealizowania zadań, które postawiła sobie nowoczesność i które uczyniły ją tym, czym jest

cie, zarysował podobny obraz Elias Canetti – upiorną wizję Akademii Granicznej, która ciągle ulepsza Leksykon Granic i szacuje ich koszty, nie może jednak zapobiec niekontrolowanym wybrykom – zwłaszcza natury („Krnąbrne morze; Niekontrolowane robaki; ptaki przelatujące z kraju do kraju – propozycja, by je wyniszczyć”)<sup>8</sup>. Jeśli dodamy, iż graniczności doświadczeń (identyfikowanej z ich finałnością) Canetti przeciwstawia ich metamorficzność (nie przypadkiem został określony jako „strażnik przemiany”<sup>9</sup> uzyskamy dogodne przejście do krótkiej charakterystyki kulturowych losów afektywnego wątku doświadczenia, korzystając – tym razem – z przewodnictwa Victora Turnera.

Brytyjski antropolog prowadził swoje (przywołane tu we fragmentach) dociekania etymologiczne w taki sposób, by związać je w efekcie nie tylko z Diththeyowską kategorią przeżycia, ujętą jako podstawa konstytuowania się intersubiektywnego doświadczenia kulturowego, ale i ze szczególnie interesującymi go rytami przejścia, których strukturę aktualizują współczesne artystyczne praktyki performatywne (nie przypadkiem w wielu swoich pracach przywołuje aprobatywnie refleksję i praktykę teatralną Richarda Schechnera). Punktem wyjścia czyni Turner znaną koncepcję Arnolda van Gennepa w wersji uogólnionej. „Od dawna staram się – pisze – przywrócić pełne rozumienie modelu van Gennepa, którego istotą jest przypisanie niemal w s z y s t k i m typom rytuałów procesualnej formy p r z e j ś c i a”<sup>10</sup>. Rytuały te w klasycznej postaci przebiegają w trzech fazach. Pierwsza z nich, faza separacji (prefimnalna) służy oddzieleniu czasu i przestrzeni sakralnej (nasyconej „mitycznie”) od ich świeckich odpowiedników. W fazie marginalizacji (liminalnej) uczestnicy rytuału wkraczają w inną przestrzeń i inny czas. Można porównać ich sytuację, powiada Turner, do przebywania w czyscu. W fazie agregacji (postfimnalnej), dzięki pewnym działaniom symbolicznym, uczestnicy obrzędu powracają do „normalnego” życia, w którym jednak zajmują już inną pozycję. Badaczy kultury interesowała oczywiście szczególnie faza liminalna, w której uczestnicy rytuału „[...] pozostają w stanie czasowego nieokreślenia, są poza normatywną strukturą społeczną. To czyni ich słabymi, pozbawia praw w stosunku do innych. Zarazem jednak uwalnia od zobowiązań wiążących się z zajmowaną pozycją strukturalną i zbliża do niespółecznych czy też aspołecznych mocy życia i śmierci [...]. Są umarli dla świata społecznego, a żywi dla świata aspołecz-

---

zadanie wprowadzenia ładu (mówiąc dokładniej: uznanie ł a d u j a k o z a d a n i a) wybija się na czoło, jako najbardziej niemożliwe z najmniej możliwych do realizacji i jako najmniej osiągalne spośród uznanych za najbardziej nieodzowne; rzec można – jako prototyp wszelkich innych zadań przez nowoczesność postawionych i zadania, które wszelkie inne zadania uczyniło swoją metaforą” (przeł. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 15).

8/ E. Canetti *Provincja...*, s. 95.

9/ Taki tytuł nosi książka zbiorowa wydana z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin pisarza w Fischer Verlag (Frankfurt am Main 1988).

10/ V. Turner *Od rytuału...*, s. 28.

nego<sup>11</sup>. Nie ma tu żadnych podziałów, a więc i granic, do których przyzwyczaila nas późniejsza historia kultury, a które obowiązują już wszak także uczestników rytuału w ich „normalnym” życiu. W wielu opisach etnologów i antropologów faza liminalna jawi się jako rodzaj przedłużenia pierwotnego magicznego synkretyzmu z charakterystyczną dlań – opisaną przez Cassirera – metamorficznością. Dzieje się tak niejako wbrew narastającej tendencji do porządkowania i klasyfikowania ludzkiego doświadczenia. Nie jest więc przypadkiem, iż o ile Turner zgadza się ze strukturalistycznym modelem rekonstrukcji społecznej „normalności”(struktury), to jednak nie widzi dlań żadnego zastosowania w badaniach liminalnej fazy rytów przejścia. Im bardziej jednak komplikuje się społeczna struktura, im więcej wylania się porządków i odpowiadających im ról, tym wyraźniej rola rytuałów ulega marginalizacji. Nowoczesna kultura lokuje je bądź w wyizolowanym obszarze praktyk religijnych, bądź też przekształca je w świeckie ceremonie (skupione – zgodnie z klasycznym opisem Maxa Gluckmana – na skonwencjonalizowanych formach) lub też generuje fenomeny określane przez Turnera jako liminoidalne. „Tradycyjne religie i ich rytuały tracą swoje symboliczne bogactwo i znaczenie, a tym samym swoją transformatywną moc, egzystują dalej w sferze czasu wolnego pozbawione twórczej więzi z nowoczesnością<sup>12</sup>. Próbując jeszcze inaczej wyrazić ten proces brytyjski uczyony wprowadza metaforę lingwistyczną: rytualne przejście stanowi jednokierunkowy ruch od oznajmującego trybu kultury do trybu warunkowego i na powrót – do trybu oznajmującego (zmodyfikowanego w jakiejś mierze dzięki transformującej energii doświadczenia progowego). Jeszcze inaczej można antropologicznie intuicje wyrazić tak: w fazie drugiego „odczarowania” świata nowoczesność dokonuje dalszej dezintegracji właściwego wczesnej magicznej kulturze doświadczenia synkretycznego, które po „odczarowaniu” pierwszym znalazło schronienie w liminalnej fazie rytuałów przejścia. O tym, że procesom tym towarzyszy najpierw sekularyzacja mitu (światopoglądowej sfery kultury), a potem jego uprzywatnienie i redukcja do roli semantycznych założeń komunikacji symbolicznej (głównie artystycznej) nie trzeba specjalnie przekonywać. „Tryb orzekający kultury triumfuje, tryb warunkowy zesłano na peryferia, przy czym świeci tam jaśniej niż w religii<sup>13</sup>. Nawiązując do koncepcji Stephena Toulmina zarysowanej w *Kosmopolis*, Ryszard Nycz podkreśla, że „doktrynalna” (doktrynalnie „odczarowująca” świat życia) faza nowoczesności, eksponując wybrane tylko aspekty bogatej i złożonej pierwotnie semantyki „doświadczeniowej”, a inne tłumiąc lub usuwając na margines życia społecznego, doprowadziła do „[...] podporządkowania wszelkich doświadczeniowych kategorii i sfer ludzkiego zachowania – abstrakcyjnej racjonalności systemów teoretycznych o uniwersalnej ważności<sup>14</sup>. W klasycznym ujęciu Maxa

---

11/ Tamże, s. 29.

12/ Tamże, s. 102.

13/ Tamże, s. 103.

14/ Por. R. Nycz *O nowoczesności jako doświadczeniu*, wstęp do tego numeru.

Webera proces ów, jak wiadomo, zbiegał się z „oddolną” racjonalizacją praktyki gospodarczej, która „wymusiła” niejako przemianę statusu tradycyjnych przekonań światopoglądowych (mitycznych, religijnych, filozoficznych), zapośredniczając coraz bardziej ich związek z codziennym doświadczeniem<sup>15</sup>.

W swoich wczesnych zapiskach do *Pasaży* Walter Benjamin, który nie tylko poddał krytyce kognitywistyczną redukcję w Kantowskiej koncepcji doświadczenia, ale i też uważnie studiował prace historyczno-antropologiczne (m.in. powstałe w kręgu Biblioteki Warburga) zauważył, iż „Staliśmy się bardzo ubodzy w doświadczenia progę; jedyne bodaj, jakie nam zostało to «zasypianie»”, a notatkę tę rozpoczyna znamienne konstatacją: „Wyraźnie należy rozróżnić między progiem i granicą. Próg jest – s t r e f ą – strefą przejściową”<sup>16</sup>. Z przekonaniem, że granice stabilizują, podczas gdy progi (naznaczone czarem) prowadzą do zmiany, wiąże się nie tylko tematyka, którą Benjamin podejmował i uprzywilejowana forma jego dzieł (pasaż myślowy), ale także przyświecająca mu intencja: przebudzenie („świeckie objawienie”) skierowane zarazem na odtworzenie i rewizję mitu, podważenie go i ponowne ożywienie, rozsądzenie i zarazem uratowanie go w przekształconej formie w celu odnowienia spłaszczonego i podzielonego na autonomiczne obszary nowoczesnego doświadczenia czy, mówiąc słowami Turnera, wzbogacenia oznajmującego trybu kultury o tryb warunkowy. Benjaminowską strategię „ratowania mitu” czytano wcześniej jako propozycję przeciwdziałania deficytom „doktrynalnej” nowoczesności inspirowaną artystyczną praktyką surrealistów i zarazem krytycznie przepracowaną koncepcją Nietzschego z *Narodzin tragedii* – propozycję ważną, ciekawą, lecz utopijną. Nie przypadkiem też zwolennicy głównego nurtu „dyskursu nowoczesności” tropili uparcie w owej utopii rysy konserwatywne. Dopiero zmiana klimatu intelektualnego w ostatnich dekadach minionego wieku pozwala na inną jej lekturę, porzucającą praktyki jednoznacznego kwalifikowania jej (i innych koncepcji) z perspektywy modernistycznego kryterium postępu. Tym bardziej, że – jak Turner – możemy postrzegać tak zwany zwrot postmodernistycz-

---

15/ Warto w tym miejscu przypomnieć krótką eksplikację koncepcji Webera w wydaniu Habermasa: „Tradycyjne obrazy świata i obiektywizacje tracą moc i ważność 1) jako mit, jako powszechna religia, jako zadawniony rytuał, jako usprawiedliwiająca metafizyka, jako niekwestionowana tradycja. Zostają natomiast przekształcone w 2) subiektywne etyki i przekonania („etyka protestancka”); wreszcie stają się materiałem 3) konstrukcji, przy pomocy których dokonuje się krytyka tradycji i zarazem reorganizacja wyzwolonej treści tradycji według zasad formalnych stosunków prawnych i wymiany ekwiwalentnej (racjonalne prawo naturalne)” (*Technika i nauka jako „ideologia”*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Czy kryzys socjologii?*, red. J. Szacki, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 363-364.

16/ W. Benjamin *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 904. Szerzej o roli progów u Benjamina w związku z jego koncepcją mitu zob. W. Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.



ny między innymi jako „[...] zwiastun powrotu do trybu warunkowego kultury i do ponownego odkrycia – szczególnie w niektórych formach teatru – wagi modeli transformatywnych”<sup>17</sup>. Konstatacja ta dotyczy nie tylko teatru, ale i wielu innych praktyk artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku wyrastających z przetransformowanych inspiracji awangardowych, balansujących między życiem codziennym a sztuką. Za jednego z „ojców założycieli” tego nurtu estetycy i teoretycy sztuki zgodnie dziś uznają Josepha Beuysa, choć z większego dystansu czasowego eksponują w jego twórczości nieco inne wątki niż towarzyszący jej krytycy i wcześniejsi „teoretyzujący” komentatorzy. W przeciwieństwie bowiem do wielu innych artystów zaliczanych do drugiej fali awangardy, Beuys cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem badaczy sztuki i estetyków. Peter Bürger, który w swojej *Teorii awangardy* (z 1974 roku) uznał, iż po sztuce neoawangardowej niczego dobrego spodziewać się nie możemy, dla Beuysa uczynił później (w 1987 roku) wyjątek: uznał właśnie jego postawę za prototyp postawy awangardysty po (historycznych) awangardach, a zarazem za (ograniczoną co prawda) szansę kontynuacji wcześniejszej refleksji teoretyczno-estetycznej<sup>18</sup>. Dwa tylko wątki obecne w jego interpretacji twórczości Beuysa pragnę tu przywołać. Pierwszy, nie tylko dla znawców Beuysa oczywisty, to koncepcja rzeźby społecznej, sformułowana w nawiązaniu do idei Wilhelma Lehmbrucka. Jej cząstkowe choćby wcielenie wymagało sprobujemy zainstytucjonalizowania granic sztuki i to w sposób, który nie polegałby tylko na powtórzeniu ataku, jaki na owe granice przypuścili przedstawiciele pierwszej awangardy. Beuysowi udało się – powiada Bürger – bezustannie przekraczanie owych granic w jedną i drugą stronę z równoczesnym ich przesuwaniem, a więc zajęcie „niemożliwego miejsca”, które „nie znajduje się ani wewnątrz, ani na zewnątrz instytucji sztuki, lecz na granicy, którą ja k o g r a n i c ę (podkr. – A.Z.J.) jednocześnie ciągle negował”<sup>19</sup>.

Postawa ta skłania Bürgera do krytycznego przemyślenia procesów nowoczesnej dyferencjacji, autonomizacji i częściowej profesjonalizacji sfer i dziedzin kultury, porządkujących społeczne i indywidualne doświadczenie w odpowiednich „przegrodach”. Od Kanta po Habermasa proces ów interpretowany był, jak wiemy, jako jedna z głównych zdobyczy nowoczesności i zarazem wyznacznik postępu, a wszelkie próby kwestionowania go kwalifikowano – odpowiednio – jako regres do struktury przednowoczesnych. W obszarze teorii estetycznej pojawiła się w tym kontekście alternatywa: albo akceptujemy autonomiczną instytucję sztuki i poddajemy krytyce wszelkie próby jej destrukcji, demaskując je na przykład jako fałszywe zniesienie sztuki, albo podzielamy radykalne pozycje

17/ V. Turner *Od rytuału...*, s. 102. Jak wiadomo, Turner współpracował (i teoretycznie i praktycznie) z Richardem Schechnerem.

18/ P. Bürger *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*, w: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, (Hrsg.) Ch. Bürger, P. Bürger, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

19/ Tamże, s. 204.

awangardowe, ale wówczas propagujemy *de facto* likwidację muzeów czy teatrów. Każda inna postawa kwalifikowana była jako konserwatywna. Tymczasem nie tylko w sztuce drugiej połowy dwudziestego wieku narasta przekonanie, że głównym problemem społeczeństwa jest nie tyle – jak chciałby Habermas – wypracowanie swego rodzaju sprzężenia zwrotnego pomiędzy kulturami ekspertów a światem życia codziennego, ale samo „poszatkowanie” naszego doświadczenia na izolowane, rządzące się własnymi regułami regiony, wpisane w projekt „ofensywnej” (i „doktrynalnej”) fazy nowoczesności. Bürger uważa wyeksponowanie problematyczności tego właśnie aspektu nowoczesnego doświadczenia za niezaprzeczalną zasługę wczesnych ruchów awangardowych (niezależnie od tego czy postulowane w ich ramach rozwiązania okazały się perspektywiczne, czy nie). Podkreśla zarazem, że podobnie problematyczne stają się inne nowoczesne rozgraniczenia: między polityką i moralnością czy nauką i moralnością, a także wewnętrzne podziały w obszarze nauki. Schematy myślowe reprodukowane w dyskusjach estetyczno-teoretycznych nie oddają więc złożonej sytuacji, w której znaleźliśmy się w przejściu do nowej (drugiej – wedle Ulricha Becka) fazy nowoczesności, przejściu określanym wcześniej (na wyrost, jak się okazało) jako ponowoczesność, a przez przywołanego tu już Toulmina opisywanym w terminach trzeciego stadium nowoczesności. Chcąc porzucić owe schematy i zarazem pozostać wiernym krytycznemu etosowi „ontologii nas samych”, Bürger przemierza najpierw drogę Beuysa, pokazując na czym polega wspomniane wcześniej, paradoksalne usytuowanie artysty zarazem wewnątrz i na zewnątrz instytucji sztuki. Nawiązując do koncepcji wyłożonych w *Teorii awangardy* opisuje specyficzne balansowanie jego praktyk pomiędzy odpowiadającą nowoczesnej zasadzie racjonalności strategią alegoryczną (właściwą dla dzieła nie-organicznego) a symbolem, konstytuującym dzieło organiczne. Efektem tych zabiegów nie jest wieloznaczność, lecz możliwość traktowania alegorii Beuysa jako – jednocześnie – symboli. Te ostatnie zawsze jednak „wtopione są”, jak wiadomo, w kontekst szeroko pojętego mitu („metafizyki”). Beuys przypomina nam więc – zdaniem Bürgera – że „możemy wprawdzie w krytycznej refleksji odsłonić owo metafizyczne podłoże naszego doświadczenia estetycznego, ale w obcowaniu z rzeczami nie możemy go pominąć”<sup>20</sup>.

W podobnym kierunku co Bürger zmierza inny teoretyk nowoczesnej sztuki i estetyk – Heinz Paetzold, który, interpretując twórczość Beuysa w wydanej w 1990 roku książce, korzysta z Cassirerowskiej koncepcji form symbolicznych i antropologii Plessnera. Podkreśla, iż Beuysa interesują nie indywidualne mitologie, lecz intersubiektywnie odczuwalne energie mityczne, które pragnie ożywić. „Koncepcja sztuki Beuysa jest w tym sensie *n o w o c z e s n a*, w jakim sposób potraktowania mitu nie polega na ilustracyjnym przedstawieniu mitycznej zawartości. Mityczna jakość ujawnia się raczej w samym procesie obrazowym. Beuys nie opowiada ani nie ilustruje mitów, lecz w swoich pracach aktualizuje mityczną część

20/ Tamże, s. 209.

ludzkiego doświadczenia”<sup>21</sup>. Owo reaktywowanie czasem bardzo wczesnych form kształtowania doświadczenia (odpowiednik symbolicznego aspektu twórczości Beuysa w interpretacji Bürgera) urzeczywistnia się w różnorodnych gatunkach artystycznej aktywności: w rysunkach, w protoinstalacjach i akcjach. W tych ostatnich zwłaszcza pojawiają się często *explicite* działania magiczne, które ciągle jeszcze mogą podskórnie określać zarówno relacje międzyludzkie, jak i nasz stosunek do natury zewnętrznej. Nie chodzi jednak – zauważa Paetzold – o proste powtórzenie wcześniejszych form, lecz o refleksyjne ich przetworzenie prowadzące do bardziej kompleksowego niż „standardowo” nowoczesny sposób doświadczenia świata.

I Bürger i Paetzold eksponują – każdy na swój sposób – te momenty twórczości Beuysa, które wyrażają krytycyzm artysty nie tylko wobec zubożenia treści i form nowoczesnego doświadczenia, ale i wobec jego rozbicia na autonomiczne, izolowane segmenty (czego modelowym przykładem jest traktowanie doświadczenia estetycznego poza jego „życiowym” kontekstem). W swoich interpretacjach pokazują, jakie strategie Beuysa sprawiają, iż nie tylko w trakcie uczestnictwa w poszczególnych artystycznych akcjach nasze doświadczenie przybrać może bardziej kompleksowy, ale i zarazem integralny kształt. W związku z tym też obaj często mówią o granicach, które Beuys przekracza, przemieszcza, w jakiejś mierze rozmontowuje (Bürger używa znamiennego określenia *Grenzgänger*). O tym, że interpretacje te różnią się znacznie od Habermasowskiej wizji „przyswajania sobie kultury eksperckiej z perspektywy świata przeżywanego” modelowanej na sytuacji opisanej w *Estetyce oporu* Petera Weissa nikogo, kto zna twórczość Beuysa, przekonywać nie trzeba. Obaj przywołani przeze mnie estetycy często podkreślają, że Beuys aktywizuje „metafizyczne podłoże doświadczenia” czy też „energie mityczne” na sposób nowoczesny i krytyczny, tak jakby z góry chcieli obronić swego bohatera przed możliwymi interpretacjami w duchu konserwatywnym. Sami jednak muszą przy tym uporać się ze złożoną problematyką sposobów obecności mitu w nowoczesnym życiu, aktywizują więc fragmentarycznie albo koncepcję Benjamina (Bürger), albo *explicite* pluralistyczną, perspektywistyczną koncepcję Cassirera, łącząc ją z krytycznie przepracowaną, akcentującą zmysłową jedność, antropologią filozoficzną Plessnera (Paetzold).

Być może dlatego, iż obydwaj przywołani przeze mnie badacze rozważają twórczość Beuysa w izolacji od podobnych tendencji w sztuce (a co najwyżej przywołują niektóre postawy czy nurty jako negatywne punkty odniesienia), umyka im coś, co dla estetyków i teoretyków zajmujących się z większego dystansu czasowego szerszą klasą działań artystycznych staje się oczywiste. Działań właśnie, a nie dzieł-objektów, które budowały kościec Heglowskiego „państwa sztuki”. Pewien etap demontażu pracowicie uszczegółowionej przez akademicką teorię sztuki i estetykę mapy tego rozległego państwa odnotował w 1967 roku, w słynnym eseju *Sztuka i sztuki*, Theodor Adorno. Choć zajął stanowisko odmienne od Clementa

<sup>21/</sup> H. Paetzold *Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990, s. 143.

Greenberga (który obstawał przy autonomii sztuki i nawet – w obliczu ekspansji przemysłu kulturalnego – postawę tę jeszcze wyostrzył), pozostał Adorno w ocenie kulturotwórczych szans nowych praktyk ostrożny. Beuys w tym samym czasie poszedł dalej – proponował zastąpienie pojęcia dzieła pojęciem twórczości, nadając tym samym dynamiczny wymiar doświadczeniu estetycznemu i wyjmując je zarazem w znacznej części z rąk „specjalistów”. Dziś mówimy raczej nie o twórczości, lecz o performatywnie wytworzonych „zdarzeniach” (obejmując tym terminem także „akcje” Beuysa), które – podobnie jak dawne rytuały – przebiegają zgodnie ze schematem trójfazowym i których celem jest tyleż cielesne, co myślowe doświadczenie przez wszystkich uczestników stanu ambiwalencji (destruującego znane i akceptowane w życiu porządku) i w efekcie – przeżycie metamorfozy (nie tak dokładnie oczywiście określonej jak w klasycznych rytuałach przejścia). Teoretycy i analitycy współczesnej sztuki „zdarzeniowej” opisują ją samą, podobnie jak Bürger twórczość Beuysa, jako sytuującą się pomiędzy Instytucją Sztuki a „życiem” (jakkolwiek byśmy to ostatnie ujmowali). Granice, a także podtrzymujące je opozycje oraz ich (częściowy) demontaż to także czołowe słowa-klucze w bardziej szczegółowych opisach przesłań, jakie implikują praktyki „zdarzeniowe”. W opisach tych dominują na ogół negatywne konotacje słowa „granica” związane przede wszystkim z dzieleniem, rozgraniczaniem i – odpowiednio – pozytywne nacechowanie „transgresji”. Zapomina się przy tym, że zarówno jeden jak i drugi termin otaczają także konotacje odwrotne: ustalenie granic może być niekiedy dobrodziejstwem, a ich przekraczanie złem. Komentatorzy sztuki „zdarzeniowej” zdają się też zapominać, że granicę wyobrażamy sobie jako linię, a w związku z tym transgresja (o czym przypominał Michel Foucault) jawi się jako akt nagły i – na ogół – nieodwracalny (powtarzana i odwracana traci swoją doniosłość). Używa się przy tym słowa „granica” raczej w znaczeniu rozciąganego i przemieszczanego szerokiego pasa granicznego, osłabiając tym samym wyjściowe konotacje negatywne związane z rozdzielaniem, wykluczaniem, kresem (jakiejś wędrówki). Bardziej adekwatne staje się w tym kontekście stosowanie pojęcia progu czy fazy progowej (tym bardziej, że często sami inicjatorzy zdarzeń – teatralnych zwłaszcza – *explicitie* nawiązują do rytuałów przejścia. Kontynuując intuicje semantyczne Benjamina, przypomnieć można, że pojęcie progu jako przestrzeni pomiędzy, otacza inna semantyczna aura niż pojęcie granicy. Próg zaprasza niejako do przekroczenia go i obiecuje w efekcie coś pozytywnego: zmianę statusu, odzyskanie zdrowia, zdobycie nowej wiedzy czy umiejętności. Wśród uczestników rytuałów progowych faza przejścia – co podkreślał szczególnie Turner – wytwarzała też czasowe poczucie przynależności do wspólnoty ludzi równych, niezależnie od różnicowań zewnętrznych („strukturalnych”). Pamiętając o tym, że w dzisiejszym, spluralizowanym w różnych przekrojach społeczeństwie, coś, co jedna osoba lub grupa postrzega jako granicę (barierę), inna postrzegać może jako zapraszający do przejścia próg, interpretatorzy sztuki „zdarzeniowej” coraz częściej opisują ją w terminach artystycznego wcielenia struktury dawnych rytuałów przejścia, którego ramowy sens polega na zamianie wielu (nowoczesnych) granic doświadczenia w progi.

Dla Eriki Fischer-Lichte, czołowej bodaj dziś badaczki „zwrotu performatywnego” w praktykach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku, kulturową ich rolę najwyraźniej (bo niemał dosłownie) oddaje *performance* Mariny Abramović i Ulay’a *Imponderabilia*, w którym widzowie pojedynczo przechodzą pomiędzy parą nagich artystów stojących w progu dzielącym/łączącym dwie sale muzealne. Dojście do progu, przekroczenie go i opuszczenie, czyli przejście jako takie w niezwykłym kontekście, który na ogół – jeśli zdarza się w życiu codziennym i dotyczy osób nieznanymi – wywołuje zakłopotanie, staje się mikromodełem wszelkich tego rodzaju działań, obejmujących także (dziś równie chętnie jak przed laty przywoływanych i analizowanych) akcje Beuysa. O ile jednak uczestnik dawnych rytuałów osiągał na ogół trwały efekt (np. zmianę społecznego statusu), o tyle dzisiaj „o tym czy doświadczenie destabilizacji własnego i cudzego postrzegania, utraty obowiązujących norm i reguł prowadzi faktycznie do nowej orientacji podmiotu, jego postrzegania rzeczywistości czy samego siebie w trybie trwałej transformacji, można rozstrzygnąć jedynie w każdym pojedynczym przypadku”<sup>22</sup>. Można jednak z powodzeniem przypuszczać, że uczestnicy tego rodzaju zdarzeń (wywiedzionych z tradycji teatru, plastyki, muzyki, czy inscenizowanej literatury) także w życiu codziennym nie pozostaną obojętni przynajmniej na to, co Benjamin określał jako czar czy magię progu. Czy zasadne jest jednak w tym kontekście (a jeśli tak – to w jakim sensie?) mówienie o ponownym „zaczarowaniu” świata, choćby w duchu „nowego oświecenia” wywiedzonego ze światopoglądu współczesnej nauki, jak sugeruje niemiecka badaczka? A także inny (też niemiecki) teoretyk sztuki „zdarzeniowej”, eksponujący jej nową auratyczność – Dieter Mersch?<sup>23</sup>.

Udzielenie wiążącej odpowiedzi na to pytanie wymagałoby zaangażowania argumentacji znacznie wykraczającej poza aktualizowane tutaj przeze mnie konteksty. Gdybym miała jej udzielić skorzystałabym w pierwszej kolejności z Cassirerowskiego ujęcia kultury jako stałego współdziałania przeciwstawnych (właściwych dla procesów symbolizacji) tendencji, aktualizujących różne i równoprawne (magiczno-mityczne, religijne, artystyczne, naukowe) modalności ludzkiego doświadczenia i dopiero w tej ramowej perspektywie osadziłabym procesy opisane przez Webera. Procesy, które „doktrynalna” nowoczesność doprowadziła do sytuacji analizowanej później w *Dialektyce oświecenia* Adorna i Horkheimera i – w mniej znanym, a równie ważnym – *Micie państwa* Cassirera. W takim kontekście przywołanym tu performatywnym („zdarzeniowym”) praktykom artystycznym można przypisać funkcję przywracania równowagi między różnymi modalnościami doświadczenia, równowagi zaburzonej w pierwszej, „doktrynalnej” fazie nowoczesności przez nadmierne wyeksponowanie wątku kognitywne-

22/ E. Fischer-Lichte *Asthetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004. Dodam tu, że tę całościową i wymagającą obszernej dyskusji koncepcję estetyczną autorka osadza w perspektywie antropologii filozoficznej Plessnera.

23/ D. Mersch *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Aesthetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.

go (by powrócić do przywołanych wstępnie rozróżnień Turnera). Podobny efekt ma na myśli, jak się zdaje, Stephen Toulmin, gdy mówi o wylaniającej się obecnie nowej (a w pewnym aspekcie: staro-nowej) mutacji kulturowej. Choć w swym opisie historycznych przemian nowoczesności angażuje inny niż przywołany tu typ argumentacji, a poza tym wiedza o praktyce artystycznej nie należy do jego mocnych stron, podobieństwo jego ujęcia do perspektywy Cassirerowskiej bierze się stąd, że czerpie z tego samego co Cassirer źródła – renesansowego humanizmu, traktując go jako rezerwuuar postaw i energii tylko w niewielkim dotychczas zakresie wykorzystanych.