

JOANNA WINNICKA-GBUREK

ZNACZENIE PERSONALISTYCZNEJ KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ W POSZUKIWANIU SENSU SZTUKI

Krytykę artystyczną rozumiem jako filozoficzny namysł nad sztuką. Stawianie pytań o sens sztuki jest możliwe tylko na gruncie filozofii ten sens uwzględniającej, a takim kierunkiem filozoficznym jest między innymi personalizm. W tekście analizuję koncepcję krytyki personalistycznej Tymona Terleckiego, opartej na filozofii Emmanuela Mouniera, pod względem przydatności jej głównych założeń do skonstruowania modelu współczesnej krytyki artystycznej. Analiza takich pojęć jak osoba, ruch personalizacji, wolność, transcendencja, symbol, spojrzenie prowadzi do konkluzji, że krytyk personalista nie może zadowolnić się jedynie rozszyfrowaniem znaczenia samego dzieła sztuki, ale powinien poszerzyć zakres swojej refleksji o szeroki kontekst potencjalnego oddziaływania tego dzieła na artystę i odbiorcę.

Podjęcie rozważań na temat roli krytyki artystycznej w odkrywaniu sensu, znaczenia i wartości sztuki domaga się bardzo wyraźnie sformułowanego założenia o tym, czym jest krytyka artystyczna. Krytykę artystyczną rozumiem jako filozoficzny namysł nad sztuką. Krytyk dokonuje ocen, posługując się określonym systemem wartości, wynikającym z jego poglądu na świat związanego z określonym stanowiskiem filozoficznym¹.

¹ Nie zgadzam się tym samym z umniejszaniem lub wręcz odmawianiem krytykowi artystycznemu posiadania i ujawniania tożsamości światopoglądowej. Przykładem niech będą ustalenia Krzysztofa Dybciaka, który najpierw stwierdza, że „bez zespołu założeń aksjologicznych i bez ujawniania ich niemożliwe staje się uprawianie krytyki”, aby później dodać: „Twórcza adaptacja impulsów płynących ze strony filozofii uruchamia przecież inne układy krytyki, co najmniej równie ważne jak założenia filozoficzne. Niemniej istnieją one, lepiej lub gorzej rozwinięte, w każdym systemie krytycznym. Na ogół poglądy owe są zbiorem idei zebranych z różnych nurtów

I nie chodzi tylko o typowo estetyczne rozważania. Sztuka, rezygnując z piękna, unieważnia ocenę estetyczną jako tę jedyną prawomocną. Sensem sztuki nie jest już tylko piękno, zatem wszystko to, co dzieje się współcześnie między artystą, dziełem a odbiorcą, wymaga ogólniejszego namysłu filozoficznego. Filozofię rozumiem tak, jak rozumiał ją Sokrates, jako refleksję nad tym, co dobre i sprawiedliwe, po to by życie swoje (a pośrednio i innych) uczynić wartościowym.

Pytanie o sens sztuki może być zadane jedynie na gruncie myślenia ten sens uwzględniającego. „Można postawić następującą tezę – mówi Luc Ferry – nie ma żadnego sensu, nie przekazuje żadnego znaczenia coś, co nie jest efektem czyjejś woli (...) sens ma tylko to, co jest manifestacją czyjejś podmiotowości. A zatem, na przykład, nikt nie będzie pytał, jaki jest «sens» drzewa, stołu czy psa. Ale za to można pytać, jaki ma sens (co c h c e nam powiedzieć) słowo, uwaga, postawa, wyraz twarzy, dzieło sztuki czy w ogóle jakikolwiek inny znak, o którym zakładamy słusznie lub niesłusznie, że jest on wyrazem czyjejś woli, znakiem jakiejś osobowości. (...) Tak więc jedynie humanizm zdolny jest zasadnie pytać o sens, podczas gdy wszystkie formy antyhumanizmu namawiają nas do zniesienia tego pytania i poddania się bytowi i siłom życia. O sensie można mówić tylko wtedy, gdy pojawia się relacja osoby do osoby, gdy istnieje więź, która łączy dwie wole, niekoniecznie zresztą ludzkie”².

Struktura sensu jest zatem osobowa, coś ma sens, ponieważ osoba ma intencję przekazania nam czegoś. Sens powstaje między osobami. Warto zwrócić uwagę na słowa Ferry’ego, że rozważając sens jakiegoś faktu, zakładamy „słusznie lub niesłusznie” sensotwórczą intencję. Wydaje się, że za tym stwierdzeniem stoi pewien imperatyw pytania o sens wszystkich interakcji między ludźmi. Zawsze powinno się traktować działania drugiego człowieka jako sensowne, a więc pytać o ich sens. W przeciwnym bowiem razie lekceważy się drugiego jako osobę.

Personalizm jest humanizmem. Nie ma on jednak wiele wspólnego z pierwszym godnym uwagi wyrazem humanizmu filozoficznego Protagorasa, którego poglądy na moralność współczesny filozof-neoarystotelik nazwałby emotywizmem, co by znaczyło, że każdy człowiek jest jedynym sędzią tego, co prawdziwe i słuszne moralnie dla niego samego i zgodne z jego osobistymi preferencjami. Chrześcijański personalizm

i szkół filozoficznych – w krytyce nie jest konieczne wymagana koherencja i jednorodność, gdyż zbyt potężny i rygorystycznie przestrzegany system założeń filozoficznych może krępować swobodę działania”. Por. K. Dybciak *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu lat trzydziestych* Wrocław 1981 s. 40-41.

² L. Ferry *Człowiek – Bóg, czyli o sensie życia* A. Miś, H. Miś (tł.) Warszawa 1998 s. 26.

Emmanuela Mouniera jest humanizmem nierezygnującym z pojęcia świętości. Można by go nazwać – w przeciwieństwie do materialistycznego – humanizmem transcendentálnym. Na jego gruncie pytanie o sens sztuki i pytanie o sens krytyki jest zatem w pełni uzasadnione.

Tymon Terlecki jest autorem pionierskiego w metakrytycznej literaturze polskiej zarysu teorii krytyki personalistycznej, opartej na założeniach filozofii personalistycznej Mouniera. *Krytyka personalistyczna* (1957) to niewielka, 80-stronicowa książeczka, zawierająca dwie rozprawy. Jedna poświęcona jest Mounierowi, druga Gabrielowi Marcelowi. Terlecki mówi na wstępie, że podejmuje ryzykowną próbę sformułowania stanowiska krytycznego w oparciu o personalizm mounierowski, którego bliskość odczuwa „mimo wszystkich jego zbłądzeń i pośliznięć”³.

Filozofia Mouniera – co podkreślają zwykle jej interpretatorzy – odbiega znacznie od kanonów uprawiania tej dyscypliny. Nie jest typową refleksją ontologiczną, epistemologiczną czy aksjologiczną, ale raczej „(...) prezentacją perspektywy widzenia problemów ludzkich, metody ich poznawania i rozwiązywania oraz postulatem domagającym się realizacji wartości osobowych”⁴. Centralną kategorią filozofii Mouniera jest kategoria osoby i życie osobowe, które najpełniej charakteryzują ruch personalizacji w kierunku realizacji najwyższych wartości osobowych i proces depersonalizacji, stanowiący wszystko to, co może przeszkadzać temu dynamicznemu parciu w kierunku dobra. Gdyby chcieć wymienić wszystkich myślicieli, którzy go inspirowali, powstałaby długa lista nazwisk kojarzonych z bardzo różnymi poglądami. Znaleźliby się tam św. Augustyn i św. Tomasz, ale też neotomiści, egzystencjaliści chrześcijańscy oraz Sartre, Nietzsche i Marks, z którymi polemizuje, nie rezygnując z włączania niektórych ich tez do własnej filozofii. Efekt tych teoretycznych zmagania wydaje się jednak interesujący i w dalszym ciągu inspirujący.

Zamierzam podjąć próbę aplikacji głównych założeń krytyki personalistycznej Terleckiego, pomyślanej raczej jako rodzaj postawy krytyczno-literackiej, do filozoficznej krytyki artystycznej. Sięgać będę nie tylko do propozycji autora *Krytyki personalistycznej*, ale również, a może przede wszystkim, do pism samego Mouniera, w myśl postulatu wysuniętego kiedyś przez Jerzego Turowicza: „Czytajcie Mouniera, czytajcie to, co sam napisał (...), a nie to, co o nim pisały nie zawsze kompetentne i uczciwe pióra”⁵. Drugim moim celem będzie sprawdzenie, jakie wyniki da zesta-

³ T. Terlecki *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański* Warszawa 1987 s. 25.

⁴ J. Czarkowski *Personalizm Emanuela Mouniera* [w:] *Kierunki filozofii współczesnej* J. Pawlak (red.) Toruń 1995 s. 174.

⁵ J. Turowicz *Emanuel Mounier „Wstęp”* [w:] E. Mounier *Co to jest personalizm?* Kraków 1960.

wienie takich kategorii, jak osoba, ruch personalizacji, zaangażowanie, wspólnota osób ze stanowiskiem dominującym we współczesnym świecie sztuki, a więc i świecie krytyki artystycznej.

Terlecki po krótkim wprowadzeniu i objaśnieniach terminologicznych w kilku syntetycznych rozdziałach przedstawia tezy swej koncepcji krytyki.

1. Punkt środkowy. Krytykę personalistyczną można wyprowadzić z prostego i raczej niespornego założenia: każdy akt twórczy jest aktem osobistym, każde dzieło jest znakiem danym przez osobę ludzką i utrwalonym w jakimś materiale. To w naszym przypadku byłby ów „punkt środkowy, z którego krytyk może ogarnąć całość”, punkt – w przekonaniu Coleridge’a – krytykowi równie niezbędny, jak „astronomowi niezbędne jest przyjęcie stanowiska na słońcu, jeśli chce wyjaśnić ruchy systemu słonecznego. (...) Tworzenie wartości jest sprawą na wskroś i wyłącznie ludzką. Stanowi atrybut osoby. (...) Każda osoba stanowi świat dla siebie. Każda jest środkiem świata”⁶.

2. Osoba i indywidualizm. Personalizm jest zaprzeczeniem romantycznego indywidualizmu. W świecie personalistycznym osoby są otwarte na inne istnienia, zażegnany zostaje odwieczny spór między „ja” i „nie ja”. Byt jest wspólnotą, za św. Pawłem powtarzają personaliści („Dlatego odrzuciwszy kłamstwo, niech każdy mówi prawdę swemu bliźniemu, bo wszyscy tworzymy jedno” Ef 4,25). „Istnienie w tym ujęciu – pisze Terlecki – przedstawia się jako proces dynamiczny, ciągły, jako ekspansja i samoofiarowanie się, jako rezygnacja z siebie, która się stokrotnie opłaca. Ten ruch poza siebie i ponad siebie jest treścią i sensem osoby ludzkiej, jest źródłem i sensem kultury ludzkiej”⁷. Ruch, który Mounier nazwał ruchem personalizacji (*mouvement de personalisation*), jest podstawową kategorią jego koncepcji osoby. Ruch personalizacji wymaga zaangażowania (*l'engagement*). „Ten termin – pisze Terlecki, odwołując się do jego określenia przez Mouniera – wyraża ideę, że człowiek to nie przedmiot historii, wplątany w jej automatyzm jak w tryby maszyny, niesiony bezwolnie jej falami, ale twórca historii”⁸.

3. Między samotnością a wspólnotą. W tym miejscu Terlecki przedstawia następującą tezę: artysta jest modelowym przykładem osoby, a dzieło sztuki typowym przykładem włączenia się osoby w świat innych osób. Wszelkie działania artystyczne, które z definicji skierowane są od siebie ku innym, są ruchem personalizacji – najwyższym urzeczywistnieniem osoby w łączności z innymi: „Artysta chwije się jak wahadło między

⁶ T. Terlecki *Krytyka personalistyczna* wyd. cyt. s. 27.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ Tamże.

samotnością a wspólnotą, bez której nie może się w pełni urzeczywistnić, bez której właściwie nie może istnieć. Karmi się jej sokami, wchłania jej promieniowanie. Stając twarzą w twarz z tym, co nim nie jest, ze współistniejącym światem, ze współistniejącymi ludźmi, odbiera ładunek pobudeń, przejmując w siebie nasienie i wchodzi w stan brzemienny. Jego płodem jest dzieło”⁹.

4. Stanowisko krytyki personalistycznej. Krytyka personalistyczna stoi wobec podwójnej perspektywy. „Jedna z nich prowadzi z zewnętrznego obwodu w głąb dzieła i twórcy. Druga otwiera się z osoby tworzącej i jej tworu w świat dookoły. Głównym zadaniem krytyki personalistycznej jest wykreślenie linii tej podwójnej perspektywy: od obwodu do środka i od środka do obwodu”¹⁰. Krytykę w tym ujęciu interesuje, (a) co w twórcy i jego dziele jest „odrębne, niepowtarzalne, jedyne”, (b) co ta niepowtarzalność zawdzięcza wspólnocie, (c) co artysta wnosi do świata osób, czy, a jeśli tak, to o ile pomnaża istniejący zasób wartości. Krytyce personalistycznej zależy, aby dzieło zostało zobaczone w najpełniejszy sposób, a to wymaga dogłębnej analizy procesu twórczego i ukazania szerokiego zasięgu jego oddziaływania. Terlecki posługuje się tu drugą, obok wspomnianego wyżej koła, metaforą popularną w tradycji modernistycznej – obrazem drzewa. Głęboko osadzony w ziemi korzeń to inspiracje, proces twórczy, osobowość artysty, „tajemnica powstawania”. Rozłożysta korona to dzieło sztuki wraz z jego oddziaływaniem na innych. „Im szerzej, głębiej rozbudowuje dzieło swoją ukrytą armaturę, tym większe jest rozbijanie jego korony. Na odwrót: im dalej sięga ono w niebo, im więcej zagarnia powietrza i światła, tym dalszych granic dosięga jego podziemna zdobyczność”¹¹.

5. Wobec twórcy i odbiorcy. Krytyk personalista usiłuje być świadomością artysty i odbiorcy. Terlecki nazywa zespół zależności między artystą a odbiorcą dramatem ich wzajemnej zależności i trudno osiągalnej wspólnoty. Krytyk idealny to osoba, która odbiorcy otwiera „najdalsze widoki w dziele”, artyście zaś „najdalsze perspektywy w świecie i w nim samym”. „Jeśli by się chciało wyrazić to obrazem albo oznaczyć symbolem geometrycznym – pisze Terlecki – można by zakreślić koło złożone z czterech odcinków łączących cztery punkty: twórca – świat osób – dzieło – świat osób. Sztuka powstaje i trwa przez nieustanny ruch po tym obwodzie”¹². Na nasuwające się pytanie, gdzie w tym modelu jest miejsce

⁹ Tamże, s. 30.

¹⁰ Tamże, s. 32.

¹¹ Tamże, s. 32.

¹² E. Mounier *Personalizm* [w:] *Wprowadzenie do egzystencjalizmów* A. Bukowski (tł.) Kraków 1964 s. 34.

dla krytyka sztuki, Terlecki odpowiada: „Krytyk personalistyczny umieszcza się pośrodku koła, staje na skrzyżowaniu prądów żywiących sztukę, podsycających żar ludzkiego zrozumienia w twórcy, ludzkiego z nim porozumienia u tych, którym trud jego służy”¹³.

Ostatnie przed podsumowaniem rozdziału *Krytyki personalistycznej* przedstawiają, jak mówi Terlecki, trzy tła kontrastowe, na tle których lepiej widać, czym personalistyczna krytyka nie jest. Występując przeciw formalizmowi estetycznemu, Terlecki podkreśla znaczenie osobowości twórczej, stwierdzając wręcz, że sama sprawność techniczna bez podłoża osobowego, stosowana mechanicznie, jest ujemną wartością artystyczną.

Drugim przeciwieństwem krytyki personalistycznej jest krytyka wyrastająca z materializmu historycznego, która jest skrajnym przykładem krytyki normatywnej (*prescriptive criticism*). „Ta krytyka spełnia rolę świeckiej, partyjnej inkwizycji, wyznacza sztuce zadania, wytycza obowiązujące tory, odbiera jej całą tajemnicę, a wraz z nią cały sens i cały smak dla ludzi” – pisze Terlecki, mając na myśli komunistyczne wytyczne dla sztuki „w służbie” jedynie słusznych idei.

W części zatytułowanej *Przeciw idealizmowi etniczemu* autor podkreśla, że przynależność do wspólnoty i narodu może tylko wzbogacić osobę.

Na koniec Terlecki podsumowuje swe rozważania, formułując jeszcze kilka cech personalistycznej krytyki, która nie jest krytyką doktrynalną i dogmatyczną, uwzględnia historyczny kontekst na podobieństwo „historii idei”, w dziele sztuki widzi „akt przymierza osób ludzkich”¹⁴.

* * *

Krytykę koncepcji krytyki personalistycznej należałoby rozpocząć od analizy stwierdzenia, że artysta jest arcyosobą ze względu na specyfikę twórczości artystycznej skierowanej w kierunku drugiego człowieka, co stanowi, zdaniem Terleckiego, modelowy przykład ruchu personalizacji (Ad. 3). Przede wszystkim zwróćmy uwagę na to, że takie założenie bez określenia wyraźnych warunków koniecznych do spełnienia, aby taki stan osiągnąć, determinuje już na samym początku określenie roli, jaką miałyby spełniać krytyk sztuki. Jeśli artysta jest najlepszym z możliwych wcieleń osoby, to krytyk niewiele ma tu do zrobienia. Przyznanie artyście tak wysokiej pozycji w hierarchii możliwych postaw ludzkich w naturalny sposób powinno pociągać za sobą respekt, pełną akceptację jego poczynań, a może nawet bezwzględny szacunek.

¹³ Tamże.

¹⁴ T. Terlecki, wyd. cyt. s. 44.

Uważam więc tezę o artyście będącym arcyosobą za co najmniej dyskusyjną. Ruch personalizacji jest bowiem ruchem w kierunku wartości coraz wyższych, jest dążeniem do osiągnięcia pełni człowieczeństwa we wspólnocie z innymi. Wydaje się, że działania artystyczne, z różnych względów, nie zawsze są najlepszą płaszczyzną do urzeczywistnienia tej idei.

Mouniera koncepcja osoby jest aksjologiczna, a wartości ustawione są hierarchicznie. Nie każdy zatem ruch w kierunku drugiego będzie ruchem personalizacji. W jego rozważaniach poświęconych transcendencji czytamy: „Ustawiczne rzutowanie przed siebie własnego ja, dokonywane przez byt pozbawiony celowości w świecie wyzutym ze znaczenia, nie jest ukierunkowaniem ani tym bardziej prawdziwą transcendencją. Ruch osoby nie polega wyłącznie na rzutowaniu w przód, jest on wznoszeniem się (Jaspers), *p r z e k r o c z e n i e m*”¹⁵. Można zapytać w tym miejscu, czy przypadkiem skutecznie spopularyzowana przez awangardę i aktualna do dziś idea nowości jako wartości (tylko „rzutowanie w przód”) oraz następująca po niej postmodernistyczna równoprawność wszelkich artystycznych manifestacji nie marginalizują tematu „wznoszenia się” i przekraczania siebie właśnie na terenie sztuki. Zjawisko zapomnienia przez współczesnych artystów kategorii transcendencji problematyzuje również uznanie sztuki za jeden z szyfrów transcendencji, tak jak zdefiniował je Karl Jaspers.

Wydaje się, że pojęcie transcendencji jest kluczowe w myśleniu o personalistycznej koncepcji człowieka.

Transcendencją, w ścisłym i najprostszym znaczeniu tego słowa, jest rzeczywistość istniejąca poza zmysłowo postrzegalnym, przestrzennym światem i jednocześnie jest to rzeczywistość doskonalsza, w której rzeczywistość niedoskonała, czasowo-przestrzenna, znajduje swój właściwy fundament. Modelowym przykładem transcendencji jest Platoński świat idei, a modelowym przykładem filozofii radykalnie odrzucającej wszelkie spekulacje na temat „innych światów” jest Nietzsche, programowy anty-metafizyk i antyplatonik¹⁶.

We wspomnianych na początku rozważaniach Luca Ferry’ego o sensie życia znajdziemy przekonującą definicję transcendencji, zaczerpniętą zresztą prawie dosłownie od Gabriela Marcela: „Kto uznaje, że pewne wartości są ważniejsze niż życie, ten – choćby był ateistą – nawiązuje do najważniejszej idei wszelkiej teologii: do rozgraniczenia na «ten» i «tamten» świat”¹⁷.

¹⁵ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 77.

¹⁶ J. Disse *Metafizyka od Platona do Hegla* A. Węgrzecki, L. Kusak (tł.) Kraków 2005 s. 36, 49.

¹⁷ L. Ferry, wyd. cyt. s. 29.

Mounier wiele miejsca poświęca transcendencji, uważając słusznie, że kłopoty z rozumieniem transcendencji są naszą codziennością. Zapewnia, że osoba wyrasta z natury, ale ją przekracza, stając się wobec niej transcendentną. Przyznaje, że dla większości ludzi trudne jest zrozumienie pojęcia transcendencji. „Umysł nasz sprzeciwia się wyobrażeniu sobie jakiejś rzeczywistości, która konkretnie istniejąc, byłaby całkowicie pochłonięta przez inną rzeczywistość, a jednocześnie przewyższałaby ją poziomem istnienia”¹⁸ – pisze.

Trudność z transcendencją, o której wspomina Mounier, polega na niemożności wyobrażenia sobie świata, który nie jest światem przestrzennym. Wszelkie słowa dostępne w języku, który ukształtował się w stosunku do przedmiotów w przestrzeni i czasie, są nieadekwatne do „innego” świata, który nie jest ani „obok”, ani „ponad” tym światem. Na słowa ośmieszające doświadczenie transcendencji – nie można jednocześnie znajdować się na parterze i na szóstym piętrze – Mounier odpowiada: „Świat pełen jest ludzi, którzy w tych samych miejscach wykonują te same gesty, ale którzy niosą w sobie i wytwarzają wokół siebie światy bardziej od siebie odległe niż konstelacje”¹⁹.

Spośród wielu pojęć związanych ściśle z pojęciem transcendencji w kontekście rozważań o sensie sztuki szczególne miejsce zajmuje symbol. „Otóż symbol przy jego mocnym rozumieniu – pisze Władysław Stróżewski – musi być odczytany i uznany jako ukonstytuowany obiektywnie przez podmiot transcendentny, przekraczający nas i dający nam symbol jako znak i jako drogę wiodącą do jego tajemnicy”²⁰. Czy artysta współczesny potrafi tworzyć przy użyciu symboli? Czy krytyk chce i potrafi te symbole odczytać, jeśli światopoglądowo obcy mu jest tajemniczy transcendentny sens? Dla jednych obraz drzewa będzie poruszającym symbolem, dla innych zawsze tylko schematycznym rysunkiem albo odwzorowaniem rzeczywistego przedmiotu, pozbawionym głębszego znaczenia.

Poważną wątpliwość budzi również propozycja nazwania artysty arcyosobą w kontekście personalistycznej koncepcji wolności, którą z zaangażowaniem zajmował się Mounier. Terlecki, przyjmując, że twórczość artystyczna jest najlepszym modelem ruchu personalizacji, nie wspomina nic o problemie, który pojawia się nieuchronnie przy zestawieniu wolności w rozumieniu personalizacji i jednocześnie pojmowanej wolności artystycznej. Autor *Krytyki personalistycznej* zakłada tym samym, że i w tym punkcie personalistyczny model jest do sztuki przystający. W rozdziale

¹⁸ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 23.

¹⁹ Tamże.

²⁰ W. Stróżewski *Istnienie i sens* Kraków 1994 s. 447.

zatytułowanym *Wolność uwarunkowana* Mounier o wolności osoby mówi: „Wolny jest człowiek, któremu świat stawia pytania i który odpowiada: to jest człowiek o d p o w i e d z i a l n y. Wolność w końcowym obrachunku nie izoluje, ona łączy, nie ustanawia anarchii, ale jest w pierwotnym znaczeniu tych słów religią, pobożnością”²¹.

Spośród wielu wątków personalistycznej koncepcji wolności na uwagę zasługuje rozgraniczenie, jakiego dokonuje Mounier między swobodą a prawdziwą wolnością zmierzającą ku wartościom: „Prawdą jest, że pamięć o wolności nie może nam przesłonić pamięci o konkretnych swobodach. Kiedy jednak ludzie przestali marzyć o katedrach, nie potrafią także budować pięknych mansard. Kiedy nie mają już namiętnego pragnienia wolności, nie umieją także tworzyć swobód. Wolności nie można dać ludziom z zewnątrz, dając im ułatwienia życia albo konstytucje: uśpieni swoimi swobodami obudzą się jako niewolnicy. S w o b o d y są tylko szansami ofiarowanymi d u c h o w i w o l n o ś c i”²².

Choć w potocznym języku często używa się tych pojęć zamiennie, swobody są dla Mouniera brakiem ograniczeń zewnętrznych i pochodzą z zewnątrz, są dane lub wywalczone, zapisane prawnie. Swoboda jest wolnością „od”. Wolność duchowa jest natomiast zawsze wewnętrzna²³. Można korzystać zatem z nieograniczonej liczby swobód i nie być człowiekiem wolnym. Można również być fizycznie uwięzionym i wewnętrznie wolnym. Wolność wewnętrzna jest wolnością ograniczoną dążeniem do wartości. Mounier krytykuje filozoficzną karierę samego aktu wyboru, za który człowiek jest w pełni odpowiedzialny: „Cóż warta byłaby wolność – pyta – jeżeli jedynym wyborem, który by nam pozostawał, był wybór między dżumą a cholera?”²⁴. Wolność osoby nie sprowadza się zatem do samej możliwości wyboru, ale do wyboru „właściwego”, czyli wyboru wartości umożliwiających ruch personalizacji. Całkowita rezygnacja z ograniczeń zewnętrznych (społecznych, ekonomicznych, politycznych) to anarchia, absolutna wolność wewnętrzna to krytykowane przez Mouniera sartr’owskie skazanie na wolność, a więc zniewolenie.

Trafna wydaje się diagnoza postawiona niedawno przez Grzegorza Sztabińskiego, że artyści postmodernistyczni, którzy przyjęli rolę awangardy liberalizmu, działają nie dlatego, aby stworzyć rzecz wartościową, ale żeby zmanifestować swą wolność albo raczej swobodę²⁵.

²¹ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 74

²² Tamże, s. 72.

²³ Por. W. Słomski *Duch personalizmu* Warszawa 2008 s. 120-127.

²⁴ E. Mounier *Personalizm* wyd. cyt. s. 73.

²⁵ G. Sztabiński *Profesjonalizacja wolności. Swoboda artysty w sztuce współczesnej* [w:] „Estetyka i Krytyka” Nr 17/18 (2/2009-1/2010) s. 11-32.

Rozumienie wolności artystycznej i wolności personalistycznej, które zasadniczo się różnią, sytuowałyby te dwa sposoby interpretacji wolności na odległych biegunach istniejących koncepcji człowieka. Najprościej byłoby je nazwać modelem estetycznym i etycznym.

Przyjęte rozumienie filozofii jako refleksji nad tym, co sprawia, że człowiek może stać się lepszy, sytuuje rozważania o filozoficznej krytyce artystycznej również w kontekście edukacyjnym. Krytyk artystyczny oprócz pełnienia innych ról jest zawsze w jakiś sposób nauczycielem²⁶. Zgodnie z tokiem rozumowania Terleckiego, twórcy sztuki jako wzorowe wcielenia osób świetnie wpisywaliby się w koncepcję wychowania personalistycznego. Ale przecież „pedagodzy i całe społeczeństwo mogą wpaść w szczególną pułapkę akceptowania w każdym działaniu, które ktoś nazwie wychowaniem, każdego zachowania bądź wytworu, które ktoś nazwie sztuką (...). Nie każde działanie artystyczne respektuje człowieka jako osobę we wszystkich jej wymiarach”²⁷.

W rozdziale poświęconym zadaniom krytyki personalistycznej (Ad. 4) Terlecki posługuje się modelem okręgu o zamkniętym obwodzie, który w dalszych jego rozważaniach przybierze niemal dokładny kształt hermeneutycznej spirali. Posługuje się również specyficzną dla hermeneutyki terminologią, wykorzystując obraz wykreślenia perspektywy w patrzeniu na dzieło sztuki. Terlecki dzieli świat na to, co wewnątrz okręgu (artysta, dzieło), i na to, co na zewnątrz (wspólnota odbiorców). Krytyk patrzy na zjawisko artystyczne z dwóch perspektyw, czyli zmienia punkt, w którym stoi – dwie perspektywy powinny wyznaczyć dwa horyzonty. Rodzi się pytanie, czy to jest możliwe? Krytyk patrzący „prawie jak” artysta, krytyk jako odbiorca, czy jeszcze ktoś inny, dysponujący zdolnościami przebywania w dwóch miejscach na raz?

Gdy Terlecki, opisując metaforycznie proces twórczy, odwołuje się do symbolu drzewa, który funkcjonuje w kulturze jako jeden z podstawowych symboli, daje wyraz swej akceptacji hierarchicznej struktury wartości.

Symbolika drzewa jest bardzo popularna w tradycji wielu kultur, a w kulturze chrześcijańskiej szczególnie. Są to przede wszystkim symbole dwóch rajszych drzew pojawiających się w biblijnej historii stworzenia: „Pan Bóg sprawił, że wyrosły z gleby wszelkie drzewa o pięknym wyglądzie, których owoce nadawały się do jedzenia. W środku ogrodu

²⁶ J. Winnicka-Gburek *Art Critic as an Intellectual, Teacher or Artist?* AICA Press, Critical Evaluation Reloaded, Paris, October 2006 www.aica-int.org/IMG/pdf/29.07_0212_Winnicka_Gburek.pdf.

²⁷ K. Olbrycht *Pułapka wychowania przez sztukę [w:] Estetyka sensu largo* F. Chmielowski (red.) Kraków 1998 s. 69.

natomiast rosło drzewo życia oraz drzewo poznania dobra i zła” (Rdz 2,9). To pierwsze, niedostępne, interpretowane jest jako symbol daremności wszelkich prób osiągnięcia ludzkiej nieśmiertelności, to drugie symbolizuje zdobycie przez człowieka wiedzy o własnej nędzy zamiast spodziewanej wiedzy boskiej. Wizerunek drzewa z pogrążonymi w ziemi korzeniami i z koroną skierowaną ku niebu może symbolizować połączenie między niebem a ziemią. Proste, pionowe drzewo wyprowadza, jak drabina, podziemne życie ku niebu.

Postmoderniści Gilles Deleuze i Félix Guattari, opisując przestrzeń, w której porusza się bez celu nowy człowiek-nomada, posłużyli się również obrazem drzewa, po to tylko aby je zdyskredytować i zastąpić kłęczem. Kłęcz jest rodzajem rośliny charakteryzującej się odmiennym sposobem nie tyle wzrostu, co sugerowałoby drogę w górę, ile rozprzestrzeniania się. Roślina ta rozrasta się dowolnie, we wszystkich kierunkach, na otwartej płaszczyźnie. Według tych autorów, korzeń i drzewo obrazują sposób myślenia, którym współczesność jest już zmęczona, proponują więc model kłęcza, sieci bez centrum, obrzeży, bez hierarchii, bez mniejszości i większości, bez punktów odniesienia²⁸. W wydanej w 1976 roku książeczce *Rhizome* czytamy: „Kłęcz nie rozpoczyna się ani nie kończy, jest zawsze w otoczeniu, pomiędzy rzeczami, między – byt, i n t e r m e z z o. Drzewo jest filiacją, ale kłęcz jest aliansem, jedynie aliansem. Drzewo narzuca czasownik «być», zaś kłęcz ma jako pasmo koniunkcję «i... i ...i». W koniunkcji tej tkwi zawsze dość siły, by rzucić i wykorzeń czasownik «być». Dokąd idziecie? Skąd przybywacie? Gdzie chcecie dotrzeć? Są pytaniami całkiem bezużytecznymi”²⁹.

Te ostatnie pytania, nazwane bezużytecznymi, są przecież pytaniami o sens ludzkich działań. Odrzucenie tych pytań jest konsekwencją odrzucenia „drzewa poznania”. Można by zatem zaryzykować stwierdzenie, że pytanie o sens, w tym pytanie o sens sztuki, należy do „kultury drzewa”.

Sytuując krytyka w środku koła, na obwodzie którego w nieustannym ruchu „powstaje i trwa” sztuka, Terlecki doprecyzowuje personalistyczne nastawienie krytyka sztuki, określając dokładnie jego rolę w dramacie zależności między artystą a odbiorcą (Ad. 5).

Krytyk nie jest jedynie interpretatorem znaczeń dzieła, ale pełnoprawnym uczestnikiem dramatu rozgrywającego się między artystą i odbiorcą. Zarówno twórca, jak i odbiorca są traktowani przez krytyka jak osoby w świecie osób. Takie ujęcie tłumaczy wspomniane wyżej złudze-

²⁸ K. Wilkoszewska *Wariacje na postmodernizm* Kraków 1997 s. 139.

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari *Kłęcz* B. Banasiak (tł.) „Colloquia Communia” 1988 nr 1-3 s. 237.

nie podwójnej perspektywy patrzenia. To nie perspektywa jest podwójna, to krytyk-personalista stara się po prostu patrzeć w tę samą stronę, co szanowany przez niego artysta i równie szanowany odbiorca. Clive Staples Lewis nazwałby taką sytuację „patrzenia w tym samym kierunku” urzeczywistnieniem jednego z opisanych przez niego rodzajów miłości – przyjaźni³⁰. To, co patrzący na koniec zobaczą, będzie się zapewne różnić, ale tragiczny optymista Mounier miałby nadzieję, że będzie to piękne różnienie się, dające szansę na przyszłe zrozumienie, a nie na przykład Deleuze’a „różnica i powtórzenie”, rozwiewająca takie złudzenia.

Artysta i odbiorca zasługują na takie samo traktowanie i realizowanie wobec nich wszystkich personalistycznych wartości. Dla krytyka obaj są tymi „innymi”, o stosunku do których pisze szeroko Mounier³¹. Dystansując się od przedmiotowego traktowania drugiego człowieka przez Nietschego i Sartre’a oraz do ich niewiary w zdolność porozumienia między ludźmi, Mounier w nowy sposób analizuje spojrzenie. W opozycji do, jak sam mówi, „złodziejskiego” języka tych filozofii, przypisujących spojrzeniu drugiego człowieka moc pozbawiania i uprzedmiotawiania, co prowokuje tylko odwet, proponuje inny język, w którym słowo „rozporządzalność sobą” ma znaczenie szczególne: „Codzienne doświadczenie mówi nam, jak odkrywczą wartość ma opinia wydawana o nas przez innych, jeżeli chcą się z nią przed nami zdradzić, lub po prostu ta jasna świadomość, jaka się w nas budzi tylko dzięki milczącemu ciężarowi ich spojrzenia. Sami źle siebie znamy i źle siebie oceniamy. Niemal zawsze w obmowie jest więcej słuszności niż w introspekcji. Ożywić nas potrafi nie tylko życzliwe spojrzenie innego człowieka, lecz nawet spojrzenie wroga, zazdrosne czy obojętne, jeżeli tylko ja, który je przyjmuję, jestem w stanie rozporządzalności. (...) Spojrzenie ateizmu na religię, opozycji na rząd, uczniów na nauczyciela – są głównym czynnikiem ich żywotności”³². Filozof nazywa takie spojrzenie spojrzeniem wstrząsającym, wprawiającym w zakłopotanie, niepokój, powodującym zakwestionowanie stanu obecnego. Spojrzenie drugiego jest dzięki temu korzystne, bo uderza w niebezpieczną, niszczącą egocentryczną nieprzejrzystość człowieka pozostawionego samemu sobie.

³⁰ C.S. Lewis *Cztery miłości* P. Szymczak (tł.) Poznań 2010 s. 83.

³¹ Ważna jest tu kategoria wspólnoty personalistycznej. Mounier zaproponował trzy obszary, w obrębie których należałoby poszukiwać idealnych rozwiązań: rodzina, kultura, ekonomia. Por. J.M. Burgos *Personalizm. Autorzy i tematy nowej filozofii* K. Kłopotowski (tł.) Warszawa 2010 s. 72.

³² E. Mounier *Wprowadzenie do egzystencjalizmów* wyd. cyt. s. 307.

Co byłoby więc głównym czynnikiem żywotności sztuki? „Spojrzenie” i opinia odbiorców? Krytyka? Nie tylko spojrzenie na dzieło sztuki, ale również, a może przede wszystkim, na artystę. Wydaje się, że Terlecki, interpretując Mouniera myślenie o drugim, nie uwzględnia w dostateczny sposób zdecydowanego podkreślania przez niego konieczności całościowego spojrzenia na osobę, wraz z jej wytworami. To osoba jest dla Mouniera ważna – niezależnie czy jest to rzemieślnik, intelektualista, czy artysta – jej dzieło ma służyć personalizacji, ruchowi ku urzeczywistnieniu coraz wyższych wartości.

„Opinia wydawana o nas przez ludzi, którzy chcą się z nią zdradzić” – jak pisze Mounier – jest krytycznym sądem oceniającym. Krytyk byłby zatem osobą spoglądającą na drugiego, której opinii podważające błogostan samouwielbienia (wynikającego z trudności samooceny) mobilizowałyby go do stawania się kimś więcej, niż jest w danej chwili. Postawa krytyka, niejako z definicji, zawiera w sobie element zainteresowania i chęć wpływu na to, co dzieje się w otaczającej rzeczywistości. Jest to gotowość do spojrzenia na drugiego człowieka i gotowość wyrażenia o nim opinii (wyrażenie sądu o dziele jest jednocześnie krytycznym spojrzeniem na osobę artysty).

Usytuowanie krytyka wewnątrz dramatycznych napięć pomiędzy artystą a światem wymusza u niego zaangażowanie (*engagement*). Ktoś, kto chce wyrażać opinie (krytyk), jest osobą zaangażowaną. Przeciwnieństwem takiego zaangażowania byłoby dogmatyczne zaszeregowanie (Mouniera termin *l'embrigadement*).

Jeśli artysta, według Terleckiego, byłby arcyosobą, to sensem sztuki byłoby usensownianie i porządkowanie życia w kierunku idealnej wspólnoty osób, świata osób („dzieło sztuki jako akt przymierza”). Jeśli krytyk chciałby stać się idealną osobą w rozumieniu personalizmu, to sensem uprawianej przez niego krytyki artystycznej powinno być usensownianie i porządkowanie życia w kierunku idealnej wspólnoty osób w ruchu personalizacji.

Terlecki, blisko związany z literaturą i krytyką literacką, zafascynowany pisarstwem Mouniera, pragnął w jakiś sposób umieścić najpierw sztukę, a później krytykę w bliskim mu świecie personalizmu.

Sam Mounier, jak się wydaje, nie traktuje jednak sztuki jako działalności wyjątkowej. O twórczości wspomina jedynie w krótkim fragmencie zatytułowanym *Sztuka. Szkic estetyki personalistycznej*. Wyznacza sztuce raczej funkcję uzupełniania i oświeclania oryginalnym, „boskim” światłem nieuchwytnych zmysłowo zjawisk niż odpowiedzialną rolę usensowniania świata lub teren szczególnie owocnej realizacji pełni człowieczeństwa. Zwraca raczej uwagę na problem rozumienia sztuki, bo „Sztu-

ka osamotniona, poddana sofistycznej klienteli, gubi się w zawiłościach, w zagadkowości lub wyrachowaniu”³³. Mounierowi marzy się „wielka sztuka ludowa”, powszechnie zrozumiała i łącząca ludzi³⁴.

Pytanie o sens sztuki nie powinno jawić się wobec powyższego jako coś swoistego, zasługującego na szczególne traktowanie, bo ważniejszego niż inne sfery zaangażowania człowieka. Używając terminologii Mouniera, sens może się przejawiać, a nawet powinien, we wszelkich dziedzinach aktywności człowieka-osoby.

Wpływowy dziś filozof Arthur Danto, wtedy gdy porzuca rolę filozofa i staje się na potrzebę chwili krytykiem artystycznym, mówi: „Swoje zadanie pojmuję jako mediację między artystą a widzem, pomaganie temu drugiemu w uchwyceniu zamierzonego [przez artystę – przyp. JWG] znaczenia”³⁵. Co rozumiałe, pierwszym zadaniem krytyka personalisty, stojącego przed dziełem sztuki, zgodnie z przedstawioną powyżej interpretacją możliwego rozumienia artystycznej krytyki personalistycznej, byłoby uchwycenie intencji artysty, tak jak myśli Danto, ale zadaniem owego krytyka, które pojawia się niemal równocześnie, byłaby odpowiedź na pytanie: „Czy ten człowiek (twórca dzieła, artysta) i ten drugi człowiek (odbiorca), i wreszcie ja (krytyk) mamy szansę dzięki temu dziełu sztuki realizować się jako osoby?”.

Meaning of the Personalistic Art Criticism in Quest for the Sense of Art

I perceive the art criticism as the philosophical reflection on art. It is possible to ask question about the sense of art only on the basis of philosophy including, among others, personalism. In this text, the concept of Tymon Terlecki's personalistic criticism based on Emmanuel Mounier's philosophy is analyzed to assess the usefulness of its main assumptions and design a model of the contemporary artistic critic. The analysis of such concepts as person, personal movement, freedom, transcendence, symbol and view leads to the conclusion that a critic-personalist is not supposed to be satisfied only with deciphering the sense of art. However, s/he is to extend the scope of her/his reflection with the context of the work's potential impact on an artist and a viewer.

Joanna Winnicka-Gburek – e-mail: jgburek@wp.pl

³³ Tenże *Personalizm* wyd. cyt. s. 87.

³⁴ Por. M. Fumaroli *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności* H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski (tł.) Kraków 2008 s. 94-114. Przykład ostrej krytyki utopijnej koncepcji edukacji estetycznej Mouniera.

³⁵ A. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tł.) Kraków 2006 s. 243.