

RAFAŁ SOLEWSKI

MYŚLI, ZMYSŁY I EMOCJE. PRÓBA DYSKURSU O SYNTEZIE SZTUK I JEJ PERCEPCJI

Autor definiuje na wstępie pojęcie syntezy i wskazuje możliwości jego użycia w teorii sztuki, a następnie koncentruje się na różnych wizjach wspólnoty sztuk. Omawia najpierw koncepcje rekonstrukcji pragueckiego synkretyzmu kulturowego w przestrzeni teatralnej, a następnie różnorakie wskazania na wspólne dla różnych sztuk role artysty i impulsu twórczego, możliwość łączenia przez miejsce, program ikonograficzny, celowe współdziałanie kilku twórców. Ostatecznie szczególna uwaga poświęcona zostaje doznaniu i wysiłkowi intelektualnemu odbiorcy, uznanemu za ostateczną instancję łączącą w doświadczeniu estetycznym różne dziedziny sztuki.

Choć uzasadniona jest krytyka powierzchownego nadużywania terminu synteza sztuk, to jednak próba ujęcia istniejących już refleksji na ten temat w dedukcyjny dyskurs przynieść może nowe spostrzeżenia użyteczne w interdyscyplinarnym badaniu sztuki¹.

Synteza to łączenie różnych elementów w całość (a więc wytwarzanie czegoś nowego z czegoś już istniejącego), najlepiej po ich wcześniejszym zbadaniu². Dzięki temu można usunąć nieistotne części składni-

¹ Por. E. Gieysztor Miłobędzka „W obronie «całościowości». Pojęcie Gesamtkunstwerk” *Kultura Współczesna* 1995 nr 3–4 s. 73–94 oraz o badaniach interdyscyplinarnych M. Bal „Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej” M. Bryl (tł.) w: *Artium Quaestiones* t. XVII 2006 s. 298–299; H. Bredekamp *Urojenia* M. Bryl (tł.) *Artium Quaestiones* t. XV 2004 s. 240.

² Por. *Synteza* w: W. Kopaliński *Słownik Wyrazów Obcych i Zwrotów Obcojęzycznych* <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/DC3D3C92EB4EA4054125659A007F5E68.php> (05.02.2008) Syntetyczny to również szeroki, uogólniający, ogarniający. W tym sensie mniej ważnym dla omawianego kontekstu syntezami są obszerne opracowania naukowe, w tym i te, które dotyczą sztuki.

ków, a zbędne elementy ostatecznie wyeliminować. Skupić się zaś na tym, co wspólne, a przez to konstruktywne dla nowej całości. Synteza nie jest zatem sumującym zestawieniem, ale łączeniem poprzedzonym analizą, selektywnym, poszukującym tego, co istotne i wspólne, po to, by wytworzyć nową całość o własnej wartości. Nową jednak w taki sposób, który nie zakłada całkowitego unicestwienia tego, co składowe.

W świecie sztuki syntetyczny może być rysunek, jeśli na przykład skupiony będzie na czystości linii, wyrazistości konturu, oddaniu kształtu, zaznaczeniu pozycji, przy mniejszej trosce o szczegółowość i ozdobność. Realistyczny pejzaż może być naturalistycznie drobiazgowy, ale może też syntetycznie ukazywać najważniejsze cechy widoku. Niekiedy eliminowanie szczegółu, ale też i skupienie się na tylko jednym detalu i maksymalne zbliżenie się do niego, zaowocować może rezygnacją z mimetyczności. Powstająca tak sztuka abstrakcyjna docierać ma do istoty estetycznego doświadczenia, emocjonalnego odbioru, do metafizyki, a zatem do eliminowania tego, co zbędne, zaś wydobywania tego, co istotne. Konceptualizm w swym radykalnym nurcie uznał estetykę i ekspresję, dla sztuki wydawałoby się niezbędne, za warte selektywnego usuwania dla autotelicznej koncentracji na definicji sztuki, pojęciach i funkcji poznawczej³.

Przyjąć można wreszcie, że każde dzieło sztuki wizualnej jest syntezą obrazu i słowa, dokonuje się bowiem za pośrednictwem zmysłów, lecz ostatecznie w obszarze myśli. Tę zaś – jak pisał Maurice Merleau-Ponty – uobecnia słowo, nie będące jej znakiem, ale nierozdzielnie złączoną z myślą jednoczesną ekspresją, a percepcja i świadomość posiadająca werbalny charakter są integralnie związane⁴. Sam obraz bywa materia myśli we wspomnieniu, marzeniu czy śnie. Jednak to słowo i język wydają się ostateczną instancją estetycznego doświadczenia, szczególnie dla fenomenologów, hermeneutów, semiotyków czy kognitywistów. Tezy o roli myśli i słowa w konstruowaniu finalnego przedmiotu estetycznego w doznawaniu sztuki czy też o strukturalnej wspólnotcie intelektualnych działań związanych ze sztuką, przywołują problematykę, w kontekście której słowa synteza i sztuka pojawiają się chyba najczęściej jako określenie synteza sztuk czy *Gesamtkunstwerk*, a także jako rozważania o róż-

³ Por. R.W. Kluszczyński *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* Rabid, Kraków 2002 s. 95–100; R. Ingarden *O budowie obrazu w: tegoż Studia z estetyki* t. II PWN, Warszawa 1958 s. 92 i n; S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne* PWN, Warszawa 1994 s. 185.

⁴ Podobnie rozumują filozofowie od Arystotelesa do Emmanuela Lévinasa. Por. np. Maurice Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji* M. Kowalska i J. Migasiński (tł.) Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, w wielu miejscach; H. Arendt *Myślenie* H. Buczyńska-Grzywacz (tł.) Czytelnik, Warszawa 2002, s. 146; Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tł. M. Kowalska PWN, Warszawa 2002 s. 241.

nych możliwych relacjach, pokrewieństwach, korespondencjach czy „orkiestracjach” między różnymi dziedzinami sztuki.

Chorea i klasyfikacje

Istnieje pogląd, że człowiek rozpoczął posługiwanie się słowem i językiem dopiero 150 000 lat temu na skutek mutacji genetycznej wywołanej potrzebami adaptacyjnymi⁵. Być może to takiej rangi przemiany spowodowały również zniknięcie kulturowego synkretyzmu, właściwego pierwotnie światu człowieka, w obrębie którego funkcjonowała „trójjedyna choreja”, czyli sztuka ekspresji i nierozdzielonych poezji, muzyki i tańca, podczas gdy architektura, rzeźba i malarstwo były tylko dziedzinami rzemiosła⁶. Kryzys wspólnoty filozofowie postrzegają w skali antropologicznej i uniwersalnej, gdzie różnicowanie się i dzielenie skutkować ma zatracaniem związku z naturą i będzie powodować egoizm. W takim kontekście Platon obawiał się zastępowania bezpośredniej komunikacji przez pismo, Fryderyk Nietzsche ganił sokratejski racjonalizm w sztuce, Martin Heidegger krytykował „odbóstwienie” świata przez metafizykę, odchodzenie od istoty bycia i od rzeczowości rzeczy, sprowadzanie bycia do wyglądu, języka do narzędzia komunikacyjnego, działania ludzkiego do kultury, a sztuki do estetyki⁷.

Konstatując „sokratejski kryzys” Platon w *Państwie* i *Sofiście* dzieli sztuki na wykorzystujące wytwory naturalne (ktetyka, np. łowiectwo) i poetykę (służącą ludziom bezpośrednio, to np. taniec, muzyka, lub pośrednio np. przez wytwarzanie narzędzi, lub, ewentualnie, pokazywanie rzeczywistości). Rozpoczyna się pojmowanie malarstwa i rzeźby jako sztuk naśladowczych, co miało szczególne znaczenie w dyskusjach o podobnych albo też odpowiednio lepszych lub gorszych możliwościach naśladowczych poezji i sztuk plastycznych, konkurujących też między sobą.

Kant podzielił sztuki, których zadaniem jest wyrażanie idei, na posługujące się słowem (krasomówstwo i poezja, umożliwiające kontakt z ideami dzięki wyobraźni), plastyczne (unaoczniające idee) i działające

⁵ O koncepcji neurogenetyczno-lingwistycznej, tłumaczącej m.in. schizofrenię zaburzeniami w relacji do siebie półkul mózgowych związanych z uzyskaniem językowych kompetencji, por. J. Wciórka *Schizofrenia* w: A. Bilikiewicz i in. (red.) *Psychiatria* Wydawnictwo Medyczne Urban & Partner, Wrocław 2002 t. II: *Psychiatria kliniczna* s. 250.

⁶ Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. I: *Estetyka starożytna* Arkady, Warszawa 1988 s. 28.

⁷ A. Zeidler-Janiszewska *Typy symbolizowania w kulturze. Na marginesie hermeneutycznej koncepcji symboli* w: T. Kostyrko (red.) *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej* PWN, Warszawa 1987 s. 210–211.

na zmysły ekspresją dźwięków i barw. Wśród estetyków Kantowskie klasyfikacje zyskały licznych kontynuatorów, zaś wśród historyków sztuki najpopularniejszym rozgraniczeniem stało się Lessingowskie podzielenie sztuk na trwające w przestrzeni, czyli plastyczne i rozwijające się w czasie – literackie⁸.

Jeszcze w 1967 roku Adorno starał się pogodzić elementarne zasady rozgraniczania z poszukiwaniem elementu wiążącego i właściwego sposobu łączenia sztuk. Nie można według niego ograniczać się do wyłączanie intelektualnego komunikatu i należy pamiętać o tworzywie koniecznym dla istnienia sztuki, zaś jego charakter wyróżnia różne artystyczne zasady i dziedziny wymagające określonych umiejętności⁹. Charakterystyczne zachodzenie na siebie różnych dziedzin powinno przypominać działanie orkiestry, w której różne instrumenty współbrzmia harmonijnie. Filozof oczekuje przy tym od sztuki wypowiedzania sensu, niezależnego od różnic tworzyw, technik i ich relacji.

Podstawą klasyfikacji bywa zatem rodzaj używanego tworzywa, stosunek do natury albo sposób oddziaływania na odbiorcę. Charakterystyczne jest przekonanie, że istnieją różnice i granice oraz, że wyróżnić można cechy predysponujące określone dziedziny do wybranych celów. Sama świadomość istnienia granic prowokować może do spontanicznego ich naruszania, co owocuje powstawaniem dzieł, nowych dziedzin i teoretycznej refleksji.

Teatr i wspólnota

Chyba najbardziej znanymi próbami powoływania syntezy sztuk są te związane ze wspólnotą teatralną. Nawet w zdecydowanie racjonalnej myśli scena jawi się jako przestrzeń łączących działań. Chociażby Kant dostrzegał możliwość łączenia różnych sztuk na scenie, czego rezultat nie zawsze musi być udany. Przede wszystkim jednak uzależniał wartość dzieł od tego, czy służą one idei moralnej, czy tylko rozrywce.

Teatrológ wskaże źródła sztuki scenicznej w bliskich *chorei* greckich obrzędach i średniowieczne misteria łączące różne dziedziny nie tylko świątynnym miejscem i funkcją religijną oraz poznawczą, ale i podniosłym

⁸ Por. I. Kant *Krytyka władzy sądzenia* J. Galecki (tł.) (A. Landman) PWN, Warszawa 1986 s. 61–129, 260–262; Th. Munro *The Arts and Their Interrelations* The Liberal Arts Press, New York 1949; G.E. Lessing „Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji” H. Zymon-Dębicki (tł.) w: E. Grabska, M. Poprzęcka (red.) *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870* PWN, Warszawa 1974 s. 163–178.

⁹ Por. Th. W. Adorno *Sztuka i sztuki* w: tegoż *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* K. Krzemień-Ojak (tł.) PIW, Warszawa 1990 s. 34–47.

nastrojem czy mistycznym uniesieniem. Także próby rekonstrukcji *cho-rei* owocujące powstaniem opery, potem kontestowanej przez Wagnera, którego dopiero muzyczny dramat totalnie ogarniający sztuki, wiązany nie tylko jedną przestrzenią, ale i wykorzystaniem „miejsc wspólnych” różnych dziedzin, np. rytmu, dzięki ostatecznie wspólnym emocjom odbudować miał naturalny, uniwersalny język nawet sprzed katastrofy wieży Babel oraz podporządkowywać wszystkich jednej idei¹⁰.

Wagnerowska teoria wpisała się w romantyczną, synkretyczną wizję syntezy sztuk. Hegel wierzył w szczególną moc poezji, która przenika i może łączyć różne artystyczne dziedziny, a która będzie istotą sztuki ostatecznej syntezy wieńczącej historię¹¹. Dla Nietzschego, w czasach pragreckich dionizyjskie muzyka i taniec związane były z jednością świata i ludzi, zatraconą jednak, dlatego przypomnienie o niej w ekstatycznym, obrzędowym tańcu budziło cierpienie i lęk przed dawną wzniosłością¹². Stąd w greckiej sztuce pojawił się łagodzący element apolliński. Muzyczność przeniesiona w apolliński symboliczny obraz senny jest ważniejsza od słowa w poezji, dlatego ta, uprawiana przez wyrzekającego się swej podmiotowości i w dionizyjskim upojeniu oddanego *Prajedni* artystę, najbliższa jest prawdy o bycie człowieka, podczas gdy wypierające mit „sokratejskie” filozofowanie wprowadzone do teatralnej tragedii, stało się przyczyną jej upadku. Marzeniem Nietzschego było pojawienie się tańczącego Sokratesa – syntetyzującego to, co dionizyjskie, apollińskie i sokratejskie.

Wielka Reforma Teatru na przełomie XIX i XX, „pacyfikując” gwiazdorskie ambicje aktorów i prymat literatury, doceni muzykę, plastykę, światło, łączący rytm¹³, zbliży scenę do widza i podporządkuje całość widowiska reżyserowi, co można nazwać wyeksponowaniem jego roli jako dokonującego scenicznej syntezy. Przy czym za kontynuatorów idei

¹⁰ Por. *Opera* <http://pl.wikipedia.org/wiki/Opera> (7.01.2008); R. Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft* w: tegoż *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Fritsch, Leipzig 1897 t. III (w wielu miejscach). O Wagnerowskiej koncepcji i próbach jej realizacji szczegółowo por. A. Baranowa „Wagner, Gesamtkunstwerk i moderniszc. W kręgu języka uniwersalnego” *Roczniki Humanistyczne* t. XLVI 1998 z. 4 s. 89–121 (w wielu miejscach) szczególnie s. 99, 112.

¹¹ Por. G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski, A. Landman (tł.) PWN, Warszawa 1964 t. I s. 25, 66, 135–136, 149–150, 174, 280.

¹² Por. F. Nietzsche *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm* L. Staff (tł.) Warszawa 1907.

¹³ Szczególnym wydobyciem tego elementu wspólnego jest tutaj metoda eurytmii Émile Jaques-Dalcroze’a, która oddziaływała nie tylko na sztukę (choć wykorzystana np. przy wystawieniu opery Glucka *Orfeusz i Eurydyka*), lecz dotyczyła nauki i doświadczania muzyki przez ruch i była częścią pedagogiczno-antropologicznego przedsięwzięcia, którego celem było osiągnięcie jedności ciała, zmysłów i umysłu w sensie indywidualnym i kolektywnym. Por. *Eurhythmic* <http://en.wikipedia.org/wiki/Eurhythmic> (12.02.2008).

Wagnera uważa się też twórców znacznie późniejszych i wykraczających poza granice teatru, postrzeganych jako „rozumiejących sztukę jako *katharsis* i pragnących przez sztukę świat ulepszyć i zbawić”¹⁴.

Realizacje postulatów totalności rozumianej przede wszystkim jako znoszenie granic pojawiają się w prowokacjach dadaistów i Fluxusu czy w muzyce liter lettrystów, a także w performance i happeningu, manifestacyjnie łączącym sztukę z życiem codziennym i cenionym przez wkraczający w otwartą publiczną przestrzeń teatr niezależny lat sześćdziesiątych XX wieku, w którym działania dotyczące (kolektywnej) nieświadomości wiążą się znów z ideami powrotu do religijnych i synkretycznych kulturowo źródeł. Bywa to kontynuowane współcześnie, choć popularność „postautonomicznych tendencji neoawangardowych stapiających sztukę z codziennym życiem człowieka” chyba zmalała¹⁵.

Trudno dokładnie definiować tęsknotę do uniwersalnej i trochę chyba mitycznej wspólnoty różnych sztuk, a zarazem wspólnoty ludzi (bo jest to kolektywna współpraca artystów i równie twórczych odbiorców), czy może do pełnego kulturowego synkretyzmu, w oparciu o działania związane z teatrem, ale także refleksję drążącą zarazem problematykę antropologiczną, psychologię głębi i metafizykę. Zapewne w tym właśnie obszarze najłatwiej o nadużycia. Nie można jednak zaprzeczyć istnieniu owej przestrzeni w sztuce, a szczególnie widoczna jest ona dzięki refleksji o syntezie, wciąż fascynując tak metafizycznych idealistów, zwolenników psychoanalizy, jak i pragmatyków spragnionych intensywnych doznań. Jednocześnie powyższe rozważania wskazują podstawowe aspekty problematyki syntezy i pokrewieństwa sztuk: kwestie artysty, miejsca, przestrzeni i tworzywa, medium i odbiorcy.

¹⁴ *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heinrich Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg. Essays*, hrg. Gabriele Förg, Frankfurt/Main 1984 s. 7 za: Anna Baranowa, „Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem”, „Prace z Historii Sztuki” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* MCLXXIII Kraków 1995 z. 21 s. 84. Por. też M.W. Smith *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace* Routledge 2007.

¹⁵ Projekt „Chorea” trwa od 2004 roku w Ośrodku Teatralnym Gardzienice założonym przez Włodzimierza Staniewskiego, ucznia Jerzego Grotowskiego, por. Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” (08.02.2008).

<http://cms.dev.engo.pl/files/lubelskie.ngo.pl/public/dokumenty/powiaty/swidnicki/organizacje/swidnicki13.doc>. Por. też A. Zeidler-Janiszewska *Typy symbolizowania w kulturze. Na marginesie hermeneutycznej koncepcji symboli* w: T. Kostyrko (red.) *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987 s. 211–213.

Artysta

Reżyser kontrolujący samodzielnie wiele dziedzin to ilustracja myśli o syntezie i relacjach różnych sztuk skoncentrowanej na postaci twórcy, zgodnie z myśleniem idealistycznym, wizją niezależnego i wszechstronnie utalentowanego renesansowego artysty, biograficznym nastawieniem pierwszych historyków sztuki, romantycznym mitem wieszczą czy wreszcie paradygmatem modernistycznym. Oczywiście i liczne są przykłady wszechstronnie utalentowanych twórców działających w różnych dziedzinach, niekoniecznie związanych z teatrem (choć często interdyscyplinarni artyści intuicyjnie skłaniali się ku przestrzeni oferującej tak wiele możliwości), jakkolwiek nie zawsze oznaczało to konstruowanie dzieł przekraczających granice lub syntetycznie łączących.

Jednak skupienie się na postaci twórcy prowadzi też do bardziej fundamentalnych rozważań. Sztuki nie tylko odróżniać, ale i łączyć (lub przynajmniej upodabniać) może to, w jaki sposób artysta ukazuje twórczą energię, emocje i nastawienie. Leonardo zaliczał malarstwo do sztuk wyzwolonych, a więc związanych z pracą intelektualną, a nie fizyczną, ze względu na to, że nie wymaga ono „brudnego” fizycznego wysiłku, jak rzeźba, a także dla jego wierności naturze większej niż w przypadku poezji¹⁶. Jednak siostrzaność właśnie poezji i malarstwa udowodniał Charles A. Dufresnoy w *De arte graphica*, tłumaczonym na angielski przez Johna Drydena, który wprowadził wciąż popularne określenie *sister arts*. Podkreślano podobieństwo emotywnego działania słów i barw, a grę kolorów, światła i cienia porównywano z poetyckimi figurami (np. eksplozja kolorów działa podobnie jak silna metafora). Wreszcie okazywało się, że tak jak słowa okrywają myśli, tak kolory są odzieniem rysunku. W XIX wieku John Ruskin w *Modern Painters* akceptował przeciwstawianie malarstwa mówieniu i pisaniu, jednak nie poezji, bo malarstwo i mowę łączyć mogła ekspresywna funkcja, która okazuje się jednym z najczęściej wskazywanych wspólnych cech różnych dziedzin¹⁷.

¹⁶ Por. Michał Anioł Buonarroti *List do Benedetta Varchi* (1549) w: J. Białostocki (red.) *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600* PWN, Warszawa 1985 s. 153; *Paragone: painting or sculpture?* <http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575> (12.06.2007). Można tu dodać opinię, że romantyczna synteza dotyczyła „wewnętrznych transpozycji ducha i atmosfery dzieł, realizowanych za pomocą środków ekspresji i tworzywa przysługującego różnym rodzajom sztuki”, por. H. Brzoza *Wielość sztuk – jedność sztuki* Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982 s. 23.

¹⁷ Por. J. Graham *Ut pictura poesis* w: *The Dictionary of the History of Ideas*, <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-63>; G.P. Landow *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html> (12.10.2006); L. Gołuchowska *Sztuki przedstawiające i literatura. Ich odmienny byt ma-*

Przed wszystkim zaś rozważanie o miejscu wspólnym przy koncentrowaniu się na podmiotowej postaci artysty prowadzi do refleksji dotyczących procesu twórczego, który zawsze cechuje obecność elementów fundamentalnych dla każdej sztuki. Platon uważał, że wszelka twórczość jest przejściem od niebytu do bytu i wciąż za wspólne uznać można właśnie dokonywanie aktu (od)twórczego czy „instauracyjnego” (powołującego bycie dla samego bycia, nie dla innych celów); także rozumne działanie prowadzące do najlepszej realizacji zaplanowanego celu; głoszony przez fenomenologów w ogóle intencjonalny charakter dzieła sztuki, a więc obecność pewnych konkretnych intencji powziętych przez artystę i przez niego interpretowanych w dziele, albo twórczego impulsu aktywizującego w ludzkich skłonnościach to, co estetyczne i to właśnie „wcielające” w czynnościach i wytworach; renesansowe podkreślenia, że różne dziedziny sztuk pochodzą „z tej samej władzy umysłowej”, jak uważał Michał Anioł, a we władaniu której kontrolę nad wspólnym dla sztuk zamiarem, pomysłem i jego najczęściej rysunkową wersją projektową (*disegno*) dostrzegał np. Cennino Cennini; wreszcie rolę „natchnienia”, którego rolę w pracy poety doceniał jeszcze Platon, a szczególnie wywyższyli romantycy¹⁸.

Koncentrując się na postaci artysty oraz w kontekście zagadnień syntezy sztuk i poszukiwania tego, co łączy różne dziedziny, można odnaleźć twórcę skupiającego w sobie wiele talentów i konstruującego dzieła w obrębie rozmaitych obszarów (niekiedy też je harmonijnie łączące), także przejmującego wiele kompetencji i kontrolującego wiele materii reżysera. W perspektywie filozoficznej zaś ukazuje się najbardziej fundamentalna wspólnota podstawowych elementów procesu twórczego. Artysta może zatem być przykładem przekraczania klasyfikacyjnych rozgraniczeń, podmiotem syntezy, ale można go uważać również za

terialny i wspólna funkcja perswazyjna w: M. Kapustka, A. Pochodaj (red.) Wrocławska Fundacja Studentów Historii Sztuki, Wrocław 1999 s. 13–21.

¹⁸ Por. np. (odpowiednio do wskazanych zagadnień): L. Brogowski „We wkleśłościach niebytu” *Format* 2001 nr 1–2 (38–39) s. 7; Jan Paweł II *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej* Watykan 1999 http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html (22.10.2005); M. Scheler *O geniuszu* J. Krupiński (tł.) w: M. Gołaszewska (red.) *Estetyka w świecie* Wydawnictwo UJ, Kraków 1986 t. 2 s. 17; É. Souriau „Sztuka i sztuki” I. Wojnar (tł.) w: I. Wojnar (red.) *Antologia współczesnej estetyki francuskiej* PWN, Warszawa 1980 s. 270–271; R. Ingarden *Studia z estetyki...* wyd. cyt., w wielu miejscach; H. Kieres *Filozofia sztuki* <http://www.kul.lublin.pl/efk/pdf/f/filozofias.pdf> (22.11.2006); J. Krupiński *Intencja i interpretacja. Genesis Andrzeja Pawłowskiego* Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2001 s. 7–43; tegoż, *Design/uzornictwo. Studium idei* ASP, Kraków 1998; A.T. Tymieniecka *The Creative Impulse and the Aesthetic Discourse of the Arts* w: I. Wojnar (ed.) *The Aesthetic Discourse of the Arts Breaking the Barriers, Analecta Husserliana* Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2000 s. 3–16.

najbardziej podstawowe „miejsce wspólne” wszelkich dziedzin sztuki, w których działania twórcy bywają podobne, a nawet kiedy się wyraźnie między sobą różnią, posiadać muszą takie same fundamenty.

Miejsce i współpraca

Do tradycyjnego paradygmatu należy także skupianie się na dziele, które powstając i istniejąc w określonym miejscu i czasie, spaja często różne artystyczne dziedziny. Taką najbardziej uniwersalną przestrzenią jest opisywany już teatr. Gotycka katedra uznawana bywa za przykład wspólnoty sztuk opartej o architekturę¹⁹. W baroku nie tylko indywidualni artyści wykazywali się wieloma talentami i umiejętnościami, ale funkcjonowały interdyscyplinarne, niekiedy rodzinne warsztaty, których dzieła uznawane są za przykłady wspólnoty sztuk. Gotfried Semper widział miejsce dla syntezy także w architekturze (najlepszym przykładem wydawał mu się pomnik), a choć w jego praktycznych działaniach być może brak szczególnych przykładów realizacji tej idei, to warto jednak pamiętać o dostrzeżeniu wspólnoty w dziele konstrukcyjnym, ale i nacechowanym znaczeniowo²⁰.

Szczególnym obszarem syntezy sztuk zachodzącej w jednym miejscu za sprawą jednego lub – częściej – wielu artystów tworzących w porozumieniu, we wspólnym celu, w jednolitym stylu, artystów często dzielących światopogląd, dostarcza działalność warsztatów z przełomu XIX i XX wieku. Kontestujący maszynową produkcję i nawołujący do współpracy rzemieślników i artystów różnych dziedzin ruch odrodzenia sztuk i rzemiosł powstał w Anglii dzięki ideom Williama Morrisa i Ruskina. Oddziałął on między innymi na wszechstronnego projektanta Henry’ego van de Velde, autora książki *Déblaiments d’art*, postulującej integrację wszystkich dziedzin sztuki. Założył on w Weimarze szkołę będącą podstawą dla modernistycznego Bauhausu. Działający w nim projektanci ogłoszą ideę *Einheitskunstwerk*, czyli wspólnego dzieła różnych artystów działających we własnych dziedzinach, ale wspólnie, dbających o ostateczny, całościowy rezultat (np. dom) nie zaś tylko o indywidualny wy-

¹⁹ Światło, istotne w estetyce katedry, to przykład średniowiecznego elementu wspólnego dla architektury, pełnego złoceń malarstwa czy estetyki iluminacji obecnej w ikonie i teologii, w której światło uważano za atrybut Boga. Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. I: *Estetyka starożytna* wyd. cyt. s. 292–298; t. II: *Estetyka średniowieczna* Arkady, Warszawa 1989 s. 21–36, 204–207, 226–232; G. Gacki *Teologia symboliczna św. Hildegardy z Bingen* <http://www.kosciol.pl/article.php/20040916231144917> (12.11.2005) oraz O. von Simpson *The Gothic Cathedral* Princeton University Press, 1988 (wyd. 3).

²⁰ Por. U. Planner-Steiner, K. Eggert *Friedrich von Schmidt. Gotfried Semper. Carl von Hasenauer* Wiesbaden 1978 s. 142–149.

silek (całość sygnuje wspólnie działający zespół, nie poszczególne elementy całości ich odrębni autorzy). Ostatecznie nowoczesny design staje się projektowaniem przemysłowym i odrębną gałęzią sztuki, natomiast w opisach wielu obiektów, przede wszystkim architektonicznych, w których wnętrze i jego wystrój stanowią integralny element całej konstrukcji, wręcz mnożą się określenia *Gesamtkunstwerk*²¹.

O ewentualnej syntezie decydowałaby tutaj najłatwiej uchwytana, „konkretna” wspólnota miejsca, programu ikonograficznego, stylu, osoby artysty lub stale współdziałających twórców. Można zastanawiać się, czy takie łączenie wpisuje się w wizję wspólnoty o niemal mistycznym charakterze, prowadzącej do znoszenia granic między ludźmi. A może nie jest to synteza uniwersalna, ale raczej suma, w której miejsce jest wspólnym mianownikiem? Często determinuje ono wybór tworzywa, które w określonej przestrzeni lepiej koresponduje z innym, co szczególnie dobrze widać na przykładach architektonicznych i co ujawnia miejsca wspólne. Korespondujące ze sobą np. materiały drewniane stają się w ten sposób tworzywem będącym podstawą nierozgraniczania, ale właśnie łączenia dziedzin. Natomiast omawiane już zagadnienie procesu twórczego ujawnia swoiście wspólnotową cechę, bowiem proces ów jakby „udziela się” kilku współdziałającym artystom.

Nasuwa się wreszcie pytanie o ten sam element, który sprawia, że dzieło powstające w określonym czasie i miejscu ma artystyczny charakter. Można w takim kontekście wskazać, że wspólnym dla każdego dzieła jest np. idealistyczna obecność piękna, wciąż ważna np. dla hermeneutów; sugerowana w myśleniu semiotycznym dominacja funkcji estetycznej lub estetyczno-moralnej; odkrywanie prawdy, która właśnie w bezinteresownie istniejącym dziele się „istoczy” – jak twierdził Heidegger; Adornowskie niesienie sensu niezależne od prób zamazywania go w obrębie kwestionowania tożsamości sztuki²².

Intrygujące jest godzenie funkcjonalnej użyteczności z bezinteresownością doświadczania piękna budowli czy sprzętów. Brak równowagi pomiędzy tymi elementami prowadzi do powstawania dzieł nieudanych. Przykładów tego można by dopatrywać się w *Art Nouveaux* i *radical design*, które charakteryzuje nadmierna malowniczość i przerysowanie, a które pojawiły się przed modernistycznym funkcjonalizmem lub zaraz po nim.

²¹ Por. np. Ch. i P. Fiell *Design XX wieku* Taschen 2002, w wielu miejscach.

²² Por. np. H.-G. Gadamer *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 1993; R. Jakobson „Poetyka w świetle językoznawstwa” w: H. Markiewicz (red.) *Współczesna teoria badań literackich za granicą* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972 t. II s. 27–28; M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki* w: tegoż *Drogi lasu* Aletheia, Warszawa 1997 s. 7–62.

Myśli o potencjalnej syntezie i refleksje o miejscach wspólnych prowadzą w ten sposób do rozważań o artystycznych wyznacznikach.

Miejsce i czas powstania mogą zatem determinować syntezę różnych sztuk (choć niekiedy jest to może tylko sumujące gromadzenie) oraz obszar (syntetyzującej) współpracy wielu twórców. Zarazem obszar ten, w którym pojawia się interdyscyplinarne dzieło, skłania do zapytania, jakie to wspólne, korespondujące ze sobą elementy, prócz oczywistej lokalizacji, powodują, że te właśnie dziedziny są łączone, co w ostateczności doprowadzić może do refleksji o ontologii dzieła sztuki.

Instalacje i nowe media

Omówienie kontekstu teatralnego i architektonicznego pokazuje, że zasadniczym problemem dla ewentualnej syntezy sztuk jest wybór najbardziej odpowiedniej przestrzeni, w której można efektywnie łączyć różne artystyczne dziedziny. Wyjątkowe możliwości oferuje instalacja, wieloelementowa struktura wykorzystująca wszelkie przestrzenie, materiały i media. Od dadaistycznych nagromadzeń rzeczy gotowych, poprzez konceptualne zestawienia zapisu i przedmiotu, po aranżacje *site specific* wykorzystujące zastany kontekst, oraz te wykorzystujące nowe media, charakteryzuje się ona immanentną transgresywnością²³. Taką charakteryzuje najnowszą sztukę filmową obok „dyskursywności, nielinearności, nienarracyjności, symetryczności, kontrapunktowości, autonomii, gry, multimedialności, encyklopedyczności, intertekstualności”. Wspomina się o tym zwłaszcza w kontekście eksperymentów strukturalnych i rozszerzania granic kina, między innymi o możliwości wideo i komputera (choć i wcześniej film łączył różne sztuki przez swe oczywiste cechy, np. integrowanie utrwalonego obrazu i słowa czy „ożywianie” obrazu w ruchu i czasie). W ten sposób film staje się częścią instalacji (lub na odwrót). Jednak tutaj dostrzega się różnicę między zwykłym zestawieniem wielu mediów w całość multimedialną i intermedialnością, której

²³ Por. *Instalacja* [http://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja_\(sztuka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja_(sztuka)) (08.02.2008); *Transgresja* <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/6136841F4F1E3C2F412565AF007AA13B.php> (08.02.08); M. Porębski *Ikonosfera* PIW, Warszawa 1972 s. 120–121, 135 i n. Przez nowe media rozumiem technologie wykorzystywane w sztuce XX wieku, wykraczające poza tradycyjne malarstwo, rzeźbę, grafikę i architekturę (np. wideo, komputer, emisja sztucznego światła), często technicznie i strukturalnie powiązane i razem zestawiane. Por. T. Goban-Klas *Zarys historii rozwoju mediów. Od malowideł naskalnych do multimedii* Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001 s. 6–30; R. Kluszczyński wyd. cyt. s. 38, 180, 193–195. P. Zawojski „*Stara*” *estetyka w konfrontacji z nowymi mediami* w: A. Zeidler-Janiszewska (red.) *Estetyczne przestrzenie współczesności* Instytut Kultury, Warszawa 1996 s. 156–157.

cechą jest to, że w każdym z przejawów nieuchronnie wywołuje relacje z innymi mediami.

Ostatecznie, charakterystyczne dla instalacji intermedialnych ekspozowanie swojej struktury, czy relacyjności (autotelicznie dzieła do samego siebie ale także wewnętrznej relacji jego elementów) nie poddaje się percepcji możliwej do zamknięcia w ustalonych stylach odbioru²⁴.

W odniesieniu do nowych mediów także pojęcie konwergencja, oznaczające zbieżność, pojawianie się cech wspólnych u różnych organizmów, znalazło zastosowanie jako nazwa „procesów obejmujących kojarzenie zjawisk znajdujących się na pograniczu działów telekomunikacji, informatyki i multimediów”²⁵. Intermedialność i konwergentność, rozpatrywane przede wszystkim w odniesieniu do instalacji, nowych mediów i działań artystycznych ujmowanych w aspekcie komunikacji, nie tylko kierują zainteresowanie ku medium jako wspólnej przestrzeni oraz ku artystom z predylekcją do łączenia różnych nowych technik, ale przede wszystkim prowadzi do rozważenia roli odbiorcy w fenomenie syntezy. Bo przecież istotą rzeczy jest tutaj łączenie przezeń np. komunikatów adresowanych do różnych zmysłów czy też nieuchronność jego reakcji, a wreszcie, w instalacjach interaktywnych, świadome przeniesienie percepcji intelektualno-emocjonalnej w fizyczne działanie – zachowanie mentalne.

Odbiorca

Jedna z definicji Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerku* mówi, że to „totalne dzieło angażujące wszystkie sztuki pod egidą muzyki na usługi ekspresji uczuciowej, która by – apelując głównie do emocjonalnej natury odbiorcy – zawładnęła nim tak dalece, aby poczuł się on zespolony z innymi jedną ideą i jedną wiarą”²⁶. Mowa zatem i o znanej nam już roli

²⁴ „Eksperymenty z tworzywem i funkcją spełnianą przez książkę, czyli książka artystyczna”, wielokrotnie będąca dziełem wszechstronnego twórcy i zakładająca często wprost łączenie słowa i obrazu, nieraz wpisuje tom i tekst w rozbudowane konstrukcje, metarefleksyjnie łącząc z instalacją problematykę komunikacji i medium. Por. R. Solewski „Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi” *Estetyka i Krytyka* 2005 nr 7/8 s. 118–143.

²⁵ R. Arendarski *Konwergentne sieci telekomunikacyjne* <http://arendar.webpark.pl/> (8.11.2006); definicja konwergencji por. *Słownik wyrazów obcych...* <http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/03A24D48DC0CFE2BC12565E9005194B3.php> (8.11.2006).

²⁶ S. Jarociński *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)* w: tegoż *Ideologie romantyczne. 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury* PWM, Kraków 1979 s. 52. O intensywności doznania por. J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* A. Potocki (tł.) Ossolineum, Wrocław 1975 s. 246 i w wielu miejscach; o właściwej instalacjom immersyjności por. R.W. Kluszczyński wyd. cyt., w wielu miejscach.

wyrażania przez artystę, i o syntetycznym dziele – dramacie muzycznym – i ostatecznie właśnie o odbiorcy, tyleż indywidualnie doświadczającym, ile i znów idealistycznie kolektywnym, bowiem dramat muzyczny ma dzięki oddziaływaniu emocjonalnemu podporządkowywać ludzi jednej idei. Być może „immersyjne” pochłanianie widza przez współczesne instalacje, oszłamiające działaniem wielu mediów na różne zmysły, bliskie jest wielu aspektom takiej totalności w oddziaływaniu na widza. Pozostaje pytaniem, czy często nie chodzi tylko o pragmatyczną maksymalizację intensywności doznania. Natomiast zdanie, że „Zajmowanie się syntezą sztuk wymaga (...) otwarcia wszystkich zmysłów, po to, by rozbudzić ów zmysł wewnętrzny, który scala w sobie różnorakie bodźce”²⁷, przywołuje także wspomnianą już problematykę wewnętrznego impulsu, jednak już nie tylko charakteryzującego proces twórczy, ale mającego się udzielać odbiorcy.

Wśród romantyków i symbolistów popularne były poszukiwania korespondowania sztuk, szczególnie poezji, muzyki i wizualnej plastyki, uchwytnego dla widza dzięki obecności odpowiedniego nastroju (którego osiągnięciu wiele uwagi poświęcali inscenizatorzy symbolistycznych dramatów). Pożądane było wywoływanie doznań synestetycznych, czyli odczuwania tego samego wrażenia przy zmysłowym doznawaniu danego dźwięku i danego koloru²⁸. Według Stendhala i Adolphe’a Thiersa malarstwo Delacroix wyrastało z nastrojów budowanych przez muzykę Chopina i budziło uczucia podobne do wywoływanych przez nią. O *correspondance* zaś wprost pisał Baudelaire, wskazując, że pod wpływem muzyki w umyśle powstają konkretne wizje plastyczne i że ma ona zdolność „odmalowywania” określonych nastrojów. Wreszcie chętnie nazywano zagadnienia plastyczne, posługując się terminologią muzyczną, a wielu malarzy rzeczywiście posiadało muzyczne umiejętności²⁹. Na początku XX wieku Kandinsky, malarz i poeta uzdolniony muzycznie, zainspirowany Wagnerem, wprost wyrażał wiarę w *Gesamtkunstwerk*. Pragnął malarstwa wolnego od treści jak muzyka, dostrzegał wewnętrzną tożsamość procesów twórczych i – podobnie jak wielu innych twórców – nazywał swe dzieła, używając terminologii muzycznej³⁰. Muzyczne kompozycje Aleksandra Skriabina wprost zapisane mają planowane

²⁷ A. Baranowa Spotkania z Čiurlionisem

<http://free.art.pl/podkowa.magazyn/nr45/ciurlonis.htm> (11.02.2008).

²⁸ Por. np. A. Baranowa *Wagner, Gesamtkunstwerk...* wyd. cyt. szczególnie s. 107 i n; M. Dufrenne *Praktyka synestezji w sztuce* A. Śpiewak (tł.) *Estetyka w świecie* 1997 t. 5 s. 17–22; *Colour Music* <http://home.vicnet.net.au/~colmusic/welcome.htm> (11.02.2008).

²⁹ Por. Ch. Baudelaire *Sztuka romantyczna słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2004; J. Starzyński *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire* PIW, Warszawa 1965.

³⁰ Por. M. Dąbrowski *Kandinsky: Compositions* Harry N. Abrams, New York 1997.

synestetyczne wrażenia. Symbolistyczne, natchnione wizje synestetyczne Mallarmé'go czy Rimbauda realizowane bywały w teatrze w mniej lub bardziej udany sposób, np. przez Paula Forta czy Edouarda Autanta, architekta, reżysera i pisarza³¹. Były i są one również przedmiotem licznych refleksji teoretycznych.

W innym obszarze rozważanych relacji, ale także z myślą o tym, jak percypuje dzieło odbiorca, zdanie Horacego *ut pictura poesis* stało się mottem problematyki podobieństwa malarstwa i poezji, zauważanej też przez Symonidesa z Keos, który pierwszy twierdził, że poezja jest milczącym malarstwem, a malarstwo niemą poezją, ale i przez Owidiusza czy Plutarcha. W istocie jednak poeta wskazywał, że dla percepcji obrazu i werbalnej poezji potrzebne jest podobne nastawienie (styl odbioru), a określenia „nieme” i „milczące” mówią o udziale określonych zmysłów w procesie, w którym ostateczną instancją jest odbiorca.

Nicolas Poussin podkreślał rolę *stori* w malowidle, i rzeczywiście w jego dziełach odnaleźć można i alegorie, i patetyczne opowieści, podobnie jak w pracach neoklasycystów³². Wspólnotę tematów i koniecznego dla zrozumienia dzieł sposobu odbioru w malarstwie i poezji podkreślali badacze malarstwa XIX wieku. Mieczysław Porębski, korzystając z interpretacji Norwida, widział w *Portrecie generała Dembińskiego* metonimię – sybirskie futro reprezentujące niewolę i metaforę – czerwień wojskowego namiotu to sztandar, krew, luna... Sama zresztą postać generała, samotnego, starego, mądrego, jest symboliczna.

Kwestia odbiorcy wykracza poza zagadnienia fizjologiczno-psychologiczne. Dick Higgins w rozważaniach o sztuce drugiej połowy XX wieku wydaje się godzić tradycję jednoczącego artysty, „medialną konkluzję” i akceptację roli odbiorcy. Odróżnia on proste zestawienie i „mieszane środki wyrazu” od intermedialnej fuzji, której fundamentem jest scalanie „horyzontów” artysty. Horyzonty: wizualny, literacki, muzyczny, także filozoficzny oraz „związany z codziennym życiem” łączą się we własnym odczuciu twórcy, co jest czytelne w hermeneutycznej interpretacji do-

³¹ Próba Forta zmieniania barwy oświetlenia i rozpylania odpowiednich zapachów na brzmienie danej głoski w *Théâtre d'Art* w 1891 roku wypadła groteskowo. W *Théâtre d'Espace* Autanta symultanicznie odgrywane sceny w przestrzeni miejskiej w spektaklu *La fille malade, la vieille femme et la vache gourmande* inspirowanym sonetem Rimbauda *Samogłoski* w 1937 roku, bardziej chyba udanie ogarniać miały i jednoczyć publiczność poddaną działaniu dźwięków i barw. Por. A. Baranowa *Wagner, Gesamtkunstwerk...* wyd. cyt. s. 106–108; G. Read *Theater of Public Space: Architectural Experimentation in the Théâtre de l'espace (Theater of Space)* Paris 1937 *Journal of Architectural Education* May 2005 vol. 58 wyd. 4 s. 53–62.

³² M.in. dotyczące mitycznych bohaterów kojarzonych z muzyką i teatrem, Dionizosa i Orfeusza. Temat muzyki chętnie poruszany był w malarstwie manierystycznym i barokowym, np. wśród wenejcjan i caravaggionistów.

konywanej przez odbiorcę. Owe intermedialne fuzje z czasem stają się nowymi mediami sztuki³³.

Przywoływany już Ryszard Kluszczyński analizujący intermedialność sztuki najnowszej z naciskiem wskazuje, że w odróżnieniu od myślenia zdeterminowanego modernistycznie, paradygmat postmodernistyczny i cyberkulturowy, właściwy dla zrozumienia sztuki transgresywnej i albo multi-, albo intermedialnej, wyróżnia skoncentrowanie się nie na artyście i dziele, ale na odbiorcy, którego ostatecznie cechować ma przeniesienie percepcji intelektualno-emocjonalnej w fizyczne działanie – co jest właściwe dla współczesnych instalacji interaktywnych.

Wreszcie, autor tego artykułu prezentuje pogląd, że ostateczną przestrzenią syntezy jest jednak myślenie odbiorcy³⁴. Doznania zmysłowe, przeżycia emocjonalne, nawet fizyczne działania zawsze prowadziłyby tutaj ostatecznie do intelektualnej refleksji, będącej efektem całościowej interpretacji, wymagającej często znacznego wysiłku, ale może absolutnie finalnej dla doświadczania dzieła.

Wszelkie takie refleksje przecinać mogą znów najbardziej uniwersalne zdania filozofów. Ostateczną syntezą w doświadczeniu odbiorcy zdaje się być bowiem przedmiot estetyczny, kształtujący się na skutek zmysłowego doznania dzieła sztuki oraz jego poznawczej interpretacji, przedmiot najbardziej chyba spełniający różne oczekiwania i wyznaczniki rozważane w koncepcjach synkretyzmu, syntezy sztuk, a także syntezy słowa i obrazu oraz syntetycznego selekcjonowania tego, co w dziele sztuki najbardziej istotne³⁵.

Problematyka związana ze sposobem percepcji nie tylko wywołuje rozważania o podobieństwach czy wręcz tożsamości stylów odbioru różnych sztuk. Uwrażliwia również na zagadnienia doświadczania zmysłowego w ogóle (w szczególności kwestię różnic i podobieństw w pracy różnych zmysłów) oraz bardziej już psychologicznego doznawania sposobu ekspresji, nastroju, atmosfery, intensywności bodźców. Wskazuje także na intelektualne myślenie, wreszcie wręcz na fizyczne zachowanie odbiorcy, a przede wszystkim, w najbardziej generalnym rozumieniu, na zasadniczą rolę jego doświadczania w fenomenie dzieła sztuki.

Synteza: zmysłowe doznanie, emocjonalna reakcja i intelektualna refleksja.

Oczywiście zaproponowany powyżej schemat rozważań nie jest doskonały. Niegdyś Odo Marquard, wspominając o roli jednego artysty

³³ Por. D. Higgins *Horyzonty* w: tegoż *Nowoczesność od czasu postmodernizmu* słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000 s. 92–133.

³⁴ Por. R. Solewski *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztuce przełomu XX i XXI wieku* Wydawnictwo Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007.

³⁵ Por. R. Ingarden *Studia z estetyki* t. 3, PWN, Warszawa 1970 s. 9–12.

w budowaniu wspólnoty i rozważając koncepcję absolutnego ja doświadczającego sztuki i świata, które jeszcze w koncepcjach Fichtego i Schellinga było właśnie podmiotem szeroko rozumianej syntezy, ostatecznie wskazał cztery wersje wspólnoty sztuk w kulturalnej praktyce³⁶. Dramat muzyczny Wagnera był bezpośrednią, pozytywną wspólnotą, w której nastąpić miało połączenie sztuki i przewyciężenie egoizmów w duchu nawiązującym do pragreckich rytuałów religijnych. *Gesamtkunstwerk* pośrednia i negatywna zakładała niszczenie granic pojedynczych dziedzin sztuki przez totalność działań i wspólnotę geniuszu, uchwytną we wspólnym działaniu grupy lub też reprezentowaną przez Beuysowskie hasło, że „każdy człowiek jest artystą” (Marquard przywołuje też działania dadaistów i futurystów, ale zapewne tutaj wpisać należy również owe „postautonomiczne tendencje neoawangardowe” stapiające sztukę z codziennym życiem człowieka). Pośrednia i ekstremalna jest wspólnota masy jednoczonej przez idee, politykę, historyczne wydarzenie (np. wojnę), masy, której jedność i stałość podtrzymywana i kultywowana jest także przez zgromadzenia o artystycznym charakterze. Wreszcie pośrednia wspólnota nieekstremalna to sposób traktowania całego świata jako swoistego teatru, w którym (i o którym) można przygotowywać artystyczne przedstawienia. Może dodać by tu należało nazwanie globalnej sieci komunikacyjnej (a sztuka bywa wszak traktowana jako rodzaj komunikacji) *noosferą*, otaczającą ziemię warstwą intelektualną, może totalną umysłową wspólnotą, aczkolwiek moralnie kontrowersyjną³⁷.

Być może bardziej podstawowy podział na przykład na zagadnienia syntezy, problemy podobieństw i korespondencji, poszukiwania wspólnych elementów oraz ewentualnie kwestie percepcji byłby „najbezpieczniejszy”, choć i tutaj łatwo o zastrzeżenia. Nie ma chyba, w tym zwłaszcza wypadku, doskonałego schematu dla dedukcyjnego toku dyskursu i zapewne powyższy tekst nie uczytelni wystarczająco popularnego terminu ani nie zaproponuje zupełnie nowego nań spojrzenia. Można co prawda zastanawiać się nad użytecznością pojęcia synteza jako fenomenologicznego narzędzia redukującego to, co mniej istotne, a obnażającego istotę dzieła postrzeganego początkowo hermeneutycznie, z wielu perspektyw, np. katedra syntetyzowałaby sztukę i religię w hold oddawany Bogu; instalacja zaś materię, konstrukcję i myślenie w wizualną filozofię. Być może zresztą uwagi takie spontanicznie pojawiają się w interpretacjach. Wreszcie określenie „integracja sztuk” przyjęło się

³⁶ Por. O. Marquard „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem.,” w: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäeische Utopien seit 1800* (katalog wystawy przygotowanej przez Harald Szeemana) Verlag Sauerländer, Frankfurt/Arau 1983 s. 40–49.

³⁷ Por. T. Goban-Klas wyd. cyt. s. 108. Określenie *noosfera* przytoczone za Teilhardem de Chardin.

jako nazwa odrębnej interdyscyplinarnej dziedziny akademickiej, raczej elastycznie otwartej programowo (np. na kierunku Edukacja antyetyczna w dziedzinie sztuk plastycznych funkcjonuje przedmiot „Integracja sztuk z elementami metodyki”).

Natomiast wśród przytaczanych najnowszych przemyśleń szczególnie wartościowe wydaje się wskazanie w rozważaniach o intermedialności na nieuchronność wywoływania relacji z innymi mediami. Być może ten właśnie imperatyw jest najważniejszym elementem, dzięki któremu zawsze dochodziło do powstawania harmonijnych całości nazywanych syntezą. W tym sposobie myślenia podkreśla się także rolę aktywnego odbiorcy jako tego, który w swym doświadczeniu ostatecznie scala różne dziedziny.

Stąd m.in. są to przemyślenia najbliższe autorowi tego artykułu, podobnie jak koncepcja „scalania horyzontów” artysty i odbiorcy obecna u Dicka Higginsa. Uważam bowiem, że wbrew najpopularniejszemu przekonaniu o tym, że synteza jest zagadnieniem związanym z totalnym oddziaływaniem na zmysły, nie jest ono elementem wystarczającym do zachodzenia syntezy. Doświadczenie nastroju, atmosfery, emocjonalnych uniesień, intensywnych bodźców, oszołomienia, immersyjnego zanurzenia – wszystko to prowadzi, może z opóźnieniem, ale zawsze ostatecznie – do intelektualnej refleksji. W istocie, jeśli dobrze przyjrzeć się Arystotelesowskiej definicji, nawet kolejne chętnie nadużywane wyrażenie *katharsis* wymaga nie tylko uczuciowego wstrząsu, ale i świadomego powrotu do równowagi. Także wspólnotę sztuk uchwycić można ostatecznie w przestrzeni intelektualnej odbiorcy. Podobnie zresztą jak i inne działania, które nazywa się, wykorzystując słowo „synteza” i w których dochodzi do redukcji, odsłaniania wspólnej istoty i często właśnie łączenia w oparciu o to, co wspólne. Nie należy oczywiście lekceważyć niezbędnej w ludzkim doznawaniu roli zmysłów i oczywistej roli emocji, tak bardzo cenionych przez Wagnera³⁸. Nie można ich też jednak przeceniać przez przyjęcie tylko romantycznego czy pragmatycznego punktu widzenia. Doświadczenie, które wyznacza sztukę, to nie tylko i nie przede wszystkim zmysłowe doznanie ekspresji i poddanie się jej. To bowiem doświadczenie tego, co adresowane do zmysłów, emocji, a ostatecznie do intelektu i wyobraźni, w których grze zachodzi to, co estetyczne, przy czym i w intelektualnej interpretacji nie można całkowicie wyżyć się uczuć³⁹. Warto chyba zatem doceniać aktywny udział

³⁸ Dokładnie o tym pisze A. Baranowa w: *Wagner, Gesamtkunstwerk...* wyd. cyt. s. 97.

³⁹ O *aisthesis* i myśleniu zdolnym do doznań por. W. Welsch *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej* J. Balbierz (tł.) w: R. Nycz (red.) *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* Universitas, Kraków 1998 s. 458–461.

myślącego odbiorcy jako miejsce syntezy, nawet i w sensie najbardziej ogólnym, ale podstawowym dla sztuk wizualnych, myśl bowiem byłaby tutaj przestrzenią niezbędną dla syntezy obrazu i słowa. Myśl nie znaczy tutaj rozum. Wszak jest też materią wyobraźni, pamięci, snu, marzenia. Chodzi raczej o Katrezyjańskie i Husserlowskie *cogito*, a nie *ratio*, które chyba nie są tym samym, choć w odniesieniu do człowieka nie sposób ich rozdzielić. Może zatem, godząc ostatecznie myśli fenomenologów, pragmatyków, hermeneutów i postmodernistów, wykorzystać Kantowską definicję sztuki jako gry rozumu i wyobraźni, ale i rozszerzyć ją, wskazując, że synteza sztuk intensyfikuje oscylowanie między zmysłowym doznaniem, instynktem, podświadomością, emocjami, myślą i rozumem. Interpretacja doznanego dzieła z udziałem rozumu, ale nie bez udziału intuicji i uczuć, syntetyzuje samą myśl i czystą emocję – uniesienie. I w taki sposób wymusza powrót do dzieła czy też raczej okazuje się, że jest ona w dziele zapisana. Termin synteza dotyczyłby elementarnej problematyki doświadczania estetycznego, a dopiero w jej obrębie kwestii rekonstrukcji „prasynekretyzmu” (warto tu przypomnieć najnowsze myśli o *noosferze*).

Na pewno zaś roztrząsanie kwestii syntezy sztuk, podobieństw, pokrewieństw i miejsc wspólnych czy w ogóle problemu użycia terminu synteza w odniesieniu do sztuki, wywołuje nieuchronnie namysł o jej wyznacznikach, o procesie tworzenia i doświadczania dzieła, o tworzywieniu, roli miejsca i czasu powstania, znaczeniowości dzieła. Być może właśnie elementarna refleksja jest największą wartością analizowania problemów granic, pokrewieństw i syntetycznych możliwości.

THOUGHTS, SENSES AND EMOTIONS. A DRAFT DISCOURSE ON THE SYNTHESIS OF ARTS AND ITS PERCEPTION

After defining the term synthesis and possible use of this word in the theory of art, the author concentrates on various visions of the „Community of Arts”. Description of the philosophical conception of the primeval syncretistic culture, destroyed by – among the others – partition of art into selected domains introduces the ideas to reconstruct universal art especially in the theatre (e.g. Richard Wagner, theatre reformers at the beginning of the 20th century, happening). Afterwards the author demonstrates the basic artistic elements uniting arts and proper to investigate the synthesis of arts phenomenon. Concentration on an artist, turns the attention not only to multitalented creators but also to a problem of the different or similar ways of expression in various domains (e.g. poetry and painting), as well as to the issue of a „creative impulse”. The artwork constructed in a chosen place and specific time, in one style and with one iconographic program, is the most visible base of the synthesis (e.g. in architecture and applied arts, understood as

the cooperation of artists or in the contemporary, transgressive and multimedia installation). The situation indicates also the elementary aesthetic problems of the most common determinant of artistic character of the work and the role of the reception and interpretation by the recipient. This element of an artistic process reminds about the role of the aesthetic experience as the final „common place” of every artistic activity (e. g. represented in the romantic considerations on synaesthesia, in the issue titled „ut pictura poesis” or in the „fusion of horizons” conception). Finally, the author stresses the role of recipient’s intellectual activity and cognition as the necessary element and the proper space of the synthesis of arts. The text ends with the reflection about the advantages of the investigations of the synthesis problems for the general questions concerning the art.

Rafał Solewski – e-mail: solewskr@poczta.fm