

Paweł Taranczewski

Próba syntezy

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 150-155

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Szpakowska: Wajda kompromituje kosa przez nagromadzenie. Przecież to nie są kosa „prawdziwe”, oni je biorą z rekwizytorni Tetmajera.

Aleksandra Okopień-Stawińska: Po co byłoby mu ich tyle? Jako rekwizyt malarski wystarczyłaby mu jedna.

Stefan Treugutt: Nie, to nie mają być rekwizyty. Wyobraźcie sobie państwo, jak ostra musi być kosa, by można nią było tak gładko przeciąć kurczaka!

Roman Zimand: Jest jeszcze inny kłopot. U Wyspiańskiego na dobrą sprawę nie wiadomo czy kosynierzy istotnie przybyli, czy też są tylko tworem halucynacji (widzą ich tylko wiejskie baby). Wydaje mi się, że u Wajdy kosynierzy są. Jego najlepsze filmy mówią przecież o straconym pokoleniu, o pokoleniu, które rzeczywiście dokonało czynu, aby następnie przemożać się, że czyn ten nic nie przyniósł.

Jan Józef Lipski: W interpretacjach dramatu Wyspiańskiego wydobywa się zwykle jeden tylko aspekt: pozytywne przywoływanie mitów narodowych. W tej też sferze wyżywa się Wajda. Ale *Wesele* Wyspiańskiego ma także inny aspekt. W 1900 r. w żadnym sensie nie można było powiedzieć, że chłop „miał złoty róg”. Pieśń Chochoła jest projekcją w przyszłość. Wyspiański obficie wykorzystując narodowe mity z różnych możliwych kontynuacji współczesności wybiera taki, który wszystkim tym mitom zaprzecza: „złoty róg” w rękach chłopów. W dramacie Wyspiańskiego przywołuje się narodowe stereotypy w aurze dwuznacznej, potwierdza się je i zaprzecza im. Wajda dialektykę tę pominął.

Literatura międzywojenna podjęła — prawda, częściowo — próbę wyzwolenia się spod mitów tradycji. W tej perspektywie *Wesele* Wajdy, arcydzieło skądinąd, wydaje się krokiem wstecz.

Sprawozdanie z dyskusji opracował *Marian Płachecki*

Próba syntezy

Mieczysław Porębski: «*Ikonosfera*». Warszawa 1972
PIW, ss. 297. Biblioteka Myśli Współczesnej.

Książka rozpada się zasadniczo na dwa nurty rozważań: analizy formalne (część I) i materialne (część II). Formalne są prezentacją strukturalizmu i pewnych pojęć matematycz-

nych, które zostaną potem zastosowane do opisu dzieł sztuki. Materialne zawierają analizy kultury, treść omówionych w części pierwszej struktur.

Zgodnie z myśleniem strukturalnym chce Porębski umieścić swą ikonosferę w tle najogólniejszym z możliwych. Wszystkich wątków książki omówić tu nie sposób, przyjrzyjmy się tylko niektórym.

Matematyka jest nauką formalną i w pewnych swych działach tak ogólną, że dowolne, ze względu na swą pewnego typu formę, rozpatrywane przedmioty spełniają ustalone przez nią prawa. Jeżeli np. twierdzenia geometrii Euklidesowej opisują prawa szczegółowego modelu, jakim jest dziedzina figur płaskich, to już twierdzenia teorii mnogości spełniają się wśród mnogości dowolnej natury, zaś np. twierdzenia logiki są zbiorem zdań prawdziwych w każdym modelu (nie jest też logika nauką o pojęciach, jak chce we wstępie Porębski!). Podobnie sprawa ma się z teorią relacji i funkcji. Rodzi się więc pokusa, by za pomocą tych bardzo ogólnych praw opisać inne niż matematyczne dziedziny. Niektóre z nich poddają się temu zabiegowi. Porębski sądzi, że dziedzina obrazów również. Wprowadza zatem szereg pojęć zaczerpniętych z teorii mnogości, relacji i funkcji, z teorii algebr abstrakcyjnych. Zanalizować je tutaj to utopia: nieorientowanemu analizie i tak nic nie wyjaśnia, a znającym się na podstawach matematyki nie są potrzebne.

Przedstawiam krótko, o jakie pojęcia chodzi: najpierw pojęcie obrazu i przeciwobrazu zbioru przez funkcję (ewentualnie relację), które to pojęcie jest najogólniejszym formalnym określeniem obrazu. Dalej: pojęcie algebry abstrakcyjnej, podobieństwa algebr, pojęcia homomorfizmu, epimorfizmu, endomorfizmu, izomorfizmu, które są różnymi typami podobieństw między algebrami lub projektowaniem algebry w nią samą. Posługując się formalnym pojęciem obrazu i różnego typu morfizmami określa Porębski swoje rozumienie obrazu. Otóż obrazem jest każdy wynik rzutowania pewnej struktury lub zbioru w inny zbiór czy strukturę poprzez relację zależną od tego, czy chodzi o obrazy dane wzrokowo, słuchowo czy dotykowo. Obrazy takie charakteryzują trzy typy morfizmów. Każdy obraz jest mianowicie automorficzny: chodzi tu między innymi o wszelkie symetrie, np. odbicie w lustrze obrazu malarskiego. Nie wiadomo jednak, jak się ma sprawa z automorfizmem obrazu muzycznego; nie można wszak uzyskać automorficznego obrazu utworu muzycznego puszczając np. taśmę z nagraniem w przeciwną stronę; wydaje się więc, że dzieła, w których konstytutywnym elementem jest czas, nie są automorficzne. Obraz ulega również przekształceniu nazwanemu przez Porębskiego „egzomorfizmem”. O ile wiem, jest to termin zaproponowany przez autora. Chodzi o przekształcenie obrazu w przeciwobraz przez operację odwrotną. Chce Porębski, by egzomorfizm odnosił ku — najogólniej mówiąc — wzorowi obrazu. Chcąc jednak problematykę

wzoru bliżej zanalizować, natrafiamy natychmiast na ogromne trudności natury *sensu stricto* filozoficznej, a w ramach filozofii — metafizycznej. Obrazy są również endomorficzne. W matematyce homomorfizm algebry w tę samą algebrę jest właśnie endomorfizmem. Co termin ten oznacza w analizach Porębskiego — nie rozumiem.

Część druga została przeznaczona ogólnym rozważaniom nad kulturą po to, by zakreślić obok formalnego materialne tło ikonosfery. W konkluzji długich i trochę eklektycznych rozważań określa się kulturę „(...) jako system technologiczno-ideologiczny, który na pewnej cywilizacyjnej arenie określa i normuje zarówno produkcję, jak komunikację, zarówno wytwarzanie i krążenie dóbr, jak wytwarzanie i krążenie informacji, zarówno wytwarzanie, jak użytkowanie i spożycie” (s. 135). Kultura jest więc systemem *norm*, ponieważ jednak norma nigdy nie jest spełniona *in concreto*, jest chyba kultura według Porębskiego normatywnym systemem wzorczym. Znow jednak problem interpretacji owej wzorczości jest bardzo złożony. System ten nie jest statyczny, cechuje go dynamiczna zmienność. Kultura artystyczna jest podsystemem szerszego systemu kultury porozumienia.

Badacz dzieł sztuki jest badaczem kultury i to zarówno w jej synchronicznym, jak diachronicznym ujęciu. Badacz współczesnej kultury artystycznej będzie pytał o miejsce sztuki w kulturze współczesnej, określonej dodatkowo jako kultura masowego przekazu i masowej konsumpcji. W obrębie kultury sztuka jest rodzajem komunikatu podlegającego dwojakim regułom: (a) kodowym czyli denotacyjnym, które gwarantują poprawność przekazu oraz (b) regułom konotacyjnym wymogów stosowności, skodyfikowanym przez stylistyki, poetyki, retoryki. W terminologii strukturalistycznej, którą autor tu wprowadza, reguły konotacyjne odpowiadają „językom pierwszym”, „podstawowym” lub „praktycznym”, które nie wychodzą poza niezbędne do praktycznego porozumienia funkcje denotacyjne. Każda artystyczna wypowiedź jest formułowana w „języku drugim”, dekoratywnym lub mitycznym, posługującym się nie tylko „technologią denotacyjną”, ale i konotacyjną. Trzeba jednak pamiętać, że nie każda wypowiedź sformułowana w „języku drugim” jest artystyczna. Wypowiedź taka musi mieć jeszcze charakter sakralny. „Obraz artystyczny jest obrazem o charakterze sakralnym (...) pełni właściwe wszelkim rytuałom funkcje inicjujące i inicjacyjne”. Rozszerzając pojęcie sakralności stosuje autor język wypracowany w fenomenologii religii (s. 139 i nn.).

Rozważania ogólnie zakończone, część trzecia zawiera analizy konkretnych części ikonosfery, czwarta refleksję nad problemami wartościowania obrazów i rolą współczesnej krytyki plastycznej. Autor ogranicza się teraz do obrazów jedynie wzrokowo danych, ikonika, którą chce stworzyć, zajmuje się chwilowo tylko tego typu obra-

zami. Omawia architekturę, malarstwo, grafikę — dziedziny, w których czuje się pewnie. Doskonałe są tutaj prezentacje zagadnień grafiki i zwłaszcza problemów związanych z przestrzenią malarzką, których omawianie rozpoczął Porębski w swym znanym i znakomitym *Kubizmie*.

Mówiąc o krytyce artystycznej Porębski zastanawia się nad związanymi z nią nieuchronnie problemami wartościowania. Mówi o istnieniu hierarchii wartości, wobec której ustosunkować należy poszczególne dzieła. Potem przechodzi do omówienia jakby pewnych jakości wartościowych, ale nie w związku z konkretnymi analizami, lecz w szerszym kontekście. Mówi o takich jakościach jak: tradycyjność, nowatorstwo, klasycyzm, modernizm, dekadencja... Oczywiście, można o pewnym dziele orzec, że jest ono tradycyjne, nowatorskie, dekadencjonalne... — jest to jednak sięć o szalenie dużych okach, przez które wymyka się wiele charakterystyk.

Krytykę określa Porębski przeciwstawiając się Irzykowskiemu, dla którego „(...) krytyk był tym, który tworzy kontrpropozycję o równym, jeśli nie wyższym gatunkowo walorze” (s. 251). Krytyk w ujęciu Irzykowskiego był kimś niemal artyście równym, różnił się od niego tylko tym, że pomysłów swych nie realizował, a jedynie proponował, napomykał, podpowiadał. Dla Porębskiego działalność krytyka-„eksperta” (s. 265) jest porównywalna do gry, „w której poza nim bierze udział artysta i publiczność. Artysta proponuje dzieło, krytyk akceptuje je lub odrzuca” (s. 252). Mówiąc o krytyce — aczkolwiek Porębski nie stwierdza tego *explicite* — ogranicza się on wyłącznie do krytyki plastycznej, pomijając krytykę pozostałych działów ikonosfery. Sięga do dziewiętnastowiecznej i w początkach dwudziestego wieku funkcjonującej krytyki poetów (Baudelaire, Apollinaire), ogłaszając — chyba słusznie — jej koniec. Wspomina również o metakrytyce, refleksji metodologicznej nad krytyką.

Zakończenie nosi tytuł: „Pojęcie ikonosfery”. Ikonosfera jest zbiorem faktów, „faktów pojawiania się obrazów” (s. 271). Obrazem jest — jak już wspomniałem — właściwie wszystko. Każdy obraz poza tym, że jest faktem jest jeszcze przekazem informacyjnym (s. 9) i zdarzeniem (s. 272). Ma tu chyba Porębski dwa różne znaczenia terminu „obraz” na uwadze, nie jest bowiem możliwe, a nawet *a priori* wykluczone, by coś było jednocześnie faktem i zdarzeniem. Pozostaje też pytanie, jak się ma sprawa sakralności owych faktów. Czy wszystkie obrazy są sakralne — nawet w szerokim, użytym przez Porębskiego znaczeniu terminu? Czy obrazy pornograficzne — a wszak też są one obrazami — mają taki charakter? Czy sakralne są reklamy, banalne filmy... tego nie omawia się już, ograniczając się do analizy sakralności obrazu dokonanej wyżej.

Mój referat poglądów Porębskiego nie jest — powtarzam raz jeszcze — kompletny. Tekst porusza tyle problemów ważnych, że wydobyć, pokazać i omówić wszystkich wymagałoby nie tyle streszczenia, co rozwinięcia książki. Całość to próba intuicyjnego, opartego na informacjach bardzo różnorodnej natury, syntetycznego spojrzenia na sztukę. W ogromnym i ogólnikowo zakreślonym tle analiz tak formalnych, jak materialnych umieszcza Porębski swą ikonosferę, definiując na początku pojęcie obrazu formalnie, a potem uzupełniając je treściowo. Czy jednak tak poszerzone pojęcie obrazu jest uprawnione? Dalej: Porębski zastosował pojęcia matematyczne do twórców sztuki oraz innych danych, charakteryzowanych także jako obrazy. *Czy jednak te pojęcia nie zmieniły się tym samym w metafory, skoro te obrazy nie są modelami w sensie matematycznym sensu stricto?* To, że pewne obrazy mogą nasuwać skojarzenia z systemem algebraicznym nie dowodzi, że nim są. Osobiście sądzę, że nie poddają się tego rodzaju formalizacji. Wreszcie: czy wszystkie obrazy są informacjami? Jeżeli zaś są bądź pewne z nich są, to czy wszystko w tych, które są, jest informacją (oczywiście wszystko to, co należy do obrazu jako obrazu)? Czy też nie jest raczej tak, że w tym właśnie co najcenniejsze obraz nie znaczy, a unaocznia, odsłania, coś co było przedtem zakryte?

Parę słów o krytyce. Jeżeli obraz (a mowa tu — jak pisałem — o krytyce plastycznej) jest między innymi faktem, a stwierdzenie to określa go już od strony metafizycznej, wówczas mniemam, że pierwszym zadaniem krytyka jest ów fakt zrozumieć. Dzieło, które ma być lansowane, trzeba najpierw dostrzec, ocenić nie tylko przy pomocy bardzo szerokiej siatki wartości i uznać, że warte jest ono wydobyć na szersze forum. Zrozumienie zaś faktu jest rzeczą filozofa. Krytyk, w rozumieniu Porębskiego, rozpoznaje tę wartość intuicyjnie chyba, wystarczy to, by dzieło ocenić i pokazać, nie wystarczy jednak by powiedzieć dlaczego jest ono dobre. Filozof stara się najpierw dostrzec dzieło i opisać je oraz wyjaśnić używając właściwego w tym przypadku języka, nie języka matematyki, ale języka aksjologii. Cóż z tego bowiem, iż wykryjemy, że jakiś obraz jest znakomitą klarowną strukturą, jeśli jest ona estetycznie banalna, że jest symbolem, który jednak nie jest wystarczająco „nośny”, nie „daje (wiele) do myślenia” — by użyć określenia Ricoeura. Filozoficzna krytyka plastyczna byłaby — o ile wolno zastosować *ad hoc* termin — hermeneutyką faktu artystycznego, jego rozumieniem i wyjaśnianiem, które nie wyklucza analiz formalnych, wychodzi jednak od faktów ku formom, nie zaś od abstraktów „istniejących” *a parte rei* ku faktom. Mówię o krytyce filozoficznej bez pedanterii, każdy dobry krytyk, umiejący dzieło zanalizować, jest w sposób bardziej czy mniej uświadomionym filozofem. Lepiej zaś gdy jest nim świadomie, krytyka poetów już się przecież skończyła.

Porębski pragnie stworzyć naukę o obrazach — ikonikę. Wolno spytać — ponieważ użyto tu terminu nauka — co ją charakteryzuje. Każdą naukę określa przede wszystkim jej przedmiot. Przedmiot ikoniki nie został wbrew pozorom określony. O jakich bowiem obrazach ma ikonika traktować? Niekiedy rozważa fakty, obrazy malarskie, graficzne, architekturę, sięga we wszystko, co nas otacza i da się podciągnąć pod formalne określenie obrazu. Może też być nauką o formach, wówczas byłaby spekulacją nad czystymi strukturami, które teraz nie wiadomo, jaki mają status: czy jednostkowych przedmiotów idealnych, czy też ogólnych idei. Mogłaby być np. nauką o obrazie i o tym, co doń należy w sposób istotny. Spraw tych niepodobna tu szerzej rozważać, wymagałoby to przede wszystkim wyróżnienia obrazu w sensie ikoniki i przeciwstawienia go np. przedstawieniu, o którym się mówi w epistemologii, określenia sposobu istnienia tych obrazów itp.

Ikonosfera jest książką pełną ciekawych i cennych pomysłów. Wymagałaby właściwie przeanalizowania przez specjalistów różnych dyscyplin: matematyki, socjologii, estetyki... i innych być może, tym bardziej, że autor wiele wątków porzucił po drodze pozostawiając pole dla domysłów.

Paweł Taranczewski

W ikonosferze

Mieczysław Porębski: *Ikonosfera*. Warszawa 1972 PIW, ss. 297. Biblioteka Myśli Współczesnej.

1. Ikonosferą jest wszystko, co nas otacza w formie obrazów, dźwięków, kształtów. Cały ogromny świat jest *widziany, słyszany i dotykany*, przedmioty, zjawiska, zdarzenia. Ikonosfera otacza nas wszędzie i zawsze; towarzyszy ludzkości od zarania jej istnienia. „(...) pierwsze obrazy, które przyciągnęły uwagę człowieka, *nie były wytworzone jego ręką*. Jawiły mu się w spokojnym lustrze wody, kładły cieniami u jego stóp, towarzyszyły jego krokom, objawiały się o zmroku w ciemnych kształtach leśnego poszycia, nocą przychodziły w snach” (M. Porębski: *Ikonosfera*, s. 10). Pierwszym obrazem był więc widok świata w naturze, nie odczuwanej zapewne pod wieloma względami jako coś „obcego”, zewnętrznego. Człowiek żyjący w tym świecie nie mógł zresztą go odrzucać: był przecież zgodny z rytmem ludzkiego oddechu, snu, głodu, był koniecznością bezwzględna.