

Tadeusz Nyczek

W ikonosferze

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 155-161

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.

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.

Obrazem drugim mógł być ów półnaturalny, półsztuczny twór: odbicie w lustrze wody. Płaski widok przedmiotów przestrzennych stanął — jak się zdaje — u początków magii malarstwa.

Ale świat zjawisk, przedmiotów i wierzeń rychło znalazł odbicie wyłącznie już „sztuczne”. Rys kamieniem na ścianie jaskini stał się zarodkiem obrazu wywodzącego się z natury tylko pośrednio. Rozpoczęła się wielka przygoda ludzkości: twórczość samoistna i samorodna, „sztuka” jako umiejętność bycia sobą, poza miażdżącymi siłami przyrody. Tę ostatnią można teraz oswoić, ugłaskać, nawet z nią walczyć. Ikonosfera została podzielona między świat naturalny a artystę, choć działalność drugiego jest w gruncie rzeczy częścią pierwszego.

Sztuka nie narodziła się z przypadku. Była efektem konieczności ekspresji osobowości z jej stanami emocjonalnymi, intelektualnymi, z potrzebą odszukania swojego miejsca w chaosie zdarzeń. Była wyrażaniem stosunku do otaczającej rzeczywistości, która mogła być odtąd sojusznikiem — ale i wrogiem. Narodziła się jako nieodzowny element struktury szerszej: kultury.

Ekspresja artystyczna kształtowała się w trojakiach sposobach działania.

a. Urealnienie wyobraźni. Tu znalazły wyraz wszelkie pierwotne magie, rytuały, wierzenia. To było nie tylko oddanie hołdu niebu i jego mieszkańcom; było to także oswojenie absolutu, przybliżenie nieskończoności. Człowiek przestał czuć się osamotniony w gronie niewidocznych bogów, którzy — choć niepojęci w czynach — dawali się przecież w pewien sposób „zobaczyć” — na obrazie, rzeźbie-fetyszu, w architekturze sakralnej. Ta sztuka stanęła u kolebki społeczeństwa; bywała natchnieniem i ucieczką, obiektem modłów i przedmiotem rytualnym.

b. Utrwalenie, zatrzymanie świata rzeczywistości. Jedną z pierwszych konstatacji artysty: wszystko jest w ciągłym ruchu, ucieka jak czas, płowieje, znika. Bogactwo wrażeń nie do ogarnięcia rodzi tęsknoty do ich zatrzymania, choćby w formie statycznych kształtów malarskich czy rzeźbiarskich; fotografia, potem film i telewizja stały się finalnym ukoronowaniem tych zamysłów. Ale nie mylmy sztuki z pamiętnikarstwem. Każda nasza codzienna czynność jest powtarzaniem nas samych; każdym słowem, gestem złobimy w zdarzeniach, w pamięci swój ślad; cóż dopiero sztuka, służąca odgniataniu naszej duchowej obecności w materiałach trwalszych niż ciało ludzkie.

Szczególną odmianą sztuki „utrwalającej” jest sztuka historyczna; u jej źródeł tkwiła potrzeba uobecniania artystycznego nie tylko teraźniejszości, ale i przeszłości. W intencjach swych oddana w służbę społecznemu posłannictwu „krzepienia serc” (jest ważnym składnikiem twórczości *stricte* „narodowej”) potwierdzała nacalnie udział ludzkości w przemianach świata.

c. Sztuka jako walka. Wywodząca się od Goyi, Daumiera i „pieriedwiżników” rosyjskich ubiegłego wieku, jest właściwie produktem naszych czasów. Wyraża się w nieufności, podejrzeniu, oskarżeniu rzeczywistości; to, że wydała także walkę sobie samej, jest tego dowodem szczególnym. Począwszy od abstrakcjonizmu, poprzez dadaizm, pop-art aż do konceptualizmu, traktuje świat jako przeciwnika. Świat w całości w postaci tradycji, sposobu bycia, sposobu myślenia, sposobu tworzenia. Nie rozwija się w pokoleniach, nie składa się na wielki styl epoki, jest domeną rozkładu, dowodem na szaleństwo rzeczywistości, jest tej rzeczywistości krzywym, uragliwym zwierciadłem. Kreując sama siebie, usiłuje jednocześnie zaprzeczać tym gestom: świat nie zasłużył sobie na wielkość, na trwałość.

2. Ikonosfera Porębskiego to książka nie tylko o sztuce, jej wewnętrznych uzależnieniach, formach, konwencjach. Jest przede wszystkim rozważaniem o kulturze i cywilizacji. Porębski wyprowadza te pojęcia niemal od początków świadomej myśli ludzkiej. Ale nie jest to rejestr historyczny, uzyskany w diachronicznym nizaniu dziejów kultury, gdzie notuje się zjawiska i ich przyczyny wedle następstw czasowych. To próba połączenia opisu diachronicznego z synchronicznym, gdzie każda forma kulturowa uzyskuje swój obraz podwójny: lokalizację w „pionowym” przekroju czasowo-terytorialnym oraz „poziomej” symultaniczności występowania zjawisk, wartości i konwencji składających się na tzw. obiektywny obraz bieżącej rzeczywistości. Porębskiego bardziej zresztą interesuje ta druga lokalizacja, jako że daje szansę uzyskania w miarę uchwytnej metodologicznie opisu przedmiotu kulturowego (artystycznego) w powiązaniu z wszelkimi warunkowaniami socjologicznymi, politycznymi, obyczajowymi itp. Dla kogoś zorientowanego w nowoczesnych badaniach etnologiczno-antropologiczno-strukturalistycznych metoda ta nie wyda się zapewne czymś odkrywczym. Autor *Ikonosfery* przyznaje się zresztą do powinowactwa zarówno z pewnymi teoriami Lévi-Straussa, jak Barthesa, Caillois czy Eco z wszelkimi konsekwencjami szkoły semiologicznej. Trzeba jednak przyznać lojalnie, że osiągnięcia tamte są Porębskiemu tylko służebne, że nie zostały przyjęte z całkowitym dobrodziejstwem i obciążeniem inwentarza.

Metodologiczna dyskusja na przykład ze strukturalizmem jest jedną z najlepszych polskich analiz tej szkoły badań, przy czym wnioski nie mają w sobie nic z dumnych gestów obrazoburcy bądź — przeciwnie — układnych hymnów wyznawcy. Porębski sytuuje strukturalizm na mapie naukowej z całym spokojem kogoś nie zaangażowanego bezpośrednio w uniwersyteckie spory między zwolennikami tegoż a fanatykami choćby genetyzmu. Traktuje go jako jedną z pomocnych metod — a nie ostatnią wyrocznię w spra-

wach kształtu kultury; przyznaje, że dzięki niemu dokonano szeregu wartościowych opisów tak ogólnych kanonów życia społecznego, jak szczegółowych konstrukcji pojedynczych dzieł, głównie z zakresu literatury: przestrzega jednak przed wiarą weń jako systemu „na wszystko”. W sumie łączy w swoich analizach i syntezach strukturalizm z elementami semiologii, gdzie trzeba odwołuje się do konwencjonalnych prezentacji „impresjonistycznych”, w ogóle przedmiot badań traktuje jako obiekt, na którym winna się skupić wypadkowa wszelkich możliwie przydatnych systemów i schematów, dających w efekcie względnie prawdziwy czy choćby prawdopodobny tego przedmiotu obraz. Przy pozorach chaosu badawczego i swoistej niekonsekwencji w stosowaniu poszczególnych metod wyniki są przecież nadszpodziewanie duże. Świat opisywany przez Porębskiego ma bowiem wszystkie cechy spójnie logicznych konstrukcji całościowych (produkt strukturalizmu), obejmuje przy tym wspólnymi kategoriami poznawczymi różne zjawiska kultury i cywilizacji (produkt semiologii), ale nie sprawia wrażenia stupełtrowego, precyzyjnego gmachu Ewidencji Wszystkiego, gdzie mieszczą się osobne szufladki nie tylko na to, co już zdążono pochwyć i zanalizować, ale i na to, co czeka w kolejce na dopełnienie swojego losu. (W ogóle odnosi się wrażenie, że świat w czysto semiologicznym przekroju podobny jest fatalistycznemu światu Diderotowego Kubusia, w którym nie można już liczyć na żadne zaskoczenie, żaden przypadek i wyskok, bo wszystko i tak przewidziane tudzież „zapisane w górze”...) *Ikonosfera* jest pod tym względem niesłychanie ciekawym terenem walki metodologicznie „czystych rąk” z przekonaniem o niewystarczalności każdej z osobna konwencji badawczej; to, że zwycięża niejednokrotnie świadomość „brudu” rzeczywistości, w jakiej przyszło się uczonemu poruszać, zapisać chyba należy na konto tego ostatniego.

3. Nie będziemy się tu oczywiście popisywać prezentacją całości problematyki *Ikonosfery*, wymagałoby to bowiem studium objętościowo niemal równego samej książce. Zajmijmy się jednym, ale za to szczególnie frapującym wątkiem, jakim jest „dochodzenie” tradycyjnej kultury do jej kształtów dzisiejszych, a zwłaszcza — jutrzejszych.

Oto jesteśmy świadkami — my, ludzie XX wieku — jednego z największych przełomów w dziejach kultury świata, przełomów na skalę zmiany sposobu widzenia i reagowania na podstawowe zjawiska rzeczywistości. Mniej więcej w połowie tego wieku odbyły się pierwsze pogrzeby ofiar tzw. cywilizacji druku, mającej swój początek w epoce gwałtownego rozprzestrzeniania się tej formy powszechnej informacji (XV w.) — i jednocześnie narodziny („zapłodnienie” odbyło się wcześniej, z chwilą powstania pierwszego filmu) „cywilizacji masowego przekazu” o charakterze audio-

wizualnym. Upada totalna władza druku (prasa, książka) jako *zindywidualizowanych* form przekazu wiadomości o świecie (czytelnik obcował „sam na sam” z dziełem pisany), ulegają też sporym odchyleniom — uznane od renesansu za podstawowe w sztuce — działania jednostkowe. Obok nich (coraz częściej *zamiast* nich) pojawiają się formy przekazu masowego, *jednoczesnego* w stosunku do większej zbiorowości (programy radiowe, telewizyjne, kino); sztuka zdradza tendencje do działań wieloosobowych, „dzieło sztuki” jako przedmiot wytworu pojedynczego talentu zastępowane jest kreacją „nagiej myśli”, powstającą na styku wyobrażeń nieokreślonej liczby ludzi-uczestników aktu kreacji (*happening*, konceptualizm). „Dzisiejsza poezja wielkich skupisk ludzkich tworzy się bez nadawcy i bez adresu. Rolę indywidualnego twórcy coraz częściej przejmuje kolektyw: producent, redaktor, doręczyciel pomysłu, scenariusza, tekstu, melodii, projektodawca oprawy wizualnej, wykonawca i cenzor” (s. 110).

Mało tego. Powoli, ale nieustannie zmienia się model współczesnego odbiorcy kultury. Wielkie przemiany struktur ustrojowych, przełomowe cezury dwóch wojen, wzrastająca rola techniki i technologii w ujarznianiu tajemnic rzeczywistości ziemskiej i — kosmicznej, wreszcie wstrząsy, które przeżyła sztuka począwszy od manifestów dadaistycznych, abstrakcyjnych i futurystycznych — wszystko to nie mogło nie zostawić trwałych śladów na strukturach myślenia, poruszania się i działania w dzisiejszym świecie. Byliśmy także, ludzie naszych czasów, świadkami upadku jednej z niewielu ostałych — po drastycznych doświadczeniach estetyki i etyki — „świętości” w sferze ducha humanistycznego, jaką była świadomość „wyższości”, „lepszości” dzieł sztuki (pamiętajmy, że w potocznej opinii sztuka „stosowana” jest z natury gorsza, podrzędniejsza, ściśle użytkowa) nad innymi wytworami człowieczej działalności. Świadomość ta została bodaj po raz pierwszy wyśmiana i zbrukana w 1917 r., kiedy to na Wystawie Niezależnych w Nowym Jorku francuski malarz i rzeźbiarz Marcel Duchamp zaproponował właśnie jako dzieło sztuki muszlę klozetową. *Sacrum* zostało skutecznie sprofanowane; mit artysty uległ dewaluacji; może stąd wywodzi się niechęć i pogarda społeczeństw do twórców, którzy dokonali w ten sposób publicznie aktu swoistej autodemaskacji, zeszli na ziemię do „zwyčajnych” ludzi — z wyżyn nieba dla wtajemniczonych. Ludziom potrzebni są bogowie; takich jak oni sami mają na co dzień po dziurki w nosie obok siebie.

Ale „cywilizacja masowego przekazu” przecież nie składa się z samych odwrotności tego, co było przedtem. Wytworzyła już swoje własne, odrębne formy istnienia, posługuje się językiem epoki, gdzie się narodziła, bywa fascynująca i przewrotnie piękna. Pięk-

na nawet w tym szalonym braku respektu dla uznanych kano-
nów estetycznych rodem jeszcze z Fidiaszowej Grecji. Piękna
w jednoznacznym mieszanu powagi i śmieszności, tragedii i gro-
teski, piękna w pogoni za absolutną brzydotą, piękna w walce
z techniką i podziwie dla niej, piękna w okrucieństwie wobec
ludzi — i wobec siebie. Cywilizacja profesjonalistów i amato-
rów, świetnych dzieł szaleńców — i milczenia filozofów, cywilizacja
zbiorowego uczestnictwa i masowych emocji. Gdzie wartością
staje się zarówno twór-przedmiot, jak intelektualna nad nim re-
fleksja, gdzie sztuką może się stać niemal wszystko: kobiecy port-
ret i muszla klozetowa, mur przydrożny i umalowane ciało arty-
sty, pusta ściana w galerii i posąg matki z dzieckiem na środku
ruchliwego placu dużego miasta, ośmiogodzinny spektakl teatral-
ny, w którym czas trwania poszczególnych aktów wymierzany
jest czasem przejścia żywego zółwia z jednego końca sali na drugie,
spektakl *Hamleta* w Teatrze Narodowym, plakat reklamujący fil-
my Bergmana i plakat reklamujący pastę do zębów.

Nie zawsze wychodzi jej na dobre to naprzemianległe odrzucanie
i powoływanie coraz to nowych stylów, ta bieganina kryteriów
wartości za chwilą choćby wewnętrznego okrzepnięcia. Ale
„(...) w każdym wypadku jest to sztuka odmienna, niż bywała do-
tychczas. Nie wznosi katedr, nie dodaje blasku pałacom władców,
czemu nie należy się dziwić, zważywszy, że zapotrzebowanie na
nowe katedry i rezydencje pałacowe jest niewielkie — wystarczają
te, które wzniesiono przed wiekami, a zadanie malarstwa i rzeźby,
które z programu tych budowli wynikały, przejęły inne, wydaj-
niejsze i dogodniejsze środki przekazu: ilustrowana książka i ga-
zeta, dokument fotograficzny, film i telewizja.

W tej sytuacji właśnie *obrazowanie obrazowania* — ustosunkowy-
wanie się do tych wszystkich przeobrażeń, uświadamianie ich
skutków, określanie zasięgu — zdaje się stanowić nową, szczególną
wartość sztuki dnia dzisiejszego. Ona to decyduje o jej odrębności
i żywotności, jej własnym miejscu we wszechobecnej *ikonosferze*,
z której się twórczość artystyczna niegdyś wraz z człowiekiem
i jego cywilizacją wyłoniła i do której dziś powraca, by rzuci-
wszy uświęcone enklawy muzeów i sal wystawowych, zanurzyć się
w codziennym, jarmarcznym zgiełku rzeczy i zdarzeń, intereso-
wać się wszystkim — grą losową i psychoanalizą, złudzeniami op-
tycznymi i reklamą, obyczajami i polityką, demonstrować i pro-
wokować, intrygować i nudzić, błaznować i walczyć, pomna na ten
ostatni przywilej, jaki z powszechnego zamieszania koncepcji
i kryteriów ocaliła — przywilej uczestnictwa” (s. 285—286).

To „zbiorowe uczestnictwo” jest w całej teorii i rozpoznaniu dzi-
siejszej sztuki najbardziej krzepiące. Bo gwarantuje sztuce jej
nieustanność, nieśmiertelność, wciągając do gry także i tych, któ-

rzy jeszcze może sami nie są tego świadomi. Mało: którym nawet i wydaje się, że „prawdziwa” sztuka umarła, a to, co jest, niech nie śmie dostępować laurów.

Tadeusz Nyczek

Próba retoryki

Józef Mayen: *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972 Ossolineum, ss. 162. Instytut Badań Literackich PAN. Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, tom. XXVI.

Książka Józefa Mayena należy w istocie do dziedziny retoryki, i to retoryki teoretycznej, opisowej, nie będącej, jak wiadomo, dyscypliną wyraźnie ukształtowaną, rozwiniętą i obecnie kultywowaną. Natomiast szeroko i w różnorodny sposób uprawiana jest dziedzina działalności praktycznej, którą zajmuje się Mayen. Sztuka oratorska, wbrew pozorom, bynajmniej w naszych czasach nie upada, lecz przeciwnie, znajduje dla swego rozwoju nowe sfery i nowe, poprzednio nie znane, środki techniczne. Utwory mówione, bo autor zajmuje się formami wypowiedzi przynajmniej w pewnym stopniu świadomie ukształtowanymi i skomponowanymi, są obecnie szeroko stosowane w radiu i telewizji. Pierwsza wersja recenzowanej pracy, drukowana w miesięczniku „Dialog” rozprawa *Monolog i dialog radiowy* analizowała właśnie wyłącznie utwory radiowe. Natomiast wersja książkowa wykorzystuje znacznie szerszy materiał — przemówień parlamentarnych, politycznych i sądowych, kazań kościelnych itp. Podstawowe dla Mayena znaczenie ma rozgraniczenie dwóch zasadniczych odmian języka narodowego, pisanej i mówionej oraz wyróżnienie odmian pośrednich, tj. stylów, w których występują wyraźnie elementy stylu mówionego obok elementów stylu pisanego. Nie ulega wątpliwości, że formy mówione charakteryzują się właśnie równoległym występowaniem w nich elementów obu rodzajów. Autor zwraca uwagę na to, że oprócz wersji zasadniczej, mówionej utworu omawianego rodzaju istnieje często dodatkowa wersja pisana, której stosunek do wersji zasadniczej bywa bardzo różny. Czasem wersja pisana ma charakter wyraźnie wtórny, gdy jest ułożona na podstawie zapisu dźwiękowego wersji mówionej, odpowiednio wyredagowana i wygładzona. Stopień opracowania bywa zresztą różny. Autor często analizuje więc przykłady z ułożonych przez autorów drukowanych zbiorów tekstów wygłaszanych uprzednio przez radio, jak pogadanki, felietony itp. Czasem wersja pisana może mieć charakter wstępny, gdy autor opraco-