

O sztuce

Nieuchronnie przychodzi mi zgodzić się z tezą twierdzącą, iż każdy szanujący się człowiek pochłonięty filozofią, musi ostatecznie zająć się pewnymi centralnymi problemami z każdej jej dziedziny, nawet jeśli starał się unikać jak ognia. W moim przypadku takową była estetyka. Przyznaję – nigdy mnie nie porywała. O ile ontologia, epistemologia, etyka czy filozofia polityki ze swoimi przedmiotami badań jawiły się kolosalnie ważnymi płaszczyznami intelektualnego wysiłku, o tyle wspomniana ciągnęła się gdzieś między nimi tylko na doczepkę, w celach, nomen omen, dekoracyjnych.

Oczywiście – był czas, gdy hojnie dałem jej szansę zainteresowania mnie swoim dorobkiem, sugerując się tym, że przecież jestem człowiekiem spędzającym mnóstwo czasu na obcowaniu z przedmiotami kultury; różnego rodzaju ożywianie fikcji czy wykorzystanie iluzoryczności działa na mnie wprost magnetycznie, stąd też niezwykle cenię sztukę i artystów. Uznałem więc: estetyka mogłaby mieć coś interesującego do powiedzenia o tych wszystkich fenomenach, wyjaśniając od wewnątrz ich tajemniczą, uzależniającą siłę, z jaką jest w stanie wpływać na szerokie rzesze ludzi, tłumacząc dlaczego w ogóle to jest możliwe, że sztuka może na nas oddziaływać.

Natomiast co znalazłem, jedynie mnie do estetyki zniechęciło w jeszcze większym stopniu. Postanowiłem nie wracać do niej bez dobrego powodu. Być może nie dotarłem do materiału zdolnego mnie zainspirować – rozważań jakie uznałbym za wyjątkowo trafne, wartościowe i przydatne do lepszego zrozumienia tego, co naprawdę mnie interesowało. Może kiedyś żył jakiś estetyk, z jakim mógłbym się zgodzić co do joty, mający do powiedzenia parę ważnych rzeczy. Jednakże wśród wielkich i powszechnie uznanych filozofów nikogo takiego nie znalazłem. Diagnoza stanu współczesnej estetyki, znajdującej się na dobrej drodze do rozmontowania w zasadzie sensu swojego istnienia, była tym bardziej niepochebna, uznałem ją za stratę czasu i dałem sobie z tą dziedziną spokój.

A jednak mam przecież coś do powiedzenia o sztuce. Spieram się na temat wartości artystycznej dzieł, posługuję jakimiś dziwnymi kryteriami jej oceny, kwestionuję rolę czy zasadność wykorzystywania niektórych środków wyrazu, potrafię w swej krytyce „poprawiać” artystów, sugerując zmiany jakie sam wprowadziłbym w ich twórczości, czyniąc ją doskonalszą. Niewątpliwie mam do zaproponowania własne ujęcie jej specyfiki, dysponuję jakąś niewypowiedzianą do tej pory teorią tego czym sztuka jest. Dyskusja [NA BLOGU DZIEWICA](#) ponownie mi o tym przypomniała, unaoczniając potrzebę zmierzenia się z wyżej wymienioną materią – efektem jest natomiast ten tekst.

1. Esencjalizm.

Ewidentnie przyszło mi żyć w czasach niechętnych estetycznemu teoretyzowaniu. Aby się o tym przekonać, nie muszę robić niczego ponad sięgnięcie po współczesne, zupełnie miałkie definicje sztuki, pomocne do kompletnie niczego. Jeżeli dorzucimy do tego otwartą propozycję rezygnacji z jakiegokolwiek definiowania, złożenie broni przed zalewem artystycznej działalności, rzekomo wręcz uniemożliwiającym swym różnorodnym bogactwem uchwycenie stałej i wspólnej wszystkim przejawom sztuki istoty, wtedy uzyskamy już pełny obraz intelektualnej bezradności.

Oczywiście, to zjawisko nie wzięło się znikąd – jest efektem sporu o sztukę. Niemal każda próba jej definiowania wiązała się z normatywnym podporządkowywaniem takim czy innym kanonom, z których artyści następnie się wyłamywali, udowadniając tym samym teoretykom, iż sztuka jest czymś więcej (lub mniej) i wcale nie musi realizować jakichś stawianym jej wymogów, by taką pozostawać. Obraz dzisiejszej estetyki stanowi poniekąd projekcję sporu o sztukę na prognozę przyszłości – „*będzie tak samo*”, zdają się myśleć nam współcześni. „*Lepiej nie twórzcie tych swoich definicji, bo i tak naszą twórczością w końcu je ominiemy, obalimy i wylądują tam gdzie ich miejsce – na śmietniku historii.*”, dopowiadają artyści.

Nie zamierzam się godzić z takim dictum. Przede wszystkim dlatego, że jestem beznadziejnym przypadkiem genetycznego, oldskulowego esencjalizmu i zwyczajnie niewygodnie postrzegać mi świata w całkiem płynny, chaotyczny i bez-istotowy, bez-definicyjny sposób. Od czasu do czasu, owszem mogę to robić, chociażby w ramach ćwiczenia elastyczności percepcji, ale najbardziej naturalną dla mnie inklinacją jest opieranie się na tym, co w zjawiskach się powtarza, odkrywanie co stanowi ich najrzadziej wymienną część, poszukiwanie elementów stanowiących najlepszą kandydaturę na niezmienny, konieczny rdzeń rzeczy. Co prawda, nigdy nie można być pewnym, czy trafnie udało się ową esencję określić, czy może pojawi się jakiś kolejny egzemplarz w takie ustalenie godzący, przez co będziemy musieli przyznać, iż to co uznawaliśmy za stałe, wcale takie nie jest i stanowi niezwykle popularny, lecz jedynie akcydens. Taki już los esencjalistów – nie mamy wglądu w absolutnie wszystkie egzemplarze z danej kategorii. Możemy robić szeroką kwerendę, poszukując przykładów przeczących przyjętej tezie o niezmienności wybranego zakresu treści zjawiska, ale nie jesteśmy w stanie brać pod uwagę chociażby egzemplarzy, które dopiero powstaną. Z pewnością nie wszystkich.

Nie jest to jednak dobry powód, by nie próbować określać granic rzeczy, zjawisk oraz ich sensów. Być może w przyszłości ktoś stworzy sztukę przekraczającą to, za co ja ją dzisiaj uznaję, moją rolą jednak jest przyłożyć się na tyle, by określić ją w sposób to uniemożliwiający.

2. Wymuszony powrót do początków, czyli techne, naśladownictwo i inne starocie. Czym spowodowana jest trudność definiowania sztuki?

Nim jednak powiem Wam, czym sztuka była, jest i czym pozostanie, co przejawia się w każdej jej postaci i stanowi sens jakiego nigdy nie utraci, bez którego przestanie być sobą, wróćmy do bezradności definicyjnej chwili obecnej. Ostateczną formą w jakiej się ona przejawia jest uznanie, że sztuka jest po prostu tym, czym zajmują się artyści (podobnie jak matematyką jest to, czym zajmują się matematycy a filozofią – filozofowie). Takie postawienie sprawy „restartuje” poniekąd całą refleksję o zagadnieniu.

Skoro sztuka jest tym, czym zajmują się artyści, to analogicznie wypiekanie chleba jest tym, czym zajmują się piekarze. Jedno i drugie musi być zatem jakąś działalnością oraz procesem. Jeżeli bowiem tworzenie sztuki nie jest powodowane odruchem, jak każde ludzkie działanie musi zmierzać do osiągnięcia jakiegoś wybranego przez działającego celu. Tak mniej więcej podchodzi do sprawy klasyczna teoria sztuki – zrównując twórczość artystyczną z każdym innym rzemiosłem, ich wspólnej istoty doszukując się w znajomości oraz postępowania zgodnie z regułami kanonu danego zajęcia, gwarantującymi osiągnięcie celu, jakiemu podporządkowane było dzieło. Wszystko co jest wykonane z poszanowaniem odpowiednich norm i procedur jest sztuką, powiedzieliby starożytni.

Powołujący się na ARYSTOTELESA zwolennicy klasycznej teorii sztuki zgodziliby się z takim postawieniem sprawy, zdroworozsądkowo powiedzieliby parę słów o roli sztuki w uzupełnianiu braków, dorzuciliby ich jeszcze kilka na temat naśladownictwa natury, a następnie zabrali za skrupulatne określanie zbiorów odpowiednich reguł. Później podporządkowaliby, jak to mają w zwyczaju, cel tego wysiłku, znajdując dla

niego odpowiednią rolę w przyjętym systemie, wywołując tym samym kolejny spór o sztukę. Dziś możemy obserwować ten konflikt w warunkach polskich na przykład [słuchając](#) lub [czytając profesora KIERESIA](#).

Co jest nie tak z tym stanowiskiem? Jaki jest mój główny zarzut względem klasycznej teorii sztuki? Nieprecyzyjność. Zbyt wielka ogólność, skutkująca pominięciem tego, co dla działań artystycznych jest unikalne i czym wyróżniają się spośród wszelkiej innej ludzkiej działalności. Zagubieniem faktycznego celu tej klasy działań. Gdybyśmy zapytali zwolennika wspomnianej teorii, a cóż takiego tworzy artysta, odpowiedziałby, że epos, sonet, powieść, hymn czy ogólnie rzecz biorąc – dzieło.

Ale właściwie po co? O ile w przypadku stolarzy, inżynierów czy budowniczych konkretna odpowiedź coś nam daje, bo zastosowanie ich dzieł jest niesłychanie pragmatyczne i w tej pragmatyczności jednoznaczne, a na koniec zawsze pozostaje odpowiedź, że wytwarzają to, bo najwyraźniej komuś było potrzebne do takiego czy innego celu [odczuwał brak], tak w przypadku artystów nie uzyskujemy tak naprawdę żadnej wiążącej, ani tym bardziej nowej, wiedzy.

Nie, artysta nie tworzy wcale po to, by pozostawić po sobie jakiś wytwór, jak robi to każdy inny rzemieślnik. Artysta tworzy po to, by wyrzucić za pośrednictwem swojego wytworu pożądaną przez siebie wpływ. Dzieło sztuki nie jest jakimś finalnym celem samym w sobie, stanowi wyłącznie medium, za pośrednictwem którego ów wpływ jest wywierany. W tym właśnie myli się klasyczna teoria sztuki – przedwcześnie sam wytwór materialny uznaje za finał twórczości rzemieślnika pod wezwaniem muz. A jest to kolosalna pomyłka.

W myśl zasady „*nie znam się, więc się wypowiem*” zaryzykuję twierdzenie, którego nie chce mi się nawet sprawdzać (oddając tym samym odpowiedni hołd dziedzinie, nieinteresując mnie zupełnie w obecnym jej kształcie oraz... otwierając niniejsze dzieło i zapraszając Cię do współtworzenia rzetelności bieżącego wpisu, czyniąc Cię współodpowiedzialnym wszelkich niedoróbek, dobry czytelniku). Oto ono: niemal cała historia zmagania estetyki z wypracowaniem jakiejś teorii sztuki skażona jest tym właśnie „*dzielocentryzmem*”, pochodzącym wprost od Arystotelesa. Twórca i jego zamiary przez większość dziejów odsuwane były na margines – co jak sądzę jest w bezpośrednim związku z autorytetem Stagiryty. Od zawsze istniał potężny poznawczy bias, nawet jeśli nie w kierunku materialnego rezultatu działań autora (*fundamentu bytowego* jakby powiedział INGARDEN), to przynajmniej zestawu wartości, zastosowanych środków wyrazu, kompozycji i zabiegów w nim zawartych, rozumianych jako byt kompletnie autonomiczny i samodzielny. Za najświeższe wcielenie klątwy Arystotelesa można poniekąd uznać postmodernistyczną dekonstrukcję, derridańskie „*Il n'y a pas de hors-texte*”. („*Nie ma nic poza tekstem*.”), już kompletnie fiksującą się na rzeczywistości wewnątrz dzieła, a nie samego jego oddziaływania.

Z owego dzielocentryzmu wynika(ła) cała trudność definiowania sztuki. Zasadza(ła) się na różnorodności wykonywanych dzieł, bogactwie sposobów wykonania, kompletnie nieprzystających części składowych. Przypomnijcie sobie chociażby WITTGENSTEINA [z jego „rodzinnym pokrewieństwem](#)”! Jeżeli za sztukę uważa się same artefakty artystów, faktycznie trudno znaleźć w nich wszystkich część wspólną. Filmy TARANTINO nie są ani trochę podobne do wierszy NORWIDA, a happeningi AKCJI ALTERNATYWNEJ NASZOŚĆ nie przypominają mi witraży gotyckich katedr. Z doświadczenia natomiast wiem, że jeśli szukam, szukam i nie mogę znaleźć żadnej części wspólnej, zestawiając ze sobą kolejne przedmioty, oznaczać to może tylko tyle, że leży ona na zupełnie innej płaszczyźnie. I tak jest w tym wypadku – wszystkie wyżej wymienione mogą zostać uznane z grzeczności za sztukę, nie z powodu swojej wewnętrznej, formalnej

budowy, a wspólnego celu jakiemu służą. Istota sztuki leży poza samymi przedmiotami mającymi jej służyć – one same w sobie jej nie stanowią, tą jest bowiem dopiero ich oddziaływanie.

Czy gdyby postawiono przed Wami cylinder fonografu, płytę gramofonową, szpulę z taśmą magnetyczną, kasetę CC, płytę CD i pen-drive, na których by dla ironii zarejestrowano dokładnie ten sam koncert – czy faktycznie najlepszym rozwiązaniem byłoby uznanie, że nie ma żadnego elementu, który powtarzałby się w każdym z tych przedmiotów, niemożliwe jest więc znalezienie wspólnego dla wszystkich mianownika, więc pozostaje nam jedynie zabawa w rodzinne podobieństwo?

3. Techn(e)ika wpływania na odbiorcę, czyli sztuka.

Istotą sztuki jest wywieranie wpływu na innych. Jest ona niczym innym jak uświęconą wielowiekową tradycją, powszechnie podziwianą i uwielbianą formą psychomanipulacji, posadzoną na tronie estetyki. Każde działanie artystyczne, od początku do końca świata, polegało, polega i będzie polegać na wywoływaniu pożądaných przez artystę stanów mentalnych bądź emocjonalnych, odczuwanych przez odbiorcę. To rzemiosło, w przeciwieństwie do wszystkich innych, operuje tak naprawdę na umysłach. Tego właśnie nie powiedziała Wam wprost klasyczna teoria sztuki, bawiąc się w oględne stwierdzenia i skupiając wyłącznie na aspekcie wytwórstwa, który nie musi być dla działalności artystycznej przesadnie ważny.

Bez względu na to jakich form sztuka nie przybierze w przyszłości, na jakich zmysłach się nie skupi, bez względu na wynalezione środki zapisu obrazu, dźwięku, kształtu, myśli, odczuć czy czegokolwiek innego, jakie sobie przywłaszczy, czym zechce się posłużyć, jej celem zawsze pozostanie jedno: wywieranie wpływu na umysł. Dla jej istoty nie ma absolutnie żadnego znaczenia pod jakimi sztandarami będą jednoczyć się artyści, z jakimi hasłami na transparentach będą paradować po ulicach, bez względu na manifesty pod którymi się podpiszą – sztuka zawsze będzie skupiona na tym samym. Rzutowaniu na wnętrzu odbiorcy tego, co postanowi rzutować na nie twórca. Wszelkie spory o nią *de facto* są jazgotem jedynie o to, cóż artyści powinni z tym odbiorcą robić, a od czego winni stronić i z jakichże powodów.

Oczywiście, przejawy sztuki zmieniają się na przestrzeni dziejów. Częściowo z powodu rozwoju materialnego, opanowywania przez ludzi nowej wiedzy, wprowadzenia do obrotu nieistniejących wcześniej narzędzi – innymi środkami technicznymi dysponował artysta z paleolitu, inne ze średniowiecza, jeszcze innymi dziś. Inaczej wyglądał też kulturowo świat ludzi paleolitu, średniowiecza, inaczej wygląda dzisiejszy – co innego było ważne dla żyjących wcześniej, co innego dla żyjących później. A to wszystko miało kolosalny wpływ na kierunek psychomanipulacji, jaką opłacało się artystom stosować, nadając jej temat z określonego zakresu tematów nośnych w danej kulturze, nie poruszając innych. Często również z powodu braku wyobraźni, że sztuka mogłaby wykraczać poza ramy swej epoki. Częściowo także z powodów normatywnych – ustanowienia granic definiujących jakiego rodzaju *robienie ludziom wody z mózgu* jest społecznie akceptowalne, a jakiego już nie (ikonoklazm, *anyone?*). Nie można też zapominać o odkryciach wewnątrz konkretnych dziedzin sztuki. Eksplorując możliwości oddziaływania przez obraz odnajdywano kolejne rodzaje perspektywy, przy dźwiękach zaś – skale muzyczne i systemy tonalne.

Niewykluczone, że przyszłość przyniesie kolejne przełomy – manipulacja umysłem odbywać się będzie zupełnie już bezpośrednio, będziemy podłączać się do zaprogramowanych maszyn stymulujących mózg, generujących tym samym odpowiednie wrażenia, patrząc na świat, oceniając nawet dany materiał w dokładnie taki sposób, jaki zapragnie artysta. Charakter oraz nośniki sztuki mogą zmienić się diametralnie, ale jej istota pozostanie zawsze ta sama – wywieranie wpływu. To się nie zmienia.

4. Granice sztuki i problemy związane z jej oceną. Preferencje osobiste a wartość artystyczna dzieła.

We wstępie wspomniałem, że posługuję się jakimiś dziwnymi kryteriami oceny dzieł sztuki i zdarza mi się „poprawiać” artystów – po skończonym seansie filmowym, przeczytanej książce, wysłuchanej płycie, czasami otwarcie mówię, które elementy uznaję za nietrafione, nadające się do wymiany. Zwłaszcza, gdy po obcowaniu z jakimś dziełem odczuję niedosyt. Zajmijmy się zatem implikacjami ważnymi dla krytyki, wynikłymi z przedstawionej koncepcji sztuki.

Przede wszystkim, należy rozważyć granice sztuki. Język zawsze będzie zawierał jakąś dozę nieostrości, niemożliwą do wyeliminowania, dając tym samym asumpt do kwestionowania jakiegoś definicyjnego ujęcia. Nie inaczej jest w tym przypadku, tym bardziej przy utrwalonym sposobie postrzegania sztuki przez pryzmat jakości wytworów, a nie ich zamierzonego oddziaływania.

Czy na przykład czyjeś wprawki na gitarze, wykonywanie utworów muzycznych, służące opanowaniu odpowiednich umiejętności manualnych lub samego materiału, są dziełem sztuki? Albo jakaś wczesna próba orkiestry? Nie. Dlaczego? Dlatego, że brak w nich intencji wywołania w kimś jakiejś zmiany. Nie to jest celem ich wykonań. Jestem pewien, że niejedna próba orkiestry grającej pod **SOLTIM**, **FURTWÄNGLEREM** czy **TOSCANINIM** stanowiła wspanialszy przedmiot estetyczny od najlepszych koncertów wykonywanych w Waszej lokalnej filharmonii, co nie znaczy, że były one dziełami sztuki. Podobnie gitarowe wprawki – jak najbardziej mogą stanowić przedmioty estetyczne, jeśli przykładowo spodobają się Waszej sąsiadce, która odnajdzie coś urzekającego w Waszych nieustannych powtórzeniach. Ale nie stanowią jeszcze sztuki, chyba że będziecie ćwiczyć z myślą o jakimś oddziaływaniu na wspomnianą lub chociażby samego siebie. Sztuka jest intencjonalna. Zwykły pisuar może być lub nie być dziełem sztuki, jeśli tylko ten kto go wystawi, zechce za jego pomocą oddziaływać na nas w zamierzony przez siebie sposób.



M. DUCHAMP, Fontanna, 1917. Dadaści, korzystając z gotowców [ready-mades] wyprodukowanych przez kogoś innego, pokazali nam, że tworzenie nie musi wcale pełnić centralnej roli w sztuce. Już samo pokazywanie czy wystawianie przedmiotów, może być działaniem artystycznym, jeżeli zostało pomyślane jako komunikat.

Piękno krajobrazu, przyrody, nieożywionej natury nie kwalifikuje ich do miana sztuki – nie zostało wytworzone z myślą o celowym oddziaływaniu na kogoś. No chyba, że przyjmujemy jakieś karkołomne teistyczne założenia. Owszem, przykład terraformowania czy inżynierii genetycznej otwiera możliwość twierdzenia, że konkretny widok czy zwierzę stanowią dzieła sztuki, bo ich twórcy mogli projektować je z myślą o wrażeniu jakie mają wywierać na obserwatorach. Żeby nie uciekać tak daleko w przyszłość (jak sądzę) – ogrody czy parki jak najbardziej mogą stanowić dzieła sztuki (to taki terraforming na skalę naszych możliwości, zupełnie jak *Mis'* czy tym bardziej *Spalona Tęcza...*).

Natomiast w kwestii zwierząt: ciekawym przypadkiem zdaje się być ich ekspresja. Czy wilk szczerzący kły, warczący pies broniący swojego terytorium oraz inne stworzenia starające się odstraszyć, czyli wywołać w innych jakąś emocję, w tym przypadku strach, uprawiają tym samym sztukę? Czy ich działanie jest przemyślane i obliczone na celowe wywołanie wpływu, czy stanowi po prostu instynktowy odruch, automatyzm?

Już bez względu na same graniczne przypadki, pojawiają się dwa problemy. Pierwszy dotyczy kryteriów oceny sztuki. Drugi – samej możliwości jej dokonania.

No właśnie – jakimi kryteriami powinniśmy kierować się przy ocenie sztuki? Zwracać uwagę na to czemu służy? Jakimi kategoriami estetycznymi się posługuje? Czy jest zgodna z jakimiś kanonami? Niezgodna? A może ważne jest, czy nie łamie aby społecznych konwencji lub odwrotnie – kluczowe jest by je łamała, bo w tym jest wartość? Maestria wykonania? Obskurny autentyzm? Złoty środek? Co jest ważne w sztuce?

Cóż... Odpowiedź tkwi właśnie w jej istocie i jednocześnie celu. Skoro zadaniem sztuki jest wywoływanie u odbiorców określonych przez artystę stanów, powinna być rozliczana przede wszystkim z tego. Jeśli zamierzasz rozbawić odbiorcę, a zamiast tego doprowadzasz go do rozpacz, ewidentnie Twoje dzieło jest chybione – nie realizuje Twoich zamierzeń, nie oddziałuje w sposób zgodny z Twoimi oczekiwaniami. Jeżeli chcesz zaciekawić widza jakimś problemem, a odchodzi znużony, ponownie – coś musiałeś spieprzyć. Celem psychomanipulacji jest skuteczny wpływ. I albo jako artysta osiągasz go za pośrednictwem swojego dzieła, albo nie. To jest podstawowa miara wartości artystycznej. Wszystko inne jest wyłącznie jej pochodną.

Z racji tego, że w każdej formie ludzkiej działalności cenimy fachowców porywających się w swych dziedzinach na niemożliwe i osiągających wbrew wszystkiemu sukces, w sztuce jest podobnie. Pewne stany mentalne, a tym bardziej emocjonalne, sprowokować jest łatwiej, inne natomiast znacznie trudniej, co wymaga zastosowania bardziej złożonych metod odwracania i zajmowania uwagi czy stopniowego zawołanego wpływania nie-wprost. Wielu artystów dostępuje poniekąd swego chrztu bojowego, gdy przychodzi im występować przed niechętną sobie, uprzedzoną wobec ich dzieł publicznością. Dobrzy potrafią takową zjednać, najlepsi – rozkochać w sobie, kompletnie ją uwodząc, zmieniając całkowicie jej opinię o sobie, swoim warsztacie czy wrażliwości. Dajcie mi filmowca, który najbardziej zatwardziałyh teistów przekona swoim dziełem, że Boga nie ma, a następnie za pośrednictwem następnego sprawi, iż równie zdeterminowani ateści w niego uwierzą, a obwołam go arcymistrzem w swej dziedzinie!

Wybór celu jakiemu autor podporządkowuje swe dzieło, nie ma jednak znaczenia dla oceny artystycznej. Oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, aby oceniać sztukę pod względem moralnym, użytecznościowym czy każdym innym, niemniej jednak nie ma to żadnego przełożenia na jej poziom artystyczny. Dla tegoż nieistotne jest czy dane dzieło kogoś deprawuje lub demoralizuje – zakładając jednak, iż taki jest jego cel, kluczowe jest, czy czyni to skutecznie i z jaką siłą.

Rzecz jasna, mogliby pojawić się jacyś estetyczni utylitaryści, starający się wypracować ranking czy wzór na największe dzieła sztuki, generalizując tę myśl, wykrzykując swoje „*jak najwięcej najbardziej doniosłego wpływu na jak największą liczbę ludzi*”, uznając takie postawienie za najrozsądniejsze, starając się w jakiś sposób uczynić obiektywną miarą jakości dzieła. Jednakże zdecydowanie bym się z nimi nie zgodził, bo narzuciliby w ten sposób sztuce jakiś z góry upatrzony przez siebie cel: oddziaływanie na masy, jej powszechność i uniwersalność.

Tak, znajdziemy artystów usiłujących swą twórczością rzucić na kolana cały świat, ale nie stanowią oni uprzywilejowanej klasy. Zdecydowali się tak określić swój target i jest to ich sprawa, ale sztuka równie dobrze może ciążyć ku elitarności, stawać się hermetyczna czy nawet intymna, zostać adresowaną do nielicznych, wcale niczym się nie zubożając. Weźmy na ten przykład miłosną epistolografię. Jest sztuką? Celowość, intencjonalność wpływu, chęć oddziaływania na czyjs umysł w określony sposób – wszystkie te komponenty są w niej obecne. Może być ukryta przed całym światem, z jej istnienia mogą zdawać sobie jedynie sami korespondujący kochankowie, ale niewątpliwie jest. I nie należy odbierać jej potencjalnej wagi, bo dla czyjegoś życia może stać się najbardziej wpływowym, doświadczeniem przekładającym się na największą zmianę, wycenianą ponad wszystkie inne.

A czy człowiek sam nie może na siebie oddziaływać, tworząc sztukę na wyłącznie własne potrzeby? Nie może być jednocześnie autorem jak i odbiorcą? Nie istnieje powód, by temu przeczyć. Jak najbardziej, możemy przykładowo motywować lub inspirować się sami do działania. Jeżeli dobrze się znamy, nie ma przeszkód, byśmy nie mogli stworzyć czegoś, co do nas przemówi, okaże się marchewką lub batem. Możemy wreszcie dokonywać najprzeróżniejszych estetyzacji swego życia, by oddziaływać nim na innych, ale i na nas samych. Nawet w najbardziej solipsystycznych scenariuszach sztuka wciąż jest możliwa.

Ale w tym momencie właśnie dochodzimy do drugiego problemu – możliwości dokonania oceny, a wcześniej nawet uzyskania odpowiedzi, czy aby na pewno mamy do czynienia ze sztuką. Perspektywa Arystotelesa przyzwyczaiła nas swą *działofilią*, że oto istnieje jakiś obiekt, a z racji cechowania się określoną budową jest dziełem sztuki, możemy sobie go jakoś opisać i ocenić. W moim ujęciu sztuka jest raczej [ludzkim] działaniem popartym odpowiednią intencją. Możesz sobie tworzyć co tylko chcesz, ale jeśli nie przewidujesz, że ma to w jakiś sposób oddziaływać na kogokolwiek, zwyczajnie nie będziesz jej uprawiać. To wprowadza pewne komplikacje. W obrębie jednej klasy dzieł, niech będą to dla przykładu przedstawienia „*Makbeta*”, może się okazać, że części z jego egzemplifikacji nie można wcale uznać za sztukę. Ba! Bywa i tak, że sztukę uprawia jedynie część spośród wykonawców, pozostała zaś usiłuje zaś dobrnąć do końca. I co? Mamy wtedy do czynienia z pół-sztuką?

Skąd zresztą możemy wiedzieć, z jaką kto intencją coś tworzy, w czymś gra, pcha się na afisz? Czy jesteśmy zdolni, aby to ocenić? A może nie mamy żadnych środków, aby stwierdzić z całą pewnością, kiedy mamy do czynienia ze sztuką, a kiedy nie? Przypomina to kolejne wcielenie searłowskiego [argumentu »chińskiego pokoju«](#). Ostatecznie nie wiemy czy obcujemy ze sztuką, a nawet jeśli tak, skąd mamy mieć pojęcie, co artysta miał w zamiarze uczynić z publicznością, nie możemy stwierdzić do jakiego stopnia wpłynął na odbiorców. Może ta trudność powinna spowodować do ostatecznego odrzucenia tego rodzaju teorii sztuki?

Cóż, dla krytyki z pewnością nie jest ona zbyt praktyczna, ani tym bardziej wygodna. O ileż prościej skupiać się wyłącznie na właściwościach danego utworu, niż zajmować się dodatkowo jego oddziaływaniem! Mnie jednak wspomniane trudności wcale nie zniechęcają. Jak napisałem we wstępie, to mój naturalny sposób postrzegania tego zjawiska. Niestety, nazbyt wiele razy dane mi było kosztować wątpliwej przyjemności, oglądania czy słuchania ludzi, którzy sami chyba do końca nie znali powodu

swojej obecności na planie, scenie czy przed mikrofonem. Byli właśnie takimi tłumaczami bez znajomości języka chińskiego, czy w tym wypadku – języka sztuki. Kopiowali czyjeś chwytły, naśladowali zabiegi estetyczne, uznając że skoro odniosły one sukces i zagwarantowały komuś prestiż, zrobią to po raz kolejny w ich przypadku, sądząc iż wszystko zależy od właściwości dzieła. Pozerów chcących łatwych pieniędzy w środowisku artystycznym nie brakuje. To oni właśnie przerabiają bez głębszego zastanowienia dzieła innych, łączą podpatrzony, „modne” elementy – bez intencji wpłynięcia na kogoś, a jedynie bycia przez niego opłaconym. Ech, dzieci Arystotelesa...

Istnieje coś, co popularnie, nieporadnie, wyrażane jest przez zwroty takie jak *bycie prawdziwym*. Swego rodzaju kategoria autentyczności. Nie jest związana z mówieniem prawdy o sobie, ale raczej właśnie z przejawianiem wspomnianej intencji, co często chociaż nie zawsze, wiąże się z przeżywaniem swojego dzieła, co dalej przenosi się na publiczność. Prawdziwy artysta chce oraz potrafi łączyć się swoją sztuką z odbiorcą, co jest konieczną jej istotą, pozer nie jest tym nawet zainteresowany. I o ile nie zamierzam się sprzeczać odnośnie do faktu, że niewątpliwie będą istnieć trudne do klasyfikacji przypadki, bo sam z takimi mam do czynienia, to jednak uznaję zasadność takiego postrzegania sprawy. Tak, jak najbardziej bywa, iż sam zastanawiam się nad tym co widziałem; coś może na mnie nie oddziaływać, ale może wcale nie jestem odpowiednim odbiorcą, nie do mnie skierowane jest dane dzieło? Może oddziałuje na kogoś innego? Gdy sam nie widzę owej intencji, staram się sprawdzić, czy może dostrzegają ją inni. Jeśli coś mnie nie pochłania, zwykle zmieniam perspektywę i oglądam sobie ludzi obcujących z danym dziełem. Nie wszyscy muszą być zdolni odczuwać różnicę, więc nie każdy jest kompetentny w ocenie. Sprawa może wydawać się oparta kompletnie na subiektywnych odczuciach, ale przecież, podobnie nieuchwytny bywa każdy inny psychiczny wpływ na drugiego człowieka. Czy z tego samego powodu powinniśmy zrezygnować z uprawiania psychologii czy psychiatrii – bo cudze epifenomeny są wciąż trudne do badania?

Stanowczo zatem zrywam z obecnymi w dzisiejszej krytyce postulatami: śmierci autora, kategorii „błędu intencji” czy też częściowo „berezją relatywizmu krytycznego”.

5. O umiejętnym wykorzystywaniu środków. O genezie gatunków i „memetyce” środków wyrazu, sprawności w sztuce i postulacie prakseologicznej optymalizacji...

Krytycy mogliby więc zapytać: *„Jak to więc jest? Zrzucasz nam z tronu dzieło i mówisz o intencji twórcy, której widzieć nie możemy i wrażeniu odbiorcy, którego doświadczyć nie możemy. Jak mamy wykonywać naszą pracę?”*. Odpowiedź jest następująca.

Dzieło u mnie może i przestaje pełnić centralną, wyłączną rolę w *byciu sztuką*, ale jako pośredniczące medium, nośnik, wciąż jest pierwszym i głównym źródłem wiedzy o zamierzeniach artysty, w którym się one odciskają. Jeśli bowiem już przyjmujemy, że sztuka jest rzemiosłem, którego celem jest wpływanie na czyjś umysł, możemy przez pryzmat tej głównej myśli wytłumaczyć rolę poszczególnych elementów dzieła i zastanowić się nad ich funkcją w nim. Pomoże ona również uporać się, przynajmniej w części, z powyższą trudnością możliwości oceny – przy zachowaniu życzliwości interpretacyjnej możemy założyć, że za każdym dziełem stoi jakaś intencja. Istotą krytyki jest takową odkryć i ocenić na ile wysiłek w formie powstałego dzieła był w stanie jej zadośćuczynić – czy przekaz artysty dotarł do odbiorcy, czy został gdzieś zagubiony po drodze? Artystyczny trud, jak każdy inny rodzaj ludzkiej aktywności, powinien więc zostać rozpracowany pod kątem znalezienia najsprawniejszych rozwiązań.

W czym tkwi sekret sprawnego działania? W umiejętnym wykorzystywaniu środków w swych dążeniach do celu. Dopasowaniu tych, które przybliżają do jego osiągnięcia i odrzucaniu oddalających od niego. Artysta zatem wytyczając sobie określony cel, siłą rzeczy narzuca sobie zestaw środków, jakiego musi się trzymać, aby go osiągnąć – szerszy bądź węższy, ale zawsze obecny. Udział w sporze o sztukę, tworzenie jakiegoś oficjalnego, nieprzekraczalnego kanonu powinności są działaniami bezsensownymi, bo takowy zostaje zdefiniowany już poprzez sam wybór celu oraz psychikę odbiorcy, którą artysta musi wziąć pod uwagę.

Przykładowo; gdy twórca zamierza skupić się na tym, aby wywrzeć dobroczynny wpływ na odbiorcy, aby ten uporał się z jakimś wewnętrznym problemem, takie dzieło musi zawierać elementy, których potencjalny odbiór spowoduje u tegoż pozytywną przemianę. Wtedy będzie można mówić o funkcji terapeutycznej jego sztuki. Gdy z kolei zechce wywołać uczucie zachwytu czy strachu, elementy te muszą prowokować wspomnianego do osiągnięcia tych stanów. Natomiast jeżeli postanowi zając jego umysł jakimś konkretnym problemem oraz skłonić go do przemyślenia jakichś kwestii – powinien tak ułożyć swoje dzieło, aby kontakt z nim kierował uwagę właśnie na te problemy i wywołał oczekiwaną reakcję. Wtedy można mówić o funkcji poznawczej. I tak dalej...

Rzecz jasna, nic nie przeszkadza, aby artyści tworzyli skomplikowane dzieła zdolne oddziaływać na publiczność na wielu płaszczyznach oraz wyczerpywać wiele funkcji jednocześnie. Sztuka może: zabawiać, edukować, obwiniać, siać wątpliwości, dawać pewność, pouczać, grozić, straszyć, podniecać, oburzać, ułatwiać kontemplację, zaskakiwać czy wprowadzać w konfuzję... Wszelka motywacja sięgająca kogoś innego, jaką tylko możemy sobie wyobrazić, może zostać w niej odwzorowana, odbita i zakłeta. Sztuka unieśmiertelnia, bo dzieło przeżywające artystę wciąż może oddziaływać, spełniając intencję – nawet po jego śmierci.

Kluczowy jest jednak odpowiedni dobór środków wyrazu – tego czym będzie się oddziaływać. Ich arsenał jest niesamowicie szeroki, co możemy stwierdzić już poczynawszy od zauważenia samej różnorodności sztuki. Literatura, muzyka, teatr, film, malarstwo, performance czy nawet pokazy iluzjonistyczne, aby nie wymienić dalej, dysponują środkami wyrazu specyficznymi dla swojej charakterystyki, za pomocą których można osiągać różny wpływ na publikę. Muzyka, operująca dźwiękiem, dla jakiej owe środki będą lokować się w ramach elementów takich jak: melodyka, rytmika, dynamika, agogika, artykulacja, harmonika czy kolorystyka, gdzie drobna zmiana w jednej z nich, przekładać się będzie na inny odbiór danej frazy czy nawet całego utworu, lub też odmienną klasyfikację jego wykonania do konkretnego gatunku muzycznego (jazzowa interpretacja). Jeżeli będziemy operować nimi niewłaściwie, osiągniemy u odbiorcy efekt różny od zamierzonego.

Na przestrzeni dziejów środki wyrazu pojawiają się, znikają, rodzą i przeżywają, a tracąc swą zdolność oddziaływania są porzucane na rzecz innych. Czasem ich istnienie wiąże się bezpośrednio z nowym medium, wcześniej niespotykanej budowy narzędziami (np: instrumentami muzycznymi o nowym brzmieniu czy innej technice gry, dającym możliwość osiągnięcia unikalnego efektu nie do powtórzenia na innych), czasem z powodu zmian kulturowych i historycznych, utraty atrakcyjności jakichś tematów, sensów, programów. Popularnym przykładem może być rozpatrywany przez NIETZSCHEGO oraz wielu, wielu innych filozofów, chór greckiej tragedii i jego rola. Moglibyśmy zapytać więc: dlaczego chór zanikł? Z jakiego powodu w ogóle cała tragedia jest dziś gatunkiem w czystej formie rzadko spotykanym, niemalże wymarłym, zastąpionym raczej innymi formami dramatu? Dlaczego nie został przeniesiony do kinematografii [dajmy na to na podobnej zasadzie jak jest to z wyświetlanymi tłumaczami języka migowego...]?

Rzecz leży właśnie w celowości. Chór, jak każdy inny środek wyrazu w dziele, był po coś. A był po coś, bo miał zdolność oddziaływania w określony sposób. A skąd się ta zdolność brała? Ano z podrażnienia pewnej podstawowej ludzkiej psychologicznej dyspozycji: konformizmu. Jednomyślny wielogłos z reguły sprawia, że pokorniejemy i [stajemy się skłonni zgodzić z tym, co nam on oznajmia](#). Jeżeli staje przed nami nie jeden, a kilkunastu jegomości i zadaje sobie trudu, aby coś wyartykułować, trudniej nam to zlekceważyć, niż gdyby wygłosił to jedynie jeden, w dodatku w swej opinii odosobniony. Chór wymusza więc podporządkowanie, przydatny jest do ilustracji nieubłaganych, uniwersalnych prawd, rządzących reguł czy interpretacji zjawisk widocznych na scenie. Skoro chór mówi A, to A, nie B. Z choreutami się nie zadziera, a gdy się zadziera, to się też przegrywa (choć tragedia i tak innych opcji nie pozostawia, można to po prostu zrobić z przytupem lub bez ;)). Dlatego też nie mają większego znaczenia niuanse w sporze między NIETZSCHEM a SCHLEGLEM czy SCHILLEREM na temat tego, co chór przedstawiał, istotne jest przede wszystkim na jakiej zasadzie działał. Czy tradycyjnie podstawimy tam sobie satyrów, obywateli naszego polis czy w wikingowym stylu – obraz zebranych zmarłych przodków, opowiadających ze swej wyższej perspektywy jak się sprawy mają, zastosowanie dla jednomyślnego wielogłosu jest ograniczone – podporządkowywać swojemu punktowi widzenia, akcentować słuszność.

Możemy więc łatwo wskazać przyczynę nieobecności chóru. To nie środki techniczne stoją mu na przeszkodzie. Po prostu od dłuższego czasu nie ma na niego zapotrzebowania. Chcemy bardziej naturalnej dla naszej epoki, bezosobowej lub indywidualistycznej narracji. Nie życzymy sobie tego rodzaju mało subtelnego ukierunkowywania naszej oceny doświadczanego spektaklu. Jakież pozostałości chóru możemy znaleźć dziś jedynie w nagrany zbiorowym śmiechu w sitcomie, nakazującym naszemu poczuciu humoru podporządkowywać się temu, co zostało uznane oficjalnie za śmieszne. Niemniej jednak, na ogół nie liczy się dla nas opinia bogów, przodków, wspólnoty – nie życzymy sobie również chóru, adekwatnego do zabierania głosu w imieniu podmiotów wielkich narracji. Ten środek wyrazu służy obcym, może nawet już wrogim nam celom, dlatego znajduje się dziś na marginesie. To samo zresztą możemy powiedzieć o tragedii – jakże ona pasuje ze swym pesymistycznym, fatalistycznym determinizmem do naszego czasu otwartości, płynności czy kwantowego indeterminizmu jaki rzutujemy na całość bytu, także relacji społecznych?

Chcę zauważyć na przykładzie tej krótkiej analizy, iż nie ma uniwersalnych środków ekspresji. Nie da się jednym wyrazić wszystkiego. Każdy z nich ma w jakiś sposób ograniczone zastosowanie, powiązane znaczenie i rolę jaką może pełnić. Każdy oddziałuje inaczej i z innych względów. Podobnie jest w skali makro, w przypadku całych gatunków – literackich, filmowych, jakichkolwiek. Jeżeli stworzymy sobie [ich spis](#), obserwując podział jaki wprowadzają, zauważymy, że w ogromnej części odpowiada on potencjalnym zastosowaniom. Bajka terapeutyczna służy innym celom niż paszkwil, fraszka nie jest czarną komedią a elegia ma się nijak do parodii. Dzieła zaliczające się do każdego z tych gatunków wymagają wykorzystania innych środków do wytworzenia pożądanego wpływu na odbiorcy. Możemy więc wnioskować, że gatunki oraz konwencje organizują strukturę środków i celów dla dzieł, a ich powstawanie i ewolucja ściśle wiąże się z powyższymi. Środki artystyczne, jak sądzę, przeżywają się także z drugiej przyczyny – a jest nią habituacja odbiorców. Z każdym powtórzeniem danego chwytu, nasza reakcja nań słabnie. Jeśli byliśmy oddziaływani w określony sposób kilkadziesiąt razy, siła kolejnego dzieła opartego na tym samym schemacie, podobnej narracji czy w analogiczny sposób osiągnięta podobny cel, nigdy nie będzie tak potężna, jak była za pierwszym razem. Przenosząc to na skalę globalną, podobnie może być z żywotnością gatunków. Jeżeli niektóre z nich zostaną intensywnie eksplorowane, nieuchronną konsekwencją będzie znaczące ich osłabienie, a przez to w pewnym momencie odstawienie na dalszy plan jako zużytych.

Dalej refleksja o skuteczności oddziaływania dzieł winna skupić się na zrozumieniu natury środków ekspresji, ich genezy oraz przyczyn z jakich są zdolne na kogokolwiek oddziaływać. Estetyka tymczasem bardzo szybko zaprzestała dociekań tego, skąd się biorą zdolności poszczególnych środków wyrazu. Na jakiej zasadzie przyporządkowuje się znaczenia im przydawane, dzięki którym wywołują one konkretne wrażenia. W zasadzie pierwszą i ostatnią, znaną mi poważną próbą była starożytna teoria ethosu [zob. [teoria ethosu](#)], rozważania Arystotelesa o skalach muzycznych i rodzajach wrażeń, jakie są zdolne wywoływać u słuchaczy.

Czy jednak przez cały ten czas dotarliśmy do jakichkolwiek odpowiedzi na pytanie, dlaczego to tak na nas działa? Dlaczego jesteśmy wrażliwi na jakieś utwory muzyczne? Dlaczego pewne instrumenty i ich brzmienia są adekwatne do wywoływania takich wrażeń, a inne – odmiennych? Sztuka jest, bo działa. Ale dlaczego w ogóle działa?

8. Do celów wychowania należy jednak, jak powiedziano, posługiwać się działającymi na uczucia moralne melodiami i tegoż rodzaju tonacjami. Taka jest, jak już poprzednio zauważyłem, tonacja dorycka. Trzeba jednak dopuścić i inną, jeśli ją nam zalecają tacy, co uprawiają studia filozoficzne, a i w muzyce są wykształceni. Sokrates w *Państwie* niesłusznie obok tonacji doryckiej uznaje jedynie jeszcze frygijską, zwłaszcza że flet usuwa z instrumentów¹⁶. A przecież między tonacjami frygijską tonacja to samo wywołuje wrażenie, co flet między instrumentami: zarówno ona, jak i flet oddziałują w sposób oszałamiający i podniecający uczucia.

9. Dowodzi tego również poezja. Każdy bowiem utwór bakchiczny, jak i każdy inny pokrewnego rodzaju, wymaga do wtóru z wszystkich instrumentów przede wszystkim fletów, a pomiędzy tonacji dobiera sobie melodię frygijską, jako odpowiednią dla siebie; jakoż dytyramb, wedle zgodnej opinii, zdaje się posiadać charakter frygijski. Znaczący muzycy podają wiele dowodów na to, między innymi i ten, że Filoksenos¹⁷, który próbował skomponować dytyramb *Mity* według tonacji doryckiej, nie zdołał przeprowadzić zamierzenia, ale z samej natury rzeczy wpadł znów w tonację frygijską, jako jedynie tu odpowiednią.

10. Co do tonacji doryckiej, to wszyscy zgadzają się na to, że jest ona najspokojniejsza i ma najbardziej męski charakter. Skoro nadto chwalimy środek między skrajnościami i uważamy, że środkową trzeba postępować drogą, a tonacja dorycka ma ten właśnie pośredni charakter między innymi tonacjami, to jasną jest rzeczą, że doryckie melodie lepiej się nadają do nauczania młodzieży. Wchodzi przy tym w grę dwa punkty widzenia: to, co możliwe, i to, co odpowiednie, bo każdy powinien to właśnie uprawiać, co jest dla niego możliwe i co jest odpowiednie. Ale i w tym względzie wchodzi nadto w rachubę rozróżnienie wedle wieku, bo np. ludziom starszym nie przychodzi łatwo śpiewanie wymagających wysiłku melodii, lecz natura sama podsuwa ludziom w takim wieku spokojniejsze pieśni.

11. Dlatego niektórzy ze znawców muzyki słusznie czynią Sokratesowi i ten zarzut, że odrzucał spokojne tonacje przy nauce, ponieważ uważał je za oszałamiające, nie tak jak oszałamia wino (bo pijaństwo działa raczej pobudzająco), ale

¹⁶ *Państwo* 399 A.

¹⁷ Filoksenos z wyspy Cytery, czynny na dworze tyrauna Dionizjosa, głośny był jako twórca utworów dytyrambicznych. Tytuł wspomnianego tu dytyrambu niepewny, Schneider proponował poprawkę *Mizowie*.

ARYSTOTELES, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, [w:] *Tegoż, Dzieła wszystkie, t.I, Warszawa 2003*

w znaczeniu znużenia. Dlatego i ze względu na przyszły okres wieku starszego trzeba się uczyć także takich tonacji oraz melodii, a jeśli jest jakaś taka tonacja, odpowiednia dla wieku chłopięcego z tego powodu, że może połączyć poprawność z wykształceniem — jest to cecha, którą zdaje się wykazywać przede wszystkim tonacja lidyjska — to oczywiście jest rzeczą, że te trzy wytyczne trzeba stosować przy wykształceniu muzycznym: właściwy środek, to, co możliwe, i to, co właściwe¹⁸.

¹⁸ Na tym urywa się dzieło Arystotelesa. Czy autor go nie skończył, czy też część dalsza się nie dochowała, nie wiadomo.

A później przez Arystotelesa młodzież ateńska nie potrafiła młócić tak w skali frygijskiej...

najsubtelniejszych nawet prób oddziaływania, jakby w nawyku samoobrony swej niezależności niewzruszonego obserwatora. Kiedy więc jakieś dzieło wywoływało niespodziewanie jakiś silny, emocjonalny stan, starałem się zrozumieć, jak to było możliwe, co za to odpowiadało? Dlaczego tego rodzaju zestaw bodźców spowodował taki odzew mojej wrażliwości? Nic się zresztą pod tym względem u mnie przez te lata nie zmieniło.

Gdy mam z kolei do czynienia ze sztuką pozostawiającą jakiś niezamierzony niedosyt, ewidentnie będący efektem nieumiejętnego wykorzystania środków, a nie celowym zabiegiem, często łapię się na poprawianiu artystów. Staram się określić, co w ich dziełach właściwie nie zagrało, czego zabrakło, co bym zmienił. Najbardziej frustrującą kwestią jest jednak sama niewiedza: z jakich właściwie powodów moje rozwiązania są lepsze? Dlaczego pewne posunięcia mają większą dramaturgiczną moc od innych? Co w nich sprawia, że lepiej budują napięcie? Co powoduje lepsze rozładowanie tegoż? Skąd się bierze nasza wrażliwość wobec

Mam nadzieję, że teraz, drogi czytelniku, już wiesz dlaczego estetyka kompletnie mnie rozczarowała. Otóż odkąd pamiętam, starałem się wyjaśniać tego rodzaju fenomeny. Świat fizyczny interesował mnie mniej, ale gdy w grę wchodził ten psychiczny czy emocjonalny, dostępny mej introspekcji, zawsze pragnąłem czynić go jak najbardziej zrozumiałym, przede wszystkim trzeźwo zdając sobie sprawę ze wszystkich,

muzyki, teatru czy poezji?

Decydując się na studia filozoficzne, nie czyniłem tego ze specjalną myślą o ich estetycznej części. Ale mimo wszystko, sądziłem że będzie miała ona jakieś odpowiedzi na tego rodzaju pytania. W końcu, wydawało mi się, ma długą, bogatą historię parania się z tą trudnością i mądrzejsi ode mnie łamali sobie na niej głowy. Niestety, nie dość, że żadnych odpowiedzi nie wypracowała, ani nawet jakichś mocniejszych propozycji, to jeszcze od tych problemów zwykła uciekać, popadając w zupełnie drugo czy trzeciorzędne dla nich kwestie. O ile część tradycji jakoś przysłużyła się swą analizą budowy różnego rodzaju dzieł, rozbijając je na części oraz wyodrębniając płaszczyzny na jakich można szukać poszczególnych środków ekspresji czy chwytów, o tyle pozostała skupiła się na tworzeniu kolejnych ujęć, wynajdywaniu kategorii estetycznych czy lansowaniu kanonów. Zainteresowana raczej określaniem kształtu sztuki, wyznaczaniem kierunków jej oddziaływania, zaniedbała najbardziej podstawowe kwestie.

Odebrała sobie tym samym szansę dokonania poważnych odkryć, jakie mogłyby przełożyć się następnie na całkiem praktyczne rezultaty. Artyści zyskując lepszy wgląd w naturę swego fachu (oraz odbiorcy), łatwiej unikaliby tworzenia dzieł chybionych, silniej wpływaliby na swą publiczność a ich głos stałby się donioślejszy. Tymczasem są skazani doskonalić te elementy poniekąd na ślepo, ucząc się na swoich błędach i niestety również na naszych zmysłach, sprawdzając co na nas działa, a co nie. Możemy starać się zachowywać przychylny stosunek wobec tego stanu rzeczy, uznając iż inaczej się nie da, z drugiej strony czy nie szkoda jednak życia na obcowanie z nieudaną sztuką?

6. Relacja władzy między artystą i odbiorcą. Panowanie przez sztukę. Magiczne korzenie. Sztuka państwowa, sakralna, propaganda, rząd dusz i *groupies*.

Nieprzypadkowo we wstępie wspomniałem o tajemnej i magnetycznej sile artystycznego rzemiosła. Kiedy usiłuję wskazać jedno z pierwszych z nią kontaktów w ludzkim życiu, niechybnie przed oczyma wyobraźni staje mi następujący obrazek: pora obiadu, rodzic karmiący małe dziecko, niespecjalnie skore do jedzenia. Niejadki się zdarzają – sam takim byłem. I to, co wryło mi się w pamięć, jedno co teraz tak mocno mi się narzuca, to metoda jaką posługiwali się zwodniczy rodziciele, aby skłaniać mnie do przelknięcia jakiejś paskudnej kaszki. Na czym polegał ich wybieg? Ano, na zaprzęgnięciu wyobraźni, tworzenia jakiegoś fikcyjnego świata, w jakim toczyła się jakaś opowieść, której fabuła była dziwnie skorelowana z ruchami łyżki. A to samoloty dowożące jakiś niezwykle istotny towar, a to przemysłowcy szmuglujący niepożądaną kontrabandę (niedaleka paralela w przypadku znienawidzonej kaszki), którzy muszą ją jednak dostarczyć, bo zależy od tego los ich rodzin... Paskudny posiłek dzięki opowieści stawał się mniej paskudny, odwracała ona uwagę kusząc odległym, fikcyjnym światem przedstawionym i przekształcaniami w nim następującymi, a artysta osiągał zamierzony efekt – obrzydlistwo zostawało konsumowane. Oczywiście, zapewne można znaleźć wcześniejsze kontakty ze sztuką – chociażby w postaci czytanych bajek. Ale tam też przecież mnóstwo podstępu, moralizatorstwa i treści wychowawczych, które mają nas odpowiednio ułożyć, podporządkować jakimś normom społecznym – stąd też ostre spory o bajki i to jak powinny kształtować.

Psychomanipulacja, bez względu na cel w jakim jest stosowana jak i stojącymi za nią intencjami, zawsze będzie opierała się na relacji władzy między oddziałującym a oddziaływanym. Artyści, siłą rzeczy, będą podporządkowywać odbiorców przy pomocy swej sztuki. Począwszy od najbanalniejszego bohomazu z

jeleniem na rykowisku, jaki teraz sobie przypominasz (więc zalega on w Twojej pamięci, czy Ci się to podoba, czy nie, wywołując określony stan mentalny – co jest zasługą tego czy owego malarza), przez prymitywne prowokacje, po najbardziej wysublimowane, trudno uchwytnie wpływy, to artysta decyduje i generuje to, co się nam jawi. Odbiór zawsze będzie miał w sobie coś z biernego poddaństwa, nadawanie z kolei – aktywnego panowania. Sztuka *a priori* opiera się zatem na władzy.

I tak jak możemy odwoływać się do dzieciństwa każdego spośród nas w poszukiwaniach początków sztuki w naszych indywidualnych doświadczeniach, podobnie możemy uczynić dla całego ludzkiego gatunku. Niezwykle nośną tezę o jej genezie jest ta wywodząca ją z rytuałów magicznych. Jeżeli jest to prawdą, tym bardziej należy uznać, iż natura sztuki jest niezmienna i zawsze opierała się na tym samym – pewnej formie manipulacji. Jeśli nawet nie umysłem ludzkim, to boskim, jeśli nie boskim to nieantropomorfizowanymi siłami natury – w każdym razie, celem był wpływ na kogoś lub na coś, wywierany w określonym celu – aby wydarzyło się to, czego życzył sobie szaman, kapłan, hierofant. Rytuały układające się w ceremonie były dla niej środkami wyrazu, za ich pośrednictwem wywoływało się pożądane zmiany w świecie (a zwłaszcza w umysłach wiernych, uznających, iż takie zmiany zostały wywarte).

Rdzeń pozostaje zawsze ten sam. Natomiast reszta ulega zmianie. Sztuka z czasem przestała służyć wyłącznie celom sakralnym, wyszła poza magię, została zaadoptowana na potrzeby świeckie, odkrywając kolejne, adekwatne dla nich środki ekspresji. Oczywiście, nic nie stoi na przeszkodzie, aby wracała do swych korzeni – [co postulował RYSZARD WAGNER](#) w swej „*Religii i sztuce*”. Nie powinna nas jednak dziwić ich bliskość oraz wzajemne związki – urabianie ludzi w określonym kierunku jest wspólnym tajnikiem fachu artystów i kapłanów, nic więc dziwnego, iż czerpią oni od siebie wzajemne inspiracje. Po prawdzie, religię z jej rozszerzonym światem przedstawionym w znacznej części również możemy uznać za formę sztuki.

Niemniej jednak, gdy skupimy się na samym aspekcie władzy, z łatwością zrozumiemy, dlaczego sztuka tak często przyjmowała rolę służebną względem tronu czy ołtarza – państwa i świątyni. Dla ludzi usiłujących podporządkowywać swych bliźnich w ten czy inny sposób, nie lada gratką jest wsparcie artystów, speców od panowania nad umysłami, zdolnych wywoływać pożądane zmiany. O ile prościej rządzić przychylnie do siebie nastawionymi! Czy zatem nie warto wykorzystać tego rodzaju talentów? *Skoro potrafisz sprawić, aby ktoś patrzył na sprawę tak, a nie inaczej, spraw aby pozytywnie oceniał me jarzmo, mistrzu! Uczyni swą sztuką, by mnie wielbiono, bym budził podziw bądź lęk! Zrób tak, a sownie Cię wynagrodzę.*

Sojusz dłuta i bata trwa nieprzerwanie od wieków. Przypomnij sobie egipskie świątynie z pylonami upstrzonymi upamiętniającymi osiągnięcia władców reliefami, a skoro mowa o Egipcie, warto wspomnieć tu ECHNATONA wraz z jego reformą teologiczno–społeczno–ekonomiczną, jaka znalazła przecież także odbicie w sztuce tzw. [okresu amarneńskiego](#) i odejściu przez nią od ustalonych kanonów, co pokazuje jak silnie było usankcjonowane nad Nilem to rzemiosło, zawłaszczone na potrzeby władzy. Rzymskie łuki tryumfalne, zjazdy NSDAP, mauzolea państwowców, w ogóle niemal cały monumentalizm, przejęty przez nowożytnych architektów siedzib Lewiatana, mającego górować nad wszystkim innym – czy to wszystko nie jest jedną gigantyczną apoteozą państwa, mającą na celu nas onieśmielać, czyniąc pokornymi wobec potęgi przymusu? Mamy więc do czynienia z wciskaniem w przestrzeni publicznej pomników, rzecz jasna najlepiej w charakterystycznym stylu korespondującym z obowiązującą ideologią, ostatnio – socrealizmem. A w czasie wojen z dalszą, jeszcze bardziej nachalną propagandą w postaci plakatów czy filmów oświadczających komu to jesteśmy potrzebni i informujących: gdzie powinniśmy się zaciągnąć oraz jakie straszliwe następstwa czekają nas, jeżeli tego nie uczynimy.

LIBERATORS



Ironiczny, antyamerykański, nazistowski plakat propagandowy. Z pewnością nie jest to najsubtelniejsza odmiana sztuki, powiedziałbym raczej, że jedna z najbardziej wulgarnych, ale w swej wulgarności nie jest w stanie ukrywać istoty tego, czym jest. Podjętą próbą podporządkowania przez zmysły czyjejs wyobraźni i podporządkowania jej swoim celom.

Rzecz jasna, możliwa jest też opozycja, chociażby w postaci protest songów. Ba! były też całe epoki upolitycznienia sztuki zwracające przeciw ustalonemu łaadowi, gdy opowiadała się ona po stronie sił dążących do jego przewartościowania. Dajmy na to, **ROMANTYZM** – w znacznej części wyrosły na rewolucyjnych nastrojach oraz je podsycający. Sięgnijmy zresztą na nasze podwórko, do mickiewiczowskich „Dziadów”, następującego fragmentu Improwizacji:

*Tę władzę, którą mam nad przyrodzeniem,
Chcę wyrzucić na ludzkie dusze,
Jak ptaki i jak gwiazdy rządę mym skinieniem,
Tak bliźnich rozrządzać muszę.
Nie bronią – broń broń odbije,
Nie pieśniami – długo rosną,
Nie nauką – prędko gnije,
Nie cudami – to zbyt głośno.
Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie:
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spelniają, tym się uszczęśliwią,
A jeżeli się sprzeciwią,
Niechaj cierpią i przepadną.
Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa,
Z których, gdy zechcę, pieśni wiążę się budowa; –
Mówią, że Ty tak władasz!
Wiesz, że myśli nie popsułem, mowy nie umorzyłem;
Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!*

*Daj mi rząd dusz! – Tak gardzę tą martwą budową,
Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić,
Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo
Nie mogłoby jej wnet zwalić.
Lecz czuję w sobie, że gdybym miał wolę
Ścisnął, natężył i razem wyświecił,
Może bym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił –
Bo jestem nieśmiertelny! i w stworzenia kole
Są inni nieśmiertelni; – wyższych nie spotkałem. –
Najwyższy na niebiosach! – Ciebie tu szukałem,
Ja najwyższy z czujących na ziemnym padole.
Nie spotkałem Cię dotąd – żeś Ty jest, zgaduję;
Niech Cię spotkam i niechaj Twą wyższość uczuję –
Ja chcę władzy, daj mi ją, lub wskaż do niej drogę!
O prorokach, dusz władcach, że byli, słyszałem,
I wierzę; lecz co oni mogli, to ja mogę,
Ja chcę mieć władzę, jaką Ty posiadasz,
Ja chcę duszami władać, jak Ty nimi władasz.*

Co trzeba oddać w tym przypadku **MICKIEWICZOWI** – zbliżył się ku samookreśleniu istoty swego fachu. Wyjątkowo mocno, ale i trafnie zaakcentował nieodłączny aspekt sztuki, jakim jest władza artystów. Prawdopodobnie cenię w znacznym stopniu akurat ten okres pod względem dokonań, właśnie dlatego, iż był zdolny przyłożyć tego rodzaju introspekcyjne lustro, pozwalające przyjrzeć się samemu sobie, ale i procesom twórczym oraz inicjującym je motywacjom. Widzisz, każdy, ale to każdy artysta, idzie tak naprawdę w ślady Konrada, podobnie domagając się rządu dusz. I w jakimś stopniu taki osiąga, gdy za pośrednictwem swego dzieła uda się mu zrealizować swój cel. Nawet jeśli nie jest on polityczny, bo taki być nie musi. Po to uprawia się sztukę, po nic więcej. Cała reszta mniemań na ten temat jest ułudą.

Pojawiają się więc dwa ważne pytania do obu stron uwikłanych w sztukę. Do pierwszych: dlaczego chcecie wywierać na kogoś nacisk? Do drugich: dlaczego chcecie się mu poddawać, zazwyczaj na własne życzenie? Dopiero w tym momencie pogodzę się z klasyczną teorią sztuki i za Arystotelesem czy **PLATONEM**, twierdząc: stać musi za tym brak. Czego zatem brakuje nadawcom, a czego odbiorcom, iż dochodzi do tego rodzaju wymiany i zjednoczenia?



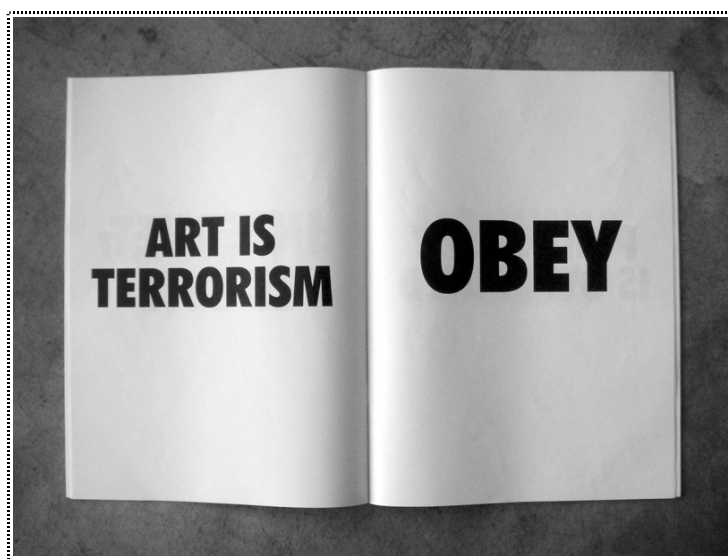
Twierdzisz więc, że sztuka nie daje artystom władzy nad ludźmi?

Cóż, powodów uzasadniających dominację nad kimś można wynajdować zapewne tyle, do ilu celów może ona posłużyć. Znacznie ciekawszą i mniej zrozumiałą kwestią, przynajmniej dla mnie, ceniącego niezależność, staje się pytanie o poddaństwo, także moje, na które godzę się za każdym razem, gdy sięgam po kolejny album czy film. Wiadomo [z jakich powodów](#) zostaje się *gwiazdą pop*. Ale z jakich zostaje się

groupie teź gwiazdy? Jak wyjaśnić zjawisko kultu i uwielbienia ulubionych reżyserów, kompozytorów czy aktorów, przyjmujące nieraz wręcz groteskowy kształt? Do czego oni wszyscy są nam potrzebni? Czyżbyśmy sami nie byli w stanie prowokować w sobie odpowiednich stanów emocjonalnych czy intelektualnych? Planować całych ich sekwencji następujących po sobie, osiągając zamierzony stan wewnętrznego poruszenia?

W jakiejś części jesteśmy. Możemy przecież estetyzować doświadczenia swojego życia. Ale, co warto zauważyć – jak każda inna forma psychomanipulacji, sztuka najsilniej działa wtedy, gdy się tego nie spodziewamy. Przez zaskoczenie. W większości przypadków nie potrafimy sami się zaskakiwać. Do tego potrzebujemy innych i dlatego, jak sądzę, dajemy im szansę na pokonywanie naszych barier obronnych. Dochodzą do tego walory poznawcze – sztuka pozwala patrzeć na świat cudzymi oczyma, przykładać cudzą miarę i hierarchię wartości do znanych nam doświadczeń, co daje nam szansę gromadzenia perspektyw. Stajemy się prześcieradłem, na jakie rzutowany jest przez kogoś jego własny obraz, ale przy okazji niewątpliwie również coś zyskujemy na tym poddaństwie.

Natomiast czasami mam wielką ochotę pójść w ślady Platona i wygnać wszystkich artystów, zniszczyć ich dzieła, odciąć się kompletnie od sztuki. Nie z powodu jakichś wysublimowanych implikacji wynikłych z założeń ontologicznych, co raczej subiektywnego odczuwania wywieranej na siebie zewnętrznej presji, w obronie swej autonomii. Gdy mam dosyć bycia poddawanych tym wszystkim zabiegom i każdy kolejny traktuję jak agresję na sobie.



Parokrotnie w przeszłości zaznaczałem, iż chciałbym stworzyć teorię gustów. Uznając bowiem, że chętniej poddajemy się jednemu rodzajom sztuki, a mniej chętnie drugim, jakoś w naszej wewnętrznej konstytucji musi leżeć sekret pozwalający na zrozumienie, z jakich względów znajdujemy szczególne upodobanie pobudzania akurat tych części swej wrażliwości, inni natomiast preferują pobudzanie odmiennych, oddając się w niewolę artystom, którzy na nas nie robiących tak silnego wrażenia. W każdym razie, niesamowicie ciekawą kwestią wydaje mi się zróżnicowanie ludzi pod tym względem i kiedyś chciałbym się zająć tym zagadnieniem, chociaż z drugiej strony wątpię, czy przy obecnym stanie wiedzy, będę w stanie cokolwiek tu wyjaśnić. Odkładam zatem tę rzecz na później.

7. Addendum. W odpowiedzi Dziewicowi.

W ostatniej części tekstu ogólniejsze rozważania o sztuce w większości ustaną, natomiast odpowiem memu interlokutorowi na część kwestii pozostawionych w naszej dyskusji zapoczątkowanej na jego blogu (przypomnę, do znalezienia [tutaj](#)). Jeszcze raz chciałbym Ci za nią podziękować, bo przyczyniła się do zebrania do kupy niezorganizowanych myśli i stworzenia tego wpisu. Jak sądzę, teraz w większości rozumiesz już moją perspektywę i zdajesz sobie sprawę, dlaczego w naszym sporze, dotyczącym nie tyle już nawet sztuki, co raczej jej krytyki, zajmowałem akurat takie stanowisko. Niemniej jednak czuję się zobowiązany do postawienia swoich kropek w tych paru porzuconych tematach.

I. Grywalność

Kategoria grywalności, jaką wiążemy z oceną stopnia uzależnienia odbiorcy od dzieła i niemożności oderwania się od niego na rzecz innych bodźców oraz kwestia jej korelacji z oceną wartości artystycznej. Jeżeli zgodzisz się ze mną, że sztuka jest celowym działaniem, którego celem jest manipulacja czymś umysłem, to dojdiesz do wniosku, że jak najbardziej grywalność może w jakimś stopniu wskazywać na częściowy sukces artysty, jeśli oczywiście zamierzał on odnieść taki wpływ, wiążąc odbiorcę ze swą pracą. Z drugiej strony, twórca jednak wcale nie musi decydować się na wywieranie tego rodzaju nacisku – równie dobrze może założyć rzecz odwrotną; od swego dzieła oczekując, by działało maksymalnie odpychająco, by ludzie nie chcieli mieć z nim nic do czynienia. Aby rekordziści wytrzymywali przy nim góra kilkanaście sekund i generalnie było ono niemożliwe do zniesienia, a ludzie w jego pobliżu wymiotowali, oddawali mocz ze strachu, przestawali nad sobą panować, a dzieło w ten sposób zajęło miejsce w powszechnej pamięci krytyki, jako coś, o czym pragnęłaby usilnie zapomnieć, nie chcąc z tym nigdy więcej obcować. W takim przypadku grywalność stałaby się raczej oznaką porażki całego wysiłku artystycznego, obliczonego na coś zupełnie innego.

Natomiast uogólniając – tak, masz rację. Z reguły wiązanie uwagi odbiorcy i aferowanie go swym dziełem jest niezbędne, aby dał się dalej urabiać, zwłaszcza jeśli jest to czasochłonny i wieloetapowy proces, bo zamierzamy osiągnąć z jego umysłem wiele złożonych celów. Wtedy oczywiście grywalność dzieła powinniśmy docenić. Natomiast ona sama nie decyduje o jego wartości, bo jeśli ostatecznie jest ono chybione, to znaczy nie działa w zamierzony przez artystę sposób, wartość grywalności jest żadna, podobnie jak całego dzieła.

II. Sztuka podporządkowana problemom i pytaniom oraz sztuka przedstawieniowa składająca się jedynie z odpowiedzi.

Tutaj zdecydowanie się z Tobą nie zgadzam. Subiektywnie oczywiście można wywyższać pewne rodzaje psychomanipulacji nad innymi i nie dziwię się wcale, że jako filozof to robisz, hołubiąc zwłaszcza te inspirujące do samodzielnego drążenia jakiegoś tematu, ale to raczej rzecz upodobań, które niewiele mają do gadania, gdy idzie o wartość artystyczną, przynajmniej w moim znaczeniu tego słowa. Udana sztuka przedstawieniowa ma wyższą wartość artystyczną od nieudanej sztuki problemu, bo osiąga swój cel, podczas gdy ta druga tego nie robi.

Jeżeli mam do czynienia z malowidłem przedstawiającym szczerzącego kły wilka, powstałym wyłącznie po to, aby wzbudzić we mnie atawistyczny lęk przed zagrożeniem, postawić owłosienie dęba i nic poza tym – sztuka mniemań pełną gębą, to osiągając ten efekt, artysta odnosi sukces, a ja jestem skłonny przyznać, że bardzo dobrze wykorzystał środki wyrazu, skoro odczułem to, co odczuć miałem. Natomiast nic mi po chybionym dziele, nawet jeśli jego kompozycja była podporządkowana potencjalnie niebywale interesującemu, złożonemu problemowi, jeżeli w efekcie obcowania z tym dziełem, problem ten zupełnie

zlekceważyłem. Zdecydowanie bardziej wolę udane filmy sensacyjne od nieudanych psychologicznych. Nie widzę większego sensu wartościowania sztuki pod względem gatunków, czy zamierzeń artysty, jeśli miałyby się tym rozgrzeszać niedociągnięcia czy nieudolność przekładającą się na słabe oddziaływanie jego pracy lub całkowity brak takiego. Ponownie: byłoby to wikłaniem się w spór o sztukę, zabieraniem głosu na temat jej przeznaczenia, a to zajęcie uważam za kompletnie jałowe. W gruncie rzeczy należy uznać to za nieważne politykierstwo na płaszczyźnie krytyki, potrzebne co najwyżej komuś, kto chce wykreować jakąś klasę odbiorców (*o naszej tożsamości ma świadczyć, że tak będziemy oceniać jednego rodzaju sztukę, a owak – drugiego*).

III. Co sztuką jest, a co nie jest? Reklama i manager piłkarski.

Cóż, ja reklamę uznaję za sztukę, bo jest celowym działaniem ukierunkowanym na wywołanie jakichś przeżyć w odbiorcy; bardzo konkretnych stanów mentalnych – jej zadaniem jest skłaniać do zainteresowania danym produktem, wyrabiać pozytywny wizerunek danego producenta czy jego marki. To po prostu taka cywilna odmiana propagandy – jak ona jest dość prostą, bezpośrednią i oczywistą formą sztuki (no ale mimo wszystko bardziej złożoną niż, dajmy na to – pornografia). Co więcej – najłatwiej jest nam ocenić, czy osiąga swój cel, bo albo napędza ludzi do sklepów, albo tego nie czyni.

Dzieło sztuki to dokonująca się na PŁASZCZYŹNIE ESTETYCZNEJ kompozycja bloków wrażeń (będących złożeniem perceptów i afektów), co więcej kompozycja dokonywana z uwagi na pewien problem (tak jak problem rozumie DELEUZE, można by powiedzieć też: kompozycja problemowa, tzn. kompozycja otwierająca problem, a nie dająca odpowiedź). By odróżnić dzieło sztuki od ulotek reklamowych czy menadżerów piłkarskich trzeba się skupić przede wszystkim na momencie "kompozycji na płaszczyźnie estetycznej". Chociaż reklama czy menadżery piłkarskie również odwołują się do naszych emocji, również operują na obrazie i dźwięku, to jednak robią to na innej płaszczyźnie. Tak jak – dla przykładu – na innej płaszczyźnie słów używa filozof i poeta. Reklama to byłaby płaszczyzna ekonomiczna, marketingowa; menadżer – płaszczyzna rozrywkowa.

Zamiast o płaszczyznach można by powiedzieć o celu: celem sztuki jest oddziaływanie na nasz zmysł estetyczny, celem menadżera zajęcie naszego czasu, celem reklamy jest sprzedanie nam czegoś. Ważne jednak wydaje mi się również wprowadzone przez D&G rozróżnienie na afekt i uczucie. Afekt, to coś, co pozwala stać-się-innym niż dotychczas. Natomiast uczucie, emocja, to coś już nam znanego, przeżywanego wcześniej, co nas nie zmienia. Menadżery i reklamy wykorzystują wyłącznie emocje, jakby krótkie wyładowania, które pozostawiają nas takimi samymi. [Uwaga: nie chodzi mi tu o zmiany, które dokonują się na poziomie świata zjawisk, bo takie wywołuje reklama, menadżer, a nawet wiaterek, albo positek; chodzi mi o zmiany, które dokonują się na poziomie ontologicznym, o zmiany budowy naszego ludzkiego bytu – tych reklama nam nie zapewni, a "aktywne" dzieło sztuki jak najbardziej.

Według mnie, nie jesteś w stanie postawić żadnej sensownej granicy między afektami i uczuciami (*bo żadne doświadczenie nie pozostawia nas takimi samymi – uczucia zatem nie istnieją*), ani tym bardziej między »zmianami na poziomie świata zjawisk« a »zmianami na poziomie ontologicznym, zmianami naszego ludzkiego bytu«. Jak dla mnie, nie ma tu żadnego dramatycznego rozziwu między tymi światami,

bo świat zjawisk wynika wprost z takiego czy innego uwarunkowania ontologicznego. To samo dotyczy zmian powodowanych „aktywnymi” dziełami sztuki i reklam – różnica leży co najwyżej w skali odchylenia naszego behavioru. Poza tym, nie wiesz do końca, jak wielki wpływ na stan świata może mieć reklama – być może udana powoduje o wiele dalej idące zmiany w strukturze świata, niż istnienie jakichś arcydzieł. Bawiąc się w teorię chaosu – bez istnienia konkretnej reklamy skierowanej do mas, kto inny zgarnąłby pieniądze klientów zachęconych przez nią do kupna danego produktu – strumień kapitału popłynąłby inną drogą, kto inny by zbankrutował, kto inny popełniłby samobójstwo, nie doczekując się potomstwa, jakiego doczekałby się gdyby reklama jednak powstała, a może właśnie ono byłoby w stanie stworzyć dzieło „dokonujące zmian na poziomie ontologicznym”? Et cetera.

Kompletnie uznaniowe i arbitralne jest stwierdzenie, że reklama nie oddziałuje na nasz zmysł estetyczny, ani nie ma takiego celu. Oczywiście, że ma – w innym razie nie byłaby w stanie na nas wpływać. Już to, że operuje dźwiękiem i obrazem implikuje tego rodzaju oddziaływanie ([jak podaje Kopalński](#): Etym.–gr. *Aisthētikós* – 'postrzegany zmysłami'). Ponadto, nie zawsze można postawić granice między celowym a mimowolnym działaniem reklamowym. Jak dla mnie gotyckie katedry, barokowe świątynie czy malowidła sklepienia *Kaplicy Sykstyńskiej* niewątpliwie sprawowały i sprawują funkcje promocyjne. Są niczym innym jak reklamówką Kościoła Katolickiego i chrześcijaństwa. Z tego tytułu przestaną być dla Ciebie sztuką? Dla mnie nie. Jedno drugiemu nie przeczy.



Jakże to reklama nie jest sztuką? Kadry z filmu "They Live" J. Carpentera (1988).

Reklama jest po prostu pewną konwencją artystyczną. Na ogół czymś zbliżonym do panegiryku. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby posługiwała się dojrzałą formą, angażowała specjalistów chcących osiągnąć subtelniejsze efekty niż gdyby mieli sprowadzać się wyłącznie do podawania samej informacji. W przypadku produktów luksusowych nie wchodzi to raczej w grę. Przychodzi mi na myśl przykładowo [ta reklama CARTIERA](#) – jak dla mnie ma wyższą wartość estetyczną niż dowolna polska ekranizacja lektur szkolnych z ostatnich dwóch dekad. A że działa na rzecz budowy wizerunku tego domu jubilerskiego, a nie jakiegoś państwa czy promocji danych idei? Ważne, że działa, skoro po jej obejrzeniu jestem obłaskawiony i przychylniej spoglądam na daną markę, no i nie wproszę się na *śniadanie u Tiffany'ego*. ;)

Podobnie z managerem piłkarskim – rozstrzygnięcie czy jest dziełem sztuki leży raczej w intencji autora. Jeżeli konstruował tę grę z myślą o tym, aby wywoływała stany umysłu, jakie były moim udziałem, gdy obcowałem z tą produkcją – to muszę uznać ją za takie, mimo braku literackości.

IV. Dzieło otwarte (formalnie).

Dalej będę po nim jechał, bo moim zdaniem w większości przypadków [formalne] otwieranie dzieł jest zabiegiem zupełnie kontr-produktywnym. Krótko mówiąc: artysta zawsze będzie aspirował do roli kompetentnego szofera, znającego cel i trasę, wiozącego w swojej limuzynie (*dzieło*) kompletnie nieobeznanego w terenie pasażera, bez żadnych umiejętności prowadzenia pojazdów mechanicznych. W większości przypadków oddawanie komuś takiemu kierownicy kończyć się będzie, albo katastrofą i rozbiciem samochodu, albo zjechaniem na jakieś zupełnie manowce, pozbawione jakichkolwiek atutów estetycznych. Z tego powodu nie ma sensu aktywizacja odbiorcy i zapraszanie go do współtworzenia – właśnie dlatego, że zazwyczaj pod tym względem jest niekompetentnym idiotą, który nie ma pojęcia o kreacji dzieła, w innym razie sam byłby artystą i nie potrzebował tego rodzaju zaproszeń. Już niech będzie błogosławiony, jeśli jest obdarzony odpowiednią wrażliwością czy wiedzą, aby w pełni odebrać pewne wyrafinowane zabiegi twórcy! Ale więcej wymagać od niego nie można.

Istnieje nawet lepsze od komputerowych RPG, o których pisałeś, studium dzieła otwartego. To „analogowe” RPG – rozgrywane na żywo, we własnej osobie i głównie w wyobraźni (*więc jeszcze bardziej otwarte, bo bez krępującego interfejsu i ograniczeń programu*). Praktycznie nieograniczone możliwości kreowania świata przedstawionego, bohaterów, ich psychiki – *tabula rasa* gdy idzie o szansę wytwarzania otwartych dzieł sztuki i oddziaływania estetycznego na innych graczy oraz siebie samego. Tymczasem większość sesji papierowego RPG wcale nie kończy się grupowym wytwarzaniem dzieł sztuki. Gracze nie skupiają się na prowokowaniu jakichś poruszających emocjonalnie czy intelektualnie sytuacji, które niosłyby ze sobą jakąś wartość dramaturgiczną, zazwyczaj i tak polegają w tej kwestii całkowicie na Mistrzu Gry. Sami natomiast skupiają się na tym, na czym skupiają się w swym zwyczajnym, zupełnie realnym już życiu. Na gromadzeniu dóbr materialnych (*poszukiwanie lepszych pancerzy czy broni*), kompetencji w CV (*„ekspienie” – skupienie się na działaniach podporządkowanym zdobywaniu punktów doświadczenia, przekładających się na osiągnięcie nowych umiejętności czy wyższej biegłości*) czy też nawiązywaniu znajomości podporządkowanym biznesowym przedsięwzięciom (*tworzenie drużyny, obliczonej na realizację konkretnego celu*). Innymi słowy, akcent większości sesji *role playing games* leży właśnie w gamingu a nie odtwarzaniu ról, bez względu na to, jak bardzo Mistrz Gry tego pierwszego by nie premiował (*co zabawnie podsumowano w [Gamersach](#), ilustrując główne postawy graczy RPG...*). Dlaczego tak się dzieje? Ano właśnie z tej przyczyny, że szeregowi gracze RPG nie są dramaturgami ani aktorami – nie mają kompetencji by spożytkować formalną otwartość sesji gry, tworząc w niej coś godnego uwagi pod względem estetycznym. Dlatego wykorzystują grę w najbardziej prozaiczny sposób, czasem z taktycznym czy strategicznym wyrachowaniem, ale bez specjalnych intencji fundowania komuś jakichś artystycznych

wrażeń.

Być może sesja RPG, w której braliby udział SHAKESPEARE, GOETHE, EURYPIDES i HITCHCOCK a Mistrzem Gry byłby, cholera, nie wiem... SALVADOR DALI, miałyby jakąś satysfakcjonującą wartość artystyczną. Natomiast dzieło otwarte jest tak dobre, jak dobre jest jego najsłabsze ogniwo – a tym zawsze będzie wypełnienie pozostawione zazwyczaj przypadkowemu odbiorcy. I na tym polega kwadratura tego koła – im bardziej je otwieramy, tym bardziej narażamy się na osłabienie jego oddziaływania – w końcu oddajemy władzę nad procesem manipulacji czymś wrażeniami temu komuś, a jak zauważyłem, sztuka najsilniej oddziałuje, gdy nie spodziewamy się dokąd nas zaprowadzi. Decydując o kierunku rozwoju dzieła, poniekąd pozbawiamy się tej tajemnicy, kończymy to celowe oddziaływanie i w zasadzie przestajemy mieć do czynienia ze sztuką, bo kończy się wpływ artysty na nas, a zaczyna nasza zabawa jakimiś elementami dzieła. Demokratyczność i egalitarność wynikła z dzielenia się władzą twórczą jest pozorna – aby dzieło zachowało niezłą jakość, wymaga od odbiorcy umiejętności i kompetencji podobnych do tych, jakimi dysponują artyści, co sprawia, że tak naprawdę jest niezwykle elitarne. W najlepszym razie jest sztuką przeznaczoną dla innych artystów, w najgorszym – w wyniku posunięć dyletantów, jakim pozwala się na ingerencję w jego strukturę, staje się pretensjonalnym dziadostwem.

V. Kwestia *mimesis* w dziele otwartym.

Dlaczego w ogóle sztuka naśladuje znaną nam naturę? Sądzę, że to jest dość proste do wyjaśnienia. Mianowicie po to, by mogła skutecznie nami manipulować. Sztuka oparta na czymś zupełnie odległym od naszego doświadczenia ma niewielką moc oddziaływania, bo nie odnosi się do żadnego znanego nam wspólnego mianownika. Jest kompletnie niezrozumiała i dezorientująca. Jeśli nie ma taką być, artyści są zmuszeni na zawarcie w swych dziełach, jakiejś płaszczyzny porozumienia z kimś, kto będzie je odczytywał. Stąd odniesienia do rzeczywistości, podobieństwo światów przedstawionych do realiów naszego i reguł nim rządzących, czasami wręcz wierne jego odwzorowanie. Nie sposób od tego odejść bez utraty wpływu na odbiorcy. Natomiast nie widzę większego sensu w akcentowaniu naśladownictwa, do tego stopnia jak bywa to czynione w dziełach otwartych.

Piszesz:

Dzieło otwarte pokazuje przede wszystkim, że nie ma jedynej słusznej interpretacji, jedynej słusznej perspektywy. Dzięki dziełom otwartym uczymy się postrzegać świat, jako taki. Czyli dzieła otwarte wyrrywają nas ze wszelkiego dogmatyzmu, ze wszelkich "jedynek prawd" – a tym samym stają w ogromnej kontrze wobec dużej części tradycji oraz wobec potocznego myślenia. Bo to, że można manipulować elementami świata wie pewne każdy, ale to, że nie ma jedynej słusznej perspektywy, to już bardziej skomplikowana rzecz (i nie sprowadza się do prostackiego "ja wiem swoje, a ty wiesz swoje" – nie o to chodzi w wielości).

Nie wydaje mi się, aby dzieła otwarte były w stanie samym przedstawieniem wielu perspektyw czegokolwiek czytelnika nauczyć. Można im oddać to, że nieźle naśladują ten element doświadczenia, ale z drugiej strony, jeśli ktoś nie jest w stanie wyciągnąć takiej nauki obcując bezpośrednio z samym światem, wątpię aby jeszcze mniej doskonale w tym względzie jego imitacja, była w stanie skłonić do przyjęcia takiej

myśli, tym bardziej jeśli w sztuce szuka czegoś zupełnie innego.

Ten indyferentyzm względem różnych perspektyw sprawia, że dzieła otwarte nie robią z odbiorcą niczego ciekawego – zostaje on z tą samą wiedzą, jaką zazwyczaj już ma przed kontaktem z nimi. We mnie taka sztuka nie budzi żadnych większych emocji, ani też specjalnie nie inspiruje do jakichś odkryć – słowem, pozostawia kompletnie obojętnym, bo autor nie stara się osiągnąć z moim umysłem niczego wymagającego. Poniekąd idzie na łatwiznę. Mogę mu potakiwać, ale zawsze na końcu zapytam:

„Dlaczego to miałoby być ważne? Dla kogo miałoby to być ważne? Po cholere zajmujesz mój czas, skoro w zasadzie nie masz niczego ciekawego do powiedzenia i proponujesz, abym sam sobie wszystko dopowiadał czy uzupełniał?”

Trochę tak, jakbym został skuszony spędzeniem upojonej nocą z atrakcyjną dziewczyną, a w rezultacie zaproponowała mi masturbację i wyszła z domu...

Może to raczej kwestia gustu, ale wolę dzieła zamknięte z kompletną tyranią autora, odbierające mi jakąkolwiek swobodę interpretacji, nawet zawężające przedstawienie świata do jednej, osobistej perspektywy – bo wiem, że z jakiegoś względu dla tego kogoś, jej doświadczenie było kluczowe i dzieląc się nią, faktycznie ma mi coś do zaoferowania, a jej wybór nie był przypadkowy. Natomiast ktoś, kto oferuje wszystko – dzieło tak pojemne, że można z niego wywnioskować dowolną rzecz, nie oferuje mi w gruncie rzeczy niczego. Dostaję po prostu kolejny, bardziej lub mniej złożony, odautorski model świata do zabawy. Literacki globus, którym mogę pokręcić w jedną lub w drugą stronę i generalnie to wszystko. Rezultat zabawy w demiurga, tak ogólnikowy, że wręcz nudny. Jeżeli zechcę pokontemplować świat, taki jaki jest, pokontempluję ten prawdziwy i w nim będę szukał inspiracji. *Mimesis* w wersji *hi-fi*, z odwzorowanymi detalami różnych perspektyw nie jest mi do niczego potrzebna, tym bardziej gdy zachowuję świadomość, że ich wybór i tak pozbawiony jest większego znaczenia, bo równie dobrze mogłyby się tam znaleźć zupełnie inne punkty widzenia czy scenki rodzajowe, a sens całości pozostałby niezmiennie ten sam, bo kluczowa jest głównie „interaktywna” część. Stąd pozostawiam pytanie: „*Po co nam dzieła otwarte?*” Artysta ma być przewodnikiem: gdzie nas prowadzić, a nie zostawiać samym sobie – inaczej staje się zbędny.

Rzecz jasna, mogę sobie wyobrazić dzieła zakładające udział odbiorcy, aczkolwiek dość ograniczony, wzmacniające tym samym jakiś przekaz. Przykładowo: instalacja przypominająca strategię czasu rzeczywistego, w której odbiorca z boskiego punktu widzenia obserwuje cyklicznie pojawiające się nieszczęścia, trapiące mieszkańców obserwowanej krainy. Ma do wyboru, pozostawać biernym, obserwując dalsze losy tej populacji, bądź wkroczyć do akcji. Oczywiście przyzwyczajenie i znajomość konwencji gier takich jak „*Populous*”, „*Black and White*” czy „*Dungeon Keeper*”, a także chęć zabawy i interakcji z dziełem, skłoni go do wzięcia czynnego udziału. I tu – niespodzianka: każde podejmowane przez niego działanie będzie jedynie pogarszać sytuację, nawet jeśli nie w miejscu, w którym „niesie pomoc”, to w innych. Im więcej działań podejmie, tym bardziej przeszkodzi homeostatowi w powrocie do stanu równowagi. Jeżeli „przyzwyczai” populację krainy, swymi decyzjami, że to jego rolą jest zajmowanie się takimi kwestiami, spowoduje brak oddolnej zaradności i w efekcie jeszcze mniejszą wydolność radzenia sobie z tymi problemami i spiralę dalszego, coraz częstszego interweniowania, potęgującego szkody społeczne. Przewrotnie, przynajmniej w stosunku do powszechnego mniemania, tutaj akurat brak interwencji będzie rozwiązaniem humanitarnym i słusznym – „granie w grę” prowadzić będzie do nieuchronnej katastrofy.

Przesłanie takiego dzieła jest proste – promocja decentralizmu, leseferyzmu oraz pochwała oddolnej samorządności, krytyka istnienia jakiejś władzy centralnej, panującej nad wszystkim i wszystkimi. Udział odbiorcy natomiast wybija go ze schematów do których został przyzwyczajony we wspomnianych grach, gdzie władza centralna gracza pełni konstruktywną rolę. Ale także wzmacnia przesłanie – otwiera możliwość przeżycia iluminacji, że to on, mimo najszczytniejszych intencji, staje się złem największym, w

końcu jest sprawcą – instalacja zawiera w sobie wręcz oskarżenie skierowane wobec przyjmujących określony punkt widzenia i podbudowują go swoim działaniem oraz niewątpliwie ma potencjał do gry na wyrzutach sumieniach, więc sięga ze swymi tezami znacznie głębiej i silniej. A to daje mniejsza szansę ich zlekceważenia.

Nie mówię więc, że dzieła (do pewnego stopnia) otwarte, są zupełnie nieprzydatne. Mogą całkiem zgrabnie ilustrować problemy związane z jakimiś działaniami, obsadzając odbiorcę właśnie w roli działającego, dając mu władzę nad przedstawionym światem. Ale – po pierwsze, nie są niczym uniwersalnym, bo otwartość – jak każdy środek wyrazu, ma ograniczoną liczbę zastosowań, więc nie można wyrazić nim absolutnie wszystkiego. Po drugie, dopuszczenie odbiorcy do manipulowania dziełem powinno być ograniczone, bo to rolą artysty jest komunikować coś dziełem, a nie odbiorcy.

8. Słowo końcowe.

Pozostaje zachować mi nadzieję, że wystarczająco jasno określiłem swoje zdanie na temat sztuki i sposobu jej postrzegania. W pewnym stopniu wyjście z takich założeń będzie wpływać na wartościowanie określonych jej form. Ale zebranie w całość i wypowiedzenie tego wprost, otwiera możliwość wyprowadzenia wyjaśnień. Wiem już, że istnieje bardzo wyraźny powód, dla którego nie przepadam i nie cenię dzieł powstałych w wyniku improwizacji czy eklektycznych kolaboracji, w ramach jakich twórcy ciągnęliby dzieło w kilka różnych stron, natomiast preferuję przemyślane, dopracowywane stopniowo kompozycje, wręcz zaplanowane i obliczone na osiągnięcie z odbiorcą określonych stanów. Te drugie na ogół mają większą szansę, aby silniej i bardziej spójnie oddziaływać – zazwyczaj tak też robią, bo są lepiej sprecyzowane. A za to, przede wszystkim, rozliczam sztukę – jej oddziaływanie. Wokół tego obraca się z reguły moja krytyka.

Niechęć do puszczania czytelników, widzów czy słuchaczy w samopas, uśmiercanie autora wraz z jego rolą, skupiania się wyłącznie na cechach formalnych jego sztuki, jakby miała ona stanowić byt zupełnie oderwany od ludzkiej praktyki, motywacji, całego psychologicznego uwarunkowania oraz odczuwanych potrzeb, gdy zdaje się być im całkowicie podporządkowana i z nich wynikła, prawdopodobnie bierze się właśnie stąd, iż jest odległa od tego, co jawi mi się istotą działań artystycznych. Dlatego też postmodernizm męczy mnie w podobnym stopniu jak teorioklasycyzm sztuki. Każde dziełocentryczne ujęcie uznaję za krótkowzroczne: dzieła bowiem są wyłącznie protezą, niczym innym. Jak sztuczna dłoń wskazują palcem w kierunku wyznaczonym przez autora. Aby rozumieć sztukę, nie należy skupiać się na palcu, ale należy patrzeć na to, co on wskazuje.

W ostatnich słowach chciałbym się zwrócić przede wszystkim do osób zaangażowanych w kreację artystyczną. Być może przypadkiem natknęliście się na ten tekst, ślęczycie nad nim i konfrontujecie swą praktykę z moimi tezami. Nie jestem w stanie podać Wam przepisu na arcydzieło, jakim zdobylibyście serca i umysły publiczności, zapewnili sobie miejsce na firmamencie największych pisarzy, kompozytorów czy filmowców, bo takiego przepisu nikt nie ma. Nie mogę również radzić jak powinniście uprawiać Wasz fach, gdyż z całą pewnością nie góruję nad Wami doświadczeniem w tej mierze – ze sztuką mam do czynienia głównie w mierze jej konsumenta, nie producenta. Natomiast, owszem, mam pewne najogólniejsze wytyczne ułatwiające nieco, jak sądzę, uniknięcie spektakularnych pomyłek.

Oto one:

- Dzieło stanowi komunikat – wyraźnie określ, do kogo zamierzasz je skierować. Kto jest Twoim targetem? Jak szeroka (lub wąska) i (nie)zróżnicowana ma być Twoja publiczność?
- W zależności od tego, kogo wybierzesz na swego odbiorcę oraz jak szeroko lub wąsko celujesz swym dziełem, musisz dostosować się do możliwości odbiorczych danej osoby bądź grupy: ich wrażliwości, erudycji, wykształcenia, etc. Gdy już wybierzesz docelową grupę, nie przekraczaj jej zdolności pojmowania, stosując nieadekwatnych i niekompatybilnych z jej percepcją środków wyrazu. Konstytucja odbiorcy determinuje sposób zwracania się do niego.
- Przemawiaj językiem swej publiczności, ale nigdy nie twórz w celu schlebienia jej gustom. Staraj się raczej wykorzystać jej gust, aby służył Twym celom.
- Nie sugeruj się zdaniem ludzi na temat elementów, jakie powinno rzekomo zawierać Twoje dzieło, ani tym bardziej ich o to nie pytaj. Uprawianie sztuki nie jest prowadzeniem magazynu z ulubionymi gratami ani koncertu życzeń – wyłącznie wybrany cel powinien decydować o doborze składników i ich kompozycji. Nikt i nic więcej!
- Jeżeli odbiorca jest już określony, zdecyduj co chcesz z nim zrobić. Jakie zmiany ma wywołać w nim Twoje dzieło? Starannie wybierz ogólny cel lub cele swojego artystycznego działania.
- Sztuka jest procesem – przypomina podróż. Ma swój początek, właściwy bieg i zwieńczenie. Twoim zadaniem jest przejąć w pewnym momencie czyjś umysł, przebyć z nim pewną drogę, wywołując w nim zmiany i wreszcie zostawić. Zastanów się nad kondycją początkową, w jakiej zastajesz odbiorcę, bo po części od tego stanu zależy, jakich środków możesz użyć, aby osiągnąć zamierzony przez siebie finał. Jeżeli znasz zarówno warunki początkowe, jak i końcowe, możesz zająć się uzupełnianiem środka.
- Nie upychaj w swojej pracy na siłę środków ekspresji. Każdy z nich powinien służyć jakiemuś przewidzianemu przez Ciebie celowi. Jeśli nie służy, najwyraźniej jest tam zbędny. Jeżeli musisz już coś upychać, upychaj cele – niech Twoje dzieło osiąga wiele różnych rzeczy z obcującą z nim publicznością.
- Ogólnie rzecz biorąc – najpierw cele, później środki. Przede wszystkim musisz wiedzieć, czego chcesz dokonać, nawet jeśli nie masz jeszcze pojęcia w jaki sposób. Nie rezygnuj z jakiegoś celu, tylko dlatego, że nie dysponujesz jeszcze odpowiednim kapitałem – umiejętności można wyrobić, wiedzę zdobyć, rzemiosło poprawić. Chęć wywarcia zamierzonego efektu może skłaniać do upartego poszukiwania metody pozwalającej na jego osiągnięcie. W drugą stronę to nie działa – możesz być wielkim erudyta, ale co Ci po tym, jeśli nie wiesz do czego wykorzystać swe bogactwo albo nie masz woli jego wykorzystania?
- Jesteś artystą, nie musisz być filozofem – nie wymagam od Ciebie poszukiwania odpowiedzi na pytania, dlaczego pewne zabiegi działają na ludzi w określony sposób, ale musisz wiedzieć, że tak właśnie działają. Gromadź tego rodzaju wiedzę *know how*, aby następnie wykorzystać ją w swym fachu. Pracuj nad warsztatem również pod kątem znajomości ludzkiej psychiki, bo to jest tak naprawdę główna materia, na jakiej masz za zadanie pracować. (*Zwłaszcza, gdy za swój target obrateś osobników znacząco się od Ciebie różniących, wrażliwych na inne rzeczy.*)

- Zachowaj świadomość używania się bodźców. Stosuj zamienniki, postaraj się szukać synonimicznych środków wyrazu – za ich pośrednictwem osiągniesz z odbiorcą ten sam efekt, jednakże bez utraty świeżości ekspresji.
- Nie twórz dzieł otwartych (formalnie). :P No chyba, że faktycznie jest to najlepszy sposób, aby wywołać pożądaną przez siebie zmianę. Forma, w większości przypadków, powinna być podporządkowana treści. Chcesz użyć nietypowej lub eksperymentalnej formy? Znajdź taką treść, której przedstawienie absolutnie usprawiedliwiłoby jej zastosowanie. Bezsensowne fajerwerki są bezsensowne.
- *Nim napiszesz wiersz
pomyśl i zważ
jak dalece słuszny to krok
i czy naprawdę masz czas
żeby pisać wiersz
żeby pisać wiersz*

Szanuj również czas publiczności. Nie każ tykać jej pretensjonalnego, niedopracowanego gówna, jakiego z własnej woli byś nie skonsumował(a). Jeśli nie jesteś w stanie poświęcić się sztuce, nie zajmuj się tworzeniem, bo produkt jaki wyjdzie z Twoich rąk będzie tylko jej imitacją.

Postępowanie w zgodzie z tymi ogólnikami nie gwarantuje, jak wspomniałem, sukcesu, ale pozwala uporządkować świadomość procesów twórczych, czym zwiększa szansę na stworzenie silnie oddziałującego dzieła. Jeżeli interesowałoby mnie uprawianie sztuki, najpewniej postępowalbym według takich wytycznych. Kto wie, może kiedyś zacznę – na razie z zacięciem obserwuję i nasłuchuję, co do powiedzenia i zrobienia ze mną mają inni. A może uprawiam ją już teraz?

Czy filozofowanie można uznać za jakąś odmianę działalności artystycznej? Być może w niektórych formach – gdy chcesz coś zrozumieć lub wyznaczyć granice poznania i nie robisz tego dla estetycznego przeżywania doświadczeń z tym związanym, to nie sztuka. Ale gdy swoje wnioski ubierasz w odpowiednią formę, pragnąc się nimi podzielić, by także im udzielił się stan Twego umysłu i spojrzeli na świat spojrzeniem, jakim sam spoglądasz... lub przynajmniej sprowokować ich do zajęcia innych stanowisk i wywołania dyskusji – jak najbardziej mamy do czynienia ze sztuką. W końcu, zastanówcie się: jak wiele swej żywotności platońska filozofia zawdzięcza merytorycznej treści i argumentom, a jak wiele formie, tym wszystkim obrazowym metaforom, w jakiej została ludziom podana? Niewątpliwie bywają artyści wśród filozofów...