

Anna Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a załobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

Paroksyzmy melancholii i podejrzliwości

Ponowoczesny estetyzujący postmodernizm obrodził w filozofii i kulturze wieloma niezwykle wytworami sztuki pisarskiej. Książka Anny Zeidler-Janiszewskiej z pewnością zajmuje w tym nurcie pozycję nieprzeciętną przede wszystkim dzięki bogactwu przytaczanych w niej cytowań¹ i specyficznemu stylistyczno-metodologicznemu ujęciu inspirującemu Autorkę. Ujęcie to określa ona mianem perspektywy „intelektualnego *flaneuryzmu*” osadzonego w ramach „społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury”. Ma on być „formą «składania raportu z antagonizmów wewnątrz kultury»” polegającą na zderzaniu „różnych filozoficzno-estetycznych dyskursów cząstkowych, konceptualizujących określone aspekty dzisiejszej rzeczywistości kulturowej” (s. 15).

Nie trzeba dowodzić, że zastosowanie takiej formy skazuje wszelkie próby ścisłego i adekwatnego przedstawienia bogatej zawartości tej pracy na niepowodzenie. Nie zamierzam także, choć domagało by się tego zapewne pozostawanie w zgodności z metodą autorki, „zderzać” pewnych fragmentów jej książki z moim rozumieniem sygnalizowanych w nich zagadnień. W takiej sytuacji, jedynie sensownym, jak sądzę, zarówno dla czytelnika, recenzentki, jak i zgodnym z charakterem recenzowanego tekstu, sposobem stworzenia wspólnej płaszczyzny rozumienia jest przedstawienie fragmentów tekstu najpełniej odzwierciedlających stosowaną przez Zeidler-Janiszewską metodę i wskazanie na jej konsekwencje. Z konieczności więc tekst poniższy będzie, choć jak sądzę tylko w warstwie stylistycznej, w pewnym sensie imitować sposób pisarskiej wypowiedzi tej Autorki i składać się w znacznej części z cytatów.

Publikacja Zeidler-Janiszewskiej zawiera siedem rozdziałów, wprowadzenie i zakończenie. Rozpoczynają ją trzy obszerne cytaty, umieszczone na pierwszej stronie w charakterze motto. Można domniemywać, że stanowią one autorską charakterystykę tej książki i w związku z tym przywołuję je w skrócie. Pierwszy cytat, pochodzący od Jean Paula, zaprzecza możliwości mówienia wspólnie o jednym „duchu czasu”, gdyż „ten sam czas we wszystkich niezliczonych światach współczesności i we wszystkich krainach rozwija innego ducha”. Widać więc, że u Jean Paula, w sprzeczności wszakże z duchem przenikającym cały tekst autorki, zachowuje się mimo zróżnicowania jedna kategoria „ducha czasu”. Następna cytowana myśl pochodzi od Theodora W. Adorno, który stwierdza, że współcześnie istniejące estetyki „nie tolerują żadnej wspólnej formuły jako swej prawdy” i że „estetyka, by być czymś więcej niż gadaniną, chce się wydostać w przestrzeń otwartą i nieubezpieczoną, wymaga od niej poniesienia wszelkiego bezpieczeństwa zapożyczonego od nauk...” (*sic!*). Najbardziej zastanawiająca, w kontekście dekonstruującego sens tekstu Zeidler-Janiszewskiej, wydaje się cytowana przez nią wypowiedź Zygmunta Baumana, który stwierdza, iż „zarówno twórczość jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania” i działanie artysty ponowoczesnego polega na zaproszeniu „do udziału w nigdy «nie kończącym się» procesie sensotwórstwa”.

¹ Około 300 cytowanych prac w 134 stronicowej książce.

Zastanawia, w jaki to proces sensotwórstwa mógłby włączyć się czytelnik tej naukowej publikacji.

Wprowadzenie do książki rozpoczyna Zeidler-Janiszewska od przywołania Freudowskiego rozróżnienia pomiędzy melancholią i „pracą żaloby”. „Wspólnym ich źródłem jest doświadczenie utraty szeroko pojętego obiektu uczuć, które z czasem przekształca się w poczucie utraty samego siebie” (s. 7). Zasadniczą różnicą pomiędzy obydwooma stanami jest to, iż prowadzą one do odmiennych konsekwencji — melancholik „rozpamiętuje przeżycie utraty”, podczas gdy „praca żaloby” prowadzi do „zwycięstwa uznania rzeczywistości”. „Konstrukcję Freuda” traktuje Autorka jako „typowo-idealną” i odnosi ją do szerszej klasy zjawisk. „Utracony obiekt to, po pierwsze, model kultury nowoczesnej, który odchodzi w przeszłość”, a „po drugie, wyróżniony fragment tego modelu, który przyczynił się w pewien sposób do transformacji nowoczesnej kultury — sztuka dwudziestowiecznych awangard artystycznych” (s. 8). Ramy owego utraconego — nie wiadomo co prawda przez kogo — „modelu kultury nowoczesnej”, którego częścią w dodatku ma być pewien rodzaj sztuki, wyznacza, jak pisze Autorka, „drugie (w terminologii Maxa Webera) «odczarowywanie» świata”. Dwa kolejne akapity tekstu w żaden sposób nie rozjaśniają czytelnikowi, jak „ów szeroko w literaturze filozoficzno-socjologicznej opisywany proces” ma wyznaczać wyżej wspomniany „model”, który stał się ponadto dla niedookreślonego podmiotu tych wypowiedzi (estetyków być może?) utracony.

Jak pisze następnie Zeidler-Janiszewska, „najłatwiej wyłonić stanowiska skrajnych melancholików” (s. 9) natomiast „trudniej wskazać przykłady udanej pracy żaloby, choć z pewnego punktu widzenia praca ta nigdy nie może być udana, jako że nigdy nie osiąga kresu” (s. 10). Zastanawia, jak w ogóle możliwe jest wyłonienie jakiegokolwiek stanowiska skoro nie tylko nie ustala się kryteriów tego, co to znaczy „uznać zwycięstwo rzeczywistości”, ale i stwierdza wręcz, że podstawowa różnica umożliwiająca rozróżnienie melancholii od żaloby, a mianowicie odmienne konsekwencje, ulega zatarciu w związku z tym, że „«praca żaloby» nigdy nie może być udana”.

Zapowiedzianych we wprowadzeniu, oraz w samym tytule książki, rozważań na temat melancholii i żaloby autorka dalej nie rozwija. Sporadycznie jedynie, w pojedynczych zdaniach i bez jakiegokolwiek próby sprecyzowania kontekstu stwierdza, że: Lyotard określa pozycję Adorno jako „melancholijną” (s. 76); że „alegoryk” czyni coś, „co w perspektywie nadawcy stanowi wyraz melancholii, a po stronie odbiorcy powoduje ujęcie historii jako upadku” (s. 78); iż „Lyotard [...] czyta Benjamina wyłącznie jako teoretyka rozpadu doświadczenia i melancholika” (s. 94); że „Benjamin określił poetę [Baudelaire’a] jako «niedoścignionego rozmyślacza» — melancholika; sam jednak, dzieląc po części tę postawę, usiłował ją przekształcić w rodzaj «pracy żaloby»” (s. 106); że „równocześnie z melancholijną refleksją Rilkego pojawiła się pozytywna waloryzacja zarysowanych przemian i gotowość do natychmiastowego niemal wsparcia nowego modelu kultury” (s. 120). W podsumowaniu natomiast Autorka deklaruje:

„Jeśli świat, w którym żyjemy, opisujemy jako «fantom i matrycę» (jak uczynił to Günther Anders, wyprzedzając diagnozę «agonii rzeczywistości» Baudrillarda czy sformułowaną w innej perspektywie koncepcję fikcjonalizacji Marquarda), jako grę znaczeń oderwanych od swoich odniesień przedmiotowych (Jameson czy — w katastroficznej perspektywie — George Steiner), jako zwycięstwo wszechwładnej prędkości, która wprowadza nas w «nową osiadłość» (Virilio) czy jako dowolność w dysponowaniu całą przeszłością («estetyka posthistorii» Dietmara Kampera), łatwo o potraktowanie takie-

go świata jako złego spełnienia wcześniejszych utopii estetyzacyjnych i nadziei na apokatastazę. Dzisiejsi melancholicy chętnie eksploatują te motywy” (s. 139).

Nie wiadomo, czy wszystkich wymienionych tu autorów i na jakiej podstawie Zeidler-Janiszewska zalicza do, dla czytelnika niejasnej, lecz dla autorki w jakiś sposób jednoznacznie wyznaczanej, kategorii „melancholików”. W każdym z wymienionych powyżej przykładów, z powodu braku próby zbudowania spójnego kontekstu cytowanej wypowiedzi nie jest wcale jasne, w jakim i czy w zawsze tym samym znaczeniu słowo „melancholia” jest przez Autorkę używane. Być może jest to jedynie rodzaj „gry słów oderwanych od swoich odniesień przedmiotowych”.

Wstępne rozważania na temat melancholii i żaloby, które nie tylko nie znajdują pogłębienia, ale nawet i jakiegokolwiek kontynuacji w dalszej części książki, okazują się więc jedynie niezobowiązującym pretekstem dla tytułu tej publikacji: *Między melancholią a żalobą*. Zastanawia ponadto, jak możliwe jest przy takim określeniu melancholii i żaloby jakiegokolwiek „między” oraz jaki to metaforyczno-estetyzujący związek łączy ten tytuł z całością książki.

Poza słowami takimi, jak „melancholia” czy „żałoba” pojawia się w tekście Zeidler-Janiszewskiej cała plejada innych słów mających zapewne funkcjonować jak „słowa-klucze”. Większość z nich ze względu na wyrwanie z kontekstu i niespójne użycie nie tylko nie jest w stanie spełniać funkcji sensotwórczej, ale wręcz uniemożliwia jakiegokolwiek próby spójnego wyinterpretowania tekstu. Na przykład słowo „między” użyte jest we wstępie w innym zapewne, choć równie niedookreślonym znaczeniu, co sugerowane przez tytuł książki. Autorka stwierdza mianowicie, że:

„Współczesne koncepcje estetyczne interesują mnie [...] jako świadectwa sytuacji sztuki w zmienionym kontekście społeczno-kulturowym. Kontekst ów analizowany jest dzisiaj w aspekcie postępującej estetyzacji, co nie pozostaje obojętne dla sposobu uprawiania estetyki i roli, jaką może ona w przyszłości odegrać. A rola ta, wbrew pesymistycznemu redukcjonizmowi Adorna, znacząco wzrasta. Aby uzasadnić to przekonanie trzeba sięgnąć do wyników empirycznie zorientowanych badań socjologiczno-kulturoznawczych i zinterpretować ją w perspektywie odpowiednio szerokiej filozofii kultury. Także i w tym wymiarze dzisiejsza refleksja estetyczna eksploatuje obszar «między» i, co więcej, wydaje się na takie usytuowanie skazana” (s. 11 i 12).

Zupełnie nie wiadomo, co dla autorki rozpina ów „wymiar refleksji estetycznej”, czym — z perspektywy zaprezentowanej w książce metody — jest owa „odpowiednio szeroka filozofia kultury”, a w związku z tym *między* czym, a czym ma się sytuować owo „między”. Ponadto cytowany powyżej fragment ujawnia postawę, którą Zeidler-Janiszewska prezentuje w całej swej książce, a mianowicie zdaje się ona traktować zjawisko „estetyzacji” jako fakt dający się obiektywnie zaobserwować i eksperymentalnie potwierdzać lub odrzucać. Jest to w jawnej sprzeczności z mottem, zamieszczonym przez Autorkę na wstępie, stwierdzającym, że „estetyka, by być czymś więcej niż gadaniną” powinna poniechać „wszelkiego bezpieczeństwa zapożyczonego od nauk...”.

Podobnie jak słowa takie, jak „melancholia”, „proces estetyzacji”, i wiele innych, które używane są w tej książce w sposób dowolny i niedookreślony, prowadzona przez

Autorkę „argumentacja” przypomina bardziej rodzaj artystycznego *collage*². Dla ilustracji przedstawię tu pokrótce jeden, charakterystyczny dla prezentowanych w tej książce *flaneurystyczny* tok „rozumowania”. Po pierwsze, Autorka porównując różnego rodzaju koncepcje pozostaje na poziomie „obrazu”. Píše ona: „Naszkoconana tu zaledwie w zarysach koncepcja Lübbego (odniesiona do kultury niemieckiego obszaru językowego) odpowiada w swej warstwie opisowej obrazowi Frederica Jamesona zarysowanemu w tekście z 1984 roku *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*” (s. 56). Traktowanie tekstów jak obrazów i metoda polegająca na ich „zderzaniu” rodzi poważne wątpliwości, czy Autorka kieruje się takimi kryteriami rozpoznawania „tekstu jako przekazu”, jak na przykład kryterium sensowności, którego centralnym elementem jest przecież stwierdzenie niesprzeczności użycia pojęć, czy może nie zastępuje ich przypadkiem i nieświadomie przez inne, które dotychczas stanowiły kryterium rozpoznawania obiektu jako dzieła sztuki np. obrazu.

Następnie Autorka przechodzi do „argumentacji, która może zburzyć nieco zadowolenie Lübbego” (s. 57). Píše ona: „Kiedy jednak Lübbe powiada, że estetyzujący eklektyzm jest dziś potrzebny po to, by po okresie uhistorycznienia historii zapobiec jej umoralnieniu i gdy ogólną tendencję prohistoryczną utożsamia z «kulturową efektywnością świadomości historycznej», rodzą się wątpliwości” (s. 56). I dalej: „Dwa przypadki, które chcę tu przywołać — ewolucję postawy Susan Sontag oraz aranżację, którą w Grazu zaproponował Hans Haacke (i jej teoretyczno-estetyczną konceptualizację), dostarczają argumentów przeciwko bezkrytycznej akceptacji obrazu zarysowanego przez Hermanna Lübbego” (s. 59).

W dwóch kolejnych podrozdziałach Autorka przedstawia owe „argumenty”. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Powstanie i upadek nowej wrażliwości*, przytacza pewne krótkie fragmenty artykułów, cytatów pochodzących z tych artykułów oraz wypowiedź prasową Sontag. Trudno w oparciu o nie dociec, jaki aspekt postawy Sontag ma ulegać ewolucji i w jaki sposób ma to przemawiać przeciwko „obrazowi” Lübbego.

W następnym podrozdziale, opatrzonym tytułem *Przeszłość jako przedmiot refleksji estetycznej*, Autorka opisuje aranżację, jaką w 1984 roku Haacke wystawił w Grazu — zrekonstruował on mianowicie obelisk z 1938 roku, upamiętniający hitlerowski pucz wiedeński, dodając napis podający liczbę ofiar tego puczu. Nie wiadomo, czy aranżacja ta jest w oczach autorki „estetyzującym eklektyzmem” i czy to właśnie dlatego w dyskusji z Lübbem ją przytacza. Również to, że obelisk ten podpalił „młody człowiek, zainspirowany, jak wykryła policja, przez starszego nazistę” (s. 65) nie wydaje się być aktem, który można by zaliczyć do takiego nurtu w sztuce („estetyzującego eklektyzmu”). Kolejna wypowiedź Autorki rozwiewa też przypuszczenie, iż być może traktuje ona akt podpalenia obelisku jako akt mający „zapobiegać umoralnianiu historii”, gdyż w swoim komentarzu odwołuje się do kategorii psychologicznych: „Całe zdarzenie sygnalizuje [...], że za pozornie splaszczoną obecnością różnych fragmentów przeszłości w teraż-

² Byłoby to zgodne z zasygnalizowanym, m. in. w zakończeniu (s. 142) poglądzie Autorki, że miejsce estetyki widzi w „wyznaczonym przez Ulmera polu problemowym”. W koncepcji Ulmera bowiem „niepoślednią rolę odgrywa bezpośrednia partycypacja w praktyce artystycznej”. Nie jest jednak wówczas jasne, czym estetyka różniłaby się od działalności artystycznej i czy w związku z tym celem tej książki miałyby być w ogóle przekazanie jakiegoś rodzaju treści oraz jakiego rodzaju reakcji oczekiwałaby Autorka od czytelnika.

niejszości wykryć można różnego rodzaju sflumienia wymagające indywidualnego bądź kolektywnego «przepracowania» (w sensie Freudowsko-Lyotardowskim)” (s. 66).

Swą „argumentację” Zeidler-Janiszewska podsumowuje: „Sygnały tego rodzaju prowokowane przez krytycznie zorientowane praktyki artystyczne nastawiają podejrzliwie wobec obrazu naszkicowanego przez Lübego” (s. 66). Podejrzliwość Autorki „nie oznacza jednak, że popadamy na powrót w paradygmat Adornowski, w którym sztuka i estetyka — jak określił to Lyotard — «dźwigały na swoich barkach całą winę świata»” (s. 66). Jak więc widać, zestawienie pewnych obrazów, nazywane przez Zeidler-Janiszewską „argumentacją”, nie prowadzi i zapewne, zgodnie z zamierzeniem Autorki, nie powinno prowadzić do jakichkolwiek wniosków, lecz jedynie „nastawiać podejrzliwie” i to bez „popadania ponownie w poczucie winy”.

Flaneurystyczna metoda zaproponowana w *Między melancholią a żalobą* odżegnuje się od hermeneutycznego ujęcia natury rozumienia. Zeidler-Janiszewska, warto pamiętać, Autorka książki zatytułowanej *Sztuka, mit, hermeneutyka*³, wyrywa pojęcia zaproponowane i funkcjonujące w horyzoncie pewnych koncepcji filozoficznych, estetycznych czy nawet naukowych (pojęcie eksperymentu na przykład) i próbuje „zderzać” je nie usiłując nawet zarysować wspólnej dla nich płaszczyzny czy własnego ich rozumienia. Pojęcia, które zrozumiałe są w horyzoncie koncepcji, z której się wywodzą, w książce tej przestają cokolwiek znaczyć. Takie zjawiska, jak np. „proces estetyzacji”, „ewolucja postawy Susan Sontag” (s. 59), „aranżacja, którą w Grazu zaproponował Hans Haacke (i jego teoretyczno-estetyczne konceptualizacje)”, koncepcje filozoficzne oraz własne rozumienie Autorki traktowane są jak pewne „fakty obiektywne”, otwarte dla bezpośredniego wglądu i nie wymagające jakiegokolwiek interpretacji. W rezultacie metoda generowania tekstu przez Autorkę ma charakter „gry słów” o nieznanym regułach, „oderwanych od swoich odniesień przedmiotowych” (Jameson), połączonej z zestawianiem „obrazów”. Nie należy więc dać się zmylić pozornej formie argumentu, jaką przyjmuje między innymi dyskusja z „obrazem naszkicowanym przez Lübego”. Spójność nie funkcjonuje w tej metodzie jako jedna z „reguł gry”.

Po przeczytaniu trzech cytatów przytaczanych przez autorkę w charakterze motta, mniej przygotowany czytelnik mógłby się spodziewać, że stanowią one myśl przewodnią jej książki. Jednakże wypowiedź Zygmunta Baumanal który stwierdza: „zarówno twórczość jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania”, a działanie artysty ponowoczesnego polega na zaproszeniu „do udziału w nigdy «nie kończącym się» procesie sensotwórstwa”, nie może stać się zaproszeniem skierowanym do czytelnika tej publikacji naukowej. Poszukiwanie sensu możliwe jest tylko wówczas, gdy dopuszcza się, że jest coś do odkrycia, nie zaś gdy ztraca się wszelki sens. Rozumienie tekstu, które jest wyrazem porozumienia pomiędzy Autorką a czytelnikiem wymaga pojawienia się możliwości skonstruowania wspólnego hermeneutycznego horyzontu, a możliwości takiej niestety nie daje sposób „dialogu z czytelnikiem” zaproponowany w tym tekście. Zeidler-Janiszewska cytuje również Adorno, który sądzi, że „estetyka, by być czymś więcej niż gadaniną” powinna się „wydstać w przestrzeń otwartą i nieubezpieczoną” i poniechać „wszelkiego bezpieczeństwa zapożyczonego od nauk”. Jednakże, jak pod-

³ A. Zeidler-Janiszewska, *Sztuka, mit, hermeneutyka*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1988.

kreśla cytowany często przez autorkę Lyotard⁴, samo porzucenie wszelkich reguł nie czyni z „gadaniny” *anonsowania*, gdyż *anonsowanie* stwarza wspólną i uniwersalną sferę, która dzięki transcendentalnej naturze wartości staje się sferą między-ludzkiego porozumienia. Przykro to powiedzieć, ale w obszarze „między melancholią a żalobą” nie ma szans na zaistnienie takiego porozumienia.

Filozofowie, tacy jak Derrida, gdy podejmują wysiłek dekonstrukcji pojęć, czynią to przynajmniej w sposób koherentny, gdyż w sposób metodologicznie systematyczny odwołują się do całej sieci pojęciowej konstytuującej pewien określony horyzont rozumienia. Dekonstrukcyjnej gry nie sposób sensownie prowadzić bez odwołania się — jak czyni to Derrida — do pewnej tradycji filozoficznej, albo przynajmniej bez podjęcia próby zarysowania własnego horyzontu rozumienia. W zamierzeniu swym ‘intelektualny *flaneuryzm*’, podobnie nieco jak filozofia nomadyczna, ma polegać na zderzaniu „różnych filozoficzno-estetycznych dyskursów cząstkowych”. Inaczej jednak niż czynią to ‘nomadowie’ filozofii, Deleuze i Guatari, Zeidler-Janiszewska błąka się od Freuda do Hegla i nie próbuje nakreślić czy choćby zasygnalizować własnego horyzontu rozumienia, który stałby się przestrzenią, gdzie zderzanie owych cząstkowych dyskursów filozoficzno-estetycznych mogłoby w ogóle nastąpić. Stąd też, ponieważ nie wiadomo, jaki sens Autorka nadaje używanym przez siebie słowom, zarówno zasada tego *collage*’u, jaki proponuje w swej książce, jak i meandry jej własnych rozważań, pozostać muszą dla czytelnika niezrozumiałe.

Dekonstruować sensownie daje się bowiem jedynie to, co zostało uprzednio skonstruowane; a nawet błąkać się można jedynie dzięki przyjęciu, że istnieje jakaś ścieżka, która dokądś zmierza. Zamykanie oczu na jej istnienie czyni z *flaneurystycznej* twórczości działalność bezsensowną.

Recenzowała Marta K. Calvo

Semiotyczne ośnienia. Szkice o teorii A. J. Greimasa, pod red. Anny Grzegorzcyk, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 171.

Od semiotycznych abstrakcji do filozoficznej nadziei

Algirdas Julien Greimas to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej semiotyki strukturalistycznej, zwanej również strukturalistyczną semiologią. Urodzony na Litwie w roku bolszewickiej rewolucji, kształcił się w Europie Zachodniej. Pracę magisterską bronił na Wydziale Literatury w Grenoble, doktorat — na Sorbonie. Początkowo był wykładowcą na Wydziale Literatur w Aleksandrii, następnie przez cztery lata pracował jako profesor lingwistyki na Uniwersytecie w Ankarze. Do Francji powró-

⁴ Por. J. F. Lyotard, *The Other's Rights*, w: *On Human Rights*, S. Shute & S. Hurley (eds), Basic Books 1993.