

PAWEŁ DYBEL

Instytut Filozofii i Socjologii PAN

<https://orcid.org/0000-0002-4757-9991>

„Strona” techniki i „strona” sztuki w późnej myśli Martina Heideggera

The “Side” of Technique and the “Side” of Art in Martin Heidegger’s Late Thought

Artykuł recenzowany

Abstract

The author refers to the manner in which Heidegger undertook in his late publications the question of technique and art. In doing so author indicates the key role played in Heidegger’s reflections by the distinction, introduced by ancient Greeks, between two ways of extracting/discovering the transparency of the actual with the aid of *techne* based on artisanal skills. The first way, involving the production of everyday objects, is embedded in the foundation of the later concept of technique, while the second, known as *poiesis*, became the basis of the comprehension of art. In the first case, key significance belonged to the interpretation of real life, emerging in the seventeenth century in natural sciences as an easily calculated “standing reserve” (*der Bestand*) of energy to be applied. Such energy made possible the exploitation (knowing no bounds) of the world of Nature whose non-secretiveness matters only insofar as man is capable of suitably focusing it on himself. Today we painfully confront the disastrous outcomes of this approach.

A totally different approach towards the non-secretiveness of the real is that of a presentations of artworks, which, as the outcome of *poiesis*, offer and reserve art due to the latter as such. Consequently, they produce the effect of beauty. This is why today art, exhibiting in its presentations the experience of the non-secretiveness of the real as focused on itself, makes contemporary observers aware of the limitations and threats of an adjustable approach to that non-secretiveness.

Keywords: technique; art; reality; *poiesis*; beauty; being; uncolceadness; Ge-stell

Abstrakt

W artykule odnoszę się do sposobu w jaki Heidegger w swoich późnych publikacjach podjął kwestię relacji techniki i sztuki. Wskazuję na kluczową rolę jaką w jego rozważaniach pełni wprowadzone przez starożytnych Greków rozróżnienie na dwa sposoby wydobywania/odkrywania nieskrytości rzeczywistego za pomocą *techne* w oparciu o rzemieślnicze umiejętności. Pierwszy sposób, dotyczący wytwarzania rzeczy codziennego pożytku, tkwi u podstaw późniejszego pojęcia techniki, drugi zaś, nazywany *poiesis*, legł u podstaw pojmowania sztuki. W tym pierwszym wypadku kluczowe znaczenie miała pojawiająca się XVII wieku w przyrodznawstwie wykładnia rzeczywistego jako dającego się skalkulować „składu” (*der Bestand*) energii do wykorzystania. Umożliwiła ona nie znającą miary i granic eksploatację rzeczywistego (przyrodniczego świata), którego nieskrytość liczy się jedynie o tyle o ile człowiek może ją odpowiednio nastawić na siebie. Z fatalnymi skutkami tego podejścia jesteśmy boleśnie konfrontowani dzisiaj.

Zupełnie inaczej do nieskrytości rzeczywistego odnoszą się przedstawienia dzieła sztuki, które jako efekt poiesis prezentują ją ze względu na nią samą i zastrzegają jako taką. Dzięki temu rodzą one efekt piękna. Dlatego sztuka eksponując w swoich przedstawieniach doświadczenie nieskrytości rzeczywistego jako nakierowanej na siebie ma dzisiaj za zadanie uprzytamnianie współczesnym ograniczenia i zagrożenia nastawczego podejścia do tej nieskrytości..

Słowa kluczowe: technika; sztuka; rzeczywistość; poiesis; piękno; bycie; nie skrytość; ze-staw

O autorze

Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta, DAAD, DFG, The Mellon Foundation i innych. Wykłady i seminaria na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Londynie i Buffalo. Pola zainteresowań: filozofia współczesna (hermeneutyka, poststrukturalizm, postmodernizm), tradycja psychoanalityczna, teoria interpretacji. Publikacje (wybór): *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce H.G. Gadamera* (2004), *Okruchy psychoanalizy* (2007), *Dylematy demokracji* (2015), *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (2017), *Psychoanalysis – the Promised Land?* (2018), *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza* (2020), *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie* (2020), *Lektury subwersywne* (2022). Członek międzynarodowej Rady Naukowej Sigmund Freud Institut we Frankfurcie and Menem.

To, co w zaraniu greckiego antyku zostało pomyślane lub wypowiedziane w formie poetyckiej, jest jeszcze dziś współczesne – i to współczesne tak dalece, że jego istota, przed nim samym jeszcze ukryta, zewsząd wychodzi nam naprzeciw i zbliża się do nas; a najbardziej tam, gdzie czegoś takiego najmniej się spodziewamy, mianowicie w panowaniu nowoczesnej techniki, która antykowi jest z gruntu obca, ale niemniej z niego właśnie czerpie rodowód swej istoty.

Martin Heidegger, *Nauka i namysł*¹

Rzeczywistym jest to, co daje się zmierzyć.

Max Planck

Technika i sztuka – ich odmienny stosunek do rzeczywistego

Jednym z kluczowych zagadnień podejmowanych przez Heideggera w filozoficznych rozprawach napisanych po wojnie jest określenie roli, jaką w cywilizacji współczesnej odgrywa niezwykle dynamiczny rozwój techniki, który stał się możliwy dzięki odkryciom naukowym. Jednym z jego efektów jest niemające odpowiedników w dotychczasowych ludzkich dziejach postępujące zawłaszczanie przez człowieka rzeczywistego (*das Wirkliche*)² i dewastująca je eksploatacja. Korespondowało z nim zagadnienie dotyczące określenia pozycji sztuki w odniesieniu do tego procesu. Kwestię tę rozpatruje, wskazując na radykalnie odmienny sposób odniesienia wytworów techniki i przedstawień dzieł sztuki do fenomenu nieskrytości bycia. W niniejszym eseju przedstawię sposób, w jaki Heidegger podejmuje te dwa zagadnienia, koncentrując się na napisanej przez niego pod koniec lat 40. minionego stulecia rozprawie *Pytanie o technikę*³.

Wspomniane wyżej pojęcie rzeczywistego wymaga wstępnego objaśnienia ze względu na specyficzny sposób jego rozumienia przez Heideggera. Według niego:

To, co rzeczywiste (*das Wirkliche*), wypełnia obszar skutkującego, tego, co „skutkuje” (*wirken*)⁴.

Rzeczywiste jest tym, co „skutkuje”, czyli, mówiąc inaczej, tym, co działa i oddziałuje. Takie konotacje znaczeniowe posiada też spokrewnione z nim morfologicznie niemieckie słowo *wirken*, na co wskazuje Heidegger. W wyniku tego rzeczywiste nie jest przez niego rozumiane jako bierny i bezwładny, spoczywający w sobie samym byt, ale jest to byt stanowiący z jednej strony efekt jakiegoś „oddziaływania” czy „działania” w sensie skutkowania (*wirken*), z drugiej strony zaś sam skutkuje, „oddziałuje”. Bycie tego bytu nie polega na obojętnym zasklepieniu w sobie samym; jest to byt sam będący skutkiem jakiegoś działania, a zarazem gotowy do wywoływania określonych skutków, do „działania”. Dlatego nastawienie tego bytu na skutkowanie, działanie, jest czynieniem (*tun*). Przy czym:

czynienie owo rozumiane jest tu nie tylko jako aktywność ludzka, zwłaszcza aktywność w sensie działania

PAWEŁ DYBEL

„Strona” techniki i „strona” sztuki w późnej myśli Martina Heideggera

i dzieła (*Agieren, Aktion*). Także wzrost organiczny, domena potęg przyrody (*physis*) jest „czynieniem” i to w ścisłym sensie *thesis*⁵.

Nie tylko zatem człowiek, który coś wytwarza, lecz także cały byt przyrodniczy składający się na rzeczywiste jest tym, co działa, coś czyni. Tylko dzięki temu może nieustannie regenerować się i trwać. W rezultacie:

To, co rzeczywiste, jest skutkujące, skuteczniowe (*das Wirkende, Gewirkte*); czymś, co wydobywa (*Her-vor-bringende*) i jest wydobyte (*Her-vor-gebracht*) w wystaczaniu. „Rzeczywistość” zatem pomyślana dostatecznie szeroko, znaczy: iż dane jest oto coś, co zostało wydobyte w wystoczeniu; znaczy także: dokonane w pełni w sobie samym, wystaczanie się tego, co samo się wydobywa⁶.

Rzeczywiste jest zarazem czymś, co działa (skutkuje) samo z siebie, jak i wynikiem działania (uszkodzonym), dzięki czemu wydobywa się samo w „wystaczaniu”⁷ i trwa. Dlatego jest przez człowieka doświadczane ze względu na swoje wystaczanie, to znaczy ze względu na swoją nieskrytość. Równocześnie w jego samozwrotnym, nastawionym na siebie sposobie istnienia, w którym będąc skutkiem swego działania, samo oddziałuje (skutkuje), zawarte jest skierowane ku człowiekowi wezwanie do włączenia się w ten proces samowydobycia i odkrywania. Jeśli jednak to włączenie polega na wytwarzaniu przez człowieka określonych rzeczy, to stanowi ono z jego strony rodzaj „odpowiedzi” na wezwanie do działania (wydobycia / odkrywania) ze strony samej nieskrytości rzeczywistego. To ludzkie działanie jako wydobywanie / odkrywanie nieskrytości bycia na drodze wytwarzania jakichś produktów stanowi wówczas swoiste przedłużenie na społeczno-kulturowym planie sposobu wystaczania się rzeczywistego w nieskrytość, czego też to ostatnie od niego oczekuje. Nie jest to więc działanie całkowicie autonomiczne, mające swą wyłączną podstawę w sobie samym, ale jest współokreślone przez „wezwanie” ze strony rzeczywistego, którego człowiek w żaden sposób nie może zignorować.

„Techniczny” i „poetycki” sposób uprawiania *techné*

Odpowiadając na to wezwanie, człowiek od zarania swoich dziejów obrał dwie różne strategie wydobywania / odkrywania nieskrytości bycia, które można umownie nazwać „techniczną” i „poetycką”⁸. Dostrzegli to – twierdzi Heidegger – starożytni Grecy, odróżniając je od siebie jako dwa odmienne sposoby posługiwania się *techné* w wytwarzaniu produktów codziennego użytku i dzieł sztuki. Jakkolwiek te dwa sposoby różnią się w podejściu do nieskrytości rzeczywistego, to są zarazem pokrewne, gdyż opierają się na określonego typu rzemieślniczych umiejętnościach. Dlatego według Greków *techné* uprawiają w swoim działaniu zarówno rzemieślnik, a więc na przykład garncarz wytwarzający garnki, jak i artysta, na przykład rzeźbiarz, malarz czy poeta piszący wiersz. Obydwaj „odkrywają” (*entbergen*) – każdy na swój sposób – to, co rzeczywiste (*das Wirkliche*), poprzez jego „wydobycie” (*das Herausfordern*) ze skrytości w nieskrytość⁹. Odmienne jest natomiast w obu wypadkach odniesienie do nieskrytości rzeczywistego sposobu tego wydobywania oraz jego efektów.

Garncarzowi chodzi o to, by wytworzony przez niego garnek dobrze służył jakiemuś praktycznemu celowi. Musi go więc tak ulepić i następnie wypalić, aby można w nim było przechowywać napoje i żywność. Artysty natomiast nie interesuje praktyczne zastosowanie dzieła. Chodzi mu jedynie o takie odkrycie / wydobywanie¹⁰ rzeczywistego, w którym zostaje ono ujawnione ze względu na prawdę swojej nieskrytości i dzięki temu może być doświadczane jako piękne. Ten drugi sposób odkrywania / wydobywania tego, co rzeczywiste, ze względu na nie samo starożytni Grecy nazywali „poetyckim”, nadając mu miano *poiesis*. Był on w ich oczach specyficznym rodzajem *techné*, w którym rzeczywiste odkrywane / wydobywane jest ze względu na samą swoją nieskrytość (*die Unverborgenheit*). Odkrywana ze względu na siebie samą, a nie ze względu na jakiś zewnętrzny wobec niej praktyczny cel, któremu ma służyć, „jaśniej” ona wówczas – twierdzi Heidegger – w swojej prawdzie.

Jakkolwiek oba sposoby urzeczywistniania *techné* – „techniczny” i „poetycki” – mają wspólne korzenie (jako że są nastawione na odkrywanie / wydobywanie nieskrytości bycia), to sposób, w jaki się do niej odnoszą, jest skrajnie różny. Wynika to stąd, że nastawione są na uzyskanie zupełnie innego rodzaju efektów. W podejściu „technicznym” celem jest wyprodukowanie jakiegoś pożytecznego przedmiotu, który można wykorzystać w życiu codziennym, na przykład garnka. W podejściu „poetyckim” z kolei celem jest nakierowanie w wytworzonym dziele nieskrytości bycia na siebie samą, tak iż na swój sposób spotęgowana zaczyna ona – jak pisze Heidegger – „jaśnieć” w jego przedstawieniach, rodząc efekt piękna.

Idzie za tym kolejna różnica. W podejściu „technicznym” człowiekowi chodzi o urządzenie się w świecie za pomocą wytworzonych przez siebie przedmiotów o przeznaczeniu praktycznym. W podejściu „poetyckim” natomiast,

w którym – według Heideggera – w wyniku nastawienia nieskrytości bycia na siebie samą rozświetlona ma zostać „obecność bogów”, punktem odniesienia jest „obcowanie ze sobą boskiego i ludzkiego przeznaczenia”¹¹. Z ujawnianiem nieskrytości bycia wiąże się tu otwarcie nie tylko na jego piękno, lecz również na to, co boskie, według Greków nierozzerwalnie splecione z losem człowieka. Dzięki temu sztuka, będąc efektem podobnie odkrywczego / wydobywczego podejścia do nieskrytości bycia, może zastrzec jego prawdę.

Według Heideggera te dwa zasadniczo odmienne, niewspółmierne podejścia wiążą się ściśle z przeznaczeniem człowieka (*das Geschick*), o którym stanowi wspomniane wezwanie do „działania” ze strony rzeczywistego. Nie są one kwestią swobodnego wyboru człowieka, gdyż jako wezwany (*herausgefordert*) przez nieskrytość bycia do jej odkrywania / wydobywania jest on poniekąd skazany na posługiwanie się tymi dwoma rodzajami *techné*. Wytwarzając różne urządzenia techniczne i dzieła sztuki, człowiek na swój sposób „odpowiada” swoim działaniem na to wezwanie, poświadczając swój sposób bycia. Poświadczają, to, co stanowi o nim jako wytwórcy.

Nowoczesna technika; rzeczywiste traktowane jako „skład” (*Bestand*) w ramach „ze-stawu” (*Ge-stell*)

Heidegger otwiera swoje rozważania na temat tego, czym stała się dzisiaj technika, przywołując dwa wyróżniane przez starożytnych Greków rodzaje rzemieślniczej *techné*. Pozwala mu to zakreślić dziejowe tło, na którego podłożu wykształciły się później pojęcia techniki i tego, co artystyczne („poetyckie”). Kluczowe znaczenie dla nowego rozumienia techniki miał według niego sposób, w jaki w XVII wieku w nowożytnym przyrodoznawstwie zaczęto traktować przyrodę, upatrując w niej policzalny zasób sił „dający się rachunkowo ustalić”¹². Miało to umożliwić człowiekowi niczym nieograniczone „nastawianie” (*bestellen*) przyrody pod kątem jego zamiarów i potrzeb. Nie widział on w przyrodzie zbioru odrębnych „przedmiotów”, ale zabezpieczony i dany mu do rozporządzenia „skład” (*der Bestand*), który winien on „nastawić” (*bestellen*) na siebie, realizując swoje cele.

Traktując to, co rzeczywiste (świat przyrody), jako „skład” do „nastawienia” przez siebie w określony sposób, człowiek wychodzi naprzeciw wyzwaniu / wymaganiu (*Herausforderung*) skierowanemu ku niemu ze strony nieskrytości bycia. Heidegger nazywa ten związek człowieka i składu „ze-stawem” (*Ge-stell*). Jest to struktura, w ramach której człowiek, napotykać rzeczy jako „skład” (*Bestand*), „nastawia” (*bestellt*) je na siebie (czy „dostawia” je tak, jak dostawia się jakieś zamówienie¹³), starając się w określony sposób wykorzystać zawartą w nich, skalkulowaną przez siebie energię lub ich inne użytkowe wartości.

To, że w tym celu człowiek posługuje się różnymi skonstruowanymi przez siebie urządzeniami technicznymi, ma w tej perspektywie drugorzędne znaczenie. Trak-

towane są one bowiem przez niego jedynie jako pomocne narzędzia w odkrywaniu / wydobywaniu rzeczywistego. Liczą się tylko o tyle, o ile pozwalają na odpowiednie zabezpieczenie i wykorzystanie składu w celu uzyskania jakiejś korzyści. Dlatego Heidegger stwierdza, że:

Nasza epoka nie dlatego jest techniczna, że jest epoką maszyn, raczej jest ona epoką maszyn, ponieważ jest techniczna¹⁴.

Maszyny, różne narzędzia, są tylko efektem tkwiącego u podstaw techniki podejścia człowieka do rzeczywistego, a nie jego przyczyną i źródłem. W *Pytaniu o technikę* Heidegger idzie jeszcze dalej, stwierdzając, że istota techniki nie ma w sobie nic technicznego. Polega ona na odkrywaniu / wydobywaniu nieskrytości bycia potraktowanego jako „skład” w ramach ze-stawu. W stosunku do tego podejścia wszystkie urządzenia techniczne pełnią jedynie funkcję pomocniczą. Kluczowe znaczenie ma zakorzeniony w nieskrytości bycia wymóg odkrywania / wydobywania przez człowieka tego, co rzeczywiste, poprzez jego nastawianie na siebie. Ta postawa wynika zaś z przeznaczenia (*das Geschick*) człowieka, które współokreśla w sposób istotny nieskrytość rzeczywistego „wzywająca” człowieka do działania, do wydobywania / odkrywania owego rzeczywistego.

Technika i „śmiertelne niebezpieczeństwo”

Jeszcze bardziej zagadkowo brzmią słowa Heideggera, że wraz z zajęciem nastawczej (*bestellend*) postawy wobec nieskrytości bycia człowiekowi grozi śmiertelne niebezpieczeństwo. Wiąże się ono z tym, że owa postawa odniesiona do świata przyrody już w XIX wieku przybrała postać nieznanącej żadnej miary dewastującej ten świat bezwzględnej eksploatacji¹⁵. Ponieważ podobne podejście do świata przyrody człowiek uznał za jedyne możliwe, jego świadomość przybrała postać zamkniętą. W rezultacie:

Tam, gdzie rządzi ze-staw, wszelkie odkrywanie napiętnowane jest przez kierowanie i zabezpieczanie składu. Nie dopuszczają one nawet do ujawnienia się ich własnego zasadniczego rysu, tego mianowicie, że są takim właśnie odkrywaniem¹⁶.

Traktując świat przyrody jako skład, którym ma odpowiednio kierować i zabezpieczyć w ramach ze-stawu, człowiek techniki zatracił nawet świadomość tego, że postępując w ten sposób, odkrywa to, co rzeczywiste. Nie mogąc się wobec tego postępowania zdystansować, nie widzi tego, na czym ono polega, i jakie niebezpieczeństwa ze sobą niesie. Liczy się dla niego tylko nastawianie na siebie świata przyrody ze względu na spodziewaną dla siebie korzyść. Nie widzi on w dodatku, że obrane przez niego „techniczne” podejście wobec nieskrytości bycia jest tylko jednym z dwu możliwych. Wiedzieli o tym na-

tomiasz – jak już wspomniałem – starożytni Grecy, którzy „technicznemu” podejściu do nieskrytości bycia przeciwstawiali właściwy sztuce „poetycki” model *techné* jako *poiesis*. Zamknięcie się człowieka techniki w ramach tego pierwszego podejścia sprawia, że nie dostrzega, iż:

To, co Istoczące się techniki, zagraża odkrywaniu; grozi możliwością, że wszelkie odkrywanie roztopi się w nastawianiu i że wszystko będzie się przedstawiać już tylko w nieskrytości składu¹⁷.

Uznanie, że „techniczne” podejście do tego, co rzeczywiste, jest jedynym możliwym, grozi tym, iż człowiek potraktuje świat przyrody w całości jako „skład”, którego „odkrywanie” polega na „nastawianiu” go bez ograniczeń na siebie. Nie dostrzega on tego, czym jest w istocie nieskrytość rzeczywistego, które na sposób techniczny odkrywa, gdyż traktując ją jako skład, sprowadza ją do policzalnego zasobu energii do wykorzystania. W rezultacie ją degraduje, tracąc z oczu jej istotę.

Strumień rzeki na przykład staje się w jego oczach jedynie potencjalnym źródłem energii do wykorzystania poprzez wbudowanie w jej nurt elektrowni albo obiektem do „uregulowania” w ten sposób, aby czerpać zeń różnego rodzaju korzyści. Ignoruje to, że strumień stanowi część szerszego ekosystemu, z którym jest organicznie powiązany, dlatego ingerencja w jego bieg może doprowadzić do naruszenia *physis* tego systemu, zapewniającą danemu środowisku przyrodniczemu ciągłą regenerację i trwanie. W rezultacie w wyniku ludzkiej działalności nieskrytość strumienia rzeki przybiera zdegradowaną postać nieskrytości składu, nad którą człowiek techniki sprawuje niepodzielną władzę, mogąc nią bez reszty rozporządzać. Nie zastanawia się też nad tym, czy jego „nastawcze” podejście do niego nie doprowadzi do nieodwracalnych zaburzeń w funkcjonowaniu środowiska przyrodniczego.

W przemyśle turystycznym w podobnie „nastawczy” sposób traktuje się „piękno” krajobrazów w jakimś atrakcyjnym regionie, reklamując je jako obiekty estetycznego delektowania się. Również tutaj „piękno” owych krajobrazów pełni funkcję składu, który liczy się jedynie o tyle, o ile można go nastawić na siebie i się nim rozkoszować. Nie ma w tym nic z dążenia do zachowania i zastrzeżenia tego „piękna”. Jest tylko chęć uzyskania maksymalnego zysku, co znajduje wyraz choćby w sytuacjach, kiedy w samym sercu tych „pięknych” krajobrazów buduje się kosztowne wielopiętrowe hotele mogące pomieścić tysiące turystów. Nie dba się wówczas o to, że szpecą krajobraz, a ich funkcjonowanie może zagrażać otaczającemu je środowisku przyrodniczemu.

Wyobcowanie współczesnego człowieka techniki wobec nieskrytości tego, co rzeczywiste, wynika z jego „nastawczej” postawy względem niego, za którą stoi czysto pragmatyczna kalkulacja. Głównym kryterium i motywem działania jest natomiast wąsko i egoistycznie pojęta własna korzyść, co prowadzi do niezdolności

zdania sobie przezeń sprawy ze śmiertelnych zagrożeń, jakie się z tym wiążą. Te bowiem dotyczą jego istnienia jako gatunku, jak i jego kultury. Wynika to ze wspomnianego wyobcowania się człowieka w stosunku do tego, czym jest nieskrytość bycia tego, co rzeczywiste jako takie. Sprowadzona do „nieskrytości składu” wyłożona została zgodnie ze schematem ze-stawu jako to, co należy „nastawić” na siebie i maksymalnie dla siebie wykorzystać. Człowiek techniki tego jednak nie widzi i w poczuciu swej niczym nieograniczonej władzy nad światem przyrody zatracą miarę w podejściu do niej. Prowadzi to często do sytuacji, w których efektem przyjęcia przez niego podobnej postawy jest naruszenie *physis* przyrodniczego świata: zakłócenie funkcjonowania stanowiących o jego odnawianiu się i trwaniu procesów wzrostu i rozpadu.

W wyniku podobnej, nieznającej miary i granic „nastawczej” działalności człowieka techniki wobec rzeczywistego we współczesnej cywilizacji doszło do załamania się bezkonfliktowego współistnienia *techné* i przyrodniczej *physis*, które w tradycji europejskiej trwało aż po wiek XVII, czyli do czasu narodzin nowożytnego przyrodoznawstwa i dynamicznego rozwoju myśli technicznej. Do tej pory bowiem ingerencja człowieka w obręb rzeczywistego nie miała jeszcze tak agresywnego charakteru – przybrała go dopiero wraz z nastaniem społeczeństw przemysłowych pod koniec XIX wieku.

Unaoczniając głęboki charakter tej zmiany, Heidegger porównuje ze sobą urządzenia techniczne, jakimi do wieku XX były jeszcze tradycyjny młyn czy wiatrak, z nowoczesną elektrownią, która wytwarza prąd, czerpiąc z energii spiętrzonych mas wodnych. Jeśli te pierwsze wkomponowywały się harmonijnie w środowisko przyrodnicze, nie naruszając jego *physis*, to z budową nowoczesnej elektrowni wiąże się już potężna i wieloraka w nie ingerencja. Żeby zapewnić elektrowni maksymalną funkcjonalność, buduje się zazwyczaj potężną tamę spiętrzającą masy wodne, zalewa się setki czy tysiące hektarów ziemi, reguluje się górny bieg rzeki, wykładając jej dno kamieniami, likwiduje się naturalne tereny zalewowe itd. Słowem, odpowiednio „nastawia się” w związku z tą inwestycją całe środowisko przyrodnicze. Brak natomiast refleksji nad tym, jakie mogą być dla tego środowiska – jak i dla samego człowieka – negatywne konsekwencje podobnego podejścia (zwiększone niebezpieczeństwo powodzi, wyjąłowanie terenów rolniczych, dewastacja świata zwierzęcego i roślinnego itd.).

Traktując „nastawczą” postawę wobec świata przyrody jako jedyną możliwą, a przy tym nieodłącznie powiązaną z postacią, jaką pod wpływem naukowych odkryć, technicznych wynalazków i rozwoju wolnorynkowej ekonomii przybrała współczesna cywilizacja, człowiek techniki nie jest w stanie wykroczyć poza tę postawę i zdystansować się do niej. W rezultacie, gdy odnosi się do świata przyrody, napotyka w nim tylko siebie. Ścisłe biorąc, napotyka w nim jedynie to, co uznał, że przyniesie mu korzyść. W jego relacji do świata przyrody liczy się tylko on sam

dla siebie jako ten, kto ma nad nim władzę i może tym światem stosownie do własnych potrzeb i celów dowolnie rozporządzać.

Tymczasem jest to władza pozorna, gdyż technika już z racji swej istoty nie jest w stanie całkowicie zapanować nad *physis* świata przyrody, podporządkować go sobie jako całości. Posługując się techniką, w wyniku nieznającego miary i granic nastawiania na siebie tego świata, człowiek może co najwyżej z czasem całkowicie go zdewastować, zniszczyć. Od XVII wieku, kiedy świat ten został przez niego wyłożony jako policzalny „skład” energii do wykorzystania, owa dewastacja dokonuje się na drodze okrężnej poprzez zawłaszczanie i wykorzystywanie coraz to nowych rejonów i wymiarów tego świata. Ma to postać brutalnej, dokonywanej z zewnątrz ingerencji w przyrodniczą *physis* przy zignorowaniu tego, że tworzy ona samoistny i samoregulujący się system, którego naruszenie może się okazać fatalne w skutkach dla człowieka i jego kultury.

Taką ingerencją w przyrodniczą *physis* były naturalnie również tradycyjny młyn czy wiatrak. Tyle, że w ich przypadku ingerencja w świat przyrody nie miała jeszcze tak „totalnego” charakteru, jak to jest w przypadku elektrowni wodnej czy nowych technologii uprawy ziemi opartych na wykorzystaniu nawozów sztucznych, różnych środków chemicznych, osuszaniu terenów itd. Dlatego do XIX wieku, kiedy stan techniki nie pozwalał jeszcze na ekspansywne nastawianie przez człowieka na siebie świata przyrody traktowanego jako „skład”, odniesienie techniki do *physis* tego świata nie przybrało jeszcze tak konfliktowej postaci, jak ma to miejsce współcześnie. I nie stwarzało tak daleko idących zagrożeń. W istocie jednak dawne urządzenia techniczne, jak młyn czy wiatrak, stanowią jedynie wcześniejsze etapy procesu nastawiania przez człowieka na siebie świata przyrodniczego za pomocą techniki.

Ostatecznie nastawcze podejście człowieka do przyrody (do rzeczywistego) ma postać układu zamkniętego, z którego nie ma wyjścia. Jeśli się weń wkroczy, pozostaje tylko kręcenie się w kółko w jego obrębie poprzez obmyślanie coraz bardziej efektywnych nastawczych metod eksploatacji. Dlatego człowiek uwikłany w ten układ nie jest w stanie się wobec niego zdystansować. W rezultacie nie może podjąć namysłu nad tym, co tkwi u podstaw jego nastawczego, wspomaganego przez nowoczesną technikę sposobu odniesienia do świata przyrody, które traktuje jako jedynie możliwe i godne uwagi. Efektem tego jest swoista bez-myślność, z jaką nastawia na siebie ów świat jako „skład”; gotów jest przy tym przekraczać wszelkie granice, nie zastanawiając się nad możliwymi fatalnymi dla niego konsekwencjami takiego podejścia.

Technika (jako przeznaczenie człowieka) i sztuka (która ocala)

Istotnym rysem dokonywanej przez Heideggera krytyki nastawczej postawy człowieka, czyli techniki, do rzeczywistego (do świata przyrody), w której wskazuje on na związane z tą postawą „śmiertelne zagrożenie”, jest

to, że jego zdaniem należy ona jednocześnie do ludzkiego przeznaczenia. Nie można jej więc po prostu porzucić na rzecz „powrotu do natury” czy do wcześniejszych przedkapitalistycznych stadiów cywilizacyjnego rozwoju, tak jak to w latach powojennych głosili między innymi Max Horkheimer i Theodor W. Adorno oraz niektórzy przedstawiciele ruchów ekologicznych; albo snując wizje nowego prawdziwie socjalistycznego czy komunistycznego społeczeństwa, jak to było w przypadku przywódców rewolt studenckich w 1968 roku. Według Heideggera ten sposób ratowania współczesnej cywilizacji jest nie tylko dość naiwny, lecz także z góry skazany na porażkę. Wynika to stąd, że – jak już wspomniałem – właściwy współczesnemu człowiekowi nastawczy sposób odniesienia się do rzeczywistego jest jego przeznaczeniem (*das Geschick*). Zakorzeniony we wspomnianym już sposobie, w jaki człowiek odnosi się do nieskrytości rzeczywistego, odpowiadając swoimi działaniami na jego „wezwanie”, nie jest rezultatem obrania przez niego błędnej drogi rozwoju w swojej historii. Odkrywając i wydobywając ową nieskrytość poprzez posłużenie się *techne*, człowiek urzeczywistnia owo odniesienie.

Zarazem jednak nie znaczy to, że człowiek nie może podjąć próby wyrwania się z zamkniętego kręgu własnej nastawczej postawy wobec rzeczywistego. Może się to jednak dokonać dopiero poprzez radykalne przekroczenie przezeń tego kręgu na drodze namysłu nad tkwiącymi u jego podstaw założeniami. Namysłu nad tym, czym jest istota tego, co techniczne, i nad własnym przeznaczeniem. Kluczową rolę może wówczas odegrać uprzytomnienie człowiekowi współczesności, że obok właściwego nowoczesnej technice nastawczego sposobu odnoszenia się do rzeczywistego istnieje też drugi, właściwy sztuce, „poetycki” sposób tego odniesienia, w którym twórca zupełnie inaczej odnosi się do nieskrytości bycia, starając się ją przedstawić ze względu na nią samą. W tym punkcie Heidegger nawiązuje do wspomnianego wyżej rozróżnienia starożytnych Greków na dwa rodzaje *techne*. Jeden właściwy rzemieślnikom, którzy wytwarzają przedmioty codziennego użytku, drugi zaś nazywany *poiesis* i właściwy poetom czy artystom, którzy korzystając z innego rodzaju rzemieślniczych umiejętności, wytwarzają dzieła sztuki. Określenie „poetycki” (*dichterisch*) ma przy tym w ujęciu Heideggera szerokie znaczenie i odnosi się do właściwego wszystkim rodzajom i dziedzinom sztuki sposobu odnoszenia się do nieskrytości bycia¹⁸.

Zdając sobie sprawę z istnienia tych dwóch radykalnie odmiennych sposobów wydobywania / odkrywania nieskrytości bycia, człowiek współczesny nie będzie już mógł traktować tego pierwszego jako jedynie możliwego, mającego charakter uniwersalny. Dostrzeże jego partykularny, ontycznie ograniczony charakter. Pozwoli mu to zadać pytanie: na czym polega odmiennność „poetyckiego” odniesienia do nieskrytości bycia w porównaniu z czysto „technicznym”, jakie do tej pory wyłącznie praktykował? To zaś prowadzi do pytania o założenia, jakie stoją za

tymi dwoma sposobami podejścia do nieskrytości bycia. W szczególności zaś odsyła do pytania o pozycję sztuki w świecie współczesnym. Byłoby to wówczas zarazem pytanie: na ile właściwe sztuce „poetyckie” podejście do nieskrytości bycia może zawierać w sobie jakąś wskazówkę czy przesłanie pozwalające człowiekowi w najbliższej przyszłości tak przeformułować nastawcze podejście do tej nieskrytości, właściwe współczesnej technice, iż będzie on w stanie zneutralizować jego negatywne skutki i związane z nim zagrożenia?

Według Heideggera istnieje dzisiaj dramatyczna konieczność postawienia przez człowieka tego rodzaju pytań, gdyż wspomniane zagrożenia związane z postacią, jaką przybrała współczesna nastawcza postawa człowieka wobec przyrodniczego świata, są dla niego „śmiertelnym niebezpieczeństwem”. Tymczasem to właśnie „poetycki” model *techne* otwiera przed człowiekiem możliwość ocalenia, czyli zapobieżenia dewastacji przyrodniczego świata przez jego nieznaną granic nastawianie na siebie. Przywołuje w tym kontekście fragment poematu Hölderlina, w którym ten stwierdza:

Lecz gdzie jest niebezpieczeństwo, wzrasta
Także to, co ocala¹⁹

Wraz z rosnącą świadomością zagrożeń, jakie wiążą się z coraz bardziej ekspansywną ingerencją współczesnej techniki w świat przyrodniczy (rzeczywiste), naruszającą jego *physis*, rośnie zatem w człowieku dążenie do ocalenia siebie i swojego świata. W roli „tego, co ocala” (*das Rettende*) występuje wówczas sztuka, tyle że jej status ontologiczny i przesłanie należy pojmować podobnie do tego, jak czynili to starożytni Grecy, uznając, że jej wytwory odnoszą się do nieskrytości bycia w sposób radykalnie odmienny, niż ma to miejsce w czysto „technicznym” sposobie wydobywania / odkrywania tej nieskrytości. Według nich bowiem przedstawienia sztuki ujawniały nieskrytość bycia jako taką, wydobywając / odkrywając ją jako piękną. Równocześnie były one otwarte na świat bogów, na sferę *sacrum*. Dzięki temu zastrzegały prawdę tej nieskrytości jako taką. Z tej racji:

Rozświetliły one obecność bogów, rozświetliły obcowanie ze sobą boskiego i ludzkiego przeznaczenia. Sztuka zaś zwała się tylko *techne*. Była odkrywaniem jedynym i różnorodnym. Była pobożna, *protos*, tzn. posłuszna panowaniu i zachowywaniu prawdy²⁰.

„Pobożność” sztuki greckiej wiązała się według Heideggera z tym, że zamiast zajmować wobec nieskrytości bycia władczą, nastawczą postawę, w swoich przedstawieniach zorientowana była ona na ujawnienie samej tej nieskrytości w jej ludzkim i boskim wymiarze. Pod tym względem sztuka była cudownie bezinteresowna. Dlatego miała status prawdy „panującej”, nienaruszalnej w swej istocie, którą należy w całości zastrzec. W starożytnej Grecji bowiem, inaczej niż ma to miejsce współcześnie:

Sztuki nie wywodziły się z tego, co artystyczne. Dziełami sztuki nie delectowano się estetycznie. Sztuka nie była dziedziną twórczości kulturalnej²¹.

Tymczasem w dzisiejszym podejściu do sztuki ztracony został jej podniosły status, jaki miała w czasach starożytnej Grecji, oraz wymiar *sacrum*. Dla Greków przedstawienia dzieł sztuki były zarazem efektem nabycia przez artystę typowo rzemieślniczych umiejętności, w końcu pojmowana jako *poiesis* miała znamiona *techne*. Dzisiaj natomiast dzieła sztuki pojmuje się jako efekt ezoterycznej „działalności artystycznej”, upatrując w nich obiekty, którymi należy się estetycznie delectować. W rezultacie sztuka i jej wytwory uległy sztucznej izolacji w przestrzeni społecznej, ich wymowa zaś uległa wyraźnej degradacji.

Perspektywa ocalenia przez sztukę

Jeśli więc sztuka ma przynieść „ocalenie”, funkcję tę może spełnić dopiero wówczas, gdy odzyska swój dawny, podniosły status ontologiczny, jaki miała w oczach starożytnych Greków. Ci uważali bowiem, że jej przedstawienia ujawniają i zastrzegają prawdę nieskrytości bycia, w której sfera boska i ludzka splatają się ze sobą. Doświadczane w ten sposób przedstawienia sztuki uprzytomniają człowiekowi, że to, co rzeczywiste, nie daje się sprowadzić bez reszty do „składu” nastawianego w ramach ze-stawu na określony cel. I to nie tylko dlatego, że to „nastawcze” podejście człowieka techniki do rzeczywistego, w którym ten ztracił poczucie miary i granic, często prowadzi do naruszenia przyrodniczej *physis* tkwiącej u podłoża całych ekosystemów. Również dlatego, że już w punkcie wyjścia zapoznaje się w nim prawdę nieskrytości bycia ze swej istoty niedającą się sprowadzić do swojej technicznej wykładni jako „skład”.

Przeciwieństwem tej „nastawczej” postawy współczesnego człowieka techniki jest w oczach Heideggera tradycyjny sposób podejścia do uprawianej ziemi przez rolnika, który odpowiednio ją kultywując i chroniąc, dba o jej *physis*, tak by nie uległa wyjałowieniu – wtedy bowiem on sam nie zbierze plonów. Przykład ten może się wydawać naiwny, ale stanowi kwintesencję wyводу Heideggera: jeśli przeznaczeniem człowieka jest odkrywanie nieskrytości bycia bytu i jego wydobywanie dzięki opanowanej przez niego *techne*, to powinien on to robić tak, aby nie naruszać *physis* tego bytu.

Należy zauważyć, że kiedy Heidegger pisał swój esej o technice, myślenie ekologiczne było jeszcze w powijakach. Był to okres dynamicznego rozwoju gospodarki wolnorynkowej w krajach Zachodu, a jednym z jego istotnych czynników było pojawienie się nowych technologii umożliwiających masową i względnie taną produkcję różnych dóbr, intensywna działalność inwestycyjna oraz kopalniano-wydobywcza. Niewiele uwagi zwracano na negatywne dla środowiska przyrodniczego skutki tej działalności. No i poza nielicznymi grupami ekologów i naukowców ignorowano związane z tym zagrożenia dla całej ludzkiej cywilizacji.



Ilustrowana karta pocztowa (verso) – Francja, początek XX wieku.

Heidegger, który w *Pytaniu o technikę*, ale też w innych powojennych esejach pisze o tych zagrożeniach, w odmiennym sposobie, w jaki do nieskrytości bycia odnosiły się przedstawienia sztuki starogreckiej, będąc efektem *poiesis*, uznał, że wskazanie na ten sposób pozwoli obnażyć ograniczenia świadomości współczesnego człowieka techniki. Wynikają one bowiem z absolutyzacji nastawczej postawy wobec rzeczywistego traktowanego jako „skład” do wykorzystania. W tym sensie namysł nad specyficznym statusem ontologicznym tych przedstawień może stać się zaczątkiem pojawienia się świadomości nowego typu. Cechować ją będzie poczucie, że rzeczywiste nie daje się jako takie w całości sprowadzić do bycia „składem” do wykorzystania, który można bez żadnych ograniczeń „nastawiać” na siebie. Rzeczywiste, jego nieskrytość, jest tym, co należy chronić i zastrzec, tak aby nie dochodziło do jego trwałych deformacji i dewastacji.

Wynika stąd istotna konkluzja dla tego, jak swoją pozycję w dzisiejszym świecie powinna zdefiniować sztuka współczesna. Jeśli ma ona wspomóc namysł nad postacią, jaką przybrała technika dzisiaj, oraz nad płynącymi stąd zagrożeniami, powinna w swoich przedstawieniach nawiązać do „poetyckiego” sposobu, w jaki do prawdy nieskrytości rzeczywistego odnosiły się przedstawienia sztuki starogreckiej. Innymi słowy, winna ona prawdę tej nieskrytości „nastawiać” na nią samą, odnawiając w nowej, zgodnej z dzisiejszym czasem postaci splot tego, co ludzkie i boskie. Dzięki temu mogłaby wyeksponować ową prawdę w swoich przedstawieniach jako piękną i starać się ją zastrzec jako taką. W tym sensie mogłaby otworzyć przed człowiekiem perspektywę „ocalenia”. Uprzymiarniłaby mu konieczność przyjęcia wobec rzeczywistego postawy innej niż ta, która cechuje dzisiejszego człowieka techniki; postawy, w której prawda nieskrytości owego rzeczywistego zostałaby zachowana i zastrzeżona.

Wskazując na „śmiertelne zagrożenie” związane z nastawczą postawą człowieka wobec rzeczywistego, które ma korzenie w rozstrzygnięciach ontologicznych XVII-wiecznego przyrodoznawstwa (świat przyrody odczytany jako policzalny skład energii do wykorzystania), Heidegger nie proponuje zatem żadnego nowego sposobu postępowania wobec rzeczywistego ani żadnej nowej technologii,



Ilustrowana karta pocztowa (recto) – Francja, początek XX wieku.

której powszechne zastosowanie usunęłoby to zagrożenie lub zminimalizowałoby jego skutki. Nie należy to zresztą do jego kompetencji jako myśliciela praktykującego namysł nad byciem bytu. Jego zadanie jest inne. Wydobyć założenia, jakie stoją u podstaw nastawczego stosunku człowieka techniki do rzeczywistego, i wskazać na możliwość jego wydobycia się z ich zamkniętego kręgu poprzez zasadniczą zmianę owego stosunku. I tym samym na szansę uniknięcia śmiertelnych zagrożeń, jakie są tego efektem.

Zmiana ma polegać na uświadomieniu człowiekowi, że należy wyznaczyć wyraźne granice jego „nastawczej” postawie wobec rzeczywistego, tak aby nie prowadziła ona do dewastacji przyrodniczej *physis*. Idzie z tym w parze poczucie, że owo rzeczywiste należy na różne sposoby zachowywać i chronić, gdyż tylko w ten sposób można zabezpieczyć jego istnienie, podobnie jak istnienie człowieka i jego cywilizacji. Bez tego ów świat nie będzie w stanie przetrwać. Zadanie to polega zatem na doprowadzeniu do głębokiego przeobrażenia świadomości człowieka współczesności, gdyż to w jej dotychczasowej „władczej” postaci tkwią źródła dzisiejszych zagrożeń.

Jak już pokazałem, w urzeczywistnieniu tego zadania istotną rolę ma według Heideggera odegrać sztuka, która powinna odzyskać swą podniosłą społecznie rangę, jaką posiadała w czasach starożytnej Grecji. Dopiero bowiem w konfrontacji z artystycznymi przedstawieniami prawdy nieskrytości bycia człowiek współczesny może zdać sobie sprawę z ograniczonego charakteru własnej nastawczej postawy wobec rzeczywistego i z niebezpieczeństw z tym związanych. Świat przedstawiony sztuki swoją moc oddziaływania zawdzięcza wszak temu, że owa prawda nieskrytości nakierowana w nim na siebie samą jaśnieje w nim jako taka. Jej doświadczenie przez człowieka jest potwierdzeniem i zachowaniem tego, co w ten sposób w dziele sztuki zostało przedstawione.

Technika i sztuka współczesna

Uznając za swoisty pierwowzór sposób, w jaki w sztuce starożytnej Grecji była przedstawiana prawda nieskrytości bycia, Heidegger w *Pytaniu o technikę* w krytyczny sposób wypowiada się zarazem o sztuce współczesnej i teoriach estetycznych. Według niego została ona w nich sprowa-

dzona do jednej z form ludzkiej działalności kulturalnej. Dzieła sztuki pojmują się w tych teoriach jako efekt artystycznych kreacji nastawionych na to, by dostarczać odbiorcom wysublimowanych estetycznych przeżyć. Twórcy tych dzieł, uznawanych za „obiekty piękne”, nastawieni są na ewokowanie tych przeżyć. Nie przypomina to w niczym podejścia do sztuki starogreckiego artysty, którego dzieła miały za zadanie ujawniać prawdę nieskrytości bycia w całej mocy jej oddziaływania. Możliwe to było dzięki temu, że ukazywały ową prawdę jako zwróconą ku sobie i w ten sposób potęgującą swój „blask”. W sztuce współczesnej natomiast i w estetycznych teoriach nie ma mowy o takim oddziaływaniu dzieł sztuki. Według autorów tych teorii sztuka ma przede wszystkim pobudzać przeżycia estetyczne.

Pytanie brzmi naturalnie: na ile uzasadnione jest to krytyczne podejście Heideggera do sztuki współczesnej i do myśli o niej? Krytykowane przezeń podejście, w którym oddziaływanie przedstawień dzieł sztuki sprowadza się do pobudzania estetycznych przeżyć odbiorców, w latach, kiedy pisał swój esej, właściwe było tylko niektórym teoriom estetycznym i bynajmniej nie było dominujące. Wystarczy wspomnieć krytycznie nastawione do wszelkiego rodzaju psychologizmu teorie inspirowane semiotyką i strukturalizmem. A ponadto czy rzeczywiście jest coś degradującego w tym, że sztukę pojmuje się jako jedną z form działalności kulturalnej? Czy odbiera to sztuce jej właściwą rangę? Czy nie może ona wówczas być adekwatnie ujęta i spełnić swojego przesłania, tak jak je pojmuje Heidegger? Przecież ta ranga i przesłanie równie dobrze mogą być wówczas zachowane. Czy w końcu taką formą „działalności kulturalnej” nie była również sztuka starogrecka, tyle że w jej przedstawieniach dochodziło do głosu całkiem inne niż współcześnie pojmowanie boskości i bogów? Czy, z drugiej strony, wielu artystów nowoczesności nie pojmowało i nie pojmuje aktu kreacji dzieła właśnie jako działalności quasi-rzemieślniczej, opartej na określonych umiejętnościach w podejściu do tworzywa, którym się posługują? Wystarczy przypomnieć, co na ten temat pisał Paul Valéry czy rosyjscy formalści.

Twierdząc, że we współczesnej myśli o sztuce sprowadza się ją do roli swoistego „pobudzacza” estetycznych przeżyć odbiorców, Heidegger wychodzi zatem od jej mocno uproszczonego obrazu. Takie ujęcia były właściwe jedynie niektórym prądom i nurtom w sztuce i estetyce współczesnej, w tym ostatnim wypadku głównie psychologizującym koncepcjom wyrosłym na podłożu estetyki Kanta²². Miało to na przykład miejsce w hermeneutyce Wilhelma Diltheya, która we wczesnym okresie była dla Heideggera źródłem inspiracji. Zapewne to stąd biorą się jego tego rodzaju opinie. Natomiast już w awangardowych koncepcjach sztuki i literatury na przełomie XIX i XX wieku zerwano z podobnym psychologizującym schematem myślenia o sztuce. Wiązało się to z nowym podejściem do jej tworzywa oraz z położeniem nacisku na rolę konstrukcji stylistyczno-formalnej dzieła.

W sztuce greckiej *poiesis* polegała na ujawnianiu nieskrytości bycia poprzez nakierowanie jej na nią samą i w ten sposób wydobywanie jej prawdy. Tymczasem w różnych nurtach sztuki współczesnej w analogiczny, autotematyczny sposób zaczęto traktować wszystko to, co składa się na tworzywo dzieła. W wyniku tego głównym „tematem” dzieł sztuki stawały się ujawniane w ten sposób, podniesione do rangi tego, co „piękne”, różne własności tego tworzywa oraz formalna strona kompozycji dzieł.

W rozlicznych awangardowych nurtach poetyckich znalazło to swój wyraz w podniesieniu językowej strony wiersza do rangi głównego „tematu” poprzez nakierowanie różnych jej poziomów czy warstw (semantyczna, brzmieniowa, syntaktyczna, graficzna itd.) na nie same, a także w wyrafinowanej grze nimi (na przykład ideał poezji czystej Mallarmégo, eksperymenty językowe futurystów, dadaistów czy surrealistów). W malarstwie rewolucja w podejściu do tworzywa znalazła wyraz w równie „dosłownym”, autotematycznym potraktowaniu takich jego elementów jak barwy, linie i kształty, które w coraz większym stopniu zaczynają znaczyć same przez siebie, uwolnione od przyporządkowania jakiegokolwiek identyfikowanemu wizualnie „tematowi” obrazu. W wyniku tego wartość estetyczną zyskuje sam ich czysto materialny wymiar, którego różne aspekty eksponuje się w często bardzo wymyślnych kompozycjach. Równocześnie znaczącą wymowę zyskuje sam zaproponowany przez twórcę układ tych elementów, wyrafinowana gra ich czysto geometrycznymi formami itp. Można w tym upatrywać próby oddania przenikającego byt ukrytego „porządku” czy harmonii form, często o wyraźnym metafizycznym wymiarze. Ta rewolucja zaczyna się już w malarstwie impresjonistycznym, aby znaleźć jeszcze bardziej radykalizowane urzeczywistnienie w kubizmie, surrealizmie, malarstwie abstrakcyjnym i w innych nurtach. W muzyce zrywa się z tonalnością, czyli z ustanowieniem określonego centrum tonalnego w utworze, na rzecz swobodnego, nieliczącego się z zasadą harmonicznego czy melodycznego łączenia ze sobą poszczególnych dźwięków poprzez nadanie im samodzielności i równoprawności względem siebie.

Również na te kreacje współczesnej sztuki można zatem spojrzeć jako na ujawnianie prawdy nieskrytości bycia. Tyle że inaczej niż w sztuce starogreckiej, to ujawnianie dokonuje się poprzez koncentrację na samym „tworzywie” dzieła, które nakierowane zostaje samo na siebie. Dzięki temu zyskuje z jednej strony swego rodzaju autonomię, z drugiej zaś swobodnie wchodzi w różnorakie relacje z pozostałymi elementami dzieła przy zignorowaniu tak zwanej cezury realności. Prawda nieskrytości bycia (rzeczywistego) doświadczana jest tu jako zakorzeniona w samej materialnej stronie tworzywa „rozjaśnianego” w wyniku „nastawienia” go na siebie samo, które w wyniku tego promieniuje efektem „piękna”. Odczytane w ten sposób przedstawienia sztuki współczesnej nie mają nic wspólnego z – jak sugeruje Heidegger – wyobcowa-

niem wobec prawdy nieskrytości bycia, za czym stoi psychologizmiecznie ujęta mitologia artysty-geniusza. Wręcz przeciwnie. Są one szczególnie radykalnym wydobywaniem na jaw owej prawdy, która swe ożywcze, kreatywne soki i energię czerpie z materialnego tworzywa dzieła, eksponując artystycznie te jego wymiary i aspekty, które w dotychczasowej tradycji europejskiej sztuki były albo zupełnie pomijane, albo traktowane jako drugorzędne.

Przesłanie sztuki dzisiaj?

Dokładniejsze rozpatrzenie zasadności zarzutów, jakie Heidegger stawia estetyce i sztuce współczesnej, twierdząc, że ta ostatnia nie dorasta do wzniosłego społecznie statusu sztuki starogreckiej, to temat na osobną rozprawę. Wykracza to poza ramy tego eseju. Tak czy inaczej ogólnikowe krytyczne wypowiedzi Heideggera na ten temat w tekstach napisanych po wojnie, w szczególności w *Pytaniu o technikę*, każą przypuszczać, że niezbyt dobrze orientował się on w istocie głębokich przeobrażeń, jakie, począwszy od pojawienia się nurtów awangardowych, dokonały się w sztuce współczesnej oraz w estetyce. Zarazem jednak sposób, w jaki wskazał na specyficzne rysy podejścia antycznych Greków do dzieł sztuki, twierdząc, że miało ono swoje korzenie w specyficznym odniesieniu się twórców do prawdy nieskrytości bycia, może z powodzeniem posłużyć za podstawę do namysłu nad miejscem, jakie sztuka współczesna powinna zajmować w dzisiejszym świecie. Zadaniem filozofa-estetyka jest wówczas wskazanie z jednej strony na głębokie pokrewieństwo ontologicznego statusu przedstawień dzieł sztuki w obu przypadkach, z drugiej zaś – precyzyjne określenie tego, na czym polega odmiennosc współczesnych artystycznych strategii w ujawnianiu prawdy nieskrytości bycia. Jak też określenie funkcji, jaką one pełnią – lub mogą pełnić – dzisiaj w obliczu poważnych zagrożeń, przed jakimi stanął człowiek, związanych z jego dominującym w nowoczesności „nastawczym” stosunkiem do przyrody.

Prowadzi to do pytania: jak w takim razie, patrząc na sztukę z perspektywy głębokich zmian, jakie w cywilizacji współczesnej dokonały się pod wpływem techniki, należałoby dziś określić zadania sztuki i miejsce tkwiącej u jej podłoża działalności artystycznej pośród innych form ludzkiej działalności? Czy powinno to być miejsce szczególnie wyróżnione z tej racji, że wytwory tej działalności w radykalnie odmienny sposób, niż ma to miejsce w produktach współczesnej techniki, odnoszą się do prawdy nieskrytości bycia tego, co rzeczywiste? I wymownie demonstrować, że owa nieskrytość jest jako taka „nienastawialna”, nie daje się potraktować w sposób instrumentalny? Czy tym samym winna zostać zachowana i zastrzeżona w swej samoistnej postaci?

Pytania te stają przed nami ze szczególną ostrością w związku z tym, że dzisiaj – po ponad sześćdziesięciu latach od publikacji eseju *Pytanie o technikę* – zaczynamy coraz bardziej namacalnie i boleśnie odczuwać skutki ludzkiej działalności „nastawczej” wobec przyrody, a świadomość

wynikających stąd zagrożeń stała się powszechna. Jeśli zarazem uznamy, że istnieje pokrewieństwo między sposobem, w jaki relację sztuki do nieskrytości bycia pojmowali starożytni Grecy, a tym, jak ta relacja jest urzeczywistniana w przedstawieniach sztuki współczesnej, to nie możemy nie postawić pytania o to, jak ma wyglądać „ocalająca” rola tej ostatniej w świetle tego, czym stała się dzisiaj technika. Innymi słowy: jak należałoby dzisiaj zdefiniować „ocalającą” rolę sztuki, skoro cały kontekst sytuacji cywilizacyjnej, w jakiej się znaleźliśmy, oraz zagrożenia, przed jakimi stoimy, były obce światu antycznemu?

Według Heideggera sposób podejścia do przedstawień dzieł sztuki starożytnych Greków powinien stanowić punkt wyjścia i pierwowzór myślenia o sztuce w ogóle. Dlatego przywołując w *Pytaniu o technikę* to podejście, skierował on pod adresem sztuki współczesnej milczący postulat, że z racji zagrożeń wynikłych dzisiaj z tkwiącego u podstaw nowoczesnej techniki nastawczego stosunku do rzeczywistego, powinna ona nadać swoim przedstawieniom równie podniosłą ontologiczną rangę, jaką miały przedstawienia sztuki starogreckiej. Dopiero wówczas możliwe będzie doświadczenie dzięki sztuce tego, czym jest w istocie prawda nieskrytości bycia, a tym samym wykroczenie poza zamknięty krąg nastawczej postawy wobec rzeczywistego i zdystansowanie się do niej. Dopiero otwierając się na tę możliwość, człowiek będzie w stanie doświadczyć rzeczywiste w jego istocie i podjąć trud zastrzeżenia jego materialnych podstaw. W tym sensie – ale też tylko w tym – przedstawienia sztuki otwierają przed człowiekiem perspektywę ocalenia. Od niego samego zaś zależy to, w jakim stopniu otworzy się na tę perspektywę i jakie praktyczne działania podejmie, by uniknąć rysującej się już dziś na horyzoncie totalnej katastrofy.

Przypisy

- 1 Martin Heidegger, *Nauka i namysł*, przeł. Marek J. Siemek, [w:] tegoż, *Budować. Mieszkać. Myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 259.
- 2 Heidegger używa tu określenia „to, co rzeczywiste” obocznie ze słowem „rzeczywiste” (*das Wirkliche*) jako odnoszących się do tego, co człowieka z zewnątrz otacza, do wszelkiego materialnego bytu łącznie z przyrodniczym.
- 3 Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. Krzysztof Wolicki, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977. Pierwsza wersja tego eseju powstała już w 1949 roku.
- 4 M. Heidegger, *Nauka i namysł*, dz. cyt., s. 259.
- 5 Tamże, s. 260.
- 6 Tamże, s. 261. Ze względu na drobne nieścisłości przekład tego fragmentu nieco zmodyfikowałem [przyp. aut.].
- 7 Słowo „wystaczanie” odnosi się do niemieckiego *Anwesen*, które w użyciu Heideggera jest wieloznaczne: oznacza ono ukazywanie swojej istoty poprzez uobecnienie siebie, uczynienie siebie widzialnym, czyli nieskrytym. Innymi słowy, wystaczanie się bytu to jego czynienie siebie obecnym, rozwijanie w pełni swej istoty poprzez uczynienie siebie widzialnym.

- 8 Odpowiednik słowa „poetycki” w języku niemieckim, *dichterisch*, ma znaczenie szersze niż w języku polskim i oznacza wszelką działalność artystyczną. Dlatego równie dobrze można go oddawać słowem „artystyczny”.
- 9 Skrytość bytu stanowi według Heideggera niezbywalne podłoże umożliwiający pojawienie się jego nieskrytości. Skrytość i nieskrytość bycia to jakby dwie strony kartki papieru – jedna jest nie do pomyślenia bez drugiej.
- 10 Według Heideggera odkrywanie (*entbergen*) rzeczywistego jest równoznaczne z jego wydobywaniem (*herausfordern*) ze skrytości w nieskrytość.
- 11 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 254.
- 12 Tamże, s. 241.
- 13 *Bestellen* znaczy bowiem również „zamawiać” coś.
- 14 M. Heidegger, *Co znwie się myśleniem?*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, s. 64.
- 15 Znacznie bardziej pesymistyczną wymowę ma pod tym względem esej Martina Heideggera *Przewyciężenie metafizyki*, przeł. Marek J. Siemek, [w:] *Budować. Mieszkać. Myśleć*, dz. cyt., s. 284–315.
- 16 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 246.
- 17 Tamże, s. 253.
- 18 Heidegger nawiązuje w tym wypadku również do greckiego podejścia do poezji, w oczach Greków bowiem nie była ona tylko jednym z rodzajów literackich, ale najwyższym ucieleśnieniem całej sztuki. Przejawem takiego podejścia było to, że każdy utwór poetycki nie tylko miał postać pisaną, lecz także był pieśnią wykonywaną przez chór. Stąd zapewne wzięła się decyzja Wolickiego, by w *Pytaniu o technikę* tłumaczyć niemieckie słowa *das Dichterische, die Dichtung* jako „pieśń”. Jest to jednak zbyt daleko posunięta interpretacja tych określeń i nadanie im znaczenia, którego w tym wypadku nie mają. Myślę, że wspomniane słowa należy tłumaczyć po prostu jako „poetyckość” i „poezja”, zaznaczając, że w języku niemieckim mają one wspomniane szerokie znaczenie, odnoszące się do działalności artystycznej w ogóle.
- 19 Friedrich Hölderlin, *Patmos*, przeł. Stefan Napierski; <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/patmos.html>, dostęp: 25.05.2013.
- 20 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 254. Tam, gdzie przekład Wolickiego zaciemnia wymowę niemieckiego oryginału, w kilku istotnych fragmentach dokonałem jego modyfikacji [przyp. aut.].
- 21 Tamże, s. 254. Przekład zmodyfikowany [przyp. aut.].
- 22 Nurt ten zrekonstruował Hans-Georg Gadamer w *Prawdzie i metodzie*, cz. I: *Kwestia prawdy w doświadczeniu sztuki*, przeł. Bogdan Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 37–177.