

Technika i tworzenie

Paweł Mikołaj Krzaczkowski

Być może pytanie dotyczy porządku, nomosu, prawa, zdolnego zakreślić granicę, i nawet jeśli granice się przesuwają, wędrują, i to, co było prawem przemienia się w występki, to zaś, co było występkiem, przechodzi w pobożność, pytanie być może nie traci swojego zainteresowania i nie przestaje zapytywać o porządek, nomos, prawo zdolne zakreślić granicę. Techné może oznaczać zbiór reguł prowadzących do wytworu. Wytwór byłby zatem rezultatem techné. Czy jednak każdy rezultat, nawet wtedy, gdy próbujemy mówić o sztuce, musi być rezultatem techné? A dalej, czy samo techné to już warunek dostateczny do pojawienia się rezultatu? Być może nie. Być może potrzebne byłoby jeszcze tworzywo: słowo, barwa, dźwięk, kamień, kawałek ściętego drzewa. Techné stosuje się do tworzywa. Próbuje zrozumieć tworzywo, zrozumieć, czym być powinno, czy też – czym może być i co wykracza poza jego stosowność. Czy to już wszystko? A zatem, czy techné stosowne do danego tworzywa prowadzi do rezultatu, tj. wytworu? Być może nie. Być może potrzeba kogoś, kto zastosuje techné, tak by stosowało się do tworzywa i by ta stosowność mogła zaistnieć w określonej formie wytworu. Potrzeba być może wytwórcy-kreatora, który poprzez techné poprowadzi tworzywo do wytworu. Czym jednak dla wytwórcy byłoby owo poprowadzenie? Albo też, czym byłoby techné dla wytwórcy-kreatora podejmującego się aktu kreacji? Trzymaniem za rękę w czasie spaceru? Narzędziem pozostawionym w warsztacie majsterkowicza? Narzędziem, którego się używa, ale którym się nie jest? Narzędziem, którego się używa jak coś, co było już uprzednio? Ale czy nie będzie to zdradą wytwórcy wobec własnego wytwarzania? Zdradą aktu kreacji wobec jego własnego roszczenia? Roszczenia bycia u siebie? Jeśli techné ma być tym narzędziem, którego się nie wytwarza, lecz którego się używa, by wytworzyć to, czego nie ma lub co jeszcze nieporuszone spoczywa w materiale, tworzywie, wytwórca być może przerazi się grożącą mu heteronomii, podlegania prawom nie tyle już materiału, które są nieprzekraczalne, ile prawom nadawcy praw, obcego nadawcy praw, hetero-nomotety, i porzuci to, co jako zewnętrzne zagraża jego autonomii, jego byciu u siebie. Być może dlatego technika, tworzenie według z góry zakreślonych reguł, nie wydaje się więcej niczym koniecznym w obszarze sztuki.

Przyczyna, przypuśćmy, leży w tym, iż podmiot-kreator zląkł się utraty siebie w zewnętrznym. Technika to przecież heteronomia, kiedy z kolei kreator pragnie tworzyć autonomicznie. Czym jednak byłaby ta autonomia? Tworzeniem na mocy praw samego materiału? Porzuceniem tradycyjnych środków wyrazu, gatunków i form. Czy to już wszystko? Być może nie. Być może sam materiał to heteronomia gwałcąca królestwo samotności, zagrażająca tożsamości jaźni pragnącej przemówić jako ona sama. Być może wytwórca porzuci materiał jako coś, co nakazuje uformowanie, coś, co nakazuje ulec swoim własnym wpływom. To być może ograniczenie

możliwości materiału, ale tylko na mocy możliwości samego materiału. Materiał zostaje ograniczony, ale na mocy uprzedniego ograniczenia samego materiału. Nie chodzi więc tylko o to, iż pod wpływem ewolucji materiału środki i formy stają się anachroniczne, ale i o to, że samo formowanie zanadto wprowadza zewnętrzne do królestwa samotności. Podmiot zaś szuka autonomii. Być może znajdzie ją teraz w naturze, samotności dźwięku, barwy, słowa, kamienia, kawałka ściętego drzewa. Nieuformowany jeszcze materiał będzie śpiewał odtąd samotnie, być może z pomocą natury. Być może tak należałoby odczytywać koncepcję ready-made, ot choćby w wydaniu Ivesa Kleina. *Symfonia monotonna*: „jeden ton powtarzany, przedzielany okresami ciszy, przedłużony do 40 minut”¹. Albo to: „Leżąc niegdyś na plaży w Nicei, odczułem nienawiść do ptaków, które latały po moim pięknym bezchmurnym niebie, gdyż próbowały uczynić dziurę w najpiękniejszym i największym z mych dzieł”². To, rzecz jasna, nie koniec. Podmiot nie wyrzekł się jeszcze autorstwa. Dzieło, choć nie wytwarzane, nadal się sygnuje. Tymczasem dzieło, przypuśćmy, może się wyrzec samego podmiotu, być może przestraszonego samym sobą, tj. byciem podmiotem, i przejść na stronę milczenia i natury, wszelkiego rodzaju aleatoryzmów podniesionych do rangi bytu dla siebie i w sobie. Podmiot być może zachowuje tu jeszcze związek, cieszy się z dzieła, którego się wyrzekł, dzieła, które nie jest już rezultatem działania. To bardzo rachityczny podmiot. Porzucający siebie. Zrywający ze sobą. Zauważmy, że dochodzi tu nie tylko do porzucenia samego materiału jako przedmiotu formowania, ale też zerwania z intencjonalnością aktu, który zakłada pewnego rodzaju procesualność. Aktywność sprowadza się do punktowego oznajmienia. Zanika czasowy wymiar intencjonalnie uwarunkowanego aktu kreacji. Tymczasem techné jako stosowanie narzędzia w obrębie granic tworzywa zakłada taką procesualność i czasowość. Techné wiąże się z pracą i nakładem pracy. Podleganiem warunkom materii i warunkom narzędzia. To, co oznajmia Klein, to dzieło unikające pracy, leniwe. Stworzenie punktowe, elementarne. Ten brak nakładu pracy, wysiłku, oznacza wszakże coś więcej niż tylko umykanie wysiłkowi i pracy. Oznacza, być może, pewnymi ze swoich przejawów zanikanie podmiotu jako siły sprawczej, a w konsekwencji, być może, zanikanie samego podmiotu, jego własną anihilację do pustego nic. Tak być może należałoby odczytywać słowa późnego Stachury: wszystko jest poezją. Jeśli jednak zważymy na kontekst społeczny, to dostrzeżemy być może jeszcze inną stronę takiego zjawiska. Osłabiony podmiot to bowiem, jak zdaje się sugerować Adorno, niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się społeczeństwa w kierunku wszelkiego rodzaju totalitaryzmów. Osłabiony podmiot to taki, który nie wytwarza środków zapobiegawczych, nie jest już zdolny do oporu ani do sprzeciwu. Pytanie o porządek, prawo i techné w sztuce zyskuje w ten sposób zupełnie nowy wymiar. Techné, przede wszystkim techné w zastosowaniu, a zatem użyte w celu formowania określonego materiału, to także techné, którego materiałem byłby sam wytwórca kształtowany wedle reguł techné. Rezultatem takiego aktu podjętego na samym wytwórcy byłby podmiot, który nie zapada się w siebie, nie redukuje się do prostego nic, lecz staje się, tj. być może dojrzewa, wzrasta w świadomość, staje się podmiotem samego siebie, a także siłą zdolną oddziaływać społecznie i zdolną do społecznego oporu. Technika jest tutaj inteligencją i świadomością. Na tej płaszczyźnie usprawiedliwione mogą się nawet wydawać wprawki techniczne, jak choćby te, którym ulec musiał biedny uczeń Heinrich Heine: „Teraz jeszcze z przerażeniem wspominam o tym, że musiałam wtedy całą przemowę Kajfasza do Sanhedrynu z Messiady przełożyć z klopstokowskiego heksametru na aleksandryny francuskie. Było to wyrafinowane okrucieństwo, przewyższające wszystkie męki

¹U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, WAiF, Warszawa 1973.

²Ibidem, cyt. za: *Yves Klein*. Katalog wystawy w Stedelijk Museum, Amsterdam 1966.

pasyjne Mesjasza, on sam nie zniósłby podobnych udręczeń spokojnie. Niech mi Bóg przebaczy, ale przeklinałem wówczas świat cały”³. Być może nie warto tak męczyć dziecka, ale być może to także dzięki takim okrutnym wprawkom zaistniał geniusz Heinego. Z pewnością nie tylko dzięki temu. Były to bowiem wprawki, ćwiczenia techniczne, które nie są jeszcze tym samym, co używanie techn. Aby używać techn, narzędzia, z pewnością trzeba je osiąść. Ale rozwiązywanie ćwiczeń technicznych to tylko pozyskiwanie narzędzia, a nie posługiwanie się narzędziem. Pozyskiwanie narzędzia to jeszcze nie etap, na którym podmiotowość w swojej praktyce zachowuje autonomię wolnej jednostki. Pozyskiwanie narzędzi to raczej etap kształtowania się podmiotu. W przyszłości być może podmiotu kreacji artystycznej. Ale by posługiwać się narzędziem i by przemawiać jako wyraz dążenia jednostki do bycia jednostką i przemawiania jako jednostka, tj. wolnego przemawiania, narzędzia trzeba się najpierw nauczyć. Taki niejako duch przelatuje nad myślą Adorna i duch tego myślenia zdaje się towarzyszyć Helmutowi Lachenmannowi, kiedy tak wielki nacisk kładzie na wartość techniki w obszarze kompozycji. Nie zastyga się tu wszakże w prostej formule pedagogicznej, tj. nie chodzi tylko o posiadanie narzędzia, ale o zdolność posługiwania się narzędziem, a nadto – zdolność tworzenia własnych narzędzi. Być może bowiem tworzenie tworzy nie tylko poprzez stosowanie narzędzi do materiału, tak by przekształcić go w wytwór, lecz także poprzez tworzenie własnych procedur korzystania z narzędzi oraz, co bardzo istotne, wytwarzanie własnych narzędzi, a być może również wytwarzanie swojego materiału. Tutaj być może tworzenie zrywa z prostym powtórzeniem wprawek technicznych i pustego opisu sprawności technicznej przemieniającej podmiot w produkt i głupią maszynę i wchodzi się na drogę samodzielności, być może także drogę świadomej rozprawy z kategoriami zastanego społeczeństwa. Na koniec myśl Helmuta Lachenmanna: „Pytaniem zasadniczym dla kompozytora jest to, czy chce on tych środków, z których metodycznie jak i materialnie korzysta, tylko używać, (...), czy stać go na siłę, na samozaparcie i na odwagę cywilną, żeby wszystko, również to, co irracjonalne, racjonalnie penetrować, to znaczy: żeby zagrazać temu w swojej komunikatywnej niezawodności i żeby prezentować swoje dzieło jako produkt myślenia krytycznego: jako zarazem krytyczna i twórcza rozprawa świadomości z jej własnymi kategoriami myślenia. Rozprawa świadomości ze swoimi własnymi kategoriami myślenia, to znaczy ich rozszerzenie, ich zmiana, ich negacja, jako społecznie zakotwiczonej normy”⁴.

³H. Heine, *Pamiętniki*, przeł. I. Matuszewski, źródło: www.ebook.pl

⁴H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, wyb. J. Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Fragment w przekładzie Matthiasa Hermanna.