

Roman Sapeńko*

MYŚLENIE ARTYSTYCZNE I MYŚLENIE MITYCZNE

Niniejsze rozważania w żadnej mierze nie dotyczą kwestii, którymi zajmują się kognitywistyka, filozofia umysłu, neurolingwistyka i pobliskie dyscypliny, wtedy kiedy przychodzi im zajmować się myśleniem. Tak, jak trudno stwierdzić ile istnieje rodzajów myślenia, tak równie niełatwo jest odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje coś takiego jak myślenie artystyczne. Jak konstatują na przykład autorzy pracy, w której próbują rozpatrywać tę kategorię w kontekście koncepcji R. Ingardena, w polskiej literaturze nie istnieje definicja myślenia artystycznego. Jest ono rozumiane raczej intuicyjnie i dość swobodnie stosowane. A mogłoby przyczynić się do odsłonięcia kolejnej interesującej strony praktyki artystycznej zarówno z punktu widzenia procesu twórczego, jak i odbioru oraz interpretacji sztuki (Chorzępa, Czakon 2014, s. 10). W polskich badaniach szeroko natomiast pojawia się problematyka twórczości jako takiej, badanej przez psychologów i filozofów (np. Stróżewski 1983; Kasperowicz, Wolicka (red.) 2003; Popek (red.) 2004; Tokarz 2005; Mendecka (red.) 2010; Nęcka 1995, 2001). Bogatym dorobkiem w tym względzie mogą poszczycić się badacze z Rosji i Ukrainy (Darenskiy 2005; Yermash 1982; Ignatenko 1986; Polishchuk 2007).

W ogólnej literaturze filozoficznej, i nie tylko, przyjęto rozróżniać np. myślenie logiczne, racjonalne, pojęciowe, pojęciowo-obrazowe. Na przykład J. Pieter wyróżnia takie rodzaje myślenia, jak: filozoficzne, matematyczne, potoczne, praktyczno-życiowe, naukowe, myślenie bazujące na doświadczeniu zmysłowym (Pieter 2005, s. 96). J. Brehmer, relacjonując stanowisko Wittgensteina dotyczące myślenia pokazuje, że ten ostatni nie odpowiada na pytanie „co to jest myślenie”, ponieważ wedle niego myślenie nie jest czymś bezcielesnym i zawsze trzeba je pojmować w związku z mówieniem (językiem) (Brehmer 2010, s. 72). Wittgenstein krytykuje dualizm przyjmujący istnienie jakiejś sfery duchowej, w której operuje się językowym

* **Roman Sapeńko** – doktor habilitowany nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofii, profesor nadzwyczajny, Uniwersytet Zielonogórski; zainteresowania naukowe: filozofia komunikacji, filozofia kultury, estetyka, filozofia rosyjska, filozofia ukraińska; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9663-3640>; e-mail: R.Sapenko@ifil.uz.zgora.pl

programem, i że wobec tego myślenie i język to dwa różne byty. Ten kierunek badań charakteryzuje na przykład filozofię analityczną, która twierdzi np., że dostęp do myślenia mamy wyłącznie poprzez analizę języka.

Nie bez powodu przywołana została tutaj myśl Wittgensteina, ponieważ wyjściowy trop rozważań wydaje się wskazywać na możliwość istnienia myślenia artystycznego na podstawie istnienia jego wyrazowego medium jakim jest sztuka. Z tej perspektywy można byłoby dokonać ekstrapolacji i uznać, że w mówieniu o myśleniu artystycznym jest coś na rzeczy. Twierdzi tak np. rosyjska kognitywistka i neurolingwistka Tatiana Czernigowskaja¹, która konstatuje, że mamy wiele rodzajów myślenia, także muzyczne, plastyczne, artystyczne. Nawet myślenie twórcze geniuszy choćby w dyscyplinach wydawałoby się stricte ścisłych, charakteryzuje się heterogenicznością, dyskretnością wymykającą się wszelkim znanym nam regułom. T. Czernigowskaja relacjonuje np. ankietę na ten temat, skierowaną do wybitnych naukowców pierwszej połowy XX wieku. Zawsze mówili oni o podobnym motywie. Twierdzili, że „pojawiało się” rozwiązanie, nad którym pracowali, lecz nie wiedzieli, jak znaleźć formę/formułę wyrazu owego rozwiązania (artystyczną, logiczną, matematyczną, naukową). Wydaje się, że to miał na myśli A. Einstein mówiąc, że w myśleniu naukowym wyobrażenia naukowe lub słowa wewnętrzne nie mogą pojawić się w pełni świadomie, gdyż stan ten jest tylko idealizacją, a nigdy nie istnieje realnie” (Butrym 2000, s. 280-288).

Podobne procesy zachodzą w myśleniu artystycznym. Pierwsza intuicja, dotycząca tego, co dzieje się w umyśle twórcy mówi, że nie jest to „normalne myślenie”, że daleko mu do logiczności, że jest irracjonalne, intuicyjne. Szczególnie widoczne jest to w świecie kreacji artystycznej, która tym właśnie się charakteryzuje, że całkowicie odbiega od realnego, zwyczajnego świata, a bardziej przypomina bajkę, opowieść fantastyczną czy mitologiczną.

Dla takich intuicji idealnymi kategoriami eksplanacyjnymi są kategorie mitu i myślenia mitycznego. Znajduje to uzasadnienie w historii kultury, ponieważ mitologia warunkowała powstanie artystyczno-estetycznej świadomości. Mitologia była podstawą rozwoju sztuki wszystkich narodów świata, była jej glebą. Żywa mitologia ludu, jak powiedział Hegel, stanowi zatem podstawę i treść jego sztuki. Wszystkie rodzaje oraz gatunki literatury i sztuki przechodziły, tak jak bajka, określone etapy rozwoju. Od magicznej „praktyczności” do artystycznej „bezinteresowności”, a raczej do

¹Chernigovskaya Tat'yana V./ Czernigowskaja Tatiana W., wywiad w programie „Posner” z dn. 25.04.2016, [w:] <http://www.1tv.ru/shows/posner> [data dostępu: 14.09.2016].

uniwersalnej (estetycznej) praktyki.

Mogłoby się wydawać zatem, że fenomen mityczności i fenomen artystyczny to pochodne tej samej funkcji umysłu, że świat artystycznie wykreowany to żywy mit.

Jednakże sama natura mitycznej umysłowości do dzisiaj nie jest czymś jednoznacznym. Antropologia zawsze miała problem z ujęciem mitu, z jego dwuwymiarową, niejednorodną synchroniczno-diachroniczną naturą. L. Levy-Bruhl był początkowo zwolennikiem koncepcji myślenia prelogicznego (mitycznego) jako przeciwstawnego myśleniu abstrakcyjno-logicznemu, racjonalnemu myśleniu Zachodu. Współczesna antropologia, w osobie J. Goddy'ego (2011)² (tzw. teoria piśmienności) (Havelock 2006; Ong 1992; Innis 1964), powyższy podział opisuje terminem „wielka dychotomia”. U innych autorów wygląda to następująco: myślenie „prymitywne – rozwinięte” (E.B. Tylor), „tradycyjne – nowoczesne”, „rozwijające się – rozwinięte”, „proste – skomplikowane” (C. Bougle), „atemporalne – historyczne”, „gorące – zimne”, „bezpośrednia wiedza – wiedza abstrakcyjna” (C. Levi-Strauss), „zamknięte – otwarte” (Bryan R. Wilson), „prelogiczne – logiczne” (L. Levy-Bruhl), „mitotwórcze – logiczne/empiryczne”, „nieracjonalne – racjonalne” (E. Cassirer, J. Yeager).

Próbie zestawienia powyższych określeń z tym, jak zwyczajowo rozumiemy artystyczność przedstawia tabela 1.

Tabela 1

Myślenie mityczne i artystyczne – próba porównania

<u>Myślenie mityczne</u>	<u>Myślenie artystyczne</u>
Prymitywne	Nie
Tradycyjne	Tak – sztuka popularna, nie – awangarda
Rozwijające się (niedojrzałe)	Nie
Proste	Nie
Atemporalne	Tak i nie
Gorące	Tak – sztuka popularna, nie – awangarda
Bezpośrednie (wiedza bezpośrednia)	Nie
Zamknięte	Nie
Prelogiczne	Nie

²„Wielki podział” – tak określa tę teoretyczną figurę Godlewski (2008, s. 152-157).

Mitotwórcze	Tak
Nieracjonalne	Nie
Brak związków przyczynowo-skutkowych	Nie
Zaangażowane (partycypacja, aktywność), zespolenie ze światem	Tak, partycypacyjno-projektowe (iluzja, fikcja)
Kolektywne	Jednostkowe
Przedmiotowo-podmiotowe	Podmiotowo-przedmiotowe (indywidualno-subiektywny charakter)
Religijne	Świeckie

Źródło: opracowanie własne.

Natomiast dwie charakterystyki myślenia: „kolektywne” – „jednostkowe”, wyrażają dwa krańcowo różne sposoby odnoszenia się do świata. Myślenie mityczne, poprzez zanurzenie umysłowości w niezdytansowanej percepcji świata, znajduje się na najniższym szczeblu drabiny, której szczytem można uznać umysłowość artysty (a często i odbiorcy sztuki) w indywidualno-subiektywny sposób przeobrażającą materię świata w projekcie artystycznym. Myślenie mityczne zawsze zanurzone w materii prereligijnej i religijnej, podczas gdy to drugie swobodnie egzystuje w diapazonie religijne-niereligijne.

Myślenie artystyczne i mityczne – perspektywa O. Freidenberg

Interesująca w tym względzie wydaje się praca rosyjskiego teoretyka Olgi Freidenberg (2007), pt. *Obraz i pojęcie*. Wydaje się też, że tytuł tłumaczony dosłownie bardziej trafnie oddaje teoretyczne peregrynacje autorki: *Mit i literatura starożytna* (polski tytuł pochodzi od tłumacza). W monografii autorka podąża ścieżką refleksji od mitu do myślenia artystycznego, które właśnie w antyku objawiło się po raz pierwszy. Myślenie artystyczne to nowy fenomen integralnie powiązany z myśleniem pojęciowym, z etapem przejścia człowieka z cywilizacji mitu do cywilizacji opartej na rozumie, racjonalności, logiczności.

Na etapie przed-poznawczym, pre-filozoficznym, pre-spekulatywnym, pre-logicznym mamy do czynienia z integralnością podmiotu i przedmiotu, umysłu i świata. Kiedy pojawia się myślenie abstrakcyjne, jedność ta

rozpada się. Oczywiście rudymenty pojęć pojawiały się już wcześniej, ale dopiero pojawienie się stabilnego narzędzia – nośnika tych pojęć, czyli pisma, pozwoliło myśli abstrakcyjnej okrzepnąć. Umysł zyskał autonomię, ale także poczucie wyłączenia i opozycyjności do świata, w którym do tej pory był w nierozzerwalnym uścisku. To są jednocześnie początki sztuki, początki myślenia artystycznego, w nim przechowane zostało owo pierwotne poczucie jedności ze światem, podmiotowo-przedmiotowe zespolenie. „Sztuka antyczna była aktem, podobnie jak sama rzeczywistość, ale była bardziej aktywna niż rzeczywistość, dlatego, że prezentowała rzeczywistość w esencjonalnej ekspresywności form” (tamże, s. 395). Myślenie artystyczne ma charakter podmiotowo-przedmiotowy, na podobieństwo mitycznej świadomości. Jednak jest radykalnie inne z powodu dominacji indywidualnego, intelektualnego pierwiastka. Tak pisze autorka: „Artysta grecki widział podmiotowe tylko przez przedmiotowe; dla niego podmiot był możliwy jedynie w formie przedmiotu” (tamże, s. 397). I to jest jedna z zasadniczych cech myślenia artystycznego.

Kiedy opisuje ona początki podmiotowego świata iluzji artystycznej, to właściwie pośrednio odsłania mechanizmy myślenia artystycznego. Pokazuje strukturę ontologiczną iluzji artystycznej, która właśnie wynika ze specyfiki tego myślenia, które nie jest jeszcze myśleniem filozoficznym, ściśle spekulatywnym (racjonalistycznym, logicznym), ale także nie jest już myśleniem mitycznym.

Formowana przez podmiot rzeczywistość w formie artystycznej iluzji (inaczej fikcja artystyczna), stanowi samodzielną zmysłową rzeczywistość, widzialną, słyszalną, dotykalaną itp. Wszystkie zasady tej rzeczywistości są organizowane przez podmiot, lecz w pełnej zgodności z obiektywnością. Wszystko to przebiega analogicznie jak w mitycznym postrzeganiu świata. Odmienność tego świata danego w iluzji artystycznej polega na tym, że jest ona czysto subiektywna, a zarazem pokrywa się z obiektywną rzeczywistością. I paradoksalnie, owo odczucie „obiektywności”, „przedmiotowości” jest tak silne (jak w micie), że zamazuje, zaciera znamię artystycznego podmiotu, znamię subiektywności i podmiotowości.

Zamazywanie subiektywnego znamienia w świecie artystycznej iluzji wynika z intelektualno-pojęciowego charakteru myślenia artystycznego. Jest to intelektualne modelowanie, intelektualna procedura uogólniania przełożona na i wyrażająca się w projektowaniu iluzji. To cecha formującego się podmiotu gnoseologicznego, który dopiero co oddzielił się od obrazowości mitycznej i operuje mechanizmami abstrahowania, ciągle wypełnionymi empiryczną treścią mitycznej obrazowości (innej nie zna). Właśnie ten mechanizm odpowiada za zacieranie subiektywności iluzji

artystycznej. Przedstawiany w iluzji świat ma charakter przedmiotowo-osobowościowy/podmiotowy (mit jest przeżywany, żywy, zatem jest osobowościowy, ale bez samoświadomości), dzięki czemu każdy może w procesie odbioru sztuki wpisać własne „ja” i „nie-ja”.

Tabela 2

Myślenie mityczne i myślenie artystyczne w literaturze starożytnej w ujęciu
O. Freidenberg

<u>Myślenie mityczne</u>	<u>Myślenie artystyczne</u>
Obraz = mit	Obraz = figuratywność, np. poetycka figuratywność
Słabe uogólnienie, pojęcie = figuratywność, metaforyczność	Uogólnienie, pojęcie = obraz artystyczny
Myślenie artystyczne łączy obraz mityczny z pojęciem	

Źródło: opracowanie własne.

Zestawienie myślenia artystycznego z racjonalnym/naukowym/filozoficznym może wskazać na inne jego specyficzne cechy.

Tabela 3

Myślenie artystyczne i myślenie racjonalne – porównanie

<u>Myślenie racjonalne/ filozoficzne/ naukowe</u>	<u>Myślenie artystyczne</u>
Abstrakcyjność	Uogólnienie, pojęcie obrazowe
Logiczność, kategoryzowanie	Obraz łamie logikę = figuratywność
Definiowanie oraz dedukcja	Tak i nie
Opisy stanów rzeczy	Tak
Refleksja – autoanaliza	Tak
Obiektywizujący dystans	Empatia i zaangażowanie
Myślenie artystyczne to zaangażowane myślenie pojęciowo-obrazowe	

Źródło: opracowanie własne.

Teoria piśmienności zakłada, że umysłowość jest pewną modalnością zależną od technologii komunikacyjnych. Wydaje się jednak, że implicite,

teoria odwołuje się do pewnych stałych, lecz plastycznych, fundamentów umysłowości, na które one oddziałują.

Jeśli nawet myślenie pierwotne (prelogiczne), czyli mityczne, posługuje się „mistycznymi uogólnieniami” i „mistycznymi abstrakcjami”, jak uważał Levi-Bruhl, to widzi wyłącznie przyczyny mistyczne i obojętne jest na sprzeczności. Jest to oczywiste, ponieważ nie może być sprzeczności w zespolonym świecie podmiotowo-przedmiotowym, jakim jest realność mityczna i mityczne myślenie. Sprzeczność pojawi się dopiero wtedy, kiedy podmiot refleksyjnie oddzieli się od przedmiotu (Parmenides³). Umysłowość pierwotna oparta jest wyłącznie na doznawanej i przeżywanej zmysłowości, nie rozumie także związków przyczynowo-skutkowych. Do aktywności na innym, wyższym poziomie będzie zmuszona w momencie pojawienia się pisma, które wyprowadzi umysł człowieka do innej, intelektualnej rzeczywistości.

Wspomniany już przedstawiciel teorii piśmienności, Jack Goody (2011), idzie podobnym tropem przyznając, że radykalna dychotomia umysłowości prymitywnej (niepiśmiennej) i rozwiniętej (nowoczesnej, cywilizowanej, racjonalnej) – w domyśle dwóch sposobów myślenia była błędem.

W tym kontekście interesująca wydaje się koncepcja mitu A. F. Łosiewa, która konstatuje uniwersalność mechanizmu mitycznego dla ludzkiej umysłowości (resp. myślenia). Według niego mit to kategoria dotycząca nie tylko zjawisk religijnych, lecz całej kultury (Obolevitch 2011, s. 305).

Nie jest to konstrukcja historyczno-kulturowa, nie jest to etap filogenetycznego rozwoju człowieka. Mit bardziej związany jest z ontogenezą człowieka – jest jakby sensotwórczą esencją człowieka, czymś na czym buduje się konstrukcja jego indywidualnej umysłowości. Mit jest jej genetycznym fundamentem, a jeszcze szczegółowiej można powiedzieć, że jest bazą umysłowości, która organizuje, integruje oraz pozwala umysłowości ludzkiej być spójną całością. Chodzi o to, że bezpośrednie doświadczenie człowieka, przedrefleksyjne odniesienie się do świata, ma zawsze charakter mityczny. Świat postrzegany przez osobę (jednostkę, indywidualium) posiada emocjonalne zabarwienie, nie jest czymś obojętnym, jawi się jako całościowy układ znaczeń i sensów (Rojek 2012, s. 396-397).

Powyższa refleksja pozwala spojrzeć na artystę jako na osobę potrafiącą zachować i kultywować to współistnienie dwóch komponentów. W tym kontekście myślenie artystyczne ma charakter intelektualny, operuje pojęciami, jednak zanurzone jest w mityczności (specyficzny typ obrazowości?).

Późniejsze badania J. Goody’ego pośrednio potwierdzają taki trop rozważań. Okazuje się, że różnica między „naszą” (człowieka współczesnego)

³Doprowadziło to Parmenidesa do gnoseologicznego odrzucenia empirycznej rzeczywistości, która nijak się miała do pojęcia bytu; słynne „Byt jest niebytu nie ma”.

a „ich” myślą (pierwotną, dziką, nieracjonalną) nie jest tak kardynalna, jakby to wynikało z dotychczasowych ujęć. J. Goody twierdzi, iż jego doświadczenie badawcze oraz lata spędzone wśród „nieoswojonych ludów” nie potwierdzają przepaści myślowej i komunikacyjnej między przedstawicielami rozwiniętej zachodniej kultury a tymi ludami. Przedstawia przykład małego chłopca, przysłowiowego „pierwotnego” bricoleura, który dość łatwo potrafi swoje myślenie przestawić i stać się w przyszłości inżynierem. To twardy dowód na brak sprzeczności między myśleniem człowieka pierwotnego i cywilizowanego. Pośrednio może to także świadczyć o tym, że status umysłowy człowieka współczesnego niczym nie różni się od „dzikiego”, tzn. że wyposażony jest w te same elementy, poziomy, sposoby, rudymenty myślenia.

Należałoby spytać o figurę bricoleura jako znamiennej dla myśli nieoswojonej. Można powiedzieć za Goodym, że jest to kulturowy majsterkowicz, najdoskonalsza forma intelektualnego obchodzenia się ze światem, lecz takiego obchodzenia, które zawsze będzie miało symboliczny charakter, a nie kognitywny, co jest jakoby wyróżnikiem wyższego poziomu intelektu cywilizowanego.

Trudno jednak odpowiedzieć na pytanie o mechanizm, który za tym stoi i na czym polega wewnętrzna logika bricoleura. Natomiast fakt, iż jego aktywność ma charakter indywidualnej i twórczej, nie ulega wątpliwości. Różnice, które dotychczas miały świadczyć o odmiennej naturze myślowej aktywności twórczej człowieka dzikiego i cywilizowanego, okazują się jedynie rezultatem środowiska komunikacyjnego, w którym oba typy twórczości się urzeczywistniały.

Nawet W. Ong, opisujący formułkowy charakter twórczości społeczeństw oralnych, podkreślając zachowawczy charakter tej twórczości, wynikający z braku możliwości utrwalania jej rezultatów, nic nie mówił o mechanizmach, które doprowadzały do powstania nowych jakości. Owe nowości zawsze przecież były rezultatem indywidualnych aktów twórczych, a jedynie sposoby przekazu kulturowych treści zamazywały indywidualną sygnaturę, gdyż na tym etapie rozwoju cywilizacyjnego była ona najmniej ważna. Będąc nawet formułkową, kultura ta zmieniała się. Jak mówi J. Goody, nie ma dowodów na to, że w społeczeństwach oralnych jednostki były więziami z góry określonych schematów, pierwotnych form klasyfikacji. Można by przypuszczać, że było wprost odwrotnie. Brak technik utrwalania oraz skodyfikowanego powielania treści kulturowych sprzyjał nieustannemu twórczemu modyfikowaniu tych treści. Oczywiście w zależności od potencjału członków grupy, podziału ról społecznych itp. Jednakże twórczości tej daleko było, a dzisiaj także i jest, do tego wszystkiego co kojarzy się zwykle

z myśleniem artystycznym. W tym ostatnim najważniejszym momentem jest kognitywność.

Kiedy pojawia się figura bricoleura, pojawia się także pytanie dotyczące twórczości, sztuki i myślenia artystycznego. Co do samego myślenia artystycznego – bricoleur na pewno może być twórczy, lecz z pewnością nie jest artystą. Jeśli założy się, że mit jest spiritus movens twórczości artystycznej, to spokojnie można uznać każde dziecko za artystę. I bardzo często tak się dzieje. Bo przecież intensywność, jaskrawość, zaangażowanie, emocjonalność świata dziecka, to te same cechy sztuki i mitu. Mit jest fantastyczny i świat dziecka jest fantastyczny, sztuka jest fantastyczna. Jednakże czy dzieci mają fantazję na miarę artystycznej? Tak jak podmiot mityczny nie może wyjść poza mit, dziecko nie może wyjść poza własny świat-mit, który jest fantazją. Jego fantazja jest przedłużeniem fantastycznego bytu. Natomiast idea fantazji w odniesieniu do sztuki i twórczości w ogóle zakłada, że przekracza się dostępne i dane światy, i wkracza w inne. Zarówno dziecięce myślenie, jak i mityczne tego nie potrafią. Jak mówi O. Freidenberg, myślenie artystyczne nie jest tożsame z myśleniem mitycznym, ponieważ to drugie ma za małą skalę znaczeń abstrakcyjnych. To znaczy, że obrazowość, namacalność, widzialność przedmiotów (tak jak jest to w micie) nie daje się łatwo, a nawet w ogóle łączyć i kojarzyć z uogólnionymi abstrakcyjnymi znaczeniami (Freidenberg 2007, s. 36).

Można zatem powiedzieć, że z jednej strony myślenie artystyczne to myślenie bricoleura/dziecka, w którym zadania, problemy, projekty rozwiązywane są na poziomie symbolicznym (jak w micie). Jednak z drugiej strony, i to fundamentalna różnica, w tych operacjach intelekt/umysł posługuje się poznawczymi instrumentami, które uzyskał jako rezultat historycznego pojawienia się filozofii, sztuki, a potem kultury artystycznej jako takiej. Bo przecież antyczni artyści/ dramaturdzy to ludzie działający na polu aktywności umysłowo-pisarskiej.

Myślenie artystyczne i metafory pojęciowe

Jeśliby kontekst myślenia odnieść do pojęcia podmiotu mitycznego oraz podmiotu gnoseologicznego, to trzeba jeszcze raz powtórzyć, że ten pierwszy jest bytem zanurzonym w świecie, uczestniczy w nim w sposób zaangażowany, trudno byłoby ustalić granice między nim a światem. Jednakże, to właśnie umysłowość tego podmiotu w wyniku przemian historyczno-kulturowych wykształciła umiejętność myślenia pojęciowego, które stało się fundamentem filozofii i poznania. Wydaje się, że fundamentalna rola przypadła tutaj mechanizmowi metaforyzacji myślenia, w który wyposażony jest umysł człowieka.

Wedle G. Lakoff'a i M. Johnson'a, metaforyzacja to podstawa ludzkiego myślenia. Autorzy ci pokazali, że metafora nie jest jedynie figurą języka figuratywnego, lecz uniwersalnym schematem myślenia, funkcjonującym we wszystkich możliwych okolicznościach ludzkiego życia, zatem nie tylko w jego najwyższych przejawach, tzn. w sztuce i filozofii, ale także na co dzień. Nie bez kozery zatem tytuł ich pracy właśnie do tego nawiązywał (Lakoff, Johnson 1988, s. 142-143). W tym kontekście metafora pojęciowa może być ogniwem łączącym materię myślenia mitycznego z myśleniem artystycznym. Mechanizm domen pojęciowych G. Lakoffa doskonale oddaje możliwość płynnego przepracowania treści mitycznych w treści artystyczne, w których moment zdystansowania, refleksyjności, projekcji okazał się decydujący. Właśnie te procesy ma na uwadze O. Feridenberg, kiedy mówi o metaforze poetyckiej jako wyrażającej specyfikę myślenia artystycznego.

Pierwszym tego etapem jest metaforyzacja myślenia, która rozpoczyna proces formowania się myślenia logicznego (obrazowo-pojęciowego). Etap ten pozwolił człowiekowi wypracować gnoseologiczne odniesienie do świata, przemianę reguł funkcjonowania własnego umysłu oraz stworzenie nauki. Etap ten dał również możliwość tworzenia innych produktów fantazji. Ten inny świat, to świat sztuki, w którym króluje artystyczne myślenie. O. Feridenberg tak o tym pisze: „Później kiedy myślenie abstrakcyjne osiągnie odpowiedni poziom, filozofia starożytna zacznie ustalać czym jest ‘obraz’ w stosunku do ‘rzeczywistości’, czym jest ‘realność’ i ‘pozorność’. Ale w archaicznym okresie Grecji konkretność myślenia tworzyła równe konkretne rozumienie ‘obrazu’ i to rozumienie przybrało formę myśli artystycznej a nie teoretycznej” (Freidenberg 2007, s. 36). I dalej: „Antyczne myślenie artystyczne formowało się obiektywnie w postaci myślenia pojęciami obrazowymi, które przemieniały to, co skończone w możliwe, a konkretne przedmioty – w coś spekulatywnego. Właśnie pojęcie [powstałe z obrazu jako jego forma iluzoryczna], mogło dzięki swej ‘mimesis’ odtwarzać rzeczywistość jako ‘wyobrażoną’ ” (tamże, s. 43).

Bo tutaj właśnie chodzi o możliwości kreacyjne związane z twórczością, z myśleniem artystycznym. Ponieważ myślenie to nie ma charakteru kontemplacyjnego lecz aktywny, jest ono zaangażowane w projektowanie, tworzenie rzeczywistości. W myśleniu artystycznym następuje przesunięcie akcentu na subiektywność, podmiotowość, góram jest tutaj nie przedmiot-świat, jak w micie, lecz podmiot-subiektywność. To jest zasadnicza różnica między tymi dwoma formami myślenia. Podmiot mityczny jest zaangażowany immersyjnie, jest pochłonięty przez świat, w którym istnieje, natomiast nigdy go nie przekracza ani nie jest w stanie go zmienić, co jest wyjściowym warunkiem myślenia artystycznego.

Do zmiany świata potrzebna jest metoda konstrukcyjna, modelowanie. Umiejętność ta immanentnie powiązana jest z abstrahowaniem, ze spekulacją. Te intelektualne zdolności nie są znane umysłowości mitycznej, natomiast myśleniu artystycznemu tak⁴.

Metafora antyczna jest figurą mowy i myśli o charakterze abstrakcyjnym. Jednak ciągle jeszcze nie jest ona tak abstrakcyjna jak współczesne „abstrakcyjne metafory”. Metafora antyczna jest praktycznie zaangażowana, ma charakter konstruktywny, buduje obraz, natomiast współczesna jedynie biernie konstatuje jakość przedmiotów. „Obraz mitologiczny jest podmiotowo-przedmiotowy. Kiedy ma tylko jedno znaczenie, wyodrębnione z polisemantyzmu, wówczas mamy do czynienia z atrybutem lub [...] mitologiczną metaforą. Kiedy przenosi się cechy z przedmiotu na podmiot, pojawiają się już dwa znaczenia – konkretne plus abstrakcyjne, ale abstrahujące tę samą konkretność. Wtedy mamy metaforę – figurę mowy. Wywodząc się z dwuczłonowego, paralelnego przeniesienia, metafora antyczna przeszła przez rozwinięte porównanie i epitet, żeby się stać tego rodzaju mową przenośną, której dwoistość roztopiła się w jednej figuralności. Jest to zjawisko indywidualnej artystycznej myśli, znacznie późniejszej niż metaforyczność języka” (Freidenberg 2007, s. 47-48). Pośrednim na to dowodem są początki greckiego dramatu. Mamy tutaj autora-aktora, właściwie to trzech autorów-aktorów, którzy wymyślają swoje kwestie zgodnie z przyjętymi schematami i je realizują współzawodnicząc (tamże, s. 390). Przez pojawienie się rudymetów indywidualizacji oraz poprzez subiektywne/podmiotowe wyodrębnienie, sztuka dramatu osiąga status autonomicznej formy działalności. Jest to proces rozejścia się kolektywnego i indywidualnego myślenia. Można porównać to do momentu pojawienia się samoświadomości w procesie ontogenezy. Zwykle dzieje się to w okresie późno-dziecięcym (pierwsze kroki w szkole?), kiedy dziecko przestaje postrzegać świat na sposób mityczny i jest ćwiczone w praktyce intelektualnej abstrakcji.

Odzwierciedlenie obiektywnej rzeczywistości było zapośredniczone przez reproduktywną/-cyjną naturę obrazu. W antycznym myśleniu pojęcie artystyczne nie odbiera zjawisku jego jakości, lecz jedynie przemienia to zjawisko w formę, ucieleśnia w postaci obrazu zewnętrznego.

Zatem mamy obraz wewnętrzny, który reprezentuje pojęcie oraz obraz zewnętrzny, który reprezentuje zjawisko. Na przykład Sarah Bernard, jak pisze O. Freidenberg, odtwarzająca postać Fedry, wyglądała jak klasyczna

⁴Mówi o tym także w swej pracy Oliena Poliszczuk, por.: O. P. Polishuk *Khudozhne mislennya: estetiko-kulturologichniy diskurs*, Kiev 2007; także: R. Sapeńko, *Myślenie artystyczne jako przesłanka twórczości* / Rec. O. P. Polishuk *Khudozhne mislennya: estetiko-kulturologichniy diskurs*, K.2007/ Literatura i Kultura Popularna, 2013, XIX, s. 177-181.

Francuzka tamtego czasu. Czasy nowożytne nie dopracowały się jeszcze tak wyrafinowanej semantyki generalizacji znanej obecnie, w której wewnętrzne dopasowuje się do zewnętrznego w taki sposób, że raz oddaje wiernie historyczny sens sztuki, a innym razem wewnętrzny sens dopasowuje do zewnętrznego tak, że możliwa jest radykalna interpretacja dzieła (tamże, s. 407). Pozwala to sztuce wspiać się na szczyt uniwersalności przesłań z jednoczesną konkretnością wyrazu.

Metafora poetycka po wyłonieniu się tragedii już jako sztuki w miarę dojrzałej/autonomicznej, bo ciągle to okres greckich powiastów, zyskała podmiotową i subiektywną naturę. Jednakże ciągle zdominowana jest obrazem mitologicznym. Ciągłe przedmiot pełnił nadrzędną rolę wobec podmiotu. Wynikało to z faktu, że w świadomości mitycznej, powszechnej w tamtej epoce, podmiot i przedmiot zawsze są czymś jednym, splecionym. Umysł człowieka tamtej epoki ma charakter przedmiotowy, jest jak gdyby zespolony z rzeczywistością. Jednak nie ma to charakteru berkeleyowskiego idealizmu, w którym rzeczywistość jest wytworem umysłu.

Metafora jest początkową formą pojęć w świecie, który jest nieodłączny od swego mitycznego ujęcia/zapośredniczenia. Pierwsze pojęcie musi mieć charakter metaforyczny, obrazowy, zmysłowo-przedmiotowy. Myśl artystyczna w żywiole poezji przekształciła tę metaforę-pojęcie w środek poetycki. Od tego momentu jest ona obiektem myśli indywidualnej, subiektywnej i służy uogólnianiu, podsumowaniu, generalizacji, podkreśleniu jakości zjawisk.

Myślenie artystyczne ma charakter indywidualny i świecki. Myślenie mityczne zaś charakter kolektywny; nie może się przestawić, odłączyć, ponieważ myślenie to jest bezpośrednim „myśleniem” świata przedmiotowego w umyśle, jest równoznaczne z tym światem. Natomiast myślenie artystyczne ma charakter czegoś odrębnego, co może dotyczyć także jakiejś innej rzeczywistości i w istocie dotyczy, ponieważ tworzy iluzję innej rzeczywistości. Ta rzeczywistość nie zastępuje niczego, pozwala jedynie wykreować inny świat oraz wejść do niego i w nim działać. Artysta może być i jest dzieckiem (jak mityczny podmiot), jednak jest to dorosłe dziecko, posiadające samoświadomość, tzn. umiejętność wyrwania się z mitycznego świata.

Literatura

- BREHMER J. (2010), Wprowadzenie do filozofii umysłu, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- BUTRYM S. (2000), Nieświadome w myśleniu naukowym, [w:] Nieświadomość

jako kategoria filozoficzna, red. A. Motycka, W. Wrzosek, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.

CHORZĘPA P., CZAKON D. (2014), The Category of Artistic Thinking and the Conception of Roman Ingarden's Aesthetic Situation, [w:] „The Polish Journal of Aesthetics”, vol. 34, nr 3.

DARENAKIY V. YU. (2005), O logike poeticheskogo myshleniya, [w:] „Praktichna filosofiya”, No. 4, Institut Filozofii.

FREIDENBERG O. (2007), Obraz i pojęcie, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

GODLEWSKI G. (2008), Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

GOODY J. (2011), Poskromienie myśli nieoswojonej, przeł. M. Szuster, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

HAVELOCK E. A. (2006), Muza uczy się pisać: rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu, tłum. P. Majewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

IGNATENKO M. A. (1986), Genezis suchasnogo khudozhn'ogo mislennya, Nauk. Dumka, Kiev.

INNIS H. (1964), The Bias of Communication, University of Toronto Press, Toronto.

KASPEROWICZ R., WOLICKA E., (RED.) (2003), Myśl, oko i ręka artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II, Lublin.

LAKOFF G., JOHNSON M. (1988), Metafory w naszym życiu, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

LOSEV A. F. (2008), Dialektika mifa, Moskva.

MENDECKA G., (RED.) (2010), Oblicza twórczości, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

NEĆKA E. (1995), Proces twórczy i jego ograniczenia, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.

NEĆKA E. (2001), Psychologia twórczości, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.

OBOLEVITCH T. (2011), Od onomatodoksji do estetyki. Aleksego Łosiewa koncepcja symbolu, Wydawnictwo WAM, Kraków.

- ONG W. (1992), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- PIETER J. (2005), *Psychologia filozofowania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- POLISHCHUK O. P. (2007), *Khudozhnye myslennya: estetiko-kul'turolohichnyy dyskurs*. Kiev.
- POPEK S., (RED.) (2004), *Twórczość w teorii i praktyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- ROJEK P. (2012), *Rozwinięte imię magiczne. Teoria mitu A.F. Łosiewa, [w:] Aleksy Łosiew, czyli rzecz o tytanizmie XX wieku*, red. J. Uglik, E. Tacho-Godi, L. Kiejzik, Scholar, Warszawa.
- SAPENKO R. (2013), *Myślenie artystyczne jako przesłanka twórczości*, Rec. Olena Poliśčuk *Hudožne mislennä: ectetiko-kul'turologičnij dyskurs*, Kijów 2007, [w:] „Literatura i Kultura Popularna”, nr XIX, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- STRÓŻEWSKI W. (1983), *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- TOKARZ A. (2005), *Dynamika procesu twórczego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- YERMASH G. L. (1982), *Iskusstvo kak myshleniye*, Wyd. Iskusstvo, Moskva.

Roman Sapeńko

ARTISTIC AND MYTHICAL THINKING

Keywords: Artistic thinking, mythical thinking, conceptual metaphors, literacy theory.

The author attempts to show similarities and differences between artistic and mythical perceptions of the world. Analysing the transformation of mythical thinking into artistic thinking, the article shows the role of the conceptual metaphor mechanism in this process.

Roman Sapeńko

MYŚLENIE ARTYSTYCZNE I MYŚLENIE MITYCZNE

Słowa kluczowe: Myślenie artystyczne, myślenie mityczne, metafory pojęciowe, teoria piśmienności

W artykule podjęto próbę ukazania podobieństw i różnic między myśleniem artystycznym a mitycznym postrzeganiem świata. Analizując transformację myślenia mitycznego w artystyczne, wskazano na rolę w tym procesie mechanizmu metafory pojęciowej.