

janusz krupiński

Stół jako *humanum*.

Dramaturgiczność życia a sztuki projektowe ¹

Dla Piotra, Bożyka

Pośród *humana*, czyli istności/spraw/rzeczy ludzkich stół niewątpliwie zajmuje miejsce wyjątkowe. Mówiąc „stół” nie mam na myśli ani wyrobu stolarza ani produktu przemysłu meblarskiego. Nie mam też na myśli tylko tego, co zaprojektować mogą projektanci stołów, sztukców, serwisów bądź tego, co zaprojektować mogą, aranżując, komponując, strojąc... gospodarze domu. To, co najistotniejsze jest raczej już tylko

założeniem ich wysiłków, czymś, co oni już zakładają lub na co się zdają, a co wymyka się władzy ich myśli.

1. Wykładnia humanistyczna

Stół, a zwłaszcza ten, do którego się zaprasza, to przecież całe wydarzenie. W szczególnie wyraźny sposób ujawnia humanistyczne aspekty designu, w przypadku wielu innych obiektów słabiej zauważalne.

Stół niewątpliwie jest dobrym przykładem dla pokazania, iż na rozumienie każdego obiektu kulturowego, każdego przedmiotu jako *humanum*, składa się jego humanistyczna wykładnia: ideatyczna, aksjologiczna czy antropologiczna. Wyjaśnię teraz pokrótce co przez to rozumiem.

Wykładnia humanistyczna przedmiotu ujmuje go od strony podmiotowej, od strony jego (choćby potencjalnego) „użytkownika”, „odbiorcy” – człowieka, który z tym obiektem wchodzi(-łby) w tę czy inną relację. Wykładnia ta odsłania „podmiotowe warunki możliwości przedmiotu”: ukazując wrażliwość, postawę, nastawienie, czy punkt widzenia człowieka („odbiorcy”) jako warunek tego, że przedmiot w ogóle jest i tego, jaki jest. To wszystko w przekonaniu, że przedmiot nie sprowadza się do swojej materialnej konstrukcji, a w swoje istocie jest korelatem podmiotu, świadomych czy nieświadomych aktów jego umysłu. Na obiekty kulturowe składa się bowiem sposób, w jaki są doświadczane, użytkowane, przeżywane czy chociażby postrzegane.²

Wykładnia ideatyczna przedmiotu odsłania idee, które „za nim stoją” – to wierzenia, przesady, wyobrażenia, symbole bądź teorie określające kogoś punkt widzenia, jego postawę... Szczególnym przypadkiem wykładni ideatycznej jest

wykładnia aksjologiczna: odsłania wartości (i ta zapewne sięga najgłębiej, bowiem pewne systemy wartości mogą kryć się w wierzeniach, wyobrażeniach czy symbolach).

Antropologiczna wykładnia przedmiotu odsłania stojące za nim czy złożone w nim rozumienie natury człowieka. To na miarę tak a nie inaczej pojętego człowieczeństwa mierzy się przecież przedmiot.

Użyłem wielokrotnie określenie „odsłania”. To, co bowiem wykładnia humanistyczna przedmiotu odsłania pozostać może – a najczęściej musi – nieuświadomione nawet przez jego projektanta. Milcząco, bezwiednie on to zakłada bądź traktuje jako oczywistość. (Stąd jego nieunikniona naiwność.)

2. Poniżej i powyżej

Całym sobą stół wyraża (okcydentalną?) kulturową aspirację człowieka. W tym sensie przypomina człowiekowi kim jest. Potwierdza i utwierdza tę aspirację. Już to tylko dzięki temu, że posiada powierzchnię... A zwłaszcza, gdy powierzchnią tą jest blat. Podobnie jak linia horyzontu (między ziemią a niebem), jak poprzeczna belka na krzyżu, blat oddziela dwie sfery. Jest jeszcze jednym symbolem transcendencji, czyli przekraczania. Znaczy w powietrzu „humanistyczny próg”, powyżej którego człowiek jest sobą.

Płaszczyzna blatu.. Dwie sfery. Powiedzmy, natura i nad-natura. W jednej dzieją się rzeczy pod stołem, w drugiej przy i na stole. Pierwsza sfera tego, co niskie, przyziemne, co „poniżej pasa”, druga aspiruje wyżej, przekracza to, co naturalne w człowieku. Blat wzywa każdego do utrzymania się w uniesieniu, niejako ponad naturą. Czyż nie jest tak nawet wówczas, gdy przy stole wcale nie „wywołuje się duchów”, np.

„rozmawiając” z (nie-)obecnyimi?

Kto stoczył się pod stół, ten „spadł na psy”. (Dlatego „jamnik” poniżej.)

Zbyt pośpiesznie nie powinniśmy wyprowadzać stąd wniosku, że podział o którym mowa w jakiś prosty sposób oddziela czynności podstawowe, niezbędne, elementarne – wypływające z naturalnych konieczności, którym podlega człowiek, od tych rzekomo dopiero prawdziwie ludzkich. Kultura nie polega na zostawieniu natury gdzieś za sobą (możliwym, jak się to często mniema, po zaspokojeniu tego, co ona się domaga) lecz na jej przeistoczeniu (dlatego piszę: „nad-natura”). Przykładem aktywność tak bliska stołu: jedzenie. To prawda, i psy i ludzie muszą odżywiać się. Przyjmować pokarm. A jednak w przypadku człowieka pożeranie czy pochłanianie przeistacza się w spożywanie. To, co i jak człowiek je nie daje się wywnioskować z jego naturalnych potrzeb, z jego fizjologii czy budowy jego organizmu.

„Powyżej” sam sposób odżywiania, sama jego forma staje się treścią życia. W ten sposób stół jest stołem. (Jak każda forma, tak i tutaj forma ma sobie immanentne treści – i o nie chodzi.)

„Poniżej” jest pozycja organizmu, „powyżej”, gdzie organizm staje się ciałem, jest postawa, wobec...

”Powyżej” ludzkie zwierzę staje się człowiekiem.

3. Dramaturgiczność

Człowieczeństwo nie spełnia się w obcowaniu z przedmiotami. Robinson Crusoe przy swym stole pozostawia miejsce dla wyczekiwanego przybysza... Tęskni. Samotność jest obecnością nieobecnych.

Człowiek w człowieku staje się w relacji z drugim człowiekiem, z Innym (znaczy to: człowiek jest w istocie istnieniem dramaturgicznym). Nawet, jeśli ta relacja wymaga współobecności pewnych przedmiotów, nawet jeśli jest przez nie zapośredniczona. To one znajdują rację swego istnienia i swej formy w niej, a nie na odwrót.

Przedmiot, który nie jest drogą, który nie otwiera cię ku drugiemu człowiekowi jest niemoralny. Dlatego też niemoralny jest wszelki kult przedmiotu, przykładowo znamieny dla estetyczystycznej postawy, a wyrażający się w samotnej, „bezludnej” ekspozycji przedmiotu, czy to na piedestale, czy to w kadrze fotograficznym (patrz: albumy z historii designu), ekspozycji odrywającej go z kontekstu życia i zamieniającej w dzieło „sztuki dla sztuki”.

Krajobrazy, parki i ogrody, budowle i sprzęty tworzą przestrzeń dramaturgii życia, relacji człowieka z drugim człowiekiem. Przede wszystkim człowieka z konkretną, indywidualną osobą, potem może z grupą, w każdym razie nie z kimś jako elementem ludzkiej masy, tłumem czy społeczeństwa, tym bardziej nie z takimi abstrakcjami jak społeczeństwo, naród, klasa, ludność czy lud (dlatego relacja dramaturgiczna nie jest relacją „społeczną”, nie leży w kompetencjach socjologii, nawykłej do ujęć w skali makro).

Usprawiedliwienie swego istnienia obiekty znajdują współtworząc przestrzeń relacji dramaturgicznej.³ Jednak z kolei przestrzeń ta znajduje swe usprawiedliwienie w istocie człowieczeństwa: człowiek jest istotą dramaturgiczną – pojawia się w relacji z pewnym Ty, w jego spojrzeniach... Jak zjawisko, jak obraz, równie efemeryczną.

4. Ilustracje: głosy z Galicji, z Krakowa ⁴

S. Witkiewicz: „...sztuka istnieje, istnieje w samych ludziach, którzy na teatrze życia odgrywają swoje role...”. ⁵

M. Padechowicz: „bardzo charakterystyczne a ciężkie fotele nazwane przez projektodawcę «siedziskami». Projektował je Stanisław Wyspiański do swojej sztuki p. t. Bolesław Śmiały. [...] Oryginalność tych foteli nie łączy się bynajmniej z praktycznością, gdyż efekt w porównaniu z wygodą występuje na plan pierwszy, co właśnie w meblach teatralnych winno dominować. Sprzęt natomiast domowy [...] nie może mieć cech teatralnych”. ⁶

K. Homolacs: „Nie trudno jednak stwierdzić, że istnieje wiele dzieł rąk ludzkich, których istotny sens nie leży w tym, że człowiekowi do czegoś służą, ale w tym, że na patrzących wywierają wrażenie. Najwymowniejsze przykłady takiej twórczości obejmuje dekoracja sceniczna, a specjalne sprzęty, kostjумы i inne akcesoria teatralne. [...] Szafy, stoły i inne sprzęty, ustawione na scenie, nie mają praktycznego znaczenia, stanowią one ramy, czy tło dla rozgrywającej się akcji. Podobne cechy posiadają przedmioty używane do kultu religijnego. [...]

W dziedzinie, którą określiłem jako sztukę reprezentacyjną, przedmioty, zachowując pozory form użytkowych, przestają mieć znaczenie użytkowe, a nabierają sensu, jako rodzaj symboli; [...] W związku z tym procesem traci na znaczeniu postulat szczerości pod względem materiału i konstrukcji, obojętnym się staje z czego i jak dany przedmiot jest wykonany, a miarodajnym jest jedynie, jakie robi wrażenie. [...]

Wątpliwości pojawiają się natomiast, ilekroć chodzi o rzeczy użytkowe, a równocześnie

zbytkowne, o rzeczy połączone z jakimś ceremonjałem. I tutaj potrzeba zdrowego wycucia, aby rozstrzygnąć słusznie, które założenie [użyteczne czy reprezentacyjne] i o ile za pierwszoplanowe uznać należy”.⁷

A. Pawłowski: „Projektanci i organizatorzy pracy, zajęci przede wszystkim zagadnieniami fizycznego środowiska pracy i problemami jej wydajności, zapominają zbyt często, że projektowanie środowiska pracy jest przede wszystkim planowaniem stosunków międzyludzkich, planowaniem miejsca i czasu, w których kształtuje się i uzewnętrznia stosunek pracującego do innych ludzi i do siebie samego”.⁸

„Projektując miasta, domy, mieszkania, sklepy, miejsca pracy, projektujemy stosunki międzyludzkie. Projektujemy przestrzeń, w której ludzie współżyją ze sobą...”⁹.

J. Tischner: „Człowiek jest istotą dramatyczną. [...] Jego naturą jest dramatyczny czas oraz dwa otwarcia - intencjonalne otwarcie na scenę i dialogiczne otwarcie na innego człowieka. Być istotą dramatyczną, to znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat – scenę”.¹⁰

„Scena nie może być sceną wyłącznie dla mnie, lecz musi być również sceną dla innych. [...] Inny człowiek okazuje się bliiski; bliższy niż scena. Jest obecny zanim jeszcze pojawi się na scenie jako ten, kogo spotykam. Jest obecny jako ukryta siła, która domaga się wspólnej płaszczyzny, drogi, miejsca. Ponieważ scena ma być nie tylko dla mnie, lecz również dla innych, musi być zbudowana z czegoś, co ma sens ogólny, co przez wszystkich musi być uznane jako będące naprawdę. [...] Dialog ustanawia, umacnia i rozwija trwającą dłużej lub krócej, bogatszą lub uboższą, duchową rzeczywistość - rzeczywistość międzyludzką [...] Na rzeczywistość tę składa się to wszystko, co ludzi

wiąże, co zbliża i ogarnia, lecz i to, co dzieli, oddala, odpycha, o czym nie należy mówić, że się znajduje we mnie lub w tobie, albo na scenie, lecz co jest „między nami”. Między nami jest właśnie wspólny wątek dramatyczny - nasz dramat. [...] Nierzadko to, co dzieje się między nami, pozostawia swój ślad na scenie. Może nim być na przykład dom”.¹¹

Szyborska:

„Spojrzał, dodał mi urody,
a ja wzięłam ją za swoją.
Szczęśliwa, połknęłam gwiazdę.

Pozwoliłam się wymyślić
na podobieństwo odbicia
w jego oczach. Tańczę, tańczę
w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł.

Stół jest stołem, wino winem
w kieliszku, co jest kieliszkiem
i stoi stojąc na stole.

A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi.

[...]

Kiedy on nie patrzy na mnie,
szukam swego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.”¹²

5. Działanie dramaturgiczne

Powtórzę, istnienie człowieka jako człowieka nie spełnia się w relacji z przedmiotami lecz w relacji z drugim człowiekiem. Toteż „obsługę” urządzeń powierzyć można robotom. Dlatego też funkcjonalistyczna definicja przedmiotów takich jak krzesła i domy jako „maszyn” oznacza nie tylko inżynierię, ale w istocie dehumanizację sztuk projektowych. Nie przypadkowo Le Corbusier nie użył stołu dla swych deprawujących wywodów, nie posunął się do tego absurdu, aby stół określić jako „maszynę do spotkań” (w teatrze życia codziennego człowiek nie pojawia się „ex machina”). W swym zaślepieniu modernista w Le Corbusierze mógł tylko nie dostrzec lekcji stołu. W przeciwnym razie powinien się zawstydić.

Ujęcie przedmiotu w kategorii maszyny jest co najwyżej o tyle adekwatne, o ile jest on elementem działania instrumentalnego, to jest zmierzającego do spowodowania określonych skutków materialnych, określonych stanów rzeczy. Funkcjonalizm nie znał innych rodzajów działania, a w szczególności działania dramaturgicznego. Polega ono na tym, że działające Ja pojawia się w spotkaniu drugiego człowieka, w jego spojrzeniu.

Wbrew jednak wyobrażeniom E. Goffmana (który wprowadził określenie „działanie dramaturgiczne” i spopularyzował je w swej książce „*Człowiek w teatrze życia codziennego*”) czy H. Arendt (np. „*Myślenie*”, fragmenty poświęcone „autoprezentacji”) chodzi o stawanie się Ja w relacji z drugim człowiekiem, nie zaś o odkrywanie bądź zasłanianie przez kogoś czegoś z jego własnego wnętrza. Porzucić tu trzeba pojęcie ekspresji jako uzewnętrznienie czegoś wewnętrznego. Mimika, gest czy

ruch nie są obrazami-odbiciami czegoś co istniało już uprzednio, w jakiś „wewnętrzpsychiczny” sposób. Są obrazami-uobeczeniami, to w nich właściwie obecne są, stają się i rozwijają np. uczucia.¹³

Za w ten sposób pojętym działaniem dramaturgicznym stoi twierdzenie, że Ja istnieje tylko wobec pewnego Ty. Jak to ujmuje Tischner: „warunkiem możliwości genezy konstytutywnej Ja w jego «byciu sobą» jest doświadczenie innego”.¹⁴

6. Scena ludzkiego życia

Być może w opozycji do funkcjonalistycznej doktryny, znanej np. z wystąpień Le Corbusiera, postmodernizm podniósł tezę, iż architektura kształtuje scenę dla ludzkiego życia. Nieprawdą jest jednak, że taki charakter architektury stanowi specyfikę postmodernizmu.¹⁵ Postmodernizm raczej tylko spłycał sens tej tezy (Morris Lapidus i Charles Moore wzorują się nawet na scenografiach rodem z Hollywood), podobnie jak czyni to formułka: „to tylko scenografia” (wywołująca skojarzenia z wsią, atrapą „potiomkinowską”). Zaś modernizm, wbrew swojej samoświadomości i swemu rozumieniu sztuk projektowych, chcąc nie chcąc, tworzył miejsce dramaturgii życia.

Pierwotnie dramaturgia właściwa jest codzienności, zarówno tej świątecznej jak i tej powszedniej. Teatr z teatralnej sceny tylko w czystej postaci ukazuje teatralność samego życia. Już tu ludzie wchodzą w sieć wzajemnych powiązań pojawiając się, przedstawiając sobą pewien obraz, wzajem ukazując się sobie i przypatrując.

Nie kto inny lecz sam mistrz teatru, Szekspir, to właśnie mówi: „Życie jest teatrem, aktorami ludzie...”.¹⁶

Już rzymski poeta Stacjusz fryzurę kobiety porównywał do scenografii

teatralnej.¹⁷

Tym tropem idzie włoski designer, Ettore Sottsass („Memphis”, 1990), gdy twierdzi, że „zadaniem designu nigdy nie było nic innego jak zaprojektowanie sceny dla życia ludzi”.¹⁸

W Krakowie zbliżał się do tej problematyki K. Homolacs, w latach dwudziestych ubiegłego wieku kreśląc projekt gałęzi sztuki, którą nazwał „sztuką reprezentacyjną”. Jednak najbliższy był prawdy nie wówczas, gdy przeciwstawiał sobie dwie odrębne dziedziny, „sztukę reprezentacyjną” i „przemysł artystyczny” (czyli, powiedzmy, wzornictwo przemysłowe), jako oparte na dwu odrębnych „założeniach”, „reprezentacyjnych” właśnie i „użytkowych”, i zajmujące się odrębnymi grupami obiektów, lecz wówczas, gdy raczej odróżniał te dwa aspekty dowolnego obiektu.

Homolacs wiązał „sztukę reprezentacyjną” ze „sztuką obrazową” na tej zasadzie, że podobnie jak ta druga, również pierwsza miałaby operować, np. w dekoracjach, elementami iluzyjnymi – obrazami. Po prawdzie znaczenie kategorii obrazu dla sztuk projektowych ma odmienne i głębsze powody. Już to te, że design w istocie określa obrazy przedmiotów, a przedmioty o tyle, o ile składają się na nie ich obrazy (wyłaniające się w spostrzeganiu, użytkowaniu czy doświadczaniu przedmiotów). Jest jednak jeszcze głębszy, a znany nam już tego powód, mianowicie sam człowiek ma obrazowy byt.

Powiedzmy wyraźnie, jeszcze raz, nie chodzi o teatralność przedmiotów (ich designu), chodzi o ich dramaturgiczny charakter będący pochodną dramaturgicznego charakteru ludzkiego życia, a wreszcie tego, iż sam człowiek jest istotą dramaturgiczną, spotyka innych i w tym spotkaniu staje się sobą.

7. Scena z ludzkiego życia

Gdzie pojawia się sens? Tam, gdzie dramaturgiczność życia. Dlatego podstawową całością życia będącą nosicielem sensu nie jest ani poszczególny obiekt, ani ich zestaw kształtujący scenę, na której ludzie oddają się tej czy innej aktywności, także nie jest nią jeszcze samo działanie dramaturgiczne poszczególnego „aktora” lecz całe sytuacje, epizody, sceny, w które to wszystko (przedmioty, osoby, działania) jest uwikłane. Projektantowi, którego horyzont myśli tu nie sięga (nie „daj Boże” myśli tylko przedmiotowo, a przedmiot sprowadza do jego materialnej konstrukcji), obce będą takie kategorie jako „symbol”, „kontekst kulturowy”, „sytuacja”, „aura”, „nastrój”, „ekspresja”, „rytuał” czy „świętość”.

To prawda, wszystko co może zrobić designer, to zaoferować obiekt. Tylko dzięki jego pośrednictwu, ba tylko pośrednictwu jego formy, może mieć nadzieję, że wydarzy się sens (nie jest to coś, na co można liczyć bądź co można policzyć). Stół, wino... to wszystko to tylko warunki, po których uczynieniu może... – a gdy już się przytrafia, to w szczęśliwym wypadku jest tym, czego nikt nie planował, a nawet nie przeczuwał. Na szczęście los życia nie przystaje do „programów życiowych”.

Czy są przedmioty, które wyznaczają sobie właściwy kontekst, które współdefiniują sytuację, klimat i charakter spotkania ludzi? Umożliwiając bądź uniemożliwiając relację międzyosobową?

Czy przedmiotom jest immanentne pewne światło, którego krąg wytycza charakter sytuacji? ¹⁹ Czy wystarczy, by w obecności przedmiotu nie być na jego światło ślepy? A może rozpała się ono tylko w sprzyjających okolicznościach?

Cóż, są rzeczy co palą się, a nie świecą. Bywa światło bezbarwne, chore, lodowate, martwe... Najpewniej życiodajne światło miał na myśli Platon, gdy pisał

„Pięknem jest to, co najjaśniejsze, co opromienia wszystko inne”²⁰. ■

Przypisy:

¹ Określeniem „sztuki projektowe” obejmuję, mówiąc zgrubnie, architekturę i wszelkie dziedziny wzornictwa. Jak wiadomo trudno o dobre określenia tej sfery.

Nie zatrzymam się przy takich dziwadłach jak „formy przemysłowe”, czy przy niesmacznym, wręcz wulgaryzującym „dizajnie” bądź „dysajnie”.

Pośród nieudanych prób wyliczyłbym „projektowanie” – nie tylko dziedziczy wieloznaczność angielskiego „design” równie dobrze wskazując np., także na projektowanie inżynierskie, lecz co gorsza, w przeciwieństwie do „design” nie nadaje się do nazywania tego aspektu projektowanych obiektów, o który tu chodzi, a uwagę kieruje na proces projektowania. Zresztą w kręgu angielskojęzycznym dla uniknięcia wieloznaczności słowa „design”, wraz z zanikiem awersji do sztuki coraz częściej mówi się o „design arts” – dla czego nie widzę lepszego przekładu niż „sztuki projektowe”.

Natomiast określeniu „sztuka projektowania” po pierwsze brak pełni odwagi, by powiedzieć, że chodzi tu o sztukę (a nie tylko o umiejętność), a po drugie błędnie sugeruje, że istnieje jedna taka sztuka.

Nie trzeba podkreślać, że gdy słowo „design” przyjęło się w takich językach jak francuski czy niemiecki, przeciwnie niż w języku angielskim nie oznacza już wszelkiego projektowania, lecz to, o które tu nam chodzi.

Słowo „wzornictwo” do dzisiaj w polszczyźnie nie obejmuje czegoś takiego jak „wzornictwo wnętrz”, jakkolwiek angielskojęzyczna strefa przestała już mówić o architekturze wnętrz, „interior architecture” i za trafniejsze określenie autonomicznej dziedziny uważa „interior design”.

Pomyśleć, że na początku ubiegłego wieku przez analogię do „rzemiosła artystycznego” mówiono w Polsce o „przemysle artystycznym”. Mam nadzieję, że podobnie zaniknie „wzornictwo przemysłowe”. Jedno jest pewne, mamy do czynienia z żywą, wciąż formującą się dziedziną.

² Zob. także moje „Wzornictwo / design. Studium idei”, ASP, Kraków 1998,, rozdz. „Design humanistyczny”.

³ O świecie ludzkich artefaktów pisze H. Arendt, iż brakuje mu „ostatecznej *raison d'être*, o ile nie jest sceną działania i mowy, sceną sieci spraw ludzkich i międzyludzkich więzi oraz zrodzonych z nich historii” (Hannah Arendt, „*Kondycja ludzka*”, przeł. Anna Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 223).

Podobnie jak jej mistrz i przyjaciel, M. Heidegger, w „*Der Ursprung des Kunstwerkes*” („*Źródło dzieła sztuki*”), który zajmując się przykładem butów-narzędzi, zwracał uwagę, iż zanim narzędzie będzie służyć wcześniej musi budzić zaufanie, gotowość polegania na nim (tą cechą butów jako narzędzia, nie jako materialnej rzeczy, Heidegger nazywa „*Verlässlichkeit*”, co można próbować oddać jako „spolegliwość”), tak Arendt pisze o „zaufaniu do świata jako stosownego miejsca pojawiania się ludzi, miejsca działania i mowy” (tamże, s. 224). Podkreśla, że przestrzeń, „której ludzie potrzebują, aby w ogóle się pojawiać, jest zatem bardziej swoście «dziełem człowieka» niż dzieło jego rąk i praca wykonywana przez jego ciało” (s. 227), to znaczy jest bardziej ludzka, bliska istocie człowieczeństwa niż wytwory człowieka, przedmioty, i czynności człowieka niezbędne dla utrzymania się przy życiu.

Czytając powyższe fragmenty z tekstu Arendt pamiętać trzeba, iż odróżnia ona pracę, wytwarzanie i działanie. Tego ostatniego nie rozumie ona w nasz potoczny czy

prakseologiczny sposób. W gruncie rzeczy chodzi jej o działanie dramaturgiczne.

Arendt pisze po angielsku wykorzystując czy nadużywając fakt, że słowo „*action*” (tłumaczone jako „działanie”) podobnie jak „*actor*” ma ten sam rdzeń, „*act*” (polski przekład nie akcentuje tych spraw i zbieżności, i gubi je). To w działaniu dramaturgicznym działający jest aktorem.

⁴ Zestawiam tutaj myśli rzucające pewne światło na problem dramaturgicznego charakteru natury człowieka i jego życia. Oczywiście, w ograniczeniu się do autorów tworzących w kręgu krakowskim jest coś przypadkowego (przynajmniej jeśli nie wnikać w tajemnicę *genius loci*). Oddam głos artystom, projektantom, teoretykom z kręgu stowarzyszeń Polska Sztuka Stosowana i Warsztaty Krakowskie (S. Witkiewicz, Padechowicz, Homolacs), projektantowi i teoretykowi wzornictwa (Pawłowski, założyciel „Wydziału Form Przemysłowych”; biorę w cudzysłów tę nazwę, chodzi o wydział wzornictwa), poetce (Szymborska) oraz filozofowi (Tischner). Spośród wymienionych tylko Tischner podejmował wprost pytanie o dramaturgiczną naturę człowieka. Pozostali teoretycy wypowiedali się w tej sprawie nieomal jedynie w cytowanych tu fragmentach. Tym niemniej wyczuwalna jest w ich słowach intuicja dramaturgicznej koncepcji sztuk projektowych, zgodnie z którą tworzą one elementy sceny ludzkiego życia.

⁵ Stanisław Witkiewicz, „*Pisma Zebrane*”, tom II **, s. 94.

⁶ Marian Padechowicz, „Krzesło w świetle dzisiejszych wymagań”, w: „Rzeczy Piękne”, Rocznik VI. Nr. 12. grudzień 1927, s. 211.

⁷ Karol Homolacs, „Założenia reprezentacyjne w plastyce”, w: „*Studjum formy barwy i światła. W związku z metodyką ćwiczeń rysunkowo=malarskich obejmująca zakres szkół ogólnokształcących i artystycznych*”, Nakładem Miejskiego Muzeum Przemysłowego im dra A. Baranieckiego, Kraków 1929, s. 197, 200 (zachowuję oryginalną pisownię).

⁸ Andrzej Pawłowski, „Projektowanie aktywizujące” (1977), w: „*Inicjacje*”, ASP, Kraków 2001, s. 143.

⁹ Andrzej Pawłowski, „O roli projektanta” (1977), w: „*Inicjacje*”, ASP, Kraków 2001, s. 183.

¹⁰ Józef Tischner, „*Zarys filozofii człowieka. Dla duszpasterzy i artystów*”, PAT, Kraków, 1991, s. 13.

¹¹ Józef Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Dialogue, Paryż, 1990, s. 13, 15, 17, 20-21 (niewątpliwie w Tischnera filozofii człowieka czeka na odkrycie filozofia designu).

¹² Wisława Szymborska, „Przy winie”. Wiersz ten bliski jest tezy, iż byt człowieka ma charakter obrazowy, że człowiek staje się w spojrzeniach drugiego, z jego łaski, że człowiek jest człowiekiem-spojrzenia (to określenie wprowadzam idąc za Norwidem, który w swym „Sonecie do Marcelego Guyskiego” pisze o „kobiecie-spojrzenia”; w wierszu tym Norwid także ukazuje obrazowy charakter bytu człowieka, wie przy tym, że obrazy współtworzą ci, którzy patrzą).

¹³ Na temat obrazu-odbicia i obrazu-uobecnienia patrz moja „Intencja i interpretacja”, ASP, Kraków 2001, s. 24-27.

¹⁴ Józef Tischner, „*Spór o istnienie człowieka*”, Znak, Kraków 2001, s. 221.

¹⁵ Jak to twierdzi np. Jadwiga Sławińska, w: „*Ruchy protestu w architekturze współczesnej*”, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 74, 60.

Zresztą jeszcze w latach triumfującego modernizmu, w roku 1957, Rasmussen porównywał architekta do twórcy teatru: „Architekt jest jakby producentem teatralnym, człowiekiem aranżującym scenę, na której toczy się nasze życie...”; „Architekt tworzy scenografię dla długiej, powoli toczącej się akcji, musi więc ona być na tyle elastyczna, by dostosować się do nieprzewidzianych improwizacji” (Steen Eiler Rasmussen, „*Odczuwanie architektury*”, przeł. Barbara Gadomska, Murator, Warszawa 1999, s. 10, 12).

¹⁶ William Szekspir, „*Jak wam się podoba*”, przeł. L. Ulrich, w: „*Dzieła dramatyczne*”, t. 2, Warszawa 1980, s. 266.

¹⁷ Cyt. za B. E. Bürdek, „*Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*“, DuMont, Köln 1991, s. 227.

¹⁸ Flavio Conti, „*Fryzury Rzymianek*”, w: „*Imperium Romanum*”, w: Hermann Schreiber (wyd.), *Mocarstwa świata*, Muza, Warszawa 1994, s. 74.

¹⁹ Zob. także me „*Wzornictwo / design*”, s. 95-96.

20 Platon, „Fajdros”. ■