

Bartłomiej KNOSALA
Politechnika Śląska, Wydział Organizacji i Zarządzania
bartlomiej.knosala@polsl.pl

O NOWEJ RELACJI MIĘDZY SZTUKĄ, TECHNIKĄ I HUMANISTYKĄ W UJĘCIACH TEORETYCZNYCH I PRAKTYCE SPOŁECZNEJ

Streszczenie. Punktem wyjścia prezentowanych tutaj rozważań jest przekonanie, iż ważnym elementem kultury współczesnej są dokonujące się obecnie zmiany zakresów takich pojęć, jak sztuka, technologia, humanistyka. Niniejszy artykuł składa się z czterech części. W pierwszych trzech poddane są analizie teoretyczne ujęcia związków między sztuką, techniką i humanistyką, których dokonali Robert Pirsig, Marshall McLuhan oraz Ezra Pounda. W części czwartej została opisana działalność Steve'a Jobsa pod kątem łączenia aspektów sztuki i technologii w praktyce firmy Apple.

Słowa kluczowe: technokultura, Robert Pirsig, Marshall McLuhan, Ezra Pound, Steve Jobs

ABOUT NEW RELATION BETWEEN ART, TECHNOLOGY AND HUMANITIES IN THEORETICAL APPROACHES AND SOCIAL PRACTICE

Summary. The point of departure of deliberations included in this article is belief, that important elements of modern culture are changes of the scope of such notions as art, technology and humanities. Article comprises four sections. First free sections are devoted to theoretical analysis of relation between art, technology and humanities by such authors as Robert Pirsig, Marshall McLuhan and Ezra Pound. In the fifth section was described practice of Steve Jobs and his capacity to connect the art and technology.

Keywords: technoculture, Robert Pirsig, Marshall McLuhan, Ezra Pound, Steve Jobs

1. Wstęp

Filozoficzne kategorie charakterystyczne dla zachodniej kultury opierają się na wyraźnych rozróżnieniach – rzeczywistość dzielą na dwie odrębne sfery podmiotu i przedmiotu, natomiast świat spraw ludzkich na ściśle określone formy aktywności, takie jak

sztuka, technika, nauka. Rozwój naukowo-techniczny ostatnich stuleci jest owocem tego pojęciowego porządku. Wydaje się jednak, że obecnie zmienił się charakter kulturowych czynników rozwoju społeczno-technicznego. Pytania o możliwość budowania połączeń między światem technologicznym a nietechnologicznym stawia się w kontekście bieżących wymogów cywilizacyjnych, takich jak tworzenie gospodarki opartej na kreatywności. Takie podejście w pierwszym rzędzie musi oznaczać zmianę dotychczasowej roli szeroko pojętej humanistyki oraz ponowne przemyślenie rozdzielenia wiedzy na nauki humanistyczne i techniczne.

W opinii potocznej humanistyka stała się bezproduktywną dziedziną wiedzy, zbędnym ozdobnikiem praktycznie zorientowanych i społecznie użytecznych nauk przyrodniczych i technicznych. Odczucie to dobrze wyraża Peter F. Drucker, który w *Spółczeństwie pokapitalistycznym* pisze, że „Humanistyczne wykształcenie i *Allgemeine Bildung* dziś znajdują się w kryzysie, ponieważ stały się *Glasperlenspiel* – ozdobą tępej, wulgarnej, podporządkowanej pieniądzwowi rzeczywistości”. Dla osób kończących studia po drugiej wojnie światowej humanistyczne wykształcenie jawi się jako bezużyteczne, gdyż – jak pisze dalej Drucker – „nie umożliwia im zrozumienia rzeczywistości, nie mówiąc już o pokierowaniu nią”¹. Drucker przekonuje jednak, że społeczeństwo oparte na wiedzy nie może wyrzec się wykształcenia ogólnego – będzie to jednak inny model niż obowiązujący do tej pory; i nie chodzi tu jedynie o poszerzenie *Allgemeine Bildung* o wielokulturowość – przede wszystkim o tym aspekcie nowego modelu wykształcenia ogólnego pisze Drucker, lecz – co będziemy starali się pokazać w niniejszym artykule – o problem nowej relacji między sztuką, humanistyką i technologią. Wykształcenie ogólne, większość pojęć i kompetencji z nim związanych, zostało ukształtowane dla kultury opartej na ścisłym odgraniczeniu sfery technologicznej i humanistycznej. Czasy obecne, określane przez nowe zależności między człowiekiem a technologią, stawiają nowe wyzwania przed wykształceniem ogólnym.

Niniejszy artykuł ma dwa cele. Pierwszy jest związany z analizą teoretyczną wybranych koncepcji, które przywracają utraconą łączność między dziedziną sztuki, humanistyki i technologii – pod tym kątem przeanalizowaliśmy poglądy Roberta Pirsiga, Marshalla McLuhana i Ezry Pounda. Drugi cel stanowi próbę ukazania, jak takie przeformułowanie zaproponowane przez wyżej wymienionych autorów realizuje się w praktyce społecznej. W tym kontekście przedstawiliśmy działalność Steve’a Jobsa, koncentrując się na tych aspektach jego aktywności, które są bezpośrednią realizacją idei łączenia sztuki, humanistyki i technologii.

¹ Por. Drucker P.: *Spółczeństwo pokapitalistyczne*, przekł. G. Karnas. PWN, Warszawa 1999, s. 173.

2. Zen i technika wg Roberta Pirsiga

Jednym z najciekawszych (ale też najbardziej klarownym, gdyż mocno opartym na kategoriach filozoficznych) wprowadzeń do kwestii stosunku sztuki i technologii jest wydana w 1974 roku kultowa książka pt. *Zen i sztuka oporządzania motocykla* amerykańskiego filozofa Roberta M. Pirsiga. To w tej książce znajduje się słynne, wielokrotnie cytowane stwierdzenie, że „Budda, Boskość istnieją z równą swobodą w konfiguracji komputera czy też w skrzyni biegów motocykla, jak i na szczycie góry czy w płatkach kwiatu”². Punktem wyjścia rozważań Pirsiga jest określona postawa wobec wytworów techniki, postawa, która była ściśle związana z kontrkulturą przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i która doprowadziła do mentalnego rozdarcia społeczeństwa amerykańskiego. Pirsig, pisząc o atmosferze tamtego okresu, zauważa, że dla części młodych Amerykanów technika zaczęła się jawić jako „siła przeciwna życiu”, jako niezrozumiały, nieludzki i mechaniczny aspekt naszej egzystencji. Stąd zapewne wzięła się popularność postaw eskapistycznych, prób odnalezienia utraconej harmonii z naturą czy negacji dotychczasowo uznawanych wartości wśród osób, dla których mieszczański styl życia, materializm i konsumpcjonizm przestały być synonimami życiowego sukcesu. Pirsig, próbując odkryć ukryte przyczyny tego swoistego kryzysu wartości, zauważa, że związane są one z „genetycznym błędem samego rozumu”: „Nasze współczesne praktykowanie racjonalizmu nie prowadzi społeczeństwa ku lepszemu światu. Oddala nas odeń coraz bardziej”³. Dopóki efekty stosowania rozumu – przekonuje Pirsig – służyły zaspokajaniu podstawowych potrzeb, takich jak zdobycie pożywienia, produkcja ubrań czy budowa domów, prawdziwa natura rozumu była ukryta za zasłoną praktycznych, bezpośrednich korzyści. Jednak wraz z zaspokojeniem podstawowych potrzeb zaczęliśmy dostrzegać istotę tego podejścia – jest ono „uczuciowo jałowe, estetycznie nie znaczące i duchowo puste”⁴; i chociaż punktem wyjścia analiz Pirsiga jest brzydota urządzeń technicznych, to autor *Zen i sztuki oporządzania motocykla* wskazuje, że za ten stan rzeczy odpowiadają filozoficzne koncepcje charakterystyczne dla zachodniej kultury. W rzeczywistości bowiem podział na sztukę i technikę jest zupełnie nienaturalny. Świadczy o tym chociażby etymologia słowa technika – *techné* – które oznaczało kiedyś właśnie sztukę. Jak tłumaczy Pirsig: „Starożytni Grecy nigdy nie oddzielali sztuki od wytwarzania i dlatego nie potrzebowali odrębnych dla nich słów”⁵. Dlaczego zatem doszło do tego rozdziału? Pirsig podaje dwie przyczyny. Pierwsza wiąże się z fundamentalną dla filozofii Zachodu zasadą podziału świata na podmiot i przedmiot. Zdaniem Pirsiga taki podział jest błędem wynikającym z nieprawidłowego rozpoznania podstawowej zasady rządzącej kosmosem. Pierwotną formą rzeczywistości nie jest dualizm podmiotu i przedmiotu, lecz coś,

² Pirsig R.M.: *Zen i sztuka oporządzania motocykla*, przeł. A. Sitkowski. Rebis, Poznań 1994, s. 22.

³ *Ibidem*, s. 110.

⁴ *Ibidem*, s. 111.

⁵ *Ibidem*, s. 274.

co amerykański filozof nazywa jakością. Swoisty kryzys kultury zachodniej objawiający się „powszechną brzydotą form technicznych” to konsekwencja błędnego rozpoznania natury rzeczywistości. Jeśli nie uznajemy jakości za podstawową formę rzeczywistości, to nie widzimy również sensu w rozwijaniu naszego odczuwania jakości, co z kolei prowadzi do nijakości współczesnej cywilizacji. Pirsig pisze:

[...] *klasyczna struktura dualistycznej wiedzy o podmiocie i przedmiocie, choć nieodzowna, jest niedostateczna, kiedy chce się zbudować fabrykę, naprawić motocykl lub wyprowadzić naród na właściwą drogę bez wpakowywania go w ślepy zaułek. Trzeba mieć pewne wyczucie jakości pracy. Trzeba mieć też wyczucie tego, co jest dobre w danym wypadku. [...] Jakkolwiek przychodzi się z takim wyczuciem na świat, to nie można na nim tylko poprzestać. Można i trzeba bowiem je rozwijać. Nie jest ono tylko intuicją ani niewytłumaczalnym talentem, czy też zdolnością. Jest natomiast wynikiem kontaktu z podstawową rzeczywistością, czyli z jakością, do ukrywania której uprzednio był skłonny dualistyczny umysł*⁶.

Ciekawe, że w kulturze europejskiej koncentracja na jakości była obecna w samych jej początkach. Pirsig cytuje opis bohatera Homeryckiego autorstwa Humphreya Kitto:

*Tak więc bohater Odysei jest wielkim wojownikiem, sprytnym graczem, wygadany mówcą, człowiekiem odważnego serca i głębokiej mądrości, który wie, że musi znieść bez większego szemrania los zesłany mu przez bogów. Potrafi płynąć pod żaglem zbudowanej samemu łodzi, dorównać każdemu pewnością ręki odkładającej skibę na roli, wygrać z młodym pyszałkiem w rzucie dyskiem, zmagać się z młodszymi od siebie w walce na pięści, w zapasach i w biegach, oprawić zwierzę, poćwiartować i ugotować osła, a pieśń może wzruszyć go do łez. Jest najprawdziwszym, najdoskonalszym człowiekiem, posiada najwyższą arete. Arete oznacza respekt dla jedności i pełni życia oraz niechęć do jego szufladkowania i rozmiękania na drobne. A także pogardę wydajności – albo wyrażając się ściślej – szacunek dla wydajności wyższego rzędu, która nie odnosi się do jednej z dziedzin życia, ale obejmuje jego całość*⁷.

Takie rozumienie *arete* kultywowali jeszcze sofisci. Jak uważa Pirsig, to właśnie *arete*, rozumiana nie tylko jako cnota moralna, ale szerzej: jako doskonałość, czyli w terminologii Pirsiga – jakość, była przedmiotem nauczania sofistów. Co zatem wydarzyło się w historii kultury zachodniej, że zapomnieliśmy, na czym polega „respekt dla jedności i pełni życia”, czyli *arete*? Pirsig wskazuje na Platona i Arystotelesa i ich przekonanie, że najważniejszą metodą myślenia jest dialektyka.

Platon przyznaje arete najbardziej honorową pozycję, podporządkowując ją tylko samej prawdzie oraz metodzie do niej prowadzącej, dialektyce. W swojej próbie zjednoczenia dobra i prawdy poprzez wyniesienie dobra do zasady najwyższej ze wszystkich Platon wprowadza jednak na miejsce arete dialektycznie zdeterminowaną prawdę. Odkąd dobro zostało

⁶ Ibidem, s. 270.

⁷ Por. Kitto H.D.F.: *Greeks*, Penguin Books 1951. Cyt. za Robert Pirsig, op.cit., s. 357.

zredukowane do zasady dialektycznie objaśnionej, inny filozof [Arystoteles – B.K.] mógł już bez większego trudu wykazać przy pomocy tychże dialektycznych metod, że przesunięcie dobra na niższą pozycję w ramach prawdziwego porządku rzeczy może być korzystniejsze i bardziej zgodne z wewnętrznymi regułami dialektyki⁸.

Takiemu wywyższeniu dialektyki towarzyszyły nie tylko degradacja dobra w hierarchii idei, lecz także atak na retorykę, w wyniku którego sztuka krasomówstwa utraciła swoje poznawcze i społeczno twórcze ambicje, została zdegradowana do przekazywania manieryzmów i form. Obok dualistycznej wizji rzeczywistości uznanie dialektyki za jedyną formę aktywności, która prowadzi do intelektualnego wglądu, było kolejnym krokiem ku współczesnym formom alienacji i niedostosowania, ku poczuciu, że świat współczesny jest wrogim człowiekowi miejscem.

Pirsig jest przekonany, że tym, co zniszczyło pierwotne rozumienie jakości, była dialektyka. Dla archaicznego rozumienia jakości – termin ten Pirsig używa wymiennie z pojęciami: *arete*, dobro – charakterystyczne było przekonanie, że jakość nie jest jednym z kształtów, jedną z form rzeczywistości, lecz że sama jest rzeczywistością, zmienną i w zasadzie niepoznawalną w żaden ustalony, sztywny sposób. Natomiast Platon za pomocą dialektyki zrobił z jakości „nieprzemijającą, ustaloną zasadę; przekształcił [ją – B.K.] w skostniałą i zastygłą w bezruchu nieśmiertelną prawdę”. Warto zauważyć, że krytyka dialektyki jako jedynej metody dochodzenia do prawdy ma długą historię. Rozważania Pirsiga można umieścić w kontekście krytyki, której poddał Sokratesa Cynceron w *De Oratore*. Zdaniem Cyncerona Sokrates był tym filozofem, który swoją filozofią doprowadził do rozdzielenia rozumu i serca, do oddzielenia mądrego myślenia od dobrego mówienia. Uznanie dialektyki jako jedynej wartościowej metody poznania oznaczało stłumienie tych aspektów przekazu, które uznajemy za należące do sfery estetycznej – ignorowanie formy przy wyłącznej koncentracji na strukturze logicznej, zrezygnowanie z tropów poetyckich w celu uzyskania przejrzystości wypowiedzi. Taka forma organizowania wiedzy, leżąca również u podstaw modelu nauki nowożytnej, stała się obowiązującą formą myślenia i działania w kulturze Zachodu. Jedną z konsekwencji było oddzielenie sfery estetycznej od poznawczej, które oznaczało m.in. wyrugowanie jakości zarówno z nauki, jak i techniki.

Warto w tym miejscu zauważyć, że w przeciwieństwie do dialektyki sztuka retoryki potrafiła łączyć aspekty intelektualne, estetyczne i emocjonalne w jedną całość. Zdaniem Pirsiga próbą przywrócenia jakości do nauki była koncepcja Henri Poincarego „wysublimowanego ja”, zgodnie z którą rozwiązania matematyczne wybierane są dla ich matematycznej urody, dla harmonii liczb i form ich geometrycznej elegancji. Nawet jeśli możemy uznać, że współczesnej nauce udało się, przynajmniej częściowo, odejść od

⁸ Por. ibidem, s. 358 i 359.

dziedzictwa dialektyki⁹, to istota techniki – w opinii Pirsiga – opiera się na „nieprzystawalności rozumu i uczucia”. Pirsig stwierdza wprost: „Błędem techniki jest to, że nie ma rzeczywistego związku ze sprawami ducha i serca”. W tym sensie uznanie dialektyki za jedyną formę dochodzenia do prawdy doprowadziło do obecnego kształtu cywilizacji technicznej, która w opinii Pirsiga alienuje człowieka¹⁰, odrywa go od sfery emocji, które są istotnym czynnikiem budowania wspólnoty.

3. Technika jako ekstensje człowieka – wizje Marshalla McLuhana

Przed Pirsigiem do podobnych wniosków doszedł kanadyjski teoretyk komunikacji Marshall McLuhan¹¹. W obronionej na uniwersytecie w Cambridge rozprawie doktorskiej nt. *The Place of Thomase Nashe in the Learning of his Time* (1943) McLuhan analizuje przemiany modelu wiedzy i edukacji zawartego w tzw. sztukach wyzwolonych, szczególnie w obrębie klasycznego trivium: retoryki, gramatyki i dialektyki. Waler podejścia McLuhana polega na uznaniu, iż w okresie od starożytności do renesansu sztuki retoryki i gramatyki miały dużo szerszy zakres pojęciowy. Na skutek określonej postawy wobec języka, zgodnie z którą porządki znaków i rzeczy były tożsame, sztuka interpretacji tekstów była jednocześnie sztuką interpretacji fenomenów natury, a retoryka mądrością. Dopóki retoryka i gramatyka zajmowały uprzywilejowane miejsce w obrębie klasycznego trivium, dopóty pierwiastki estetyczne, emocjonalne i intelektualne były ze sobą zharmonizowane. Ostateczne załamanie tej harmonii nastąpiło w dobie renesansu i było związane z trzema wydarzeniami. Oprócz szeroko opisywanego przez McLuhana w *Galaktyce Gutenberga* (1962) i innych pracach wynalezienia czcionki drukarskiej w epoce odrodzenia nastąpiła również reforma edukacji wprowadzona przez Piotra Ramusa, w wyniku której doszło do ograniczenia poznawczych pretensji sztuk retoryki i gramatyki, oraz tzw. rewolucja kartezjańska związana z nową wizją świata, ściśle rozdzielonego na dwie niezależne sfery: *res extensa* i *res cogitans*. McLuhan jest przekonany, że przyczyną tak głębokich przeobrażeń w podstawach kultury zachodniej

⁹ W ostatnim czasie pojawia się coraz więcej publikacji próbujących odnaleźć miejsca wspólne czy też wzajemne inspirowanie się sztuki i nauki. Por. np. Miller A.: *Insights of Genius. Imagery and Creativity in Science and Art*. Springer-Verlag New York 1996.

¹⁰ Pirsig o negatywnej roli dialektyki w procesie tworzenia cywilizacji technicznej pisze w ten sposób: „Zaczął teraz po raz pierwszy pojmować niewiarygodne rozmiary strat poniesionych przez człowieka od czasu, kiedy zastosowanie prawd dialektyki pozwoliło mu zrozumieć świat i nad nim władać. Zbudował ogromne imperium naukowych dokonań i przekształcił zjawiska naturalne w kolosalne demonstracje swoich snów o potędze i bogactwie – ale zapłacił za to utratą innego, nie mniej ogromnego imperium, utratą poczucia, co oznacza przynależność do świata zamiast bycia jego wrogiem”. Ibidem, s. 357.

¹¹ Pisząc o uznaniu dialektyki za podstawową metodą naukowego dociekania i jednoczesnej degradacji retoryki, Pirsig nie tłumaczy, w jaki sposób retoryka miałaby pełnić funkcje poznawcze. Wskazówki na ten temat znajdujemy u McLuhana, który idąc tropem antycznych retorów, pokazuje, jak doktryna logosu wiązała język, społeczeństwo i świat. Inną wskazówką mogą być propozycje Lakoffa i Johnsona zawarte w książce pt. *Metafory w naszym życiu*, w której metafora jest rozumiana przede wszystkim jako środek myślenia i działania, a nie tylko jako środek ekspresji językowej czy ozdoby stylistycznej.

jest właściwość komunikacji opartej na druku, tzw. świadomość typograficzna, której fundamentalną cechą jest redukcja komunikacji do przekazu treści. W tym sensie reforma Ramusa i rewolucja kartezjańska zostały umożliwione przez nowe nawyki poznawcze.

Antidotum na kryzys współczesnego świata, w którym wizja naukowa zastąpiła wizję estetyczną, ma stanowić komunikacja za pomocą elektronicznych mediów. Media elektroniczne, przywracając symultaniczność słowa/obrazu/dźwięku, formułują nowe sposoby poznawania świata oraz zrywają z dualizmem podmiotu i przedmiotu. Metafora, mit czy sztuka w kulturze elektronicznej nabierają walorów poznawczych i praktycznych. Jednocześnie w wizji McLuhana odrębność człowieka i techniki, czyli rodzaj dualizmu podmiotu i przedmiotu, zostaje zakwestionowany. Warto zauważyć, że myślenie kategoriami odwołującymi się do odrębności podmiotu i przedmiotu jest związane z dominacją wzroku, z tzw. okulocentryzmem. Media elektroniczne, rekonfigurując nasze nastawienia percepcyjne, zmieniają również sposób posługiwania się wzrokiem – miejsce spojrzenia skupionego zajmuje widzenie peryferyjne, które ze swojej natury nie konfrontuje nas ze światem, ale zanurza nas w jego ciele. Stąd bierze się McLuhanowskie rozumienie techniki jako ekstensji, przedłużeń człowieka – każdy środek techniczny jest rodzajem cytowania jakiegoś zmysłu czy zdolności. W tym sensie McLuhan może powiedzieć, że technika jest rodzajem metafory, dlatego że przenosi ludzkie zdolności ze struktur organicznych na techniczne. Za średniowiecznym filozofem Janem Szkotem Eriugeną McLuhan może powtórzyć, że człowiek jest warsztatem całego stworzenia (*officina omnium creaturarum*) – świat techniki jest hymnem pochwalnym intonowanym na cześć człowieka. W tym zawiera się również teologiczne uzasadnienie techniki, której tworzenie staje się częścią ewangelicznego wezwania do głoszenia chwały Boga i człowieka¹².

Ujęcie techniki jako dziedziny ludzkiej aktywności, która kultywuje jedynie wymiar utylitarny, zapominając o duchowym i estetycznym, jest efektem kultury druku, mistyfikacją wywołaną określonymi nastawieniami poznawczymi. Wynikiem tego samego nastawienia poznawczego jest również przypisanie sztuki jedynie do sfery estetyki. W przeciwieństwie do kultur plemiennych, w których rzemiosło, sztuka i religia łączą się z sobą i splatają, wyspecjalizowana kultura Zachodu, która została ufundowana na umiejętności działania bez emocjonalnego zaangażowania, jedynie z wielkim trudem potrafi dostrzec społeczne funkcji sztuki. Arbitralność oddzielenia sztuki i techniki McLuhan ujmuje również w stwierdzeniu, iż każda zdezaktualizowana forma techniki staje się automatycznie sztuką. Oznacza to, że zakwalifikowanie form ludzkiej aktywności do obszaru sztuki jest bardziej kwestią nastawień percepcji niż obiektywnych kryteriów. Myśląc o relacji sztuki do techniki w McLuhanowskiej wizji, warto zdać sobie sprawę, że dla autora *Galaktyki Gutenberga* podstawą rozumienia

¹² W *Zrozumieć media* McLuhan w kontekście rozwoju elektronicznych form informacji i technicznego przedłużania świadomości pisze, iż rozwój ten oznacza, „że potrafimy przełożyć coraz więcej z nas samych na inne formy wyrazu, które wykraczają poza nas. Człowiek jest formą wyrazu i w myśl tradycji powinien powtarzać samego siebie oraz głosić chwałę swego twórcy”. Por. McLuhan M.: *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przekł. N. Szczucka. WNT, Warszawa 2004, s. 102.

techniki jest poetyka, dzięki czemu prace kanadyjskiego myśliciela mogą być postrzegane jako mosty budujące porozumienie między światem technologii a kulturą humanistyczną¹³.

4. Sztuka maszyny Ezra Pounda

Koncepcja McLuhana dużo zawdzięcza myśli amerykańskiego poety Ezry Pounda, który sformułował postulat przywrócenia teoriopoznawczej funkcji *techné* oraz zreformowania wywodzącej się od Arystotelesa hierarchii nauk – zamiast nauk teoretycznych należy umieścić na szczycie hierarchii nauki wytwórcze. Dla Pounda przywrócenie teoriopoznawczej funkcji *techné* było warunkiem uzdrowienia języka i kultury Zachodu. Pound nie tylko proponuje uznanie *techné* za najwyższy rodzaj poznania, za poznanie, „które jest samowystarczalne, tj. może się obyć bez innych rodzajów poznania”¹⁴, lecz także wyraża przekonanie, że „nieuznanie *techné* za rodzaj inteligencji wydaje się początkiem dekadencji kultury zachodniej”¹⁵. Uznanie teoriopoznawczej funkcji *techné* oznacza utożsamienie poznania i działania, a swój filozoficzny wyraz znajduje w zasadzie *verum factum* sformułowanej przez Giambattistę Vico w *Nauce nowej*, którą Pound znał za pośrednictwem *Studi Vichiani* Giovaniego Gentilego. Warto zauważyć, że to właśnie w *Nauce nowej* obok zasady *verum factum* znajduje się przekonanie o związkach między organizowaniem i przekazywaniem informacji a charakterem wiedzy i kultury. Nie może więc dziwić, że drugim momentem refleksji Pounda nad kondycją kultury Zachodu są rozważania nad związkami między formą komunikacji, charakterem wiedzy i jakością cywilizacji.

Pound wiąże dekadencję kultury Zachodu nie tylko z odrzuceniem teoriopoznawczej funkcji *techné*, lecz także z hegemonią myślenia abstrakcyjnego, którego początki wiąże z judaistyczną religią monoteistyczną oraz klasyczną logiką. W rzeczywistości dla Pounda są to tylko różne aspekty tego samego procesu – procesu zubożania zachodniej kultury, u podstaw którego stoi myślenie abstrakcyjne. Jednak od momentu, w którym autor *Cantos* poznał esej Ernesta Fenellosy pt. *Essey on the Chinese Written Character* (Esej o piśmie chińskim), pojawiła się idea powiązania skłonności do myślenia abstrakcyjnego z określonym typem komunikacji – alfabetem fonetycznym. Fenellosa zdaniem Pounda starał się „zrozumieć funkcjonowanie ideogramu jako środka przekazu i rejestracji myśli. Dotarł do sedna problemu: pokazał, co jest mocną stroną myślenia «w języku» chińskim, a co stanowi

¹³ Por. Sławek T.: McLuhan i NIC-ość techniki, [w:] Kody McLuhana: topografia nowych mediów, red. A. Maj, M. Derda-Nowakowski, Ex Machina, Katowice 2009, s. 94.

¹⁴ Myśl tę Pound wypowiada w *Guide to Kulchur*; tutaj cytowana jest za autorką wstępu do *Sztuki maszyny*, Marią Luisą Ardizzone. Por. Pond E.: *Sztuka maszyny i inne pisma*. Czytelnik, Warszawa 2003, s. 80.

¹⁵ Por. ibidem.

o słabości myśli i języków Europy”¹⁶. Na czym dokładnie polega ta skaza zachodniego sposobu myślenia za pomocą abstrakcji? Pound to tłumaczy na przykładzie procesu definiowania w kulturze zachodniej: „Definicja europejska jest zawsze ucieczką od rzeczy prostych, które definiujący doskonale zna, w rejony nieznanego, to znaczy w rejony coraz bardziej i bardziej odległej abstrakcji”¹⁷. Ten proces definiowania Pound pokazuje na przykładzie próby określenia, czym jest czerwień.

*Jeśli zatem pytasz, co to jest czerwień, Europejczyk odpowiada, że to kolor. Jeśli pytasz, co to jest kolor, mówi, że drgania lub refrakcja światła, lub efekt rozszczepienia widm. Jeśli zaś pytasz, co to drgania, odpowiada, że przejaw energii lub przejaw czegoś tam – i w końcu dochodzi do sposobu istnienia (lub nieistnienia) bytu*¹⁸.

Natomiast chińczyk w odpowiedzi na to samo pytanie wskaże na ideogram, który jest zestawieniem czterech syntetycznych rysunków: róży, rdzy, owocu wiśni i flaminga. Myślenie za pomocą ideogramów ma charakter konkretny, jest powiązane z wielością, dynamicznością i relacyjnością. „Ideogram stanowi drzwi do innej modalności myśli”¹⁹ – pisze Pound. Podstawą kultury, której fundamentalnym sposobem komunikacji są ideogramy, jest poezja. W *ABC czytania* Pound pisze:

*Fenollosa wskazywał na konieczną obecność poezji w tak skonstruowanym języku. Kolumna wypełniona pismem obrazkowym nie może się od poezji uwolnić z tych samych powodów, dla których kolumnie zadrukowanej po angielsku tak trudno wznieść się w jej rejony*²⁰.

Wprowadzenie ideogramów ma doprowadzić do przemyślenia na nowo związków między aktywnościami charakterystycznymi dla człowieka Zachodu, takimi jak: sztuka, technika i nauka. Dlatego podstawowym skutkiem włączenia ideogramów w obręb sytuacji komunikacyjnej kultury zachodniej byłoby ponowne połączenie pierwiastków mechanicznych i estetycznych. Gdyby nie dokonana w renesansie dewaluacja sztuk mechanicznych oraz nieuzasadnione rozdzielenie *techné* na sztuki piękne i stosowane, cywilizacja zachodnia nie popadłaby w dekadencję, sądzi amerykański poeta. Tymczasem konieczne jest odbudowanie utraconej jedności czy – mówiąc innymi słowami – zjednoczenie artysty i inżyniera. W *Sztuce maszyny* Pound przekonuje, iż współcześnie to maszyny, a nie rzeźba czy malarstwo, są obszarem emanacji piękna²¹. Samo piękno Pound rozumie w sposób najprostszy: „przedmiot w takim stopniu jest piękny, w jakim zdolny jest spełniać swoje funkcje”²². Dlatego – przekonuje amerykański poeta – „im doskonalsza będzie maszyna JAKO MASZYNA, z tym

¹⁶ Pound E.: *ABC czytania*, [w:] Nowa Krytyka. Antologia. Warszawa 1983, s. 43.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Pound E.: *Sztuka maszyny i inne pisma*, s. 121.

²⁰ Pound E.: *ABC czytania*, s. 46.

²¹ Pound na ten temat pisze w ten sposób: „Wydaje się możliwe, iż w naszych czasach człowieka uprawiającego sztuki plastyczne, odróżniającego doskonałość od przeciętności i miernoty, prędzej zainspirują części maszyny lub maszyna jako całość niż wędrówka po galeriach malarstwa i rzeźby [...]”. Por. Pound E.: *Sztuka maszyny i inne pisma*, przekł. E. Mikina. Czytelnik, Warszawa 2003, s. 85.

²² *Ibidem*, s. 89.

większą przyjemnością będziemy na nią spoglądać”²³. Prasy Blissa, dźwigi Kearsage’a czy motor Forda są obiektami, które w stanie nagim – tzn. nieobciążone zbędnymi skojarzeniami związanymi z komfortem czy wygodą – osiągają godność dzieła sztuki. W aspekcie akustycznym oznaczać by to miało organizowanie pracy fabryki w taki sposób, aby odgłosy maszyn zorkiestrować. W rozdziale pod tytułem *Akustyka maszyny Pound* pisze:

*Pomysł, że fabryka, a przynajmniej jej bardziej zorganizowane lub dające się organizować oddziały nie mogą być „zharmonizowane”, nie jest wcale bardziej nieprawdopodobny w roku 1927 niż, powiedzmy, nieprawdopodobny był w 1880 roku pomysł, że jakiś pojazd bez koni może się poruszać. Inżynierowie nie dokonali podobnego wysiłku tylko dlatego, że nikt dotąd o tym nie pomyślał*²⁴.

W innym miejscu Pound zauważa:

*Ma się rozumieć, że fabryka pieców gazowych nigdy nie będzie brzmiała tak, jak nokturn Szopena. Utrzymywać, że brzmienie fabryki pieców gazowych nie może być umiejętnie określone, byłoby równie nierozważne, jak twierdzenie twórcy kamei, że nie może istnieć piękny gmach, bo gmachy są zbyt wielkie.*²⁵

Warto zauważyć, że dążenie Pounda, aby zobaczyć harmonię między pierwiastkami technicznymi i estetycznymi cywilizacji zachodniej, jest próbą odzyskania wrażliwości z okresu przednowożytnego. To wtedy istniało wiele wytworów kultury Zachodu, w których sztuka i technika się przenikały – najważniejszymi z nich były średniowieczne księgi. Również w kulturach wschodnich – najłatwiej chyba można śledzić ten proces w kulturze japońskiej – wyraźnie widać ścisłą łączność między sztuką a umiejętnościami. Tradycyjne japońskie dyscypliny, takie jak sztuka komponowania ogrodów skalnych, kaligrafia, sztuka parzenia herbaty, łucznictwo czy sztuki walki, dostarczały nie tylko praktycznych umiejętności, lecz przede wszystkim zbliżały do stanu oświecenia (*satori*), w którym doświadcza się tożsamości „jaźni jednostkowej” i wymiaru absolutnego.

5. Steve Jobs – na skrzyżowaniu ulic Sztuk Wyzwolonych i Technologii

Z kultur Wschodu inspirację czerpał Steve Jobs, który – w opinii Bolesława Orłowskiego, polskiego historyka techniki – obok Tomasza Edisona i Henry Forda był jednym z tych wizjonerów, którzy nadali kształt współczesnej cywilizacji technicznej²⁶.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 102.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Odwołuję się tu do wypowiedzi Bolesława Orłowskiego na antenie Polskiego Radia. Idea, że Steve’a Jobsa można zaliczyć do twórców cywilizacji technicznej, może pochodzić od jego biografa Waltera Isaacsona. „Steve Jobs został więc tym dyrektorem naszej ery, o którym będzie się pamiętać za sto lat. Historia umieści go w panteonie obok Edisona i Forda. Bardziej niż ktokolwiek inny w swojej epoce tworzył produkty, które były naprawdę innowacyjne, które w sobie łączyły moc poezji i procesora”. Por. Isaacson W.: *Steve Jobs*, s. 699.

Specyfika podejścia Jobsa polegała na łączeniu sztuki i technologii. Teoretyczne ramy swoich działań Jobs czerpał z filozofii zen, w której idea piękna nie jest podporządkowana prawdzie – tak jak w filozofii zachodniej – ale jest rozumiana jako część duchowego oświecenia (*satori*). Kategoria piękna w filozofii zen jest zgodna z archaicznym doświadczeniem świata, w którym „to, co piękne, jest zarazem znaczące, piękno wyraża bowiem coś, co kryje się poza szatą jakości zmysłowo dostępnych”²⁷. Stąd w zen dzieło sztuki odgrywa podstawową rolę w procesie komunikowania doświadczenia oświecenia. Jednocześnie trzeba pamiętać, że na gruncie zen rozumienie sztuki było bardzo szerokie – obejmowało zarówno teatr *nô*, malarstwo tuszem, ceremonię picia herbaty, komponowanie ogrodów kamiennych, ale również sztuki walki, a więc obejmowało również te dyscypliny i umiejętności, które na gruncie kultury europejskiej nie były zaliczane do tzw. *beaux arts*. Można więc przyjąć, że charakterystyczna dla Jobsa próba dostrzegania raczej cech, które łączą sztukę i technologię, niż różnic, ma swoje źródło m.in. w fascynacji zen.

Oczywiście Jobs – świadomie lub nie – tylko kontynuował pewien styl myślenia i odczuwania, który opisujemy w tym artykule. Niewątpliwą zasługą założyciela firmy Apple jest wcielenie tego podejścia w proces tworzenia nowych wynalazków technicznych. Edwin Bendyk w *Antymatrixie* przywołuje wypowiedź Kena Olsona, prezesa Digital Equipment, który analizując potrzeby konsumenckie świata zachodniego na 1977 rok, stwierdził, „że nie widzi powodu, dla którego ktoś chciałby mieć komputer w swoim domu”²⁸. Zasługą Jobsa jest szersze spojrzenie na społeczną implementację nowych technologii – nie potrzeby konsumenckie dyktują konieczność podejmowania badań nad nowymi wynalazkami technicznymi, ale głębsze pragnienia związane z samą istotą człowieczeństwa.

Rozważając wkład Jobsa w formowanie współczesnej kultury, warto również pamiętać, że społeczną formą, z której Jobs czerpał inspirację, był kontrkulturowy ruch hipisowski. Centralne miejsce doświadczenia estetycznego i duchowego charakterystycznego dla hipisów Jobs połączył z koncepcją Bukminster Fullera techniki jako narzędzi sterowania statkiem kosmicznym Ziemia. Pozwoliło to dostrzec duchowe aspekty technologii, w szczególności komputerów, które zaczęły się jawić jako symbole indywidualnej ekspresji i wyzwolenia²⁹. Dla Jobsa komputer osobisty to narzędzie potęgujące zdolności umysłowe człowieka, rozszerzające i wzmacniające ludzkie poznanie, a nawet – co sugeruje słynne zdjęcie Jobsa siedzącego w kwiecie lotosu z Macintoshem na kolanach – narzędzie duchowego oświecenia. To przekonanie dobrze ilustruje porównanie, którego Jobs używał, chcąc wytłumaczyć istotę komputera osobistego: komputer osobisty jest dla zdolności myślenia tym, czym jest rower dla zdolności poruszania. Trudno w tym stwierdzeniu nie odnaleźć myśli McLuhana o mediach jako przedłużeniach zmysłów lub zdolności.

²⁷ Gołaszewska M.: *Zarys estetyki*. PWN, Warszawa 1983, s. 89.

²⁸ Bendyk E.: *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*. W.A.B., Warszawa 2004, s. 11.

²⁹ Por. Isaacson W.: *Steve Jobs*, przeł. P. Bieliński, M. Strąków. Insignis, Kraków 2011, s. 92.

Na podkreśleniu inspiracji religijnych w procesie tworzenia nowych produktów przez Jobsa skoncentrowali się twórcy biograficznej opowieści graficznej pt. *Zen Steve'a Jobsa*. Oprócz historii znajomości Jobsa z buddyjskim kapłanem zen Kobunem Chino Otagawą widzimy, w jaki sposób Jobs wykorzystał elementy różnych technik medytacji do tworzenia innowacji technologicznych. Dobrym przykładem może być inspiracja kinhin, czyli medytacją w ruchu po okręgu, w rozwiązaniach technicznych i wizualnych wielu produktów Apple – np. okrągłe menu sterowania IPodem³⁰.

Innowacyjność produktów tworzonych przez Apple jest w dużym stopniu wynikiem stosowania kategorii intelektualnych zapomnianych lub odrzuconych przez zachodnią kulturę. Chodzi przede wszystkim o odpowiedniości między formą i treścią, tym, co wewnątrz i na zewnątrz. Odwołując się do zasobu pojęć filozofii starożytnej, można roboczo podejście to nazwać zasadą logosu, i właśnie w przywróceniu myślenia kategoriami logosu należy upatrywać źródła specyfiki podejścia Jobsa do nowych technologii – szczególnie dowartościowanie wzornictwa należy rozumieć w kontekście powrotu do myślenia i odczuwania tymi kategoriami. W odróżnieniu od tendencji, która panuje w większości firm tworzących nowe technologie, polegającej na podporządkowaniu wzornictwa inżynierii, Jobs wprowadził zasadę, zgodnie z którą wzornictwo powinno dyktować warunki inżynierii. „To, czy firma będzie naprawdę świetna, zależy od wzornictwa” – mówił Jobs w jednym z wywiadów. Według Jobsa projekt ma stanowić odzwierciedlenie istoty produktu³¹. „Dla większości ludzi wzór znaczy mniej więcej tyle co fasada. Moim zdaniem trudno o definicję bardziej odległą od prawdziwego znaczenia wzornictwa. Wzór to dusza leżąca u podstaw tworzonych przez człowieka dzieła, która na koniec procesu tworzenia znajduje wyraz w kolejnych warstwach zewnętrznych”³². Oznacza to, że proces projektowania produktu jest integralnie związany z konstruowaniem go przez inżynierów, a także z samym procesem produkcji³³. Jobs: „Naszym zamiarem było pozbycie się wszystkiego, co nie było absolutnie niezbędne. Aby to osiągnąć, konieczna była najściślejsza współpraca pomiędzy projektantami, osobami odpowiedzialnymi za rozwój produktu, inżynierami oraz zespołem produkcyjnym”³⁴. Dobrym przykładem idei podporządkowywania inżynierii wzornictwu może być praca nad Macintoshem – Jobs najpierw zaaprobował wzór obudowy oryginalnego Macintosha, a inżynierowie musieli dopasować do niego swoje płytki i inne elementy³⁵.

Strategia Steve'a Jobsa łączenia sztuki i technologii przyniosła wymierne rezultaty – firma Apple jest obecnie w ścisłej czołówce najdroższych firm świata, komputery, które wyszły z użytkowania, stają się przedmiotami kolekcjonerskimi, mit o konwergencji dwóch rewolucji – technologicznej i kontrkulturowej – wciąż jest atrakcyjny dla nowych pokoleń

³⁰ Ibidem, s. 51.

³¹ Ibidem, s. 421.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

konsumentów. Idea tworzenia produktów, które znajdują się na przecięciu humanistyki i technologii, jest nie tylko częścią DNA firmy Apple, lecz także egzemplifikacją wizji technokultury – nowego etapu cywilizacji zachodniej, w której sztuka, technologia i humanistyka łączą się w jedną całość.

6. Zakończenie

Idea ścisłego związku między sztuką, techniką i humanistyką przez długi czas znajdowała się na marginesie rozważań teoretycznych na gruncie kultury zachodniej. Druga połowa wieku dwudziestego, przynosząc nowe, rewolucyjne technologie, dokonała również przesunięć w obszarze podstawowych pojęć, którymi zwykliśmy określać miejsce człowieka w kosmosie społecznych zdarzeń. Twierdzenia o nowych związkach między sztuką, technologią i humanistyką, o konieczności humanizacji techniki przestały funkcjonować jedynie jako elementy strategii artystycznych czy koncepcji naukowych i filozoficznych, ale stały się również częścią świadomości społecznej. Trudno powiedzieć, czy pojawianie się nowych technologii komunikacyjnych przyczyni się do „odbudowy utraconej jedności” sztuki i technologii. Z całą pewnością jednak stoimy przed koniecznością wypracowania nowego modelu humanistyki, humanistyki, która wykracza poza podział na tzw. dwie kultury.

Wydaje się, że model nowej humanistyki będzie musiał na nowo ustalić, jakie zachodzą stosunki między takimi sferami ludzkiej aktywności, jak technika, humanistyka oraz sztuka, i jeżeli namysł nad humanistycznymi oraz społecznymi aspektami rozwoju techniki ma swoją historię nie tylko w ramach literatury światowej, lecz także w refleksji na naszym rodzimym gruncie³⁶, to historia prób łączenia sztuki i technologii jest uboższa. Jednak te próby, które się pojawiły – dobrym przykładem są prezentowani w tym artykule autorzy: Ezra Pound, Marshall McLuhan i Robert Pirsig – mogą mieć olbrzymi wpływ na kształtowanie się rzeczywistości społecznej. Rozważając bowiem przykład działalności Steve’a Jobsa, łatwo zauważyć, iż wartość takich prób polega m.in. na przewidywaniu trendów decydujących o charakterze współczesności.

³⁶ W Polsce rozważania nad rozwojem techniki z perspektywy nauk społecznych i humanistycznych sięgają lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Ważniejsze publikacje to m.in.: Zacher L.: Sterowanie procesami rewolucji naukowo-technicznej. Przesłanki i ogólne zagrożenia. Wrocław – Warszawa 1978. Bańka J.: Zarys filozofii techniki. Uniwersytet Śląski, Katowice 1981. Kiepas A.: Wprowadzenie do filozofii techniki. Uniwersytet Śląski, Katowice 1987. Airaksinen T., Gasparski W. (red.): Praxiology and the Philosophy of Technology. Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey 2008. Bińczyk E.: Technonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki. Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Bibliografia

1. Airaksinen T., Gasparski W. (red.): *Praxiology and the Philosophy of Technology*. Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey 2008.
2. Bańka J.: *Zarys filozofii techniki*. Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.
3. Bendyk E.: *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
4. Bińczyk E.: *Technonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki*. Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
5. Drucker P.: *Spółczesność pokapitalistyczna*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
6. Isaacson W.: *Steve Jobs*. Wydawnictwo Insignis, Kraków 2011.
7. Gołaszewska M.: *Zarys estetyki*. PWN, Warszawa 1973.
8. Kiepas A.: *Wprowadzenie do filozofii techniki*. Uniwersytet Śląski, Katowice 1987.
9. Kitto H.D.F.: *Greeks*. Penguin Books 1951.
10. McLuhan M.: *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*. Przekład N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
11. Pirsig R.M.: *Zen i sztuka oporządzania motocykla*. Przekład A. Sitkowski, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1994.
12. Pound E.: *ABC czytania, [w:] Nowa Krytyka. Antologia*. PIW, Warszawa 1983.
13. Pound E.: *Sztuka maszyny i inne pisma*. Przekład E. Mikina. Czytelnik, Warszawa 2003.
14. Sławek T.: *McLuhan i NIC-ość techniki, [w:] Kody McLuhana: topografia nowych mediów*. Red. A. Maj, M. Derda-Nowakowski, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009.
15. Zacher L.: *Sterowanie procesami rewolucji naukowo-technicznej. Przesłanki i ogólne zagrożenia*. Wrocław – Warszawa 1978.

Abstract

The aim of this article is the attempt to answer the question: what is the role of art and humanities in the today world based on science and technology. By analyzing the writings of Ezra Pound, Marshall McLuhan and Robert Pirsig, we are trying to display theoretical models of connecting world of technology with world of art and humanities. In the last part we are representing the activity of Steve Jobs, who we understand as the third (after Edison and Ford) creator of western civilization based on technology. Thesis which we want to conduct is: the success of Steve Jobs' activity was connected with his ability to connect technology with art and humanities.