

WITOLD P. GLINKOWSKI

Uniwersytet Łódzki

## PRZESTRZE DZIEŁA SZTUKI - DWIE PERSPEKTYWY

Dwie perspektywy, monologiczna i dialogiczna, dają o sobie znać nie tylko w przypadku otwierania za ich pomocą rzeczywistości ludzkiej, ale także w wyrazisty sposób polaryzują wizję dzieła sztuki - błąd czego wszak dziełem ludzkim - zwłaszcza gdy implikują dwa odmienne ujęcia przestrzeni, które owo dzieło sobie wiążą. Przestrzeń dzieła sztuki rozumiana w sposób monologiczny to jakby inna przestrzeń niż ta, która wyraża się dialogicznie, której zarówno kreowanie, rozpoznawanie, struktura oraz bycie wskazują na dialogiczną powrotność. Innymi słowami, pytanie o status przestrzeni związanej z dziełem sztuki niesie w sobie intencję zapytania o charakter organizujący zasady, czy mianowicie jest nią monologiczny i autonomiczny „logos”, czy może dialogiczny i wywodzi się z międzyosobowej relacji „dialogos”, którego „dialog” wskazuje na istotowe zapożyczenie, nieodwołalne po temu, by przestrzeń związana z dziełem stała się w istocie przestrzenią przynależną dziełu. Przykładem filozofa podającemu drogę myślenia dialogicznego byłby Martin Buber, zaś monologicznego Martin Heidegger.

**Martin Heidegger**, proponując myślenie bytu, czerpiąc z wiarygodności, jak pamiętamy, z ujawnienia bycia bytu błąd czego podstawą bytu realności - zakłada niezbywalne odniesienie do skończoności (sygnalizowanej w tytule *Sein und Zeit*), ale także do przestrzenności. Bycie bytu, odsłanianie w poszczególnych jego egzystencjach, i stosownie do nich, w poszczególnych jego charakterach, wyraża się ewentualnie, i to zarówno w perspektywie epistemologicznej, jak i ontologicznej, bowiem Heideggerowska ontologia fundamentalna sytuuje je obie, niejako „na jednej płaszczyźnie” filozoficznego dyskursu. Samo odsłanianie się i samoeksplicacja bycia bytu - którego to procesu „wiadkiem” jest jestestwo (*Dasein*) (jak było przed „zwrotem”), lub które dokonuje się niejako „samo w sobie”, w przeświatach (po zwrocie, gdy Heidegger dąży do pozbycia się wszelkich „reszt metafizycznych”, takich, jak np. „fenomen” jestestwa) może być zatem za sprawą skończoności, wyrażając się nie tylko czasowo, ale i przestrzennie. Dokładne prześledzenie udziału przestrzenności w byciu, dając się, by może, wyrazić hasłem „bycie a przestrzeń”, parafrazując tytuł wczesnego dzieła Heideggera, wymagałaby obszernej analizy, jest przeto niewykonalne w krótkim tekście. Warto jednak uwagi wyrażać sugestie Heideggera dotyczące przestrzeni dzieła sztuki.

W sposób szczególnie wyrazisty „przestrzenno” dzieła artysty ujawnia się w rzebie, będącej miejscem w przestrzeni o wywionym swoistym graniu, która, jak zauważa Heidegger, dokonuje się między przestrzenią a sztuką<sup>1</sup>. Owa gra, będąca jakimś aspektem bycia bytu, jakkolwiek, by abstrahować od planu „ontologii fundamentalnej”, odsłania relacje - między artystą a dziełem, a również między odbiorcą dzieła i krytykiem - to jednak odwołuje się raczej do immanencji niż do transcendencji generujących obiektów. Jest ona graniem, jak określa Heidegger, „Jednego w drugim” (*Ineinanderspiel*)<sup>2</sup>, a zatem prywatny moment ograniczający dzieło, i tym samym nadający mu realność, przynależy raczej samej jego ontologicznej strukturze niż dialogiczności, która wyrażałaby rzeczywistą i (jak u Buber) autonomiczną relację zachodzącą między „wiadkami” dzieła: twórcą, odbiorcą czy krytykiem.

Według Heideggera, kształtowanie rzebie, będąc przykładem przestrzennego dzieła sztuki, polega na ograniczaniu jego przestrzeni, wprowadzaniu granicy między nią a zewnętrzną przestrzenią. Jakkolwiek Heidegger dostrzega wzajemną relację między dziełem a artystą, uznając zarazem, iż realność ci nadrzedzona i jednocześnie te elementy jest sztuka<sup>3</sup>, to jednak nie sposób przeoczyć okoliczności, iż punkt, który ci zainteresowała Heideggera sytuuje się nie w wiecie osób: artystów, odbiorców sztuki i dzieła - czego się między nimi „dialogu”, lecz w wiecie o granicach wytyczonych pytaniem ontologicznym, fundamentalnym. O procesie operowania granicą, nadając dziełu realność, kres i formę, b dzie natomiast Heidegger mówił w mniejszym stopniu uwzględniając perspektyw twórcy i odbiorcy dzieła, w większym natomiast stopniu skoncentrował się na samym procesie włączania pewnych obszarów w przestrzeń dzieła (*Eingrenzen*) oraz pozostawiania innych poza jego strukturę (*Eingrenzen*)<sup>4</sup>. A zatem, jak przystało na dyskurs ontologiczny, należałoby pozwolić przemówić samemu dziełu: „Sam rzecz trzeba pozostawić w jej spoczywaniu-w-sobie”, co miałyby oznaczać „przyjęcie jej w jej własnej pozostawalności (*Standhaftigkeit*)”<sup>5</sup>. Heidegger już na wstępie swych rozważań dostrzega zagadkowo przenikając proces tworzenia przestrzennego dzieła sprawiając, że rysuje się on w formie pytania, nie przybliżających poznawczych rozstrzygnięć. Również my postawmy pytanie: czy nie jest tak, że powód nieprzezwycięzalnej w opinii Heideggera problematyczności pytania o dzieło tkwi w odciśnięciu się Heideggerowskiego dyskursu o przestrzeń dzieła od „przestrzeni” międzyosobowego dia-

<sup>1</sup> M. Heidegger *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „Principia”, T. III, 1991, s. 123.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> „Artysta jest źródłem dzieła. Dzieło jest źródłem artysty. Adnego z nich nie ma bez drugiego” (M. Heidegger. *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: M. Heidegger: *Drogi lasu*. Warszawa 1997, s. 7).

<sup>4</sup> M. Heidegger. *Sztuka i przestrzeń*, op. cit., s. 123.

<sup>5</sup> M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, op. cit., s. 14.

logu, którego spełnianie si nie tylko towarzyszy procesowi powstawania dzieła, ale wr cz ów proces inicjuje i czyni mo liwym?

Heidegger, pisz c o powstawaniu przestrzennego dzieła, rozró nia mi - dzy „sporem z przestrzeni ” dokonuj cym si w obszarze sztuki a tymi sposobami opracowywania przestrzenno ci, które podejmowane s przez nauk i technik . S to dwa odmienne rodzaje eksploracji przestrzeni i zapanowania nad ni , zreszt cele, jakie im przy wiecaj , s ewidentnie rozbie ne. Zasad rozró nienia mi dzy zobiektywizowan przestrzeni naukowo-techniczn a subiektywnie zorientowan przestrzeni artystyczn jest w „monologicznej” wizji Heideggera sposób ich eksploracji i zagospodarowywania, a nie -jak dzieje si to cho by w dialogicznej koncepcji M. Bubera - alternatywa wyznaczona dwoma dost pnymi człowiekowi sposobami otwierania si na przestrze , której sens okre lony jest przez granice: przedmiotowego „To”, albo osobowego „Ty”<sup>6</sup>.

Pytaj c o przestrze obiektywn i „ródlów ”, Heidegger zdaje sobie spraw z tego, e nie jest ona abstrakcyjnym czy transcendentnym warunkiem mo liwo ci wszystkich subiektywnych, partykularnych i regionalnych przestrzeni, takich jak „przestrze artystyczna” czy „przestrze codziennej aktywno ci i przemieszczania si ”, gdy jej sens jest zapo redniczony sensami tych ostatnich<sup>7</sup>. Pojawia si jednak kwestia, w jaki sposób istnieje ogólna i niejako pozahistoryczna przestrze wiata, skoro jest ona zapo redniczona przestrzeniami uwarunkowanymi historycznie, w tym przestrzeni dzieła artystycznego? Czy monologiczna perspektywa Heideggerowskiego dyskursu, w którym bycie człowieka jako osoby, a co za tym idzie, bycie dzieła sztuki i wszelkich artefaktów nie bardzo ró ni si od innych pozaosobowych *modi* bycia-w- wiecie, dysponuje instrumentami pozwalaj cymi na dokonanie niezbdnej w tym wzgl dzie dystynkcji?

A jednak Heidegger nie chce zawiesi pytania o przestrze jako tak . Nie przywołuje jej wprawdzie jako Kantowskiej formy zmysłowo ci, ale si ga do poetycko brzmi cych opisów Goethego, w których przestrze , nale c do prafenomenów wpisanych we wszelkie ludzkie spostrzeganie rzeczy wewn trz wiatowych, budzi w człowieku trwog . Trudno zlekcewa y to pozornie błahe literackie odniesienie, wszak w *Sein und Zeit* tym, co w sposób ostateczny przes dzało o trwodze budz cej wszelkie odmiany „troszczenia si ” jestestwa (*Besorgen, Fürsorge*) była czasowo .

Pytanie o przestrze jako tak nie zostaje zatem u Heideggera uniewa - nione. Problematyczna jest nie tyle jej realno , ile mo liwo jej wyra enia

<sup>6</sup>Por. M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybór i przekład J. Doktor. Warszawa 1992.

<sup>7</sup>M. Heidegger *Sztuka i przestrze* , op. cit., s. 124.

j zykiem filozoficznym, b d nawet jakim innym, naturalnym, intersubiektywnie czytelnym<sup>8</sup>.

Heidegger przywołuje swe własne słowa, w których uto samia zadanie sztuki z ujmowaniem prawdy w dziele [niesieniem prawdy dziełem] (*Ins-Werk-Bringen der Wahrheit*), przy czym prawda rozumiana jest tu jako nieskryto bycia. A skoro owocem artystycznego kreowania dzieła jest jaka prawda o przestrzeni (mo e lepiej: „prawda przestrzeni”), to zapytajmy, razem z Heideggerem, czy jest ona samoistn i ródłow , czy przeciwnie, wtórn wzgl dem jakiej innej, pozaartystycznej prawdy przestrzeni przestrzeni „jako takiej”? Arbitrem w tym sporze ma by mowa, ale - to wa ne - nie jakiego Ja zwracaj cego si do jakiego Ty, lecz mowa jako taka, funkcjonuj ca, dziej ca si w sposób zobiektywizowany i anonimowo. Heidegger zauwa a, i samo słowo przestrze wskazuje na czynno zwi zan z przestrzeni , z jej stawaniem si ; ma ono zatem u swych ródł sens czasownikowy i w ten sposób „przestrze ” jawi si jako rezultat jakiego uprzestrzenniania, czy nawet „przestrzenniania (si )”<sup>9</sup>. Wła nie w wyniku tego procesu uwolniona zostaje przestrze , przy czym ujawnia si ona jako „od razu” zorganizowana, zorientowana, czytelna, chciało by si rzec - zagospodarowana miejscami, gdy to „przestrzenie otrzymuj swój istot od miejsc, a nie od «przestrzeni»”<sup>10</sup>. Dla Heideggera istot uprzestrzenniania jest uwalnianie miejsc, a te z kolei swój sens uzyskuj za spraw ich zamieszkiwania. Przestrze nie jest niczym stabilnym czy nieruchomym, przeciwnie, b d c generowana dzianiem si , procesami, wydarzeniami, zawiera je w sobie, co przes dza o jej dynamiczno ci - to tak, jakby była tkana z konstytuuj cych je miejsc, które te nie s statyczne, lecz wyra aj wielorako znaczcych je aktów umiejscawiania. Heidegger zwraca uwag na zwykle przeoczan wła ciwo procesu uprzestrzenniania, wynikaj c z wpisanej w ów proces dialektyki: przenikaj ca go procesualno , „dzianie si ” jest tym, co „przemawia i jednocześnie nie skrywa si ”<sup>11</sup>. Wedle obiegowych wyobra e droga do problematyzowania przestrzenno ci - równie sensu wewn trznej gry, której przestrze zawdzi cza sw realno i sens, jako ta, któr jest - odsyła do mylenia w kategoriach fizykalnych czy technicznych, jednak powy sza konceptualizuj ca i obiektywizuj ca tendencja przysłania, zdaniem Heideggera, istot przestrzenno ci. Czy by zatem fizykalno-techniczne rozumienie przestrzeni miało le e u podstaw wszelkich innych jej eksplikacji? Heideg-

<sup>8</sup> Tam e.

<sup>9</sup> Tam e, s. 125.

<sup>10</sup> M. Heidegger: *Budowa , mieszka , my le* , tłum. K. Michalski, w: *Budowa , mieszka , my le* . Warszawa 1977, zwłaszcza s. 326; cyt. za: E. Wolicka: *Zamiast wprowadzenia*, w: *Miejsce rzeczywiste. Miejsce wyobra one*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka. Lublin 1999, s. 5.

<sup>11</sup> M. Heidegger *Sztuka i przestrze* , op. cit., s. 126.

ger, poszukuj cy ontologicznej, a nie „naukowej” gł bi przestrzenno ci, podwa a to przypuszczenie.

Przestrze nie jest niczym wcze niejszym od uprzestrzenniania, lecz staje si wła nie poprzez udzielanie miejsc, poprzez szeroko rozumiane zamieszkiwanie jej. Równie miejsce nie jest czym gotowym, lecz odsłania si jako owoc umieszczania, b d czego zarazem przyznawaniem (*Einräumen*).

Czym zatem jest przestrze rozpoznawana w dziele sztuki? Czy rze ba odsyła do przestrzeni, jako „wzi tej w posiadanie” przez artyst ? Czy jest ona uciele niony zapisem sporu z przestrzeni , prowadzonego przez artyst ? A mo e uciele nia miejsce, które człowiek nadaje przestrzeni i tym samym czyni j zdtn do zamieszkiwania?<sup>12</sup>. Czy Heideggerowska ontologia przestrzeni zdolna jest uchwyci i wyło y „prawd Bycia”, tym bardziej, je li zwa ymy, e - jak głosi Heidegger, podpieraj c si autorytetem Goethego - ujawnienie si owej prawdy, jej „nie-skryto ”, nie stanowi warunku jej realno ci<sup>13</sup>.

**Martin Buber**, uznawszy wytwór artysty za szczególny znak ludzkiej wyj tkowo ci, swoje pytanie o przestrze dzieła sztuki czyni aspektem problemu relacji mi dzy człowiekiem-twórc a dziełem-wytworem. Mi dzy oboma uczestnikami relacji, podmiotowym i przedmiotowym, zachodzi równowaga, jako e „człowiekowi wychodzi naprzeciw jaka posta , która chce za jego spraw sta si dziełem”<sup>14</sup>. Kreacja dzieła zakłada wzajemno , spotkanie si dwóch uczestników, kreuj cego i kreowanego, przy czym ujawnia si istota wła ciwa ka demu z nich<sup>15</sup>. Tworzenie nie polega na kształtowaniu czego pierwotnie bezkształtnego, nieokre lonego, pozbawionego istnienia, przeciwnie, zakłada wzajemno . Przyszłe dzieło, jeszcze przed uformowaniem go przez artyst „zagaduje” go, pobudza do twórczego czynu, domaga si urzeczywistnienia, wprowadzenia w zewn trzn przestrze dzieł sztuki oraz nadania mu struktury, jako przestrzeni wewn trznej. „Sztuka - powiada Buber- nie jest impresj obiektywno ci przyrodniczej ani ekspresj obiektywno ci duchowej, jest ona dziełem i wiadectwem relacji mi dzy *substantia humana* i *substantia rerum*. Jest upostaciowanym Mi dzy”<sup>16</sup>. I konsekwentnie, działalno artystyczna polega na „wydzieraniu” sztuki naturze, która j ju - jako potencjalny kształt - zawiera<sup>17</sup>. Artysta dzi ki swej sile

<sup>12</sup> M. Heidegger: *Sztuka i przestrze* , op. cit., s. 127.

<sup>13</sup> „Ju ostro ny wgl d w to, co wła ciwe tej sztuce [rze bie - W. G.] pozwala przypuszcza , e prawda jako nieskryto , nie jest koniecznie zdana na uciele nienie” (M. Heidegger *Sztuka i przestrze* , op. cit., s. 128).

<sup>14</sup> M. Buber: *Ich und Du*, w tego : *Das dialogische Prinzip*. Heidelberg, 1973, s. 13.

<sup>15</sup> M. Buben *Der Mensch und sein Gehild*, w tego : *Werke*, Bd I: *Schriften zur Philosophie*. München-Heidelberg 1962.

<sup>16</sup> M. Buben *Ja i Ty...*, op. cit., s. 132-133.

wyzwała potencj skryt w przestrzeni przyszłego dzieła<sup>18</sup>. Relacja mi dzy człowiekiem a dziełem sztuka stanowi dla Bubera kwintesencj i zwie czenie jego relacji do rzeczy<sup>9</sup>. Nie jest to oczywi cie relacja uprzedmiotawiaj ca, typu Ja-To, lecz relacja Ja-Ty, uobecniaj ca przestrze pomi dzy. O jej charakterze decyduje wedle Bubera - przypomnijmy - nie „substancja” jej uczestników, lecz postawa tego, kto j podejmuje. U Bubera wiat Ty, otwierany za spraw takiej relacji jest przecie - jak przypomina badaczka jego my li - „nierozci gły”, „niewiarygodny” [*unzuverlässig*], „niezmierzalny” [*unübersehbar*], bowiem „Ty nie zna systemu współrz dnych [*Koordinatensystem*]”<sup>20</sup>.

W ten sposób akt tworzenia okazuje si aktem dialogicznym, gdy jego warunkiem jest wzajemno . Przestrze rozpoznawana w tak dialogicznie urzeczywistnionym dziele jest inna ni rozpoznawana przez Heideggera. U Bubera bowiem przestrze - zarówno rozpinaj ca si mi dzy twórca a dziełem, jak i wewn trzna, strukturalna przestrze dzieła - nie nale y, podobnie jak u Heideggera, do zobiektywizowanego wiata nauki i techniki, ale ponadto wymaga spełnienia si dialogicznej relacji. Zagadni cie, jakiego doznaje artysta i odpowied , jakiej udziela, przes dzaj o dialogicznej perspektywie, w jakiej pojawia si dzieło. Istot tej perspektywy jest nie to, e nie przynale y ani sferze podmiotowoci, ani temu co przedmiotowe, jako e równie u Heideggera owa idealistyczna dystynkcja zostaje przewyci ona. Heidegger, analizuj c sens dzieła i jego przestrzeni, chce przecie si - gn gł biej ni warstwa utworzona przez rzeczy-do-czego<sup>21</sup>, do których przyst p jest funkcj nie tyle teoretycznego ich rozumienia/wyjania, ile

<sup>17</sup> Buber odwołuje si do przypomnianej przez K. Fiedlera wizji Dürrere, dla którego „[...] sztuka prawdziwie tkwi w naturze, wyrwa [*herausreißen*] potrafi j ten, kto j posiada” (M. Buber: *Der Mensch und sein Gebild*, op. cit.).

<sup>18</sup> Buber zauwa a, i u Heideggera interpretacja Dürrerowskiej my li eksponuje sensy skrywaj ce si za literalno ci u tych tu słów („wydobycie rysu i wrysowanie go rylcem w rysownic ”), przy czym uznaje, e ta interpretacja, uwzgl dniaj ca nie tylko „zarys” i „obrys”, ale te „spór” i „rozdarcie”, nadaje inny sens słowom Dürrere. Nadmie my, e przekład omawianego cytatu gubi jednolito niemieckiego ródłostwo obszarów leksykalnych, gdy wyrazy: „rwanie”, „wrywanie”, „wydzieranie” [*Reissen*], rozdarcie, p kni cie, szczelina [*Riss*], ołówek kre larski [*Reissfeder*], deska kre larska [*Reissbrett*], szkic, plan [*Aufriss*], zarys, rysunek [*Grundriss*] maj wspólny rdze umo liwiaj cy prowadzenie gry j zykowej.

<sup>19</sup> Odpowiednio: relacje do ludzi i do tajemnicy znajduj swe zwie czenie w miło ci i w objawieniu religijnym (M. Buben *Problem człowieka*, przeł. J. Doktor. Warszawa 1993, s. 67). Celowo staram si u ywa słowa „relacja” [*Beziehung*], a nie „stosunek” [*Verhältnis*], gdy Buber, o ile jest konsekwentny, pierwsze z nich zastrzega dla postawy Ja-Ty, drugie dla postawy Ja-To.

<sup>20</sup> G. Sutter: *Wirklichkeit als Verhältnis. Der dialogische Aufstieg bei Martin Buber*. München 1971, s. 123.

<sup>21</sup> Buber nie ma racji, gdy stwierdza (maj c zapewne na wzgl dzie wczesny projekt Heideggera), e u Heideggera stosunek człowieka do rzeczy ma wył cznie wymiar techniczny i u ytkowy (M. Buber: *Problem człowieka*, op. cit., s. 64). Ju cho by przytoczone wy ej opinie Heideggera na temat istoty przestrzeni dzieła sztuki wydadj si temu przeczy .

użytecznego „rozumienia się” na nich. Jednak istotą tych przestrzeni pozostaje ich indyferentność względem relacji, nie domagają się one niczego i je li nawet nie są spowodowane do poziomu utensyliów, to zasada, która pozwala im pojawić się w nie-skrzytoci pozostaje niewyjaśniona. Ponadto dodatkowym czynnikiem odróżnienia owych dwóch różnych koncepcji przestrzeni będzie zapewne pytanie: czy Heideggerowskie przestrzenie i miejsca rzeczywiście zdolne są wyznaczyć świat człowiekowi, który światu pozwala przemówi jedynie ze względu na własne rozumienie się na nich potrafi pozwolić im przemówić?

Zewnętrzna przestrzeń oddzielająca człowieka - również twórcę - od dzieła, dowodzi jego oddalenia od człowieka. Dzieła sztuki, podobnie jak rzeczy wytworzone przez człowieka, są od człowieka zdystansowane - tu Buber odwołuje się do kategorii pradystansu, umożliwiającej zrozumienie tego, iż człowiek, w odróżnieniu od zwierzęcia, ma do czynienia z obiektami, które otrzymują swoje miejsce w świecie, a nie jedynie z takimi obiektami, które zawsze są „pod ręką” i funkcjonują w rodowisku („rewirze”), a nie w świecie. Bycie w świecie (w sensie proponowanym przez Buber, innym niż u Heideggera) zakłada bycie oddalonym; natomiast bycie w rodowisku nie uwzględnia tego dystansu. Równie oddalenie dzieła, będącego nie tylko owocem ludzkiego zaangażowania, wiadomego wejścia w relację, ale także ludzkiego bycia-wobec, sytuuje je w świecie, a nie w rodowisku<sup>22</sup>. Jest oczywiste, że miara takiego oddalenia pochodzi spoza wyobrażeń fizycznych<sup>23</sup>, jako że za jego sprawą człowiek sytuuje się wobec czegoś będącego Naprzeciw<sup>24</sup>.

Przestrzeń dzieła sztuki, tak jak postrzegają Buber, nie jest spowodowana ani do orzeczeń subiektywnego Ja (np. z jednej strony badacza, a z drugiej artysty, który swój udział w procesie tworzenia traktuje w kategoriach *creatio ex nihilo*)<sup>25</sup>. Nie wprowadza się tu dystynkcji odróżniającej przestrzeń ze-

<sup>22</sup> Według Bubera, uwzględnienie pradystansu przybliży odpowiedź na pytanie „jak może być człowiek?”, natomiast relacje pokazują „jak rzeczywistość się ludzki byt?” (M. Buber *Ja i Ty*, op. cit., s. 131).

<sup>23</sup> Warto nadmienić, że specyfik „dialogicznej” przestrzeni dostrzegło poza Buberem wielu współczesnych autorów związanych z filozofią dialogiczną. I tak: przestrzeń postrzegania zostaje przeciwstawiona przestrzeni miłości (P. Lain Entralgo), dostrzega się swoistość przestrzeni spotkania (F. J. J. Buytendijk, J. Tischner), jak też przestrzeni przynależnej „miłujciej wzajemnie ci” (L. Binswanger), odróżnia się obszar i granice „przestrzeni Ty” i „przestrzeni To” (K. Heim), duchowej „przestrzeni Ty” przeciwstawia się przestrzeń fizyczną i psychiczną (L. Prohaska), wreszcie uporządkowaną przestrzeń geometrii dystansuje się od pierwotniejszej od niej przestrzeni społecznej (H. Kuhn). Dostrzega to J. Böckenhoff: *Die Begegnungsphilosophie. Ihre Geschichte ihre Aspekte*. Freiburg-München 1970, s. 285.

<sup>24</sup> M. Buber: *Ja i Ty*, op. cit., s. 127-130.

<sup>25</sup> Buber, zakładając „inność” ku której kieruje się artysta, ma na względzie nie tyle noumenalne nie-ja, ile wynurzające się z relacji Ty, którego inność wynika z faktyczności jego bycia, manifestującej się w sposób nie abstrakcyjny, lecz zmysłowy, w przestrzeni wzajemności.

wn trzn od wewn trznej, gdy obie one w tym samym stopniu s przestrzeni dzieła, b d tego nie tyle konsekwencj monologicznego, „intencjonalnego” skierowania si artysty na tworzywo, które poddałby on twórczej obróbce, ile raczej s rezultatem wzajemnej dialogicznej relacji. Ta relacja kulminuje w twórczym wzajemnym spotkaniu si z sob obu jej uczestników: pewnego kształtu zawartego w jeszcze amorficznym przedmiotowym x tworzywa oraz człowieka (artysty, odbiorcy dzieła, krytyka sztuki itp.), który swoj istot czyni zdoln do tego, by odpowiedzie na istot Ty, odnajdywan w wychodz cym ku niemu dziele. Nie jest ono jeszcze dziełem gotowym, gdy - podobnie jak jego przestrze - staje si pomi dzy i trwa tak długo, jak długo sw wa no utrzymuje dialogiczna relacja wi ca partnerów owego pomi dzy: Ja artysty oraz Ty, jego” dzieła.  
\*

Która z powy szych koncepcji przestrzeni dzieła sztuki jest rzeczywist jego przestrzeni? Ta, le ca u podstaw wszelkiej nieskiyto ci, która jest funkcj „przestrzennienia si ” nie tylko dzieła sztuki, ale tak e wszystkich miejsc, sensów i bytów, czy te ta, któr poprzedza wzajemno warunkuj ca spotkanie si pewnego Ja i Ty, mierzona rozległo ci pomi dzy, które ich ł czy i zarazem rozdziela?