Rafał Grupiński

O POCIESZENIU
JAKIE DAJE SZTUKA

Jednym z najpiękniejszych i najdziwniejszy fragmentów biblijnej Księgi Rodzaju jest historia budowy wieży Babel. Opowieść ta, zapładniając wyobraźnię twórców we wszystkich nowożytnych epokach, może być interpretowana w wieloraki sposób, ale dwie interpretacje wydają się być dziś szczególnie inspirujące. Pierwsza, związana ściśle z tradycją kultury chrześcijańskiej, podąża w ślad za objaśnieniami teologów i biblistów: Bóg karze zuchwałych budowniczych, którzy chcieli *dosięgnąć niebios* i pragnęli zmusić do uległości inne ludy aby, będąc narodem *jednej mowy*, na trwałe zjednoczyć się wokół wieży Babel – symbolu świetności ich kultury: *Tak zdobędziemy sobie rozgłos, abyśmy nie musieli rozpraszać się po całej ziemi*[1]. Pycha staje się przyczyną pomieszania ludzkich języków. Bóg dzieli więc ludzi i rozprasza, a właściwie dzieli ich i rozprasza złe postępowanie czyli popełniony grzech. W interpretacji kulturowej wieża Babel będzie odtąd symboliczną granicą pomiędzy *świetną przeszłością*, złotymi czasami jedności i potęgi dawnej kultury, a czasem aktualnie przeżywanym, w którym owa wspólnota jest przedmiotem tęsknot świata podzielonego, ciężko doświadczonego historią skłóconych i zróżnicowanych cywilizacji. Druga z interpretacji doszukuje się w tym wydarzeniu znaczeń pozytywnych: pomieszanie języków jest według niej przede wszystkim **darem** języków, dziełem ocalenia człowieka poprzez skierowanie go na drogę rozwoju indywidualnej osobowości[2].

W wymiarze tak rozumianej symboliki kulturowej będzie więc klęska, poniesiona przez budowniczych niezwykłej wieży, właściwym początkiem historii ludzkości – odrębnych, choć w części splecionych ze sobą dziejów rozproszonych narodów, które muszą odtąd, każdy z osobna, dążyć do nowej trudniejszej **wspólnoty,** osiąganej w twórczym świecie **zróżnicowania** kultur. W ostatnim też wątku przytoczona interpretacja zbliża się do zamierzeń autora biblijnego, który w tym miejscu, oceniając pomieszanie języków jako karę, zaczyna zarazem budować nową, inną, od pierwotnej, zbawczą historię ludzkości. Dopiero teraz może zostać wybrany Abraham, a także – Naród.

Wieża Babel w obydwu z przytoczonych wyjaśnień staje się wyraźnym symbolem **kulturowej wspólnoty**, w obydwu też podobnie ocenianej: różnice pojawiają się dopiero z chwilą podjęcia problemu wartościowania skutków gniewu Boga. Dlaczego wspólnota kulturowa ziemi Szinear jest w tradycji biblijnej i interpretacjach współczesnych tak jednoznacznie oceniana negatywnie? Czy rzeczywiście grzech pychy, pozostanie najistotniejszym, psychologicznym wskaźnikiem skali popełnianego zła? A jeżeli odrzucimy perspektywę zarówno psychologiczną jak i bezpośrednio etyczną – winy i kary, grzechu i zasługi? Cóż nam pozostanie? Otóż, wizja kultury o wymiarach najwyraźniej totalitarnej jedności: „Tworzą oni jeden lud i wszyscy mają tę samą mowę. To jest przyczyna ich

1 Rdz 11,4.

2 H. Siewierski, Wieża Babel i dar języków [w] Znak, 1980, nr 316, R. Mazurkiewicz, Semiotyka wieży Babel [w] Znak, 1982, nr 329.

działania! Odtąd żadne zamierzenie nie będzie dla nich niewykonalne". (Rdz 11,6). Utwierdzeni w swej potędze przez największe i **jedyne** w swoim rodzaju dzieło na świecie, zbudowane wspólnym wysiłkiem i podyktowane **jednakową** myślą, jednorodnym pragnieniem, ludzie Szinear będą zdolni do wszystkiego. Oto główne niebezpieczeństwo grożące rodzajowi ludzkiemu. I jeżeli nawet sięgniemy w porzuconą przed chwilą sferę psychologii, dostrzeżemy i tu odbicie tej samej groźby. Budowa wieży Babel odsłania niezbyt jasne strony psychologii zbiorowej wyobraźni, jej tęsknotę za jednoznacznością i prostotą rzeczywistości, której doświadczać mieli nasi praojcowie w bliżej niesprecyzowanej przeszłości, gdyż: *różnorodność jest zjawiskiem niepokojącym, moralnie dwuznacznym, sprzecznym z naturalnym porządkiem rzeczy*[3].

Opowieść o wieży Babel z jej symbolicznym wykreśleniem problemów kulturowej wspólnoty wkracza też, jako znaczący element wewnętrznego dialogu, w dzieje kultury jako całości. Albowiem możemy uznać, że jest owa opowieść także symbolicznym nazwaniem dwóch współwystępujących w historii kultury tendencji rozwoju. Tej, która wyraża się poprzez dążność pokoleń do wzbogacenia jej różnorodności, dialogowości i zindywidualizowania oraz tej, która wyraża się w wysiłku podejmowanym dla jej ujednolicenia, integracji wokół określonej idei, uporządkowania według wyznaczonych zasad. Tendencje integracyjne mogą w pewnym wypadku doprowadzić do unifikacji form kultury, zatarcia ich różnorodności, i w końcu do ich totalizacji. Wszyscy mówimy jednym językiem wspólnym i zrozumiałym dla wszystkich, którego jednak zdolności poznawcze sprowadzają się do odtwarzania stereotypu, którego *rewaloryzacją* przeprowadza się jedynie z myślą zaktualizowania pożądanych funkcji sprawczych. Ideał powszechnego porozumienia to brzmiący jak szyderstwo kaleki ideał takiej uświadomionej sobie wizji kultury i jej możliwych skutków. Z kolei tendencje wzmacniające model kultury wewnętrznie zindywidualizowanej mogą, w określonych sytuacjach, doprowadzić do nadmiernego jej zatomizowania, chaosu; dezintegracja poddaje się w końcu schizofrenii, jak słusznie w przywoływanym artykule zauważa Mazurkiewicz.

Procesom umniejszającym różnorodność języków kulturowych i ich wewnętrzne bogactwo (nie tylko języków naturalnych *sensu stricto*) przeciwdziałają lub winny przeciwdziałać religia, nauka, antropologiczne wątki filozofii i sztuka. Pierwsza, gdyż uniwersalizuje kulturę poprzez wskazanie perspektywy zbawczej w odniesieniu do każdego bez wyjątku człowieka, od którego oczekuje samodoskonalenia się i dialogu z drugim człowiekiem. Druga – odkrywając nowe, wciąż zmieniając się oblicze świata, rozbijając podstawy tworzonych od czasu do czasu wszechmetodologii, w oparciu o ustalone, przez nią prawa, dalej antropologiczne wątki filozofii podejmującej odwieczny pirronistyczny probem tragicznego w wymiarach ziemskich przeznaczenia człowieka, czy wreszcie sztuka ze swymi przeczuciami, rolą kompensacyjną i inspirującą, nieprzebraną w swym bogactwie grą form wyobraźni i skłonnościami kontemplacyjnymi. U podstaw wizji budowy wieży Babel odnaleźć można przekonanie autora o tym, że konstruowanie przez człowieka kultury, własnego świata, jest skażone niedoskonałością natury samego człowieka. Rozdzielenie, czy rozbicie systemu wartości jednoczącego różnorodne formy kultury w jej wnętrzu, osłabienie czy zwyrodnienie jego struktury (przyczyną może być zarówno sukces jak i klęska) prowadzi do nieuchronnego upadku. Tak więc interwencja Boga jest, według wyobrażalnej interpretacji

3 B. Geremek, O językach tajemnych [w] Teksty 1980 nr 2/50.

autora Księgi Rodzaju, **darem** niezależnie od naszych odczytań i pojmowania tej kwestii. Jeżeli tedy pominiemy przyzwyczajenie do wyczerpujących, definicyjnych sformułowań możemy określić losy przekształceń kultury w jej dziejach jako efekt wysiłków człowieka, rozumiejącego, że od czasu budowy z dolny Szinear jego zadaniem jest utrzymanie równowagi między opisanymi powyżej dwiema sprzecznymi tendencjami w niej istniejącymi. Kontynuując przyjęty za punkt wyjścia w rozważaniach sposób ilustrowania problemu należy stwierdzić, że jeżeli sobie uświadamiamy, że historia kultury jest przede wszystkim żmudnym śledzeniem zjawisk i procesów szczególnie w niej trwałych, choć często zmieniających szaty w myśl mody określonej epoki (a także ich wewnętrznych przekształceń), to uprawnione będzie także uznanie historii kultury za proces jej wewnętrznych i zewnętrznych zmian, wynikających z ujednolicania i rozpraszania języków, którymi się *posługuje*, które w niej po prostu rozpoznajemy.

Jednym z języków kultury, który skłonni bylibyśmy nawet z nią całą, bądź z jej istotą utożsamiać jest – rozumiany przenośnie – język sztuki. W nim też, podobnie jak w całej przestrzeni kultury odbija się spór indywidualności z potrzebą upodobania, autonomii z działaniem grupowym, geniuszu ze stylem. Trudno byłoby w sztukach pięknych znaleźć proste analogie z symboliką tutaj wcześniej użytą, owe trudne miejsca do przebycia, czas pomieszania języków. I nie o to chodzi. Aby odpowiedzieć na pytanie, które czas wreszcie ujawnić, a mianowicie: czy na kształt sztuki współczesnej pada cień wieży Babel czyli innymi słowy, czy język sztuki współczesnej pozostaje jeszcze w awangardzie języków kultury, czy wpływa równie silnie jak dawniej na jej współczesne oblicze, należy zastanowić się przez chwilę nad tym, co sugerowaną wyżej konieczność utrzymywania równowagi między dwiema tendencjami obserwowanymi w kulturze umożliwia, w jakich warunkach równowaga taka się tworzy.

Odpowiedź na pytanie o warunki równowagi zdaje się być w miarę prosta. Kultura wewnętrznie zintegrowana a zarazem niepowtarzalna w każdej ze swych form i twórczo otwarta musi być silnie zakorzeniona w świecie wartości. Formy kultury, które znajdują swe przedłużenie w kolejnych etapach historii człowieka, wskazują bezpośrednio i pośrednio na pożądane porządki wartości. Przeszłość kultury jest w tym wypadku niezastąpioną nauczycielką. W tym też właśnie aksjologicznym wymiarze, i nie w żadnym innym, funkcjonuje pojęcie tradycji. Mówiąc nieco żartobliwie – to co zazwyczaj uznajemy za tradycję lub za najwartościowsze w tradycji, to nic innego jak – jej *moralność*, mówiąc ostrożniej – czytelny porządek wartości przekazywany przyszłości. Drugi warunek jest zarazem elementem pierwszego. Oparcie w wartościach konieczne jest dla funkcjonowania całości systemu kultury, kryzys lub niemoc którejkolwiek z jego części, zamazywanie powstałych w świecie wartości konfliktów i sprzeczności, które ujawniają się np. w życiu społecznym prowadzi do kryzysu całości, do wzmocnienia którejś z dwu tendencji, do wzmożenia oddziaływania na całość życia zbiorowego sił inercyjnych, rozwiązań pozornych i wartości jałowych.

Przenieśmy te ogólne uwagi w plan bardziej szczegółowy i bliższy praktyce kulturowej. Siłę wewnętrznej równowagi kultury stanowi właściwy i pełny rozwój jej głównych składowych wyrosłych z aktywności poznawczej, w tym przede wszystkim wymienionych już religii, nauki, filozofii i sztuki. W nich zmagają się idea powszechności

obowiązujących praw, ogólności i doskonałości raz już wypracowanych zasad oraz idea indywidualizacji form i kontestacji wszelkich ich ustalających się postaci. Trzeba pamiętać o tym, że, może poza sztuką, żadna z wymienionych dziedzin aktywności poznawczej i woluntarnej człowieka nie ustrzegła się w ocenach historii zarzutu totalności stosowanego przezeń języka. Na gruncie europejskim tak oceniany był np. katolicyzm okresu kontrreformacji (tak zresztą widzi i jego dzisiejszą postać część intelektualistów związanych z szeroko rozumianą lewicą), o to dzisiaj oskarżana jest nauka, która w decydujący sposób wpływa na postać współczesnej cywilizacji, a z natury swej skupia się przecież głównie na tym, co ogólne i typowe. Wreszcie, czy nie znamy przykładów systemów filozoficznych, które wyprowadzoną ze swej utopijności bezwzględną recepturą leczenia schorzeń społecznych zagroziły nie tylko bogactwu form kulturowych, ale potrafiły zachwiać podstawami z trudem przez wieki wypracowanej europejskiej wspólnoty kulturowej?

Negatywne konsekwencje dominacji nauki w kształtowaniu oblicza kultury naszego (XX) wieku rysują się, niestety, szczególnie wyraźnie tam, gdzie dotąd lokowano głównie nadzieje na przyszły *nowy wspaniały świat*. Nauka obiecująca nieograniczoną w przyszłości wolność w ujarzmionym świecie, pogłębiła jedynie procesy dehumanizacyjne. Jej sukcesy miast osłabiać wzmocniły postawy konkwistadorskie, zagrożenia integralnej struktury kulturowej jednostki rosły na skutek lansowania wulgarnych idei przemożnego postępu, lecz wszystko to zepchnięte zostało w końcu na dalszy plan przez świadomość istnienia całej planety. Dziś właśnie społeczność uczonych przypomina nieco starożytny lud Szinear, skupiony na budowie jednorodnego gmachu wiedzy i bliski rozproszenia lub katastrofy tak budowanej kultury, katastrofy, która może się okazać ostateczną. Totalność idei i zamierzeń współczesnej nauki jest groźna dla kultury nie tyle ze względu na odgrywaną w niej przez samą naukę rolę, ile przez równolegle pogłębiający się w przestrzeni ostatnich stu lat proces desakralizacji różnych sfer życia społecznego i kryzys religii, ofensywnością nauki między innymi spowodowany.

Nie wdając się w dalsze minorowe rozważania (filozofię należałoby zapytać z kolei za Stefanem Świeżawskim o to, co się stało z jej cnotami, a w szczególności z cnotą mądrości)[4], zwróćmy się ku sztuce, by móc określić jej miejsce w makrostrukturze współczesnej kultury. Gdy z jednej strony grozi kulturze globalizacja rytuału, inne jej twórcze składowe są osłabione, a świetność jeszcze innych należy do szacownej przeszłości, czy w takiej sytuacji nie można by znaleźć pocieszenia i siły w sztuce? Gdybyśmy mogli zadowolić się swobodnym porównaniem zjawisk i prostym zestawieniem faktów! Mówiąc o sztuce trzeba jednak zachować, jak uczy doświadczenie, dużą powściągliwość, więc niech tak i pozostanie. Otóż, stwierdzono już niejednokrotnie, że próg pierwszej wojny światowej stał się dla kultury humanistycznej europejskim miejscem nie do przebycia. Nie było już powrotu do tradycji z jej naiwną wiarą w człowieka kultury, wojna była w końcu konsekwencją jej rozwoju. Rewolucja form jaka dokonała się w sztuce początku wieku i jej efekty w postaci niezwykłego bogactwa kierunków artystycznych i tendencji, szkół i genialnych indywidualności towarzyszyła gorączkowej pracy laboratoriów naukowych, narodzinom ideologii totalitarnych i rozrostowi środków masowego oddziaływania, a także pogłębiającym się procesem zeświecczenia życia codziennego i komercjalizacji jego potrzeb. Sztuka szokowała, była dynamiczna i gniewna, rozbijała nowo tworzoną jedność kultury, ulegającej z

4 S. Swieżawski, Kultura a filozofia [w] Przegląd Powszechny, 1985, nr 5 765.

wolna prawom wielkich liczb. Wojna jako higiena świata – to ironiczny przedsmak jutra. Myśl ludzka błądzi przecież i tam, gdzie boi się ciało. Reakcja była równie silna: do dziś nazwisko Picassa straszy wyobraźnię przeciętnego, nie najlepiej przygotowanego do odbioru sztuki człowieka. Szok był rzeczywiście duży, walka uniformizacji powszechnej wydana – przynajmniej w wymiarze smaku estetycznego.

Czy jesteśmy więc na początku formułowania odpowiedzi na pytanie o miejsce sztuki współczesnej w przestrzeni ścierających się sprzecznych tendencji rozwoju kultury, na pytanie o warunki równowagi? I tak i nie. Szkopuł w tym, że sztuka tamtego czasu zwróciła się nie tylko przeciw skażonym totalnością wizjom kultury jutra, ale, co dla większości jej miłośników jest oczywistsze, przede wszystkim zwróciła się przeciwko przeszłości i śródziemnomorskiej tradycji. I wówczas jej wysiłki, wbrew zamierzeniom, zaczęły służyć także tendencjom nowej postaci sztuki wrogim, gdyż w międzyczasie cały obszar tradycji europejskiej stał się już terenem gwałtownej i prymitywnej eksploatacji. Narzucone kulturze prawa rynku zrodziły i, dzięki nowym środkom technicznym, utrwaliły zwyczaj wychwytywania i powielania w nieskończoność autorytarnie dobieranych i dowolnie hierarchizowanych wątków i problemów przeszłości kulturowej, tworząc strukturę wiedzy o niej. Proces ten przyspieszyła i w naturalny sposób wzmocniła sytuacja społecznego oraz politycznego wstrząsu wywołanego skutkami I wojny światowej i rewolucji w Rosji. Sytuacja, którą nazwać chyba można „terapeutyczną". Znakiem wywoławczym tak wytworzonego zbioru symboli, faktów, wątków i tematów z myślą o wprowadzeniu na stałe do świadomości powszechnej (pamięci społecznej) mechanizmu usprawniającego możliwości sięgania w przeszłość, mechanizmu, mówiąc przenośnie, **mnemokulturowego**, stał się tajemniczy uśmiech Mona Lizy. (Z tego punktu widzenia dadaistyczny gest Duchampa[5] był gestem geniusza, głupawo później powielanym – Apollinaire zaczytywał się przecież jeszcze z nieskrywaną przyjemnością w przygodach Fantomasa...).

Sztuka zwróciła się przeciwko tradycji przynajmniej z trzech powodów. Po pierwsze dlatego, że część jej twórców zaakceptowała w pełni zachodzące w kulturze europejskiej przemiany i odesławszy do diabła całą przeszłość, z gorliwością neofitów głosiła apologię tłumu, fabryki i wynalazku. Po drugie dlatego, że otoczona zewsząd nową propagandą świetnej przeszłości wytwarzaną przez gwałtownie rozwijające się środki masowego przekazu, instynktownie zwróciła się przeciwko jej uproszczonej wizji, albowiem tego wymagał udział w toczącej się grze sił społecznych. Po trzecie zaś dlatego, że odwrócenie się od tradycji, od której zresztą już sam impresjonizm oddzielał niezwykle radykalnie, było odczuwane przez kolejne młode pokolenie jako naturalna, prosta droga ku zmianom, choć tym razem chodziło o coś więcej. Należało w samym dziele sztuki, w samym akcie twórczym znaleźć dlań uzasadnienie, i sens tworzenia, sens istnienia sztuki i jej posłanie. Ta trzecia postawa, nie obca też dwóm pierwszym, ostatecznie przeważyła i przetrwała najdłużej, aż po dziś dzień.

Tak też sztuka pierwszych trzydziestu lat naszego wieku zwraca się z jednej strony przeciwko tendencjom unifikacyjnym zachodzącym w kulturze, z drugiej zaś strony – przeciwko tradycji. A więc powtórzmy wyraźniej: zwraca się zarówno przeciwko przeszłości jak i przyszłości. Wysiłek indywidualności artystycznych tego czasu przypomina nieco rozpaczliwe uderzanie na oślep, które trafić może równie dobrze we wrogów jak

5 Chodzi tu oczywiście o L.H.O.O,Q. czyli „Giocondę z wąsami i bródką".

i w sprzymierzeńców. Konsekwencją była utrata większości odbiorców i skazanie kolejnych, wyłaniających się w sztuce zjawisk na zawieszenie w komunikacyjnej próżni. Europa przeżywała katastrofę swych marzeń i aspiracji, płaciła straszny haracz za gwałtowny rozwój cywilizacyjny, potrzebowała terapii i przywrócenia jasnego, czytelnego porządku wartości w obliczu nowych zagrożeń. Sztuka zaś, zajęta głównie swoim życiem wewnętrznym, komentuje stan świadomości społecznej wykrzywieniem groteski i okrzykiem absurdu, proponuje terapię… wstrząsową, żąda pełnej akceptacji swych niezrozumiałych form. Jednym z nielicznych artystów, którzy dostrzegali i rozumieli skomplikowanie sytuacji i możliwe, tragiczne skutki zmian dokonujących się w homeostazie kultury był Witkacy. Tymczasem, generalizując, sztuka współczesna samotnym wysiłkom Witkacego, przeciwstawiając się bogactwem nowych form i eksperymentem zjawiskom totalizacji życia społecznego i wkradających się doń anomii, równocześnie sama rozstaje się ze światem klasycznych, uświęconych długowiecznością tradycji elementów kultury ducha, dodatkowo pogłębiając przepaść między *pięknym wiekiem XIX*, który staje się uosobieniem całej odchodzącej bezpowrotnie przeszłości, a nową cywilizacją pragmatycznie i funkcjonalnie traktowanych wartości. Ulrich, główny bohater *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila w rozmowie z Agatą, myśląc o bliskim efekcie ewolucji postaw moralnych, używa wprost określenia *etyka wydajności*. To sprowadzenie życia do wymiarów ewoluującej materii wyższego nasycenia wyznacza *summum bonum* rolę instrumentującego się nieprzerwanie wraz z rozwojem aktywności człowieka, *dobra zmiennego*. W obliczu skończoności istnienia wypełnianie bycia w świecie sprawnościami i przedmiotami, które umożliwią uzyskanie jak największej przewagi nad innymi, stało się najpowszechniejszym modelem życia w społeczeństwach ze swej istoty antagonistycznych. Niemniej jednak, nawet ucieczka przed nudą świata ujednoliconego realizowana jest w identycznej formule – gromadzenia dóbr materialnych bądź rozszerzania swej władzy nad innymi, (mieć lepiej i więcej). Oto skutki *etyki wydajności*; jakby otyłość sama z siebie mogła mieć przewagę nad szczupłością. Należało ocalić sztukę, gdyż dzięki temu ocalano siebie – tendencje egotystyczne i hermetyczne przybrały na sile, gdyż w sztuce realizowała się dotąd nieskrępowana niczym wolność twórczej jednostki. I ciekawe, że właśnie wtedy, w okresie międzywojennym i powojennym, *ludzie z zewnątrz*, komentatorzy sztuki i estetycy, tacy jak Croce, Huizinga, czy Read wyznaczyli jej szczególnie trudne zdanie – ocalenia kultury, ocalenia człowieka zhańbionego Oświęcimiem. I być może zadanie takie zostałoby podjęte, gdyby nie to, że po wspomnianym okresie wielkich dokonań i wielkich twórców nastał w sztuce europejskiej czas wyjątkowo długotrwałego epigonizmu, ewoluującego z czasem w stronę akademickiego, klasycystycznego w swej istocie, konceptyzmu. Zapomniano o **kalokhagatii**.

W dobie rozbicia mimetycznego języka sztuki i jej linearnych form możliwe były do wyboru różne drogi stopniowego, ponownego jej scalenia z różnobarwną choć wciąż jednorodną rodziną języków kultury europejskiej. Ideałem byłby może powrót wędrowców do odbudowywania zrębów języka uniwersalnego, w którym mogłyby się wypełniać indywidualne akty twórcze, lecz droga ta wydała się nierealna, wysiłek nieopłacalny i sprzeczny z tendencjami epoki, czasy średniowiecznego *uniwersum* nie do powtórzenia, a pragnienie to tłumił wreszcie lęk przed ruchem wstecz… Wybrano inną drogę, potęgującą tendencje *rozproszenia języków* aż do nieprzetłumaczalnego aktu jednostkowego, który sankcjonuje sam siebie, do pojedynczego, niepowtarzalnego zdarzenia plastycznego.

Z niechęci do literatury i *literackości,* przeniesiono wszystko to, co tworzyło w dziele jego kulturowy kontekst i autokomentarz, poza dzieło na poziom swoiście pojmowanego metajęzyka, który często donośniejszy stawał się niż samo dzieło, zdarzenie czy akcja (np. happening, fluxus, performance zostały pochłonięte przez przemożne choć sprzeczne z ich istotą pragnienie dokumentacji). Wybór tej drogi wywołał powolny ruch sztuki w stronę zamkniętego życia odosobnionej enklawy.

***

Historia kultury zna i opisuje (choć nigdy w pełni) wiele przykładów ewolucji różnorakich, podrzędnych elementów makrostruktur kulturowych, które to podstruktury zagrożone w swej równowadze wewnętrznej lub nawet istnieniu wytwarzały ukryte i niezrozumiałe dla kogoś z zewnątrz życia enklawy. Podstawowym środkiem identyfikacji i wyróżnikiem własnej odrębności każdej enklawy staje się język, który z czasem najczęściej przekształca się w nieprzenikniony dla nikogo z zewnątrz żargon. Czy sztuce grozi tego typu wyodrębnienie? Czy może już się to stało i trzeba mówić nie o zagrożeniach lecz o sposobach ocalenia?

Spójrzmy na najbliższą tradycję. Poczucie *niezależności i autonomii* oraz dążność do nowości i oryginalności łączyły właściwie wszystkie awangardowe ruchy początku wieku. Eklektyzm dokonań sztuki współczesnej wynika nie tyle z bezpośrednich kontynuacji czy naśladownictw sposobu postępowania artystów pierwszej awangardy, ile z uznania wyżej wymienionych wartości, zdobytych w początkach nowej fazy rozwoju sztuki za osiągnięcie najważniejsze i uznania, z tego właśnie powodu, za konieczne kontynuowanie już sprawdzonych, tradycyjnych metod ich obrony. Każde wprowadzenie nowej metody pracy czy techniki (np. filmu eksperymentalnego, video czy technik komputerowych) jest dziś, przy wszystkich zastrzeżeniach (chociażby tradycjonalistów), rozsławiane przede wszystkim ze względu na *niezależność, autonomię* swojego systemu. Nadwrażliwość sztuki na zagrożenia zewnętrzne, zupełnie zrozumiała w dobie totalitarnych ideologii i komercjalizacji potrzeb społecznych, zrodziła nie tylko elektyzm ostatnich dziesięcioleci XX stulecia wypełnionych kalkami wojowniczych zawołań awangardy pierwszego ćwierćwiecza, ale także równie niesamodzielny system powieleń zachowań synkretycznych, tym żałośniejszy, że oparty na zawężonej gamie środków z powodu przekonania środowiska plastycznego o własnej samowystarczalności.

Skrajnie zatomizowany świat aktywności artystycznej prędzej czy później musiał ulec wpływom myślenia technologicznego i pragmatycznego, a więc przystać na postawę akceptacji odkryć banalnych i pochwały nowych wcieleń stereotypu. Uzależnianie jeszcze dziś własnej niezależności od wyeksploatowanych i tradycyjnych metod postępowania takich jak np. gotowa wszystko strawić tzw. sztuka przedmiotu, popularyzowanie postawy *totalnej obecności* sztuki (*wszystko jest lub może być sztuką, sztuka jest wszystkim)* sprowadza jej współczesne postaci na ścieżki dawno przebyte i dziś już przez nikogo innego nie odwiedzane[6]. Cóż, po Duchampie nie łatwo zrobić coś oryginalnego gdy jego cień uznaje się za własny. Krytyczny stosunek Reada czy Marcuse'a do osiągnięć sztuki współczesnej zrodził się przed laty z przekonania, że jej awangardyzm oraz skłócenie ze światem masowego

6 Por. P. Krakowski. Posłowie [w] O sztuce nowej i najnowszej, s. 171-190, Warszawa 1981.
*Podkreślenie moje.

odbiorcy są powierzchowne i mimo buńczucznych wystąpień jej autorów oraz nieustającej produkcji nieprzejednanych wobec przeciętności manifestów nie potrafi ona sprostać zadaniu jakie przynależy jej w obliczu nowych zagrożeń kultury – zadaniu negacji życia całkowicie sfunkcjonalizowanego. Zadaniu przeciwdziałania agresywności jego konsumpcyjnej postaci i rozbijania poczucia bezpiecznego podporządkowania zachowaniom zbiorowości bądź wskazaniom ideologii. Tymczasem, sztuka współczesna wymierzająca każdym nowym aktem twórczym przestrzeń swojej autonomii ogranicza ją w każdym następnym geście, który dokonywany jest w imię jej samowystarczalności, w imię tylko jej właściwych, specyficznych wartości. Świat zatomizowany, jak to powiedziano przy interpretacji losów ludu Szinear, jest równie łatwy do opanowania przez tendencje totalitarne jak świat zuniformizowany. Piotr Krakowski pisał o tym tak: *Umiędzynarodowienie języka sztuki, charakterystyczny dla dzisiejszej sztuki kosmopolityzmu, fakt, że artyści* ***zrywając z lokalnymi i regionalnymi tradycjami**** *sięgają po nowe zasoby form, kształtują nowy, dla wszystkich wspólny język sztuki, a także włączają doń wiele szeroko pojętych problemów pozaartystycznych, oznacza z jednej strony wolność i autonomię sztuki, z drugiej jednak zawiera w sobie groźbę totalitaryzmu i owej jednowymiarowości o której mówił Marcuse*[7].

Poczucie odrębności własnej, międzynarodowej wspólnoty i niepowtarzalności zadań nie pozwala współczesnemu artyście nawet świadomemu istniejących zagrożeń na pełny powrót do wspólnoty szerszej, kulturowej. Jej stan krytyczny nie ułatwia zresztą utożsamienia się z jej losem przez kogoś kto jest przekonany o własnym zdrowiu, o powołaniu do wyższych celów i wielkich możliwościach działania. Smutny jest los armii, z której pozostaje jedynie kurcząca się po kolejnej zmianie składu awangarda i … maruderzy. Afirmacja tak rozumianej odrębności wywołana także mniej lub bardziej uświadamianym poczuciem marginalności odbywa się już od wielu lat w specyficznym kontrjęzyku. Jego wytworzenie wokół wciąż rozrastającej się terminologii zawodowej to efekt naturalnej skłonności, którą odnajdziemy w dziejach każdej społeczności zamkniętej lub poddanej procesom izolującym. Ów kontrjęzyk w jakimś sensie podobny do *żargonów* specjalności naukowych (do bliskości tej przynajmniej pretenduje) daleki jest jednakże od ich koniecznej precyzyjności i ukrytej logiki. Osiąga za to czasami poziom semantycznego absurdu, do którego propagowania przyczyniają się bezkrytyczni entuzjaści wszystkiego tego co w sztuce *nowe* i *inne*, wielbiciele obarczający go jeszcze dodatkowo nieprecyzyjnie stosowaną terminologią filozoficzną. Estetyka ze swymi wypracowanymi przez długą tradycję narzędziami opisu pozostaje bezradna wobec artystów prowadzących dialog jedynie między sobą i ich nałogu niefrasobliwego tworzenia autokomentarzy (używając tu ich krytykowanego języka należałoby powiedzieć: nałogu przeprowadzania *czynności i zabiegów mentalnych* (sic!)).

Uniknąwszy tym razem drobiazgowych uwag należy oczywiście dostrzec i ten fakt, że kontrjęzyk z jakim spotka się dzisiaj każdy aktywny odbiorca sztuki spełnia również ważną funkcję psychologiczną, nie tylko wyodrębniana, określania inności danego środowiska czy grupy lecz określenia ich wspólnoty, jest zarówno gwarantem jak i nośnikiem wewnętrznych więzi. Konwencjonalność i inercyjność wielu jego elementów semantycznych, przechodząca (mimo wysiłków konceptualistów i ich następców) w inercyjność całego systemu, zmusza do ciągłego powrotu mimo zwężającego się marginesu swobody w przestrzeń powieleń

7 Krakowski op. cit., s.178.

zachowań awangardy, która w swej istocie skrywała kontrkulturową reakcję na wzrastający system zagrożeń kultury europejskiej, jej tradycji i współczesności, w niej samej, jak się wówczas wydawało, poszukując uzasadnień ich powstania.

Opis współczesnych form życia artystycznego środowisk plastycznych jedynie przez pryzmat enklawy mógłby wydać się nadmiernym uproszczeniem, więc poprzestańmy na powyższych uwagach. Zupełnie inną sprawą jest natomiast wyraźnie dziś odczuwana bezradność sztuk plastycznych wobec najistotniejszych problemów współczesności, wzrastających a nie malejących zagrożeń kultury. W tej perspektywie głoszony wszem i wobec antyestetyzm sztuki jawi się jako szczególnie przewrotna forma **arcyestetyzmu**, a programowe antyestetyczne manifestacje – zwykłym kunktatorstwem. Sztuka broniąc sprawdzonymi już dawno, zbyt dawno, metodami swej autonomii i niezależności (jak to już zostało powiedziane) przed bezsprzecznie istniejącymi zagrożeniami jakby zapominała, że największe zagrożenie jej wolności rodzi się tam, gdzie zagrożone zostają podstawowe prawa człowieka.

Jeżeli można dziś mówić o enklawie sztuki współczesnej, która nie potrafi już z wolna żyć tym czym żyje współczesna kultura w innych swych formach, to także dlatego, że świat zewnętrzny (a więc i jego oblicze kulturowe) jest przez nią utożsamiany nazbyt często jedynie z jego obliczem politycznym. Usłyszymy więc: sztuka nie może reagować na to co się dzieje *hic et nunc*, gdyż jest to sprzeczne z jej zadaniami i celami; nie może być *zaangażowana* i nikt nie może tego od niej żądać (skompromitowane określenie *zaangażowania* jest tu wyjątkowo dobrze dobranym środkiem ochronnym). No cóż. Pamiętając o zmorach dręczących pamięć współczesnego artysty, a szczególnie tu, w środku Europy, trzeba powiedzieć, że jest jeszcze inna przyczyna tego stanowiska, kto wie czy nie istotniejsza. Sztuka reagować nie może, gdyż nie potrafi, nie umie. Nie potrafi atakować, gdyż nie potrafi się nawet bronić. Sama wyrzekła się kiedyś uniwersalnego modelu języka , w którym mogły w pełni realizować się indywidualne akty twórcze. Uniwersalny język jako nieprzebrane źródło i trwałe podłoże dla pracy twórczej, nie jako „totalny" środek opisu świata, to dziś już tylko termin historii sztuki lub co najwyżej pusty dźwięk w ustach postkonceptualisty. To także marzenie ocalałych rozbitków po klęsce budowy wieży Babel. Tych, którzy pragnęliby rozpocząć budowę tę raz jeszcze, od nowa, lecz inaczej i w inaczej rozumianej wspólnocie. Bez pychy. I nie dla *wszystkich* lecz dla *każdego z osobna i dla wszystkich zarazem. Alteri vivas oportet, si tibi vis vivero* (Seneca). A jedno jest pewne: bez sztuki w budowę taką zaangażowanej nie jest i nie będzie ona w ogóle możliwa.

***

Kultura, jak wszystkie zewnętrzne i wewnętrzne, czynne dopełnienia tego pojęcia sumującego aktywności człowieka, pozostaje także widocznym świadectwem ograniczenia wolności. Jej historia jest smutną sceną teatru złudzeń, na której marni aktorzy wciąż naśladują boskie gesty, a właściwie – jeden tylko gest. Mimesis sztuki dawnej i współczesne kontynuacje *l'art pour l'art* były w swym realizmie dokumentowaniem wszelkich prób nadążenia za światem natury. Za takie przynajmniej chciały uchodzić. Później zaś stały się konwencjonalną figurą zamkniętego samozatracania się w naśladownictwie i poszukiwaniu mechanizmów własnego w tym świecie – **uczestnictwa**. Mimetyczność była i jest afirmacją

sił świata naocznie i przez jego wyobrażenie doświadczonego, sztuka więc, dawniej czerpiąca z pokorą soki ze świata, dzisiaj próbuje siłę swą odnaleźć najbliżej – w sobie samej. Oto klęska fałszywego bóstwa, **cezaryczności**, które szuka w sobie nieistniejącej boskości. Mimetyczność przeniesiona na siebie samą przypomina studiowanie budowy dobrze znanego mechanizmu zegara, który jeszcze nie tak dawno konstruowany był z myślą o możliwościach uchwycenia czasoprzestrzenności istnienia.

Szansa na spełnienie przez sztukę w dramacie kultury XX wieku roli odtwórczyni rozbitych wewnętrznych więzi między poszczególnymi jej elementami i wartościami, tradycją i dniem dzisiejszym, wiedzą i mądrością, pracą i etyką została zaprzepaszczona, być może ostatecznie. Po kolejnej wojnie światowej artyści w każdym prawie zakątku świata bezradnie powtarzali gesty zaczerpnięte z tradycji *strategii skandalu* początku wieku (korzystając głównie z doświadczeń futuryzmu i ruchu dada, a nie kubizmu jak się powszechnie uważa), kontestując jednakże nie przeszłość czy groźne postaci przyszłości lecz współczesność. Wysiłki podejmowane z czasem aby odnowę dialogu uznać za dialog musiały zakończyć się niczym. Artyści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wzmocnili jedynie status sztuki jako wciąż wprawdzie intrygującej swą odmiennością życia, lecz intrygującej coraz mniejszą liczbą ludzi, swoistej, jak to nazwano – enklawy.

Sądzę, że jest nawet gorzej niż wynika z powyższych słów, z negatywnej odpowiedzi na postawione wcześniej pytania. Tendencje eklektyczne i integracyjne oparte w swej istocie na poetyce przełomu sztuki początku poprzedniego wieku, dalej kosmopolityzm i intelektualna jałowość konceptu, przeniesienie zasady mimetyczności w głąb własnej przestrzeni formalnej i najnowszej historii, czyli powielanie siebie samej sprzyjać mogą jedynie tej z dwu tendencji rozwoju kultury, którą wspomaga dziś sprzymierzeniec najpotężniejszy – nauka, a której zwycięstwa (tendencji) wystraszył się kiedyś sam Bóg.

Aktywność poznawcza, dziś najwyżej ceniona i czczona, obezwładnia wolę rozsądku i głuszy cnotę mądrości. Sztuka zaś jej prawom podporządkowana i doświadczająca ich na sobie samej nie niesie swym aktywnym i potencjalnym odbiorcom – ni nadziei ni pocieszenia.

1986 r.