

ROMANA KOLARZOWA

(Rzeszów)

POZA DIALOGIEM.

KILKA UWAG NA MARGINESIE KRYZYSU SZTUKI

Bezpośrednim impulsem do zastanowienia się, co właściwie spotkało sztukę w tym czasie, co do którego ciągle nie ma zgody, jak go oznaczyć, ale który dość zgodnie jest określany modernizmem, było zetknięcie się z nadmiarem przełomów oraz z nadmiarem kryzysu. Każdy w miarę aktywny uczestnik życia artystycznego, wchodzący w nie w latach 70., zbierający zarówno własne doświadczenia, jak i obcujący ze świadectwem tych, których czynne uczestnictwo rozpoczęło się przynajmniej dekadę wcześniej, w krótkim czasie stawał przed niemożnością pogodzenia sfery faktów i sfery interpretacji. W sferze faktów przychodziło bowiem odnotowywać coraz większą powtarzalność zjawisk artystycznych; mówiąc wprost, po kilku latach obecności na *Warszawskiej Jesieni* i helsińskich *Biennale*, po pracy na warsztatach darmstadzkich pozostawało stwierdzić wszechobecną w tych miejscach rutynę i nudę. Ile razy można bez znużenia śledzić preparowanie instrumentu? Jak szybko to znużenie opanuje samego autora oraz słuchacza/widza obeznanego z instrumentalną anatomią?

Praktyk i słuchacz wiedział, czego się spodziewać. Praktyk niewiele czasu potrzebował, aby zorientować się, że – razem ze znacznie bardziej doświadczonymi kolegami – tkwi w „kredowym kole” kategorycznych zakazów: żadnych wyraźnych motywów melodycznych, żadnych dających się zidentyfikować porządków harmonicznym..., im mniej tradycyjnego użycia instrumentów, tym lepiej. A ze skrzypiec, gdy „nietradycyjnie” wprowadzić smyczkowanie za podstawkiem, niewiele można wydobyć. Zarazem jednak każdej takiej prezentacji towa-

rzyszyły interpretacje, w których nie było ani śladu tych wątpliwości i niepokoju. Były za to słowa-klucze: nowatorstwo, przesunięcie granicy oraz przełom. Każdy z tych kluczy był podchwytywany jako możliwość otwarcia nowych perspektyw i ukazania nowych dróg, które miały(by) wyprowadzić muzykę z kryzysu. Jak pogodzić doświadczenie własne (oraz dane, dające się obserwować) z takim „opracowaniem intelektualnym”?

Że ten stan rzeczy nie jest bynajmniej stanem partykularnym, dotykającym jedynie muzyki, uprzytomniły mi krytyki i refleksje Józefa Czapskiego. Nie mając bowiem żadnej praktycznej wiedzy o sztukach plastycznych, zainteresowana byłam ocenami profesjonalistów. To znaczy tych, którzy nie tylko opiniują i oceniają, ale w danej dziedzinie sztuki działają praktycznie. Baczenie też rejestrują reakcje odbiorców i mają ten przywilej, że mogą to robić przez długi czas. To z krytyki Czapskiego przyszła długo nie dająca się jasno zwerbalizować intuicja, że tym, co istotnie nowej sztuce nadaje ten rys rutyny i nudy, opatrywany diagnozą kryzysu, jest nowy dogmatyzm: kubistyczny, abstrakcjonistyczny, taszystowski... Samo rozproszenie „przełomowych kierunków” jest tu jednak mylące: nowym dogmatem jest dogmat nowości.

Dogmat ten był przyjęty bezdyskusyjnie w tzw. Świecie Sztuki – a najsilniej w tej jego części, która zajmuje się tworzeniem refleksji o sztuce. Do czego prowadził, pisałam wielokrotnie po 1981 r., kiedy to na *Warszawskiej Jesieni* rzeczywiście zdarzył się przełom (w formule utworów, na tym festiwalu akceptowanej) – i został tak zinterpretowany, że na kilka lat jakakolwiek rzeczowa dyskusja o lawinowo następujących przemianach poetyk kompozytorskich stała się niemożliwa. Co więcej, *modus interpretandi*, zastosowany do percepcyjnej i ocennej konfrontacji z *Exodus* Wojciecha Kilara, znakomicie udaremnił samą rejestrację tych przemian. Najprościej: sprawił, że słuchano, nie słysząc. Ale też potwierdziły się w ten sposób intuicje praktyków: że tym, co w nowej muzyce teoretykom „odjęłoby mowę”, byłoby chyba oratorium w C-dur.

Jaki jest rzeczywisty zasięg tego dogmatu, pokazała konferencja w Rogóźnie (1985), zorganizowana przez prof. Jacka Woźniakowskiego i Wydział Historii Sztuki KUL. Problem był, w gruncie rzeczy, techniczny: jak robić sztukę sakralną; przekształcił się jednak w problem filozoficzny: czy jest możliwa nowa sztuka sakralna i nowe odczytanie *sacrum*. Tak, jakby i w tej dziedzinie nowość i możliwość nowości była najpilniejszą potrzebą. Tak postawiony problem najcelniej skwitował

ks. Marek Starowieyski: „Nie była to konferencja naukowa, ale sejmik nawiedzonych sztuką [...]”¹.

Nawiedzenie sztuką, jak każdy rodzaj nawiedzenia, ogranicza horyzont widzenia do „tego, co nawiedza” i takiej jego postaci, jaka nawiedzonemu jest – najpierw – znana, a wedle tego znanego – dana². Pozostawało jednak nadal otwarte pytanie: dlaczego nawiedzenie *sztuką*? Możliwy kierunek poszukiwania odpowiedzi wskazał Ortega: sztuka bowiem – obok bardzo licznych, historycznie ewoluujących funkcji – zawsze spełniała rolę nader istotnego wyznacznika prestiżu społecznego. Utraciwszy zaś swój status funkcjonalny na rzecz autonomii, tym bardziej stała się „najbardziej prestiżowym dobrem konsumpcyjnym”. Ortegowska *Dehumanizacja sztuki*, jakkolwiek wydawałaby się prosta, pozwalała przynajmniej zrozumieć ten szczególny związek autonomizmu i konsumeryzmu, wyrażający się w potrzebie bycia na premierze w Bayreuth, dlatego że *to Bayreuth*; czy posiadania własnego Buffeta (skromniej: Potworowskiego), dlatego że *to Buffet* (*resp.* Potworowski). *Wagner w Bayreuth* oddziałuje magią, nieosiągalną – dla nawiedzonych sztuką – przez *Wagnera w Budapeszcie*. Istotna (w rozumieniu witkiewiczowskim) potrzeba obcowania z ekspresyjnymi komplikacjami muzyki Wagnera pozwalała raczej odkrywać Budapeszt, gdzie w powszednich spektaklach z wielką inteligencją sceniczną ożywiała patetyczne heroiny Eva Merton.

Ale ta istotna potrzeba, wyrażająca się także w pilnym zapoznaniu z operowym librettem (podobnie – z tekstem pieśni czy oratorium), w dążeniu do rozumienia sytuacji dramatycznych, budowanych poprzez słowo i dźwięk..., to ciągle nie była postawa estetyczna. W tej, od czasu spospolitowanego Hanslicka i Tiecka, właściwie już od nietzscheańskich *Narodzin tragedii...*, należało poddawać się raczej ogólnemu wyrazowi i kontemplować harmonijną całość. Dla osiągnięcia tego celu magia *Bayreuth* bywa niezbędna: Być może, ogólny wyraz oraz

¹ M. Starowieyski, *Notatki z sejmiku nawiedzonych*, „Tygodnik Powszechny” nr 11, 1985; przedruk w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989.

² Studia nad formami i treściami nawiedzeń tworzą bardzo obszerny materiał. Tu chce tylko zwrócić uwagę na od dawna w psychologii religii rozpoznany fakt, że każdorazowo forma nawiedzenia jest determinowana przez zbiór postaci, sytuacji i przekazów, możliwych do identyfikacji przez „nawiedzanego”. Nawet postaci w teorii Junga archetypowe (kobieta, starzec, dziecko) zostaną zinterpretowane nieuniwersalnie, lecz zgodnie z patrykularnym kluczem; co więcej, postać taka nie pojawi się ogólnie, ale będzie wyposażona w partykularne paraferalia, umożliwiające konkretną identyfikację.

harmonijna całość *Tetralogii* zyskuje nie na wykonawcach, którzy sami zdołali tę całość ogarnąć, ale na świadomości, że pieczę nad całością sprawuje Wolfgang Wagner. Inna rzecz, że profesjonalista nieuchronnie będzie zdziwiony aspiracją do ogarnięcia ogólnego wyrazu dzieła znacznie skromniejszego niż *Tetralogia*, które miałyby wyrazić się bardziej treściwie, niż w kostatacji, że to monumentalne, wstrząsające itd. Profesjonalista (i wymagający słuchacz także) wie, że nie sposób żadnej rozbudowanej muzycznej całości ogarnąć inaczej, jak tylko przez długie studiowanie odcinek po odcinku.

Poczucie niekompatybilności doświadczenia artystycznego i jego konceptualizacji zradycyzowało się za przyczyną estetyki. A zainteresowanie tą dziedziną wynikło z dążenia do uzgodnienia wcześniej wskazanych rozbieżności... Rychło, bo na etapie zmagania się z Ingar-denowską koncepcją dzieła muzycznego, pojawiło się przeświadczenie, że relacja między sztuką a estetyką jest jeszcze bardziej umowna niż między sztuką a krytyką. I dobrze, gdy relacja jest choćby taka – bo może nie być żadnej; estetyka może zautonomizować się tak dalece, że zgoła nie potrzebuje żadnego przedmiotu badań, poza problemami, które sama wytworzy. Przy czym ten poziom autonomii był – na ogół – eskamotowany. *Expressis verbis* przedmiotem badawczym estetyki była ciągle sztuka. Ale sztuka widziana dogmatycznie – jako enklawa wyłącznie estetyczna. Ten punkt widzenia wydawał się bliski figurze logicznej, znanej jako błędne koło, w którym uporczywie objaśniamy nieznanne przez nieznanne: estetyka jest dyscypliną badającą sztukę, a sztuka jest – *ex decreto aethetico* – dziedziną *stricte* estetyczną.

Figurę tę odnaleźć można nie tylko u podstaw, gdzie określa się podstawowe relacje. Wyraźnie obecna jest również w dociekaniach bardzo wysublimowanych; nie tylko w swojej *Teorii estetycznej*, ale i w artykułach monograficznych raz po raz wikła się w nią Adorno. Usiłując bronić radykalnej suwerenności sztuki:

- podkreśla walor przekraczającej estetykę spontaniczności „gestu artysty”, tego swoistego skurczu i rozprysku, znaczącym – w jego interpretacji – ekspresjonistyczny etap twórczości Schoenberga, gdzie nie ma nic estetycznego (a jednak przynależy on do sztuki);

- wskazuje na społeczne (klasowe) zdeterminowanie twórczości;
- raz apologetycznie – gdy sztuka wyraża najistotniejsze napięcia swoich czasów;

- raz hiperkrytycznie – gdy sztuka rezygnuje z obowiązku krytyki i protestu.

A w każdym z tych przypadków sztuka (i artysta) są nieodmiennie autonomiczni i suwerenni!

Wydawałoby się, że nie można jednym tchem chwalić mecenatu i potępiać merkantylizmu; tym bardziej – bronić autonomii, subiektywnej spontaniczności i wierzyć w ścisłość socjalekonomicznego detremizizmu. (Tak dalece, aby – w *VI Symfonii* Mahlera – gęstość brzmienia orkiestrowego i ostinatowy rytm marsza, porządkujący całość dzieła, interpretować jako... wyraz wiary w nieuchronność i moc masowego ruchu proletariatu; ponieważ dzieło powstawało w latach 1905–1906.) Dla tego samego powodu można odmawiać wartości utworom, które, choć pisane współcześnie, zachowują elementy tradycyjnej harmonii – chociaż wybór techniki pracy jest (a co najmniej może być) suwerenną decyzją twórcy. Jednak (niekiedy – a kiedy, to już suwerenna decyzja teoretyka) okazuje się, że autonomiczny artysta aż takiej suwerenności nie ma; ma natomiast obowiązek krytycznego reagowania na wymogi czasu. Musi więc „wyjść poza Beethovena, gdyż [...] nie same harfy anielskie rozbrzmiewają”. Istotnie, Kongres Wiedeński zamyka epokę, wypełniona brzmieniem samych harf anielskich.

Po warsztatach Bachowskich Rillinga oraz po lekturze Adornowskiej rozprawy o jazzie (a raczej przeciwko jazzowi) stało się raczej jasne, że nie tylko wykonawcy, ale też wymagającemu słuchaczowi ani Adorno, ani Ingarden, ani Dufrenne w niczym nie pomogą do niepowierzchnowego zrozumienia muzyki. Owszem, mogą takie próby mocno utrudnić przez „zainfekowanie” uogólnionym pojmowaniem dzieła muzycznego – ale dzieła romantycznego!

Nadal pozostawała otwarta kwestia nawiedzenia sztuką. Odpowiedź, wskazywana przez Orteę, nie wyczerpywała zagadnienia. Pozwalała jednak określić możliwy obszar poszukiwań. Paradoksalnie, najbardziej inspirująca była tu konserwatywna niechęć autora do wszelkich innowacji o charakterze rewolucyjnym i do wszelkich rewolucjonizujących manifestów. W tym także manifestów emancypacyjnych, humanizacyjnych itp. W odniesieniu do sztuki niechęć ta nastroczała wprost pytanie: co uległo destrukcji wskutek „rewolucjonizowania” tej dziedziny? Oraz: co oznaczała dla samej sztuki koncepcja jej autonomii?

Próbując z samymi tylko pytaniami przeprowadzić jakiś porządek zarówno w doświadczeniach związanych z praktyką artystyczną, jak i w doświadczeniach intelektualnych, nietrudno było spostrzec, że po społu ogniskują się one wokół jednej sytuacji. Najbardziej adekwatnie

opisuje ją zaczerpnięta z neopsychoanalizy kategoria alienacji. Sztuka, permanentnie od dziesięcioleci doświadczana i opisywana jako tkwiąca w kryzysie; samoświadomość artystyczna, odwołująca się do kryzysu, niemocy oraz przełomu jako zjawisk dla siebie konstytutywnych, wreszcie teoretyczna konceptualizacja sztuki, przyjmująca z jednej strony nowość jako dogmat, z drugiej – konstatująca kryzys jako stan oczywisty, niekiedy wręcz fundamentalny, wszystko to razem okazywało się czytelne i spójne jako świadectwo wyobcowania. Rysowała się zwolna odpowiedź na pierwsze pytanie, sprowokowane przez Ortegowski konserwatyzm. Tym, co uległo destrukcji podczas rewolucjonizowania sztuki (*resp.* emancypowania i humanizowania jej) były dotychczasowe projekty antropologiczne, integrujące zarówno praktykę artystyczną, jak i doświadczenie sztuki oraz towarzyszącą im refleksję z pozostałymi formami ludzkiej aktywności.

W nowej, „rewolucyjnej” optyce sztuka była postrzegana jako wyzwolona; w innym wszak znaczeniu, niż było związane z wcześniejszym rozumieniem sztuk wyzwolonych. Tradycyjnie sztuki (a także umiejętności – *artes* jest określeniem dość szerokim) wyzwolone były dziedzinami, w których:

- wiedza techniczna była wtórna wobec intelektualnej znajomości przedmiotu;

- intelektualne rozwiązanie zagadnienia, przynależącego do sztuk wyzwolonych nie wymagało realizacji praktycznej (technicznej).

Stąd traktat muzyczny, teoretyczne studium rozwiązujące jakies zagadnienie z kompozycji, czy też analogiczne studium z zakresu problematyki architektonicznej były dowodami wyższego kunsztu, niż zespół prostych umiejętności wykonawczych. Wprost: dowodziły wyzwolenia od ograniczeń techniczno-mechanicznych. Monteverdi zrewolucjonizował muzykę nie wyłącznie dlatego, że rozwinął technikę madrygalową (pod tym względem znacznie dalej poszli Cipriano del Rore i Gesualdo da Venosa); jednak tylko Claudio Monteverdi komponował nie zważając np. na istniejące instrumentarium – w razie potrzeby dając wskazówki, jak należy pomyśleć instrument, odpowiadający brzmieniem jego wymaganiom ekspresyjnym i znaczeniowym (przykładem: drewniane organy, niezbędne w Orfeuszu)³. Pamiętając o takim rozumieniu sztuk wyzwolonych, znacznie czytelniejsze staje się dążenie Leonarda da Vinci do wyzwolenia malarstwa. „Tajemnicze” przyczyny

³ Charakter i znaczenie intelektualnej części dorobku Monteverdiego nadzwyczaj wyczerpująco omówiła Ewa Obniska. Zob. E. Obniska, *Monteverdi*, Gdańsk 1995.

niekończenia licznych prac stają się zrozumiałe: przedmiotem pracy jest kwestia perspektywy, optyki itp.; rozwiązanie jej oznaczało zamknięcie pracy – bez względu na stan, w jakim znajdowało się to, co było postrzegane jako właściwy cel pracy malarza (a malarstwo nie należało do sztuk wyzwolonych ani w innej typologii: wolnych, w odróżnieniu od mechanicznych), tj. obraz.

Nowe wyzwolenie, jakkolwiek rozpoczynające się w związku z manifestowaniem, wręcz dekretowaniem hegemonii Rozumu, bynajmniej nie oznaczało wzmożenia nastawienia intelektualnego wobec twórczości artystycznej. Wręcz przeciwnie: jak pokazał Harmoncourt, jednym z istotnych rysów tego wyzwolenia (i całej okołoartystycznej ideologii emancypacyjno-rewolucyjnej) było dążenie do uproszczenia, w niektórych dziedzinach zmierzającego aż do niwelacji wiedzy przedmiotowej. W tym dążeniu wyraźnie znać pomieszenie, nieuchronne, zważywszy że natchnieniem wspomnianych ideologii była zarówno encyklopedystyczna hipertrofia racjonalności, jak i sentymentalizm roussofski. Zbyt specjalistyczną wiedzę, która była jednym ze „środków utrzymywania nierówności” (a w konsekwencji „narzędziem ucisku”, stosowanym przez uprzywilejowanych), zastąpić miała wrażliwość na Piękno. Sama kategoria piękna straciła tu swoją dobrze wcześniej ugruntowaną pozycję intelektualną; stała się – z perspektywy nawet rudymentów wiedzy przedmiotowej – dość mgławicowo przedstawianym odblaskiem Idei; czy – w ujęciu późnym, bo heglowskim – zmysłowym przeświecaniem Idei. Ideą odbiorcy tak pojmowanego piękna był wrażliwy dyletant, wiodący swój rodowód od „dobrego dzikusa” (w samej rzeczy, takiemu odbiorcy stwierdzenie monumentalności czy wzniosłości mogło wystarczyć). Uprzywilejowanymi narzędziami poznawczymi była wspomniana wrażliwość i dobry smak. Narzędzia te podlegały „kształceniu immanentnemu”, tzn. miały rozwijać się i doskonalić w kontakcie ze specyficzną kategorią przedmiotów, których rozpoznawanie i właściwą klasyfikację umożliwiały. Przedmioty te, działania potrzebne do ich powstania oraz właściwa wobec nich postawa tworzyły razem zamkniętą klasę, wolną (wyzwoloną) od relacji z pozostałymi formami ludzkiej aktywności.

Jedno z typowych nieporozumień, związanych z ustanowieniem takiej autonomicznej klasy przedmiotów polega na przeoczeniu (a być może i na manipulacji, zmierzającej do zeskatowania) dość oczywistej zależności. Autonomiczna sztuka, a ściślej: piękno, którego obiekty sztuki są „nosicielami”, znajduje i zajmuje (wraz z równie autonomicznym rozumem) miejsce, które nie jest miejscem swoistym. Jest to

miejsce zwolnione wskutek arbitralnej kasacji Absolutu; widać to na przykładzie dość trywialnym: skutkiem dekretu znoszącego kult religijny jest erygowanie Świątyni Rozumu oraz Świątyni Sztuki. Interesujące byłoby przebadanie rozwoju form kultowych, zalecanych w nowym panteonie. To jednak, ze względu choćby na samą obszerność materiału, jest odrębnym zadaniem. Tu należy odnotować tylko niewspółmierność obu kultów: „nabożeństwa” ku czci Rozumu, jakkolwiek w zamyśle najdonioślejsze, w praktyce nie wychodzą poza schematyczność alegorii. Wyraźnie brak jest materialnych desygnatów nowego *sacrum*. Niezbędnych, gdyż zniesienie kultu religijnego w żaden sposób nie wiąże się ani z dekonstrukcją ani rekonstrukcją myślenia religijnego. Waloryzacja dotychczasowego systemu wierzeń jako zabobonu i przesądu ogranicza się do negacji treści wierzeń, natomiast nietkniętą pozostawia ich strukturę. Sama świadomość istnienia takiego zróżnicowania w sferze wiary (niewyłącznie religijnej) pozostaje długo nieuchwytna.

Wnikliwą analizę tej różnicy znajdujemy dopiero w *Dwóch typach wiary* Bubera. Typ, o którym tutaj mowa, charakteryzowany jest jako wiara w coś – wierze tej niezbędny jest przedmiot: osoba, obiekt, manifestacja mocy (cud), dogmat. Nawet najbardziej intelektualny z wymienionych przedmiotów – dogmat – który mógłby, wręcz powinien, stać się przedmiotem dociekań (charakterystycznych dla postawy wiary/zawierzenia czemuś) pozostaje jednak przedmiotem wiary w coś. Jego siłą nie jest bowiem sam przekaz (treść), ale źródło pochodzenia: osoba lub instytucja, która go ustanawia i podaje jako obowiązujący⁴.

W omawianych przypadkach, przy zachowaniu starej struktury wierzeń, kult rozumu wyczerpuje się więc w dogmacie, formułowanym przez instytucje powołane do badania reguł i manifestacji Rozumu. Co nietrudno spostrzec, postawa taka mniej owocuje rozwojem i umocnieniem racjonalności, natomiast znacznie bogatsza jest w fanatyczne przywiązanie do potęgi rozumu, potęgi nauki etc. Wedle tej struktury wierzenia ukształtowany „racjonalista” to ktoś, kto radykalnie i dogmatycznie (zgodnie z instytucjonalną dyrektywą) odrzuca *zabobony* i *wierzy w naukę*. Jest więc takim racjonalistą, który *wierzy*, że jego poglądy „pochodzą z wiedzy”, kimś, kto *wierzy*, że wie, ale nie wie, że *wierzy*⁵.

⁴ M. Buber, *Dwa typy wiary*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 47–48.

⁵ Określenie zawdzięczam dr. M. Drwiędze (Zakład Etyki, Inst. Filozofii UJ).

Inaczej rzeczy się mają w przypadku kultu Piękną. Odmienność ta dotyka oczywiście samej sfery przedmiotowej. Istnieje obfitość obiektów, które mogą być uznane za „nośniki Piękną” i traktowane jako manifestacje (ucieleśnienie) idei, otaczanej kultem. Same więc stają się przedmiotami o szczególnym statusie – przedmiotami obdarzonymi mocą. Jako przedmioty maniczne doznają szczególnej, nabożnej czci. Mnożą się świadectwa o wstrząsach i przełomach duchowych, doznawanych za sprawą zetknięcia się z jakimś egzemplarzem (czy klasą), zaliczanymi do tego wyróżnionego zbioru. Opisy tych symptomów zajmują coraz więcej miejsca, zarówno w tekstach otwarcie przeznaczonych do publikacji, jak i w prywatnych, pisanych wszakże „z myślą o potomności”. Kluczowe zwroty w tych opisach to wstrząs, który przyprawia o niepohamowany płacz/niepohamowane drzenie/bezsensowność i po tym (spotkaniu, lekturze, przedstawieniu...) nic już nie było takie samo, wszystko widziałem nowymi oczami. Są to opisy wprost wzorowane na tekstach epifanicznych, dla których w kulturze zachodniej doświadczeniem archetypowym (wraz z wzorcowym opisem) jest *Spotkanie w drodze do Damaszku!*

Kulminacją nowej epifanii jest tworzenie muzeów. Pod tym względem swoistą doskonałością jest praca Dominika Vivant Denona. Jego celem jest zgromadzenie w jednym miejscu jak największej ilości przedmiotów, w najwyższym stopniu ucieleśniających Piękną, stworzenie najokazalszej świątyni sztuki. Spełnieniem tej ambicji jest Luwr, który istotnie staje się świątynią również w tym znaczeniu, że – jak w starej praktyce kultowej – stanowi cel pielgrzymek. Zabobonny lud podąża do Lourdes, aby znaleźć się w zasięgu Tajemnicy: zobaczyć i dotknąć świętej groty i świętej wody. Celem nowożytnych, wolnych od zabobonów pielgrzymów, staje się (gdy o Luwr chodzi) uwielbienie *Giocindy*; już nie jako ideału renesansowego malarstwa portretowego, ale jako Tajemnicy: epifanii *das ewig Weibliche*, ponadczasowej zmysłowości, która odsłania mistyczną głębię tego, co idealne (John Ruskin w ten mistycyzm wkomponowywał nawet rys wampiryczny, obecny jakoby w uśmiechu modelki⁶); wreszcie – geniuszu artysty. Jedni i drudzy pożądamy znalezienia się w materialnym zasięgu tego, co jest cudem.

Tu dokonuje się nie tyle autonomizacja sztuki, ile raczej dochodzi do triumfalnego apogeum ikonolatrii, gdzie „ikoną” – czyli znakiem – staje się to wszystko, co może zostać uznane jako naznaczone ideą

⁶ Zwrócił na to uwagę M. Praz; zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 113.

Piękna. W tej ikonolatrycznej orientacji gruntuje się kategoria dzieła sztuki – właśnie przedmiotu nacechowanego parasakralnie, niezależnie od jego przynależności gatunkowej. Nowa ikonolatria eksponuje również jako obiekt osobliwego kultu postać twórcy. Ścisłej – jego geniusz. Osobliwość tej ekspozycji polega przede wszystkim na zacieraniu ludzkich cech twórcy, w tym – i to pierwszoplanowo – na zacieraniu jego kwalifikacji intelektualnych. Artysta zyskuje status Wieszcza. Patetyczne określenie odwraca uwagę, wręcz skrywa, nader dwuznaczne realia tego statusu. Wieszcz nie jest kapłanem; nie w tym znaczeniu, aby miał kompetencje pouczania o obiekcie kultu. Analogia Lourdes – Louvre jest nieprzypadkowa: Bernadette Soubirous otrzymała dar widzenia i łaskę uczestnictwa w Tajemnicy. Ale to nie Bernadette naucza i objaśnia swoje widzenie – Bernadette jest badana i przesłuchiwana. Ma powierzyć otrzymany przekaz, swoją wizję, egzegetom. Dopiero ich uznanie uczyni jej wizję prawdziwym objawieniem i włączy w nauczanie wiary. Bez orzeczenia egzegetów wizje Bernadette nie mają żadnej wartości a jej przekonanie o ich prawdziwości nie ma znaczenia.

Wieszcz jest rewelatorem Tajemnicy Odwiecznego Piękną (Piękną transcendentalnego itp.). Tu najlepiej można uchwycić parasakralny charakter tzw. autonomicznego myślenia o sztuce. Coś „nie z tego świata” znajduje sobie medium, poprzez które może zmanifestować się w „tym świecie”. Medium, jak długo jest we władzy tego, co poprzez nie objawia się światu, nie wie, co czyni. Odzyskując siebie, nie jest zdolne zdać sprawy z tego, co i dlaczego uczyniło. Medium – wieszcz jest zatem analogiem proroka, w nader zresztą potocznym rozumieniu, w którym zyskanie mocy profecji jest równoznaczne z zawieszeniem zdolności rozumowania. I dalej analogia jest konsekwentna: tak jak słowa Pytii były niepojęte bez objaśnień wtajemniczonych w sztukę wieszczona, ale nie wieszcząca, tak samo rewelacje twórcy-wieszczka wymagają objaśnień wtajemniczonych w misteria Piękną, acz nie tworzących. Rolę *par excellence* kapłańską i egzegetyczną przyjmują estetycy: prawodawcy, dogmatycy i krytycy nowego kultu.

Należy zwrócić uwagę i na to, że wieszcz sam staje się obiektem adoracji, znowu – na wzór „nosiciela” objawienia religijnego. Jest nieporozumieniem wskazywanie podobieństwa między adoracją twórcy, działającego w obrębie paradygmatu autonomii sztuki, a poważaniem, jakim cieszył się wcześniej. Owszem, Leonarda oblegali adepci; owszem, J. S. Bach przeszedł pieszo setki kilometrów, żeby posłuchać Buxtehudego... Tu jednak analogia jest zwodnicza: Bach nie dlatego

szedł z Lipska do Hamburga, że Buxtehude był niezwykle ciekawym człowiekiem, ale dlatego, żeby nauczyć się od mistrza organów tego, czego sam jeszcze nie umiał. Adoracja wieszczą najmniej związana była z chęcią uczenia się. Chęć taka byłaby zresztą absurdalna, skoro wieszczę jest wybrańcem. Jego sztuka jest zatem nieprzekazywalna – nie można się nauczyć tego, co jest skutkiem działania specyficznej łaski. To tak, jakby od Bernadette chcieć się nauczyć widzenia Madonny. W osobie wieszczą czci się to, co go nawiedza; toteż i dalej analogia rozwija się zgodnie z wzorcem kultu religijnego, zogniskowanego wokół materialnych manifestacji *sacrum*. Przedmiotem czci staje się wszystko, co jakoś fizycznie było związane z wieszczem – tak, jak okrycie świętego samo stawało się relikwią, tak też relikwiami stają się „pracownice mistrzów”, przedmioty osobistego użytku, wreszcie – wszystko, co należy do ich świata prywatnego. Także ludzie, wyróżnieni przez wieszczą bliskością. Nade wszystko zaś obiektem adoracji staje się jedyność dzieła, przedmiot oryginalny.

Tu dochodzimy do źródła radykalizującego się wymogu nowości. Przedmiot oryginalny to ten, którego związek z osobą twórcy jest niepodważalny i który stanowi unikat. Twórca nie może (odtąd) swobodnie przetwarzać swoich własnych dobrych pomysłów; tym bardziej nie może opracowywać pomysłów cudzych. Stosując ten rygor do twórczości czasów przedautonomicznych, należałoby kwestionować rangę „dzieł oryginalnych” w przypadku niemal całej twórczości polifonicznej (gdzie *cantus firmus*, podstawa utworu, jest zawsze cytatem lub autocytaem). Operacja taka dotyczyłaby również przynajmniej połowy kompozycji Vivaldiego i niewiele mniej dzieł Bacha, z tych samych przyczyn. Rezultaty stosowania rygoru unikatowości dzieła – w przypadku muzyki – są doskonale widoczne: zdecydowanie maleje ilość nowych utworów. „Łatwość” komponowania załamuje się u schyłku klasycyzmu: Beethoven jest właściwie ostatnim twórcą, który pozostawia liczne dzieła⁷. Po Beethovenie, mimo rozluźnienia strukturalnych rygorów kompozycji i „zdania się na natchnienie”, obserwuje się zjawisko, które można by zinterpretować jako symptom wzrostu trudności tworzenia muzyki. Występuje efekt paradoksalny: im więcej wolno (a po „konstrukcyjnych” eksperymentach Berlioza wolno coraz więcej – i jest wielu chętnych do poszerzania granic tej swobody) i im

⁷ Tu załamanie jest nader czytelne: Beethoven komponuje jeszcze „z klasyczną łatwością” sonaty fortepianowe, skądinąd najmniej klasyczne pod względem budowy i środków ekspresji. W muzyce symfonicznej porusza się znacznie ostrożniej, więc też i pisze znacznie mniej.

bardziej pożąda się nowych utworów, tym jest ich mniej. I tym mniej są one akceptowane.

Nowa muzyka (począwszy od Wagnera) i nowe malarstwo (zaczynając nie od impresjonistów, a od Delacroix) znajdują jeszcze uznanie. Nie oznacza to zrozumienia – ostatecznie Wagnera (w swoim czasie) nie rozumiał Nietzsche, bo sam przyznał, że w apologii *Gesamtkunstwerku* jako odrodzenia i rozwinięcia „trójjedynnej chorei” więcej było własnego marzenia niż przemyślenia idei wagnerowskich; rozumiał go Hans von Buelow – i rozumiawszy, odżegnał się, w samej rzeczy profetycznie określając te idee jako *Kunstliche Totalitat*. Nowa twórczość ekscytowała nie tyle rozumiałyymi jakościami, ale aurą skandaliczności. Stosy zarzniętych odalisk w *Śmierci Sardanapala* bulwersowały nie walorami kompozycyjnymi i zestrojem barw, lecz frenezją nagości i okrucieństwa. A więc czymś z całkiem innej sfery, niż sfera deklaratywnej estetycznej bezinteresowności. Delacroix na długo pozostał jedyny w swojej niepodległości „interpretacjom kanonicznym” – *Sardanapal* do dzisiaj nie poddał się „estetycznej poprawności”.

Skandaliczność jednak jest słabą podniętą; aby była skuteczna, wymaga eskalacji środków; ta zaś rychło czyni się „sztuką dla sztuki”. Uwaga odbiorcy coraz bardziej odwraca się od przedmiotu (który miał być przedmiotem czci), a zwraca ku osobie. To, ostatecznie, wybraniec fascynuje i drażni, aż poza granice odrzucenia. I tak zaczyna się kryzys. Jego uwieńczeniem jest – w praktyce – arbitralne wskazywanie przez wybrańca przedmiotów, które mają podlegać wyróżnieniu i przeniesieniu do sfery parasakralnej. Intelktualnie odpowiada tej arbitralności uznanie, że nie ma innej sztuki, poza tym, co jako sztukę wskaże *Artworld*⁸. Przyjęcie już – jako oczywistości – istnienia „Świata Sztuki”, razem z jego biurokacją i uprawnieniami tej biurokracji, wskazuje rozmiar alienacji i „daje do myślenia” o istotnych przyczynach „estetycznego konsumeryzmu”. Konsekwencje tej oczywistości są znane: z jednej strony jest to ponowna eksplozja obfitości „dzieł”; z drugiej – rozwój rynku sztuki, na którym to, co desygnowane instytucjonalnie jako właściwa nowa sztuka cieszy się znikomym wzięciem.

Jednym ze skutków emancypacji edukacyjnej, także w dziedzinie sztuki, jest trwałe zmniejszanie się liczby odbiorców, nie związanych profesjonalnie ze „Światem Sztuki”, a umiejących poruszać się po tym

⁸ Tak się najprościej klaruje tzw. instytucjonalna definicja sztuki Dickiego i Munro.

ryнку wedle własnego rozeznania. Odbiorca nieprofesjonalny szuka bowiem w ofercie artystycznej czegoś całkiem innego, niż wskazuje mu biurokracja *Artworldu*. Biurokracja ta – krytycy, marszandzi, agencje promocyjne, instytucje żyjące ze sprzedaży produktu artystycznego i zarządzania jego dystrybucją – ma jednak swoje zasługi w pomieszczeniu odbiorcy nieprofesjonalnego. W swojej najwyższej warstwie hierarchicznej nadal zachowuje ona i – nawet jeśli już w nie nie wierzy – wkomponowuje w swój wizerunek publiczny „prerogatywy kapłańskie”: namaszczenia wybrańca, uświęcania wytworu lub tylko obiektu wskazanego przez „twórcę”, a także:

- interpretacji charakteru związku, jaki przedmiot uświęcony ma z (parasakralnym) Światem Sztuki;
- ujawniania sensu samego przedmiotu (wytworu);
- „odślaniania racji”, decydujących o naturze tak opisanego związku oraz o własnym sensie obiektu.

Ta ostatnia prerogatywa, zastrzeżona dla strefy najwyższego – bo naukowego – wtajemniczenia, najtrwalej zachowuje analogię z tradycyjną strukturą religijną. Odpowiada ona „oświeceniowo zdezwauowanym” naukowym roszczeniom teologii; ta z jednej strony dostarczała:

- objaśnień sfery *sacrum* – jej natury, struktury, wewnętrznych relacji itd.;
- dowodów, że tak się rzeczy mają, jak wskazują objaśnienia;
- dowodów wtórych – że zarówno podane objaśnienia, jak i ich dowody są tym, do czego rozum dochodzi w sposób konieczny.

Z drugiej strony, aby zachować zasadność w ten sposób prezentowanych naukowych roszczeń, ta sama teologia przedstawia „racje niepodważalne”, dla których:

1. muszą istnieć wierni – sama natura determinuje ich istnienie;
2. wiernym jest ten (i tylko ten), kto *in extenso* przyjmuje doktrynę teologiczną;
3. żaden wierny – poza uprawnionymi teologami – nie może:
 - samodzielnie podejmować kontaktów ze światem *sacrum*;
 - wgłębiać się w lekturę tekstów, uznanych za źródłową prezentację sakralnego kanonu;
 - podejmować takich dociekań, które należą do ich dziedziny.

Analogia ta, przeniesiona na „Świat Sztuki”, pokazuje, że – wbrew samej doktrynie interpretacyjnej – dokonała się nie sekularyzacja, ale

przeciwnie: sakralizacja i teologizacja sztuki. Odbiorca winien dokonywać wyboru z oferty rynku sztuki zgodnie z doktrynalnymi wskazówkami; nieuwzględnianie ich czyni go odbiorcą niewykształconym. Zarazem jednak te właśnie wskazówki przyczyniają się do wspomnianego „pomieszania” odbiorcy (czy też „wiernego” Sztuki). Odbiorca ma bowiem podane:

- dyrektywy, określające właściwe nastawienie wobec sztuki;
- zestaw dzieł kanonicznych o bezdyskusyjnej wartości.

Wiedząc zatem, że:

- winien kierować się na piękno,
- piękno bezdyskusyjnie manifestuje się w dziełach kanonicznych (*arcydziełach*),

poszukuje tego, co wykazuje podobieństwo do obiektów, należących do zbioru kanonicznego. Tym sposobem ustanawia się naraz trzy faktyczne sposoby zachowania w Świecie Sztuki:

- konieczność orientowania się na to, co jest „nacechowane Pięknem”;
- bezdyskusyjnym, powszechnie przyjętym „komunikatem Piękna” są arcydzieła; tak arcydzieło staje się estetycznym komunalem;
- preferowanie tak postrzeganego arcydzieła jako wzorca, determinującego upodobanie.

Tak wyedukowany odbiorca staje się – o ile spróbuje w poszukiwaniach „rynkowych” zrezygnować z aktualnych dyrektyw instytucjonalnych – albo kimś w rodzaju integrysty na mszy posoborowej, albo wiernym rytualnym, bezrefleksyjnie zachowującym przepisany obrządek. O ile zaś zda się na rozstrzygnięcia instytucjonalne, będzie musiał uzgodnić sam z sobą (a w razie potrzeby wyjaśnić to mniej wtajemniczonym lub mniej uległym), dlaczego zachwyca go Mozart, Wagner, Stockhausen i Fluxus; Dante, Szekspir, Balzac i Joyce; Giotto, Rafael, Klee i *action painting*... itd. O ile, oczywiście, nie zamierza poprzestać na roli znakomicie w tej materii wykształconego dogmatyka, który zna naukę kościoła, potrafi ją biegle referować (a nawet racjonalnie jej bronić), ale jego osobista wiara i stosunek do *sacrum* pozostaje w najlepszym razie sprawą całkowicie prywatną, o ile nie zgoła problematyczną. Taka postawa jest najzupełniej możliwa. Nie należy więc zdumiewać się, że – instytucjonalnie uznany – egzegeta, uświadamiający dylematy sztuki po Auschwitz i ilustrujący je humanistyczną bezradnością poezji

Celana (z nader erudycyjnymi odniesieniami) po wykładzie pośpieszy oglądać 1157 odcinek argentyńskiego serialu. Jemu bowiem sztuka – poza statusem zawodowym – nie oferuje już nic.

Oferta sztuki, ta historycznie znana i ta możliwa, jest bowiem zagłuszona – i nie jest to wyłączną zasługą estetycznej autonomii i samej estetyki, chociaż zasługa ta jest wielka. Głuszenie oferty sztuki w kulturze grecko-chrześcijańskiej jest nurtem trwałym; i długo wynika z doskonałej wiedzy o tym, że w dziedzinie praktyki artystycznej możliwe jest to, co w dziedzinie racjonalnej jest nie do przyjęcia. Możliwe jest bowiem odsłanianie tego, co jest wbrew rozumowi i wbrew temu, co rozum przedstawia/konstruuje jako swój porządek. Rozważania: jest czy nie – jest sztuka kreacją *ex nihilo*, możliwe zresztą dopiero wtedy, gdy „zawiesi się” wszelką wiedzę o uwarunkowaniach materiałowych i technicznych⁹, które przesłaniają niebezpieczną wiedzę o obecności (i możliwości ujawniania się) innego *nihil* – tego, które jest związane z jakimś rodzajem spustoszenia. A co najmniej niespójności lub sprzeczności, których dynamika nie prowadzi – jak pragnąłby tego rozum – do pojednania, ale do spustoszenia właśnie. (Być może, samo takie pragnienie rozumu: widzieć, a gdy to niemożliwe: tworzyć harmonię, jest wyrazem nie samej tylko rozumności; i w tym dążeniu rozum sięga nie tyle do swoich „czystych” praw, ile do „ciemnych korzeni”: pożądań, afektów, namiętności, wyobraźni – co, ostatecznie, ujawniało się, jednakowo, i najbardziej przenikliwym badaczom racjonalności¹⁰, i radykalnym jej kontestatorom.)

Dążenie do przejrzystości przejawiało się nie tylko w klarowaniu własnej sfery, ale również w marginalizowaniu i „odwartościowywaniu” tego, co wyklarować się nie dało lub – klarowane – mogło

⁹ Obecnie zagadnienie artystycznej *creatio ex nihilo* wiąże się obiegowo z „postępującym procesem autonomizacji”, datowanym na dojrzały Renesans. Historycznie jednak dojrzały Renesans eksponuje w praktyce artystycznej empiryczną postawę badawczą. Postawa ta znajduje swoje najbardziej czytelnie „zogniskowanie” w historii kopuły na bazylice św. Piotra w Rzymie: ostatecznie wybrano projekt Bramantego, ponieważ w nim najlepiej łączyły się „wizja artystyczna” i precyzja opracowania technicznego, uwzględniającego już zrealizowaną część konstrukcji. Świadomość wymagań oraz ograniczeń, stawianych przez tworzywo, jest trwałym komponentem twórczości (por. uwagi Stróżewskiego, *Dialektyka twórczości*).

¹⁰ *Ciemne korzenie* racjonalności znane były na długo przed rewelacjami Freuda. Znakomitym studium na ten temat, w związku m. in. z *Namiętnościami duszy* Kartezjusza, są *Podróże do piekiel* B. Micińskiego. Za wskazanie tej lektury i cenne do niej uwagi winna jestem podziękowanie dr. Z. Benedyktowiczowi (Zakł. Historii i Kultury Materialnej PAN) i prof. M. Klingerowi.

ujawnić *wiedzę niepożądaną*. Tu trzeba by szukać racji „głuszenia” tego, co mogła oferować sztuka. Dlatego, ostatecznie, Platon nie tylko „wypędzał” poetów z doskonałego i doskonale pedagogicznego państwa, ale domagał się ocenzurowania mitów i utajnienia części „niecenzuralnej”. Wymóg ten implikuje głębokie przeświadczenie, negujące – deklarowany – intelektualizm etyczny: człowiek, a w każdym razie większość ludzi, nigdy w pełni nie dorosłeje; nie do tego stopnia, aby pozyskiwać wiedzę, jeśli nawet nie zupełną, to przynajmniej nie ocenzurowaną wychowawczo. Wiedza płynąca z ciemnych korzeni i ciemnych źródeł, z mitu i sztuki, jest wiedzą dla – nielicznych – dorosłych. Niedorosłym, jeśli już całkowicie od tej wiedzy odsunąć ich nie można, trzeba ją przedstawić jako bajki, przesady lub iluzje – owszem, piękne (choć częściej odstręczające dzikością), ale nieprawdziwe.

BEYOND DIALOGUE. REMARKS ON THE „CRISIS OF ART”

Summary

The article concerns the evolution of musical practice in the last decades of the twentieth century. The requirements of the art world forced creators and listeners to face the problem of how to reconcile the realm of facts and the realm of interpretation. Facts include the increasing monotony of artistic trends and the obsessive maintenance of the categorical prohibition of establishing a tradition. In the sphere of interpretation those facts were absent. Interpretation conjures reality and highlights *newness* and *showing new roads*. Following Józef Czapski, I write about a new dogmatism, which concerns not only the visual arts. It is a characteristic of the alienation of art, when it loses its traditional function. This alienation, in particular the „breaking out” of the anthropological context, makes the phenomenon of *crisis* permanent. This condition may lead to the triumphant climax of iconolatriy, where the „icon”, a sign, becomes anything that can be considered as *marked by the Idea of Beauty*. The price of this new iconolatriy and of the forms of education related to it is a systematic decrease in the number of recipients. This phenomenon is institutionally sanctioned by the recognition of „high culture” as the phenomenon of „niche”.

Romana Kolarzowa