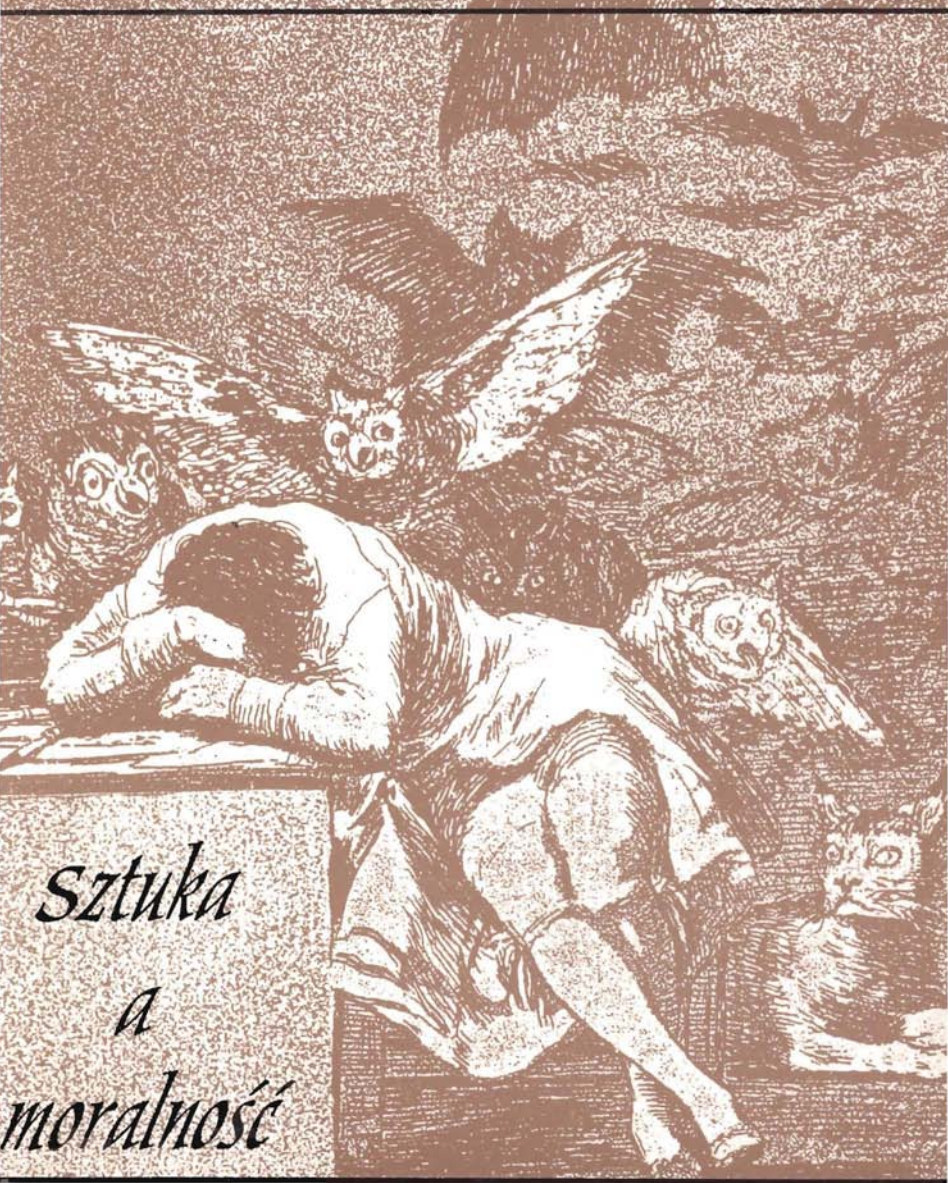
ZNAK
MIESIĘCZNIK
479
ROK XLVII
KRAKÓW
KWIECIEŃ (4) 1995



Sztuka a moralność

ZESPÓŁ ● STEFAN SWIEŻAWSKI, STANISŁAW STOMMA, JERZY TUROWICZ, STEFAN WILKANOWICZ, JACEK WOŹNIAKOWSKI, HALINA BORTNOWSKA, STANISŁAW GRYGIEL, MAREK SKWARNICKI, WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI, TOMASZ FIAŁKOWSKI

REDAKCJA ● KRYSTYNA CZERNI, JAROSŁAW GOWIN (redaktor naczelny), JAN ANDRZEJ KŁOCZOWSKI OP, IZABELLA SARIUSZ-SKĄPSKA, KAROL TARNOWSKI, ŁUKASZ TISCHNER (p.o. sekretarza redakcji), STEFAN WILKANOWICZ (przewodniczący Fundacji Kultury Chrześcijańskiej ZNAK), ELŻBIETA WOLICKA, HENRYK WOŹNIAKOWSKI, DOROTA ZAŃKO

adres redakcji i administracji ● 30-105 Kraków, Kościuszki 37, I p., tel. 21-89-20, fax 21-98-14

CYTAT NUMERU:

Ethos to po grecku po prostu sposób bycia. Również sposób bycia artystą. I nie chodzi tutaj o jego grzechy, błędy, nawet zbrodnie (nie trzeba sięgać do aż nadto znanych przykładów – Villon, Caravaggio, ziejący nienawiścią do wszystkich i wszystkiego Céline), jeżeli w tym, co powstaje, odnajdujemy prawdę, przerażającą nawet, prawdę o człowieku. Sztuka to coś w rodzaju spowiedzi. Artysta ujawniając swoje niepokojące, nikczemne nawet wnętrze, może jakoś się wyzwolić i się wyzwala, oczyszcza, pomaga innym dostrzec zło dotychczas ukryte. (...) Etos artysty, powtarzam, sprowadza się do tego, żeby mówić prawdę, całą prawdę. O świecie, o sobie.

I dlatego największym wrogiem artysty jest owa spinozjańska pycha, grecka *Hýbris*. Ona to każe artyście otaczać się pochlebcami, budować wokół siebie świat pozorów, który z prawdą niewiele już ma wspólnego. Gdy człowiek, artysta, polityk traci kontakt z rzeczywistością, potrzebuje – jak to powiedział Spinoza? – potrzebuje obecności „pasożytów i pochlebców", potrzebuje dworu, poklasku. I już jest mu właściwie wszystko jedno, czy na tym dworze pełni rolę monarchy czy nadwornego błazna. Tak więc i tutaj właśnie zapytać by należało, jaki to ma wpływ na jego sztukę. Otóż jest to wpływ niszczący. Potrzeba nieustannego powtarzania się, nieustannego sprawdzania, czy wszyscy na niego patrzą, czy wciąż jeszcze jest tym, kim być przestał.

Mieczysław Porębski,
Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora

Numer wydany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Na okładce: Francisco de Goya
Gdy rozum śpi, budzą się upiory – akwaforta z cyklu *Kaprysy*, 1797

ZNAK
MIESIĘCZNIK
KRAKÓW
ROK XLVII
NR 479 (4)
KWIECIEŃ 1995

TREŚĆ ZESZYTU:

Od redakcji — 3

Edgar de Bruyne
SZTUKA A MORALNOŚĆ
tłum. Maria Tarnowska — 4

Mieczysław Porębski
CYLINDER GIERYMSKIEGO, WAKACJE PICASSA
I DESKA KANTORA — 15

Andrzej Osęka
PYTANIA CO DO BANALNOŚCI ZŁA — 27

Janusz Marciniak
KIEDY SZTUKA JEST NIEMORALNA? — 36

Joanna Sosnowska
PUBLICZNOŚĆ I MORALNOŚĆ — 41

Andrzej Pieńkos
UPADŁY KOCHANEK RZECZYWISTOŚCI
Esej o nowoczesnym artyście — 47

O SZTUCE I MORALNOŚCI

Ankieta z udziałem: Krystyny Czerni, Tadeusza Boruty,
Doroty Jareckiej, Grzegorza Kowalskiego, Jacka Królaka,
Barbary Majewskiej, Marii Poprzęckiej, Jacka Sempolińskiego,
Jana Józefa Szczepańskiego, Martyny Tyszkiewicz,
Krzysztofa Zanussiego, Macieja Zychowicza — 53

Hugo von Hofmannsthal
WIERSZE
tłum. Adam Pomorski — 76

Jan Kiełbasa
SZKIC O MĘSTWIE
Wstępne uwagi o pozycji męstwa w świecie wartości ____ 82

DIALOG Z PAPIEŻEM

Marek Skwarnicki
WYZNANIE JANA PAWŁA II ____ 97

TEMATY I REFLEKSJE

Jadwiga Żylińska
PTAK - PAROLE - KWIAT ____ 104

Grzegorz Górny
DWA ALKOHOLIZMY, CZYLI WIENIECZKA I KONSUL
W DRODZE DO RAJU ____ 107

ZDARZENIA - KSIĄŻKI - LUDZIE

Ryszard Legutko
RICHARD RORTY I KONIEC KLASYCZNEJ
FILOZOFII EUROPEJSKIEJ ____ 113

Andrzej Pawelec
ZAPASY Z LIBERALIZMEM ____ 121

DWGŁOS O ZAGAJEWSKIM
Jarosław Fazan
ROZMOWA Z UMARŁYMI MISTRZAMI ____ 127

Izabella Sariusz-Skąpska
„PODRÓŻ ZAMIAST ZAPOMNIENIA" ____ 131

Marian Stala
DALEKI BLASK ____ 135

Przemysław Bednarz
REPUBLIKANIZM OŚWIECONY ____ 138

Maja Jurkowska
LIST Z NANTES
NIEZNANE DZIEŁO JULIUSZA VERNE ____ 142

Andrzej Szczerski
MELANCHOLIJNA RADOŚĆ NIEBA ____ 149

Krystyna Czerni
CZYTAJĄC MIESIĘCZNIKI
MORALIZATORSTWO ____ 153

SUMMARY ____ 159

SOMMAIRE ____ 160

OD REDAKCJI

O sztuce współczesnej mawia się czasem, że jest amoralna, nie tyle nawet grzeszna, ile obojętna etycznie, wyzwolona (wreszcie!?) z wszelkich podniosłych funkcji i pedagogicznych obciążeń. Więcej – właśnie tę autonomię i wolność uważa się za główną zdobycz kultury XX wieku. Odpowiadając na postawiony przez redakcję problem etycznego uwikłania sztuki, autorzy „Znaku" skłaniają się raczej ku tezie przeciwnej – uznając, że twórczość, jak każde działanie świadome, intencjonalne i wolne, podlega ocenom i sądom etycznym. Same oceny i wnioski nie są już tak jednoznaczne.

Jeśli uznać, że cała sztuka z zasady jest dwuznaczna etycznie – gdyż postrzegając rzeczywistość przez okulary formy, wszystko, nawet dramat człowieka traktuje ona instrumentalnie – artysta nie znajdzie żadnego usprawiedliwienia. Jeśli przyznać, że w sztuce realizuje się wolność człowieka, a jednym z jej celów jest poznanie całej prawdy o nim – konflikt z istniejącymi normami staje się nieunikniony. „A może to normy tłumiące ludzkie pragnienia i namiętności są właśnie niemoralne, może grzechem pychy jest tłumienie czyjejkolwiek wyobraźni?" – pyta Grzegorz Kowalski. Artysta płaci cenę – nie jest jednak sam. Skoro do jego moralnych obligacji należy bezkompromisowość i posłuszeństwo wobec wewnętrznego impulsu skłaniającego do podjęcia ryzykownych decyzji – pozostaje kwestia odbiorcy, jego wrażliwości i jego zgorszenia.

Uporczywe przekraczanie granic, drążenie tematu zła i cierpienia miewa w sztuce różne, często istotne przyczyny. „Szyderstwo z Ideału jest niemal zawsze protestem przeciw kłamstwu, które ten Ideał przesłania" – pisze Krzysztof Zanussi. „Artysta ujawniając swoje niepokojące, nikczemne nawet wnętrze pomaga innym dostrzec zło dotychczas ukryte" – przyznaje Mieczysław Porębski. „Bywa, że w tych najdrastyczniejszych przejawach sztuka okazuje się kaftanem bezpieczeństwa i instrumentem terapeutycznym" – stwierdza Janusz Marciniak. Bywa jednak i tak, że igraszki z diabłem stają się bezmyślną grą, czczą rozrywką: „Jeśli ktoś powie, że artysta posuwa się do skrajności, by poruszyć sumieniami – ostrzega Andrzej Osęka – możemy mu się roześmiać w nos: dobrze wiemy, że cała przyjemność jest po jego stronie."

O decyzjach natury moralnej trudno mówić, jeszcze trudniej je osądzać. Warto jednak zdać sobie sprawę – to konkluzja wielu wypowiedzi – że niemoralność w sztuce współczesnej to nie tylko, nawet nie przede wszystkim, bluźnierczo–obyczajowe prowokacje. O wiele groźniejsze okazują się: snobizm, kicz, fałsz, pycha, pogarda dla rzeczywistości... „A gdyby przyjąć, że sztuki w naszej epoce w ogóle nie ma? Tylko koncept i handel? Może nękające sprawy moralne by odpadły?" – pyta przekornie Jacek Sempoliński.

Jednak sztuka jest i nie daje nam spokoju, „sprawy moralne" są także. A etos sztuki to nie tylko kodeks moralny czy styl bycia artysty – to także tożsamość epoki, poszukiwanie nowego dla niej zadania. Chcemy wierzyć, że budowaniu tej tożsamości służyć może zarówno sztuka, jak i dotycząca jej refleksja.

EDGAR DE BRUYNE

SZTUKA A MORALNOŚĆ

1. Wielu zestawia znaczenie kultury i wartość moralną. Jedni powiadają, że sztuka jest kłamstwem i oszustwem, powoduje przerafinowanie i rozstraja, jest źródłem ułudy i braku moralności. Już Platon pisał, że „prawo powinno przepędzić z państwa artystów, a zwłaszcza poetów", a tradycja chrześcijańska wydaje się przyznawać mu rację; wystarczy poczytać Ojców Kościoła czy Bossueta. W czasach nowożytnych Brunetière twierdzi, że sztuka jest niemoralna, ponieważ schlebia zmysłom. Rousseau i Tołstoj ubolewają nad tym, że taką wartość przypisuje się sztuce; w istocie jest ona w życiu zbędna, a wszystkie wytwory luksusowe są zasadniczo szkodliwe. Inni natomiast widzą w sztuce najszlachetniejszy wyraz ducha ludzkiego i najwyższą ludzką wartość. Posuwają się do twierdzenia, że sztuka wszystko uświęca. Piękno wyprzedza prawdę, której człowiek nie może dosięgnąć, oraz idealną cnotę, która „jest tylko słowem".

Znowu przesada! Jak trudno człowiekowi zachować równowagę. Można by do sztuki zastosować to, co Ezop powiedział o języku: jest to najlepsza i równocześnie najgorsza z rzeczy. Pesymiści i optymiści, każdy ze swej strony, wskazują na fakty historyczne, które potwierdzają ich koncepcje. Choć trzeba przyznać, że zbyt wyrafinowana sztuka i kultura zawsze przedstawiały niebezpieczeństwo dla jednostek i narodów, któż odważyłby się przeczyć, że sztuka w sposób niezrównany wyraża, pobudza i zaspokaja najwyższe aspiracje ludzkości?

Jak mówi Hegel, sztuka jest wytworem absolutnego Ducha; nie jest to prywatne dobro jakiejś określonej społeczności, lecz dziedzictwo całej ludzkości. Między rasami i ludami stwarza ona więzi, jakich nie może zbudować żadna organizacja polityczna. Wraz z religią i czystym poznaniem stanowi skarb, który jest własnością wszystkich czasów i krajów. Czy nie zachwyca fakt, że ludzie, których dzielą wieki, różniący się filozofią i poglądami społecznymi i narodowymi, mimo wszystko czują się zjednoczeni we wspólnym podziwie dla tych samych geniuszy i w takim samym rozumieniu pewnych dzieł, które wyrażają duszę ludzką wszelkich czasów i wszystkich regionów! A chociaż sztuka jest jednym z najmocniejszych

czynników międzynarodowego braterstwa, równocześnie pozwala ona na rozwój indywidualnej oryginalności. Tacy artyści, jak Sofokles, Szekspir, Rubens i Beethoven posiadają jedyną w swoim rodzaju osobowość, a cała ludzkość rozpoznaje się w nich. Jak wspaniała jest ta harmonia między jednostką a społeczeństwem! Sztuka daje nam zarys idei „republiki duchów", o której marzył Eucken, a którą chrześcijanin umieszcza w życiu przyszłym, gdzie każda dusza w sposób całkowicie indywidualny kontempluje i kosztuje pełnego i obiektywnego porządku kosmicznego, rozpoznając w sobie świat a w nim samą siebie!

Ale zstąpmy z tych wyżyn, na które wynoszą nas podobne rozważania o sztuce, by przyjrzeć się jeszcze innemu aspektowi rzeczy. Sztuka stwarza świat, w którym człowiek czuje się u siebie. Natura jest niby chaos pełen tajemnic, tego, co nieprzewidywalne, przypadkowe, irracjonalne. Nauka i sztuka do pierwotnej natury dodaje spontaniczne działanie ducha, czy nazwiemy je wraz z Kantem kreacjami, czy za Arystotelesem uznamy je za czynne odkrycia. I dlatego właśnie taka rzeczywistość, jaką ukazują nam systemy naukowe albo arcydzieła sztuki, jawi nam się jako bardziej ludzka, bardziej zrozumiała, bardziej harmonijna i piękniejsza niż rzeczywistość chaotyczna. W świecie sztuki nie odczuwamy tego dziwnego niepokoju, który wywołuje w nas samotność, ogrom czy złożoność natury. Sztuka uwalnia nas od natury, ale natura oczyszcza nas z cechy sztuczności, i być może pełnej radości estetycznej należy szukać w naprzemienności obojętnego odczuwania natury i zachwycającej kontemplacji sztuki.

Sztuka i nauka humanizują nas. Ale sztuka sprawia, że czujemy, a nauka – że myślimy. Jedna i druga sprawia, że pojmujemy to, co rzeczywiste; nauka poprzez wydobywanie wielorakich faktów, a sztuka poprzez intuicję tego, co indywidualne. Uczucie oczyszcza nas z myśli; intuicja jest odtrutką na czyste rozumowanie, estetyka wyrywa nas z praktyki. Intuicja zwraca się do całej istoty, refleksja dotyka tylko rozumienia.

Ale tak jak abstrakcyjna refleksja i *Wesenserschauung* zakładają zmysłową percepcję, podobnie intuicja nie jest możliwa bez rozumu. Intuicja artystyczna nie przenosi nas od tego, co racjonalne, do tego, co irracjonalne, ale od tego, co abstrakcyjne, do tego, co ponadracjonalne. Jak powiedzieliśmy wyżej, nasze poznanie stanowi całość. Bez obrazów nie możemy uformować pojęć, ale, raz je zdobywszy, rozpatrujemy je z racji ich wartości idealnej oraz ich właściwości logicznych i ogólnych; podobnie nie moglibyśmy kosztować intuicji estetycznych, gdyby nasza natura dzięki swym wyższym władzom nie była duchowa i otwarta na to, co nie jest subiektywne. W nauce człowiek kieruje swoją uwagę na to, co racjonalne, ale obraz pozostaje dlań obecny; w życiu estetycznym rozciąga ją na całe złożone poznanie, ale to inteligencja ożywia i determinuje wszelką intuicję. Idea, będąc sama z siebie abstrakcyjna, pozostawia nas obojętnymi; jeśli nie materializuje się ona przez obrazy, nie porusza naszych uczuć. Tam, gdzie abstrakcyjna nauka czyni z nas bryłę lodu, intuicja artystyczna pozwala nam pozostać ludźmi o żywej wrażliwości i gorącym sercu.

Nie oznacza to, że poznanie intuicyjne i abstrakcyjną myśl naukową uważamy za Fiedlerem za dwie różne drogi odsłaniające nam rzeczywistość. Od strony materialnej teoria Fiedlera jest słuszna, gdyż i sztuka, i nauka sprawiają, że poznajemy rzeczywistość. Ale formalnie nie można zestawiać estetycznej intuicji z naukową systematyzacją: różnią się one od siebie swoim początkiem, metodami, przedmiotem i celem. Tu myśli się i dowodzi, tam czuje intuicyjnie, to znaczy bez możliwości zdania sprawy ze swego przekonania.[1]

Czy poznanie artystyczne winniśmy umieścić ponad poznaniem naukowym, czy odwrotnie? Nie. W życiu zbiorowym naród uczonych byłby równie absurdalny, jak naród artystów. Społeczeństwo powinno dążyć na równi i ku nauce, i ku sztuce. Poznanie naukowe jest niezbędne, by zapanować nad naturą, ułatwiać życie, a także zaspokajać naturalne dążenie do logicznej pewności i jasnej systematyzacji. Bez twórczej nauki i filozofii ludzkość nie byłaby tak wielka, jak może być, i z pewnością byłaby mniej potężna. A bez sztuki byłaby, być może, równie potężna, lecz nie osiągnęłaby pełnej miary harmonii i ludzkiej wartości, jakich pragną, a nawet domagają się jej najgłębsze aspiracje.

Naród, który goniłby tylko za pieniądzem i bogactwem, nigdy nie stałby się wielkim; ale naród, który wszystkie wymogi życia praktycznego podporządkowywałby kontemplacji estetycznej, rychło obróciłby się w nicość. Estetyzm paraliżuje, rozstraja, przewrażliwia, prowadzi do zniewieścienia. Odwraca człowieka od rzeczywistości, zagraża aktywności fizycznej i moralnej, pomniejsza człowieka, który mógłby być jakimś przywódcą o silnym charakterze i potężnej osobowości, tak, że staje się on w końcu tylko motylem, który nie troszcząc się ani o siebie, ani o przyszłe pokolenia, przeskakuje z kwiatka na kwiatek. Cywilizacja jest całością złożoną z rozmaitych elementów: rozkwita dzięki ich harmonijnej jedności, a popada w dekadencję przez jednostronny rozwój czy błędną ocenę wartości kulturowych. Aktywność w porządku fizycznym czy moralnym nie może się dokonywać bez bezinteresownej kontemplacji; abstrakcyjna nauka nie może się rozwijać z całkowitym wykluczeniem intuicji uczuciowej. Zaś w życiu estetycznym przyjemności artystycznej powinno towarzyszyć głębokie docenienie wspaniałości natury. W przeciwnym razie człowiek byłby niepełny, a społeczność na zawsze niezdolna do osiągnięcia pełni swego rozwoju.

Z punktu widzenia teoretycznego i abstrahując od rzeczywistości, w której ludzie, rozumne zwierzęta, żyją i poruszają się, radość estetyczna, wywołana przez przyrodę lub dzieło sztuki, jest niewątpliwie najwyższą formą ludzkiej aktywności. W orientalnym środowisku Indii, gdzie sławi się nirwanę i dąży do niej jako do największego błogosławieństwa, jak również w naszej zachodniej cywilizacji, zgadzają się z tym wszyscy metafizycy, niezależnie od tego, w jakich terminach wyrażają oni swoje aspiracje.

---

[1] Tym tropem należy podążyć, szukając pewnego wytłumaczenia konwersji dokonanych z motywów estetyczno-religijnych. Człowiek nagle, dzięki rozumowi, c z u j e to, co prawdziwe.

Platon mówi o „najwyższym szczęściu, jakie mądrość i boska ekstaza mogą ofiarować człowiekowi: kontemplacji prawdy" (*Fajdros*), o „intuicji piękna samego, oceanu wszelkiego piękna" (*Uczta*), o „wizji dobra, które prześwietla wszystkie rzeczy" (*Państwo*). Według Arystotelesa najwyższa radość polega na spekulatywnym, spokojnym, boskim poznaniu ostatecznych przyczyn świata. Plotyn próbuje dostrzec piękno duszy i za pośrednictwem tej nieskończonej wspaniałości pragnie dosięgnąć Bytu Powszechnego, który przekracza wszelką wyobraźnię i rozumienie.

W czasach nam bliższych Schopenhauer raduje się bezinteresowną kontemplacją wszechświata, aby ukoić stale niespokojną duszę, i w czystym poznaniu widzi najwyższe szczęście, wyzwolone z wszelkiej namiętności i wszelkich pragnień. Podobnie Spinoza, Schelling, Hegel, Bergson.

Czyż każdy człowiek nie nosi w sobie owego świadomego lub nieświadomego dążenia do estetycznego poznania natury i sztuki? Ale ten ideał, ku któremu kierują się najwyższe władze duszy i którego osiągnięcia rozum nie potrafi nam obiecać ani nawet wskazać doń drogi, ten ideał, według Arystotelesa, nie jest życiem ziemskim, lecz egzystencją boską, i niewielu może się nim cieszyć. Zresztą dla zbiorowości takiej, jaka istnieje na ziemi, byłoby to niebezpieczne.

W rzeczywistości w tym życiu satysfakcja estetyczna daje jakby przedsmak tego, co mogłaby dać; w istocie pozwala nam ona uciec od rzeczywistości, która nas dławi. Sztuka jeszcze lepiej niż przyroda sprawia, że zapominamy o troskach życia praktycznego, o naszych ograniczonych radościach i śmiesznych boleściach, naszych arbitralnych czynach i sądach, nawet o grzechach i wadach, słowem, o całej naszej wielości, dając nam nagle odczuć głębię naszego bytu *sub quadam specie aeternitatis*. Sztuka odsłania nam nasze „ja" w jego najgłębszej istocie, w jego jedności, w jego witalnym źródle, w jego wiecznych i doskonałych aspektach. Oto dlaczego, jak już mówiliśmy, szczęście estety porównywalne jest z ekstazą mistyka; sztuka jest „ucieczką z więzienia, wyzwoleniem z trosk tego świata", jak mówi Platon; według słów Plotyna jest ona uproszczeniem duszy i w sposób niemal religijny zbliża nas do źródła wszelkiego życia, do bytu pełnego i prostego, pierwszej i ostatniej zasady wszystkiego: Boga.

A równocześnie sprawia, że, zachwyceni, kontemplujemy nowy świat, w którym radujemy się, żyjemy i cierpimy... w wyobraźni, a nie w rzeczywistości. Oczyszczając nas z bolesnej rzeczywistości ziemskiej, pozwala nam zarazem intensywniej odczuć głębię tego, co realne.

Dzięki sztuce „unosimy się ponad sklepieniem niebieskim, po śladach bogów, na nieskończonym nieboskłonie Piękna" (*Fajdros*), i odczuwamy tam radość i ból, nie w prawdziwej rzeczywistości, ale jakby w czarującym śnie, którego wyobrażenia tak namiętnie kochamy, że nieświadomie je realizujemy i uważamy za najwyższą rzeczywistość. Sztuka odsłania nam nie tylko nasze intymne „ja", ogołocone z wszelkich elementów praktycznych, ale również głębię rzeczy, uwolnioną od wszelkich subiektywnych pozorów.

Sztuka, dzięki temu, że wycisza nasze nieustanne niepokoje i uwalnia nas od siebie samych, pozwalając nam odkryć siebie, czyni nas harmonijnymi. Wszelka sztuka, a przede wszystkim sztuka piękna, wprowadza nas w stan zgodności z rytmem wszechświata, czy kontemplujemy ją spekulatywnie, czy gdy zanurzamy się w nią na sposób dionizyjski. Przenosi nas w porządek kosmiczny.

I zarazem wprowadza w naszą naturę równowagę, przede wszystkim poprzez piękno, ale także, w inny sposób, poprzez to, co wzniosłe, i to, co tragiczne. Sztuka, jak powiedział Schiller, daje nam odczuć, że tymi samymi ludźmi jesteśmy w poznaniu, kiedy czujemy się zdeterminowani przez przedmioty, i w działaniu, kiedy stajemy się świadomi własnej wolności; w ten sposób w terminach kantowskich wyraża się mistyczna jedność naszego bytu, objawiona poprzez radość artystyczną...

2. Z psychologii artystycznej radości moglibyśmy wyprowadzić cały szereg rozważań. Pozwoliłyby one wydobyć kulturowe znaczenie życia estetycznego dla jednostki i dla zbiorowości. Sztuka jednakże, jakkolwiek zawsze może wywoływać estetyczne zadowolenie, sama z siebie dąży ku celom wyższym niż czysta przyjemność.

Sztuka w istocie jest psychotechnicznym przedstawieniem życia. Sprawia, że o d c z u w a m y to wszystko, co ma dla nas znaczenie. Jest sposobem wyrażania w dotykalnej formie filozoficznych koncepcji ludzkości.

Pośród wartości jest i piękno. Istnieją przeto dzieła sztuki, które nie mają na celu nic innego poza przedstawianiem piękna i wyrażają nasze dążenie do piękna. Jest coś orzeźwiającego w kontemplowaniu greckich posągów wspaniałych ludzi, którzy zdają się urzeczywistniać najwyższą doskonałość naszego bytu, posągów o liniach ciała pełnych harmonii i emanujących szczęśliwym spokojem rysach swych boskich twarzy. Takiego samego wrażenia doznajemy, gdy podziwiamy inne posągi, obrazujące klasyczny styl Egipcjan, czy ludów starożytnej Ameryki, a nawet niektórych plemion murzyńskich, kiedy kąpiemy się w blasku pewnych obrazów, albo gdy zachwycają nas harmonijne melodie klasycznych kompozytorów. Idealizowane przedstawienie natury niewątpliwie z kolei idealizuje nas samych.

Ale n i e c a ł a sztuka daje nam odczucie piękna. Najwyżej m o ż e ona przenosić nas w stan estetyczny, ale nie zawsze to czyni. Fakty uczą nas, że sztuka nie zawsze działa w sposób wyłącznie i wprost estetyczny; całe epoki pojmowały ją inaczej. Sztuka daleka jest od tego, by odgrywać rolę ściśle estetyczną w życiu indywidualnym, a przede wszystkim w życiu społecznym. Z pewnego punktu widzenia jest ona tworem luksusowym, z innego – wydaje się w życiu niezbędna. Dopiero od renesansu pewien typ sztuki ma za swój cel wyłącznie piękno; w innych czasach i u innych ludów była ona przede wszystkim praktyczna. Świątynie egipskie pozwalają odczuć wartość życia wiecznego, znaczenie zapładniającego światła i macierzyńskiej ziemi. Katedry gotyckie, jak to w swoich dziełach wykazał Mâle, materializują całe chrześcijaństwo, z jego dogmatami i praktycznymi regu-

łami, i opowiadają całą religijną historię ludzkości od momentu stworzenia aż po sąd ostateczny. Sztuka bizantyjska wychodzi niewątpliwie od tej samej zasady, ale wydaje się skupiać swoją uwagę nade wszystko na wspaniałości i bogactwie wiecznego życia niebiańskiego.

Inne sztuki poprzez materię symbolizują pewne pojęcia nauki, nawet na przykład geometrii. Są dzieła, które wyrażają uczucia patriotyczne. Niech nas niebo zachowa od ich symbolizmu! Sztuka w rezultacie poucza masy, gdyż niczego nie ukazując poprzez abstrakcyjne rozumowanie sprawia, że intuicyjnie pojmują one to, czego nie potrafią wyłuskać z naukowych spekulacji, z filozofii i teologii. Zstępuje w lud nie po to, by pozostać na nizinach, gdzie lud często trwa uwięziony, lecz po to, by go podnieść z ciemności ku światłu.

Niezależnie od wartości, jakie w ten sposób przejawia, sztuka zawsze może sprawić, że zrozumiemy sens naszej twórczej i technicznej natury. I w tym także jest ona naturalnym objawieniem boskości; dzięki artystycznej przyjemności odkrywamy w duszy, niby w zwierciadle, odbicie wieczności, niezmienności, niepodlegania cierpieniu, jakie przypisujemy bóstwu. Dzięki dziełu sztuki wznosimy się ku tej wielkiej idei, że człowiek odbija i, by tak rzec, kontynuuje w twórczej technice sztuki działanie Boga.

3. I w ten sposób dochodzimy do skomplikowanego problemu stosunku między sztuką a moralnością. Sztuka jest w istocie działaniem, jako działanie zatem posiada walor etyczny. Ponadto sztuka może spowodować, że odczuwamy sprawy, które dotykają porządku moralnego; fakt ten stawia problem filozofii moralnej.

Poprzez metafizykę, na wyżynach niezgłębionych niebios, można wykazać, że piękno nie jest możliwe, jeśli nie jest prawdziwe i dobre. Nikt temu nie zaprzeczy, ale trudność tego zagadnienia dostrzeżemy tylko z chwilą, gdy spróbujemy zdefiniować dobro, prawdę i piękno. Czy nie należy *a priori* zgodzić się, że terminy te stosujemy w sposób analogiczny do nauki, sztuki i życia codziennego i że nie mają one już żadnego znaczenia w jakimkolwiek porządku? I czy nie przechodzimy z łatwością od jednego znaczenia do drugiego, ryzykując wyprowadzanie z tych dwuznacznych terminów wszelkiego rodzaju sofistycznych rozumowań?

Rozróżnijmy działanie artystyczne od dzieła sztuki. I zanim przystąpimy do zbadania ich moralności, niech nam będzie wolno przedstawić kilka definicji, które tu oczywiście będą przypominały postulaty. Nazwijmy fizycznie dobrym to wszystko, co jest: rzeczy w naturze, wytwory i działalność człowieka w mierze, w jakiej osiągają one swój naturalny cel lub też realizują swoją formę. W porządku fizycznym zabójca, który dobrze celuje, działa lepiej niż ten, który chybia swej ofiary, a artysta, który z rozmysłem popełnia błędy techniczne, działa lepiej niż ten, który je popełnia, ponieważ nie opanował swojego fachu. Zgodnie z tą zasadą, w porządku fizycznym, im są organicznie doskonalsze przyjemność estetyczna i działalność techniczna, tym są one lepsze. Dobro fizyczne, czy to doskonałe czy niedo-

skonałe, staje się moralne, kiedy staje się ludzkie, to znaczy racjonalnie świadome i chciane w sposób wolny. Akt jest dobry moralnie, kiedy jest zgodny z wymaganiami rozumu; moralnie zły – kiedy popełnia się go przeciwko porządkowi racjonalnemu.

a) Kiedy przyjemność estetyczna, przedmiot racjonalnie świadomego i wolnego wyboru, jest nierozumna, staje się moralnie zła. Jak również wtedy, kiedy odwodzi człowieka od działalności praktycznej, która, być może, jest jego powinnością. Podobnie jest z działalnością artystyczną. O ile dokonuje się ona pod kontrolą wolnej woli i rozumu i zmierza do świadomych celów, zgodnych lub nie z porządkiem racjonalnym, porusza się w obrębie porządku moralnego. Artysta, który tworzy dzieło o wymowie religijnej z czystej ambicji, może nie grzeszy jako artysta, ale grzeszy jako człowiek. Dlaczego? Albowiem akt, dla którego inspiracją jest wyłącznie ambicja, jest nierozumny i niegodny człowieka.

b) Do tego miejsca jeszcze nie ma trudności – przynajmniej jak się zdaje. Ale bardziej skomplikowany problem powstaje w odniesieniu do samego dzieła. W istocie wypowiadamy się nie tylko na temat wartości moralnej artysty, ale również moralnej wartości jego dzieła. Być może, przy najczystszych intencjach możliwe jest stworzenie rzeczy bardzo niemoralnych i na odwrót, może niektóre głęboko religijne dzieła są produktem niewczesnych ambicji. Nie można tu zapominać, że dzieło sztuki posiada kilka zasadniczych cech; samo w sobie, w jakiejkolwiek materii, przedstawia ono obojętne jaką ogólną wartość, w pewien określony sposób, w pewnym realnym aspekcie i w pewnym stosunku do podmiotu. Wszystko to stanowi jakąś całość. Dzieło sztuki może przedstawiać coś niemoralnego, na przykład sens życia seksualnego sprzeczny z rozumem, a jednak w sposób moralny. Może również oddawać akt sam w sobie obojętny, ale tak, że jawi się on jako niemoralny. W wielu wypadkach sposób przedstawienia wydaje się być czynnikiem zasadniczym. Niewątpliwie czynniki moralne przedstawione w sposób moralny mogą być odczuwane na sposób niemoralny przez erotomana, ale jest to coś przypadkowego i ubocznego w stosunku do obiektywnego charakteru dzieła i nie mamy co brać tego pod uwagę.

Na temat moralności obiektywnej można postawić dwa pytania. Czy dzieło sztuki powinno ucieleśniać cele moralne? Niektórzy Ojcowie Kościoła i nawet filozofowie pogańscy, jak Platon, odpowiadają twierdząco. Wydaje nam się, że posuwają się za daleko. Niewątpliwie artysta podczas tworzenia w mierze, w jakiej świadomie i w sposób wolny kieruje swoim działaniem, powinien dążyć do ludzkiej doskonałości. Również bez wątpienia widz w estetycznym kosztowaniu dzieła powinien także działać w zgodzie z rozumem. Ale to oczywiście nie oznacza, że dzieła sztuki same w sobie moralnie obojętne, jak martwe natury czy pejzaże, nie mogą subiektywnie być wytworami pobożności, okazją dla wzniosłych uczuć czy po prostu powodem uprawnionej rozrywki i przyjemności, chociaż obiektywnie nie wywołują one odczucia żadnych moralnych wartości.

Kusi nas, by powiedzieć, że dzieło sztuki, rozpatrywane w swojej

obiektywności, jest wprost dobre z punktu widzenia moralnego, kiedy sprawia, że odczuwamy wartość w porządku moralnym. Potencjalnie jest ono dobre z punktu widzenia moralnego, kiedy nie jest bezpośrednio niemoralne. Sztuka przeto może dawać odczuć wartości moralne, ale nie można powiedzieć, że powinna ona to czynić pod groźbą bycia niemoralną.

Być może wszyscy się tu zgadzamy. Opinie prawdopodobnie będą podzielone w związku z drugim problemem. Czy sztuka, rozpatrywana obiektywnie, nie podlega porządkowi moralnemu, to znaczy, czy jest możliwe, aby istniały niemoralne dzieła sztuki? I czy moralne lub niemoralne właściwości dzieła sztuki nie są czymś ubocznym, nie mającym nic wspólnego z charakterem artystycznym?

Zgodnie z naszymi ogólnymi definicjami, które według nas oparte są na faktach, musimy uznać z jednej strony, że sztuka może w rzeczy samej równie dobrze przedstawiać przedmioty niemoralne, jak i religijne; z drugiej strony – że estetyczne przeżywanie sztuki jest złożonym stanem świadomości. Nikt nie zaprzeczy, że istnieje sztuka przesycona seksualnością, to znaczy sztuka, która pozwala na odczuwanie wartości erotycznych w sposób technicznie doskonały, i to nawet wyzwolonych z wszelkich pęt moralnych. Czy taka sztuka zasługuje na swoje miano? W naszym mniemaniu – tak, ani mniej, ani więcej niż sztuka średniowieczna, która poprzez swe formy techniczne materializowała wartości chrześcijańskie.

Ale sztuki takiej nie można zakwalifikować jako estetycznej w mierze, w jakiej porusza człowieka praktycznie, a nie dopuszcza do zadowolenia bezinteresownego. *A fortiori* nie będzie ona piękna, gdyż nie będzie potrafiła wywołać tego szczególnego stanu psychicznego, który nazywamy odczuciem piękna. Dzieło sztuki, by być pięknym, nie może powodować najmniejszego zakłócenia w naturalnej harmonii tego, kto je kontempluje. Stany świadomości najczęściej są następującymi po sobie uczuciami wszelkiego rodzaju; nawet w praktycznym zdaniu się na instynkt można odnaleźć momenty estetyczne, ale są one tak przelotne i tak słabe pośród potężnego naporu namiętności, że nie można poprzez nie określać całego stanu psychicznego. Podsumujmy zatem, iż sztuka *stricte* niemoralna jest rzeczywiście sztuką, ale nie jest ona ani estetyczna, ani piękna.[2]

Terminy, można by rzec, nie są tu ważne, ważniejsza wydaje się kwestia następująca: Czy dzieło sztuki nie jest z istoty moralnie obojętne i czy jako dzieło sztuki nie wymyka się moralności? Walor artystyczny nadaje dziełu jego forma. Otóż technika w istocie nie ma nic wspólnego z tym, co jest przedstawiane. Niemoralny nagi akt może być doskonalszy z punktu widzenia artystycznego niż bardzo religijna głowa Chrystusa, skoro jego forma techniczna jest doskonalsza. I moralność nie ma nic wspólnego z technicznym wykonaniem, tak jak moralna brzydota nie przeszkadza temu, by kobieta była piękna fizycznie.

[2] Natomiast sztuka religijna może być „piękna" nie tracąc swej „religijności", np. tam, gdzie pozwala człowiekowi odczuć harmonię świata religijnego, równocześnie sprawiając, że może on kosztować harmonii jej własnej natury.

Rozumowanie takie wydaje nam się sofistyczne, gdyż orzeka ono o każdym konkretnym dziele to, co prawdziwe jest jedynie w odniesieniu do pojedynczego aspektu, wyizolowanego przez abstrakcję. W istocie właśnie przez abstrakcję oddziela się „treść" od „formy"; dotykalną materię od przedstawianej wartości; podmiot od wykonania; metodę od sposobu widzenia rzeczywistości; wizję psychiczną od zewnętrznej całości. W rzeczywistości dzieło jest jedno, a technika prawdziwa, jest to jedność uczucia, wyrazu i formy.

Niewątpliwie są artyści, którzy zupełnie nie troszczą się o temat i tworzą dla harmonijnej kombinacji barw czy dźwięków; ale artyści owi czują się uwolnieni od istniejącej rzeczywistości i tworzą sztukę czystą, która nie przedstawia niczego, poza formą linii, kolorów, dźwięków.

Nieporównanie liczniejsi są ci artyści, którzy czują się związani z określonymi przedmiotami i nie są w stanie od nich się oderwać; dla nich temat jest częścią technicznej twórczości, akt czy martwą naturę podejmują pod wpływem naturalnego bodźca. I tak jak nie można powiedzieć, że rysunki egipskie czy średniowieczne są dziełami sztuki przez swoją formę określoną w wyniku abstrakcji i oddzieloną od wartości kulturowych, które wyrażają, podobnie nie można tu oddzielać przedstawionego przedmiotu od stanu duchowego i ekspresji.

Pokazuje to jeszcze badanie doznania artystycznego. Co sprawia nam przyjemność, gdy obcujemy z dziełem sztuki? techniczna zręczność artysty? podobieństwo do natury? czy urzeczywistnienie jakiejś wartości? Niewątpliwie istnieją typy ludzkie, których uwaga koncentruje się na jednym z tych aspektów, ale tam, gdzie sztuka nie jest czysto techniczna, wydaje się niemożliwe, by ogół pozostał ślepy na wszystkie aspekty, z wyjątkiem jakiegoś jednego.

Czyż temat nie porusza ludzi? Czy ogólny stan psychiczny wynikający z kontemplacji całego dzieła sztuki, nie składa się z rozmaitego rodzaju dążeń, uczuć i refleksji, następujących po sobie, jedno po drugim?[3]

Zgodnie z naszym mniemaniem dzieło sztuki w tej mierze, w jakiej jest czystą techniką, rozważaną z abstrakcyjnego punktu widzenia, obiektywnie nie jest ani moralne, ani niemoralne; czysta muzyka i czyste dzieło plastyczne są zatem w tym sensie „sztuką dla sztuki".[4] Ale tam, gdzie

[3] Na poparcie naszej tezy zacytujmy tylko dwa teksty, które bynajmniej nie mają charakteru wyznaniowego. Najpierw manifest futurystyczny. „Nie istnieje w naszych oczach nic niemoralnego; to, co zwalczamy, to monotonia aktu. Mówi się nam, że temat nie jest niczym i że wszystko zawiera się w sposobie potraktowania go. Zgoda, my także to przyjmujemy. Ale ta formuła, niekwestionowalna i absolutna przed pięćdziesięciu laty, nie jest nią już dziś w odniesieniu do aktu, od momentu, gdy malarze, owładnięci obsesją konieczności demonstrowania ciała swoich kochanek, przekształcili salony w targowiska zepsutej szynki." Niech czytelnik sam skoryguje to, co w tym stwierdzeniu jest przesadą. Co się tutaj zakłada? Że w istocie temat jest ważny. Müller–Freienfels mówi to samo: „Nie pomoże tu nic zadekretowanie, że dzieło sztuki nie »powinno« (»*dürfe*«) mieć moralnych ubocznych skutków. Jest psychologicznym faktem, że poglądy moralne wielu młodocianych czytelników zostają zachwiane pod wpływem lektury pikantnych romansów, które czytają oni, być może, świadomie jedynie w nastawieniu estetycznym."

[4] Co nie przeszkadza, że działanie, o tyle, o ile jest logicznie świadome i wolne, pozostaje poddane porządkowi moralnemu.

dzieło sztuki, owoc konkretnej intuicji, przedstawia lub wyraża życie i wywołuje złożone stany świadomości, z racji tego obiektywnego faktu jest ono wprost lub potencjalnie moralne. A ponieważ technika stanowi nierozdzielną całość z intuicją, jaką wyraża, przeto całe dzieło sztuki zostaje w ten sposób wprowadzone w porządek moralny.

Nie! nie! – powiedzą zwolennicy „sztuki dla sztuki". Załóżmy, że jakaś sztuka zmierza intencjonalnie lub nie do celów moralnych lub niemoralnych, pozostaje faktem, że prawdziwa sztuka, sztuka czysta, ma na celu jedynie estetykę, czyli to, co jest bezinteresowne. Otóż jako taka wznosi się ona ponad moralność, która jest zasadniczo praktyczna.

Wydaje nam się, że miesza się tu pojęcia logiczne i fakty rzeczywiste.

Jeśli rozumuje się *in abstracto*, definiuje się po prostu pewne pojęcia i próbuje odkryć logiczne związki, jakie z nich wynikają. Z jednej strony mówi się, że artysta wznosi się ponad moralność w mierze, w jakiej kontempluje estetycznie, to znaczy w sposób bezinteresowny, nawet najbardziej niemoralne rzeczy i fakty, nie czując ani pociągu, ani odrazy. Z drugiej strony definiuje się sztukę jako bezinteresowne odtwarzanie w materii ściśle estetycznych intuicji i tryumfalnie wnioskuje stąd, że sztuka, o ile pozostaje estetyczna, nawet przedstawiając zło, jest z punktu widzenia moralnego absolutnie czysta i obojętna.

Rozumowanie takie jest poprawne, ma ono tylko jeden brak: to, że ma znaczenie jedynie w porządku abstrakcyjnym i że jest czysto hipotetyczne. Czy rzeczywiście jest prawdą, że dzieło sztuki na to, by być tym, czym jest, zakłada intuicję pod każdym względem bezinteresowną? I czy nie ma sposobu odsubiektywizowania pewnych stanów psychicznych przy równoczesnym przeżywaniu ich praktycznie? obiektywnego przedstawienia miłości przy równoczesnym kochaniu ze wszystkich sił? Tak, można by na to odpowiedzieć, ale również możliwe jest, by genialny artysta wspaniale wyraził namiętności, których nie odczuwa, a więc nie jest za nie w żaden sposób odpowiedzialny. Zgoda, odpowiemy, toteż będziemy się pilnie wystrzegać pomieszania w sprawie tych tak trudnych kwestii artysty i widza, odizolowanej jednostki i mas.

Lecz na to, aby dojść tutaj do jakichś pewnych konkluzji, na nic nie zda się rozumowanie przy pomocy abstrakcyjnych pojęć: trzeba wyjść od faktów i bronić się przed wszelkim niewłaściwym uogólnianiem.

Jeśli chodzi o nas, jesteśmy przekonani, iż jest niezaprzeczalnym faktem, że większość ludzi nie jest w stanie pozostać obojętna na przykład wobec erotycznej piękności.[5] Nie będą oni doświadczać przyjemności estetycznej, powiecie. Nie zamierzamy temu bynajmniej zaprzeczać, dalecy jesteśmy od tego: powiemy po prostu, jak nie przestajemy powtarzać, że natura nie wywiera wpływu wyłącznie estetycznego i że podobnie jest ze sztuką, jaka by nie była intencja i techniczna doskonałość dzieła.

[5] Aktu w ogóle naturalnie nie uważamy za coś „niemoralnego".

Jednakże chętnie przyznamy, że teoretycznie ta sama rzecz przez jednych może być przeżywana w sposób bezinteresowny, a przez innych w sposób nieestetyczny. Dlatego też będziemy się wystrzegać osądzania indywidualnego sumienia artysty i amatora, jakkolwiek pozostajemy nieco sceptyczni (proszę nam to darować) co do całkowitej bezinteresowności w pewnych okolicznościach.

Ale tu chodzi o osądzenie moralności nie tej oto jednostki, lecz tego oto obiektywnego dzieła sztuki. Powstaje tu problem, aby wiedzieć, czy mamy prawo zakwalifikować niektóre dzieła jako niemoralne i na jakiej zasadzie możemy oprzeć nasz sąd. Uważamy, że w sposób konieczny należy na to spojrzeć ze społecznego punktu widzenia. Nie twierdzimy, że to zbiorowość ma decydować o tym, czy dzieło sztuki jest dobre czy złe, ani że ma ona prawo uznawać artystę albo za potępionego, albo za świętego. Jesteśmy jednak przekonani, że moralność sztuki trzeba określać w odniesieniu do interesów społecznych.

Abstrahując od estetycznej wizji artysty i od czysto bezinteresownej reakcji niektórych ludzi – teoretycznie możliwej, ale *de facto* bardzo rzadkiej, dzieło sztuki – co wszyscy przyznają – jest niemoralne dla dzieci, kiedy, pomimo pewnej satysfakcji estetycznej i technicznej, popycha ono większość dzieci uważanych za n o r m a l n e, ku niemoralności. Nie rozumiemy, dlaczego ta sama zasada nie stosuje się do dorosłych, chyba, że są oni uwolnieni od wszelkiej moralności, nawet poza dziedziną sztuki.[6]

Reasumując powtórzmy, że wszelkie ludzkie działanie w mierze, w jakiej jest ono racjonalnie świadome, intencjonalne i wolne, jest moralnie dobre lub złe. Nie rozumiemy, dlaczego geniusz miałby w swoim działaniu być wyjęty spod tego prawa. Jedyna przyczyna, jaką można by tu przywołać, mogłaby leżeć w c z y s t o e s t e t y c z n y m charakterze twórczego dzieła, albo też w n i e u c h r o n n o ś c i impulsu, popychającego do wyrażenia pewnych wartości praktycznych. Przypuśćmy, że oba te warunki są spełnione, niemniej pozostanie prawdą, że z jednej strony artysta mimo wszystko, jako istota społeczna, ponosi odpowiedzialność za publikację swojego dzieła; z drugiej zaś – twórczość subiektywnie moralna może być społecznie niemoralna z samej swej istoty, czy – jeśli wolimy – przez jedną z istotnych cech, bez których wcale by nie zaistniała w pełni swojej rzeczywistości.

Oto dlaczego jesteśmy zobowiązani uznać, że sztuka może wywierać na cywilizację wpływ dobry albo zły, nie tylko przez życie estetyczne, jakie popiera, ale także przez pozytywne ukazywanie wartości.

Edgar de Bruyne
tłum. Maria Tarnowska

EDGAR DE BRUYNE, belgijski historyk sztuki i estetyk, autor m. in. fundamentalnych *Studiów z estetyki średniowiecznej* (Brugia 1946). Drukowany tu artykuł jest fragmentem *Szkicu z filozofii sztuki* (Bruksela 1930).

[6] Można zatem dzieła sztuki podzielić na zdecydowanie pornograficzne i moralne. Pomiędzy tymi dwoma rodzajami znajdujemy dzieła niebezpieczne dla mas, ale nie dla elit, oraz inne, które są niebezpieczne dla pewnych grup, na przykład „ludzi zmysłowych", a zupełnie nie dla mas.

MIECZYSŁAW PORĘBSKI

CYLINDER GIERYMSKIEGO, WAKACJE PICASSA I DESKA KANTORA

● Bíos

Czy mamy prawo zajmować się biografią artysty? Uczono nas przecież, że liczy się tylko dzieło, jego struktura, wątki, klasa artyzmu. Jego miejsce wśród innych dzieł współczesnych mu i od niego wcześniejszych. Że to, jak artysta żył, jak i dlaczego tworzył, nie powinno nas obchodzić. A zresztą i tak biografia artysty jest nie do napisania. Ileż tu luk, ile utajeń, ile mistyfikacji i samomistyfikacji.

A jednak bez biografii, czy, mówiąc skromniej, biogramu artysty, nie potrafimy się obejść.

Tak się zdarzyło, że przyszło mi ostatnio wrócić do Aleksandra Gierymskiego. Chodziło o modernizm i postmodernizm, ten modernizm, który Gierymski nazwał jakże zadziornie modernością, a który potem udało nam się obłaskawić i przekształcić w naszą polską poczciwą modernę. I przy tej to okazji wypadło mi zajrzeć do korespondencji braci Gierymskich, zebranej i ułożonej przez Juliusza Starzyńskiego, a opracowanej przez Halinę Stępień. Od czasu kiedy ukazała się wreszcie drukiem (1973) nie miałem jej w ręku. Cóż za pasjonująca lektura! Za czym sięgnąłem raz jeszcze do monografii, którą już po śmierci artysty napisał jego przyjaciel Stanisław Witkiewicz. Pierwsze, czy jedno z pierwszych, ich spotkanie: rok chyba 1875, rzadki, jakoś lepszy moment w życiu Aleksandra. Świeżo wrócił z zagranicy, miał tam sukcesy, również i finansowe, jest elegancko ubrany, uczesany, nosi kremowy krawat i „śliczne", jak powiada Witkiewicz, kołnierzyki. Na głowie nowiutki, błyszczący cylinder. Prosi, żeby mógł w nim pozostać. W pracowni warszawskich malarzy powiało chłodem, ale

stosunki towarzyskie, przyjacielskie nawet, zostały nawiązane. Za drugim przyjazdem jest już nie tak świetnie. Ubrany jeszcze starannie, choć cylinder nie najnowszy, twarz jednak jakby poszarzała, sarkastyczne skrzywienie, jedna i druga kąśliwa uwaga. Czy to już wtedy wymknęło mu się powiedzenie, które odnajdziemy potem w jego listach: Cóż by się stało, gdyby Polacy dali się w końcu zmodernizować? Może by ich w ogóle nie było?

I jeszcze moment ostatni: pod koniec życia artysty ktoś tam odwiedza gdzieś w świecie jego pracownię. Jest zimno, pracownia od kilku miesięcy nie opalana, Gierymski z martwą twarzą, w wytartym paltocie, w głęboko naciśniętym oklapłym cylindrze (no bo marznie) rozgląda się – ukradkiem, wstydliwie – po ścianach zawieszonych obrazami, których nikt już chyba nie kupi.

I powiedzmy sobie otwarcie, Aleksander Gierymski był to średniej klasy malarz, któremu udało się namalować dwa, może trzy arcydzieła. *Trąbki I, Wieczór nad Sekwaną* (jeśli mu się dobrze przypatrzyć) i *Pinie koło Villa Borghese*. Myślę o tych ostatnich. Obraz przejmuje dreszczem, choć przecież cały ten, jeden z najpiękniejszych, rzymski park pogrążony jest w upale. Spopielałe, prawie przezroczyste szkieleciki pinii, czarny kikut cyprysu, rozpalone do białości niebo, tylko na wyrudziałym trawniku, gdzie resztki cienia, trochę jarzących się kolorów. W kładzeniu farby śladu emocji. Zimne, beznamiętne punktowanie.

„... – jest to kosmiczna muzyka sfer, lodowata, czysta, przejrzysta jak szkło, twardo wprawdzie dysonująca, lecz przy tym o słodkości brzmienia, rzec chciałbym: niedostępnie nieziemskiej i obcej, napełniającej serce tęsknotą bez nadziei."

Czy Aleksander Gierymski też sprzedał duszę diabłu? Wyśnione przez Tomasza Manna dzieło Adriana Leverkühna *Apocalypsis cum figuris* jest czystą abstrakcją. W obrazie Gierymskiego, nie tak przecież znowu efektownym, nie aż tak doskonałym, jest mozół całego jego życia. I on także zapłacił tym życiem za owe dwa czy trzy arcydzieła. Życiem nieuporządkowanym, niszczącym, pełnym sarkazmu, cynizmu nawet, zimnej pasji, z jaką szukał swych „motywów", błądząc po nocnych placach europejskich metropolii, wyposażonych w „piekielnie trudne" do namalowania światło lamp gazowych czy tych elektrycznych świeżo zainstalowanych przez Garniera na placu Opery Paryskiej. Albo gdy – skarżył się – głowa „bolała go nieznośnie" po wielu dniach upartego „malowania w słońcu" rzymskiej kanikuły.

Nie liczy się klasa artyzmu. Źle by było, gdybyśmy zajmowali się samymi arcydziełami. Liczy się zawarty w dziele ślad ludzkiego losu, istnienia, z którym możemy się choć na moment utożsamić. I to jest dość istotny powód, żeby nie dla samych tylko doznań estetycznych, nie dla samego dzieła zajmować się sztuką. Sztuka zanurzona jest w życiu i zredukować jej historię, także zapewne historię literatury czy muzyki, do metodycznej analizy samych dzieł nie sposób.

Dzieła bowiem nie stanowi tylko to, co napisane albo namalowane. Stanowią je również – współtworząc – jego konteksty, jego miejsce w ikonosferze, która je z bliższa i z dalsza otacza. Czym innym będą w końcu *Pinie* Aleksandra Gierymskiego w sali *Czwórki* krakowskich Sukiennic, czym innym te same *Pinie* na wystawie, powiedzmy, malarstwa wiązanego mniej czy więcej słusznie z kręgiem neoimpresjonizmu. Bo znaczenia tych *Pinii* nie tłumaczy nam sama tylko ich forma, samo malarstwo. Tłumaczy również zgnieciony, nasunięty na czoło cylinder kończącego swą drogę twórczą warszawskiego malarza.

Nie chodzi oczywiście – zastrzeżmy się dla porządku – o stary, poczciwy psychologizm, o równie podstarzały socjologizm czy o klasyfikujący fakty i układający łańcuchy przyczynowo-skutkowe, po-Taine'owski historyzm. Nie chodzi o psychologizm, o to, co artysta „miał na myśli", co przeżywał, co „chciał powiedzieć" pisząc, malując czy komponując. Nie chodzi o jego duszę. Wszystkie dusze są w gruncie rzeczy do siebie podobne, zagubione, błędne, bezradne, Hadrianowe duszyczki. Ale artysta ma nie tylko duszę. Ma również i ciało, cielesność. Ma swoją twarz, garnitur, cylinder, miejsce na ziemi i tym wszystkim płaci za swoją twórczość. Zmienia się, jak portret Doriana Graya, z zawadiackiego dandysa w kogoś, kto mógłby być bohaterem *Oeuvre'u* Zoli, czy Berentowego *Próchna*.

I znowu zastrzeżenie: to wszystko nie ma nic wspólnego z socjologizującym czy historyzującym, naturalistycznym czy dekadenckim, wierzącym w *anánke* determinizmem. Chodzi o coś więcej, o *bíos* właśnie. Po grecku *bíos* to nie tylko życie, to również sposób, tryb życia, świat, w którym żyjemy. Otóż świat ten nie sprowadza się do samej tylko cielesności, samej socjologii czy historii. Bo przecież artysta zanurzony jest także i w świecie ducha, jego umysł, serce, wątroba, trzewia (Witkacowskie bebechy) nawiedzane są przez duchy. Gdzieś to już chyba – tę moją wiarę w duchy – deklarowałem. Duchy bywają różne. Te bardziej przyziemne, duch narodu na przykład, duch czasu, duch przekory. Czasem potrafią opętać nas tak, że przestajemy wiedzieć – i kontrolować – co i jak mówimy. I są te bardziej zależne od pogody po-wietrzne; gdy one nas nawiedzą, mówi się, że działaliśmy – pisali, malowali, komponowali – w natchnieniu.

Na tym jednak nie koniec. Nie wszystko przecież można sprowadzać do warunków życiowych czy do czegoś tak nieuchwytnego jak twórcze szaleństwo – grecka *manía*. Artysta w końcu jednak odpowiada za to, co tworzy, i tu kończy się pytanie o jego życie, jego *bíos* – zapytać trzeba, jaki z tego życia, ze swych twórczych talentów, zrobił użytek, o jego *éthos*.

• Ethos

W latach sześćdziesiątych zacząłem pisać książkę o Picassie. Najpierw był tytuł: *Wakacje Sinobrodego*. Dlaczego Sinobrody, wiadomo. Picasso też miał siedem żon-nie-żon i losy ich nie układały się chyba szczęśliwie.

A dlaczego wakacje? Nie umiałbym powiedzieć. Baśń o Sinobrodym znamy wszyscy od dzieciństwa, ale dopiero teraz, żeby sprawdzić, zajrzałem do jej pierwowzoru, do Perraulta:

> Był sobie raz pewien człowiek, który miał wiele pięknych domów w mieście i na wsi, srebrne i złote nakrycia, wyścielane meble i złocone karoce...

Niby się zgadza, byłby to oczywiście Picasso u szczytu jego artystycznej i życiowej kariery. Wakacje też by się zgadzały. Zabiegając o względy swej ostatniej małżonki, baśniowy Sinobrody zaprasza ją, jej matkę, siostry, przyjaciół na wieś:

> Były to nieustające spacery, polowania, połowy, tańce i festyny, biesiady: prawie się nie spało, spędzało się noce na robieniu sobie nawzajem różnych figlików.

Ale to byłoby chyba wszystko. Dalej jest już tylko tajny gabinet – świadek krwawych zbrodni opowiedzianych z naiwną prostotą wielkiego baśniopisarza. Picasso na swoich zamkach nie miał czego ukrywać, skąd więc to uparte skojarzenie? Chyba stąd, że chciałem sobie zadać pytanie: czy artysta, wielki artysta, ma prawo postawić się poza dobrem i złem, nie liczyć z niczym i nikim, zmieniać żony, przyjaciół, środowiska, obyczaje i nigdy już do tego, co się zostawia za sobą, nie wracać?

W notatkach do książki, której nie ukończyłem, zapisałem sobie mający towarzyszyć tytułowi podtytuł: *Rekonstrukcja mitu*. I dyspozycję całości:

I Kuglarze
II Powrót Minotaura
III Wakacje Picassa

Książka pisała mi się dobrze. Najpierw był HOROSKOP. Zrobiła mi go i w sposób nie budzący wątpliwości skomentowała Angelika Kraupe-Świderska. Wszystko się zgadzało. Horoskop, imiona: było ich zgodnie z hiszpańskim obyczajem siedem, one to kształtować miały przyszłą osobowość nowo narodzonego. Potem była GENEALOGIA. Sporządził ją przyjaciel i trochę totumfacki artysty, Jaime Sabartés. Tu też wszystko się zgadzało. Potrafił wywieść ojcowską linię Ruizów od katalońskiego hidalgo, który jeszcze w XV wieku wyprawił się na zdobycie Granady i zginął. Linia macierzysta Picassów też była ciekawa. Kto wie – sugerował mitograf – może i wywodzili się oni od mauretańskiego księcia, syna króla Fezu, Maroka, Tunisu, Tlemesenu i Segalmecy? Potem było DZIECIŃSTWO, dygresja o wyższości sztuki pędzla nad trudną nauką mówienia i pisania. Sam Pan Bóg był przecież malarzem – przypominał wielki Calderón stary topos: *Deus pictor*. Cóż, kiedy czasy się zmieniły, pod panowaniem „panteizmu-druku" malarstwo straciło swą rangę, ojciec Pabla nie jest już i nie będzie wielkim czy choćby cenionym malarzem, daje synowi ALTERNATYWĘ (tak to się nazywało, gdy stary *torero* przekazywał swą szpadę wybranemu przez siebie następcy). Po uroczystym, ceremonialnym wręczeniu Pablowi przez ojca palety i pędzla zaczynają się lata PEREGRYNA-

CJI: Barcelona, Madryt, pierwsze próby zaczepienia się w Paryżu. Nie omieszkałem przy tym napomknąć o barcelońskich spacerach na górę Tibidabo. *Tibi dabo* – dam tobie. „Wziął Go zasię diabeł na górę bardzo wysoką, i pokazał Mu wszystkie królestwa świata, i sławę ich, i rzekł Mu: To wszystko dam Tobie..." Byliśmy wtedy świeżo po lekturze *Doktora Faustusa*, stąd zapewne to wyprzedzające jakby ciąg dalszy skojarzenie. Dalej już właśnie KUGLARZE, wszystko tu było jasne, ale potem coś zaczęło utykać. Napisałem jeszcze tylko jeden, dość dziwny, ciągnący się długo rozdział zatytułowany MALARZE.

Opublikowałem nawet tych MALARZY osobno, wywołali pewne zdziwienie. Był to bowiem odbiegający od losu samego Picassa, tyczący raczej przyjaciół jego młodości – Vlamincka, Deraina – rozdział o kolaboracji. W roku 1941 ekipa czołowych francuskich artystów odwiedza Berlin, upokarzające przyjęcia u gubernatora okupowanej Francji Abetza; stara, gromadząca się latami nienawiść Vlamincka do Picassa owocuje denuncjatorskim artykułem w „Comoedia". Picasso jest w tych MALARZACH także, ale gdzieś w tle, wraca przerwany wątek – *Panny z Avignon*, Derain prorokuje, że ich twórca jak bohater Zoli powiesi się przed swym obrazem. Potem powtórzony częściowo, jakby nie było sposobu ruszyć z miejsca, biogram artysty, wszystkie lata, od *Panien* właśnie poczynając, wszystkie kolejne żony, ale wymieniam tylko pierwsze dwie czy trzy, widać że nie o to właściwie mi chodziło. I jeszcze raz wracają te *Panny*, wyraźnie kręcę się w kółko, na końcu maszynopisu dopisana data: 1968. Potem już do niego nie zaglądałem. Ani do maszynopisu, ani do książek i katalogów, które zbierałem wtedy, żeby pisać dalej. Mam je teraz przed sobą: *Hommage à Pablo Picasso*; wielka retrospektywa artysty, która – otwarta w listopadzie 1966 – wypełniła cały Grand Palais i Petit Palais. Żeby pisać dalej, powinienem był ją zobaczyć. Nie zobaczyłem. Trzeba było na to specjalnych starań, zabiegów, ale nie to chyba było najważniejsze. *Conversations avec Picasso*; rozmowy te opublikował w roku 1964 Brassaï – znany, pracujący wówczas dla Picassa fotograf i znakomity obserwator. Książki tej nawet nie otwarłem, przeglądam ją teraz. Lata trzydzieste, lata czterdzieste, trafiam na *passus*:

> Wciąż nie nasycony i wciąż znużony jak ów uwodziciel sewilski, nie pozwala sobie ulec kobiecie jak tylko po to, żeby się od tego uwolnić w twórczości. Dla niego przygoda miłosna nie jest celem sama w sobie, a tylko podnietą niezbędną, by wyzwolić moc twórczą. Zbyt poważną na to, żeby pozostać ukradkową i tajemną... Raczej łzy i dramaty, aniżeli wstydliwy woal narzucony na imię i twarz tej, którą kocha...

To w roku 1943, kiedy Picasso spotkał Françoise Gilot.

> Przychodzi tu teraz często – notuje Brassaï – i czeka w przedpokoju, żeby jej idol ją zawołał.
> – Nieprawdaż, jaka jest piękna? Nieprawdaż, jaka jest miła, ta Franciszka? Niech ją pan kiedyś sfotografuje, chce pan? Ale uwaga! Jej włosy muszą być trochę nie uczesane, trochę rozczochrane... W żadnym wypadku niech pan jej nie fotografuje, kiedy dopiero co wyszła od fryzjera...

Gdy w roku 1952 miejsce jej zajęła Jacqueline Roque, późniejsza druga poślubiona formalnie żona Picassa, Françoise znika nie tyle z jego życia (zaczęły się skandale), co z jego biografii. Na wspomnianej tu retrospektywie z 1966 roku *Hommage à Picasso* lata 1943–1952 reprezentuje siedem martwych natur, kilka wyjątkowych w jego twórczości kompozycji pejzażowych, zaczynające się wtedy znamienne transpozycje – El Greco, Courbet. Jedna czy druga małoznaczna scenka rodzinna (Picasso zdążył mieć z Françoise dwójkę dzieci). Słynnej *Kobiety–kwiatu*, faunów, fauników, całej owej bukolicznej mediterranejskiej „radości życia" z Antibes ani śladu. Z rzeźbą podobnie, z tym, że należne im miejsce zajęły tutaj niewątpliwe arcydzieła Picassa – *Człowiek z jagnięciem, Czaszka, Łeb byka*, zwierzęta. Przeglądam książkę Françoise *Vivre avec Picasso*: opublikowana w roku 1964, ona właśnie dała początek całej aferze. Jej autorka wywlokła na światło dzienne tajemnice niezbyt zresztą interesującej sztuki zdobywania przez Picassa kobiet, musiała więc zostać ukarana, przynajmniej *in efigie*. *Il faut mourir, Madame* – powiada Sinobrody do swej ostatniej, niedoszłej, bo bracia zdążyli na czas, ofiary. A więc jednak – zauważam mimochodem – i wracam do Brassaïa, kartkując jego *Rozmowy* wstecz. Cienie nabierają życia. Przed Françoise Gilot była Dora Maar, przed Dorą Marr – Marie–Thérèse Walter, przed nią – pierwsza legalna małżonka artysty Olga Chochłowa, tancerka baletów Diagilewa, która długo, aż do śmierci nie chciała mu dać rozwodu. Przedtem jeszcze krótki epizod „śliczna Ewa", Marcelle Humbert. Odbił ją nie pamiętam już któremu ze swoich ówczesnych przyjaciół, Marcoussisowi chyba. „Kocham Ewę i będę o tym pisał na moich obrazach" – umarła niedługo jakoś potem. No i ta pierwsza, „piękna Fernanda", Fernande Olivier. Ona nie spieszyła się tak jak Françoise, swoje wspomnienia *Picasso et ses amis* opublikowała dopiero w roku 1933. Kończy je melancholijna refleksja o żonach artystów, które starzeją się w samotności i którym zostały tylko wspomnienia.

W tych swoich piękna Fernanda pisze o sobie właściwie niewiele. Jedno zdanie: „Wierna towarzyszka w latach ubóstwa, nie umiałam stać się nią w latach powodzenia." Dlaczego? Zastanawiając się nad losami przyjaciół–artystów rzuci gdzieś dalej gorzką uwagę: „niektórzy, jak Picasso, z próżności czy słabości pozwolili się zagarnąć środowisku, które im było obce".

W ten sposób można też stać się Sinobrodym. Dlaczego? Zajrzyjmy do Spinozy:

> Twierdzenie 57. Pyszny lubi obecność pasożytów i pochlebców, nienawidzi zaś szlachetnych.
> DOWÓD. Pycha jest to radość, pochodząca stąd, że człowiek sądzi o sobie lepiej, niż słuszność wymaga (według Okr. wzr. 28 i 6), a człowiek pyszny dążyć będzie wedle możności do podtrzymania tego mniemania (ob. Przyp. do Tw. 13 Części III). Dlatego więc ludzie pyszni będą lubili obecność pasożytów i pochlebców (określenie ich pominąłem, gdyż są aż nadto dobrze znani), i będą unikali szlachetnych, którzy mają o nich słuszne zdanie. C.b.d.d.

Ethos to po grecku po prostu sposób bycia. Również sposób bycia artystą. I nie chodzi tutaj o jego grzechy, błędy, nawet zbrodnie (nie trzeba sięgać do aż nadto znanych przykładów – Villon, Caravaggio, ziejący nienawiścią do wszystkich i wszystkiego Céline), jeżeli w tym, co powstaje, odnajdujemy prawdę, przerażającą nawet, prawdę o człowieku. Sztuka to coś w rodzaju spowiedzi. Artysta ujawniając swoje niepokojące, nikczemne nawet wnętrze, może jakoś się wyzwolić i się wyzwala, oczyszcza, pomaga innym dostrzec zło dotychczas ukryte. Pamiętam, jak zaraz po wojnie wszyscy na gwałt zaczęli czytać Sade'a. Wielkim artystą to on nie był, pedantyczna monotonia, nuda – opętany swoimi obsesjami i jakże konsekwentnym tokiem rozumowania grafoman. Nie o klasę artyzmu jednak tu chodzi. Bez Sade'a nie wiedzielibyśmy, co to sadyzm, uprawiany, uprawiany i przed nim, i po nim. A wiedzieć trzeba. Żeby mieć się przed nim na baczności. Sade to mój bliźni – powiada Pierre Klossovsky i ma rację. Bo żeby ktoś się uczył sadyzmu dopiero od Sade'a, nie uwierzę. Etos artysty, powtarzam, sprowadza się do tego, żeby mówić prawdę, całą prawdę. O świecie, o sobie.

I dlatego największym wrogiem artysty jest owa spinozjańska pycha, grecka *Hýbris*. Ona to każe artyście otaczać się pochlebcami, budować wokół siebie świat pozorów, który z prawdą niewiele już ma wspólnego. Kiedy to się zaczęło u Picassa? O tym najlepiej chyba wiedziała Fernanda. Ale przecież wciąż jeszcze tworzył. Gdzieś tam w swych *Rozmowach* Brassaï zastanawia się nad tym, co różniło Picassa od surrealistów. Mowa jest o *Minotauromachii*, najwspanialszej rycinie artysty ze słynnej *Suity Vollarda*, tej, gdzie oślepły Edyp–Minotaur po omacku szuka drogi do światła. Minotaur – powiada Brassaï – bliski był Picassowi przez swoją stronę „ludzką", zbyt ludzką; surrealistom – przez to, co było w nim przeciwnego naturze, nad–człowieczego, nad–realnego.

Trzeba by tu jeszcze wspomnieć o *Guernice*. To był też jeden z powodów, jedna z wymówek przed samym sobą, żeby dalej tego nie ciągnąć. Pisać o Picassie nie zobaczywszy *Guernikі*? Nonsens. Tak się złożyło, że zanim mi się to w końcu udało, oglądał ją, zdeponowaną czasowo w Nowym Jorku, profesor Lech Kalinowski. Pytam go więc – no jak? Profesor się zastanawia.

– Duża – powiada.

– Płaska – powiada.

– Pusta – powiada.

Zobaczyłem ją w końcu i ja również: Duża. Płaska. Pusta. A przecież była ona dla nas kiedyś obrazem–manifestem, obrazem–transparentem. Pisaliśmy o tym z Kantorem w naszym manifeście z roku 1946. Cóż więc się stało? Chyba to, że rzeczywiście było to dzieło powstałe na użytek chwili. Wstrząsające, ale właśnie jak transparent, jak plakat. Pomyślane na kształt przyczółka archaicznej greckiej świątyni, gdzie miejsce *apotropaionu* – biegnącej Gorgo – zajął rozszalały koń zrobiony jakby ze zmiętej, rzuconej w gniewie gazety z komunikatem dnia: W walczącej Hiszpanii nazistowska eskadra zbombardowała stolicę Basków.

Guernica zbombardowana została 26 kwietnia 1937 roku. Sięgam po 4. zeszyt kolejnego, ostatniego bodaj z redagowanych przez Bretona surrealistycznych periodyków „Le surréalisme, même", który ukazał się całe dwadzieścia lat później, wiosną 1957. Pamiętam uderzenie, kiedy zabierałem się do pisania *Wakacji Sinobrodego* i natrafiłem na ten zeszyt na Rue de Dragon. Na stronie 57 duże zdjęcie. Mniej lub więcej znane wówczas twarze i podpis: „Le Cannet, grudzień 56: w kilka dni po krwawym stłumieniu rewolucji węgierskiej, na Lazurowym Wybrzeżu, humory jak widać dopisują (od lewej do prawej: Laurent Casanova, Maurice Thorez, Aragon, Picasso, Cocteau, Henri Matarasso, Tabaru)." Na zdjęciu rozbawione grono przywódców KP Francji, uśmieszek Aragona, niespokojna twarz Cocteau. W środku Picasso, trochę jakby boczkiem (pod bezpośrednim wrażeniem tego, co działo się w Budapeszcie, podpisał był przecież wraz z kilkorgiem komunistycznych intelektualistów list do redakcji „L'Humanité": „Wydarzenia węgierskie postawiły komunistów wobec palących problemów sumienia, których ani Komitet Centralny, ani »L'Humanité« nie pomogły im rozwiązać"). Boczkiem, ale przecież ku radości otoczenia króluje. Gdy człowiek, artysta, polityk traci kontakt z rzeczywistością, potrzebuje – jak to powiedział Spinoza? – potrzebuje obecności „pasożytów i pochlebców", potrzebuje dworu, poklasku. I już jest mu właściwie wszystko jedno, czy na tym dworze pełni rolę monarchy czy nadwornego błazna. Tak więc i tutaj właśnie zapytać by należało, jaki to ma wpływ na jego sztukę. Otóż jest to wpływ niszczący. Potrzeba nieustannego powtarzania się, nieustannego sprawdzania, czy wszyscy na niego patrzą, czy wciąż jeszcze jest tym, kim być przestał. Otwieram *Głowę z obsydianu* André Malraux: „Kiedy szło mu dobrze – wspomina szeptem Jacqueline – schodził na dół z pracowni mówiąc: »Jeszcze się to udaje, jeszcze się to udaje.«"

Tak więc *Wakacje Sinobrodego* poszły *ad acta*. Nie zajrzałem nawet do *Rozmów* Brassaïa, ledwo rzuciłem okiem na książkę Françoise Gilot, odłożyłem na potem książkę André Malraux *La tête d'obsidienne* opublikowaną po śmierci Picassa w roku 1974. Czytam ją dopiero teraz. Miałem coś tam jeszcze napisane o ikonografii Picassa, o jego hiszpańskości, po jego śmierci zwrócono się do mnie o wstęp do wspomnieniowej publikacji *Picasso w Polsce*. Wypadł chłodno. O sprawie, która się w tym wszystkim najbardziej liczyła, było tam tylko jedno zdanie: „W roku 1956 surrealiści zarzucili mu oportunizm." Z wyjaśnieniem, dlaczego, i ukończeniem książki przyszło, na co zresztą nie liczyłem, poczekać.

• Páthos

Czy jednak, jeśli nawet uzasadnione, możliwe jest pisanie o artyście, o jego zanurzeniu w życiu, zewnętrznym i wewnętrznym, o jego sposobie życia, etosie, pisanie jego biografii? Czy taka biografia w ogóle jest do napisania? Są świadectwa, świadkowie, są miejsca, z którymi jego życie jest

czy było związane. Jest także jego autobiografia. Ta „pisana" dziełami i ta, którą mniej lub więcej świadomie do tych dzieł dopisywał. Fakty, które stwarzał, wydarzenia, które chciał uczynić jawnymi. Autobiografia myląca, ale znacząca, której pominąć nie sposób. A wszystko to przecież tylko ułomki, fragmenty, „kilka szczegółów", do których sięga Jarosław Marek Rymkiewicz, by nam ukazać całe morze naszej niewiedzy o Mickiewiczu.

Przyszło mi pisać, układać raczej, książkę o Tadeuszu Kantorze. Artyście, któremu towarzyszyłem (niezbyt wiernie, ale trwale) w tym, co robił, przez z górą pół wieku. Zobowiązanie? Z pewnością tak. Ale i potrzeba przemyślenia tego, kim był, co nam po sobie, odchodząc, zostawił. To, że nie napiszę jego biografii, było dla mnie od początku oczywiste. Podejrzewam, że nie napisze jej nikt, nikt się tego nie podejmie przez najbliższe kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat. Wszystko, co po nim pozostało, jest rozproszone, podzielone, niepełne. W tej sytuacji postanowiłem, że będzie to książka o jednym tylko „szczególe", o DESCE, bo takie właśnie życzenie wyraził kiedyś, mimochodem, sam artysta. Wyraził nie bez powodu, ale o tym później.

Książkę podzieliłem na trzy części: *Świadectwa*, *Rozmowy*, *Komentarze*. W części pierwszej to, co można jakoś jeszcze uchwycić. Trochę tekstów, które pisałem o nim, czy w jednym przypadku z nim razem, kilka wybranych jego listów, fotografie. Dziś widzę, jak niewiele udało mi się o nim powiedzieć, ile do powiedzenia jeszcze zostało. Jest to chyba los wszystkich uprawianych przez tak zwaną krytykę artystyczną prób interpretacji. Czymże bowiem jest interpretacja? Dosłownie, ale i nie dosłownie, tłumaczeniem na własny język tego, co powiedział swym dziełem i życiem artysta. Co kończy się z reguły tak czy inaczej zubożającą redukcją – socjologiczną, ideologiczną, psychoanalityczną, styloznawczą. Stąd wszystkie interpretacje są jednako prawdziwe czy, co na jedno wychodzi, jednako nieprawdziwe. Stąd też ów „konflikt interpretacji", o którym całą książkę napisał Ricoeur.

Jedyną na to radą są rozmowy. Rozmowy o wszystkim, ale przede wszystkim o tym, co miał o sobie i swojej twórczości do powiedzenia sam artysta, żywa konfrontacja z tym, co o nim myślał czy myśli rozmówca. Takie rozmowy toczyć można nie tylko z sobie współczesnymi. Znakomity archeolog Leroi-Gourhan tak właśnie potrafił rozmawiać z ludźmi paleolitu. Z Tadeuszem Kantorem przeprowadziliśmy cztery, ważne dla mnie, ale i chyba dla niego, rozmowy niecały rok przed jego śmiercią. I one to dopiero umożliwiły mi przejście do części trzeciej książki, do komentarzy.

Tu pora wyjaśnić, co rozumiem przez słowo komentarz. Otóż coś wręcz przeciwnego do interpretacji. *Commentarius* po łacinie to zapiski, notatki, pamiętnik, raport, sprawozdanie. Można pisać pamiętniki o wojnie galickiej, można i o wojnie domowej. W pierwszym wypadku jesteśmy gdzieś na ziemi obcej, gdzie dla rzymskiego zdobywcy rozciągał się wrogi mu *ager hosticus* czy niepewny i nieznany *ager incertus*. W wypadku drugim jesteśmy w domu, u siebie. W obu jednak wypadkach chodzi o takie czy

inne rozpoznanie, próbę zrozumienia. Nie tylko wroga, sprzymierzeńca, przyjaciela również. I takie właśnie komentarze, bo cóż mi pozostawało innego, próbowałem dopisać do zebranych okruchów świadectw, okruchów rozmów, które mnie z Tadeuszem wiązały. A także do tego, co mi samemu o nim udawało się pisywać. Za pierwszym razem (rok 1946) było to jedno zaledwie i to dosyć kulawe zdanie. Ale już wtedy – i to wydaje mi się ważne – zwracało ono uwagę na „teatralny, manifestacyjny patos" jako cechę konstytutywną osobowości twórczej Kantora. Gdy po dziesięciu latach, w roku 1956 pisałem o nim już szerzej, ta oczywista skądinąd cecha zachowała dla mnie swoje kluczowe znaczenie:

> Scenograf i inscenizator, silnie zawsze ulegał sugestii owej umownej przestrzeni, w której krzyżują się reflektory, sugestii wyrazistego, patetycznego gestu, sugestii samego siebie jako reżysera i aranżera spektaklu.

Czymże jednak jest patos? W słowniku języka greckiego skala znaczeń tego słowa i słów od niego pochodnych jest ogromna. Nie sposób tu ich wszystkich wyliczać. Streszczając powiedzieć można, że patos w swym pierwszym, podstawowym znaczeniu to stan emocjonalnego poruszenia lub bezruchu, który udziela się innym. Jego powaga. Powaga spotkania, powaga wspólnie przeżywanego wzruszenia. Dlatego patosu nie należy mieszać z ekspresją. Nie o indywidualną ekspresję tu chodzi, ale o zdolność budzenia czegoś, co określić by można jako wspólnotę wzruszeń. Ów *pathemat*, który dla Arystotelesa stanowił drugą niewidzialną, ale przylegającą ściśle do widzialnej, stronę symbolu.

Wiemy wszyscy, którzyśmy go znali, że patos Kantora był czasem trudny do zniesienia. Wszystko u niego było kolosalne, niesłychane, wszyscy byli przeciwko niemu – Artyście – chcieli go zniszczyć, ograbić, porzucić. Nikt o niego nie dbał, nikt się o niego nie troszczył. Był jak ów Beethoven z wykładu Kretzschmera w *Doktorze Faustusie*, który po nie przespanej, daremnej nocy nie znajduje mającej wraz z nim czuwać służby, nie dostaje śniadania, krzyczy pełen owego „przerażającego, bolesnego patosu", co stało się dla młodziutkiego ucznia „sekundy", Adriana, powodem niepokojących refleksji.

Tutaj od razu podkreślić należy zasadniczą różnicę: o ile etos znamionuje osiągniętą pełnię, nawet jeśli dokonuje się przekroczenia jej zakreślonych tymże etosem granic, również granic swobody twórczej, gdzie wszystko zaczyna być dozwolone, o tyle patos znamionuje rozdarcie, rozdarcie między tym, co już dokonane zostało, a co chcielibyśmy w takiej czy innej postaci zachować, a tym, co będzie – nie wiadomo jeszcze jakie; poszukiwanie d e s k i r a t u n k u, która by nas przeprowadziła na tamten drugi brzeg, jeszcze mglisty i nieodgadniony, pomogła odzyskać utracony kontakt z rzeczywistością.

Bowiem w każdym etosie jest coś nie–rzeczywistego. W przyjętym tu rozumieniu etos, a więc godny człowieka, artysty sposób bycia, styl bycia uzewnętrzniony w dziele, stawiane przed sobą, przed całą epoką, zadanie,

jego Norwidowskie d o p e ł n i e n i e – przerasta osadzoną w życiu pośledniość codziennego, układającego się tak albo inaczej bytowania, odrywa się od niej i nie może nie ulec r o z m i e c e n i u, pozostawiając w spadku po sobie skostniałe stereotypy i spotworniałe, nie liczące się z rzeczywistością utopie.

I wtedy, gdy w miejsce pełni pojawia się pustka, w miejsce nędzy żywota samozadowolona z siebie, samopowielająca się *hýbris*, pora jest na patos: demonstracyjne odrzucenie wszystkiego, co jest blichtrem, pozorem, załganym dobrym wychowaniem, próżnym gestem niby–protestu, niby–odmowy; odwrócenie na nice uświęconych domowych, narodowych i uznanych za ogólnoludzkie stereotypów, ujawnienie groteskowej, ale i groźnej nicości jednych, dramatycznego tragizmu innych; przywrócenie należnej rangi temu, co Tadeusz Kantor nazwał „Teatrem Miłości i Śmierci", bo to tylko się liczy; dosięgnięcie dna, dotknięcie owej najwierniejszej z wiernych „rzeczywistości najniższej rangi", czymkolwiek by ona nie była – krzesłem, na którym się na coś czeka, sakwą, z którą się skądś przed czymś uchodzi, parasolem, który się rozpina, kiedy nadciąga nawałnica, absurdalnym ułomkiem wyniesionej z kataklizmu deski, którą się chroni, traci, pieczołowicie potem odtwarza zanim z n o w u c o ś s i ę z a c z n i e, odnajdzie prawda życia, a z nią godność nadającego mu własny, przemijalny, ale przez to właśnie niepowtarzalny s t y l, etosu. Który, choćby na moment, potrafi połączyć to, co najbardziej wzniosłe, monumentalne, nad–ziemskie, z tym, co stanowi „wprost niezbędne uzupełnienie stylizacji samego życia i jego spotęgowania przez rzeczywistość i sny o rzeczywistości".

Cytuję tutaj mojego Nauczyciela, profesora Wojsława Molé. „A majolika włoska? – pyta dalej Profesor – Powstała ona w okresie przełomowym, kiedy przez chwilę mogło się wydawać, że życie jest wielkim świętem i wspaniałą uroczystością. Wiadomo, jak wielkie było to złudzenie. Ale przez chwilę warstwa, która tak myślała, żyła, jak gdyby naprawdę tak było. A jedno było w każdym razie prawdziwe: s p o t ę g o w a n i e s a m o p o c z u c i a i u m i ł o w a n i e ż y c i a i j e g o p i ę k n a. Cały renesnans jest tego odblaskiem."

Tu jedna tylko uwaga. Etos jako sposób bycia czy wreszcie styl bycia rozumieć można różnie. Najczęściej myśli się przy tym o etosie jako wzorze osobowym. W tym sensie profesor Maria Ossowska pisała o etosie rycerskim, etosie mieszczańskim, etosie gentlemana. Chodzi jednak o coś więcej – o etos ponad–osobowy raczej, etos stojącego przed określoną historycznie i terytorialnie zbiorowością z a d a n i a, które by, osadzając ją w przemijalności życia, jakie jest, określało jej tożsamość, jej wpisaną w czas niepowtarzalność.

Etos – niegdyś – pielgrzymich szlaków znakowanych otoczonymi wieńcem kaplic romańskimi bazylikami, etos wyrastających ponad miasto gotyckich katedr, etos samego tego późnośredniowiecznego miasta z jego koroną murów, klasztorami, halami targowymi, uwysmukloną ratuszową wieżą. Etos – później – dworskiej renesansowej rezydencji, barokowej,

rozpiętej na zbiegających się czy rozbiegających osiach stolicy, osiemnastowiecznego parkowego *refuge* oświeconych władców i ich filozofów, dziewiętnasto– i dwudziestowiecznej jeszcze, tętniącej tajemniczym swym życiem wielkomiejskiej metropolii. Której już nie ma, jest tylko telewizja, komputer, autostrady i aerodromy.

Więc cóż? Póki co patetycznym gestem wynieśliśmy ocalałą z kataklizmów deskę. I dobrze. Zawsze to o czymś jeszcze świadczy, coś zapowiada. *Troia deruta*, gdy etos zdobywających ją awangard strawiła samozadowolona z siebie *hýbris* zwycięzców niewyczerpanych w przetwarzaniu – powtarzaniu swoich i nie swoich figlików, dalsza, po–modernistyczna droga w poszukiwaniu z a d a n i a, które by raz jeszcze (albo i nie) zdołało skupić wokół siebie potencjały twórcze epoki, nie będzie prosta, a pytanie, kim jesteśmy, w jakim właściwie świecie żyjemy, jaki styl, jaki etos tej naszej biotei nadać wypadnie, znowu będzie musiało być postawione z całą swą nieustępliwą otwartością.

Czyż bowiem nie powiedział był Filozof:

„*Iliada* jest prosta i patetyczna, *Odyseja* natomiast zawikłana (w całości niemal opiera się przecież na rozpoznaniach) i etyczna."

Mieczysław Porębski

MIECZYSŁAW PORĘBSKI, ur. 1921, historyk sztuki. Emerytowany profesor UJ, członek PAU. Wydał m.in. *Granica współczesności* (1965); *Kubizm* (1966); *Dzieje sztuki w zarysie* t. I (1976), t. II (1988); *Z. Po–wieść* (1989).

ANDRZEJ OSĘKA

PYTANIA CO DO BANALNOŚCI ZŁA

1. Znane słowa Hanny Arendt o „banalności zła", które padły w związku z osobą Adolfa Eichmanna, zawierają ocenę nie zawsze chyba dającą się uogólnić. Przynajmniej gdy chodzi o sprawy sztuki.

Organizator *Endlösung* objawił się w czasie wytoczonego mu procesu w Jerozolimie nie jako demon, lecz mały człowiek o płaskich ambicjach, myślący frazesami. „Długa historia ludzkiej nikczemności" (tak to nazywa uczona) istotnie zdaje się dowodzić, że pobudki zbrodni, również takiej, co budzi największą grozę, są zwykle osłupiająco trywialne. Kiedy jednak próbuje się – czego byłem świadkiem – śmiałe spostrzeżenie moralne autorki *Eichmanna w Jerozolimie* rozciągnąć na obszar twórczości artystycznej i kultury – od razu widać, że coś tu się nie zgadza.

W kinach naszych miast można teraz zobaczyć film *Urodzeni mordercy*. Jego młodzi bohaterowie lubią zabijać – bez powodu, bo już tacy są. Tak ich rzekomo wychowały lubujące się w przemocy media. Na plakatach, w tonie zachęty, dopisano: „Media uczyniły z nich gwiazdy". Bywa, że telewizja i prasa zamieniają mordercę seksualnego lub choćby tylko młodocianego złodzieja samochodów w atrakcję sezonu. Czasem jeszcze, na dodatek (jak w przypadku wspomnianego filmu), jedne media robią interesy, pokazując z obłudnym zgorszeniem, że inne media pławią się w okropieństwach i tym deprawują młodzież.

Zdarza się przy tym, że przestępca wykręca się od kary, a jednocześnie – syci swoją sławą; czyta uważnie, co o nim piszą w gazetach. W czym bywa, nawiasem mówiąc, podobny do artysty, bo ten także gotów nieraz wziąć na siebie sławę złą, zdobytą na gorszeniu bliźnich, na świadomym przekraczaniu – w słowie i obrazie – norm moralnych.

Kto mówi, że zło jest banalne, musi jednak przyznać, że banalność zła ma w sobie coś pociągającego, przynajmniej dla bardzo wielu ludzi. Trudno tego nie zauważyć zwłaszcza dzisiaj, gdy się patrzy na ekran telewizyjny, frontony kin, okna księgarni, gazety wyłożone w kioskach:

przeważa tam zbrodnia, przemoc i nachalny seks – eksplozje i biusty, muskuły i pistolety maszynowe; towarzyszą temu atrakcje jak: trzęsienia ziemi, powodzie, pożary wieżowców, zatonięcia okrętów, krachy na giełdzie, bankructwa, skandale, zarazy, nędza, głód *etc.*

Wszystko to – kolorowe i lakierowane – jest towarem i reklamą jednocześnie. Niewykluczone – choć można w to wątpić – że po zaspokojeniu podobnych potrzeb masowych przyjdzie pora na inne. Póki co jednak, wolny rynek ujawnia wielki popyt na artykuły kulturalne, które można określić roboczo jako zło w błyszczącym opakowaniu.

To właśnie banał, powie ktoś, tyle że przybiera formę błyszczącą. A inny zauważy, że w kulturze masowej (a nawet – zwłaszcza w niej) dobro w końcu jednak zwycięża: morderca zostaje wykryty, szeryf zaprowadza prawo w skorumpowanym miasteczku, Rambo rozwala na strzępy setki okrutnych komunistów. Tak więc i sumienie mamy w porządku, i cośmy się napatrzyli, nacieszyli – to nasze.

2. Potępianie zła daje szczególną szansę czerpania zeń przyjemności. Wiedzą o tym doskonale choćby badacze sztuki średniowiecznej, której twórcy – nakłonieni przez Kościół do stosowania form hieratycznych w wizerunkach świętych postaci, do przedstawiania wiernym statycznego obrazu *Sacrum* – wyraźnie folgowali sobie, odmalowując sceny z piekieł czy Sądu Ostatecznego: malownicze wyczyny kosmatych diabłów, męki potępionych nagusów.

Skrzydła poliptyków przedstawiające Raj są zwykle znacznie mniej spektakularne (i rzadziej reprodukowane) niż te, na których zobaczyć można Piekło. Z ksiąg *Boskiej Komedii* Dantego naprawdę znana i wciąż cytowana jest pierwsza: *Piekło* właśnie, nieporównanie zaś mniej dwie następne: *Czyściec* i *Raj*.

Pierre Brantôme ułożył dwa cykle opowieści o damach swego czasu; w pierwszym mówił o cnotliwych, w drugim – o dwornych. Do historii literatury i obyczaju przeszedł tylko jako autor *Drugiej księgi o paniach*, której tytuł wydawcy później ujednoznacznili (*Vie des dames galantes*), a Boy spolszczył: *Żywoty pań swawolnych*. Opat (tytularny) Brantôme opisuje tutaj szczegółowo – jak wiemy, bo któż tej książki nie czytał – niewieścią rozwiązłość i wiarołomstwo.

Z żywotów świętych artyści rzadziej odmalowują motywy takie jak kazanie św. Franciszka do zwierząt; częściej i z większym przejęciem – sceny męczeństwa, ze wszystkimi szczegółami: obdzieranie ze skóry, obcinanie piersi, wypruwanie wnętrzności; w jednym z piętnastowiecznych malowideł tablicowych zobaczyć można nawijanie wnętrzności męczennika na rożen z korbką.

Są historie o świętych mężach i niewiastach, które urzekły zarówno pobożnych hagiografów, jak i dekadentów, szukających zapachu zła. Na przykład – męczeństwo św. Jana Chrzciciela, którego ściął król Herod Antypas na życzenie tancerki Salome. Wizerunki pięknej Salome, w wy-

szukanej pozie, z głową św. Jana na tacy, pozostawili nam liczni artyści *fin-de-siècle'u*, jak Beardsley, Moreau, Redon. Utwór dramatyczny *Salome* napisał Oscar Wilde.

W motywie ikonograficznym Salome splątano wątki świętości i występku, miłości i okrucieństwa. Nie uczynił tego jednak dopiero dekadentyzm. Już w wieku XVI, u Cranacha, głowę św. Jana trzyma na tacy Salome – urodziwa i wytwornie ubrana. Tworzy też Cranach wizerunek analogiczny: Judytę z uciętą głową Holofernesa i mieczem w dłoni – jeszcze piękniejszą może i bardziej rozmarzoną.

Dodajmy, że w symbolice kontrreformacji Judyta, dzielna i pomysłowa (by nie powiedzieć: podstępna) zabójczyni wodza najeźdźczych wojsk asyryjskich, wyobrażać miała Kościół wojujący. W sztuce obie wspomniane damy bywają do siebie zdumiewająco podobne.

We wszystkich malarskich wersjach *Ostatniej Wieczerzy* osobą szczególnie przyciągającą uwagę jest zawsze Judasz – ten, który wskazać miał Chrystusa fałszywym pocałunkiem, zdrajca kupiony za trzydzieści srebrników, przyszły samobójca, człowiek zgubiony. Wielu artystom i poetom wyobraźnia kazała przypisywać Judaszowi motywy złożone i subtelne, aż po poświęcenie samego siebie wraz z duszą – by spełnił się boski plan, by mogła się dokonać Ofiara. Taka jest idea przewodnia głośnego *musicalu Jesus Christ – Superstar*.

3. Osobowe lub bezimienne, zło pociąga artystów od stuleci, na wiele sposobów. Zło – przynajmniej to ukazywane w sztuce, piosence, legendzie – kusi, upaja niebezpieczeństwem, obietnicą szczególnych doznań, zapowiada wzbogacenie i przyspieszenie rytmu życia. Intryguje, skłania, by wracać myślą do tych, co je niosą, czy będzie to fikcyjny Piękny Szatan, czy naprawdę zaistniali młodzi mordercy, których Truman Capote opisał w książce *Z zimną krwią*.

Gdy rzeczywiście pojawia się obok nas, namacalne i bliskie, zło okazuje się pozbawione wartości estetycznych. Jego grozę postrzegamy od razu w innych kategoriach, nie do śmiechu nam ani do zachwytu. Boimy się niebezpieczeństwa i zazwyczaj staramy się go unikać.

W urzeczeniu złem artysta bywa mniej ostrożny niż przeciętny człowiek, bardziej się w nie angażuje. Sztuka – zdawałoby się – idzie więc pod tym względem dalej niż życie. Warto może jednak przypomnieć, że to nie artyści wymyślili zło, a jedynie biorą je ze świata i zamieniają w obrazy, książki.

Można by otworzyć w tym miejscu obszerny, wręcz niemożliwy do ogarnięcia katalog dzieł i autorów, którzy ostentacyjnie lub pokątnie wdali się w obcowanie ze Złem. Wielokrotnie próbowano coś takiego kompilować; wspomnijmy choćby popularną u nas książkę Mario Praza *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* lub też pisaną z większym jeszcze poczuciem misji *La littérature et le mal* Georges'a Bataille'a, gdzie się analizuje twórczość (lub raczej – doświadczenia duchowe) pisarzy tak różnych jak Emily Brontë, Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Kafka,

Genet. Nie ma tu, warto zauważyć, Dostojewskiego ani Ibsena, nie ma Nietzschego, Strindberga, ale też brak Céline'a, który żył w tym samym mieście i w tym samym czasie co autor książki, a związki ze złem miał ścisłe. Może zbyt ścisłe dla Bataille'a, analizującego przypadki literackie.

W sztuce mniej lub bardziej opętanej przez Zło znajdziemy nie tylko chełpliwe pogróżki, rojenia samotnych chłopców, fantasmagorie poetów, tęsknoty dekadentów, strachy powstałe z książek – jak to jest choćby w przypadku *Pieśni Maldorora* napisanych przez młodziutkiego Izydora Ducasse, ukrywającego się pod pseudonimem hrabiego de Lautréamont, od których demonicznego wizjonerstwa autor czmychnął, gdy tylko sam stanął wobec choroby i śmierci.

Jest w takiej sztuce często rzeczywiste przeżycie Zła, czasem zamaskowane i dwuznaczne, kiedy indziej rozpaczliwe i uporczywe jak nałóg. Zawsze przemawiała mi do wyobraźni początkowa scena *Podróży do kresu nocy* Céline'a: narrator, Ferdinand Bardamu, siedzi ze swym kumplem na tarasie kawiarni przy placu Clichy; wyszydza Francję, Francuzów, zdychanie na wojnie, patriotyzm, zabijanie; wtem przechodzi oddział wojska, z pułkownikiem na koniu, z orkiestrą; cynik Bardamu, sam nie wiedząc dlaczego, wstaje i idzie za orkiestrą; tak się zaczyna dla niego piekło wojny i podróży po świecie. I tak się zaczyna *Podróż*, o której Céline powiedział: „Jedyna książka naprawdę zła [„*méchant*" – zły, tak jak się mówi „zły" pies] wśród wszystkich moich książek."

4. Gdy łącząc piękno i dobro powołujemy się na tradycje Starożytności, na *kalokagatię* – nie pamiętamy zwykle, że był to ideał wychowania młodzieży greckiej, coś w rodzaju kodeksu rycerskiego, bardziej postulat dydaktyczny niż doktryna estetyczno-ideowa. Opierał się na harmonijnym rozwoju ciała i ducha. W dalszym planie zakładał istnienie więzi między porządkiem liczbowym – zawartym między innymi w proporcjach ciała – a cnotą męstwa, poczuciem powinności obywatelskiej, wiernością wobec boskich praw.

Kalokagatia w tej (czy też: zbliżonej) postaci wracała także później. Ostatni raz pojawiła się jako awangardowa koncepcja funkcjonalizmu, konstruktywizmu: z funkcji, liczby, logiki przestrzennej miało być wyprowadzone piękno i dobro, czyli harmonia społeczna, świat bez różnic między ludźmi i bez konfliktów. Przez zwolenników tej koncepcji indywidualizm formy był traktowany na równi z brzydotą i immoralizmem. Z takiej to pozycji Julian Przyboś mówił o młodych, pełnych goryczy poetach i malarzach: „turpiści" – z pogardą. Jakby ktoś, kto umieszcza brzydotę i zło w swym dziele, sam siebie wyrzucał poza nawias sztuki i społeczeństwa.

Przypomnijmy inną, równoległą wersję *kalokagatii*, gdzie nie liczba prowadzić ma ku pięknu połączonemu z dobrem, lecz blask, boska światłość. Teorię sformułował głównie Plotyn, wnioski praktyczne – opat Suger. Arcydzieła w konwencji boskiej świetlistości, promieniejącego dobra, tworzył na przykład Fra Angelico.

Jeden z najwspanialszych obrazów, jakie znam, to Albrechta Altdorfera *Bitwa Aleksandra* (1529) z Pinakoteki Monachijskiej. Przedstawia zwycięstwo Aleksandra Wielkiego pod Issos nad królem perskim Dariuszem: masy zbrojnych, konnicy i piechoty, ścierają się w rozległej panoramie równin, gór i morza, w blasku zachodzącego słońca, przy księżycu, którego sierp widać już na pociemniałym niebie. Bitwę pokazano tutaj w wymiarze kosmicznym; mamy przed sobą majestat wiecznego ruchu żywiołów.

To olśniewające dzieło nie zawiera jednak tyle samo dobra co piękna. Patrzymy przecież na starcie wręcz dwóch wrogich armii, a to znaczy: rozłupywanie głów, przebijanie brzuchów, konanie tysięcy ludzi i zwierząt. Tak musiało być w roku 333 p.n.e. pod Issos, gdzie między Macedończykami i Persami długo toczyły się zacięte walki. Szczegóły giną wobec urody pokazanego przez artystę zjawiska – wobec wspaniałego fajerwerku dziejów, pokazu monarszej chwały.

W tym miejscu wypadałoby przypomnieć spostrzeżenie Hanny Arendt o banalności zła: wojna, która jest złem, nie może być piękna, bo oznacza zabijanie, wraz ze wszystkim, co z tego wynika. Obraz Altdorfera, nie przestając być arcydziełem, nie potwierdza więc tezy o tożsamości piękna i dobra.

5. Gdy blisko trzysta lat później niż Altdorfer inny malarz, Francisco Goya, przystępował do pokazania w swoim dziele wojny, znajdował się już w całkiem innej sytuacji.

Miał za sobą doświadczenia poprzedniego stulecia: Wiek Oświecenia, libertynizm. Tuż za Pirenejami – obalenie i ścięcie króla, usuwanie Boga z Jego świątyń i zastępowanie Go wyniesionym na ołtarze Rozumem. A wreszcie – wyzwanie, jakie jednostka po raz pierwszy chyba rzuca nie tylko Bogu, lecz i Rozumowi oraz wszystkim swoim bliźnim: mogę i będę czynić Zło, bo najbłahsza nawet moja przyjemność (w ten sposób mniej więcej sformułował to Sade) ma dla mnie większe znaczenie niż najstraszliwsze cierpienia innych ludzi.

Pomińmy okrucieństwa erotyczne, w których opiewaniu markiz nie był zresztą w swej epoce odosobniony. Ważniejszym elementem postawy Sade'a pozostaje poczucie bezwzględnej samotności. Centralną (w sensie filozoficznym) postacią *120 dni Sodomy* jest Jedyny, który sam dla siebie stanowi punkt odniesienia, tworzy prawa według swych zachcianek i żądz; wie, że ma cały świat przeciw sobie.

Przedłużeniem tych poglądów będzie po parudziesięciu latach filozofia Maxa Stirnera, wyłożona w *Der Einzige und Seine Eigentum* (1845), i później – filozofia Nietzschego.

6. Do pewnego momentu – który należy traktować umownie, jako że czas w kulturze nie płynie jednakowo dla wszystkich – artysta, ukazując prawdziwe lub fikcyjne złe moce, właściwie nie występuje we własnym imieniu. Maluje straszliwą Gorgonę, później diabłów porywających dusze

do piekła, biczujących Chrystusa oprawców z okropnie wykrzywionymi twarzami, heretyków czy Turków, którzy zadręczają pobożnych mężów, biorą w jasyr niewinne niewiasty oraz popełniają świętokradztwa – ale to wszystko jest opowieścią o Złu, które przychodzi z zewnątrz.

Artysta mówi o nim, co mu przekazała tradycja religijna lub plemienna, powtarza przypowieści i legendy. W jakimś sensie – nie ponosi odpowiedzialności za zawarte w jego dziele prawdę i fałsz na temat zła. Oburzałem się, jeszcze nie tak dawno, na Ucella, który wykonał dla kościoła dominikanów w Urbino cykl obrazów pt. *Cud sprofanowanej hostii.* Opowiada tam barwnie historię, jak Żydzi kradną hostię z kościoła, rzucają ją w ogień, hostia (na tym polega cud) krwawi, krew wycieka przed drzwi, co widząc oburzeni chrześcijanie wieszają tę, która hostię wykradła, innych zaś Żydów ślicznie palą żywcem na stosie, wraz z dziećmi. Prawda, że trudno na te obrazy Ucella patrzeć abstrahując od ich moralnego sensu, ale nie dowodzą one wcale, że sam artysta, fanatyk perspektywy i odkrywca jej prawideł w malarstwie, był człowiekiem okrutnym; on tylko, jak umiał najlepiej, wymalował historię, którą mu jako boski cud przedstawili mnisi z Urbino.

W pewnym jednak, trudnym do wskazania, przełomowym momencie, jaki może dla niektórych (św. Augustyn) nastąpił o tysiąclecie wcześniej, dla innych zaś nie nastąpił i nie nastąpi nigdy, ale jaki przypada dla z grubsza pojmowanej kultury mniej więcej chyba na wiek XVIII, twórca uświadomił sobie, że jest wolny. Że za swoje dzieła i (jednocześnie!) czyny ponosi odpowiedzialność. Nie osoby panujące, nie kapłani, nie mędrcy, tylko on sam. Rewelacja taka nie jest niczym zdrowym, mało kto więc przyjął ją do końca i przez całe życie o niej pamiętał. Stanowi też ona dopiero początek; od człowieka zależy, co z nią zrobi.

Całe mrowie libertynów (choć byli wśród nich tacy, co od razu mieli wątpliwości) powiedziało sobie: hulaj dusza, piekła nie ma! Powstały tysiące lekkich duchem utworów literackich, w rodzaju *Igraszek kącika przy kominku* Crébillona–syna. Buduary dam zapełniły się obrazami swobody obyczajowej, na wzór Fragonarda. W ostatecznej jednak konsekwencji narodziły się teorie samotnego egoizmu Sade'a i Stirnera, o których była mowa, zakładające lub tylko dopuszczające, że szczęście rodzi się z upojenia siłą, a sprawdzianem tejże jest ból zadawany innym.

7. Gdy więc Francisco Goya przystępował do pokazywania wojny, nie patrzył na nią z uwznioślającej odległości, jak Altdorfer. Szkice do *Desastros della guerra* wykonywał chodząc po pobojowiskach wokół Madrytu. Jego cykl graficzny nie wydaje się oskarżeniem najeźdźców, lecz pełnym przerażenia i zdumienia obrazem ludzkiego okrucieństwa. Widok porąbanych ciał, wbitych na gałęzie, jest – może dzięki powściągliwości rysunku – nie makabryczny, lecz przede wszystkim naznaczony rozpaczą. Dochodzimy tu, w pewnym sensie, do prawdy o „banalności" Zła. Zamiast batalistyki – artysta pokazuje jatkę.

Cyklem *Desastros* chciał wstrząsnąć sumieniami ludzi, po tym, jak

wstrząsu doznało jego własne. W późniejszej twórczości, w cyklu graficznym *Disparates*, w tak zwanych czarnych obrazach, które sam dla siebie wymalował na ścianach *Quinta del sordo*, żeby wśród nich mieszkać, Goya wciąż powraca do motywu zła, przy czym zawsze jest to zło, które ludzie (lub bogowie) sami sobie czynią: Saturn pożera własne dzieci, tłuką się pałkami dwaj mężczyźni zakopani obok siebie po kolana w ziemi.

Prawda, że artysta wspiera się na wielkiej hiszpańskiej tradycji w ukazywaniu świata, gdzie fantastyka łączy się z realistycznym widzeniem okrucieństwa. Nie mamy jednak wątpliwości, że przeżycie Zła jest w tym przypadku doświadczeniem najgłębiej osobistym. Można by przypominać życie królewskiego malarza, jego dwuznaczne dworskie sukcesy, oświeceniowe złudzenia, które kazały mu twierdzić (jak napisał na jednej z rycin *Kaprysów*), że potwory wtedy się budzą, gdy śpi Rozum. Wreszcie: nadzieje pokładane w wolności, jaką miała przynieść napoleońska armia. Niczego, żadnych katastrof duchowych, nie da się tu jednak udowodnić poprzez biografię; to dzieła mówią, że ich twórca pokazuje Zło z bliska.

Gdybym miał wymienić innych malarzy czy literatów, którzy przedstawiają Zło jako coś, co sami przeżyli, niekoniecznie pozostając wobec niego na zewnątrz, wskazałbym nie tylko takich jak Dostojewski, Tadeusz Borowski, Herling-Grudziński – bywalców katorgi, kacetów, łagrów. Sądzę, że Emily Brontë, autorka *Wichrowych wzgórz*, nie opuściwszy nigdy spokojnego domu swego ojca, pastora, także wiedziała, co to jest Zło – dzięki introspekcji.

8. Artyści lubią dawać do zrozumienia, że podpisali coś diabłu i od ich dzieła lekko cuchnie siarką. Nie istnieje jednak żaden poważny dowód, że dla osiągnięcia najwyższych tajemnic kunsztu musieliby robić coś takiego. Jeśli poeta mówi: „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki" – zmyśla, trudno powiedzieć czemu.

Znamy wszyscy absolutne arcydzieła, które nie mają nic wspólnego z demonicznymi praktykami Adriana Leverkühna: Partenon, katedra w Chartres, muzyka Bacha, malarstwo Rembrandta – i wiele innych. Wystarczy, by uświadomić sobie, że definicja sztuki jako „pięknego kłamstwa" (Oscar Wilde) dotyczy tylko pewnego rodzaju zjawisk artystycznych, niekoniecznie najwyższej próby.

Z drugiej strony – nie wydaje się też niczym uzasadnione mniemanie, że twórca piękna sam powinien być piękny wewnętrznie, czyli szlachetny. Byłoby to może niezbędne, gdyby dzieło stanowiło zwierciadlane odbicie całej duszy artysty; skazy na duszy psułyby wtedy efekt całości. Tak jednak nie jest.

Dzięki podzielności natury ludzkiej, która sprawia, że grzesznik odczuwać może wyrzuty sumienia, święty zaś – doświadczać pokus, także i artysta tworzy swoje dzieło ze złych, to znów z dobrych części swego wnętrza. Nie ma w tym niczego dziwnego, że osoby skądinąd poczciwe produkują utwory diaboliczne lub odwrotnie: autor wspaniałych świętych obrazów okazuje się hulaką i nicponiem.

Nie wdając się w opisywanie, a tym bardziej w rozstrzyganie tych kwestii, powiedzmy tylko, że artysta, podobnie jak każdy inny człowiek, może przyjmować wobec Zła dwie różne postawy: w jednym przypadku widzi je wszędzie, tylko nie w sobie; w drugim – patrzy w siebie i tam je obserwuje. (Oczywiście, zaznaczmy dla porządku, istnieją stany pośrednie.)

Gdy więc bierze się za ukazywanie konwulsji, perwersji, bólu, agresji, świętokradztwa, obłędu, gwałtownej śmierci – artysta może to czynić, najogólniej, z istotnego powodu lub bez niego. Praktyka dowodzi, że częściej wdaje się w Zło z przyczyn takich, jak oczarowanie jego urokami, poszukiwanie rozrywki i zabawy, próba dodania sobie znaczenia i siły, czy wreszcie dlatego, że na ten towar zawsze się znajdą amatorzy.

W ciągu ostatnich dziesięcioleci pojawili się (różnie nazywani) twórcy, którzy ćwiczą swych odbiorców w niewrażliwości. Szokują tym, co zawsze ludzi szokowało, nawet w opisie i obrazie: krwią, trupem, plwociną, spermą, uryną, kałem. Tyle, że dzisiaj przynosi się do galerii te rzeczy w naturze albo tak odrobione, żeby udawały naturalne, a nie psuły się i nie było kłopotu ze sprzątaniem.

Pewien Kanadyjczyk pokazał na wystawie jatkę z ludzkim mięsem; ćwiartki „ludziny" – choć wykonane z plastyku – wyglądały jak prawdziwe. Pewien polski artysta podniósł do rangi dzieła sztuki własną ślinę i ekskrementy. Niedawno znalazł się drugi, który eksponuje trupie preparaty, wzięte z prosektorium. Ktoś z Austrii babrze się na wernisażach we flakach i krwi zwierzęcej. Panienka z Warszawy, żeby stworzyć dzieło w ramach programu szkolnictwa artystycznego, posłużyła się śmiercią czterech zwierząt, co było szeroko dyskutowane.

Doskonałą okazją do takiego gmerania w okropnościach, które na dodatek pozwala robić szlachetne miny, jest oskarżanie innych o okrucieństwo. W tym także współcześni artyści i działacze ruchów ekologicznych są śmiali: ostrymi przedmiotami krają futra napadniętych na ulicy kobiet, obsmarowują im garderobę i twarze krwią.

Najogólniej: jeśli ktoś powie, że artysta (lub publicysta, ekologiczny działacz czy inny aktywista moralny), posuwając się do skrajności, do agresji duchowej czy fizycznej, robi to, by poruszyć sumieniami – możemy mu się roześmiać w nos: dobrze wiemy, że cała przyjemność jest po jego stronie.

9. Zawsze znajdą się obrońcy okrucieństwa, które się czyni z okazji wernisażu w galerii sztuki, każda bowiem zaistniała w tym kręgu bredni jest z góry usprawiedliwiona. Padła tu już nieskończoność słów; wypełnione są nimi biblioteki na całym świecie. Można się powołać na wolność artysty, postęp, tajemnicę twórczości, integralność dzieła, wewnętrzną logikę danego kierunku czy w ogóle język sztuki; w ostateczności – powiedzieć: „Ciekaaawe...".

O odruchu znudzonego i pozbawionego władzy sądzenia gapia artystycznego, który wszystko, bez względu co zobaczy, gotów skwitować

uwagą: „Ciekaaawe...", ponad pół wieku temu pisał ze zgrozą Bolesław Miciński. Od tego czasu sprawy zaszły znacznie dalej.

Zło wydaje się zjawiskiem zbyt poważnym, by go dotykać bez potrzeby. Oczywiście, ludzie będą biegli ku niemu, jak biegną przyjrzeć się wypadkowi na drodze. To zawsze podnieca: coś się dzieje, wieś się pali!

Jedyna, sądzę, naprawdę poważna racja istnienia sztuki przesyconej Złem pojawia się, gdy artysta nie zajmuje postawy gapia; nie rozlewa wkoło posoki, nie błaznuje, nie demonizuje ani nie piętnuje cudzych zbrodni, lecz przyjmuje na siebie ciężar nieszczęścia. Być może nadal błądzi, grzeszy, nawet kłamie, bo nie umie inaczej, ale – on sam, powiedzmy umownie, schodzi do piekła. Stamtąd chce coś innym ludziom powiedzieć.

Doświadczyli tego, między innymi, Goya, Dostojewski, Céline. Wejście w obszar zła nie nastąpiło u nich z powodów estetycznych; zdarzyło się z jakichś przyczyn wcześniej, niż stworzyli dzieło. Sztuka ich nie powołuje budzących przerażenie bytów, by z nimi ktoś coś robił na pokaz, lecz stanowi miejsce próby ze złem, które już w świecie istnieje.

Święty Barnaba powiedział: Strzeż się Złego, bo jak Złe przyjdzie, wyrzuci cię z twojego życia. Trudno o bardziej obrazowe pokazanie zagrożenia: ofiara takiego przypadku zostaje pozbawiona jedynej szansy, jaką miała, by własne życie przeżyć. Biega bezładnie i nie może trafić z powrotem na drogę.

10. Szansa, żeby odciąć się od Zła, także jest, nawiasem mówiąc, niewielka. Wystarczy wyjść na ulicę: siedzą tam, coraz gęściej, ludzie, którzy proszą o wsparcie, z wystawionymi na tekturkach opowieściami. Rodzi się pokusa, żeby, dając parę złotych, poczytać sobie ukradkiem, co za nieszczęście ich dotknęło: ten jest głodny, chory i nie ma pracy; tę kobietę mąż zostawił z czwórką dzieci; dziewczyna ze spuszczoną głową jest nosicielką HIV i wszyscy ją odrzucili.

Prawda, że niczego naprawdę oryginalnego znaleźć tu nie można.

Andrzej Osęka

ANDRZEJ OSĘKA, ur. 1932. Krytyk sztuki i publicysta. Dziennikarz „Gazety Wyborczej". Związany m. in. z „Po prostu", „Przeglądem Kulturalnym", tygodnikiem „Kultura", miesięcznikiem „Kultura Niezależna", „Kulturą" paryską jako Paweł Morga (nagroda za rok 1986). Autor książek m. in. *Poddanie Arsenału; Mitologie artysty; Sztuka z dnia na dzień; Coś się kończy, coś się zaczyna.*

JANUSZ MARCINIAK

KIEDY SZTUKA JEST NIEMORALNA?

Niedawno brałem udział w pewnej sesji naukowej, na której pojawił się problem zła. Piszę: „pojawił się", bo nie zło było tematem tej sesji, lecz współczesna sztuka sakralna. Kilka osób biorących udział w dyskusji złożyło w y z n a n i e wiary w zło. Napiętnowane retorycznie zostało jednak nie zło konkretne, ale zło w ogóle. A ponieważ zabrakło próby definicji, nie mówiąc o rzeczowej argumentacji, przeraziłem się; oczywiście, nie złem, lecz naszą bezradnością wobec zła. Bezradność to najgorsze tworzywo mobilizacji sił do walki ze złem; zwłaszcza ze złem realnym, z jakim spotykamy się w życiu. Bezradność, utrzymana w poetyce zagrożenia wartości chrześcijańskich, sama prowadzi do zła w postaci mobilizacji negatywnej, pogłębia podziały i rodzi agresję wobec inaczej myślących. Wierząc w zło, ujmuje się coś dobru, zubaża się wiarę w dobro, a ta jest przecież substancją lub, w zależności od tłumaczenia, poręką, gruntem t y c h d ó b r, k t ó r y c h s i ę s p o d z i e w a m y, i dowodem i s t n i e n i a t y c h r z e c z y, k t ó r y c h n i e w i d z i m y (por. Hbr 11, 1). Wiarą, wedle św. Pawła, jest także świadoma i dobrowolna ofiara. W tej perspektywie wyraźna staje się sprzeczność między wiarą a złem. Uzmysławiamy sobie, że wierzyć w zło to znaczy demonizować zło; prowokować je, aby przeobraziło się w demona ze wszystkimi, nie tylko moralnymi konsekwencjami.

Chrześcijaństwo jest szczególną p o l i t y k ą obchodzenia się ze złem, która polega nie tyle na odmawianiu złu prawa do istnienia, ile na zwyciężaniu go przez wybór dobra. Mówiąc inaczej, dla chrześcijanina dobro to uznanie możliwości wyboru między dobrem a złem, co w rzeczywistości oznacza odrzucenie gnostyckiej natury tego podziału, uwolnienie się od jego determinizmu i zobaczenie dobra jako miłości, której dopełnieniem nie jest już zło, ale bezinteresowna ofiara i poświęcenie. Chrześcijańskie „ja" odkrywa, że przeznaczeniem wolności nazywającej siebie owym „ja" może być jedynie odpowiedzialność za drugiego człowieka i za świat, w którym on żyje. Przyjmując tę odpowiedzialność, ponosząc ofiarę,

człowiek poznaje „ja" nieśmiertelne i zdobywa wolność absolutną. Dyskusja o moralności na gruncie chrześcijaństwa nie jest zatem dyskusją o ambiwalentnych kategoriach d o b r a i z ł a, lecz o gotowości do ofiary lub o powodach braku tej gotowości. Na tym polega realizm chrześcijaństwa, o którym chciałoby się powiedzieć przy tej okazji, że jest nie tylko religią, ale i formą najgłębszej świadomości istnienia.

Gdyby pojęcia d o b r a i z ł a porównać do skrzydeł tryptyku, a maleńki spójnik „i" do jego części środkowej, która, jak wiadomo, przedstawia zawsze scenę kompozycyjnie najważniejszą, wówczas „i" byłoby symbolem życia i istoty ludzkiej, osią symetrii w wizualnym i teologicznym znaczeniu. Łącząc to, co przemijające i śmiertelne, z tym, co nieskończone i wieczne, życie jawi się jako jednoczesność początku i końca wszystkiego. Lecz dopiero dzięki temu pozornie absurdalnemu założeniu, że istnienie zła jest również obciążające dla dobra, że dobro rodzi się z poczucia winy, dochodzi do odnalezienia związku dobra ze złem, w którym życie jest nade wszystko początkiem, nieustanną łaską i darem. Jakże ta prawda wydaje się wielką niesprawiedliwością dla d o b r y c h i zarazem źródłem nadziei dla z ł y c h. Tu poczucie winy jest atrybutem dobroci i matką empatii.

Żałuję, że na wspomnianej sesji nie wystąpiłem w obronie... zła i diabła. Mam na myśli, rzecz jasna, zło i diabła w sztuce, gdzie diabeł bywa towarzyszem człowieka. Dürer ukazuje go na pięknej rycinie obok śmierci i psa. Sympatyczny pies to stary symbol wiary, poczciwa śmierć przypomina o nieuchronnym końcu ziemskiej wędrówki człowieka, diabeł zaś symbolizuje zło konkretne, a mianowicie głupotę, i to raczej ludzką niż diabelską. Podobnie przedstawia diabła Goethe. Jego Mefistofeles okazuje się bardziej ludzki (w pozytywnym znaczeniu słowa) aniżeli Faust. Wszakże to Faust krzywdzi Małgorzatę i grzeszy bezbrzeżną pychą, a kiedy rozpacza, diabeł zwraca mu uwagę: „Dość już zdiablałeś waść, więc przyznać raczysz, / że na tym całym świecie nie ma nic wstrętniejszego niż diabeł w rozpaczy" (w. 3387). Jeden z bohaterów *Burzy* Szekspira, skacząc z tonącego okrętu, wykrzykuje znamienne, choć w pierwszej kolejności odnoszące się do żywiołu, słowa: „piekło jest puste! / wszystkie diabły są tu!". Diabły Boscha i Memlinga – skwapliwi egzekutorzy wyroków sprawiedliwości Bożej, bohaterowie niepoliczonych obrazów religijnych, diabeł Bułhakowa, diabeł Kołakowskiego, diabeł... Lista diabelska mogłaby być okrągła jak diabelskie koło.

Łatwość, z jaką przechodzimy od sztuki do życia, nie zawsze świadczy dobrze o wielkości kultury. To, że diabeł był często demaskowany w tyranie i zbrodniarzu, ale również w niewinnym człowieku sprawia, że bardziej od diabła boję się człowieka poszukującego diabła, a jeszcze bardziej tłumu tych, którzy go poszukują. Myślę, że prawdziwym diabelstwem jest brak świadomości współwiny – współodpowiedzialności za zło. Wina b e z p a ń s k a łatwo staje się kamieniem rzuconym w drugiego, pragnieniem znalezienia kozła ofiarnego zamiast prawdy i sprawiedliwości. Lecz, z drugiej strony, co ma oznaczać współwina w praktyce? Chyba przede wszystkim zachowanie poczucia rzeczywistości dobra, ponieważ ono jest warunkiem

formułowania wyroków sprawiedliwości ludzkiej, oraz szukanie przyczyn zła i zapobieganie mu. Łączy się z tym konieczność przekraczania ram truizmów w rodzaju: „zło jest fascynujące" i demaskowania zła; pokazywania, że zło to wolność bez odpowiedzialności, że boimy się dobra, gdyż nakłada na nas obowiązek odpowiedzialności; dobro tworzy człowieka rzeczywistego, a nie nadczłowieka, i świat prawdziwy, a nie utopię.

Ze słów Chrystusa do Nikodema: „Wiatr wieje tam, gdzie chce, i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża" (J 3, 8) wynika, że nie jesteśmy jedynie liśćmi na wietrze, bo „to, co się z Ducha narodziło, jest duchem" (J 3, 6). O niezależności duchowej decyduje sam duch. Zatem twierdzenie, że ci, którzy wybrali drogę szukania prawdy przez bunt, są szczególnie bliscy Bogu, będzie przekonywające, ale dopiero wtedy, gdy zdefiniujemy bunt i oddzielimy od niego frazeologię buntu i buntowniczą pozę. Może współczesny bunt na podłożu moralnym to byłaby przede wszystkim niezgoda na demagogię, gdyż nie istnieje monopol artysty na prawdę, nie ma też żadnych świętych praw dla niego. Autentyczność i znaczenie artysty pozostają w związku z jego samoświadomością i dążeniem, aby odnaleźć we własnym doświadczeniu życiowym uniwersalny sens. To jest fundament etyki artystycznej i etyki w ogóle. Dziś jednak powszechnie myli się etykę artystyczną z mitologią artysty. Towarzyszy temu zanik krytycyzmu i rosnąca niezdolność do określania kryteriów wartości dzieła i hierarchii ważności spraw w życiu. Istotne rozróżnienie: krytyk–tłumacz i krytyk–prawodawca, które przypominam za Stefanem Morawskim, nabiera cech postulatu moralnego pod adresem krytyki artystycznej. Dała ona zbyt wiele dowodów subiektywizmu, a więc bezradności, grymaszenia, minoderii i właśnie demagogii. Pomijam w tym miejscu sytuację, gdy samodzielność krytyka i artysty sprowadza się do śledzenia mód i tzw. najnowszych tendencji w sztuce. Wielkie muzea, kolekcjonerzy, galerie i marszandzi sprawują, jak to oględnie nazwał Zygmunt Bauman, zwierzchnictwo nad sztuką. Sztuka stała się interesem, w którym wszystko może mieć swoją metkę z ceną, a hasło antykomercjalizacji jest kolejnym i, dodajmy, kiepskim chwytem reklamowym. I nie byłoby to tak niepokojące, gdyby nie fakt, że oddzielaniu się wartości duchowej od wartości materialnej dzieła i wyprzedaży idei wtóruje zjawisko o wiele groźniejsze: rosnąca obojętność odbiorców. Krytyk nie jest już niezależnym rzecznikiem wartości dzieła i interesu społecznego, bo przeniósł się na drugą stronę... sklepowej lady i zachwala towar. Kto wobec tego dokonuje bilansu zysków i strat w płaszczyźnie duchowej? Kogo, poza filozofami kultury, interesuje wynik tego bilansu?

W tych pytaniach chodzi o coś ważniejszego niż sztuka lub krytyka. Jeżeli sztuka i krytyka nie będą fragmentami większej całości i nie odnajdą w niej swoich orbit, ról i zadań, dzięki którym ta całość będzie mogła być określana i nas określać jako ludzi ofiarnych i przygotowanych do twórczego wysiłku, wtedy wszyscy znajdziemy się po drugiej stronie lady.

Konsumeryzm i wizja wirtualnego odlotu ma, niestety, mocną podstawę we współczesnej, pełnej pustych gestów sztuce. Udawanie zaangażowania i uzurpatorska postawa są często postacią nowoczesnego konformizmu, który obraca w farsę heroizm i etykę dawnych artystów. W tym kontekście pytanie o granice prowokacji i prawo artysty do buntu należy zastąpić pytaniem o podłoże jego arogancji. Kompetencja artysty polega przecież na znajomości ludzkiej duszy i rozumieniu wszystkich stanów uczuciowych człowieka, na przezwyciężaniu obojętności i budzeniu zainteresowania dla losu ludzkiego i losu świata pozaczłowieczego. Kompetencja polega także na bezkompromisowości. Za kompromis uważam nie tylko świadome ustępstwo natury artystycznej, ale również rozmyślne bluźnierstwo, które jest uległością wobec zła i zawsze działa obosiecznie, czyli zwraca się również przeciw sztuce. Jak odróżnić bluźnierstwo od moralitetu? Nie ma innego sposobu: trzeba podzielić odpowiedzialność z artystą i rozstrzygnąć kwestię we własnym sumieniu. Pamiętajmy przy tym, że artysta nie musi być świętym. Z jego dzieł dowiadujemy się o ideałach, którym hołduje, jakie ma aspiracje, jaką wrażliwość i inteligencję, i za to go oceniamy, a nie za to, jak się prowadzi w życiu. Bywa, że artysta przeżywa najważniejsze olśnienie, jak dobry łotr, w ostatnich chwilach życia, więc nie sądźmy go – jako człowieka – na podstawie naszych o nim przypuszczeń.

Jak natomiast odróżnić megalomanię od autorefleksji? Autorefleksja jest stale obecna w dziele sztuki. W pewnym sensie dzieło stanowi jej owoc i ona decyduje o jego znaczeniu. Megalomania przeciwnie; odbiera mu rację bytu, pojawia się, gdy artysta nie ma koncepcji dzieła i dystansu do siebie. Megaloman nie odsłania, lecz zasłania prawdę uniwersalną, ale nie chcę być więźniem metafory o zasłanianiu. Wystarczy spojrzeć na autoportrety Rembrandta. Robił je przez całe życie. Powstało ich kilkadziesiąt. Od wizerunku chłopca do pięknego portretu starca. Swą przeobrażającą się w czasie postacią i twarzą o zawsze skupionym wyrazie wypowiedział Rembrandt pragnienie odświętności życia pomimo nieszczęść, które na niego spadły. Dlaczego akurat twarz (znów staje przed nami Lévinas) spośród wszystkich części ludzkiego ciała jest najbardziej uprzywilejowana? Na czym polega mądrość swoistego kultu twarzy w chrześcijaństwie? Twarz drugiego człowieka wzywa nas, mówi Lévinas, do odpowiedzialności bez pożądania, twarz wyraża oczekiwanie na dobroć. Ale to nie wszystko. Moja własna twarz jest także wezwaniem dla mnie samego, nakazem sformułowania oblicza i tożsamości. Twarz pojedynczego człowieka ma być synonimem godności człowieka w ogóle. Wszakże można być „bez twarzy", „stracić twarz" albo „wyjść z twarzą". Poznajemy się, budzimy w sobie zaufanie, spoglądając na twarz, patrząc w oczy, podejmując rozmowę. Twarz jest przestrzenią duchowego spotkania. I można tylko zapytać, odwołując się do niedocenionego w antropologii kulturowej poczucia humoru, czy taką przestrzenią będzie, na przykład, brzuch lub noga? Nie mając nic przeciwko tym i wszystkim pozostałym częściom ciała ludzkiego, musimy odpowiedzieć przecząco. Twarz to mimo wszystko najwyraźniejsza pieczęć naszych intencji.

Pora odpowiedzieć na pytanie tytułowe: kiedy sztuka jest niemoralna? Sztuka jest niemoralna, gdy ignoruje prawa i jakość formy artystycznej i uwłacza godności człowieka, gdy deprecjonuje się jako poznanie i przekaz ikonograficzny, gdy podszywa się pod naukę lub ideologię i oddaje się na służbę utopii, a tworzący ją artysta lekceważy przeszłość i tradycję sztuki. Sztuka jest niemoralna, kiedy oddziela to, co estetyczne, od tego, co etyczne.

Przykładem takiego oddzielenia są wystawione na widok publiczny – pod szyldem galerii sztuki i w ramach dzieła sztuki – fragmenty ciała ludzkiego w formalinie. Co istotnego różni te szczątki od szczątków ludzkich znalezionych w lesie katyńskim lub gdziekolwiek bądź i z pietyzmem chowanych pod różnymi znakami ofiary i pamięci? Czyż nie jest zasadne upomnienie się o szacunek i dla nich, a dalej pytanie już nie o moralną, lecz prawną stronę swobody dysponowania nimi? Artysta czy przestępca? – oto jest pytanie. Czy recenzentka, która z makabryczną elokwencją miesza pojęcia i pisze o... „kaplicy humanizmu" w związku z ekspozycją mózgu i wątroby ludzkiej w galerii, nie jest po prostu moralną wspólniczką przestępcy? Zatrważająca indyferencja moralna chodzi w parze z tupetem i postawą roszczeniową wobec świata. Zagraża kulturze, w której obyczaj został objęty sferą *sacrum* i ma kształt sakramentu. Jeśli duchowość wyraża się w zaufaniu do drugiego człowieka sięgającym dalej niż sięga śmierć, to nadużycie zaufania jest również wykroczeniem przeciwko sobie tego, kto się nadużycia dopuszcza. Zarówno naturalizm anektujący rzeczywistość, jak skrajna autoteliczność sztuki jako wszystko usprawiedliwiającej konwencji to źródło niemoralności artysty. Przeprowadzane w celach artystycznych zabiegi na własnym ciele, epatowanie okrucieństwem dosłownym, gwałcenie psychiki swojej i cudzej są następstwem niedojrzałości wewnętrznej i braku wyobraźni, nie mówiąc już o braku poczucia formy i analfabetyzmie plastycznym. Forma zastąpiona przez... formalinę – miałżeby to być smutny finał sztuki współczesnej?

Przypomnijmy na koniec, że relikwia i samookaleczenie, spotykane w różnych kulturach atrybuty pewnego poziomu doświadczenia religijnego, były przejawem myślenia symbolicznego, pamiątką hierofanii i gestem paradygmatycznym, a nie oderwanymi elementami spekulacji artystycznej i opacznej, gdyż zredukowanej, interpretacji symboli. Mircea Eliade powiada o tej interpretacji, że utrwalając „obraz w jednym tylko planie odniesienia: w planie »konkretnym«", jest dowodem zachwiania równowagi psychicznej. Ale jeżeli sztuka okazuje się skuteczna jako kaftan bezpieczeństwa i instrument terapeutyczny, niech i tym będzie. Ów „kaftan" nie może jednak stać się usprawiedliwieniem bełkotu i agresji, a „instrument terapii" instrumentem moralnego szantażu, bo wówczas diabli wezmą nie tylko sztukę, lecz i nas.

Janusz Marciniak

JANUSZ MARCINIAK, ur. 1954, malarz, pedagog i krytyk sztuki.

JOANNA SOSNOWSKA

PUBLICZNOŚĆ I MORALNOŚĆ

Pojęcie publiczności stało się kategorią badawczą literatury w latach 60., później przejęły je również inne nauki humanistyczne. Od odbiorcy wirtualnego, zamierzonego przez artystę, czy wreszcie realnego różni się swym mnogim charakterem. Podstawą wyodrębnienia publiczności jest zawsze dzieło sztuki lub inny tekst kultury; to wobec niego lub dzięki niemu formuje się zbiorowość aktywnie uczestnicząca w wytwarzaniu i odbieraniu, kontaktująca się ze sobą na różnych poziomach. Należą do niej zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Wszystkie dokonywane przez nich wybory są wyborami uczestnika pewnej publiczności, z którą łączą ich więzi pozwalające na stałe orientowanie się wobec tego samego systemu odniesień. Publiczność jest zewnętrznością dzieła, przylega do niego, obudowując kolejnymi odbiorami. Tym samym zmienia je. Wszystkie dzieła istnieją jako odczytane albo po prostu ich nie ma, nie istnieją w świadomości odbiorców.

W badaniach nad sztuką współczesną pojęcie publiczności nie zyskało sobie dużej popularności, chociaż, jak można przypuszczać, to właśnie ta dziedzina aktywności wpłynęła na zarysowanie nowego horyzontu badań. *Happeningi*, działania plastyczne i parateatralne wprowadzały odbiorców w obręb dzieła, a grupy takie jak na przykład Fluxus i ruch zwany akcjonizmem zacierały granicę pomiędzy dziełem a rzeczywistością, twórcą a odbiorcą, wyraźnie kładąc nacisk na czas i miejsce zetknięcia się publiczności z dziełem. Artysta rozpłynął się w tłumie, bo jeżeli każdy może być artystą, jak mówił Josef Beuys, to artysta musi być jak każdy z publiczności. Romantyczny mit artysty – geniusza, który realizuje swoje powołanie w imię wartości takich jak piękno, prawda i dobro – upadł całkowicie. Do jego likwidacji dążyli sami artyści. Jedni, jak awangarda zorientowana lewicowo, chcieli sztukę związać z życiem codziennym, widząc w niej narzędzie pomocne w wykonywaniu form użytkowych. Sztuka dla sztuki i sztuka dla idei stała się anachronizmem. Inni, czyniąc z wolności twórczej wartość nadrzędną, przez anarchizację życia artystycznego i nie tylko, zrzekli się odpowiedzialności, przerzucając ten ciężar na

publiczność, która stopniowo spycha artystów na margines, a oni sami twierdzą, że artystą się już tylko bywa w określonym miejscu i czasie. Ten pozorny egalitaryzm nie spowodował rozszerzenia kręgów odbiorców sztuki współczesnej, nie ułatwił jej zrozumienia. Przeciwnie, publiczność tworząca się wokół dzieł uległa rozpadowi. Jej mniej lub bardziej zamknięte, ciasne lub elitarne kręgi żyją własnym życiem wokół galerii, pism, muzeów. Do konfrontacji grup publiczności o różnych zapatrywaniach dochodzi bardzo rzadko, przeważnie przy okazjach szczególnie drastycznych wystąpień.

Kiedy w lipcu 1993 roku John Miller wystawił w nowojorskim Whitney Museum of American Art górę ekskrementów wysokości 3 stóp, dyskusja wokół tego dzieła i całej wystawy (składającej się z podobnych prac) dosięgła Kongresu Stanów Zjednoczonych i z płaszczyzny artystycznej przeszła do spraw finansowych. Płatnicy podatków byli przeciwni finansowaniu przez programy rządowe instytucji pokazującej fekalia i czynności fizjologiczne. Oczywiście, znaleźli się również obrońcy – i to wcale liczni, dobrze zorganizowani w różnych grupach powstałych w celu pilnowania wolności obywateli, w tym przede wszystkim artystów. Przeciwnicy nie chcieli, by publiczne pieniądze szły na dosłowne „rzeźbienie w g...", obrońcy uważali, że ogranicza się swobodę twórczą. W dalekim planie dotyczyło to moralności, ale wcale nie moralności artysty, lecz właśnie publiczności. Zezwolenie na taką wystawę wydał cały szereg osób pracujących w muzeum, oni stanowili tę pierwszą publiczność, może najbardziej krytyczną, na pewno fachową, ale też beznamiętną w swym profesjonalizmie i traktującą sztukę instrumentalnie. To od tych ludzi przede wszystkim zależy, czy dzieło zostanie pokazane większej liczbie odbiorców, czyli podatnikom ciekawym sztuki. W Corcoran Galerie w Waszyngtonie, utrzymywanej również z funduszy publicznych, ocenzurowano wystawę fotografii Roberta Mapplethorpe; wywołało to publiczną dyskusję i bojkot galerii przez artystów. Sprawa również oparła się o Senat, kuratora galerii zwolniono z zajmowanego stanowiska. Można zatem powiedzieć, że reakcje publiczności są nieprzewidywalne. Wynika z tego, że przede wszystkim od pracowników muzeów i galerii powinno się wymagać postawy szczególnie etycznej, bo dopóki dzieło pozostaje w sferze ograniczonych do pracowni planów, problemy moralne są wyłącznie prywatnymi sprawami twórcy, gdy zostanie natomiast przedstawione odbiorcom, tworzy się wokół niego publiczność. Czy nie byłoby jednak przesadą uznawanie pracowników muzeów za strażników moralności również w sensie przestrzegania prawa do wolności wypowiedzi artystycznej? Tak znaczącej roli w społeczeństwie na pewno nie odgrywają, są tylko szczytem tej wielkiej piramidy, jaką w swej masie tworzy publiczność, lepiej lub gorzej rezonując jej odczucia.

Korzystając z przyzwolenia publiczności, którą sami tworzą, artyści i odbiorcy ustalają własne kodeksy postępowania, moralne normy i kolejne progi do przekroczenia. Artyści chcą szokować, zadziwiać, pouczać – a od-

biorcy? Odbiorcy chcą tego samego, ich celem jest również szokowanie, oburzanie innych, bycie pierwszym i niezwykłym. Odkąd utracili możliwość zawładnięcie dziełem w sposób dosłowny, to znaczy, gdy przeważnie nie mogą go już mieć na własność, bo jest zbyt drogie lub po prostu stanowi jednorazową instalację związaną z określoną przestrzenią i czasem, pragną utrzymać swą pozycję partnera artysty w inny sposób, na przykład zezwalając na szczególnie drastyczne wystąpienia. Trwa wyścig wzajemnego schlebiania i podsycania ambicji.

W najbardziej potocznym rozumieniu moralność to sprawy tak zwane męsko–damskie, golizna, fizjologia, erotyzm itp., a tymczasem w dekalogu „nie cudzołóż" stoi dopiero na siódmym miejscu, wcześniej jest o sprawach znacznie ważniejszych. To nie znaczy oczywiście, że przykazania z końca można lekceważyć, przykładowo, „nie mów fałszywego świadectwa" czyli po prostu „nie kłam" zdaje się należeć do słabiej przestrzeganych a jakże istotnych również w sztuce. Czy w sztuce wolno kłamać? Czy poprzez sztukę możemy kłamać? Czy okłamujemy się sami tworząc dzieła sztuki?

W dziewiętnastowiecznej literaturze funkcjonowała kategoria szczerości, pisano o „szczerze odczutym krajobrazie", „szczerych sposobach przedstawiania" scen historycznych. Do pewnego stopnia chodziło tu o prawdę, tę zewnętrzną w stosunku do artysty, nakazującą mu podjęcie tematu i użycie do jego wykonania odpowiednich środków, aby widz miał złudzenie rzeczywistości. Taka szczerość miała więcej wspólnego z obiektywizmem niż indywidualizmem, toteż wybujały egocentryzm artystów końca ubiegłego wieku zakwestionował jej przydatność w sztuce. Dadaistyczna „zgrywa" posunęła sprawę jeszcze dalej, to znaczy ukryła prawdziwe uczucia pod maską drwiny, a świadomy wybór zastąpiła przypadkiem. Nie znaczy to jednak, że dominowało wówczas kłamstwo, nie, nikt nie kłamał częściej niż poprzednio, ale też prawda stała się czymś bardzo nieuchwytnym, trudnym do zdefiniowania, prawdą wewnętrzną. I nagle okazało się, że nie ma jednej prawdy, lecz jest ich wiele.

W miarę zagłębiania się w XX wiek relatywizm narastał, stając się w pewnej mierze normą umotywowaną naukowo w relatywistycznych teoriach etnologów oraz w psychoanalizie. Wszystko już można wytłumaczyć, a więc i usprawiedliwić, sięgając do korzeni, pierwotnych zachowań, snów, mitów itd. Konsekwencją takiej optyki jest przekonanie, że kultur i ich wytworów, a zatem również sztuki, nie można oceniać, lecz tylko opisywać. Z podejściem takim mamy do czynienia często, nie do końca uświadamiając sobie, że jest to tylko sposób na ucieczkę od historii, która – jak pisał Mircea Eliade – wywołuje w nas strach, bo utraciliśmy wiarę w prawdziwą rzeczywistość istniejącą poza historią. Bez tej wiary odnalezienie sensu w potocznym doświadczeniu i w faktach, które niegdyś miały miejsce, staje się nieosiągalne. Zatraca się możliwość wartościowania, oceny etycznej i estetycznej. Historia warunkuje powstawanie dzieł, ale też w nie wkracza poprzez kolejne odczytania zmieniającej się publiczności.

Znajome dzieci, uczące się początkowo w szkole niemieckiej, po roz-

poczęciu nauki w polskiej odmówiły czytania *W pustyni i w puszczy*, bo autor wydał się im faszystą i rasistą, kimś z gruntu niemoralnym. Tłumaczenie kontekstu kulturowego, w jakim powieść powstała, ówczesnych poglądów na temat innych kultur i religii okazało się bardzo skomplikowane i przy okazji ujawniło, że również dzieci wychowywane w polskim środowisku nie są w stanie zrozumieć i zaakceptować Sienkiewicza i jego książek. Czy ma sens tłumaczenie szlachetnych pobudek autora, jeśli samo dzieło nie może się obronić?

Niedawno wydana u nas książka Paula Johnsona *Intelektualiści* wywołała szereg pełnych oburzenia krytyk, potępiających autora ośmielającego się przedstawić różne przemilczane na ogół szczegóły z życia znanych postaci, takich jak Jean–Jacques Rousseau, Karol Marks, Jean–Paul Sartre i inni. Życiorysy kolejnych bohaterów książki były uprzednio wybielane i odpowiednio modelowane przez ich hagiografów, jeśli nawet pojawiały się głosy przypominające o rzeczach niechlubnych, ginęły w zgiełku pochwał. To publiczność czytająca dzieła pełne myśli wzniosłych i mądrych uczyniła z ich autorów ludzi na wzór i miarę tych dzieł, a to z kolei wpłynęło na następne odczytania, które nie pozwalają już odróżnić prawdy od mistyfikacji. Jest to sytuacja odwrotna niż w przypadku Sienkiewicza, a przecież z moralnego punktu widzenia trzeba zachować się tak samo, odwołać się do historii, okoliczności powstania utworów, życiowej sytuacji twórców.

Oderwanie autora od dzieła prowadzi do wykreowania nowego twórcy – tego oczekiwanego, idealnego, wzoru do naśladowania. To publiczność ich stwarza i od jej potrzeb, od jej moralności zależy, jaki będzie twórca w danym momencie. Polska publiczność XIX stulecia, szczególnie silnie zintegrowana poczuciem zewnętrznego zagrożenia i utratą tożsamości, powołała do życia całe mnóstwo nierealnych postaci. Taki proces był zgodny z ówczesną moralnością publiczności literackiej, artystycznej, teatralnej, zainteresowanych badaniami naukowymi, czytelników gazet itd. O tym, że Chełmoński wyrzucił z domu żonę w ciąży i zabronił się jej kontaktować ze starszymi dziećmi, wie niewielu wielbicieli jego obrazów i oczywiście niczego to nie zmienia w dzisiejszym odbiorze jego sztuki, ale zapewne dla publiczności czasów zaborów podobny uczynek miałby posmak skandalu, nie licującego z moralnością narodowego artysty, jakim stał się pod koniec życia.

Publiczność literacka znajduje się w znacznie bardziej komfortowej sytuacji niż publiczność artystyczna. Lektura książki przebiega zazwyczaj przy zawieszeniu czasu realnego i chwilowym oderwaniu się od miejsca, autor może w ogóle nie istnieć i często abstrahujemy od konkretnej osoby, gdy bierzemy do ręki utwór nieznanego pisarza. Przy podziwianiu sztuki współczesnej jest to właściwie niemożliwe. Instalacje są tworzone z przeznaczeniem do konkretnego wnętrza, akcje można oglądać tylko w określonym czasie i miejscu. Szczególnie trudno o neutralny odbiór w przypadku fizycznego udziału w nim artysty, samookaleczenia są tego skrajnym

przykładem. Od 1969 roku brytyjscy artyści Gilbert & George pokazywali siebie samych jako „żywe rzeźby", pojawiając się na wystawach, ale także poza galeriami, na przykład na ulicach, w odpowiednio dobranym stroju i pozie. Dla publiczności mieli być obiektami sztuki – samą sztuką. „Bo mocno wierzymy w to – mówili w wywiadzie udzielonym w czasie trwania ich wystawy w krakowskim Pałacu Sztuki w 1991 roku – że jedyne, co naprawdę może artysta – to być sobą." I dalej: „Artyści nie istnieją po to, aby sprawiać sobie przyjemność, mają służyć ludziom, służyć cywilizacji." Wzniosłe te cele brzmią jak echo niemodnych ideologii. Ile jest w tym prawdy, a ile pozy, trudno dociec i nie to wydaje się w tym miejscu ważne. Godna zastanowienia jest moralna strona relacji odbiorca – artysta jako obiekt sztuki. Jedni i drudzy należą do jakiejś określonej publiczności, wymieniają poglądy, oddziałują na siebie. Artyści jako obiekty sztuki nie przestają być również autorami samych siebie, a także częścią publiczności ukonstytuowanej wokół nich samych. Jak więc odróżnić autora od dzieła? A może inne kryteria stosować w literaturze, inne w sztukach plastycznych, jeszcze inne w codziennym życiu i w stosunku do przeszłości?

Każdy odbiorca ma swój własny sposób na lekturę i własny styl kontaktów ze sztuką, ale publiczność to zbiorowość i jej stosunek do dzieła nie jest sumą poszczególnych odbiorów, lecz powstaje w wyniku wymiany poglądów, dyskusji, konfrontacji. Wszystko wydaje się w miarę proste, gdy mówimy o twórcach dawno zmarłych, komplikacje pojawiają się, gdy musimy określić swoje stanowisko wobec ludzi żyjących lub zmarłych niedawno, którzy swą obecność wśród publiczności zaznaczyli własną twórczością.

Przed dwoma laty w Nowym Jorku jedna z ważniejszych galerii pokazała kolekcję zdjęć Alfreda Stieglitza robionych przed kilkudziesięciu laty. Przedstawiały jego młodą i piękną żonę, malarkę Goergia O'Keeffe, w różnych sytuacjach i pozach, nierzadko dość śmiałych w ukazywaniu nagiego ciała. Fotografie te były wystawione po raz pierwszy, mimo że nie było w nich nic z pornografii, która zawsze kojarzy się nam z wulgarnym komercjalizmem, miały wszelkie cechy dzieła sztuki świadomie skomponowanego. Być może przed laty mogły zaszokować odbiorców, ale przede wszystkim ujawniał się w nich tak silny związek pomiędzy artystą, modelem i samym dziełem, że wystawienie stało się możliwe dopiero po śmierci obojga. Praktycznie więc biorąc wcześniej nie istniały, publiczność ich nie znała, bo nie chciano, by wkroczyła w sferę prywatności. Artyści pragnęli zachować intymność tych zdjęć. Przykładem przeciwnym jest spektakularny przypadek Mapplethorpe'a i jego drastyczne fotografie homoseksualistów. Tu odróżnienie dzieła od autora byłoby przejawem braku tolerancji właśnie, a nie jej dowodem. Publiczność tego artysty i jego prac ma tego świadomość.

Wszystkie przytoczone tu przykłady różnych zachowań publiczności sztuki współczesnej pochodzą ze świata, gdzie funkcjonuje doskonale skonstruowany wolny rynek, wszystkie protesty i wystąpienia „za" są

jawne i trzeba się liczyć z konsekwencjami, jakie mogą one wywołać. W Polsce takie mechanizmy nie istnieją. Kręgi publiczności są ciasne i wcale nie pragną się otworzyć, przez to same spychając się na margines; gdy więc pojawi się dzieło o wymowie szokującej, funkcjonuje jak pornografia na obrzeżach. Jeśli odezwie się jakiś potępiający głos krytyki, to nie ma on większego znaczenia, bo dochodzi z zewnątrz od innej publiczności. Brak kontaktów pomiędzy tymi grupami odbiorców powoduje, że kwestie formalne i znaczeniowe zazwyczaj nie są w ogóle brane pod uwagę. Nie dzieło jest złe, bo chybione w swej koncepcji, niespójne, niewłaściwie zostały użyte środki wyrazu, lecz artysta, bo komunista, homoseksulista, zboczeniec, złodziej, a może nawet morderca. Tak było ostatnio w przypadkach Jenny Holtzer i Katarzyny Kozyry. Można odnieść wrażenie, że publiczność nie potrafi już powiedzieć, dlaczego praca artysty jest niedobra, nie wie, jak oceniać dzieło sztuki, szuka więc wytłumaczenia w charakterologicznych cechach twórcy.

Tylko analizując dzieło w powiązaniu z osobą twórcy można przekonać się, czy powstało z pobudek artystycznych, a więc moralnie obojętnych. I przeciwnie – twórca tylko w połączeniu z dziełem może podlegać ocenie publiczności. Nie chodzi tu o relatywizację wartości, lecz o takie uchwycenie historii, które pozwoliłoby w ostateczności na jej zneutralizowanie i odnalezienie wartości istniejących poza czasem i poza jednostką. Na publiczności ciąży ogromna odpowiedzialność i dlatego właśnie trzeba dbać o jej wolność, by miała całkowity, niczym nie skrępowany dostęp do dzieła i jego autora. Inaczej będziemy świadkami, jak moralność zostanie sprowadzona do etyki grup zawodowych, płciowych, zorientowanych seksualnie, artystycznych itd. Ale przede wszystkim należy pamiętać, że artysta również należy do jakiejś publiczności, a zatem ponosi taką samą jak inni odpowiedzialność.

Joanna Sosnowska

JOANNA SOSNOWSKA, dr historii sztuki, pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, zajmuje się sztuką XIX i XX wieku. Stale współpracuje z „Twórczością".

ANDRZEJ PIEŃKOS

UPADŁY KOCHANEK RZECZYWISTOŚCI

ESEJ O NOWOCZESNYM ARTYŚCIE

Jeśli nawet między bajki włożymy opowieści o tym, że Eurypides zakończył życie rozszarpany przez psy czy – jak chce inna wersja – przez kobiety, jeśli nawet Orfeusza nie zamordowały Menady, a Dedal nie został najokrutniej ukarany, to mimo wszystko uznać należy, że sztuka nie jest najbezpieczniejszym z zajęć. Niesione przez nią ryzyko może dotyczyć zarówno artysty – ta świadomość jest powszechniejsza – jak i rzeczywistości, do której sztuka się odnosi.

Sztuka dotyka Zła. To prawda znana od zawsze, a formułowana przynajmniej od czasu mitu o Telchinach, którzy zostali ukarani przez bogów za „kreacje" równe rzeczywistym, a więc za wkroczenie w wyłącznie boskie kompetencje. Prawda ta pewnie istnieje w świadomości artystów, ale dość powszechnie zapomniano o niej w „nowoczesnym odbiorze" sztuki.

Są w literaturze XIX wieku takie opowiadania i powieści o sztuce, które jej „przeciętnemu konsumentowi" pokazują, czym sztuka w istocie jest, zaś jej historykowi uświadamiać powinny podejrzany (skandaliczny) charakter jego powołania. Oczywiście, powiedzieć to trzeba od razu, że dla wygody przeważnie nie podejmujemy wyzwania zawartego w tych utworach. Wyzwanie owo przybiera kształt bądź to wyrafinowanej literackiej konstrukcji, obleka się w językowe arcydzieło, bądź to – skrywa się w prostej anegdocie, pod prostacką stylistyką. Zapominając na moment o tych różnicach, wykorzystajmy nieco instrumentalnie kilka z takich dzieł – jako robocze „pomoce naukowe", jako seminaryjne narzędzia do interpretowania sztuki.

W niektórych z owych „przypowieści o artystach" malarstwu zostaje powierzona zaszczytna rola „miejsca egzystencjalnego", w którym życie dopełnia się w śmierci i rzeczywistość uzyskuje wymiar totalny. Tak chyba można rozumieć obraz, stanowiący realizację swoistego „realizmu profe-

tycznego", w opowiadaniu Nathaniela Hawthorne'a *The Prophetic Pictures*, z około 1835 roku, inspirowanym anegdotą o przepowiadającym jakoby przyszłość portrecie wybitnego amerykańskiego malarza Gilberta Stuarta. Bohater, portrecista, tworzy na zamówienie wizerunek pary narzeczeńskiej, niezwykle wierny i sugestywny. O malarzu tym mówi się w Bostonie, jakoby „wchodził w posiadanie" swoich modeli tak dalece, że ich podobizny przepowiadają ich przyszłość. Istotnie, sportretowani kochankowie orientują się po pewnym czasie, że obraz żyje życiem własnym; pierwotnie przypominający ich lustrzane odbicie, zaczyna zmieniać się w stosunku do tego, jak oni sami widzą siebie. Malarz twierdzi w swojej obronie, że niczego z fantazji do obrazu nie dodał, malował to, co widział, choć – „patrząc pod podszewkę zewnętrzności". Dramatyczny finał stanowić będzie spełnienie przesądów mówiących o mocy portretów tego artysty.

> Malarz doznał wrażenia, że słyszy zbliżające się kroki Przeznaczenia, zmierzającego ku swoim ofiarom. Dziwna myśl przeszyła jego umysł. Czyż nie jego dziełem była forma, w którą wcieliło się przeznaczenie, czyż nie on sam był głównym sprawcą zła, które przepowiedział?

Z portretu mężczyzny wyziera groźne szaleństwo, z portretu kobiety – pogłębiająca się melancholia. I oto nagle los – czy też genialnie w obrazie wydestylowane z rzeczywistości proroctwo – próbuje się spełnić: mąż rzuca się z nożem na żonę i tylko malarz jest w stanie go powstrzymać, panując jakby całkowicie nad realnym porządkiem zdarzeń. Do śmierci nie dojdzie, choć z zakończenia wynika, że bohaterowie należą już nie do życia, a do malarza. Hawthorne daje nam wspaniałe studium realizmu w jego postaci klinicznej, idealnej: utożsamienie obu porządków jest pełne, ale charakter „obiektywny" zyskuje w końcu porządek artystyczny. Chwiejna równowaga utrzymywana jest mocą artysty, urastającego tu do roli demiurga władającego siłami Zła.

Sławna miniatura prozatorska Edgara Allana Poe z 1842 roku, *Portret owalny*, jest najdoskonalszym z serii utworów literackich, w których pojawia się „obraz fatalny", dzieło sztuki mogące zagrażać żywym istotom. Narrator Poego odczytuje ze starego opisu galerii, w której się znajduje, dzieje powstania fascynującego go kobiecego portretu. Pewien artysta zapamiętale malował swoją piękną żonę. „Po pewnym jednak czasie, gdy trud dobiegał do końca, nikt nie miał dostępu do wieży, mistrz bowiem oszalał w swych wysiłkach i rzadko odrywał oczy od płótna, nawet w celu przyjrzenia się obliczu swej żony. I nie chciał dostrzec tego, że barwy, które gromadził na płótnie, były odjęte obliczu tej, co przed nim siedziała. A po upływie wielu tygodni, gdy już praca była na ukończeniu i brakło zaledwo jednego rzutu pędzlem po wargach i jednej plamy na oku, dusza w piersiach pani tliła się jeno jako płomyk w lampie. I wówczas pędzel dokonał swego rzutu (...) i przez jedno mgnienie mistrz trwał w zachwyceniu przed dziełem spełnionym, lecz w chwilę potem (...) wręcz się przeraził! I głosem

wzburzonym krzycząc: »Zaiste! To życie samo!« – odwrócił się znienacka, aby zaoczyć swoją kochankę. Ta wszakże już nie żyła" (przekład Bolesława Leśmiana).

Narrator tak wyjaśnia sobie siłę działania tajemniczego portretu: „czar malowidła polega na żywotności wyrazu, który jest bezwzględnym równoważnikiem samego życia, a który od pierwszego wejrzenia przejął mnie dreszczem i ostatecznie – stropił, ujarzmił, przeraził". W ten sposób mroczne opowiadanie Poego staje się dla nas przypowieścią o granicy realizmu. Ukazuje jednocześnie, że tego rodzaju „realizm" doprowadzony do ostatecznych konsekwencji nieodwołalnie musi igrać z wymiarem etycznym, a nawet ontologicznym. Malowanie jako zabijanie jest zarazem malowaniem agonii; efektem tak intensywnego obcowania z rzeczywistością jest (dosłownie!) odebranie jej życia, podobnie jak w opowiadaniu Hawthorne'a realne postaci zostają przez malarstwo odebrane życiu. Malarz „owalnego portretu" maluje „pod przymusem", malowanie żony zastępuje mu także jakikolwiek inny kontakt z nią, maluje jej „rzeczywisty" (w sensie „rzeczywistości wizualnej" naturalizmu) wizerunek. To nie ironia losu sprawia, że ten realistyczny portret daje mu szansę kontaktu z rzeczywistością wyższego rzędu (choć sytuacja ma oczywiście przewrotny wydźwięk). Komentarz narratora jasno chyba określa drogę do tak pojmowanej rzeczywistości.

„Obraz fatalny" jest „bohaterem" jednego z najlepszych *Opowiadań petersburskich* Gogola z 1842 roku. *Portret* ma skomplikowaną, wielostopniową fabułę i daje się odczytywać na wiele sposobów. Historyka sztuki uderza tu jednak przede wszystkim skojarzenie realizmu ze Złem. Realizm, pojmowany jako „niewolnicze kopiowanie – bez myśli o jakiejkolwiek wyższej idei zdolnej opromienić swym blaskiem ohydną i straszną rzeczywistość – sprawił, że w portrecie lichwiarza zaklęta została i uwieczniona jego siła demoniczna" (Andrzej Walicki). Portret opisywany jest jako niesłychanie „żywy", „pożerający" i nie może to dziwić, skoro dowiemy się później, że to arcydzieło wielkiego malarza powstawało przez „odbieranie" życia modelowi – wzmiankowanemu złemu lichwiarzowi, który nazajutrz po namalowaniu swego, odtąd „żyjącego", wizerunku zmarł. W czasie malowania życie uchodzi z modela i wsącza się w obraz. Intensywne doświadczanie rzeczywistości prowadzi do zapanowania nad nią, roznieca zarazem jednak siły fatalne, które muszą wyładowywać się w śmierci. Realistyczna bezpośredniość wizji malarza sprawiła, że animistycznie pojmowany portret z kolei sam zabijać będzie swoje otoczenie, artystów, zwykłych śmiertelników, nawet – pośrednio – inne obrazy. Podobnie jak w opowiadaniach Hawthorne'a i Poego – przy wszystkich różnicach – mamy tu wyrażone przeświadczenie, które najogólniej można by określić jako utożsamienie intensywnego doświadczania rzeczywistości przez malarza z doświadczeniem krańcowym. Ponieważ, jako takie, narusza ono kulturowe tabu, rzecz nie kończy się szczęśliwie. U Gogola konsekwencją tej sytuacji jest konieczność zniszczenia obrazu – świadectwa niegdysiej-

szego znieważenia tabu – czego jednak nie udaje się zrealizować. Twórca fatalnego płótna musi zaś przez długie lata pokutować w klasztorze, by od „grzechu realizmu" się wyzwolić.

W powieści Narcyzy Żmichowskiej *Poganka* z 1846 roku, dziele traktującym (również, a może przede wszystkim) o sztuce, pojawia się także „obraz fatalny", płótno przedstawiające Aspazję i Alcybiadesa. Jest to dzieło życia Cypriana, brata bohatera i narratora powieści, Beniamina. Zarazem jest to prorocza wizja losu Beniamina, z którym obraz fizycznie zostaje związany: Alcybiades nosi jego rysy, Aspazja z obrazu staje się jego kochanką w życiu realnym (?), dotknięcie płótna Beniamin odczuwa na własnym ciele. Splot sztuki i egzystencji jest tu wyjątkowo mocny. Aspazja, która okaże się pod koniec krewną szatana, pustoszy całe otoczenie Beniamina, przekształca jego życie, doprowadzając go na próg śmierci i zmuszając do wyboru między powrotem do rzeczywistości a egzystencją „w obrazie". Śmierć zostaje tu powiązana, w odróżnieniu od intrygi opowiadania Poego, także ze zniszczeniem obrazu, a nie tylko z jego ukończeniem przez artystę (bo Cyprian umiera jednak, jakby w następstwie jego ukończenia). Beniamin tak oto zamyka mrożącą krew w żyłach historię swego niesamowitego żywota: „Według daty i oznaczonej godziny Aspazja skonać musiała wtedy, kiedy jej obraz paliłem..."

Każde intensywne namalowanie rzeczywistości jest równoznaczne (porównywalne?) z obcowaniem ze śmiercią. Tylko zniszczenie arcydzieła pozwala uwolnić się od niewygodnego kontaktu z siłami Zła.

W niektórych swoich wątkach *Poganka* stanowi zapowiedź najgłośniejszego utworu, w którym pojawia się „obraz fatalny": *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde'a z 1891 roku, powieści inspirowanej chyba pomysłem Hawthorne'a, u którego obraz przenika tajemnice rzeczywistości. Podkreślić jednak trzeba, że tytułowy portret jest tu głównym „bohaterem" powieści, a także, iż jest on w powszechnej opinii wszystkich *dramatis personae* absolutnym arcydziełem nie tylko malarza Basila Hallwarda, lecz w ogóle sztuki jego czasu. Pomijam tu ewidentne związki kreowanych przez Wilde'a dzieł i osób z estetyzmem, symbolizmem i innymi odmianami kierunków panujących w sztuce *fin-de-siècle'u*, aby wskazać jedynie, otwierającą się w lekturze tego utworu, drogę do powiązania realistycznego i symbolistycznego stosunku do rzeczywistości. „Obraz" Doriana Graya (tytuł oryginału mówi o „obrazie", a nie o „portrecie" Doriana) składa się, jeśli tak można powiedzieć, z pierwowzoru rzeczywistego i utożsamiającej się z nim podobizny malarskiej. „Fatalizm unosi się nad tym obrazem. Posiada własne życie", ale życie to sprzężone jest z życiem modela, Doriana Graya. Obraz „absorbuje" na przykład morderstwo i inne jego winy. „Powierzchnia płótna wydawała się zupełnie nie uszkodzona. Ta okropna zgnilizna musiała więc pochodzić z wewnątrz. Wskutek dziwnego pobudzenia wewnętrznego życia trąd grzechu stopniowo trawił obraz. Rozkład trupa w wilgotnym grobie nie mógł być równie straszny" (przekład M. Feldmannowej).

Mamy tu więc następującą skrajną postać „marzenia o realizmie", które chciałoby się nazwać kompleksem Narcyza: malarstwo tak intensywnie korzysta z rzeczywistości, że staje się dla niej niebezpieczne, odbiera jej cechy życiowe (portret starzeje się, jego model – nie). Ponownie spotykamy tu znany już nam topos malarstwa, pojmowanego jako odbieranie życia, tj. zabijanie. Artysta, szatański krewny Pigmaliona, obcuje z rzeczywistością tak silnie, jakby stał wobec doświadczenia ostatecznego, chociaż maluje tylko „zwykły" portret. Gdyby całkiem zapomnieć o kontekście powieści Lorda Paradoksa, można by ją traktować jako przestrogę przed takim „realizmem wyższego rzędu".

Czerpiąc z dzieła Balzaca, Hoffmanna i innych – moglibyśmy tę listę przykładów ciągnąć długo. Głębszy i szerszy namysł nad tego rodzaju literacką refleksją nad sztuką pozostaje do spisania. Ale już teraz nasuwa się pytanie, czy chodzi tu tylko o problemy sztuki wyłącznie XIX wieku, sztuki, która „utraciła środek"? Czy obfitość takiej literatury w XIX wieku wiąże się z narastaniem tendencji realistycznych (w sensie historycznym tego terminu)?

Sądzę, że cytowane utwory mówią coś niezmiernie ważnego o sztuce „nowoczesnej" (tzn. tej z epoki po „zerwaniu tradycji"), ale przez to zarazem – o istocie sztuki w ogóle. Artysta, namiętny „kochanek natury" (parafrazując wyrażenie Victora Hugo, który w tym wyrażeniu parafrazował Kanta), pojawia się w nich w swej odwiecznej roli i podejmuje odwieczne ryzyko. Tyle, że kontakt z rzeczami ostatecznymi jest tu ukazywany jako groźny, zabójczy. Że nie zawsze i nie wszędzie tak było, niech pokaże zakorzeniona w prastarych tradycjach mitycznych wspaniała metafora Marguerite Yourcenar z jej zbioru *Opowieści wschodnie*: przypowieść *Jak Wang–Fu został ocalony*.

Ten genialny chiński malarz – typowa kreacja Yourcenar, wyimaginowana w taki sposób, że mogłaby być postacią realną – siłą swojego malarstwa wyrywa śmierci własnego pomocnika, Linga, a także siebie samego ocala przed wyrokiem okrutnego cesarza, przenosząc się w rzeczywistość sztuki, zbyt gęstą, aby mogły ich tam dosięgnąć doczesne moce. Jest to malarz, który w swej sztuce „odbiera życie" przedmiotom i przenosi je w obrazy.

W opowiadaniu tym znajdujemy wcześniej sytuację stanowiącą pozornie odwrócenie sytuacji skonstruowanej przez Poego: Wang–Fu namalował podobiznę żony Linga, zapowiadającą jej śmierć i „któregoś ranka znaleziono ją wiszącą na gałęzi różowej śliwy: (...) wydawała się jeszcze szczuplejsza niż zazwyczaj i takiej czystości, jaką opiewali w pięknych kobietach niegdysiejsi poeci. Wang–Fu namalował ją po raz ostatni, lubił bowiem ten zielonkawy odcień, jaki przybierają twarze zmarłych. Jego uczeń Ling ucierał mu farby i było to zajęcie wymagające tyle starania, iż zapomniał przy nim o łzach" (przekład K. Dolatowskiej).

Ogromna różnica między tak pojmowaną sztuką a wizją europejskiej sztuki nowoczesnej zdaje się polegać na tym między innymi, że tu nie ma tragicznego rozdarcia między rzeczywistością prawdziwą a malowaną. Są one bezkonfliktowo spójne, jakby harmonijnie współtworzyły jakąś jed-

ność. Nie chodzi tu bowiem o innego rodzaju sztukę, lecz – o inną kulturę, która sztuce daje inne miejsce, a kontakt sztuki ze złem ustanawia jako tragiczny. Sztuka może w tym nowoczesnym europejskim wyobrażeniu stanowić „realne" zagrożenie dla rzeczywistości, może tę rzeczywistość modelować. W owym pierwotnym wyobrażeniu natomiast jej „groźba" polegała na czym innym: była ona w stanie ujawnić tajemnice, znane tylko bogom. W niektórych cywilizacjach, jak się zdaje, takie było jej zadanie, zadanie niebezpieczne dla artysty – jak tego dowodzą na przykład perypetie Wang–Fu – ale nie dla sztuki, której wielkości w cytowanej chińskiej przypowieści nikt nie podważa.

Stary malarz fatalnego portretu z opowiadania Gogola mógł zawrócić na harmonijną drogę, na której malarz ikony obcuje z rzeczywistością totalną. Wieloletnie medytacje i izolacja pozwalają mu odnaleźć pokorę i zrezygnować z pokus zawładnięcia modelem. U Gogola można prawdopodobnie odnaleźć przeciwstawienie okcydentalnej (w sensie nowoczesnego realizmu) i ortodoksyjnej sztuki (tu pojmowanej jako bezkonfliktowa), które potwierdza powyżej wystawioną diagnozę. „Realistyczny" portret u Gogola „wywoływał bolesne, dręczące uczucie (...) To już nie była sztuka: to naruszało nawet harmonię samego portretu. To były żywe, ludzkie oczy!" (przekład J. Brzęczkowskiego).

Sławne zdanie Gide'a z *L'immoraliste*: „najpiękniejsze dzieła ludzi są uporczywie bolesne" – nie powinno więc uchodzić za stwierdzenie prawdy bezwzględnej, a jedynie za diagnozę historycznie uwarunkowanego widzenia sztuki w zachodniej kulturze nowoczesnej.

Mówiąc w pewnym uproszczeniu: ryzyko podejmowane przez artystę było zawsze i jest nadal nieuniknione. Teraz jednak niesie ono groźbę i dla sztuki, i dla rzeczywistości, i dla... badacza ich wzajemnej relacji.

Czy bać się nauki o sztuce? Jest przecież coś przerażającego – nie tylko z punktu widzenia artysty – w „groźbie" powstania precyzyjnej „nauki o sztuce". Jeśli bowiem taka nauka miałaby obiektywnie i ściśle przesądzić, że literacko wyobrażona w wyżej wspomnianych, i wielu jeszcze innych utworach, możliwość zaistnienia sztuki intensywniejszej od samej rzeczywistości, tej dostępnej nam rzeczywistości potocznej, jest ziszczalna – to mogłoby to mieć katastrofalne skutki dla rzeczywistości samej. Z kolei negatywne rozstrzygnięcie tej kwestii przez taką naukę trudno sobie wyobrazić – jej „przedmiot badań" zostałby wówczas zlikwidowany...

To nie żart, a jedynie próba dostrzeżenia konsekwencji sytuacji bez wyjścia, w której, niejako „z definicji", znajduje się każdy, kto chce sztukę badać. Inna rzecz, że nie wszyscy chcemy o tym pamiętać – ale to już osobny problem „etyki zawodowej".

Andrzej Pieńkos

ANDRZEJ PIEŃKOS, ur. 1962, dr, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UW; publikował m. in. w „Res Publice", „Tekstach Drugich", „Zeszytach Literackich", „Znaku".

O SZTUCE I MORALNOŚCI

ANKIETA

Wiadomo, że sztuka i wyobraźnia rządzą się innymi prawami niż rzeczywistość. W sztuce niejako wszystko jest możliwe, nie obowiązuje prawo grawitacji ani chronologia; czy w takim razie nie obowiązuje także moralność? Czy skala dobra i zła ważna w realnym świecie nie ma żadnego przełożenia na skalę wartości artystycznej?

Na czym polega moralność w sztuce? I czym jest moralność artysty? Nie jego „obyczajność" jako człowieka – choć i ta bywa nie bez wpływu na dzieła – ale etos, jakim kieruje się w procesie twórczym. Każda profesja ma swój „zawodowy" kodeks moralny, jednak oczywisty postulat uczciwego, profesjonalnego wykonywania pracy zdaje się nie wystarczać w dziedzinie tak mglistej i niewymiernej jak działanie artystyczne. Bo gdzie kończy się uczciwość, a zaczyna niemoralność w sztuce? Czy artyście wszystko wolno? Czy w „oddawaniu sprawiedliwości widzialnemu światu" – który bywa okrutny, wulgarny i bluźnierczy – sztuka ma prawo przekraczać wszystkie granice? naruszać wszelkie tabu? A może źródło zgorszenia tkwi w odbiorcy? Egon Schiele, oskarżany o obsceniczność swych przejmujących, ekspresyjnych aktów, mawiał: „Wszystko zależy od tego, jak się patrzy. Sztuka erotyczna staje się nieprzyzwoita, kiedy widz jest świnią."

Niektórzy filozofowie twierdzą wręcz, iż sztuka jest gorsząca z definicji i zawsze deprawuje – bo mami ułudą, usypia moralną czujność, zmiękcza charaktery... W istocie, podejrzanie często drogi sztuki krzyżowały się z drogami grzechu, zaś dobro i szlachetność nie zawsze szły w parze z artystyczną głębią. Czy nie jest jednak zbyt łatwe podejrzenie, że w sztuce konieczną ceną za wielkość jest nie tylko cierpienie, ale i dotknięcie zła, pakt z diabłem, grzech właśnie? Czy rzeczywiście sam akt twórczy jest gestem w pewnym sensie skażonym, a każdy wybitny twórca staje w pewnym momencie przed wyborem: albo uczciwe życie, albo uczciwa twórczość?

„To sprawiedliwe – mówi poeta – Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki." I w innym miejscu: „Nie dbał o swoją piekłu obiecaną duszę,/ Póki jasne i czyste było jego dzieło."

Głośna w ostatnim czasie na łamach prasy dyskusja nad moralnością artysty i sztuki sprowadziła tę kwestię do kontekstu politycznego, do uroków dworu, ideologicznych ukąszeń, odpowiedzialności twórców wobec społeczeństwa i historii. Istotniejsza wydaje nam się refleksja nad moralnością samego

aktu twórczego, nad skomplikowanymi zależnościami etyki i estetyki, nad moralnym wymiarem dylematów, jakie przeżywa artysta, pisarz w pracowni – samotny wobec swego dzieła. Do wypowiedzi na ten temat zaprosiliśmy samych twórców i krytyków sztuki.

Krystyna Czerni

TADEUSZ BORUTA

POCAŁUNEK JUDASZA

Każda dyskusja na temat moralności napotyka już na początku na trudności nie do przezwyciężenia. Bycie moralnym to przecież nie tylko zgodne z jakąś normą zachowanie – ale twórcza odpowiedź na sytuację dialogiczną wolnej, samorealizującej się osoby w relacji do siebie, Boga, drugiego człowieka czy społeczeństwa. Jeśli przyjmiemy, że tak jest, to wszelka kodyfikacja staje się niemożliwa, również tworzenie kodeksu etycznego artystów wydaje się pomysłem karkołomnym. Nie sądzę też, aby było ciekawe roztrząsanie, czy rozwiązły twórca może stworzyć dzieło budujące moralnie, ani czy dzieła malarza–świętego są zawsze arcydziełami. To, co naprawdę istotne, to sytuacja twórcy uwikłanego we własną nadwrażliwość – zarówno estetyczną, jak i etyczną – świadomego, że każdy akt moralny jest jakimś dramatem i żadna ucieczka – czy to w sferę sztuki, drugiego człowieka, czy Boga – dramatu i winy nie zagłuszy.

Recepcja sztuki współczesnej już od dawna ewoluuje w kierunku moralnych anty–wartości. Nieważne, czy dzieło jest piękne, byle było mocne, prowokujące, wręcz szokujące. O jakim etosie współczesnego twórcy można więc mówić? Czy jest to heroiczny samotnik ofiarowujący swoją duszę dla ratowania zdrowia psychicznego innych, przyjmujący rolę rozładowującego napięcia substytutu nie zaspokojonych pragnień i nie popełnionych grzechów? Czy może raczej inteligentny cwaniak, dla którego rzeczywiście nie ma żadnych świętości, świadomy koniunktury, gotów na wszystko, byle tylko zaistnieć? A może artysta to wieczne dziecko, które czyste i nieświadome owoców zła, bawiąc się sięga po nie, nie bacząc na konsekwencje. Czy można mieć pretensje do dziecka o niemoralność?

Czy artysta, który tworzy bez szokujących manifestacji wierząc w sens

sztuki, dla którego głównym motorem działania jest praca nad formą i wartościami czysto artystycznymi – jest może bardziej moralny? Otóż nie, bynajmniej. Jeśli jest naprawdę wrażliwy, napotyka dylemat: współodczuwać starając się pomóc czy – tworząc dzieło? Artysta nie potrafi przeżywać dramatu czy piękna świata bez interesownego nałożenia „okularów formy". Jego odczuwanie rzeczywistości nie jest bezpośrednie, ład czy chaos odbiera jako harmonię lub dysonans relacji formalnych. Dramat drugiego człowieka jest dla niego dźwiękiem, barwą, linią, ich wzajemnymi napięciami. On chce z tego stworzyć dzieło sztuki.

Jednakże „absolut sztuki" niewiele ma wspólnego z Bogiem konkretnej religii, a powinności wobec owego absolutu najczęściej nie da się pogodzić z powinnościami wobec Boga czy drugiego człowieka. Czy słusznie etycznie postępuje artysta, który obserwuje, fotografuje, szkicuje czyjąś tragedię, może śmierć – zamiast realnie pomóc? Każda próba usprawiedliwienia rodzi konflikt moralny, nawet jeśli geniusz artysty jest rzeczywisty.

Próbą odpowiedzi na pytanie o etos artysty może być figura Judasza. Tak jak on pocałunkiem zdradza Mistrza, tak artysta ma poczucie bycia zdrajcą. Judasz został wybrany i jako apostoł obdarzony szczególną wrażliwością, poczuciem misji do spełnienia. Jakże łatwo jednak uległ namowom do zdrady, kuszony blaskiem bogactwa. Zawsze zastanawiało mnie, do czego właściwie był potrzebny Judasz, po co wydano na niego pieniądze? Jezus nie ukrywał się, występował publicznie i był powszechnie znany. Trudno byłoby pomylić Go z kimś innym, każdy, nawet przypadkowy widz mógł Go wskazać. A może protektorzy tej zdrady mieli świadomość, że ważą się na kogoś wielkiego? Może potrzebowali człowieka na co dzień obcującego z tą Wielkością, który swoim aktem zdrady sprowadzi relację z Mistrzem do typowej, małostkowej relacji międzyludzkiej? Pocałunek Judasza wskazuje Nauczyciela, ujawniając jednocześnie kruchość Boga, ukazując, jak płytko zapadły ziarna Jego nauki. Sądzę, że jest tu pewna zbieżność z sytuacją artysty. Prezentując dzieło sztuki, artysta – podobnie jak Judasz pocałunkiem – wskazuje na Pana, odsłania pewną rzeczywistość metafizyczną. Wydając Boga na ogląd, jednocześnie ukazuje jego słabość. Obraz, kompozycja muzyczna czy poemat pozornie odsyłają do rzeczywistości pozaziemskiej, wszak ręką ludzką zrobione zostały i niczym są, jak tylko zestawieniem kolorów, harmonią dźwięków, konstrukcją wyobraźni twórcy. Sztuka tworzy zaledwie namiastkę religii, a przeżycia z nią związane mają charakter parareligijny.

Judasz-artysta pocałunkiem zdradzając – znak miłości występkiem czyni. Nie jest strategiem, który ma łatwość przewidywania skutków. Świadomość pokory – radykalnego dystansu między nim a Bogiem – nie jest mu dana. On namiętnością się kieruje. Uczucie pychy, zazdrości, szczególnego wybrania, ciągła rywalizacja z innymi i nowe dowody swej wielkości – są mu motorem do działania. Mając możliwość codziennego obcowania z Panem – sprzedaje Go. Poniewczasie próbuje uspokoić swoje sumienie zwrotem zapłaty, lecz u protektorów spotyka pogardę.

Czując się wybranym przez Boga – artysta ma intensywną potrzebę obcowania z Panem, lecz Panem bywa dla niego zarówno „absolut sztuki", jak i Bóg religii. Poczucie zdrady i winy jest nieodłącznym elementem tego uwikłania. Towarzyszy mu jednocześnie smak pychy zmieszanej z pogardą za własne wybory. Zarówno stworzenie arcydzieła, jak i kiczu – grzechu nie zmazuje i nie odsuwa pytania o ilość zła, która jest potrzebna, żeby przeżyć życie twórczo.

Żyję dla grzechu, przeżywam swe zgony,
Życie mrze we mnie, a wina ma żywa,
Dobro me z nieba, zło ze mnie wypływa,
Z woli mej, której władztwa–m pozbawiony.

Niewoląc wolność jak bóstwu, pokłony
Składam ziemskości! Dolo nieszczęśliwa!
Dla jakiejż nędzy na świat się przybywa.

Michał Anioł
(tłum. Leopold Staff)

Czy w tym tyglu namiętności, sprzecznych ze sobą uczuć, konfliktu woli z uwarunkowaniami, znajdziemy jakiś rys, na którym artysta może zacząć budować zręby moralności? Wielu upatruje taką możliwość w pojęciu autentyczności – nadużywanym, rozumianym opacznie jako spontaniczność lub ekstrawagancja. Tymczasem autentyczność to postawa, która zakłada ryzyko utraty „siebie" na rzecz „niewiadomego". Autentyczna twórczość – wyrastając z uczucia, przeżycia, myśli czy spotkania z drugim człowiekiem – stawia radykalne pytanie o stan mojego człowieczeństwa. Autentyczna odpowiedź może wymagać całkowitej przebudowy życia – być może takiej odpowiedzi udzielił Adam Chmielowski.

Autentyczność rysuje zarówno wymiar kreacji, jak i zniszczenia. Wbrew pozorom postawa autentyczna wcale nie zakłada odrzucenia sztuki wobec bezmiaru zła i potrzeb. Żaden wybór nie daje spokoju, ale zmusza do jeszcze radykalniejszego stawiania pytań. Może sens sztuki i posłania artysty jest zawarty w apokaliptycznej wizji powołania Izajasza:

Zatwardź serce tego ludu,
znieczul jego uszy,
zaślep jego oczy,
iżby oczami nie widział
ani uszami nie słyszał,
i serce jego by nie pojęło,
żeby się nie nawrócił
i nie był uzdrowiony (...)

Aż runą miasta wyludnione
i domy bez ludzi, a pola
pozostaną pustkowiem.

(Iz 6, 10–11)

Czy sztuka ze swoją metafizyczną ułudą jest tylko po to, by zasłonić prawdę ostateczną? Fascynującym chronometrem o pięknej kopercie i wielu skomplikowanych funkcjach, który odmierza czas Apokalipsy zmierzającemu ku zatraceniu światu?

TADEUSZ BORUTA, ur. 1957, artysta malarz, autor kilku wystaw problemowych, m. in. *Misterium Męki Pańskiej* (1986), *Cóż po artyście w czasie marnym?* (1991); laureat kilku nagród i wyróżnień, m. in. na Międzynarodowym Biennale Sztuki Sakralnej w Opolu; uczestnik licznych wystaw, ostatnio: Warszawa, Rzym (1993), Thun, Lugano (1994); publikował m. in. w „Biuletynie ZPAP", „Znaku".

DOROTA JARECKA

LEPIEJ NIE WIEDZIEĆ

Na pytanie, co artysta w zaciszu pracowni przeżywa i czy jego przeżycia mają wymiar moralny, najlepiej odpowiedzą sami artyści. Nie wiem zresztą, czy zaglądanie artystom do pracowni jest całkiem w porządku. O decyzjach natury moralnej (zwłaszcza cudzych) trudno jest mówić.

Człowiek wciąż podejmuje decyzje moralne. Przeważnie niedobre. A chęci ma dobre. Jakoś tak jest – nie tylko chyba w malarstwie – że rozmyślanie nad tym, jakie znaczenie moralne, jakie społeczne działanie będzie miało to, co tworzymy, niewiele pomaga. Raczej hamuje myślenie, odbiera siłę projektom.

Decyzja, jaką położyć kreskę, jaki kolor, jakiego użyć materiału, nie ma zabarwienia etycznego. Artysta po to zamyka się w pracowni, by na decyzje artystyczne inne sprawy nie miały wpływu. Dylematy moralne zaczynają się, kiedy w pracowni pojawia się drugi człowiek i zakłóca jego samotność. Zdarza się, że „ten drugi" nie znika nawet wtedy, kiedy artysta zamyka za sobą drzwi. Tamten tkwi w podświadomości, nakazuje i zakazuje. Być może tego intruza nie można się pozbyć nigdy do końca, ale tworzenie – to chyba także walka z nim, nawet jeśli ma on moralną rację.

Nie jestem pewna, czy istnieje „moralność aktu twórczego". Nie ma miary takiej moralności. Jeśli się chce, można w „akcie twórczym" zobaczyć wiele złego. Czy to nie będzie jednak tworzenie legendy?

Im człowiek, a więc także artysta, jest bardziej inteligentny, wrażliwy, utalentowany, doświadczony, dojrzały, tym więcej ma wątpliwości. Z ich

powodu w zasadzie żadne dzieło nie miałoby prawa powstać. Nagle przestaje się wierzyć w cokolwiek. Bywają to wahania, nieufność, niewiara, które – powiedziałby jakiś pobożny człowiek – są bezbożne, bo potrafią przekreślić i podważyć absolutnie wszystko. A jednocześnie obok tego elementu destrukcyjnego jest w tworzeniu element konstruktywny, który tę niewiarę zwalcza: pewność, nakaz, wizja. Dzieło ma wyglądać właśnie tak i wbrew wszystkiemu trzeba je doprowadzić do końca. I to uczucie można by interpretować jako niemoralne. Bo człowiek, żeby dokonać swego, może wszystko podeptać.

To prawda – zdarza się, że artyści w kategoriach obyczajowych są potworami. Tylko że my, patrząc im na ręce, zaglądając do legitymacji, łóżek i teczek, zachowujemy się jak hipokryci. Jak trzeba – to wybaczamy. Mówimy: niezła z niego szuja, ale napisał dobrą książkę, potraktujemy go więc łagodniej niż anonimowego sąsiada. A innym razem sąsiada, który zapisał się do partii i „uczestniczył", traktujemy ulgowo, bo jest „nikim". Nie darujemy zaś artyście.

W pytaniu postawionym przez „Znak" jest oczywiście coś innego. Już nie sprawy „hańby domowej", ale sztuki. Czy twórczość to przekleństwo czy łaska? Czy aby namalować obraz, trzeba paktować z Mefistofelesem, czy wystarczy wesoła grecka muza? To o wiele ciekawsze niż pytanie, czy artyści w PRL byli uczciwi. Tylko że jedno pociąga drugie.

Zaglądanie do pracowni kończy się prędzej czy później zaglądaniem w inne, coraz bardziej prywatne, coraz mniej nadające się do publicznego oglądania miejsca. Im głębiej się zagląda, tym ciemniej. To nie jest nasza wina, że tak jest, tylko epoki. W dwudziestym wieku uwaga widzów – niemal całkowicie – skupiła się na artyście. Bardziej niż dzieło zaczęły się liczyć wszystkie chemiczne procesy, które do niego prowadzą. Sami artyści te poszukiwania prowokują. Taki jest styl – nie ma tabu, nie ma miejsc świętych. Można już opowiadać o swych najbardziej intymnych przeżyciach, jeśli tylko mają jakikolwiek związek ze sztuką. Artyści robią to nieraz nieświadomie, jak każdy człowiek wyciągnięty przez wścibską osobę na spytki. Gorzej kiedy robią to z kokieterii, bo wydaje im się, że dzieło opowiedziane od kuchni będzie smaczniejsze niż to, które zostało podane bez ujawnienia recepty. Wcale to nie jest pewne. Może będzie dłużej przeżuwane, ale raczej nie smaczniejsze.

Zresztą i tak wyjawienie „wszystkiego" jest niewykonalne. Język nie przylega do przeżyć, odchodzi od prawdy. Otwarcie duszy bywa fałszerstwem, tworzeniem mitu. Rzadko pomaga dziełom, często obraca się przeciw artystom. Takim przykładem jest pisarstwo Romana Opałki. Sposób, w jaki artysta opowiada o sobie, nie pozwala wątpić, że jego dzieło jest przydatne, głębokie, piękne moralnie. W odautorskich wypowiedziach przedstawia on siebie jako człowieka myślącego, wytrwałego, przejętego poczuciem misji. Ma szlachetne intencje – uprzytomnić ludziom i sobie nieodwracalność czasu. W miarę pisania kolejnych liczb na płótnach zdobywa coraz głębszą samowiedzę. „Wszystkie kolejne trudności niewiele

zmieniły realizację mego przedsięwzięcia, stałem się natomiast bardziej świadomy jego logicznej i moralnej złożoności" – pisze. Poświęca się dla sztuki, prowadzi żywot eremity: „Nieprzypadkowo zawsze wolałem mieszkać z dala od wielkich aglomeracji: w Polsce – na Mazurach, w Berlinie – w Wansee, a obecnie na pustkowiu w Bazérac na południowym zachodzie Francji. Próbuję w ten sposób ograniczać hałasy, jakie występują we wszystkich miejscach o dużym zagęszczeniu ludności. Podobnie ograniczam wszelkie kontakty towarzyskie, tyleż rozliczne co mało ważne, zachowując jedynie te, które wydają mi się niezbędne dla życia i dla podtrzymania przyjaźni."

Czy to w ogóle możliwe, żeby jego dzieło miało jakieś niedobory estetyczne? A jednak – mimo całej konceptualnej obudowy – to są wciąż obrazy malowane pędzlem i farbą na płótnie. Im bardziej wypowiedź malarza jest gładka, im więcej w niej logiki, uzasadnień, tym większe budzi wątpliwości. Czy nad artystą nie stoi właśnie „ten drugi" – wyimaginowany widz, publiczność, krytyk – który nie daje mu spokoju? Każe mu się tłumaczyć, usprawiedliwiać, przekonywać, wykładać swoją duszę, żebyśmy uwierzyli, że jest dobra.

Nie twierdzę, że Roman Opałka, opowiadając o tym, co czuje, kiedy stoi przed sztalugami, ma złe intencje. Myślę, że ma dobre. Ale właściwie tym gorzej dla niego. Chyba wie, czym wybrukowane jest piekło? Chcielibyśmy wiedzieć, jak naprawdę przebiega proces twórczy i co nim kieruje. A przecież siła działania sztuki polega i na tym, że artysta jest za dziełem schowany, że się w nim ukrywa. Kłopot z zaglądaniem do pracowni jest taki, jak z zaglądaniem do cudzej psychiki. Nigdy tam się nie zajrzy. A jak się o tym opowie, zawsze to będzie nie to.

DOROTA JARECKA, ur. 1966, krytyk i historyk sztuki, współpracuje z „Gazetą Wyborczą", publikowała m. in. w „Res Publice", „Kresach", „Magazynie Sztuki".

GRZEGORZ KOWALSKI

ARTYSTA PŁACI CENĘ

Uważam, że artysta podlega tym samym normom etycznym co wszyscy. Nie ma jakiejś odrębnej etyki artysty, można natomiast mówić o odrębności ludzkiego doświadczenia, jeśli ma ono miejsce w sztuce. Sztuka jest

wydzielona z życia, a zarazem mieści się w życiu, tak jak wyspa: będąc wprawdzie ziemią – należy do oceanu.

Sztuka niewątpliwie wodzi na pokuszenie: jest obietnicą iluminacji, doznania pełni, jest obietnicą poznania natury własnej i świata. Istotnie, to, co w życiu pozostaje pustym frazesem, zdaje się możliwe w utopii sztuki. Granicą tej utopijnej rzeczywistości jest horyzont wyobraźni pojedynczego artysty; granicą zresztą stale przesuwaną.

Jeśli w sztuce realizuje się wolność człowieka, jeśli jej celem jest poznanie prawdy o nas – nieunikniony staje się konflikt z istniejącymi normami, zarówno tymi, które porządkują potoczną egzystencję, jak i normami utrwalonymi w kulturze. Taki konflikt jest wpisany w naturę ludzkiego doświadczenia artysty. Z powodu jego nieposkromionej ciekawości, namiętności do tego, co robi, z powodu wybujałego egotyzmu, determinacji i odwagi – tych osobowościowych komponentów talentu.

Pojawia się pytanie, czy czyny dokonywane w utopijnej rzeczywistości sztuki mają być mierzone normami porządkującymi inną, „życiową" rzeczywistość? Odpowiadam z przekonaniem – tak. Tak, ponieważ przekroczenie ma sens tylko wtedy, gdy istnieją zakazy, tak, ponieważ zakwestionowanie norm jest krokiem ku poszukiwaniu nowych sensów w kulturze. Nie chodzi o jakiś linearny postęp – raczej o zmiany, które wynikają z nowych doświadczeń człowieka, są poszerzeniem jego percepcji i wrażliwości. Nie mogę przyjąć etyki demokraty ateńskiego akceptującego niewolnictwo ani etyki chrześcijanina akceptującego *auto–da–fé*. Doświadczenie etyczne współczesnego Europejczyka jest zbudowane na historii holocaustu i stalinowskiego ludobójstwa. Nie można o tym zapomnieć dziękując Bogu za „łaskę późnego urodzenia". „Żyj i pozwól żyć" – to wezwanie wiąże obie rzeczywistości: realność życia i utopię sztuki w jakieś elementarne minimum.

Czy etyka spełniałaby funkcję filara kultury, jej dźwigającego trzonu, gdyby nie poddawano jej próbom wytrzymałościowym, tym rozlicznym prowokacjom, skandalom i intelektualnym awanturom, odbywającym się na wydzielonej z życia wyspie sztuki (literatury, filmu, malarstwa, rzeźby). Zło opisane nie jest li tylko fikcją literacką – jest doznaniem zła z głębi własnego etycznego ustroju. Rodzajem szczepionki. Georges Bataille uważa, że transgresja jest potwierdzeniem zakazu. Ale, dodajmy, zdarza się, że zakaz jest martwym produktem społecznej, religijnej czy kulturowej hipokryzji. Co wówczas? Może to normy tłumiące ludzkie pragnienia i namiętności są właśnie niemoralne, może grzechem pychy jest tłumienie czyjejkolwiek wyobraźni?

Byłoby pomyłką sądzić, że transgresja odbywa się bez kosztów. Przede wszystkim płaci je artysta, pomysłodawca i wykonawca w jednej osobie. Artysta, będąc podmiotem odczuwającym, gotów jest do daleko posuniętych doświadczeń na sobie samym: do autoagresji i autokompromitacji. Przekroczenie najpierw jest skierowane przeciw samemu sobie. Poznanie prawdy jest okupione cierpieniem i udręką.

Artysta z nikim nie dzieli odpowiedzialności za swoje myśli i uczynki, a gdy jego doświadczenie staje się udziałem widza, świadka czy przypadkowego gapia, wówczas oni biorą odpowiedzialność za własny wybór: od akceptacji po potępienie. Artysta poza sobą nikogo nie reprezentuje, niczego nie robi w cudzym imieniu, choć jednak można powiedzieć, że zwykle robi to, na co inni by się nie poważyli.

GRZEGORZ KOWALSKI, ur. 1942, rzeźbiarz. Profesor w warszawskiej ASP.

JACEK KRÓLAK

BEZRADNOŚĆ

Droga Pani Krystyno,

...Piszę i wychodzą mi same komunały. Do tego sam wszedłem w to „zajęcie" dość głęboko i obawiam się, że sprawy, które Pani porusza w swoim wprowadzeniu do dyskusji, widzę teraz jako znacznie bardziej skomplikowane. To jest tak: dopóki zajmuję się felietonem, to łatwo mi wyrokować o tym i owym, ale w pracowni muszę doprowadzić się do stanu mało umysłowego, żeby w ogóle wykonać jakiś ruch na płaszczyźnie. Zawsze to mówiłem kolegom i teraz to stanęło przede mną: że twórczość „plastyczna" to jest taki stan wielkiej beztroski, trzeba być wówczas w jakimś stopniu prostaczkiem Bożym, a już na pewno nie wolno zanadto kombinować i mieć głębokiego przesłania dla własnej roboty. Że to wszystko powinno wychodzić, jak mówił Sienicki, „z wątroby". Dlatego tak trudno mi obecnie być serio, wyjaśniać, klecić zdania. Mój problem etyczny ze sztuką to jest obecnie próba podporządkowania sobie ołówka i ogarnięcia nim płaszczyzny o wymiarze 70 x 100 cm. To znaczy etyczność tego problemu polega na tym, że jeszcze trzymam ten ołówek w ręku i pragnę narysować dobrze nos. Obawiam się, że to za mało, żeby napisać dla Pani tekst, bo nie mam czym się teraz podzielić, chociaż przysięgam, że parę wieczorów walczyłem, żeby odpowiednie dać rzeczy słowo... I co z tego wyszło? Że naszym obowiązkiem jest teraz, u progu trzeciego tysiąclecia, powiązać na powrót sztukę z jej tworzywem, odbudować wiarę w sens malarstwa rzeźby, architektury, odbudować związki sztuki z naturą...?

To są poglądy na miarę średnio rozgarniętego milicjanta. Byłem ostatnio na wystawie Sempolińskiego w Kordegardzie i przeczytałem w księdze pamiątkowej wiele uszczypliwości pod adresem Artysty – czas umierać! W dodatku sam już nie jestem tak głęboko zaangażowany w eksperyment Sempolińskiego, tracę wiarę w jego moce. Tu znowu pojawia się problem etyczny: do jakiego momentu mogę artyście wierzyć, że jego kreska to jest ta energia „rzeczy widzialnych i niewidzialnych", którą odbiera on w moim imieniu? Czy tego rodzaju notatka malarska (zrobiona w najwyższym nawet napięciu) z samego tylko powodu, że powstała, już jest obiektem sztuki? Czy aby nie zatraca się w tym całym eksperymencie jakieś męstwo artysty, skoro do podziwiania daje nam źle, przypadkowo ulepioną grudkę farby? Sempoliński miał kiedyś w swojej robocie jakiś mozół i dawało się temu wiarę. Teraz dokądś się śpieszy.

Sama Pani widzi – jestem strzępem człowieka, burzą mi się autorytety, tracę mistrzów. Z całą grozą uświadamiam to sobie, próbując napisać odpowiedź na Pani kwestie. Uświadamiam sobie, jak bardzo mnie to obchodzi i dotyczy – i jak bardzo nie potrafię teraz o tym mówić. Trudno cały wywód oprzeć na bardzo prywatnej wierze w płótno, farbę i kamień i w końcu też bardzo prywatnej nienawiści do instalatorstwa i postmodernizmu. Pewnie byłoby łatwiej, gdybym sam miał jakieś rezultaty plastyczne, ale na to muszę zapracować.

Jednym słowem: nie mogę pisać jako artysta, bo się ośmieszę. Nie mogę pisać jako miłośnik sztuki, bo będę zmyślać i kluczyć. Nie mogę podawać jakichś tez do wierzenia, bo najpierw powinienem samym sobą zaświadczyć... Tutaj, jak Pani pisze, droga sztuki nieuchronnie krzyżuje się z drogą grzechu. Trzeba wywołać w sobie jakiegoś poganina, żeby go nawracać. To oczywiście nie jest moje zdanie – Sempoliński powiedział kiedyś, że artysta jest poganinem w nieustannym stadium nawracania. A więc programowo się obezwładniam, żeby dogrzebać się do czegoś w sobie poza mędrkowaniem na papierze.

Dlaczego więc naobiecywałem Pani, że coś napiszę? Bo jakoś cholernie jest mi to bliskie, może teraz tylko za bliskie. Dotarło do mnie po prostu, że nie mam żadnego dystansu. I proszę o wybaczenie...

JACEK KRÓLAK, ur. 1960, malarz, projektant, autor felietonów o sztuce: *Dziennik oka* w „Res Publice".

BARBARA MAJEWSKA

SZTUCZNE OBSZARY SZTUKI

Moralność jest moralnością, sztuka jest sztuką, nie mają bezpośredniego związku. Przyjmując to za regułę (normalność), wspomnę o wyjątkach od reguły. Etyka i poetyka stają się wzajem od siebie zależne (mówią o tym eseje Stanisława Barańczaka z tomu *Etyka i poetyka*, wyd. Instytut Literacki, Paryż 1979), by stawiać opór wobec siły niszczącej wartości i odkształcającej sztukę. Wtedy poetyka – jej jakość, a nawet samo istnienie – staje się zależna od etyki. Nie istnieje wielka sztuka opiewająca totalitaryzm, a te nurty sztuki XX wieku, które się do tej ideologii – czasem nieświadomie – zbliżyły (np. konstruktywizm) podlegają wciąż nie zakończonym analizom i przewartościowaniom. Moralność i sztuka warunkują się wzajemnie także wtedy, gdy poetyka, estetyka rozpuszcza się sama w „sztuce bez granic", w „dziele otwartym", w „sztuce bez dzieła" czy w obszarze zatarcia „granicy między życiem a sztuką". Wtedy właśnie moralność, etyka, etos twórczości stają się niezbędne dla samego zaistnienia, spełnienia sztuki; dla przywołania jej z powrotem. A więc dzisiaj.

Można powiedzieć, że sytuacja ta angażuje artystę tworzącego sztukę dużo bardziej, poważniej, dogłębniej niż w czasach istnienia formy i konwencji sztuki. Malarstwo Jacka Sempolińskiego czy cały przebieg twórczości Jana Dziędziory mogą być tego wymownymi przykładami.

Ponieważ sztuka nie może zaistnieć w „sztuce bez granic", w dziele nigdy nie zamkniętym (na tej rzekomej niemożności zamknięcia dzieła bazuje ideologia artystyczna Romana Opałki) – dlatego wytycza się sztuczne obszary sztuki, miejsca sztuki, przebiegi sztuki – czyli artystów – od galerii do galerii, od muzeum do muzeum, które „podając" sobie artystów, tworzą to, co za sztukę każą uważać. Warunkiem istnienia tego obiegu – artystów i menadżerów – jest jego zamknięcie, wyniesienie ponad potoczność, wywyższenie. W tym wywyższeniu nie obowiązują już żadne normy etyczne, jedynie typy zachowań, artystyczny behawioryzm, którego rezultatem nie jest sztuka, a zaledwie jej atrapy...

Ceną za rozłożenie formy – zapoczątkowane, jak twierdzą badacze, przez romantyczny prymat autentyzmu i ekspresji artysty – jest to, że dzisiaj twórczość i osiągnięcie sztuki wymaga zaangażowania całej osoby, integralności twórcy, etyki i mądrości, samodzielności myślenia, więcej nawet: „rewolucyjnej" siły (czy mówiąc prościej – cywilnej odwagi) zerwania z kanonami artystycznego behawioryzmu, czyli z tzw. awangardą.

Paradoksalnie – moralność nie była warunkiem sztuki na przykład w świętej sztuce ikonopisania. Artysta był wówczas niesiony systemem znaków i symboli, które miał tylko wypełnić, rozświetlić swym talentem i rzemiosłem – nie zaś tworzyć od podstaw, robić coś z niczego. Poruszał się więc na rusztowaniu, chroniony był przez zbroję, która mogła, przy okazji, ukrywać i jego ludzkie słabości, grzechy i grzeszki do rozliczenia oczywiście przed Panem Bogiem, ale nie szkodzące ikonie...

BARBARA MAJEWSKA, krytyk i historyk sztuki, publikowała m. in. w „Tygodniku Powszechnym"; wydała *Sztuka inna, sztuka ta sama* (Warszawa 1974).

MARIA POPRZĘCKA

PULCHRUM ET BONUM CONVENTUNTUR

Uczestników ankiety zapytano jakby jednym tchem: „Na czym polega moralność w sztuce? I czym jest moralność artysty?" – a są to dwie różne sprawy, chociaż stale, także i w tej dyskusji, łączone. Łączenie sztuki i moralności, estetyki i etyki, ma swoje najgłębsze korzenie w Platońskiej więzi ideałów wartości – *verum, bonum et pulchrum conventuntur* – i jako takie należy do nienaruszalnych fundamentów naszego myślenia o sztuce. Fundamentów niezmiennych, niezależnie od tego, co w sztuce się dzieje, także niezależnie od tego, że i twórcom, i odbiorcom może się czasem zdawać, iż dzieje się na opak.

Natomiast moralność artysty to nie kwestia aksjologicznych ideałów, lecz sprawa ludzka, podległa tym wszystkim uwarunkowaniom, jakim poddane są ludzkie myśli i czyny. Najkrócej mówiąc: związek sztuki i moralności ma charakter fundamentalny, artysty i moralności – akcydentalny. Akcydentalny i historycznie zmienny, tak jak historycznie zmienne jest miejsce artysty wśród ludzi, jego publiczny wizerunek, stawiane mu wymagania i przyznawane mu swobody. I tu nasza historyczna wiedza jest niepełna i zniekształcona przez różne, i także zmieniające się, wyobrażenia i oczekiwania wobec twórcy. Antyczni biografowie przekazali nam niemało, także plotkarskich, wiadomości na temat życia największych twórców

starożytności. Ich relacje składają się na podstawowy zestaw biograficznych topoi: sławy i niesławy, pierwszeństwa i rywalizacji, wspaniałomyślności i zawiści, czczej chełpliwości i twórczej dumy. Autorytet sztuki greckiej, jej miejsce w późniejszej europejskiej kulturze wyrosły wszakże z samych dzieł, a nie z przekazanych przez Pliniusza anegdot o Lizypie czy Poliklecie. Te dzieła tworzą kanon rzeźby znany każdemu. Pliniuszowe anegdoty pozostają zaś marginalną ciekawostką, interesującą garstkę uczonych. Dopiero później, w artystycznych żywotach spisywanych przez renesansowych i barokowych historiografów zaczął kształtować się biograficzny topos, który waży i na naszym dzisiejszym myśleniu i każe pytać o moralność artysty: topos zgodności życia i dzieła. To on każe nam tłumaczyć dzieło biografią artysty, a jego samego rozumieć poprzez dzieło. Ten topos pozwala nam ze zrozumieniem przyjmować posępną, tłumioną gwałtowność Michała Anioła, wielkopańską wspaniałomyślność Rubensa, nawet zbrodniczość Caravaggia, natomiast nie daje się pogodzić z chciwym wyrachowaniem Rembrandta czy politycznym koniunkturalizmem Goyi. Bardzo też wcześnie niektórzy artyści poczęli świadomie kształtować swe życie w zgodzie z dziełem – jak Poussin, kreujący (wespół z biografem) własny wizerunek malarza-filozofa.

Romantyczne pojmowanie sztuki jako ekspresji osobowości tendencję do utożsamiania życia i dzieła umocniło, i co więcej – upowszechniło. Wszak do dziś w powszechnym mniemaniu artysta „wyraża siebie". W takim rozumieniu artysty jego moralności i jego dzieła rozdzielić nie sposób. Zarazem jednak romantyczne wyolbrzymienie roli twórcy sprawiło, iż artysta stanął ponad przyjętymi normami etycznymi, a nawet zaczęto od niego naruszania tych norm przyzwalająco oczekiwać. To wyzwoliło fale cyganeryjnych ekstrawagancji, skandalizujących ekscesów i transgresji, w które tak obfitują dzieje dwudziestowiecznej sztuki, coraz gwałtowniejszych, ale i coraz mniej szokujących, bo trudno o przekroczenia, gdy brak norm i ograniczeń. Ale to już trochę inna historia.

Wiadomo natomiast, że właściwa dwudziestowiecznej sztuce potrzeba przekraczania granic wyrażała się też i wyraża w przemożnym dążeniu do przekraczania granicy między dziełem a życiem, do niwelowania ramy dzielącej „sztukę" i „rzeczywistość". W twórczości wielu artystów życie i dzieło splecione zostały nierozdzielnie – by wspomnieć tylko Marcela Duchampa i Josepha Beuysa. Wobec ich twórczego działania nie sposób orzec, co pomieścić w kategoriach sztuki, a co moralności.

Wiele, jak widać, złożyło się na to, że utożsamienie życia i dzieła artysty głęboko wrosło w nasze myślenie o sztuce. Tak głęboko, iż zapominamy, że to zaledwie jeden z możliwych, mających swe miejsce i czas, sposobów widzenia sztuki i twórców. Szczęśliwie jednak nic nie wiemy o moralności budowniczych gotyckich katedr, choć pewno radzibyśmy widzieć ich prawymi i pobożnymi. Lecz jeśli nawet byli niegodziwi, jakież to ma znaczenie, gdy stajemy pod rozpiętymi przez nich sklepieniami, w smugach wielobarwnego światła padającego poprzez witraże rozet. *Pulchrum et*

bonum conventuntur. A artysta jest tylko człowiekiem i – przypomnijmy trawestując – przez niego płynie strumień piękności, ale on sam nie jest pięknością.

MARIA POPRZĘCKA, historyk sztuki, prof. dr hab., dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek: *Kuźnia. Mit – alegoria – symbol* (1972), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870* (wraz z Elżbietą Grabską, wybór, przedmowa i komentarze, 1974, 1989), *Akademizm* (1977, 1980, 1989), *Polskie malarstwo salonowe* (1991), *O sztuce złej* (w druku).

JACEK SEMPOLIŃSKI

RZECZYWISTOŚĆ

Krystyna Czerni rozpoczyna swój tekst przewodni w sposób następujący: „Wiadomo jest, że sztuka i wyobraźnia rządzą się innymi prawami niż rzeczywistość." Interesujące jest tu słowo w i a d o m o. Czyżby istniała jaka ustawa? Rozporządzenie? Na jakiej podstawie artysta ma być odcięty od rzeczywistości? Czy w ogóle możliwe jest istnienie czegokolwiek poza rzeczywistością? Nie będę wyjaśniał, jak rozumiem rzeczywistość, jak ona w ogóle może być pojmowana. Jedno, co mogę powiedzieć, to to, że punkt widzenia, jaki zaprezentowała pani Krystyna Czerni, jest głęboko niereligijny, by nie powiedzieć: bezbożny. Rzeczywistość jest wszystkim i sztuka jest w niej. Nie ma innej drogi dla sztuki, jak tylko świadczyć o tym. Wiem, istnieje pogląd, że sztuka rodzi się ze sztuki. Pogląd rozpowszechniony, lubiany, bo wygodny, zwalniający z ciężkich obowiązków czy walk, wolny od porażek czy klęsk, ale – nieprawdziwy. Sztuka, która rodzi się ze sztuki, nie jest sztuką. Dzieła tak powstałe mogą być, owszem, wysokiej klasy produktami kultury. I mają oczywiście prawo istnieć, nawet budzić zachwyt. Jednak niepokój (odrazę?) musi budzić fałsz, jaki się tu wkrada: pod hasłem wartości duchowych „wciska" się coś, co z tymi wartościami nie ma nic wspólnego, a co jest objęte obszarem cywilizacji technicznej. Duchowość jest dodawana dla podniesienia. Cywilizacja techniczna to rzeczy do wytwarzania innych rzeczy i – rzeczy do dekoracji i ozdoby. Jedne i drugie w pełni akceptujemy: korzystamy z oświetlenia, lekarstw, butów, samolotów itd., dekoracja też nie budzi naszej odrazy, choć niektórzy lubią raczej umiar, ale jedno ma być utrzymane: status. Rzecz na swoim miejscu. Cywilizacja i kultura to „pomoc" w naszym życiu, gra z życiem. Rzeczywis-

tość nie jest grą i grać z nią nie można. Przez paradoksalny mechanizm sztuka, która przyznaje sobie prawo istnienia poza rzeczywistością i wchodzi w obręb jakości kulturowych, odnajduje, owszem, wolność. Ale jakby nieprawdziwą. Rzeczywistość się mści. Na widok utworów tu powstałych ja reaguję w pierwszym momencie zaciekawieniem, potem zobojętnieniem z powodu banału rzeczy pozbawionych życia. Ale ten brak życia człowiek potrzebuje czymś skompensować – gwałtowną potrzebą zawłaszczenia świata, podporządkowania, panowania. Dlatego skrajne manifestacje wprawiają w depresję: jest w człowieku siła zła, dlaczego tak trudno ją oddzielić? Dlaczego tak przerośnięta?

Nawet więc te utwory, które powstają ze sztuki, z kultury, nie mogą wymknąć się rzeczywistości, bo o niej mówią. Tyle że kłamią. Z żądzy panowania nigdy żadna prawda nie wyniknie. Poza tą, że istnieje owa żądza. Ale jakie to tautologiczne i ułomne. A jest jeszcze kłamstwo zasadnicze: wszystko to ma być dla ludzkości. A jest dla szatana. Proszę bardzo, niech będzie dla szatana, ale dlaczego ten fałsz, że dla człowieka?

Rzeczywistość jest z istoty boska, Bóg jest rzeczywistością i świat stworzony też. Jest nieobjęta i nieskończona, jest, ponadto, tajemnicą. I my w tej tajemnicy istniejemy, a jedyne, co możemy robić – to o niej świadczyć. Artyści i... wszyscy inni. W jednakowym stopniu i z jednakową koniecznością. Ktoś, kto mówi i dowodzi, że się wymknął – kłamie. Ale dlaczego kłamstwo jest tak lubiane i cenione? Czy dlatego, że prawda ma tak słabą siłę dowodową, a kłamstwo się cudownie obwarowuje?

Rzeczywistość i prawda to moce, pod ciężarem których człowiek się ugina i (może?) musi ugiąć. Artysta, któremu na łeb zwalą się te głazy, a który zna ich bezmiar, musi być ich bratem (bo jest stworzony), zjednoczyć się z nimi i wiedzieć, że dalej – milczenie. A jeśli ulegnie złudzeniu, że się oddziela, że mówi spoza „obwodu" – słowa jego będą złudzeniem. Będą bez życia. Fantazja, która żywi się nie istotą, a „okolicznościami", wpada w pułapkę – staje się potocznością. Tajemnica sztuki staje się banałem, tajemnica rzeczywistości – tajemnicą sztuki. Oto paradoks. Wracając do głównego tematu, można powiedzieć, że nie ma grzechu sztuki, tylko grzech osoby. Kwestia moralna gdzie indziej: nie w tym, co w twórczości się pojawia, tylko czy jest to fałsz i „za ile" się sprzedaje. A fałszem jest wtedy, gdy oddziela się od rzeczywistości, gdy płód martwy podaje za żywy. Zły artysta tworzy z miłości do sztuki, prawdziwy (więc dobry) – bo pochłania go rzeczywistość.

A gdyby przyjąć, że sztuki w naszej epoce w ogóle nie ma? Tylko koncept i handel? Może nękające sprawy moralne by odpadły? Lekkość i fascynująca przyjemność. Nawet w okrucieństwie, nawet (zwłaszcza) w kłamstwie. Bo skoro nie ma sztuki, nie ma też kłamstwa. Na koniec chciałbym zacytować fragment wiersza W. H. Audena:

W sprawach cierpienia nie mylili się nigdy
Starzy Mistrzowie; jak dobrze rozumieli
Jego miejsce wśród ludzi...

Och, wiem – cierpienie można zamienić w grę, życie – też. Ale gra z życiem to przechytrzanie go. Oto jestem poza nim, więc jestem silniejszy. A może w ogóle go nie ma?

JACEK SEMPOLIŃSKI, ur. 1927, malarz, profesor warszawskiej ASP. Uczestnik licznych wystaw zbiorowych m. in. *Arsenału* (1955), a także indywidualnych, ostatnio: Bydgoszcz (1993), Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (1993), Galeria Zachęta (1993). W 1977 otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa. Publikował teksty w katalogach, pracach zbiorowych m. in. w *Przestrzeń i literatura* (1978), *Autokomentarz artysty* (1987), *Sacrum i sztuka* (1989); a także na łamach „Miesięcznika Literackiego", „Biuletynu ZPAP", „Znaku".

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

MORALNOŚĆ PISARZY

Etykietka „moralisty" jest dla współczesnego pisarza co najmniej kłopotliwa. Wielu odczuwa ją niemal jako zniewagę. Przyczyna takiego stanu rzeczy, zwłaszcza w Polsce, gdzie przez szereg pokoleń literatura spełniała funkcję „rządu dusz", wydaje się zrozumiała. Już w dwudziestoleciu międzywojennym ujawnia się bunt przeciwko dydaktycznym – zwłaszcza patriotyczno-dydaktycznym – serwitutom narodowej literatury. Szydercy w rodzaju Witkacego i Gombrowicza (dziś należący do klasyków) wstępowali na publiczną scenę w atmosferze skandalu, budzili zgorszenie. Zapomina się przy tym, że kiedyś zgorszenie współczesnych wywoływali Mickiewicz i Słowacki, że o brak moralności oskarżano Brzozowskiego. Kryteria wrażliwości i ocen zmieniają się wraz z czasem, wraz ze zmianami okoliczności naszego życia. A jednak wzrastający z latami kanon narodowej literatury pozostaje niezmiennie (mimo nieuniknionych wahań preferencji) kodeksem narodowego etosu, przewodnikiem w dziedzinie indywidualnych i społecznych wyborów moralnych. Oczywiście trwałość i zasadność tej funkcji zależy głównie od wartości artystycznej dzieł – nie zawsze dostrzeganej natychmiast. Zależy też, w pewnej mierze, od postawy moralnej ich twórców. Tu sprawa jest dosyć skomplikowana, jako że cnota i talent niekoniecznie idą w parze, o czym świadczy zestawienie wielu sławnych nazwisk i tytułów w dziejach literatury światowej. Ale wyrozumiałość czytelników nie bywa nieograniczona. Rzeczą charakterystyczną

wydaje się fakt, że na ogół łatwiej wybacza się pisarzowi rozwiązły tryb życia, alkoholizm, egocentryzm czy nawet skłonności przestępcze niż polityczny oportunizm. Swego czasu panegiryk należał do uznanych gatunków artystycznych. Dziś może być co najwyżej narzędziem satyry.

Nie znaczy to, że artysta, a pisarz w szczególności, powinien wyrzec się jakichkolwiek związków z polityką. Jak każdy człowiek, ma on swoje przekonania, swoje sympatie i antypatie, i jak każdemu przysługuje mu prawo głoszenia ich publicznie. Z chwilą jednak, gdy pada przed władzą na kolana dla osiągnięcia osobistych korzyści lub powodowany strachem, traci nieuchronnie szacunek współczesnych – przestaje być wiarygodny. Takie sytuacje są szczególnie częste w ustrojach autorytarnych, wykorzystujących kulturę jako narzędzie. Cytowanie przykładów, znanych nam z własnego doświadczenia, nie jest tutaj konieczne.

Można zatem nie zgadzać się z poglądem takiego czy innego twórcy, dopóki jednak mamy podstawy, by wierzyć, że są to poglądy autentyczne, wyznawane uczciwie i szczerze, kredyt zaufania w dobrą wiarę autora musi pozostać nie naruszony. Uczciwość pisarza, uczciwość wobec samego siebie jest fundamentem moralności twórcy. Kwestia prywatnej obyczajowości ustępuje na drugi plan wobec naturalnej zasady profesji czy też powołania pisarza, sprawiającej, że jego umiejętność formułowania myśli czyni zeń organizatora i jak gdyby rzecznika świadomości powszechnej. Nie ulega wątpliwości, że nasze pojmowanie i nasza ocena poszczególnych epok historycznych kształtowane są w większej mierze przekazami literatury niż faktograficznymi danymi, gromadzonymi przez historię. Pod tym względem literatura spełnia (nawet nieświadomie) rolę świadectwa swoich czasów. Rzecz jasna, że wartość owego świadectwa polega w pierwszym rzędzie na wiarygodności. Muszą to więc być świadectwa nie tyle nawet prawdziwe, ile prawdomówne, czyli zgodne z uczciwym stosunkiem autora do świata i do siebie samego.

Często kierowane pod adresem literatury zarzuty niemoralności dotyczą przeważnie jej stosunku do powszechnie przyjętych norm obyczajowych, w szczególności do norm obyczajowości seksualnej. Tu granica staje się bardzo niejasna, a obrońcy moralności w literaturze okazują się często konformistami, reprezentującymi bardziej moralistykę niż moralność.

Większość ataków kontestatorów spod znaku ruchów awangardowych właśnie tę dziedzinę obiera za uprzywilejowane pole walki. Stało się to już tradycją. Wszelkie awangardy artystyczne, a zwłaszcza literackie, eksploatują gorliwie atmosferę szoku i skandalu. Jest to zabieg o tyle skuteczny, że budzi zainteresowanie nowym ruchem. Trzeba jednak zachować wobec tych zjawisk równowagę. Wszystkie awangardy bowiem, będąc naturalną reakcją na przejawy rutyny, skostnienia i konwenansu, mają charakter kulturowej terapii. Z reguły niosą ze sobą szereg cennych odkryć i nowych propozycji z zakresu stylu, techniki, tematyki, wrażliwości estetycznej czy etycznej. Równocześnie pociągają za sobą, w sposób nieunikniony, rzesze sfrustrowanych nieudaczników, którzy widzą w nich

jedyną okazję usunięcia z parnasu szczęśliwszych poprzedników i zajęcia szturmem ich miejsc. Ci swoją agresją i hałaśliwością nadają zazwyczaj ton procesowi przemian. I właśnie im najdogodniejszą taktyką działania wydaje się wulgarność, brutalny cynizm, degradacja języka, obsceniczność – jednym słowem destrukcja wszelkich wartości, przyjmowanych jako atrybuty artyzmu wyższej próby. Wiadomo z doświadczenia, że te ekstremalne formy ruchów awangardowych lądują w końcu w skansenach kulturalnych aberacji i dziwactw. Z problemem moralności w literaturze ma to niewiele wspólnego. Ten zaś sprowadza się ostatecznie do jednego zasadniczego przykazania:

Nie kłamać!

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI, ur. 1919, pisarz, wydał m. in. *Polska jesień* (1955), *Buty i inne opowiadania* (1956), *Ikar* (1966), *Przed nieznanym trybunałem* (1975), *Autograf* (1979), *Kadencja* (1982), *Mija dzień* (1994).

MARYNA TYSZKIEWICZ

O JANIE DZIĘDZIORZE

U Niego polegało to na wierności realizacji w stosunku do zamierzeń. Brzmi to okropnie, wiem, ale oddaje istotę rzeczy. W materii malarskiej chciał zawrzeć los człowieczy: ból, miłość, głód, pracę. Męczył obraz lub rysunek tak długo, aż coś z tego udało Mu się zrealizować. Mówię „coś", bo nigdy nie słyszałam, ażeby z tego, co zrobił, był w pełni zadowolony. Odstawiał obraz nie wtedy, gdy był najpiękniejszy, ale wtedy, gdy był już wobec niego bezradny i czuł, że nic więcej na nim nie zdoła wymóc. W ten sposób przemalowanych zostało, nie chcę powiedzieć – zniszczonych, bardzo wiele pięknych obrazów. Na próbę obrony przemalowywanego dzieła odpowiadał: „To tylko malarstwo." Bał się jak ognia piękności dla samej piękności, która nic nie wyraża. Ciągle nie był pewny swoich osiągnięć. Dlatego obrazy zawsze stały licem do ściany, gdy przychodzili goście, i bardzo nielicznym bardzo rzadko je pokazywał. Najchętniej malowałby w nieskończoność jeden obraz, by doprowadzić go wreszcie do tej jedynej idealnej Formy. Na szczęście jest to niemożliwe. Bo inaczej zostałoby po Nim jedno przez całe życie malowane płótno. Zresztą jest

niewiele lepiej. Dzięki takiej właśnie postawie, tej nieposkromionej skromności i uczciwości, temu ciągłemu przemalowywaniu, spuścizna Jego jest ilościowo skromna. A równocześnie każdy z obrazów jest tak ważny i tak pełny znaczeń. Pełne i nasycone – chyba to właśnie można o nich powiedzieć. Oglądając je, nie ma się najmniejszych wątpliwości, że człowiek, który je malował, był człowiekiem głęboko moralnym.

Czyli tym, co stanowi o moralności w sztuce, byłaby uczciwość – aż do bólu – w ocenie własnego dzieła w stosunku do zamierzeń. Każdy twórca ma inne zamierzenia, co innego go cieszy i boli, ale właśnie ta uczciwość powinna być wspólna. Wszelkie pobłażanie sobie w tym względzie jest niemoralne.

MARYNA TYSZKIEWICZ, ur. 1933, ukończyła warszawską ASP w pracowni Artura Nacht-Samborskiego, żona Jana Dziędziory.

KRZYSZTOF ZANUSSI

PO OWOCACH OCENIAMY DRZEWO

Przewrotne pytanie „czy w sztuce obowiązuje moralność?" wydaje mi się po prostu pytaniem źle postawionym. Moralność obowiązuje w życiu, a twórczość jest jednym z przejawów życia i jak wszystkie inne przejawy podlega bez wątpienia zwykłej moralnej ocenie.

Czy moralność obowiązuje także wewnątrz dzieła sztuki? Albo inaczej: czy dzieło tworzone z poszanowaniem wartości moralnych jest przez to moralne? Bez zastanowienia odpowiem, że jest. A z zastanowieniem: że nie, nie wiem.

W obszarze dzieła sztuki, przynajmniej w obszarze działania dyscyplin, które z natury posługują się semantyką, odnosimy do samego dzieła wiele pojęć zaczerpniętych z języka etyki – chwalimy takie wartości utworu, jak szczerość a w udanym wyrazie dzieła sztuki doszukujemy się prawdy. W poszukiwaniu tej prawdy artysta ma być bezinteresowny (ta kategoria dotyczy życia, nie utworu) i uczciwy (to pojęcie przenosimy na utwór – nieuczciwość w procesie tworzenia czasem przenosi się na dzieło).

Przeświadczenie, że sam fakt uprawiania sztuki upoważnia artystę do działania poza moralnością, wydaje mi się stosunkowo świeżej daty, najłatwiej kojarzę je z Nietzschem. Podejrzewam, że pomysł, by artyści

(razem z intelektualistami) przejęli duchowe przywództwo (odbierając je kapłanom), jest stosunkowo młody i wyraża raczej niedojrzałość aniżeli postęp ludzkości.

Innym zagadnieniem jest rozziew między życiem artystów a ich sztuką, tu z łatwością popadamy w pokusę sądzenia ludzi przywłaszczając sobie prerogatywy Boże. Jeśli natomiast sądzić nie ludzi, lecz dzieła, to w dziełach zawiera się cała tęsknota do Ideału, do Piękna, Dobra, Harmonii, Sensu i Pokoju. Piszę te ideały podniośle dużą literą, bo czuję, że tak podniośle traktuje je każda wielka sztuka.

A wyraża je tak, jak potrafi. Przez przedstawienie, ale i przez zaprzeczenie. Nagromadzenie szpetoty, przedstawienie podłości i ohydy może być w takim samym stopniu wyrazem tej tęsknoty, jak i przedstawienie jej przedmiotu. Szyderstwo z Ideału jest niemal zawsze protestem przeciw kłamstwu, które ten Ideał przesłania. Nie mogę przywołać z pamięci dzieła sztuki, które szarga Ideał tylko po to, aby go zniszczyć. Nie pamiętam w prawdziwej sztuce czegoś, co by było bluźnierstwem. Znam nietakty, ale nie bluźnierstwa.

Czy wierzę, że nie bywa zła w sztuce? Nie (to zdanie nawet gramatycznie jest wątpliwe). Oczywiście, zło bywa w sztuce. Ale myślę, że najczęściej ukrywa się w utworach miernych, gładkich i przyjemnych. W tym, co świadomie albo nieświadomie stara się zafałszować dramatyczną prawdę o kondycji człowieka na tej ziemi. W mojej branży, która dziś zdaje się zdobywać monopol w komunikacji międzyludzkiej, więcej zła widzę w ogłupiającym serialu typu *Dynasty* aniżeli w nie całkiem taktowym *Ostatnim kuszeniu Chrystusa.*

Żeby nie opierać tego sądu na czymś, co będzie tylko moim widzimisię, odwołam się do kryterium, które nie należy już do estetyki – przeciwnie ma rodowód etyczny i ewangeliczny. Chętnie stosuję do sztuki zasadę, że po owocach oceniamy drzewo. Jakimi obcowanie z dziełem sztuki nas pozostawia? Lepszymi czy gorszymi? (Jakże prosta jest etymologia słowa gorszyć.) Czy po obcowaniu z dziełem jesteśmy lepsi, bogatsi, bardziej świadomi swej kondycji? Czy widzimy świat głębiej i szerzej, czy – przeciwnie – jesteśmy gorsi, ulegliśmy degradacji, uśpieniu czy ogłupieniu? W tej perspektywie zły serial czy książka z serii „Harlequina" plasuje się w rzędzie owoców zatrutych, a przynajmniej z lekka skwaśniałych. A zamierzone bluźnierstwo Buñuela podobnie jak proza André Gide'a stymulują wysiłek duchowy i nawet jeśli zawierają w sobie szczyptę trucizny, to myślę, że jej działanie jest najczęściej podobne do bakterii w szczepionce. Nie wierzę w rzeczywiste zgorszenie sztuką ostentacyjnie gorszycielską – przypuszczam natomiast, że erozja ducha trwa dzięki sztuce na pozór niewinnej, a w istocie trującej jak woda z ołowiem i zasiarczone powietrze. Gdy myślę o zgorszeniu pozornym, które czasami niesie sztuka, jestem dość bliski myśli Egona Schiele. Dla tego zgorszenia potrzebne jest współdziałanie twórcy z odbiorcą – symbioza we wszeteczeństwie. Zgorszenie najczęściej nie jest szczere, jako że szczerze przedmiot zgroszenia może

budzić tylko współczucie i litość (podobnie jak jego twórca). Jeśli budzi gniew, to oznacza, że w oczach rozgniewanego Ideał uległ zagrożeniu, a przecież istotą Ideału jest to, że nie ulega zepsuciu. Tak więc zgorszenie to najczęściej tylko znak małej wiary.

Na tej kropce wyczerpała się moja odpowiedź na prowokację Redakcji, ale wkręcona w maszynę kartka białego papieru zaprasza, żeby jeszcze chwilę stukać dalej. Skąd się wzięło dziś to pytanie o związek etyki i sztuki? Czy nie stąd, że dokoła widać pobojowisko, na którym poległa cała etyka normatywna i wszystkie przejawy kultury, którym jeszcze niedawno przypisywaliśmy wartość absolutną? Wygląd pobojowiska zachęca, by obrazowo porównać bełkot postmodernizmu do dźwięków, które wydają psy czy kruki szarpiące padlinę. W momencie, kiedy świat sztuki kolejny raz się przepoczwarza, ludzie małej wiary zwątpili, czy w tej nowej rzeczywistości uda się odnaleźć te same podstawowe zasady, którymi poprzez wieki rządziła się wszelka sztuka. Stąd relatywizm, niewiara, ucieczka od przekonania, że Prawda i Piękno są ciągle te same, choć jawią się w nowej postaci, a sztuka szuka ich wiecznie. W nowym masowym świecie kultury dźwięków i obrazów, kultury odwróconej od słowa w jego pisanej postaci, kultury, w której podziały na twórców i odbiorców ulegną kolejnej odmianie, gdzie elektroniczna interakcja pozwoli współgospodarzyć na obszarze rzeczywistości wirtualnej, w tym nowym wspaniałym świecie (który napawa mnie lękiem) wierzę, że odnajdą się znowu najgłębsze zasady sztuki, które były obecne przy drapaniu pierwszych rysunków w grocie, układaniu eposu czy tańca przy dźwiękach grzechotki. Nie mam dowodów, lecz wierzę. Sztuka jest kwestią wiary. A etyka i estetyka są zrośnięte jak bracia syjamscy i nie uda ich się rozdzielić.

KRZYSZTOF ZANUSSI, ur. 1939, reżyser, twórca filmów m.in. *Śmierć prowincjała* (1966), *Zaliczenie* (1968), *Struktura kryształu* (1969), *Życie rodzinne* (1971), *Za ścianą* (1971), *Iluminacja* (1973), *Bilans kwartalny* (1975), *Barwy ochronne* (1977), *Spirala* (1978), *Constans* (1980), *Z dalekiego kraju* (1981), *Dotknięcie ręki* (1992).

MACIEJ ZYCHOWICZ

LIST

Droga Krysiu!

Prosiłaś mnie o kilka słów na temat związków między sztuką a moralnością. List to nie jest zapewne forma wypowiedzi, jakiej oczekiwałaś, ale wydaje mi się jedyną możliwą. Związki, o które pytasz, mają charakter

intymny, i jeśli już o nich pisać, to w liście – potraktuj, proszę, tę formę jako istotną część mojej odpowiedzi.

Od razu, ze świadomą naiwnością, odpowiadam Ci: Tak! Sztuka „ma się" do moralności. Wiem dobrze, że z pracowni wychodzi się często z wyrzutami sumienia albo w poczuciu satysfakcji moralnej, a bywa, że wszystkimi siłami próbuje się takie poczucie zbudować. To proste objawy przebywania w świecie wartości etycznych. Może to być oczywiście właściwość osobnicza, ale przysiągłbym, że w oczach i zachowaniu moich przyjaciół widziałem podobne objawy.

Sztuka jest przede wszystkim wewnętrzną rozmową. Jeżeli tego elementu zabraknie i pozostaje tylko działanie spektakularne, to masz do czynienia z działalnością plastyczną, jakimś tam profesjonalizmem (nazwij to sobie, jak chcesz), ale to chyba nie jest jeszcze sztuka. Dlatego podstawowym kryterium ze świata wartości, jakie bym tu przykładał, jest uczciwość. To uczciwość już u samego źródła, uczciwość w dialogu. Pytałaś, czy sztuka musi się otrzeć o grzech. Oczywiście! Grzech, zło, ból, obrzydliwość są zasadniczymi składnikami życia, są tym, co nas dotyczy. Rozmowa, która wcale nie boli, jest na dłuższy dystans bez sensu. Ale nawet w najszerszej, najżywszej rozmowie są słowa, których nie użyjesz, są myśli, których nie wypowiesz. Nie z tchórzostwa czy w obawie naruszenia tabu, ale przez zwykły szacunek dla rozmówcy.

Tak. Sztuka jest po to, żeby próbować przynajmniej dotrzeć do prawdy. Chyba za każdą cenę. Dlatego wolno jej przekroczyć każdą granicę, naruszyć wszelkie tabu. Inną rzeczą jest, jak się do tego zabierze, jakiego użyje słowa. Czy potrafi spojrzeć na świat oczyma człowieka dojrzałego, czy patrzeć będzie tak jak podglądacz, który rozpowiada światu swoje tanie sensacje?

W sztuce, która wyraża się poprzez formę, która jest formą, prócz uczciwości dialogu w równym co najmniej stopniu ważna jest uczciwość języka. To, czy mówię własnym głosem, czy szukam zgodności między jego brzmieniem a tym, jakie są koleje mojej wewnętrznej rozmowy – jest sprawą zasadniczej rzetelności. W dzisiejszej wieży Babel nic prostszego jak sięgnąć po cudzy język, pewnie dlatego, że łatwość tych obiegowych języków nie wymaga umiejętności, wystarczy decyzja. Jest też niezwykle łatwo użyć języka, który w niekosztowny sposób umieści artystę powyżej jego poziomu. Pozwoli, wypróbowaną przez wielu metodą, oszczędnymi środkami przywołać treści przerastające artystę, zasugerować wieloznaczność, drugie dno. Czy mechanizm, który pozwala z pomocą zapożyczonego języka aspirować do „wyższych sfer", nie jest po prostu snobizmem? Możesz spytać, czy snobizm jest niemoralny. Na pewno jest niezamierzenie śmieszny, brzydki, nieuczciwy. Tak, dla mnie snobizm w sztuce, która jest obietnicą wewnętrznej prawdy, jest chyba niemoralny. Odruchowo używam porównań „towarzyskich", nawiązujących do rozmowy, do zwykłych relacji pomiędzy ludźmi. Chyba dlatego, że w moim odczuciu nie sposób zepchnąć sztuki poza nawias życia i obowiązujących w nim podstawowych

reguł, także moralnych. Nie sądź tylko, że próbuję dokonywać mechanicznych przełożeń, ale analogie są często oczywiste. Weźmy sferę świętości. Jest całkowicie nieobojętna moralnie i jest dla mnie problemem.

Na pewno nie świętość tematu czyni sztukę moralną, a już najoczywiściej tej moralności nie gwarantuje. Powiedziałbym, że wręcz przeciwnie, i mówię to z perspektywy wszystkich własnych doświadczeń z tematyką sakralną. Każda próba zobrazowania Tajemnicy czyni ze mnie już na wstępie świętokradcę. Nie jestem przecież – jak wiesz – malarzem ikon, nie przekazuję, wrośniętego w tradycję Kościoła, prawdziwego wizerunku. Prawdę powiedziawszy, nie wierzę w Veraikon, chociaż to taka piękna tradycja, że może i chciałbym w nią wierzyć. Cóż mi pozostaje? Strzec się wrażenia obiektywizacji. Powiem już całkiem jasno i dosadnie: największą zgrozą napawa mnie możliwość wrażenia, które mógłbym wywołać, że oto usiłuję przedstawić portret Boga Wcielonego. Jedyne przecież, na co w granicach przyzwoitości mogę sobie pozwolić, to próba przedstawienia własnych odczuć czy wyobrażeń, licząc na to, że jest w nich coś użytecznego dla innych albo wspólnego.

Powraca mi tymczasem w nowym kontekście problem dla sztuki koronny. A więc problem formy. Im „większy" temat, im bardziej chce atakować swoją moralnością i doniosłością, tym łatwiej go ośmieszyć, zdegradować formą spartaczoną czy fałszywą. Ze zgrozą myślę, ile dzieł religijnych zachwiało ludzką wiarą i czy miałem w tym swój udział. Czy to nie jest ten sam mechanizm, który sprawia, że moraliści, którzy pozostają na poziomie samych tylko deklaracji, znacznie skuteczniej zniechęcają do głoszonej moralności niż jej przeciwnicy? To ryzyko rozciąga się zresztą, w moim odczuciu, na wszelkie przejawy sztuki. Rozumiem ją bowiem jako borykanie się z tym, co w świecie najcenniejsze, z Tajemnicą, która umyka wszelkim innym narzędziom poznania. Ta zaś jest niesłychanie wrażliwa na wszelkie przejawy fałszu.

Droga Krysiu! Poufne a niebezpieczne związki, które wzięliśmy na języki, nieporównanie słuszniej jest (przynajmniej dla mnie) praktykować, niż o nich mówić. Obawiam się bowiem, że ich płodność jest w tajemniczy sposób zależna od dyskrecji, z jaką je traktujemy. Z tą myślą, oby nie za późno, milknę.

Twój
Maciej Zychowicz

MACIEJ ZYCHOWICZ, ur. 1957, rzeźbiarz, w 1994 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Romerów (wspólnie z Jackiem Waltosiem) za realizacje w dziedzinie sztuki sakralnej.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

WIERSZE

PAMIĘCI AKTORA MITTERWURZERA

Niespodziewanie zgasł jak światło gaśnie.
Bladością wszystkim upadł nam na twarze
Odblask jak gdyby błyskawicy właśnie.

Runął: wraz z nim runęły wszystkie kukły,
W których przelewał żyły swoją krew
Żywą, bezgłośnie wyzionęły ducha,
Leżał więc teraz pośród stosu trupów
Odłogiem śmierci: oko króla wbite
W kolano pijaczyny i Don Filip
Na piersiach Kalibana jako zmora,
A wszyscy martwi.

Pojęliśmy nareszcie, któż to nas
Odumarł: cudotwórca, wielki sztukmistrz!
Wychodząc tedy z naszych ciepłych domów
Roztrząsać zaczynaliśmy: kim był.
Kim jednak był właściwie, a kim nie był?

Wpełzał, przenikał z jednej larwy w drugą,
Z ojca więc w ciało przeskakiwał syna
Postaci odmieniając jak draperie.
Mieczami obracając w takim pędzie,
Że nikt nie dostrzegł błysku ich brzeszczota,
Rozsiekał się na sztuki: jedna z nich
Bodaj Jagonem, w drugiej zaś połowie
Poczciwym durniem był czy marzycielem.
Ciało miał jak zasłona cudotwórcy,
Wśród której fałd mieszkają wszystkie rzeczy:
Różne stworzenia wydobywał z siebie:

Lwa i owieczkę, i głupiego diabła,
I okrutnego, tego i owego,
Ciebie i mnie. Tak, jak się węgiel zżarza,
Ciało na popiół los od środka spalał,
On zaś w wewnętrznym ogniu ciała żył
I z jego wnętrza ku nam, zamieszkałym
We własnych domach, patrzył obojętnie
Nieprzeniknionym wzrokiem salamandry,
Co mieszka w ogniu.

Był królem dzikich ludzi. Jego lędźwie
Jak sznur znizanych kolorowych muszel
Sznur kłamstw i prawdy o nas opasywał.
Przez oczy mu płynęły nasze sny
Niby w zwierciadle wielkiej cichej wody
Łańcuch płynących z dala dzikich ptaków.

Tu właśnie stawał, tu, w tym samym miejscu,
W którym dziś stoję, i jak róg trytoni
W swym wnętrzu więzi szum i wrzawę morza,
On zbierał w sobie wszystkie głosy życia:
Ogromniał. Był już teraz lasem całym
I ziemią był, po której biegną drogi.
Siedzieliśmy podnosząc nań w podziwie
Oczy jak dzieci ku potężnej góry
Urwistym graniom: jego usta były
Zatoką, gdzie o skały bije morze.

Miał w sobie bowiem coś, co otwierało
Drzwi przed nim, czemu przestrzeń się nie mogła
Oprzeć: moc życia, właśnie to miał w sobie.
A jego w swojej mocy miała śmierć!
Wionęła z oczu, z ukrytego w środku
Ziarenka pod powłoką tajemniczych
Znaków, stłamsiła w gardle tysiąc głosów
I uśmierciła ciało, w każdej cząstce
Brzemienne jeszcze nie zrodzonym życiem.

Taki więc był. Któż kiedy mu dorówna?
Duch, co labirynt serca znów otworzy,
W którym tak zrozumiała każda postać,
Przed tą rozkoszą, co od nowa trwoży?
Tej, co nam dał, nie moglibyśmy sprostać
W przepaść jak bryła waląc się kamienia,
Którą wytrącił jego dźwięk imienia.

NA ŚMIERĆ HERMANNA MÜLLERA, AKTORA

Ten dom i my służymy takiej sztuce,
Która w cierpieniu szuka pokrzepienia
Smakując nawet śmierć.

Ten, o którego z głębi serca zaś
Wołamy, ileż on miał siły w sobie!
Ciałem przemieniać się zdolny, iż, rzekłbyś,
Nie ma nań sieci! Cóż to za istota!

Stawał się przezroczysty, białku oka
Najgłębsze tajnie pozwalając wydać,
Które w nim śniły, z każdym chłonąc tchnieniem
Ducha zmyślonych stworzeń niby dym,
Żeby przy świetle dziennym zeń wszystkimi
Uchodził znów porami ciała. Wiecznie
W przeobrażeniach: wypływały na jaw
Istoty ledwie ludzkie, lecz tak żywe,
Iż je potwierdzał wzrok, choć nigdy dotąd
Podobnych nie oglądał: mgnienie powiek,
Powietrza haust wskazywał, że istnieją
Oparem wschodząc z łona matki ziemi!
A ludzie! Zamknij oczy i wspominaj!
To ciała bujne, w których jeszcze tylko
Kącik zajmuje oka iskra duszy,
To dusze, co dla siebie, dla swych wygód,
Budują przeroczyste puzdro ciała:
Szarzy i ciemni ludzie, i królowie,
Ludzie, co budzą śmiech i budzą zgrozę –
Wiecznie w przeobrażeniach: byli w nim.

Gdy jednak nad zagasłym widowiskiem
Kurtyna opadała jak powieka
Uszminkowana w czarnoksięskiej grocie,
A on wychodził przed nią, była scena
Przed nim otwarta jak wybałuszone
Oko, co nie zna snu, i litościwa
Nigdy kurtyna nad nim nie zapadnie:
Przerażająco naga prawda sceny.
Natenczas wszelki zeń opadał kunszt
Przeistaczania się, a biedna dusza
W świat biegła bez okrycia, z dziecinnymi
Oczyma. W bezlitosne widowisko

Nie wiedzieć jak wplątany, każdym krokiem
I każdym swoim bezlitosnym gestem
W niemiłosiernej się pogrążał grze:

A noc z obliczem swym i wiatr, łagodny
Wiosenny wiatr, sprzysięgły się jak wszystko
P r z e c i w k o niemu! Nie na proste przecież,
Ale na wątłe dusze mroczny los
Takie zastawia sidła. Nadszedł wreszcie
Dzień, że się podniósł, udręczone oko
Przeczuciem napełniło się i snem,
I silnym ruchem niby ciężki płaszcz
Otrząsnął z siebie życie i nie więcej
Dbał odtąd niż o pył na rąbku płaszcza
O swe postaci, obrócone wniwecz.

Takim go wspominajcie chyląc czoła.
Niech go dostojna muzyka przywoła,
A ja zamilknę, tu bowiem granica,
Za którą cześć mi słowa w ustach skruszy.

RYM KU PAMIĘCI JOSEFA KAINZA, AKTORA

Gdybym to ja miał jego głos, by po nim
Rozpaczać! Z jego władczym majestatem
Gdybym ja wam w rozpaczy się ukazał!
Zaiste wielka byłaby to chwila
Blasku i królewskości we mnie, większej
Ponad żałobę: władców bowiem sprawy,
Kiedy obrzędom śmierci czynią zadość,
Nawet rozpaczy chwałę przydają i radość!

Gdybym to ja miał jego głos, co nam
Do uszu bił skrzydłami! – Skąd rozbrzmiewał?
Naglił nas o słyszenie? Kto przemawiał
Takim językiem? Jakiż tedy władca
Lub demon mówił do nas? Kto z tych desek
Zwracał się w dół? Na wpół chłopięce ciało
Romea czyim przemawiało głosem,
Czyim Ryszarda nieszczęsnego ciało
Plantageneta, czyim Tassa?

Kto? W tylu nie odmieniony przemianach,
Czarodziej, nie uległy czarom,

Wzruszał nas, niewzruszony,
Daleki, kiedy zdawał się tak bliski,
Bardziej nad wszystkich obcych obcy, bardziej
Samotny nad samotnych, ponad wszystkie
Posły pełniejszy posłannictwa, poseł
Bezimiennego bezimienny pana?

Już on nas odbiegł. Jego dusza była
Nadto do lotu prędka, jego oko
Nadto podobne było oku ptaka.
Ten dom go miał – a dziś czy go posiada?
Myśmy go mieli – ale spadł w tę czeluść,
Gdzie nasza własna młodość z nas opada,
Okrutna i jaskrawa jak wodospad.

Nieukojenie! O, zagadko, wszystkim
Jawna zagadko człowieczeństwa! Kimże
Byłaś, istoto? O, naginający się!
Obcy! O, samotności nocnych rozmów
Z towarzyszami zgoła przygodnymi!
Porażająca samotności serca!
Duchu bezsenny, co spoczynku nie zna!
O, duchu! Światło! Lampo czarodziejska!

O, głosie! Białe światło, które biegło,
Żeby ze słów pałace wznosić w mroku,
W których o jedno uderzenie serca
Dłużej mieszkaliśmy wraz z tobą – głosie
Niezapomniany – przeznaczenie życia –
Zgonie – o, życie zagadkowe! Ciemna
Śmierci! Jak to z nim życie szło o lepsze
Nie mogąc go przyłapać na zagadce
Lubieżnych przeistoczeń! A on t r w a ł!
Jak władca w swej stałości. S t a ł jak chłopiec
Szczupły i ostał się! O, drobna, mocna
Ręko, o mała główko na ramionach
Wąskich, o, ptasie oko, które gardzi
Tym, czy jest młode, czy też stare, oko
Bezsenne, co i w słońcu się nie mruży,
Oko krogulca, nieulękłe oko,
Które oboją zgruntowało otchłań,
Życia i śmierci – oko w y s ł a n n i k a!
O, ponad wszystkie posły posłannictwa
Pełniejszy, duchu! Duchu, czyje trwanie
Pomiędzy nami było jak pogarda,

Sprzeczny! Stroniący od nas! Wzlatujący!

Nie, nie rozpaczam ja po tobie. Teraz
Wiem, kim tyś był, odarty z maski, duchem
Natchniony komediancie. Tam, gdzie oko
Moje nie sięga, wzbijasz się, kołujesz
Niby krogulec niepożyty, w szponach
Wznosząc zwierciadło, które rzuca w dół
Odblask białego światła, jaśniejszego
Nad światło gwiazd: tego to światła posłem
I nosicielem byłeś, a gdy myślą
Niepożytego w locie swoim ducha
Ścigamy, ty nim jesteś.

Głosie! duszo! o, wzlatujące!

Hugo von Hofmannsthal
przełożył Adam Pomorski

OD TŁUMACZA:

W admiracji dla przeciwstawnych wielkości: teatru i „życia" – Hofmannsthal do ostatnich dni wierny był sobie i epoce europejskiej moderny, którą współtworzył. Świadectwem fascynacji tą niespójną jednością przeciwieństw jest też słynny tryptyk ekspresyjnie intelektualnych trenów na śmierć trzech aktorów. (Nie całkiem mieszczą się te wiersze w szerszym nurcie utworów, poświęconych „śmierci estety", jak to określają monografiści poety.) Nie były to z pewnością w środowisku komediantów – jak często mawiał Hofmannsthal – postaci banalne.

Friedrich Mitterwurzer (1844, Drezno – 1897, Wiedeń) był synem drezdeńskiego śpiewaka operowego. Karierę sceniczną zaczynał w latach 1869–1871 w Lipsku; 1871–1880 i 1894–1897 występował w słynnym wiedeńskim Burgtheater, w międzyczasie – na innych tamtejszych scenach. Sławę zawdzięczał na równi rolom bohaterskim i charakterystycznym, zwłaszcza w nowoczesnych komediach, grze nerwowej i dowcipnej, wzbogaconej mimiką. Wiersz, jemu poświęcony, datowany jest umownie na luty 1897, miesiąc śmierci aktora.

Hermann Müller (? – 1899), aktor Deutschen Theater w Berlinie, przewidziany do roli kupca w sztuce Hofmannsthala Zaślubiny Zobeidy, *popełnił samobójstwo po próbie 14 marca 1899. Wiersz datowany jest 18 marca tegoż roku.*

Josef Kainz (1858, Weselburg na Węgrzech – 1910, Wiedeń), wielki aktor, przyjaciel m. in. Hofmannsthala i Arthura Schnitzlera. Od sezonu 1875/76 działał na scenach Marburga, Lipska, Meiningen, Monachium, Deutschen Theater w Berlinie. Od 1899 związał się z wiedeńskim Burgtheater. Już w młodości uznany mistrz (Romeo, Don Carlos, Król Alfons w Żydówce z Toledo *Grillparzera), z czasem grywać zaczął role charakterystyczne (Ryszard II, Franz Moor w* Zbójcach *Schillera, Mefistofeles w* Fauście, *Cyrano de Bergerac w sztuce Rostanda). Słynny był jego Hamlet. Wiersz Hofmannsthala, powstały 2 października 1910, w dwadzieścia dni później recytowany był jako prolog uroczystości żałobnej ku czci Kainza w berlińskim Deutschen Theater.*

JAN KIEŁBASA

SZKIC O MĘSTWIE

WSTĘPNE UWAGI O POZYCJI MĘSTWA W ŚWIECIE WARTOŚCI

Istnieje niemało powodów – tak ściśle teoretycznych, jak i empirycznych – by refleksji nad męstwem i wnikliwej obserwacji tego fenomenu nie zastępować ogólnikowymi frazesami i powierzchownymi impresjami, zaś męstwu samemu przyznać wyróżnioną pozycję w porządku aksjologicznym, uznając tym samym, iż jest ono czymś więcej niż „tylko" jedną z wielu szczegółowych wartości etycznych. Zdają się to potwierdzać na przykład liczne i chętnie używane wyrażenia (potoczne, obiegowe powiedzonka i maksymy, ale i zwroty raczej niekonwencjonalne), w których pojawia się termin „męstwo" lub jego formy pochodne i bliskoznaczne. Spójrzmy choćby na niebanalne tytuły dzieł niektórych współczesnych autorów: *Odwaga utopii* Georga Pichta sąsiadować tu może z *Męstwem bycia* Paula Tillicha. To ostatnie dzieło skądinąd już w tytule sugeruje, jak radykalnie można męstwo rozumieć i jaką przypisuje się mu rangę, skoro jest ono skojarzone z fundamentalną kategorią ontologiczną (a przynajmniej egzystencjalną), która z kolei wprowadza ważne dystynkcje w świecie wartości, wyodrębniając – wedle Tillicha – męstwo bycia częścią większej całości i męstwo bycia sobą – tą oto konkretną jednostką.[1]

Męstwo bycia sobą pojawia się również – jako jeden z kluczowych wątków – w ciekawym tekście Vladimira Jankélévitcha, uzupełnione jednak dwiema innymi postaciami męstwa: męstwem prawdy (skoro męstwa domaga się również prawda, to może się okazać, iż ta wartość pozornie ściśle etyczna uwikłana jest nie tylko w ontologię – jako męstwo bycia, ale i... w epistemologię) oraz męstwem cierpienia i umiera-

[1] Por. P. Tillich, *The Courage to Be*, New Haven – Yale University Press 1960, s. 86 i 113 (są to tytuły rozdziałów czwartego i piątego).

nia, stanowiącym logiczne dopełnienie męstwa zachowującego czy utwierdzającego w bycie.[2] Inny współczesny francuski filozof, René Le Senne, szczególnie skądinąd przywiązany do kategorii męstwa jako jednego z fundamentów konstruowanego przezeń systemu etycznego, wspomina o męstwie dobra.[3]

Wypada zwrócić uwagę, iż w każdym z powyższych przypadków „męstwo" występuje nie jako zwykły okolicznik sposobu (męstwo w byciu, cierpieniu, dobru *etc.*; albo tak jak w sformułowaniach: „mężnie być sobą", „mężnie umierać" *etc.*), ale raczej jako osobliwa, niezmiernie wszechstronna kwalifikacja aksjologiczna, orzekana wyłącznie analogicznie (bo nie takie samo jest męstwo prawdy i – powiedzmy – męstwo cierpienia) i za każdym razem konkretyzowana przy pomocy dopełniaczowej przydawki, która może być kategorią ontologiczną, epistemologiczną bądź etyczną. Oczywiście, to spostrzeżenie wcale nie uchyla pytania, czy w gruncie rzeczy nie mamy tu do czynienia z pułapką językową i czy w ogóle jest do pomyślenia na przykład inne męstwo prawdy niż męstwo wobec prawdy zinstrumentalizowane, to znaczy rozumiane jako sposób właśnie na dochodzenie do prawdy poprzez jej wytrwałe poszukiwanie, zmaganie się z obiektywnymi trudnościami, ale i subiektywnymi wątpliwościami i zniechęceniami, niezałamywanie się niepowodzeniami badawczymi, przyjmowanie krytyki, odpieranie zarzutów *etc.*

Po to jednak, by zamknąć ten mocno niekompletny rejestr językowych świadectw szczególnej pozycji męstwa w świecie wartości, dowodzących przynajmniej uniwersalności interesującego nas doświadczenia, a zarazem i jego szczególnej mocy (tak w sensie atrakcyjności dla podmiotu, jak i narzucającej mu się kategoryczności), pragnę odwołać się do tekstu Horacego, który w jednym ze swych poetyckich listów sformułował słynne wezwanie: „*sapere aude*" – odważ się być rozumnym, odważ się wiedzieć.[4] Okazuje się, że przeświadczenie o tym, iż nie tylko działanie, ale i poznanie (a nawet – jak wspomniano – samo istnienie) zależne jest jakoś od cnoty męstwa, ma rodowód równie zacny i starożytny jak konkurencyjny, Sokratejski pogląd, iż to właśnie cnota zależna jest od poznania czy wręcz jest samym tym poznaniem. Warto już jednak w tym miejscu zaznaczyć, że – niezależnie od kierunku tej zależności – szczególne znaczenie ma przedmiotowy zakres tak poznania, jak i cnoty męstwa (poznanie czego, męstwo do czego albo wobec czego). Rzecz wyjaśni się później.

Zadajmy sobie najpierw pytanie, dlaczego wezwanie do męstwa i odpowiedź na to wezwanie, czyli męstwo samo, mają być pierwotne i kluczowe dla praktycznej realizacji całego zbioru wartości etycznych, a nawet i pozaetycznych. Zwróćmy uwagę na pewne zjawiska językowe: grecki

[2] Por. V. Jankélévitch, *Les vertus et l'amour*, t. I, Paris 1986, s. 124.

[3] Tak dokładnie brzmi krótka autorska definicja wartości etycznej, czyli cnoty; por. R. Le Senne, *Traité de morale générale*, Paris 1947, s. 704.

[4] *Listy*, ks. I, 2 („*Troiani belli scriptorem...*"); cyt. za: Horacy, *Wybór poezji*, BN, Warszawa 1975.

termin „*andreia*" zwyczajowo oddawany był po łacinie na dwa sposoby: jako *virtus* lub *fortitudo*. Oba terminy wskazują na obecność elementu mocy bądź siły w fenomenie męstwa, ale pierwszy przekład uwzględnia jeszcze (podobnie jak to się dzieje w polszczyźnie) pewien moment charakterystyczny dla greckiego źródłosłowu: *virtus* dokładnie tak samo wywodzi się od *vir*, jak *andreia* od *aner*, a i w naszym języku w „męstwie" pobrzmiewa „męskość". Ta okoliczność jest jednak akurat obojętna dla naszych rozważań; stanowczo ważniejsze jest to, że zakres znaczenia słowa *virtus* może być węższy – i wtedy faktycznie odnosi się ono do jednej szczegółowej wartości etycznej, to znaczy męstwa, bądź szerszy – i wtedy obejmuje cały zbiór tych wartości i każdą z nich z osobna. W tym ostatnim przypadku *virtus* staje się ścisłym odpowiednikiem greckiej *areté*. Oznacza już nie tylko męstwo, ale każdą cnotę bez wyjątku bądź wprost cnotę samą czy też dzielność etyczną, zgodnie z kapitalną intuicją Danieli Gromskiej, która w polskim przekładzie *Etyki Nikomachejskiej* Arystotelesa właśnie w taki sposób konsekwentnie oddaje termin „*areté*". Na marginesie warto zwrócić uwagę, że to podwójne – węższe i szersze – znaczenie słowa „*virtus*" doczekało się komentarza Tomasza z Akwinu, który w *Sumie teologicznej* powiada, iż może być ono rozumiane bądź jako cnota ogólna albo raczej jako warunek każdej cnoty, bądź jako cnota specjalna, szczególna, a mianowicie męstwo, dające stałość nie cofającą się wobec przeciwności.[5]

A zatem mamy taką oto sekwencję: „*areté*" – „*virtus*" – „dzielność etyczna" („cnota"), do której równolegle przebiega sekwencja: „*andreia*" – „*virtus*" („*fortitudo*") – „męstwo". Ściśle rzecz biorąc, ta druga sekwencja winna być traktowana jako szczególny przypadek pierwszej, znacznie ogólniejszej, mimo terminologicznych interferencji czy choćby podobieństw. Dokładnie jednak o te podobieństwa nam chodziło: już na poziomie języka można bowiem uchwycić jakąś głębszą i nieprzypadkową zależność między męstwem jako wyróżnioną szczegółową wartością etyczną a całym zbiorem wartości etycznych i moralnością praktyczną w ogóle. Wolno nam teraz sformułować hipotezę, że realizacja jakiejkolwiek wartości etycznej (a także wybór tej a nie innej wartości spośród wielu możliwych) zależy w mniejszej lub większej mierze od męstwa, od zadośćuczynienia lub uchybienia tej cnocie. Ostateczną konsekwencją takiej hipotezy byłoby przypuszczenie, iż męstwo może być niemal ekwiwalentem cnoty w ogóle albo każdej cnoty szczegółowej z osobna. W takim przypadku – chcąc uniknąć banalnego redukcjonizmu – należałoby się zastanowić nad charakterem tej prawie tożsamościowej relacji między męstwem a wartością etyczną czy też – w wymiarze osobowym – cnotą w ogóle. Trzeba wziąć pod uwagę i tę okoliczność, iż otwarty wciąż pozostaje problem stopnia i wagi udziału męstwa w realizacji innych wartości etycznych: czy mianowicie jest ono tylko okolicznością towarzyszącą bądź co najwyżej wspomaga-

[5] ST, II II—ae, qu. 123, a. 2 resp. i ad. 1 (wyd. pol.: *Suma teologiczna*, t. 21, Londyn 1962; przekład ks. S. Belch).

jącą ową realizację, czy też jest dla niej warunkiem koniecznym, a może nawet w zupełności wystarczającym? Te niebłahe pytania uzasadniają – jak sądzę – dłuższy historyczny wywód, przybliżający niektóre proponowane rozstrzygnięcia.

• Historyczna dygresja

Nie jest żadną tajemnicą, że dla prawie całej grecko-rzymskiej starożytności, przynajmniej od czasów Sokratesa i Platona, a również dla całego chrześcijańskiego średniowiecza męstwo miało wyróżnioną pozycję wśród wartości etycznych, mieszcząc się w rozmaitych „katalogach cnót" zawsze wśród czterech tzw. cnót kardynalnych, obok sprawiedliwości, umiarkowania (wstrzemięźliwości) i mądrości (roztropności). Dokładnie w takim układzie pojawia się męstwo w kilku dialogach Platońskich[6], niezależnie od wyłącznie tej wartości poświęconego *Lachesa*. Arystoteles z kolei od męstwa zaczyna charakterystykę cnót etycznych w trzecich księgach obu swoich *Etyk*. Za Platonem i Arystotelesem pójdą i Cyceron, i Seneka, i św. Augustyn, i św. Tomasz z Akwinu, i wielu innych. Nawet ci autorzy, którzy do wspomnianych cnót naturalnych (tak czy inaczej nabytych, wypracowanych) dopisują jeszcze cnoty nadprzyrodzone („wlane", darowane), nie kwestionują wyjątkowego znaczenia męstwa dla moralności praktycznej, choć na pierwszy rzut oka może ta okoliczność kolidować z innymi elementami ich teorii (np. z doktryną łaski).

Przyjrzyjmy się jednak uważniej funkcjonowaniu kategorii męstwa właśnie w filozofii Platona i Arystotelesa. We wspomnianym już dialogu *Laches* niemało jest meandrów i mielizn; co więcej, rozumowanie okazuje się ostatecznie niekonkluzywne, skoro Sokrates pod koniec powiada: „Zatem nie znaleźliśmy, Nikiaszu, co to jest męstwo" (199 E). A jednak niejako po drodze sporo się o cnocie męstwa można dowiedzieć: ustami Sokratesa i jego rozmówców Platon formułuje bowiem – przynajmniej na próbę – kilka interesujących hipotez, poczynając od tej najprostszej, wiążącej męstwo z nieustraszonością wojownika w orężnej walce („trwać w szeregu i odpierać nieprzyjaciół, a nie uciekać" – 190 E), by poprzez coraz bardziej wnikliwe i wszechstronne analizy, naświetlające interesującą nas cnotę z coraz to innej strony, dojść i do takiej koncepcji, która mogłaby być klasycznym wykładem Sokratejskiego intelektualizmu etycznego, orzekając, iż „wiedzą o wszystkim, co dobre i złe, bez względu na czas (...) musiałoby być męstwo" (199 C). Jednak i ta koncepcja – podobnie zresztą jak inne próby zdefiniowania męstwa – nie zadowoliła uczestników dialogu, gdyż okazała się nazbyt szeroka, obejmując w gruncie rzeczy nie jedną tylko szczegółową cnotę, ale wszystkie jej postaci. Z kolei próba rozszerzenia hipotezy wyjściowej (męstwo jako nieustraszoność w boju) tak, by obejmowała sytuacje jak najbardziej

[6] Por. *Uczta* 196 B–E; *Fedon* 68 C – 69 C; *Państwo*, ks. IV 427 E – 435 C i ks. VI 504 A.

„cywilne" i pokojowe („wobec niebezpieczeństw grożących na morzu (...) wobec chorób i w stosunku do niedostatków, albo i w życiu obywatelskim" – 191 D), co pozwala mówić ogólnie o męstwie jako o właściwej postawie wobec rozkoszy i przykrości, wobec pożądań i lęków (por. 191 E), to zbyt mało, jak na porządną definicję analizowanej cnoty. Nie lepszy los spotyka próbę bliższego określenia, czym jest ta właściwa postawa wobec wojennych i niewojennych zagrożeń i wyzwań: wskazanie na czynnik psychologiczny w realizacji cnoty męstwa, a mianowicie na pewną wytrwałość czy też zaciętość duszy (*karteria tes psyches* – 192 B), domaga się bowiem natychmiast przedmiotowego i – rzekłbym – sytuacyjnego dookreślenia (wobec czego bądź w czym wytrwałość, kiedy, w jakich okolicznościach i do jakiego stopnia), co grozi relatywizacją tak zdefiniowanego męstwa. Rozumowanie prowadzi bowiem do paradoksu: niekiedy męstwem zdaje się wytrwałość „rozsądna" (na tle rozsądku, a nie głupoty – 192 C D), innym zaś razem właśnie „nierozsądna", co znaczy tutaj: nieskalkulowana, ryzykowna, niepewna wyniku (193 D). Ów paradoks, wskazujący na to, że – z jednej strony – nie ma męstwa bez rozumu (praktycznego), roztropności czy rozsądku, a zatem i rozsądnej kalkulacji, ważenia szans, ale też – z drugiej strony – nie ma męstwa bez ryzyka i niepewności, nawet wbrew wspomnianej kalkulacji, może się zresztą okazać trwałym składnikiem każdej refleksji nad cnotą męstwa, czyniąc problematycznymi wszelkie próby jednoznacznie intelektualistycznego lub antyintelektualnego jej objaśniania. Wydaje się, że miał z tym pewne trudności również Arystoteles, gdy – w innym, co prawda, kontekście – orzekał, iż męstwo jest cnotą nierozumnej „części" duszy, ale tej, która poniekąd uczestniczy w rozumie i jest mu posłuszna.[7] Platon się jednak nad tym dwuznacznym statusem męstwa (z rozumem czy wbrew rozumowi) nie zatrzymuje, stawiając kolejną hipotezę co do natury męstwa tak, jakby było to już przesądzone; mówi mianowicie, że ma ono być pewną mądrością czy też wiedzą, i to taką, „która dotyczy rzeczy strasznych i budzących otuchę. I w wojnie, i we wszystkich innych okolicznościach."[8] Konsekwencją tej ważnej hipotezy jest najpierw odróżnienie i rozdzielenie nieustraszoności (braku strachu) i męstwa. Jeden z rozmówców powiada: „...nie bać się i być mężnym, to nie jest jedno i to samo. Ja uważam, że męstwo i myślenie o tym, co będzie, przysługuje bardzo mało komu, a śmiałość i zuchwałość, i brak obawy na tle niemyślenia o przyszłości – bardzo wielu i mężczyznom, i kobietom, i dzieciom, i zwierzętom. Więc te istoty (...) nazywam śmiałymi, odważnymi, a mężnymi tylko istoty rozumne, o których ja mówię" (197 BC). Dalszą konsekwencją zdaje się być związanie męstwa z wiedzą o większym stopniu ogólności, czyli – jak orzekało wspomniane już twierdzenie – wiedzą o wszystkim, co dobre i złe, a nie tylko o tym, czego się należy obawiać, a na co liczyć w przyszłości. Jak pamiętamy, taką tezę, traktującą

[7] Por. EN 1117 b 22–23 (tamże przypis do tego miejsca).
[8] *Laches* 194 D – 195 A; por. *Protagoras* 360 B–D.

męstwo nie jak „cząstkę dzielności" (cnoty), ale całą tę dzielność, jeszcze w dialogu Platońskim spotkał zarzut przesadnego rozszerzenia zakresu znaczeniowego terminu „męstwo". A zatem na gruncie wczesnej filozofii platońskiej brak dla takiej tezy dostatecznego uzasadnienia.

Arystoteles natomiast w obu swych *Etykach* zakwestionował nie tyle zakres proponowanej przez Platona definicji męstwa, ile błędny – według niego – bo jednoznacznie intelektualistyczny jej kierunek. W *Etyce Eudemejskiej* na przykład *explicite* powiada się, że „jeżeli chodzi o cnotę, to nie wiedza o jej istocie jest najbardziej cenna, lecz poznanie, dzięki czemu ona powstaje, bo nie chcemy wiedzieć, czym jest męstwo, lecz być mężnymi, ani czym jest sprawiedliwość, lecz chcemy być sprawiedliwymi, podobnie jak wolimy być zdrowi, niż wiedzieć, czym jest zdrowie..." (EE 1216 b 20–25). Co najwyżej istnieje dyspozycja, która „sprawia poniekąd wrażenie męstwa", a mianowicie „doświadczenie (*empeiria*), zdobyte w odniesieniu do poszczególnych rodzajów niebezpieczeństw", które właśnie przez swe podobieństwo do męstwa mogłoby uzasadniać „pogląd Sokratesa jakoby męstwo było wiedzą" (EN 1116 b 4–5). Jednak czysto warunkowy charakter takiego uzasadnienia, widoczny choćby za sprawą nagromadzonych w powyższym opisie zastrzeżeń („sprawia poniekąd wrażenie", „jakoby"), każe sądzić, że Arystotelesowi generalnie nie odpowiadała wyłącznie intelektualistyczna interpretacja dzielności etycznej, co nie znaczy, oczywiście, by Stagiryta w całości odrzucał Platońskie hipotezy dotyczące męstwa. Jego własne pozytywne stanowisko jest zgodne z ogólną dyrektywą, by dzielność etyczną (cnotę) postrzegać jako właściwą miarę, środek między dwiema skrajnościami. Stąd stwierdzenie, że „męstwo jest najlepszą dyspozycją w stosunku do lękliwości i zuchwałości", a dalej – że jest to „dyspozycja znajdująca się pośrodku pomiędzy zuchwałością a tchórzostwem" (EE 1228 a–b; por. EN 1115 a 7–8).

A zatem męstwo jest środkiem (*mesotes*) i trwałą dyspozycją (*hexis*), nie zaś – jak chciał Platon – wiedzą (*episteme*), jednak przedmiotowy zakres tej dyspozycji – najogólniej biorąc: to, co budzi odwagę lub strach (por. EN 1116 a 10–11) – nie różni się prawie niczym od jednej ze wspomnianych wcześniej propozycji Platońskich. „Znakiem szczególnym" koncepcji Arystotelesowskiej może być jedynie zdecydowany nacisk na to, by męstwo było odpowiedzią na wyjątkowe zgoła wyzwanie, czyli strach i cierpienie w obliczu „sytuacji granicznej", nade wszystko śmierci (por. EE 1229 b; EN 1115 a 24–25). Inna rzecz, że Arystoteles pisze zasadniczo o męstwie jako postawie wobec śmierci grożącej na polu walki, a więc raczej pojmowanym jako „cnota bojowa", sprawdzająca się w „wypadkach wojennych". Warto przypomnieć, że takie zawężone rozumienie męstwa było hipotezą wyjściową Platońskiego *Lachesa*. A i bardzo charakterystyczny dla całej etyki Arystotelesa opis podmiotu męstwa, tzn. człowieka mężnego, nie różni się tak bardzo od niektórych postulatów Platona, zwłaszcza postulatu „wytrwałości rozsądnej" (zgodnej z rozumem prak-

tycznym): „Człowiek więc, który naraża się na rzeczy, na jakie narażać się trzeba, i takich też rzeczy się boi, a jedno i drugie czyni we właściwym celu, sposobie i czasie, i którego odwagę znamionują takie same cechy – taki człowiek jest mężny, jako że sposób odczuwania i postępowania człowieka mężnego zgodny jest z wymaganiami słuszności i z nakazami rozumu" (EN 1115 b 18–20; por. EE 1229 a). Nie zapominając zatem o sprzeciwie Arystotelesa wobec jednostronnie intelektualistycznej koncepcji Platona, musimy równocześnie zwrócić uwagę na to, iż jego stanowisko nie jest bynajmniej antyintelektualne. Pisze przecież: „Kto stawi czoło rzeczom strasznym nie w oparciu o rozum, ten albo zwariował, albo jest zuchwalcem (...) Jedynie człowiek mężny odważa się, jeżeli rozum nakazuje" (EE 1229 a).

Z tej pozycji nietrudno już wskazać moment decydujący zapewne dla wyjaśnienia stanowiska Arystotelesa w kwestii relacji między męstwem a innymi wartościami (próba ustalenia tej relacji była przecież uzasadnieniem dla całej tej historycznej dygresji). Otóż Stagiryta powiada, że „męstwo oznacza posłuszeństwo wobec rozumu, a rozum nakazuje wybierać piękno moralne" (EE 1229 a). W innym zaś miejscu: „Moralnie piękny cel jest tym, w imię czego człowiek mężny naraża się i postępuje zgodnie z nakazami męstwa" (EN 1115 b 23–24). A zatem męstwu jako podmiotowej dyspozycji odpowiadać musi po stronie jej przedmiotu wysoka wartość etyczna („piękno moralne"). Bez tego przedmiotowego dopełnienia wartość męstwa jest dość wątpliwa, a i nie jest do końca pewne, czy to, co za męstwo uchodzi, naprawdę nim jest. Z takich wątpliwości wzięło się przecież – obserwowane również u Platona i Arystotelesa – przeciwstawianie męstwu nieustraszoności, zuchwalstwa, śmiałości, a nawet... odwagi. Dlatego tak ważne jest wskazanie, że o męstwie człowieka (jego czynu, charakteru *etc.*) decyduje „moralnie piękny cel".

Wiele wieków później przed podobnym problemem stanął Franz Brentano, analizując przypadek Katyliny, którego nieustraszoność w złej sprawie nie mogła być uznana za cnotę męstwa właśnie ze względu na brak stosownego przedmiotowego dopełnienia, czyli „tego, co moralnie piękne". Co innego gdyby Katylina się „nawrócił".[9] Postulując istnienie koniecznego związku między cnotą męstwa a wartością etyczną jako przedmiotem czy celem tej cnoty (skoro brak takiego aksjologicznie dodatniego przedmiotowego dopełnienia dyskwalifikuje postępowanie, które w innych okolicznościach uznane by zostało za mężne), Brentano idzie ostatecznie za Arystotelesem. A zatem męstwo jest niewątpliwie dla niego jakąś postacią dobra, ale nie całym dobrem (bo wtedy wspomniane zastrzeżenia co do męstwa Katyliny nie miałyby sensu), służy dobru, ale nie wiadomo jeszcze, czy je warunkuje. Spróbujmy więc teraz skoncentrować się na tym, co mogłoby uprawdopodobnić tezę o koniecznym związku męstwa i innych cnót, ale rozumianym tak, iż tym razem męstwo będzie warunkującym, a nie warunkowanym; innymi słowy sprawdźmy, czy męstwo istotnie

[9] Por. *O źródle poznania moralnego*, Warszawa 1989, s. 45–46.

spełnia funkcję cnoty pierwotnej i tak podstawowej, że bez niego realizacja innych wartości etycznych byłaby niemożliwa, a przynajmniej zagrożona.

• Wezwanie do męstwa: jego pierwotność, powszechność i siła

Sprawą dużej wagi zdaje się być to, że męstwo jest cnotą każdego początku, każdego rozpoczynania: w świecie ludzkim wszelkie świadome działania mają w nim bodaj swój punkt wyjścia. Oczywiście, wezwanie do męstwa czuje się najsilniej tam, gdzie chodzi o nowość bezwzględną, radykalną, domagającą się odkrycia czy wynalazku, i to bez gwarancji powodzenia; to, co się robi absolutnie po raz pierwszy, zwłaszcza zaś powoływanie do istnienia czegoś dotąd nie istniejącego, zdaje się zawierać zawsze najwyższy współczynnik niepewności i ryzyka, a zatem adekwatną odpowiedzią na takie wyzwanie musi być męstwo. Ale właściwie rzecz biorąc, każde przeprowadzenie przyszłości w teraźniejszość, nawet to, które nie dokonuje się w jakichś nadzwyczajnych, absolutnie nowych i nieznanych okolicznościach (nie jest zatem z konieczności „kuszeniem do heroizmu"), zakłada wciąż odnawiający się akt męstwa, najpierw po to, by przeprowadzenie rozpocząć, a później – by doprowadzić je do końca i zaakceptować jego konsekwencje. Kiedy bowiem niewiadome czy niepewne „staje się ciałem", nie zawsze dzieje się to w zgodzie z naszymi przewidywaniami, oczekiwaniami i życzeniami: dlatego męstwa może wymagać nie tylko rozpoczęcie dowolnego działania, ale i jego kontynuowanie i przyjęcie faktycznych jego skutków. To ostatnie obejmuje również gotowość i zdolność przeobrażenia ewentualnej porażki w zadatek przyszłego sukcesu. Cnota męstwa podtrzymuje twórczą wolę takiego przeobrażenia. Jednak – jako się rzekło – męstwo jawi się najpierw jako cnota początku, jako decyzja i moc rozpoczynania każdego działania, a tym samym konieczny warunek urzeczywistnienia jakiejkolwiek innej wartości, także pozaetycznej. Wydaje się bowiem, że męstwa wymaga nie tylko decyzja bycia wstrzemięźliwym czy wiernym (zgodnie z maksymą stoików: *abstine et sustine*, powstrzymuj się i trwaj!), postanowienie mówienia bądź milczenia kiedy trzeba, lecz także rozpoczęcie badań laboratoryjnych bądź pisania powieści, a nawet – *toutes proportions gardées* – przystąpienie do co bardziej uciążliwych czynności domowych. W akcie męstwa mogą mieć zatem swój początek również realizacje wartości poznawczych, estetycznych czy utylitarnych. Szczególne jednak znaczenie ma dla nas teza, że męstwo jest koniecznym warunkiem urzeczywistnienia jakiejkolwiek wartości etycznej: nie ma cnoty bez męstwa u jej początku. Będzie jeszcze okazja, by do tej tezy wrócić, wskazując przesłanki takiego wniosku. W tym momencie warto jeszcze raz podkreślić związek początku każdego działania z męstwem, co tak znakomicie uchwycił Horacy w cytowanym już liście: „Komu zacząć się udało, ten ma połowę dzieła. Zacznij więc, czyń śmiało, odważ się być rozumnym."[10]

[10] Horacy, dz. cyt., s. 265.

Czy męstwo jest jednak tylko cnotą każdego początku? Czy nie wspominaliśmy już o specyficznym męstwie bycia (ale i cierpienia), realizującym się nie w migawkowym „teraz" – jak w przypadku podjęcia decyzji bądź rozpoczęcia działania – ale w wymiarze trwania? Czy nie przyjęliśmy nawet, że można mówić również o męstwie umierania, a więc raczej dobiegania kresu i przechodzenia z bytu w niebyt, całkiem odwrotnie niż w poprzednio analizowanej sytuacji męstwa rozpoczynania? Z pewnością czym innym jest męstwo wymagane dla podjęcia decyzji bycia wiernym, a czym innym – męstwo trwania w wierności. Sama wierność, która jest wartością autonomiczną, funkcjonuje – jak się zdaje – na podobieństwo męstwa i w ścisłym z nim związku, jako cnota kontynuacji i właśnie trwania. Do swego istnienia potrzebuje ona bowiem ustawicznie odnawiającego się gestu rozpoczęcia, czyli aktu męstwa, jak gdyby nie była niczym innym, jak tylko stale podtrzymywanym męstwem – męstwem wiernym. Uprawniona zdaje się więc taka interpretacja, która w męstwie widzi nie tylko cnotę „pierwszej minuty", ale i cnotę „długiego trwania", realizującą się w całym życiu. Mężna postawa nie jest przecież dana raz na zawsze, na wszelkie okoliczności: każdy nowy fakt i nowe działanie jest nowym wyzwaniem i „nowego" męstwa wymaga. Wspomniany już Jankélévitch powiadał, że męstwa nie można „tezauryzować", gromadzić jak w skarbcu czy banku: za każdym razem, gdy jest potrzebne, musi być wydobywane i okazywane na nowo.[11] Skoro zaś życie nie jest totalną stagnacją i rutyną, męstwo – jako „cnota wprowadzająca", umożliwiająca w ogóle jakiś początek – okazuje się wciąż potrzebne i wciąż musi być w kolejnych aktach odnawiane. Nie wystarczy więc absolutnie czy względnie trwała wiedza o męstwie, by naprawdę być mężnym; konieczne jest ponadto świadectwo tzn. wciąż ponawiana i zawsze ryzykowna decyzja, która jest najpierw decyzją rozpoczęcia działania, a później – trwania przy tym, co rozpoczęte. Konieczne jest męstwo bycia.

A męstwo w obliczu śmierci i niebytu, męstwo trwogi i umierania? „Męstwo jest samopotwierdzeniem »pomimo«, tzn. pomimo tego, co usiłuje przeszkodzić podmiotowi w potwierdzeniu samego siebie."[12] Największą i ostateczną przeszkodą w tym samopotwierdzeniu jest – jak rozumiem – śmierć. A męstwo jest samopotwierdzeniem „pomimo", także pomimo śmierci. Wielu skądinąd bardzo różnych myślicieli uznaje za swoją tę myśl, że męstwo jest czymś „pomimo i wbrew", że jest jakimś „znakiem sprzeciwu", może zwłaszcza wobec dramatu przechodzenia z bytu w niebyt, choć również i w sytuacjach o mniejszym napięciu dramatycznym, zawsze jednak stanowiących jakąś próbę. Oznacza to – zauważmy mimochodem – akceptację faktu, że człowiekowi rzucane wciąż będzie (przez Opatrzność, naturę, los, innych ludzi) radykalne wyzwanie, na które nie będzie innej godziwej od-

[11] Por. V. Jankélévitch, dz. cyt., s. 96.
[12] P. Tillich, dz. cyt., s. 32.

powiedzi niż właśnie to „samopotwierdzenie pomimo", czyli męstwo. Jankélévitch pisze: „Całe męstwo trzyma się na tym »pomimo«! Bowiem zagrożenie jest mu równie potrzebne jak opór Nie–Ja był konieczny dla ludzkiego wysiłku wedle koncepcji Maine de Birana."[13] Podobny sens zdaje się mieć pogląd Le Senne'a: „Ten, kto mimo swego przerażenia potrafi wytrwać w działaniu, dzięki swemu męstwu wznosi się ponad strach. Ten, kto jest mężny jakby wbrew sobie, a swój gniew przemienia w łagodność, ratuje się od zdziczenia. Jakże więc nie uznać za pierwszą cnotę tego, co sprawia to wszystko?"[14] Obie powyższe opinie godne są zapamiętania: męstwo jest pierwszą cnotą, wartością dla człowieka zasadniczą, właśnie dlatego, że daje moc sprzeciwu wobec zewnętrznych albo i wewnętrznych determinacji (nacisków, popędów *etc.*), że pozwala godnie (co nie znaczy, że zawsze zwycięsko) odpowiedzieć na rzucone wyzwanie. Tak rozumiane męstwo może wyrażać się w ofensywnej lub defensywnej strategii postępowania (przy założeniu, oczywiście, że dziać się to będzie w granicach moralności): w pierwszym przypadku objawi się jako moc przezwyciężania przeszkód i życiowy impet, w drugim natomiast – jako moc broniąca autonomii i godności podmiotu, utrzymująca na dystans lub odpierająca różnorodne zagrożenia. W podobnym duchu interpretował funkcje męstwa Louis Lavelle, skądinąd przyjaciel i współpracownik Le Senne'a, choć położył może większy nacisk na powinności człowieka mężnego wobec bliźnich. Zdaniem Lavelle'a bowiem „nie można myśleć bez drżenia o całej tej masie cierpień, które wypełniają historię, ale przeznaczeniem ludzkiej istoty jest pełne zaangażowanie się w każde z nich (...) Dla każdego człowieka najpiękniejszą postacią męstwa nie jest odwracanie się od tych cierpień, ale ich współodczuwanie i przyjęcie na siebie."[15] I w tym zatem przypadku przyjmuje się, że do charakterystyki męstwa należy interwencyjny niejako sposób urzeczywistniania tej cnoty, która ma być odpowiedzią na sytuację zagrożenia i naglącej potrzeby.

Jeśli męstwo pojawić się może jedynie w polu oddziaływania bodźców negatywnych, stanowiących dla człowieka dramatyczne wyzwanie, ale i jedyną okazję do wypróbowania na serio właśnie tej cnoty (albo samego siebie jako jej podmiotu), to i z tego faktu można wyprowadzić argumenty na rzecz prymatu męstwa w świecie wartości etycznych. Rodzaj zagrożeń, a także stopień pilności i intensywności potrzeb, którym zaradzić mogłoby tylko męstwo, decydują bowiem o tym, że właśnie tej cnocie przyznać należałoby wyjątkową pozycję. Jest przecież oczywiste, że za wartość podstawową uznać należy tę, za sprawą której ktoś ratuje istnienie (swoje lub innych), pomniejsza cierpienia, przezwycięża ból i strach, a czyni to nie przypadkowo i instynktownie, lecz właśnie świadomie i ze względu na możliwość realizacji innych wartości. W tym sensie męstwo jako cnota interwencyjna, „ratunkowa", jest faktycznie warunkiem zaistnienia

[13] V. Jankélévitch, dz. cyt., s. 103.
[14] R. Le Senne, dz. cyt., s. 504.
[15] L. Lavelle, *Le mal et la souffrance*, Paris 1940, s. 129.

czy też przetrwania innych, zagrożonych cnót. Bez tej mocy twórczej (na początku) i bez tej obrony (w sytuacji zagrożenia), którą daje im męstwo, pozostałyby one dla podmiotu czymś jedynie potencjalnym albo chimerycznym, jak marzenia senne czy pobożne życzenia. Zdajemy sobie przecież sprawę, że choć nasza aktualna kondycja nie jest kondycją infernalną, jako że zawsze zachowuje jeszcze wymiar nadziei, w którym wpisana jest – jako przeczucie lub zapowiedź – możliwość przyszłych aksjologicznie dodatnich stanów rzeczy, to nie jest też kondycją rajską czy arkadyjską, trwale realizującą jakieś aksjologiczne optimum, jako że wciąż wiszą nad nią zagrożenia, które możemy co najwyżej chwilowo oddalić, nigdy ich jednak do końca nie unicestwiając (nie spełniła się bowiem demoniczna obietnica: *Eritis sicut dei*). I ten stan rzeczy czyni cnotę męstwa tak potrzebną, a jej realizację tak naglącą. Doświadczając bowiem z różnych stron ograniczeń i zagrożeń, gotowi jesteśmy w pierwszej kolejności szukać takiej wartości, której urzeczywistnienie da nam moc i sprawność pozwalającą podjąć wyzwanie, nie cofać się, nie odstępować, nie kapitulować w obliczu przeszkód. Wydaje się, że istotę tego etycznego doświadczenia i pierwszą zasadę generowanej przezeń postawy wyrazić można dwojako – przedmiotowo i podmiotowo – zorientowanym imperatywem: „Przezwyciężaj przeszkody, przezwyciężaj swój strach!" Dla realizacji tego imperatywu, stanowiącego etyczną odpowiedź na wyzwanie rzucone i przez warunki wobec podmiotu zewnętrzne, i przez jego własną słabość, nie można chyba wymyślić niczego lepszego niż cnota męstwa, która jest, oczywiście, czymś więcej niż tylko akcydentalną pomocą w postępowaniu moralnie godziwym: gdy pojawią się trudności i zagrożenia, sytuacja domaga się od podmiotu przede wszystkim męstwa, a nie czegoś innego. Wezwanie do męstwa jest nazbyt dominujące i natarczywe, by można je było przed sobą lub innymi ukryć, odłożyć na później, sofistycznie przeinaczyć. Ale też – z drugiej strony – mówimy cały czas o męstwie, które jest naprawdę dzielnością etyczną, to znaczy ma odniesienie do innych pozytywnych wartości, nie jest zaś – jak w przypadku Katyliny – destrukcyjną siłą służącą celom moralnie podejrzanym czy wręcz zbrodniczym. Nie może być chyba dla męstwa większej zniewagi niż jego przewrotna imitacja, odbicie w krzywym zwierciadle, w którym moc tworzenia i zachowywania w istnieniu jawi się jako moc negatywna, moc niszczenia.

• Między naturą a wolą, czyli próba rehabilitacji cnoty zwanej słusznie dzielnością etyczną

Dane, które zostały zebrane i skomentowane w rozdziałach poprzednich, nie zawsze wydają się jednoznaczne, i stąd trudno o ostateczne i zadowalające rozstrzygnięcia niektórych wątpliwych kwestii. Sądzę jednak, że możliwe jest porozumienie co do inicjujących i kreacyjnych, ale także ochronnych i zachowawczych właściwości cnoty męstwa rozważanej

na tle innych wartości etycznych. To, że męstwo jest cnotą początku, ale i cnotą trwania, cnotą „samopotwierdzenia pomimo", ale i cnotą znoszenia i pokonywania zewnętrznych przeszkód, a wreszcie cnotą „szybkiego reagowania", odpowiadającą na najbardziej naglące, doraźne potrzeby i zagrożenia, wydaje się dostatecznie uzasadniać pogląd, że męstwo ma faktycznie wyróżnioną pozycję pośród innych cnót, gdyż prawie wszystkie w nim mają swój początek i od niego później – w swym trwaniu – zależą, tak iż samo pojęcie cnoty czy też dzielności etycznej z mało którą wartością szczegółową związane jest równie blisko i równie zobowiązująco. Skoro męstwo jest cnotą *par excellence* czy też niemal – jak była już mowa – równoważnikiem cnoty *tout court*, możemy skorzystać z okazji, by jeszcze raz, tym razem bardziej szczegółowo, spróbować scharakteryzować samą cnotę, tzn. tak znaczenie samego terminu, jak i status i właściwości jego desygnatu.

Przyjmijmy założenie, że dla rozwiania możliwych nieporozumień związanych z samym terminem „cnota" czy wręcz z całym fenomenem moralności korzystne będzie rozpatrzenie opozycji: natura – wola, oczywiście wyłącznie z interesującego nas tutaj punktu widzenia, tzn. ze względu na możliwe uwikłanie w tę opozycję kategorii cnoty (dzielności etycznej) bądź osobliwie męstwa jako szczegółowej wartości etycznej. Na ile zatem wola etyczna, budująca fenomen moralności od strony podmiotowej, ingeruje w dwojako rozumianą naturę, tzn. moją naturę gatunkową i moją naturę osobniczą, indywidualną? Czy jest ona czymś w rodzaju tajnego dyktatora, narzucającego mojej jednostkowej, subiektywnej naturze i konkretnym, niepowtarzalnym sytuacjom, w których się znajduję, swoje ogólne, uniwersalnie ważne i apodyktyczne prawa, normy i reguły postępowania? Zauważmy, iż jeżeli przyjmiemy trzy modelowe postawy wobec świata: estetyczną, utylitarną i powinnościową, to tylko jedna z nich – ostatnia – ma charakter etyczny. Poza moralnością jest postrzeganie świata jako widowiska, interesującego spektaklu, w który się jednak nie potrzebuję i nie chcę angażować (chyba, że wciągnięty w pewnym sensie siłą, na przykład przez doświadczenie cierpienia). Ale tak samo poza moralnością jest czysto instrumentalny, manipulatorski stosunek do świata, którym chcę się tylko do czegoś posłużyć i od którego oczekuję jedynie doraźnych, praktycznych korzyści. Dopiero potraktowanie tego świata jako wezwania, ale nie wezwania do biernej obserwacji bądź podboju, lecz raczej jako stojącego przede mną dylematu i zadania, domagającego się odpowiedzi na pytanie, co mogę uczynić[16], albo: co powinienem uczynić, czy też w końcu: czego świat ode mnie oczekuje i żąda – dopiero zatem taka postawa wprowadza mnie w dziedzinę moralności. Owszem, moralność narzuca mojej naturze swoją normatywność. Ale czyni to nie inaczej, jak tylko za pośrednictwem mojej woli. Co jest jednak naprawdę „moje"? I jak scharakteryzować ten tajemniczy byt, o którym mówię: „ja"?

[16] Taki znamienny tytuł nadał jednej ze swych rozpraw włoski filozof Michele F. Sciacca; por. *Cosa posso fare?*, w: *In spirito e verità*, Milano 1960, s. 46–49.

Wszystko zdaje się toczyć tak, jak gdyby były w nas dwie nie dające się ze sobą pogodzić istoty, i to takie, że o żadnej z nich nie moglibyśmy z całym przekonaniem powiedzieć: „To, i tylko to, stanowi moje ja" albo, przeciwnie: „To na pewno nie jestem ja." Zepchnięcie którejkolwiek z tych hipotetycznych (ale przeżywanych jako najzupełniej realne) istot w sferę obcości, w świat Nie-Ja, musiałoby być aktem całkowicie arbitralnym, zubożającym skądinąd to, co o sobie zwykliśmy myśleć. Czy bowiem – z jednej strony – jest coś, co należy do nas w sposób bardziej autentyczny, bezpośredni i osobisty niż te głębokie poruszenia naszej biologicznej natury, te pragnienia i impulsy stanowiące przejaw naszej witalności i – w ucywilizowanej już formie – szczerości? Czyż nie tak właśnie najbardziej, najpełniej jesteśmy sobą? Czy w porównaniu z tak rozumianą naturą nie należy traktować jako czegoś wtórnego i sztucznego tego bytu, który usiłuje wykreować nasza wola, by zastąpić nim ten naturalny i naturalnie się rozwijający byt, którym może naprawdę wyłącznie jesteśmy? Lecz, z drugiej strony, czyż istotą nas samych nie jest raczej właśnie ta wola, która zależy wyłącznie od nas jako istot wolnych i rozumnych, zdolnych do inicjatywy i odpowiedzialności? To przecież tylko tam, gdzie wola wchodzi w grę, możemy mówić o autentycznie ludzkim, autonomicznym „ja", nie rozpraszającym się w przebogatej materii życia. A zatem to raczej nasza biologiczna natura byłaby tą tajemniczą, nieznaną, obcą siłą, z którą wola musi się mierzyć, by ocalić w nas człowieczeństwo. Ta sama natura, która w alternatywnym ujęciu przedstawiona była jako coś najbardziej własnego, teraz zdaje się być tym, co stawia nam opór, a niekiedy nas do czegoś przymusza, nie dając się ani objąć rozumem, ani praktycznie opanować i posiąść.

Jeżeli jednak nasze istnienie nie może się obejść bez tak scharakteryzowanej natury, jeżeli to ona dostarcza nam niezbędnych w życiu potencji, to trudno propagować jakąś skrajnie ascetyczną interpretację moralności, wedle której cnota byłaby w pełni niezależna od natury, a jej ostatecznym celem winno być wręcz tej natury unicestwienie. Daremne zdaje się myślenie, że można radykalnie zerwać z naturą i całkowicie ją z siebie wyrzucić; bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, że ona zawsze będzie obecna w nas (czy wprost będzie nami), nawet w podejmowanych przez nas wysiłkach, by się od niej uwolnić. Stąd wniosek, iż należy postulować przynajmniej taki szczególny akt męstwa, który polega na *zaakceptowaniu własnej natury* i wystawieniu się razem z nią na całe ryzyko życia w takiej właśnie kondycji. Natomiast nieufność wobec własnej natury czy wręcz jej pogardliwe odrzucenie to dowód nie tyle siły i męstwa, ile słabości i lęku. Więcej w tym egoizmu i narcyzmu niż dojrzałej mądrości, która w akceptacji natury widzieć raczej powinna akt pokory wobec tego, co nas przekracza, i – bardziej jeszcze – zobowiązanie do czynienia z niej dobrego użytku. Oznaczać to może – jak myślę – pewne przewartościowanie kategorii cnoty. Często pojmowano ją w radykalnej opozycji właśnie do natury i wszystkiego, co naturalne. Nie dowierzano jej,

gdyż uchodziła za coś w rodzaju anty–natury: w potocznym odbiorze była równoznaczna z lękiem przed życiem, zahamowaniem bądź odrzuceniem życia, zwłaszcza jego wybujałych, „dionizyjskich" przejawów. Wydawało się, że właściwym wyrazem cnoty są liczne zakazy, w tym szczególnie surowy nadzór nad własnym „ja", cenzurujący lub tłumiący wszelkie naturalne impulsy. W takim ujęciu cnota byłaby – wbrew naszym uprzednim sugestiom – konsekwencją braku męstwa koniecznego do zaakceptowania i przyjęcia tych impulsów z całym ich ryzykiem. Co gorsza, pojęcie cnoty uwikłane było w inny jeszcze degradujący kontekst: sądzono, że cnota jest tożsama z jakimś zewnętrznym przymusem, z jakimś konformizmem względem obyczajów, nawyków i konwencji społecznych, wreszcie – po raz kolejny – z jakimś lękiem przed opinią innych. Znów zatem cnota funkcjonowała w podwójnie niekorzystnym układzie, tzn. jako synonim podwójnego zniewolenia: wewnętrznego (przez lęk i zakłamanie) i zewnętrznego (przez konwencje społeczne i tzw. opinię). Tymczasem stawiamy tu tezę, że tak daleko posunięta deprecjacja cnoty, ujawniająca się w jej utożsamieniu z fałszem, słabością i zniewoleniem, wynika z zasadniczego nieporozumienia co do relacji między naturą i wolą człowieka, nie bez związku również ze zmieniającymi się wyobrażeniami co do relacji między jednostką a zbiorowością.

Twierdzimy stanowczo, że cnota jest naprawdę dzielnością etyczną, która nie tylko swą prawomocność i obowiązywalność, ale i samą możliwość swego istnienia czerpie z wolnej woli. Jedynie na takim gruncie sensowne i uprawnione zdaje się traktowanie męstwa jako wyróżnionej postaci cnoty. Przyjęliśmy bowiem wcześniej, że nie ma cnoty, czyli urzeczywistnionej wartości etycznej, bez męstwa. Przesłanką takiego wniosku jest obserwacja, iż nie ma cnoty, która by nie natrafiała na przeszkody i nie wymagała żadnego wysiłku. Właściwością męstwa zaś – jak sobie przypominamy – jest to, że się przed trudnościami nie cofa i nie zatrzymuje, lecz doprowadza do skutku własne przedsięwzięcie lub pomaga w doprowadzeniu do skutku innych wartości. Co więcej, męstwo wspomaga każdą inną cnotę także przez to, że jest sprawnością i mocą harmonizującą zarówno samą osobę ludzką, zagrożoną rozdarciem między poszczególne, różnorodne i często wzajemnie się wykluczające pragnienia, jak relacje tej osoby ze światem, pomimo wielości i różnorodności przedmiotów, które ją zatrzymują i rozpraszają. Przypisujemy zatem męstwu również zasługę budowania syntezy czy wprost jedności osobowości, tak, iż można orzec, że właśnie ta cnota współkontynuuje moje „ja".

Louis Lavelle był jednym z tych, którzy zwrócili uwagę na to, że męstwo wcale nie musi być wyłącznie „cnotą wojenną", trochę nieokiełznaną i dwuznaczną, przypisaną sferze pożądawczej w naturze człowieka. Jego zdaniem, męstwo może być zaangażowane w służbę pewnemu uniwersalnemu ładowi – poznawczemu bądź etycznemu. Może ów ład współtworzyć, a w każdym razie – jeśli już akurat istnieje – szano-

wać go i chronić przed rozkładem i chaosem.[17] Ład aksjologiczny, zakładający zróżnicowanie i zhierarchizowanie wartości, uzasadniający pewne opcje i preferencje, choćby tak generalne jak ta, która byt przedkłada nad niebyt, z natury rzeczy jest kruchy, narażony na krytykę, relatywizację, a w ostateczności radykalne, nihilistyczne odrzucenie. Potrzeba intelektualnego wysiłku, by ów ład odkryć i uzasadnić, ale potrzeba też cnoty męstwa, by go obronić i przy nim trwać. Mówiąc dokładniej, potrzeba cnoty męstwa, by w ogóle wybierać (przedkładać jedne wartości nad inne, rezygnować z jednych wartości dla innych), a dalej – by wybierać w zgodzie ze wspomnianym aksjologicznym ładem, czasem wbrew subiektywnym impulsom i życzeniom, by wreszcie swego wyboru bronić zarówno przed kaprysami własnych nastrojów, jak i przed modami czy presjami zewnętrznymi.

Myślę, że jest teraz zrozumiałe, dlaczego każda cnota tak mocno ugruntowana jest w męstwie. Nie można przecież pojąć cnoty bez czynionego przez nas wysiłku dla jej zdobycia lub zachowania; wystawiona na rozmaite próby i pokusy, na działanie bodźców zewnętrznych i wewnętrznych, zwłaszcza zaś na obezwładniające bądź rozkładowe działanie upływającego czasu, mogłaby się nie ostać, gdyby nie towarzyszyło jej męstwo, skłaniające do wytrwałości i wierności zagrożonym wartościom, a również do inwencji w poszukiwaniu sposobów ich ocalenia. W tym sensie można powiedzieć, że męstwo jest dla innych cnót prawdziwym „potwierdzeniem pomimo" – pomimo to, że wystawione na upływ czasu nieuchronnie podlegają zasadzie przemijania, zniszczenia i śmierci, nie ulegają i nie znikają tak łatwo, o ile ugruntowane są w męstwie, które zdaje się być ustawicznym protestem przeciw wspomnianej zasadzie. Męstwo bowiem rozpoczyna, podtrzymuje i ocala – także inne cnoty...

Wolno zatem stwierdzić, że właśnie męstwo – jako „cnota cnót" i wartość etyczna *par excellence* – jest w doświadczeniu moralnym tym, co faktycznie pierwotne, uniwersalne i „promieniujące". Ma swój wymiar dramatyczny i heroiczny, ale ma również właściwości syntetyzujące i koncyliacyjne, co warto podkreślić, by nie uważać pochopnie, że męstwo to wyłącznie *virtus militaris*. Dlatego wbrew temu, co sądzi Michele F. Sciacca, ostro konfrontujący grecką cnotę, a zatem i męstwo, z chrześcijańską dobrocią, wyprowadzoną z przykazań miłości („mniej Arystotelesa, więcej Ewangelii")[18], nie wydaje mi się, by dobrze rozumiana cnota była jedynie manifestacją indywidualizmu czy wręcz egoizmu. Przeciwnie, dopiero cnota męstwa otwiera drogę dobroci, stwarza jej szanse zaistnienia i utrzymania się nawet przy założeniu, że okoliczności zewnętrzne są niekorzystne, a natura ludzka – ułomna. W ostateczności zaś odsłania przed człowiekiem wymiar jasno uświadamianej i dobrowolnie podjętej ofiary.

Jan Kiełbasa

Szkic jest zmienioną i poszerzoną wersją tekstu *Z fenomenologii męstwa*, opublikowanego w pracy zbiorowej *Rozdroża wartości*, Kraków 1992.

[17] Por. L. Lavelle, *Les puissances du moi*, Paris 1948, s. 250.
[18] Por. M. F. Sciacca: *Virtù e bontà*. w: dz. cyt., s. 256–257.

MAREK SKWARNICKI

WYZNANIE JANA PAWŁA II

1. Kiedy w roku 1979 wracałem z Kongresu ICMICA „Pax Romana" z Meksyku, znalazłem się w Nowym Jorku. Właśnie minął tydzień od pierwszej wizyty Jana Pawła II w USA. Dzięki uprzejmości przyjaciela, dziennikarza z magazynu „Time", mogłem wtedy zwiedzić biura redakcyjne pisma i wymienić poglądy na ówczesną sytuację między innymi w Kościele. Przypadkowo dowiedziałem się wtedy, że trwają w redakcji spory, kogo wybrać na „człowieka roku", którego pismo ma zwyczaj ogłaszać od niepamiętnych lat. W grę wchodzili Jan Paweł II i Chomeini. Pierwszy, poza szokiem wywołanym jego wyborem w roku 1978 (kardynał z „komunistycznej" części świata), wywołał też wiele sensacji bezpośrednim, pielgrzymowym stylem posługi papieskiej i swym stosunkiem do bardzo wtedy żywej „teologii wyzwolenia" w czasie podróży do Meksyku na początku roku 1979. Sensacyjna była też pielgrzymka polska. Szok wywołał pobyt Papieża w samej Ameryce. Był to szok, można powiedzieć – dwuznaczny. Z jednej strony, powitanie przez władze i ludność Ameryki Północnej było tłumne i radosne, z drugiej – papież Wojtyła naraził się tak zwanej „postępowej" opinii katolickiej, chrześcijańskiej, występując ze stałą swą nauką w sprawach regulacji urodzin i aborcji, celibatu księży i duchowieństwa zakonnego. Były to zaiste gwoździe programu wszelkich liberalnych i lewicowych elit, głównie intelektualnych Zachodu, Ameryki Południowej i Europy pozakomunistycznej. Liberałowie i progresiści po papieskim sprzeciwie wobec stosowania przemocy w duchu „teologii wyzwolenia" i udziału księży w bojach z karabinem w ręku („teologii wyzwolenia" w innych, mniej zmarksizowanych formach Papież nigdy nie „potępił") mieli już tego „konserwatywnego" Biskupa Rzymu dosyć. Człowiekiem roku „Time'a" został Chomeini, mimo potworności łamania praw człowie-

ka, w jakie obfitowała jego rewolucja. Tłumaczono mi: „Papież to »mocne uderzenie« w *newsach*, ale już przemijające, Chomeini to jest nowy »hit« o historycznym znaczeniu..." Był to także moment, gdy władzę w Nikaragui zdobyli latynoamerykańscy progresiści, wychowankowie własnych, ale i europejskich czy amerykańskich uniwersytetów, wśród nich księża podejmujący działalność polityczną.

Dlaczego o tym wspominam? Ano dlatego, że Nikaragua mająca być pochodnią chrześcijańsko-marksistowskiej rewolucji budującej Nowy Kościół dawno zgasła. Rozpad sowieckiego komunizmu i dezawuacja ideowa marksizmu obezwładniły też prądy i ruchy „teologii wyzwolenia" na świecie. Nie ma już Chomeiniego. Aczkolwiek pozostają problemy inne, głównie tak zwanego fundamentalizmu religijnego i neo-liberalne prądy w katolicyzmie. Nadszedł jednak czas, że „Time" ogłosił Jana Pawła II „człowiekiem roku" 1994, zaś wywiad z włoskim dziennikarzem Vittorio Messori *Przekroczyć próg nadziei* stał się *bestsellerem* światowym. Myślę, że dopiero na takim tle można snuć własne refleksje i wyrażać opinię o dialogu Papieża z włoskim dziennikarzem, a poprzez niego ze współczesnym światem. Znamienną cechą tego wywiadu jest zupełny prawie brak problematyki społecznej i ideologiczno-politycznej, znamionującej spory mass mediów trwające w czasie pontyfikatu. Nagły zwrot ku pytaniom egzystencjalno-moralnym, eschatologicznym, religijnym także w tym wywiadzie-wyznaniu ma swoją wymowę.

2. O partnerze rozmowy z Janem Pawłem II, dziennikarzu włoskim Vittorio Messori, i pradziejach książki *Przekroczyć próg nadziei* napisano już wiele. Proszony o „osobiste" omówienie tej książki nie wdaję się też w dywagacje teologiczne albo kreślenie tła doktrynalnego papieskich wypowiedzi. W moim poczuciu sama koncepcja kontaktu Papieża z Czytelnikiem, który nabywa czy pożycza tę książkę niekoniecznie będąc katolikiem czy nawet chrześcijaninem, wynika z tej samej idei, która już księdzu i kardynałowi, a potem przez 15 lat Papieżowi przyświecała jako jego główne założenie duszpasterskie. Określa się tę ideę jako „duszpasterstwo osobiste", międzyosobowe. Jest ona dla pasterza najlepszą formą przekazywania Dobrej Nowiny, nauczania w oparciu o autorytet bezpośrednio widzialnego świadka, a także źródłem powstawania więzów uczuciowych między kapłanem a otoczeniem. Gdy się spotyka nie tylko dwóch lub trzech w imię Chrystusa, lecz kilkaset tysięcy lub parę milionów, tworzą to samo *Communio* Kościoła razem ze wszystkimi anonimowymi świętymi tego zgromadzenia, duchowieństwem i laikatem, grzesznikami wszelkiego kalibru, agnostykami i ciekawskimi siedzącymi na drzewach i dachach a nawet „przygodnymi widzami", którzy dzięki bezpośredniemu kontaktowi z Janem Pawłem II dołączają do osób, które cenią to sobie i nieraz wyruszają za Jezusem w dalszą, życiową pielgrzymkę. Pod tym względem nie mamy statystyk i mieć nie będziemy. To jest życie Tajemnicy, Misterium obecności Boga wśród śmiertelnych, które jest właściwie samą istotą

posługi nie tylko Papieża, ale każdego kapłana, o ile głęboko kocha Boga i ludzi. W wypadku Papieża to „osobiste duszpasterstwo" jeszcze lepiej jest widoczne i nabiera dodatkowych aspektów, także i politycznych, co wiąże się już z funkcją papieską jako „głowy państwa".

Forma obcowania autora i czytelnika za pośrednictwem druku, tym razem Papieża i Czytelnika z wszystkich krajów i kontynentów skrywa w sobie tę samą tajemnicę bezpośredniego obcowania człowieka z człowiekiem w imię tym razem – szukania wspólnego sensu ludzkiego losu, szukania wyjścia z pogmatwanych dróg współczesności strasznego, XX wieku, stulecia totalizmów i okrutnych fundamentalizmów, i poczucia, zwłaszcza w strefie kultury dawniej chrześcijańsko-zachodniej, dotkliwej, wewnętrznej samotności, czyli, powiedzmy to sobie wprost: „braku nadziei". W każdym razie „nadziei żywej". Autor *Przekroczyć próg nadziei* przemawia językiem nie dokumentów eklezjalnych, albo enuncjacji urzędowych, lecz językiem własnym, intymnym. Doniosłą rolę spełniają między innymi wspomnienia papieża Wojtyły z dzieciństwa w Wadowicach czy z Kalwarii Zebrzydowskiej; osobiste wyznania o Ojcu, jak i inne wypowiedzi, nie wygłaszane *ex cathedra*, lecz tonem „z głębi swojego serca i rozumu", nadają „styl" całej książce. Ciekawe, że jest ona również pewnym traktatem, nie będąc nim w pełni, zbiorem katechez, nie będąc wykładem czysto doktrynalnym, jest po prostu *oratio recta* człowieka będącego dzisiejszym Następcą Piotra skierowaną do każdego, kto chce słuchać głosu Ewangelii. Jak nie chce, to książkę odrzuci lub zlekceważy.

Książka zawiera taki ładunek osobistych przeżyć, myśli, odkryć Bożych tajemnic poczynionych przez Autora, że kontakt z nią może się zamienić w osobiste obcowanie z Papieżem, jak się obcuje z każdym pisarzem, który usiłuje w krwi i pocie swojej pracy przekazać innym własne przemyślenia, prawdy, a czyni to nieraz „ku pocieszeniu" innych. Sądzę, że *Przekroczyć próg nadziei* po raz kolejny ujawnia fakt, że obecny Papież był i jest człowiekiem sztuki pisania w służbie Prawdy. W tej formie komunikacji Papieża z każdym, kto chce go czytać, wyraża się niewątpliwie jakiś temperament pisarski, celowo zużytkowany do wpływania na współczesnych.

Czyż nie tak czynił św. Paweł pisząc swe listy? A pierwsi uczniowie, czyż nie uprawiali „duszpasterstwa osobistego"? Jan Paweł II wyczuł jednak jeszcze coś głębszego w tym bezpośrednim obcowaniu i osobistej obecności z ludźmi. To w jego sztuce *Brat naszego Boga* Adam Chmielowski, potem Brat Albert (dzisiaj św. Brat Albert) nie mógł zrozumieć swej tragicznej rozterki duchowej w obliczu nędzarzy i złoczyńców krakowskich, mimo że chciał im pomóc, dopóki pełnił tylko „służbę charytatywną". Ale gdy zrozumiał, że uprzedzenia tych grzeszników i nieszczęśników znikną, gdy on porzuci swoje dotychczasowe życie i zamieszka razem z nimi, dzieląc również i pogardę żywioną dla „opuchlaków" przez „dobre towarzystwo" chrześcijan, wtedy dopiero odkryje sens krzyżowej ofiary, a zarazem krzyżową tajemnicę Kościoła. Zaryzykuję twierdzenie, że zarówno podróże

Jana Pawła II – dziś już prawdziwie „krzyżowe", o lasce – jak i głos Prawdy, jakim dzieli się z każdym, kto tego chce, są więzią jeszcze silniej łączącą Papieża z tymi, którzy chcą go słuchać. Także z tymi, którzy czynią to z przekąsem, nastroszeni lub „lepiej wiedzący". W ten oto sposób Jan Paweł II stał się dzisiaj świadkiem oczywistym, niekłamanym. Trzeba mieć złą wolę, by go potępiać lub wyśmiewać. Wielu zachowa się jak na ateńskim areopagu i powie, że posłuchają Ojca świętego innym razem; wielu wybuchnie szyderstwami.

3. *Przekroczyć próg nadziei* to wywiad–traktat–wyznanie tak treściowo gęsty – mimo widocznego dążenia Autora do jak najprostszego ujmowania spraw – że niepodobna prześledzić w recenzji wszystkich jego tematów i wątków. Rozpoczynając te refleksje wspomnieniami sprzed lat piętnastu, przypomniałem początki mylącej kampanii, mającej na celu neutralizację oddziaływania pontyfikatu poprzez przypisywaniu jego Twórcy intencji, sposobu rozumowania, myślenia, nawet cech charakterologicznych, których nie posiada. Wielu ludzi w Polsce dopatruje się w tych głosach mediów matactw czy wręcz spisków masońskich. Tymczasem od momentu rozpoczęcia się sporu, a nawet konfrontacji antypapieskich mass mediów z nauczaniem Jana Pawła II czy doktrynalną działalnością kierowanej przez niego Stolicy Apostolskiej mamy do czynienia ze zderzeniem dwóch formacji filozoficznych, duchowych: nowożytnego „pogaństwa", mającego odległe źródła w Oświeceniu i epoce pozytywizmu, scjentyzmu i socjologizmu XX-wiecznego z nową erą Soboru Watykańskiego II łącznie z wybuchem w ostatnim ćwierćwieczu wielkiego głodu duchowego. Bywa ten wybuch irracjonalny. Ale bywa też z takim sensem, jaki nadają mu chociażby prądy charyzmatyczne, czy – osobiste duszpasterstwo nie tylko Jana Pawła II, ale już dzisiaj nieprzeliczonych jego naśladowców duchownych i świeckich. Pragnienie właśnie tej „nadziei", której świat dać nie może bez odwołania się do przedwiecznej Miłości, przemaga zracjonalizowane i zsocjologizowane poglądy na religię. Na Krzyż.

W miejsce powtarzanego do znudzenia przeciwstawienia: wolny (wyzwolony) człowiek kontra Bóg zniewalający człowieka, pojawiają się obecnie słowa Papieża, które warto zacytować: „Bóg stworzył człowieka rozumnym i wolnym, a przez to samo Bóg sam się postawił przed sądem człowieka. Dzieje zbawienia to także nieustanny sąd człowieka nad Bogiem. Nie tylko pytania, zakwestionowania, ale po prostu prawdziwy sąd" (s. 62). I dalej, gdzie mowa o *Scandalum Crucis*:

> Ale Bóg, który oprócz tego, że jest Wszechmocą, jest równocześnie Mądrością i który jest – powtórzmy raz jeszcze – Miłością, pragnie niejako usprawiedliwić się wobec dziejów człowieka. Nie jest poza-światowym Absolutem, któremu cierpienie ludzkie jest obojętne. Jest Emmanuelem, Bogiem-z-nami, jest Bogiem, który dzieli los człowieka, uczestniczy w jego losie. Tu jeszcze raz wychodzi na jaw niewystarczalność, wręcz fałszywość tego obrazu Boga, który bez sprzeciwu przyjęło Oświecenie. Po Ewangelii jest to zdecydowanie

krok wstecz, nie w kierunku lepszego poznania Boga i świata, ale w kierunku ich niezrozumienia (s. 63).

Uzupełnieniem tych słów mogą być inne akapity książki, m.in. ten, gdzie mowa o Heglowskim przeciwstawieniu Boga i człowieka jako pana i niewolnika. Jan Paweł II mówi o współtworzeniu świata przez człowieka w łączności z Bogiem. Nie ma jednak sensu mierzenie wielkości, zasięgu we współczesnym świecie tego współtworzenia, które wszak może być zarówno modlitwą kontemplacyjną zamkniętych w klasztorach mnichów i mniszek ofiarowujących Oblubieńcowi swe życie za życie innych, jak i, na przykład, planowaniem miast przez architektów, by w nich było ludziom łatwiej i wygodniej żyć. Betonowe mrówkowce komunizmu są z pewnością zaprzeczeniem takiej twórczości.

W rozdziale 17. czytamy z kolei (mowa o proporcjach liczebnych wielkich religii świata wobec siebie, na tle których chrześcijaństwo nie jest zbyt liczne):

Metoda stosowania liczb jest w tej dziedzinie niewspółmierna. Niewspółmierna też bywa na przykład socjologia religii, bardzo skądinąd pożyteczna. Jest ona bardzo niewspółmierna, o ile usiłuje się z jej pomocą wydawać wyroki co do wewnętrznej postawy osób. Żadna statystyka zmierzająca do ilościowego ujęcia wiary, na przykład przez samo tylko uczestnictwo w rytach religijnych, nie dociera do sedna zagadnienia. Same cyfry tutaj nie wystarczają.

I dalej jest mowa o tym, że: „Chrystus nie przygotowywał i nie przygotowuje dziś swoich uczniów do łatwych sukcesów" (s. 89).

Mówi się w książce o budzeniu się chrześcijaństwa – w większym stopniu niż w „starym świecie" Zachodu – na obszarach Dalekiego Wschodu czy w Afryce. Podczas ostatniej wizyty (1995) Papieża na Filipinach zdumiało świat ponad czteromilionowe zgromadzenie Eucharystyczne w Manilli. Może zdumiało to i samego Ojca świętego? Byłem z nim w tym samym Luneta Park w roku 1982 i było tam na Mszy św. ponad 2 miliony wiernych. Teraz 4 miliony! Ale oczywiście – i pod tym względem statystyki nie decydują. Niemniej liczba ludzi wchodzących w bezpośredni kontakt (duszpasterski) z Janem Pawłem II zwiększa się na dużych połaciach ziemi. Na innych, w Europie zachodniej – maleje. Omawiana książka ukazała się w ogromnych nakładach i dotarła do nieprzeliczonych tysięcy czytelników. Pisząc tak, daleki jestem od triumfalizmu. Cieszę się. To jest bowiem „przekraczanie progu nadziei". Przekraczanie, pokonywanie progu jest wysiłkiem umysłowym, duchowym także wysiłkiem wyobraźni. Książka Jana Pawła II wymaga takiego wysiłku.

4. Pora zwrócić baczniejszą uwagę na znaczenie papieskiej książki w Polsce. Tu od razu przypomina się decyzja kompromitująca wydawców, którzy pierwszy nakład zaplanowali na 10 tysięcy egzemplarzy. Osobiście nie zdziwiłem się tym brakiem rozeznania rynku książek religijnych i lek-

ceważeniem wydarzenia o wielkim rozgłosie światowym. Próbując złożyć własne oferty książek związanych z pontyfikatem, również spotykałem się z odpowiedziami katolickich wydawców, że „Papież już nie idzie". Jest rzeczą zdumiewającą, że antyrzymskie czy antywatykańskie nastawienie sporych kręgów intelektualnych, dziennikarskich czy liberalno–katolickich wpłynęło w wolnej Polsce nawet na niektórych uczonych księży lub świeckich. Rzeczywiście zainteresowanie pontyfikatem z biegiem lat zmalało także wśród kleru. Poza nieustającą chwalbą „polskości" Papieża zainteresowanie to bywa teraz znikome. Podczas ostatniej pielgrzymki do Polski – pielgrzymki „dziesięciorga przykazań" – gdy Jan Paweł II zaczął nawet podnosić głos na swych wiernych Rodaków, do tej pory solidarnych i wspaniałych, a potem ukazujących nagle głębokie dyletanctwo i poniekąd niekatolickie, niechrześcijańskie nawyki – czy to w sferze moralności indywidualnej czy zbiorowej – to wszystko zmieniło obraz „polskiego katolicyzmu". Katolicyzm ów nie okazał się ani konserwatywny, ani postępowy, lecz nijaki. I to było chyba podświadomym źródłem decyzji druku niepojętej ilości 10 tysięcy nakładu książki Papieża. W tej chwili liczba sprzedanych w Polsce egzemplarzy osiągnęła 150 tysięcy i wciąż rośnie.

Opisując problemy z wydawaniem papieskiej książki w jego rodzinnym kraju, nie kieruję się złośliwością. Sprawa jest poważniejsza i mowa jest o niej tam, gdzie, wspominając encyklikę *Redemptoris Missio*, Ojciec święty porusza problem współczesnej opozycji antyreligijnej, anty–ewangelicznej tak zwanych „współczesnych areopagów".

> Areopagi te to świat nauki, kultury, środków przekazu; są to środowiska elit intelektualnych, środowiska pisarzy i artystów. Ewangelizacja spotyka się z człowiekiem wciąż na nowo, ma charakter pokoleniowy. Jeśli przechodzą pokolenia, które odsunęły się od Chrystusa i od Kościoła, które zaakceptowały laicki sposób myślenia i życia albo którym taki model został narzucony, to Kościół wciąż patrzy ku przyszłości, wciąż wychodzi na spotkanie coraz to nowych pokoleń (s. 96).

Czy poza świeckimi areopagami w Polsce (mimo wszystko schrystianizowanymi w jakimś sensie dzięki prześladowaniom wolności przez komunizm) nie krystalizują się też i naukowo–duchowne areopagi, którym wprawdzie daleko do herezji, ale do „maluczkich duchem" milionów wiernych też bardzo daleko? A wielkością papieża Wojtyły jest, poza wszelkimi innymi licznymi cechami jego umysłowości i osobowości, apostolska umiejętność połączenia przedstawianej tu już praktyki duszpasterstwa osobistego z uczonością, wiedzą i racjonalnym oglądem świata, nawet wiarą w fatimskie Objawienia, wiarą w to, co powiedzieli tamtejsi pastuszkowie, wreszcie zaufaniem do owych milionów młodych, którym brak w domu i życiu społecznym dobrych, dbałych ojców, przeto garną się do posiwiałego, przygarbionego, pokrytego bliznami po zamachach na jego życie i operacjach starszego człowieka. On im daje nadzieję! Uczeni w piśmie nie zawsze. Sądzę więc również, że polska percepcja książki

Przekroczyć próg nadziei może być zamulona zbytnio „naukowym" jej traktowaniem. Świadczą o tym krążące już na „areopagach" opinie.

5. O odmienności gatunkowej, także stylistycznej książki od innych enuncjacji Autora *Przekroczyć próg nadziei* wspominałem już niejednokrotnie. Prawdę mówiąc to jest w ogóle książka bardziej do czytania niż omawiania i komentowania. Podobnie jak to bywa w czasie tzw. „nieformalnych" rozmów, pogawędek Papieża z młodzieżą w czasie jego podróży albo Dni Młodzieży. Z nikim Ojciec święty tak nie rozmawia jak właśnie z młodymi. Książka *Przekroczyć próg nadziei* jest owocem tego doświadczenia Jana Pawła II, jego też metody duszpasterskiej. Pisze o tym zresztą sam w książce. Dla nas zaś niech problem młodzieży, pokoleniowy będzie zamknięciem refleksji nad książką.

Papież w książce pisze: „To wcale nie jest tak, że papież prowadzi młodych ludzi z jednego krańca globu ziemskiego na drugi. To oni mnie prowadzą." Przypomina mi to znowu scenę ze sztuki Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*, gdy socjalistyczny agitator namawia Adama Chmielowskiego, by stanął na czele rewolucji biedaków, którymi się opiekuje. Jeśli bowiem będzie dla nich tylko miłosiernym panem, wtedy „oni za tobą nie pójdą" – twierdzi agitator. O nie, odpowiada Brat naszego Boga – to ja pójdę za nimi.

Marek Skwarnicki

MAREK SKWARNICKI, publicysta „Tygodnika Powszechnego", poeta.

PTAK – PAROLE – KWIAT

Miałam przed laty sen. Śniło mi się, że zapytano mnie czy domagano się ode mnie hasła.

„Ptak – *parole* – kwiat" – powiedziałam.

– „A więc znasz hasło."

Obudziłam się.

Nie dowiedziałam się, do czego hasło miało otworzyć mi drogę.

Zastanawiałam się, skąd we śnie, który zapisałam w dzienniku z uwagą „Sen nad ranem", sformułowałam hasło złożone z tych trzech słów, z których środkowe było tylko pojęciem. Ale może wszystkie trzy były pojęciami przeciwstawiającymi się czasom głębokiego PRL?

Wszakże Ptak to Sophia, co pod postacią Gołębicy ukazała się w dniu Zesłania Ducha Świętego, dniu tak bardzo drogim Joachimowi da Fiore i templariuszom.

Parole – dotrzymanie słowa. Owego „*pactum serva*" – wbrew wszystkim, co próbowali to słowo unicestwić.

A kwiat oznaczał dla mnie Różę. Wychowałam się bowiem pod znakiem Krzyża i Róży. Krzyż z drzewa sandałowego z rozpiętą na nim Różą wisiał przy łóżku mojej matki i był pierwszym znakiem, jaki zapamiętałam.

Sen uprzytomnił mi, czego miałam się trzymać: Darów Ducha Świętego, danego słowa i Róży rozpiętej na krzyżu.

Hasło to przypomniało mi się, kiedy redaktorka radia zaproponowała mi, ażebym wzięła udział w audycji o honorze Polaków.

Polaków? – zdziwiłam się. Jest wprawdzie takie powiedzenie, przypisywane księciu Józefowi Poniatowskiemu: „Bóg mi powierzył honor Polaków i Bogu go tylko oddam", ale honor jest tylko jeden. Jest to pojęcie ogólnoeuropejskie. Mówiło się: zwolnić kogoś na parol, a parol jest słowem francuskim.

Pojęcie honoru formowało się w czasie, kiedy barbarzyńska Europa zaczęła budować własną cywilizację, znaną jako Cywilizacja Zachodnia. Barbarzyńcy bardziej cenili spryt i podstęp niż umowę. W miarę jednak jak tworzyły się odrębne organizmy państwowe i klasy społeczne, ludzie zaczęli rozumieć, że reguły gry ułatwiają współżycie i że spryt nie wystarcza do

uzyskania i utrwalenia rangi w skali społecznej i międzypaństwowej. A że mało kto umiał pisać, więc za wiążące uznano przyrzeczenie. Pakt zawarty między stronami: „*Pacta sunt servanda*", „Umów należy dotrzymywać" – to jedno z podstawowych pojęć europejskich, wypracowanych w Wiekach Średnich.

Zrazu dotyczyło to umowy między wasalem i suwerenem. Umowie, w której obie strony podejmowały pewne zobowiązania, towarzyszyło podanie obu rąk wasala i złożenie pocałunku. W wypadku, jeśli obie strony były równe stanem, przyrzeczenie potwierdzano uściśnięciem prawicy.

Najstarszą wzmiankę o złożonym przyrzeczeniu w dziejach Polski mamy w Kronice Thietmara. W roku 1013 posłowie Bolesława Chrobrego prosili cesarza o pokój i obiecywali, „iż zaprzysięgnie go syn Bolesława Chrobrego, Mieszko". Mowa jest wyraźnie o słowie, nie o podpisie na dokumencie, chociaż Mieszko władał w mowie i piśmie łaciną i greką.

Jakoż Mieszko przybył, i jak pisze Thietmar, „*Misco Bolislavi filius, cum magnisveniens muneribus, regis efficitur et fidem cum sacramento firmat.*" („Z wielkimi darami przybył syn Bolesława Mieszko i złożył hołd lenny królowi, po czym przysięgą wzmocnił przyrzeczenie.")

Prawo międzynarodowe nie wykształciło jeszcze własnych form, więc posłużono się hołdem lennym, uważanym za najpewniejszą gwarancję. W przeciwieństwie do znaczenia, jakie przypisywano słowu, powątpiewano w walor dokumentu. Fałszywe dokumenty wystawiano na dworze cesarskim.

Pewien pan lotaryński, a Lotaryńczycy uchodzili za nieskazitelnych rycerzy, stwierdza: „Byle pióro może posłużyć do napisania nie wiadomo czego" (Marc Bloch, *Społeczeństwo feudalne*).

Przyrzeczenie, słowo honoru dokonywało się przez podanie ręki. Gdy Almaryk król Jerozolimy – było to w czasie wypraw krzyżowych – zawarł pakt z Kalifem w Kairze, wysłał do niego w poselstwie Hugona, seniora Cezarei, i Gotfryda, templariusza. Tu nastąpił incydent opisany przez arcybiskupa Tyru. Hugo celem przypieczętowania układu wyciągnął gołą rękę w stronę Kalifa. Dworzanie egipscy struchleli. Kalif był następcą proroka, najwyższym władcą duchownym i świeckim. W świecie muzułmańskim myśl, ażeby sięgnąć po rękę Kalifa, wydawała się świętokradztwem. Ale Kalif wiedział, że bez tego gestu Frankowie mogą uważać układ za nieprawomocny. Zdjął rękawiczkę i gołą dłonią uścisnął dłoń Hugona.

Słowo honoru wywodzące się z prawa feudalnego należało do etosu rycerskiego. Umowy handlowe były zawierane na piśmie. Kobiety nie składały przysięgi wasalnej, chociaż dziedziczyły lenna (lenno nazywało się też „honorem") i obowiązywało je dotrzymanie słowa tak jak rycerza. Zdarzyło się, że hrabina Stefania, dziedziczka Zajordanii frankijskiej, przyrzekła oddać Saladynowi dwa swoje zamki za zwolnienie jej syna z niewoli. Saladyn zwrócił mu wolność, lecz garnizony nie chciały wydać twierdz. Wobec tego Stefania odesłała syna z powrotem do niewoli. W niejaki czas potem Saladyn, ujęty wiernością danemu słowu ze strony hrabiny, zwrócił jej synowi wolność.

Z biegiem lat mocy prawnej nabywał tylko dokument, jednak człowiek, który nie dotrzymywał słowa, stawał się w opinii publicznej infamisem: nie podawano mu ręki.

Imiona rycerzy o honorze bez skazy były otoczone glorią i przechodziły do historii. Jednym z nich był Zawisza Czarny z Garbowa, „rycerz nie ustępujący nikomu wśród współczesnych w całym świecie chrześcijańskim" – zapisał Jan Długosz. A w innym miejscu: „Zawisza... gorliwy strażnik honoru rycerskiego." Był Zawisza Czarny zwycięzcą turniejów „na oczach królów", lecz zginął jak na rycerza chrześcijańskiego przystało, nie na turnieju, a w walce z Turkami, którzy ścięli mu głowę. Adam Świnka, kanonik krakowski, napisał na śmierć Zawiszy w roku 1428 epitafium. Znajduje się w nim następujący wiersz:

> Ojczyźnie, myślę, łez nie staje na śmierci tej opłakanie,
> Wszędzie, gdziekolwiek zaniosły cię kroki, byłeś jej gwiazdą.

Z czasem „Słowo Zawiszy" stało się przysłowiowe: znaczyło tyle co „słowo honoru".

Za ostatnie wcielenie etosu rycerskiego uchodzi żyjący sto lat później rycerz francuski Bayard, z przydomkiem „*Sans peur et reproche*" – „Bez trwogi i skazy". Franciszek I, młodociany król Francji, życzył sobie, ażeby Bayard pasował go na rycerza, chociaż w porządku społecznym król był suwerenem, a Bayard wasalem. Zginął Bayard trafiony kulą podczas wojny w roku 1524.

Niebawem wzór rycerza miał zastąpić „książę" Macchiavellego.

Zwolnienie pojmanego rycerza na parol, że na wezwanie się stawi, było w Europie praktykowane, lecz nigdy w przypadku dostania się do niewoli muzułmańskiej, gdzie rycerze czekali na wykup latami. Książę Niezłomny nie doczekał się wykupu: Maurowie żądali Ceuty w zamian za wydanie księcia Ferdynanda. Kortezy nie wyraziły zgody. (Ostatecznie król miał czterech synów i jednego można było odżałować.) Podobno Ferdynand odmówił przejścia na islam w zamian za odzyskanie wolności. Po sześciu latach niewoli umarł w kajdanach – zyskując nieśmiertelne imię.

W czasie wypraw krzyżowych zdarzało się – acz nader rzadko – że wzięty do niewoli rycerz przechodził na islam. Odzyskiwał wolność, lecz był wykluczony ze swojej społeczności. Skazywał się na pozostanie wśród muzułmanów.

W literaturze jednym z najpiękniejszych przykładów wagi słowa jest ballada Schillera *Bürgschaft* („Poręczenie"). Pewien władca – może satrapa wschodni – skazał na śmierć przez ukrzyżowanie czy na szubienicę pojmanego rycerza chrześcijańskiego. Skazaniec prosił, ażeby zwolnić go na parol na czternaście dni, tak by mógł pojechać do domu załatwić sprawy rodzinne. Satrapa wahał się. Wtedy inny rycerz, druh skazańca, dał się w zastaw na wypadek, gdyby tamten na czas nie wrócił. Skazaniec odjechał. Zbliżał się termin egzekucji. Wzniesiono już szubienicę i zakładnik miał zostać stracony, gdy daleko na horyzoncie pojawił się jeździec

pędzący bez tchu, wołając, by wstrzymać egzekucję, gdyż zdążył wrócić na wykonanie wyroku. Władca zdumiał się tak bardzo, że obu rycerzy puścił wolno. I poprosił, ażeby przyjęli go na trzeciego, aby tak jak oni dochowywać danego słowa.

* * *

W miarę upływu czasu pojęcie honoru jakby straciło na ciężarze właściwym.

Za najpewniejsze poręczenie uchodzi dziś kaucja pieniężna. Coraz bardziej odchodzi w przeszłość przekonanie, że słowo honoru jest przyrzeczeniem najbardziej wiążącym, właśnie dlatego, że pozbawione jest sankcji karnej. Jest wartością sięgającą podstaw naszej Cywilizacji i lekceważenie go grozi ich rozkruszeniem. Stąd w dalszej konsekwencji nieufność do wszelkich obietnic i przyrzeczeń i brak poczucia bezpieczeństwa.

Jadwiga Żylińska

JADWIGA ŻYLIŃSKA, ur. 1913, prozaik i eseistka. Mieszka w Warszawie.

GRZEGORZ GÓRNY

DWA ALKOHOLIZMY, CZYLI WIENIECZKA I KONSUL W DRODZE DO RAJU

Dwie najgłośniejsze powieści naszego stulecia poświęcone alkoholowi to z pewnością *Moskwa – Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa (nosząca podobnie jak *Martwe dusze* podtytuł „poemat") oraz *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego (o której sam autor pisał, że budował ją na odwiecznym wzorcu *Martwych dusz* Gogola). Prezentują one dwa różne typy alkoholizmu, które nazwać można umownie rosyjsko–sowieckim oraz zachodnim. Różnica między nimi nie zasadza się wcale na odmienności trunków, jakimi raczą się bohaterowie powieści, choć jest ona kolosalna:

Konsul Geoffrey Firmin w upalnym słońcu Meksyku pije mescal, tequillę lub whisky, podczas gdy zagubiony w podmoskiewskiej kolejce elektrycznej Wieniczka nie gardzi nawet koktajlem „Psiajucha" („notujcie skład: szampon *Sadko – bogaty kupiec* – 30 g, Rezol – środek dla zwalczania łupieżu – 70 g, preparat przeciw poceniu się nóg – 30 g, Dezynsektal – środek owadobójczy – 20 g; nalewka zrobiona z tego wszystkiego na tytoniu z cygar ma stać cały tydzień...").

Zasadnicza różnica polega na czymś innym: o ile w powieści Lowry'ego picie ma charakter skrajnie indywidualistyczny, to u Jerofiejewa jest ono aktem kolektywistycznym. W pierwszym przypadku pijaństwo usuwa człowieka poza wspólnotę i uniemożliwia porozumienie z innymi, w drugim – na odwrót: picie tworzy wspólnotę i umożliwia porozumienie. W świecie zachodnim, gdzie istnieją tradycyjne więzi społeczne, alkohol występuje jako czynnik dezintegrujący: picie jest wyrazem nieprzystosowania do społeczeństwa i często ma charakter straceńczego gestu. Inaczej dzieje się w świecie sowieckim, gdzie doszło do zerwania organicznych więzów społecznych i jedyną żywą spójnią stał się alkohol, który piją wszyscy: od najlichszego kołchoźnika do przywódców Kremla. W tym zapijaczonym świecie pijaństwo stało się wyrazem konformizmu, tak że buntem mogłaby być tylko abstynencja.

Różnica ta odpowiada mniej więcej podziałowi, jakiego dokonał Alonso Fernandez, który podzielił społeczeństwa na „alkoholofobiczne" i „alkoholofilskie". Jej potwierdzenie znajdujemy też w twórczości innych pisarzy, zarówno zachodnich (*John Barleycorn* Jacka Londona, *Pijak* Hansa Fallady czy *Pogrążyć się w mroku* Williama Styrona), jak i wschodnich (powieści Eduarda Limonowa lub Juza Aleszkowskiego – pisarza polskiego pochodzenia, który zapoczątkował w literaturze rosyjskiej nurt „alkoholowy").

Pokazana przez pryzmat alkoholizmu odmienność dwóch światów pozwoliła niektórym krytykom nazwać dzieła Lowry'ego i Jerofiejewa wielkimi oskarżeniami systemów totalitarnych: dyktatury meksykańskiej i sowieckiego komunizmu. Zarówno w jednej jak i drugiej powieści główni bohaterowie giną z rąk pojawiających się nagle niczym *„deus ex machina"* funkcjonariuszy: faszystów z „Union Militar" oraz nieznajomych mężczyzn, którzy, jak domyślamy się, są tajnymi agentami wiadomych służb. Jakkolwiek daleko sięga ta interpretacja, to „tak czy inaczej – jak powiada Ivonne (bohaterka *Pod wulkanem*) – tu nie chodzi o picie".

Zwiedzając kiedyś madryckie Muzeum Prado i przyglądając się przedstawiającym bachanalia płótnom Tycjana, Poussina i Velázqueza, słynny myśliciel hiszpański José Ortega y Gasset stwierdził, że alkohol pozwala przekroczyć człowiekowi swoje granice i otworzyć się na inne światy. Autor *Buntu mas* nie odkrył niczego nowego: już od najdawniejszych czasów alkohol był ściśle związany z religijną mistyką i metafizyką. W starożytności wino było dostępne jedynie kapłanom; bachantki piły je, by osiągnąć stan oczyszczenia i móc oddać się bogu; nawet Jezus mówił o sobie, że jest

krzewem winnym, a ustanawiając sakrament Eucharystii dokonał przemiany wina w swoją krew. Nieprzypadkowo też nazwa *spiritus* czyli duch oznacza transcendens.

Dzisiaj skłonni jesteśmy przypisywać alkoholowi raczej charakter społeczny, a najwięksi pesymiści podkreślają jego determinującą rolę w dziejach ludzkości. William Golding w swej powieści *Spadkobiercy* wykorzystuje motyw z eposu o Gilgameszu i jego bohater, człowiek neandertalski, staje się prawdziwym *homo sapiens* dopiero wtedy, gdy wychyla konew z wodą ognistą. Alkohol pełni więc, według tej legendy, rolę grzechu pierworodnego. Dosyć zbieżne, choć bardziej racjonalistyczne poglądy prezentował też Louis-Ferdinand Céline, zdaniem którego ludzkość podpisała wyrok na siebie w momencie, kiedy założyła pierwsze plantacje winogron.

Spośród innych dwudziestowiecznych powieści dzieła Lowry'ego i Jerofiejewa wyróżniają się tym, że nie traktują alkoholu jedynie jako problemu społecznego czy politycznego („Pijaństwo Konsula powinno być symbolem ogólnego pijaństwa ludzkości" – pisał Lowry, „Mój Boże, gdyby nasza cywilizacja miała wytrzeźwieć na dwa dni, trzeciego umarłaby z wyrzutów sumienia" – mówił Hugh, brat przyrodni Konsula). Alkohol w ujęciu obu pisarzy to jednak także, a może przede wszystkim, problem metafizyczny.

Akcja obydwu starannie skomponowanych powieści rozgrywa się w ciągu jednego dnia: *Pod wulkanem* – w Dzień Zmarłych, *Moskwa – Pietuszki* – w Piątek: dzień śmierci Chrystusa. To ostatnie przypomnienie nie jest bez znaczenia, bowiem zdaniem wielu krytyków podmoskiewska podróż Wieniczki jest parafrazą Drogi Krzyżowej. Kac jest w niej śmiercią, klin – zmartwychwstaniem, a życie? „Czyż życie ludzkie nie jest chwilą podchmielenia duszy? A także zamroczenia duszy?" Otóż to, życie jest pijaństwem, cyklicznie poddawanym procesom śmierci i zmartwychwstania.

W obu powieściach wiele jest motywów i odniesień biblijnych, przedstawionych często w odwróconym lub krzywym zwierciadle, jak na przykład przypowieść o miłosiernym Samarytaninie u Lowry'ego. Nierzadko przedrzeźnianie Biblii wynika z nietrzeźwości bohaterów. Tak się dzieje, gdy Konsul nazywa pierwszy grzech Adama grzechem obszarnictwa, a Wieniczka mówi na szklankę wódki – kielich goryczy. *Sacrum* i *profanum* zderzają się w umysłach obu bohaterów, tak jak przemawiają do nich na przemian anioł z szatanem.

W krótkich chwilach otrzeźwienia Konsul uświadamia sobie, że prowadząc alkoholiczny tryb życia „sam jest w piekle". Dochodzi to do niego podczas oglądania obrazu *Los Borrachones* (*Pijusy*), przedstawiającego strącanych w piekielne otchłanie alkoholików. Sam czuje się wówczas jednym z nich. W krótkich przebłyskach trzeźwości Konsul modli się: „Zwróć mi moją czystość. Zwróć mi wiedzę Tajemnic, którą zdradziłem, zaprzepaściłem." Świadomość to jednak mało, potrzebna jest jeszcze wola, ale nawet wolna wola – jak zauważa Ivonne, żona Konsula – nie zda się na

nic, jeżeli nie ma wiary. Konsul nie ma ani woli, ani wiary, tym bardziej boli go ta świadomość. Stan jego najpełniej oddają chyba słowa Johna Bunyana, które Malcolm Lowry zaczerpnął jako motto do swojej powieści:

> Błogosławionym zaiste wydał mi się los psa czy ropuchy; ach, z jakąż radością byłbym wziął na się los psa czy konia, wiedziałem bowiem, że stworzenia te nie mają duszy, którą by zatracić mogły pod wieczystym ciężarem piekła czy grzechu, jak moja dusza zatracić się mogła. Ach, *a chociaż to wiedziałem, chociaż to czułem i chociaż złamań byłem tą wiedzą,* to przecież większego bólu zaznałem, gdym z całych sił szukał i nie znalazł w duszy mojej chęci wyzwolenia.

Konsul wie, że czeka go potępienie, lecz nie robi nic, aby temu zapobiec. Oszukuje się, że dąży ku zbawieniu, nazywając alkohol nektarem bogów. Daje się nabrać na najstarszą sztuczkę szatana, wypróbowaną z powodzeniem w Raju na naszych prarodzicach. Pragnie dorównać Bogu, przy pomocy alkoholu przekroczyć granice swojej ludzkiej kondycji. Stąd pojawiające się w powieści aluzje do *Doktora Faustusa* Marlowe'a. W przedmowie do francuskiego wydania swojej książki sam Lowry pisze zresztą, że nadużywanie mocy magicznych porównywane jest w Kabale do pijaństwa. Obietnica Raju okazuje się Piekłem, krew Boga zamienia się w jad szatana. Alkohol jest nie tylko symbolem Upadku, jest jego rzeczywistą przyczyną.

Kiedy Konsul mówi o swoim pijaństwie z godnością, nazywając je „walką ze śmiercią", swoją „dramatyczną walką o zachowanie ludzkiej świadomości", jego przyjaciel Laruelle przywraca mu właściwe wymiary, opowiadając, jak to Marlowe „widział Kartagińczyków walczących na paznokciu swojego wielkiego palca u nogi".

Czyż nie przypomina to przygód Wieniczki, który w podmiejskim pociągu relacji Moskwa – Pietuszki proklamuje własne państwo, wypowiada wojnę Norwegii oraz śle depesze do Cyrankiewicza i Gomułki?

Podróż Wieniczki do Pietuszek to raczej wyprawa do Raju niż Droga Krzyżowa. „Pietuszki to zakątek, gdzie ni w dzień, ni w nocy nie milknie śpiew ptaków, gdzie ni zimą, ni latem nie przekwita jaśmin. Grzech pierworodny – możliwe, że go gdzieś popełniono – tam na nikim nie ciąży." Punktem wyjścia jest Moskwa czyli miejsce, o którym Wieniczka mówi, że Chrystus tu nigdy nie zajrzał. Chrystusa bierze zresztą nasz bohater na przewodnika swej podróży: „On jest dobrocią. On mnie prowadzi od cierpień ku światłu. Z Moskwy do Pietuszek."

Droga do Raju kończy się jednak zawsze w Piekle. Wszystkie drogi prowadzą do Moskwy. Bohater często powtarza sobie: „Jeżeli chce ci się, Wieniczka, iść w lewo, to idź sobie w lewo. Ja ciebie do niczego nie zmuszam. A jeżeli chce ci się iść w prawo, to idź sobie w prawo." Obojętnie jednak, w którą stronę się nie ruszy, i tak trafi do Moskwy.

Wieniczka czuje ciążące nad nim fatum, dlatego żali się: „jesteśmy bezradni. Jesteśmy całkowicie pozbawieni wolnej woli jesteśmy we władzy dowolności, która nie ma imienia i od której nie ma ratunku." Już w chwilę

później jednak wypowiada jej imię: „Ona, czyli Prawica Boża, wzniesiona nad nami wszystkimi, przed którą nie chcą schylić głów tylko głupcy i dranie."

Dlaczego podróż do Pietuszek zakończyła się w Moskwie? Jaki nieubłagany fatalizm powoduje, że próba osiągnięcia Raju kończyć się zawsze musi Upadkiem? Odpowiedź na to pytanie znajduje się w zagadce Sfinksa, który pojawia się przed Wenieczką na 105 kilometrze jego podróży. Otóż bohaterowie zagadki – Minin i Pożarski, którzy wybrali się do Pietuszek dwiema różnymi drogami, w końcu spotkali się w Moskwie, a to dlatego, że byli kompletnie pijani (podobnie jak Wenieczka mieszali alkohole: 150 g rosyjskiej, 580 kubańskiej, 150 stołecznej, 125 pieprzówki i 700 g wódki rozcieńczonej piwem). Przyczyną klęski w wyprawie do Raju okazał się, podobnie jak w powieści Lowry'ego, alkohol. Szukać w nim ucieczki przed rzeczywistością, która wydaje się piekłem, to ponieść nieuchronną klęskę.

Wenieczkę, podobnie jak Konsula, nawiedzają przebłyski trzeźwości, podczas których czuje on „wszechogarniającą świadomość własnej marności". O ile jednak bohaterowi *Pod wulkanem* brakuje woli, by swój stan odmienić, to Wenieczka znajduje się w sytuacji niemal bez wyjścia. W świecie Konsula istnieje nadzieja (miłość Ivonne nie jest złudzeniem), a w świecie Wenieczki alternatywą dla jego marności jest albo być „draniem, kombinatorem, przeciętniakiem", albo „kanalią i ostatnim kutasem" (przypomina się Gogol: „Jeden tam jest tylko porządny człowiek: prokurator; ale i ten, prawdę mówiąc, świnia"). Wenieczka więc woli marnym człowiekiem być. I pić.

W tym jego bezalternatywnym świecie największą bolączką jest odwracanie wszelkich znaczeń: „Całe życie prześladuje mnie ten koszmar, koszmar polegający na tym, że rozumieją źle, nie – »źle« jeszcze by uszło – ale że rozumieją wręcz odwrotnie, to znaczy zupełnie po świńsku, to znaczy antynomicznie." Czy jest to tylko przypadłość Wenieczki, czy też permanentna cecha rzeczywistości, w której przyszło mu żyć?

Można w tym miejscu przywołać wypowiedź innego, nie stroniącego od kieliszka pisarza, mianowicie Marka Hłaski, który w swoim pierwszym wywiadzie udzielonym po wyjeździe na Zachód zwierzył się, że uciekł ze świata, w którym każdy gest porozumienia zamieniał się w gest samozniszczenia.

Radykalne odwrócenie znaczeń jest stałą cechą świata Jerofiejewa. Wenieczka, który podobnie jak Konsul poszukuje czystości, ogłasza w pewnej chwili wzorem czystości i swoim idolem Poncjusza Piłata, który w odpowiednim momencie umył ręce. Nieprzypadkowo też najbardziej toksyczne „drinki" noszą nazwy: Balsam Kanaański, Gwiazda Betlejemska, Woda Jordanu. Kac jest śmiercią, klin zmartwychwstaniem, a życie nieustannym pijaństwem...

W powieści Lowry'ego z kolei odwracanie znaczeń i nieustanne zderzanie *sacrum* i *profanum* nie obejmuje całej rzeczywistości, która wydaje się bardziej trzeźwa od sowieckiego świata, a ogranicza się jedynie do osoby

Konsula. Być może właśnie w tym przejawia się różnica między społeczeństwem „alkoholofilskim" a „alkoholofobicznym".

Zagęszczenie zderzeń *sacrum* i *profanum* występuje zwłaszcza w finale powieści, kiedy to główny bohater trafia do ostatniej w swoim życiu knajpy. Nazywa się ona „El Farolito" (czyli „latarenka" – symbolizująca nadzieję), a jednak pijany Konsul uparcie nazywa ją w myślach „El Infierno" (czyli „piekło"). Na stoliku dostrzega karafkę z wodą. „To na pewno Jezus mi ją zesłał", myśli sobie, lecz nie ma siły podnieść jej do ust. Chwilę później odkorkowuje jednak butelkę i upija się czerwonym winem francuskim z Salina Cruz. Ostatnia szansa ratunku przychodzi zaraz potem: Konsul czyta rozpaczliwe, pełne miłości listy od swojej żony Ivonne. Nawet to nie pomaga jednak i parę minut później jest już w pokoiku miejscowej prostytutki.

Konsul odrzuca miłość, a tym samym odrzuca zbawienie. Kabalista Lowry wie dobrze, że jedna z dróg do zbawienia wiedzie przez miłość małżeńską kobiety i mężczyzny, która jest symboliczną realizacją Boga i Szechiny (Bożej Obecności). Postępek Konsula uruchamia cały ciąg zdarzeń, które doprowadzą w konsekwencji do śmierci bohatera i wrzucenia go w otchłań. Nie sama śmierć wydaje się tu najważniejsza, lecz właśnie owa otchłań, w języku hiszpańskim: *barranca*. Zdaniem Lowry'ego jest to „otchłań, którą każdy uczciwy człowiek nosi dziś w sobie, a także po prostu, jeśli czytelnik woli, szambo". Alkohol, jako próba przekroczenia siebie, nieuchronnie do tego szamba prowadzi. Jak pisze autor powieści: „Domeną duchową Konsula jest najprawdopodobniej Qliphoth, świat płazów i demonów, obrazowany przez przewrócone do góry nogami Drzewo Życia, rządzone przez Belzebuba, boga much."

Jest jeszcze coś, co łączy te dwie powieści o Upadku. Blaise Pascal napisał kiedyś: „Wierzę jedynie historiom, których świadkowie gotowi by dać gardło." I Lowry'emu i Jerofiejewowi można wierzyć. Obydwaj za swoje świadectwo zapłacili gardłem. Zabił ich alkohol.

Grzegorz Górny

GRZEGORZ GÓRNY, ur. 1969, w latach 1992–93 był korespondentem „Życia Warszawy" na Ukrainie.

RICHARD RORTY I KONIEC KLASYCZNEJ FILOZOFII EUROPEJSKIEJ

● Richard Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Michał Szczubiałka, Wydawnictwo Spacja – Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, ss. 362

Richard Rorty należy bez wątpienia do grona kilku najbardziej wpływowych współczesnych filozofów zachodnich. Można się zastanawiać, skąd się bierze jego sława, zważywszy, iż nie wypowiada on myśli, które brzmiałyby szczególnie oryginalnie na tle dzisiejszej filozofii uniwersytetów Ameryki i Europy. Główne przesłanie koncepcji Rorty'ego jest następujące: klasyczna metafizyka i klasyczna epistemologia poszukujące trwałych podstaw bytu i wiedzy nie tylko stawiają cele nieosiągalne, ale również mają same charakter autorytarny; dlatego człowiek wyzwalając się z tej filozofii ma szansę na przyjemniejsze życie. W walce przeciw klasycznej metafizyce i epistemologii Rorty został oczywiście prześcignięty przez znacznie radykalniejszych kolegów, którzy sądzą, iż im bardziej i gruntowniej owo klasyczne dziedzictwo zostanie odrzucone, tym więcej zyska na tym życie ludzi. Sam Rorty – używając politycznej kwalifikacji – mieści się w politycznym centrum: jest amerykańskim liberałem-demokratą broniącym zachodniej cywilizacji socjaldemokratycznej.

Dla poznania myśli Rorty'ego warto zaznajomić się z książką stosunkowo wczesną – *Filozofia a zwierciadło natury* – która niedawno ukazała się w Polsce (w, niestety, niezbyt dobrym przekładzie). Powstała ona pod koniec lat siedemdziesiątych, jeszcze zanim jej autor stał się pierwszą gwiazdą. Zawarte są w niej wszystkie jego najważniejsze pomysły, a także daje ona próbkę sposobu filozofania oraz wgląd w to, co filozofia Rorty'ego ma do zaoferowania. Wszystko, co mocne, i wszystko, co słabe, jest tam dostrzegalne.

Oto główna myśl książki w największym skrócie. Autor dowodzi, iż dualizm umysłu i ciała jest nie do utrzymania. Umysł nie ma istnienia

odrębnego, a dualistyczne ujęcie powstało w wyniku przyjęcia w pewnym momencie przez myśl zachodnią szczególnej metafory i szczególnego języka. Zawdzięczamy to Platonowi, który poznanie rozumowe zinterpretował przez analogię do bezpośredniej percepcji zmysłowej. W ten sposób wyobrażono sobie, iż istnieć musi samoistny organ, który – na podobieństwo wzroku uchwytującego bezpośrednio obraz rzeczy zewnętrznej – dochodzi do bezpośredniego uchwycenia wiecznych bytów. Dało to impuls do powstania pewnego modelu epistemologii, gdzie człowieka, a ściślej jego umysł, wyobrażono sobie jako coś, co odbija świat zewnętrzny (tytułowe „zwierciadło natury") i dąży do prawdy jako zgodności reprezentacji z przedmiotem. Wraz z podważeniem dualizmu umysłu i ciała oraz z obaleniem tezy o odrębności umysłu upada ten model epistemologii, który dominował przez stulecia nad myślą zachodnią. Filozofia przestaje szukać podstaw wiedzy, dążyć do prawdy, konfrontować reprezentację z przedmiotem; staje się natomiast rozmową, sposobem, w jaki człowiek buduje siebie, autoekspresją, pośredniczeniem między rozmaitymi alternatywnymi punktami widzenia.

Zaznaczmy od razu, że książka – mimo prostego przesłania – nie jest łatwa ani jako lektura, ani jako przedmiot recenzji. Autor mnoży argumenty, stawia zarzuty, modyfikuje tezy, dokonuje rozróżnień, odsyła do autorów klasycznych i współczesnych, do literatury pięknej i szkolarskich artykułów, a wszystko to robi w takim tempie, iż czytelnikowi trudno nadążyć. Zanim oswoimy się z jednym argumentem, mamy kilka następnych, przez co wpadamy w przygnębienie z powodu własnej intelektualnej powolności. Nie będę więc nawet próbował omówić wszystkich wątków i tez, jakie w książce są zawarte, co równałoby się napisaniu drugiej książki i to obszerniejszej niż dzieło Rorty'ego. Zamiast tego skoncentruję się na wybranych problemach, uznanych przeze mnie za kluczowe dla całości.

Przede wszystkim uważna lektura tekstu pozwala stwierdzić, iż owa sprawność w posługiwaniu się argumentami jest często pozorna, a ich mnogości nie należy mylić z siłą przekonywania. Posłużmy się przykładem z pierwszej – najważniejszej z filozoficznego punktu widzenia – części książki, a dla wygody ponumerujmy kroki rozumowania Rorty'ego. (1) Zastanawiając się, skąd się bierze skłonność filozofów do dualizmu umysłu i ciała, odwołuje się on do przykładu innych dualizmów ontologicznych, które mogłyby rzucić światło na interesujące nas rozróżnienie. Trzy dualizmy, jakie wymienia, to: skończony–nieskończony, ludzki–boski, partykularny–uniwersalny. (2) Pierwszy odrzuca Rorty natychmiast stwierdzając, że kategoria nieskończoności jest niezrozumiała i tak naprawdę nie wiemy, czym ona jest. (3) Kolejne rozróżnienie odwołujące się do kategorii boskości jest też według niego nieprzydatne: boskość bywa interpretowana albo negatywnie, albo jako nieskończoność (czyli, jak wynikało z poprzedniego punktu, jest niezrozumiała), albo jako niematerialność. (4) Ale „to co niematerialne" i „to co umysłowe" nie są tym samym; wszelako ich przeciwieństwa – „to co materialne" oraz „to co fizyczne" – są synonimiczne. Jest zatem absurdalne, aby przeciwieństwa pojęć synonimicznych nie

były same synonimiczne. (5) Pozostaje zatem ewentualność ostatnia – uniwersalność. Umysł jest tożsamy substancjalnie z uniwersaliami, a te powstają z hipostazowania własności przedmiotów partykularnych.

Co można sądzić o tym wywodzie? Przede wszystkim odnotujmy, że zajmuje on u Rorty'ego około trzech stron, co, zważywszy na rozległość i skomplikowanie całego zagadnienia, wydać się musi niebywałą nonszalancją. Ale przejdźmy do poszczególnych kroków rozumowania. W punkcie (1) nie zostało wcale powiedziane, po co są nam potrzebne owe trzy przykłady dualizmów ontologicznych: czy dualizm umysł–ciało miał być sprowadzalny do któregoś z nich, a jeżeli tak, to jakie są powody uznania go za redukowalny do innego; jeżeli zaś to są tylko przykłady, które mają ilustrować inne rodzaje ontologicznej przepaści – a takie wydaje się jego założenie wyjściowe – to dlaczego w końcowej części wywodu Rorty przyjmuje wyraźnie odmienne założenie, takie mianowicie, iż dualizm umysł–ciało ma być sprowadzalny do innych.

Punkt (2), w którym mówi się, iż nieskończoność jest niezrozumiała, nie zasługuje w ogóle na komentarz krytyczny, gdyż nie zawiera nawet próby uzasadnienia wygłoszonego sądu. To samo dotyczy punktu (3) w tym zakresie, w jakim mówi on o boskości jako tożsamej z nieskończonością. Punkt (4) jest wyjątkowo kiepski i aż trudno uwierzyć, by mógł wyjść spod pióra filozoficznej sławy. Po pierwsze, Rorty miał się zastanowić nad tym, czy „to co umysłowe" da się sprowadzić do „tego co niematerialne"; stwierdza, iż nie są one tym samym, co bynajmniej nie przeczy możliwości sprowadzenia pierwszego do drugiego. Po wtóre, można dość łatwo skonstruować ontologię, w której to co niematerialne i to co umysłowe będą tożsame; czy taka ontologia będzie prawdziwa, to inna sprawa, ale w każdym razie nie będzie ona mniej absurdalna od Rorty'ego świata bez umysłu. Po trzecie wreszcie, nie ma niczego dziwnego w fakcie, że dwa różne pojęcia mają synonimiczne antonimy. Weźmy na przykład dwie pary: „szpetny" i „brzydki" oraz „piękny" i „nie–brzydki" (pozbawiony brzydoty); dwa pierwsze są synonimiczne, a ich antonimy synonimami nie są – wszak to, co pozbawione jest brzydoty, nie musi być piękne, aczkolwiek to, co piękne, jest pozbawione brzydoty. Podobnie – to, co niematerialne, nie musi być tym, co umysłowe, aczkolwiek to, co umysłowe, będzie tym, co niematerialne.

W punkcie (5) znowu same wątpliwości. Po pierwsze, jeśli odpadają dwa wcześniejsze dualizmy jako analogie do dualizmu umysłu i ciała, to wcale nie znaczy, że trzeci (uniwersalny–partykularny) musi zostać przyjęty. To dopiero trzeba wykazać. Po drugie, stwierdzenie, iż umysł jest substancjalnie pokrewny uniwersaliom, a te powstają przez hipostazowanie cech jednostkowych, stanowi już przesądzenie ontologicznej fikcyjności uniwersaliów, a tym samym fikcyjności umysłu. Czy uniwersalia tak powstają, jest kwestią całkowicie odrębną i bynajmniej nie oczywistą.

Twierdzę, że cały pierwszy rozdział można w ten sposób zanalizować, wykazując Rorty'emu lichość argumentacyjną, nadużycia w wykorzystaniu analogii, przesądzanie rzeczy bynajmniej nie przesądzonych, a nawet

logiczną niedbałość. Nie chodzi tu wcale o to, czy dualizm umysłu i ciała jest, czy też nie jest do utrzymania. Istnieją sławne książki (wymieńmy chociażby pochodzącą sprzed pół wieku pracę Gilberta Ryle'a *Czym jest umysł*), które taki dualizm starają się unieważnić i które stanowią przykład znakomitego warsztatu filozoficznego.

Czy jednak z wykazania takich błędów Rorty'emu coś wynika, poza być może przekonaniem, że wbrew początkowemu wrażeniu autor wirtuozem argumentacji nie jest i że anglosaska szkoła uczenia argumentowania ma też swoją ciemną stronę? Kłopot w tym, że specyfiką sposobu filozofowania, jaki reprezentuje Rorty, jest świadome deprecjonowanie wagi argumentów. Kiedy więc daje podsumowanie omówionego powyżej fragmentu, nie pisze, iż obalił pewną wersję dualizmu, ale że pragnął czytelnika „zachęcić do podejrzeń", iż nasza intuicja dualizmu nie ma realnych podstaw. Czy przy pomocy marnych argumentów zachęcić można do podejrzeń w stosunku do krytykowanej teorii, czy też raczej w stosunku do autora owych argumentów, pomińmy. Ważne jest, iż cała energia filozoficzna Rorty'ego nie idzie w kierunku obalenia dualizmu, ale w kierunku zasiania podejrzeń wobec starej koncepcji i zaproponowania alternatywy.

Tym właśnie zajmuje się Rorty w dalszych rozdziałach książki i w tym wykazuje znaczną pomysłowość, aczkolwiek trop, jakim podąża, nie jest w dzisiejszej filozofii wcale oryginalny. Skoro koncepcja dualistyczna nie jest niczym innym jak „grą językową" – powstałą w pewnych okolicznościach historycznych i kulturowych, a więc w gruncie rzeczy zaistniałą przypadkowo – to procedura demistyfikacyjna polegać będzie na wyjaśnianiu rodzenia się i utrwalania owej gry, zaś procedura pozytywna na pokazywaniu możliwości innej, alternatywnej gry. Określenie „gra językowa", zaczerpnięte z *Dociekań filozoficznych* Wittgensteina, zrobiło w ostatnich dziesięcioleciach niezwykłą karierę, między innymi dlatego, że doskonale się nadaje zarówno do demistyfikacji – pełniąc funkcję nośnika podejrzeń niemal równie skutecznie jak pojęcie ideologii w marksizmie czy pojęcie podświadomości w freudyzmie – jak i do tworzenia koncepcji alternatywnych bez zadawania sobie trudu wykazywania fałszywości koncepcji starych. Niektórzy twierdzą, iż wszystko to jest nadużyciem intencji Wittgensteina, ale nie zmienia to faktu, iż taki jest właśnie dzisiejszy folklor filozoficzny.

Dla kogoś, kto ceni sobie systematyczny i racjonalistyczny model filozofii, owa propozycja alternatywy jak i demistyfikacja będą miały moc ograniczoną. Fakt, że Rorty wymyślił alternatywny obraz ludzi posługujących się grą językową, w której nie występuje pojęcie umysłu, nie wzmacnia w najmniejszym stopniu przekonania, iż ludzie umysłu nie mają. Podobnie, fakt, że ludzie posługują się tym pojęciem, nie oznacza z konieczności, iż umysł posiadają. Jeszcze bardziej wątpliwa jest metoda siania podejrzeń.

Pokazanie genezy rodzenia się metafory zwierciadła natury – od Platona poprzez Kartezjusza, Locke'a i dalej – jest być może pewnym efektownym skrótem interpretacyjnym, ale nie ma ono mocnej podstawy merytorycznej. Weźmy taką oto – zasadniczą dla książki – tezę: „Można wybierać

(...) między dwiema koncepcjami poznania; w pierwszej poznanie dotyczy sądów, a zasadność jest w związku z tym relacją między sądami uzasadnianymi a innymi sądami, z których można je wnioskować; w drugiej tak poznanie, jak uzasadnienie jest sprawą uprzywilejowanego dostępu do przedmiotów, których dotyczą sądy; jeśli wybieramy pierwszą możliwość, nie będziemy odczuwać żadnej potrzeby ograniczania potencjalnie nieskończonego regresu sądów wysuwanych–w–obronie–innych–sądów (...) Jeśli wybierzemy drugą możliwość, będziemy chcieli sięgnąć poza racje do przyczyn, ponad sporem do przymusu wywieranego przez przedmiot poznawany, osiągnąć sytuację, w której spór nie byłby po prostu głupi, ale niemożliwy" (144–145). Fragment ten mówi o istnieniu „wyboru" (a więc przedwstępnego aktu decyzyjnego, nie zaś kulminacji drogi poznawczej) między dwoma sposobami uprawiania filozofii: jeden – wywodzący się od Platona – odwołuje się do autorytetu prawdy, do przymusu wywieranego przez zewnętrzny przedmiot odzwierciedlany w umyśle, do sytuacji niepowątpiewalności a więc faktycznego końca sporu, do jakiego powinno hipotetycznie dojść w wyniku owego autorytetu i owego przymusu; drugi – alternatywny – nie odwołujący się do uprzywilejowanego dostępu do przedmiotów zewnętrznych, posiada formę ciągu sądów, którego zakończyć konkluzywnie nie może nawet zgoda wszystkich czy zgoda mędrców.

Zawartą tu myśl – jak i próbę zmiany spojrzenia na historię filozofii – uznaję za mało wartościowe, a oto niektóre z powodów takiej oceny. Po pierwsze, nie przekonuje mnie interpretacja Platona (a przy okazji również Kartezjusza i Locke'a) jako autorów uprawiających grę językową „zwierciadła natury". U Platona występuje wprawdzie metaforyka naoczności, ale występują też u niego wyraźne elementy tego sposobu filozofowania, które Rorty uważać by mógł za przynależne do alternatywnego. Przypomnę Platońską koncepcję poznania jako ciągu sądów, które nie mają absolutnego i ostatecznego początku (*Fedon* 99d–100a, 101d–e). Trudno doszukać się więc w tej filozofii jakiegoś jednostronnego ustawienia „gry językowej", która miała zaważyć na myśli ludzkiej przez stulecia; filozofia Platona jest znacznie bogatsza, niż da się to wyczytać u jej demistyfikatorów. Pomijam tu oczywiście kwestię odrębności umysłu. Była ona dla Platona oczywista, ale niekoniecznie z powodu metafory naoczności. Pojęcie umysłu jako odrębnej władzy dobrze harmonizuje z procesem poznania poprzez ciągi sądów i pozbywanie się przekonania o istnieniu takiej władzy nie miałoby większego sensu.

Po drugie, przeciwstawienie obu koncepcji poznania nie posiada takiej mocy, jaką Rorty chciałby w nim widzieć. W modelu pierwszym – nazwijmy go platońsko–kartezjańskim – mamy hipotetycznie początek wiedzy, zaś w modelu alternatywnym takiego początku nie mamy. Czy różnica między jednym i drugim ma jakieś realne znaczenie? Przecież w żadnej wersji modelu platońsko–kartezjańskiego nie mieliśmy nigdy sytuacji ustania sporu i osiągnięcia absolutnego początku. Nie ma takiego zdania ani u Platona ani u Kartezjusza, które nie spotkałoby się z próbą podważenia

czy zakwestionowania przez jakichś ich antagonistów mieszczących się w tym samym kręgu filozofów „zwierciadła natury". Nawet jeśli hipotetycznie filozofia ta ma absolutny początek, to przecież wiara w istnienie takiego początku nie tylko nie zahamowała filozoficznej refleksji i różnorodności sposobów jej prowadzenia, ale stała się jedną z głównych sił inspirujących ludzki umysł. Niedostrzeganie tego i mówienie o jakiejś sytuacji niemożliwości sporu w obrębie klasycznej metafizyki i epistemologii jest niedorzecznością. Czy metoda alternatywna może okazać się równie bogata w konsekwencje i równie inspirująca, nad tym zastanowię się na końcu. Zaznaczmy dla porządku, iż argument z realnego istnienia różnorodności i sporów w obrębie klasycznego języka jest tym argumentem, który ludzie orientacji Rorty'ego powinni uznać. Odwołuje się on bowiem do praktyki, a nie do pogardzanej przez nich teorii. Nie ma zależności odwrotnej: dla klasycznego teoretyka argument z praktyki miałby oczywiście dużo mniejsze znaczenie.

Po trzecie wreszcie, fragment powyższy jak i znaczna część książki demistyfikują klasyczną metafizykę i epistemologię w sposób mało uczciwy. Warto zwrócić uwagę na język używany przez Rorty'ego. Używa on mianowicie określeń politycznych: pisze o „przymusie", o „konfrontacyjnym" charakterze, o „uprzywilejowaniu". Klasyczna metafizyka i epistemologia jawią się więc jako systemy represyjne. Ten język nie jest jeszcze tak bardzo widoczny w omawianej książce. Dojdzie on do głosu w późniejszych publikacjach Rorty'ego, a przede wszystkim rozwiną go inni przedstawiciele szeroko rozumianego postmodernizmu (kierując się również pewnymi pomysłami Heideggera). I chociaż – jak zaznaczyłem w poprzednim akapicie – oskarżenia te są sformułowane na nader lichych podstawach, to stały się one jedną z ulubionych idei współczesnej zachodniej humanistyki (i – dodam od siebie – są świadectwem jej mizerii). Istnienia związku między „przymusem" epistemologicznym a przymusem politycznym klasycznej kultury zachodniej, między „uprzywilejowaniem" przedmiotu poznania a hierarchizacją polityczną, między „konfrontacyjnym" charakterem stosunku rzeczy i reprezentacji a agresywnością i represywnością zachodniej kultury, między „władzą" prawdy i rozumu a władzą polityczną, między systemowym charakterem filozofii klasycznej a rodziną patriarchalną, inkwizycją, Oświęcimiem i GUŁagiem, wykazać się oczywiście odpowiedzialnie nie da, natomiast wszystko to dobrze funkcjonuje w systemie podejrzeń. Ma on między innymi przygotowywać grunt pod przyjęcie nowej filozofii, która właśnie dlatego, że zrywa z klasyczną metafizyką i epistemologią, stanowi zapowiedź nowej ery bez przywilejów, bez konfrontacji, bez przymusu i bez centrum.

W ostatnich rozdziałach książki Rorty pisze szerzej na temat tego typu alternatywnej filozofii, jaki wyłania się z jego przemyśleń. Nazywa ją filozofią „budującą", „peryferyjną", „nienormalną" i przeciwstawia jej filozofii „systematycznej", „głównego nurtu", „normalnej". Do tej pierwszej, która nie szuka istoty rzeczy, lecz pozwala podtrzymywać rozmowę, zalicza Goethego, Kierkegaarda, Santayanę, Williama Jamesa, Deweya,

Wittgensteina, Heideggera, Gadamera; do tej drugiej, która szuka istoty rzeczy, lecz grozi degeneracją rozmowy – Platona, św. Tomasza, Hegla i wielu innych. Rozróżnienie takie brzmi oczywiście znajomo i przynajmniej w ciągu ostatniego stulecia miało kilka wariantów (od Williama Jamesa do Leszka Kołakowskiego).

O rozróżnieniu w wersji Rorty'ego da się powiedzieć jedną rzecz dobrą i kilka krytycznych. Słusznie zaznacza on, iż filozofia „budująca" jest ze swojej istoty pasożytnicza i reaktywna. Stanowi ona reakcję na filozofię systemową, którą kwestionuje, na której temat ironizuje i do której wprowadza niepokój. Filozofia „nienormalna" jako niepodzielnie panująca i zajmująca miejsce głównego nurtu, nie mająca swojego przeciwieństwa w myśli „normalnej", jest dlatego czymś wewnętrznie sprzecznym. W tym sensie w pierwotnym zamyśle Rorty'ego nie ma miejsca na likwidację klasycznej metafizyki i epistemologii, lecz na twórcze współistnienie myśli głównego nurtu i myśli peryferyjnej. To odróżnia Rorty'ego od licznych radykałów, którzy klasycznej filozofii nie znają, ale jej nie lubią, gdyż wiedzą, iż jest represywna, i na tej podstawie starają się ją usunąć ze świadomości swoich czytelników i studentów. Sam Rorty ma dobre klasyczne wykształcenie i w dyskusji nad kanonem humanistyki, jaką przed kilku laty wywołała książka Allana Blooma, zajął stanowisko raczej bliższe temu autorowi niż jego krytykom. To tłumaczy, dlaczego nawet w swoich diatrybach Rorty zachowuje szacunek dla myśli klasycznej; wszak sam w przeszłości – zanim stał się zwolennikiem „peryferii" – badał myśl „głównego nurtu" z niezłymi rezultatami.

Ale rozróżnienie Rorty'ego obarczone jest licznymi słabościami, z których wymienię dwie. Przede wszystkim pojęcie filozofii „peryferyjnej" i „nienormalnej" wcale nie jest jasne. Pomijam tu fakt, czy zaproponowani przez Rorty'ego kandydaci dadzą się zaklasyfikować do jakiegoś jednego typu myślenia. Zastanówmy się, w jakim sensie dałoby się zakwalifikować Wittgensteina – filozofa, który wpłynął zasadniczo na niemal całą współczesną filozofię brytyjską i ją wręcz zdominował – za myśliciela „peryferyjnego". To samo pytanie można by zadać w odniesieniu do Deweya i jego ogromnego, jak dotąd niepodważalnego, wpływu na amerykańską pedagogikę, szkolnictwo oraz system kształcenia. Podobnie można by pytać o Heideggera czy Gadamera. Czy filozofowie, którzy tak głęboko wniknęli we współczesną filozofię i tak fundamentalnie ją ukształtowali, nie są właśnie myślicielami „głównego nurtu"? Czy przypadkiem owa filozofia systematyczna, która miała być stałym punktem odniesienia i była uważana za niezniszczalne tło dla intelektualnych harców myślicieli marginesu, nie stała się sama marginesem? Czy to nie jest tak, że współcześnie raczej neotomiści, arystotelicy czy platonizujący moralni realiści stanowią grupę peryferyjną i to oni mogą wnieść pewien niepokój w intelektualne stereotypy filozofującej większości? Przekonanie, że tak jest istotnie, można odnaleźć – aczkolwiek w formie pośredniej – u pewnych przedstawicieli tej orientacji, którzy mają na to taką mniej więcej odpowiedź: „filozofię

wprawdzie już opanowaliśmy, ale znaczny obszar kultury i obyczaju jest ciągle jeszcze we władaniu klasycznego intelektualnego autorytaryzmu; dlatego misja jego podważania nadal trwa, tyle że poza środowiskiem akademickim". Kontrargument ten – występujący u autorów postmodernistycznych (na przykład u feministek i feministów) – stanowi sygnał maksymalistycznych, a więc szalenie niepokojących ambicji tej filozofii.

Ale możliwa jest jeszcze inna odpowiedź. Zwolennik Rorty'ego odpowie, iż „nienormalność" i „peryferyjność" tej filozofii nie ma charakteru politycznego, lecz intelektualny. Nie chodzi o to, jaki procent jej przedstawicieli tworzy dzisiejszą myśl, ale jaka jest struktura tej myśli, a jest ona konwersacyjna, nie zaś autorytarna czy konfrontacyjna. Tutaj wszakże widoczna jest – według mnie – druga słabość tej filozofii. Rorty a także inni autorzy podobnie rozumujący uważają, iż da się określić – na poziomie metateoretycznym – warunki żywej i trwałej konwersacji intelektualnej. Popełniają w tym miejscu dwa błędy. Pierwszy polega na tym, iż zaprzeczają własnym założeniom o oderwaniu się od tyranii teorii. Fakt, iż rozważania teoretyczne przesuwają na metapoziom, nie zmienia w niczym tego, że rozmowę, a więc coś, co ma być z założenia swobodnym i spontanicznym procesem, próbują objąć teoretycznymi rygorami. A rygory te wcale nie są małe, jako że z ich punktu widzenia wielkie spory klasycznej filozofii nie zasługują na nazwę rozmowy, podczas gdy nikłe sukcesy konwersacyjne nowej filozofii zostają uznane za początek wielkiej ery konwersacji. Drugi błąd polega zaś na tym, iż wszelkie ustalenia metateoretyczne dokonały się w oparciu o deprecjację poziomu niższego, a więc tego, na którym zwykle toczy się rozmowa. Nie można więc jednocześnie deprecjonować ludzkiego pragnienia rozwiązywania problemów filozoficznych i oczekiwać, iż nastąpi ożywienie rozmowy; chyba że uważa się, iż cały ruch umysłowy będzie się koncentrował wokół metaproblemów i na metapoziomie. Brzmi to jednak śmiesznie, gdyż jeśli ludzie spotykają się w klubie dyskusyjnym, to nie po to, by rozmawiać o warunkach rozmowy, ale by roztrząsać konkretne problemy. Można zresztą łatwo wyobrazić sobie ożywienie na metapoziomie przy ujednoliceniu na poziomie niższym bądź zobojętnieniu na problemy tam występujące. Taki jest właśnie, według mnie, kierunek rozwoju myśli postmodernistycznej.

Te słabości nie są jedynie cechą tekstów Rorty'ego, ale uwidaczniają się w całej filozofii, jaką on i jego sympatycy uprawiają. Jest to filozofia – jak mało która – podatna na przejawy kultowości, zamknięta, monologująca, nie angażująca intelektualnie nikogo spoza wyznawców. Jeśli więc kiedyś nastanie era wielkiej konwersacji ludzkości, to z pewnością nie dokona się to dzięki filozofii postmodernistycznej, ale mimo niej.

Ryszard Legutko

RYSZARD LEGUTKO, ur. 1949, filozof i publicysta. Dr hab., pracownik Instytutu Filozofii UJ. Wydał *Dylematy kapitalizmu* (1985), *Bez gniewu i uprzedzenia* (1989), *Krytyka demokracji w filozofii politycznej Platona* (1990), *Nie lubię tolerancji* (1993), *Dylematy kapitalizmu* (1994), *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte* (1994).

ZAPASY Z LIBERALIZMEM

• Ryszard Legutko, *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte*, Arcana, Kraków 1994, ss. 209

Zadowoleni czytelnicy pierwszego wyboru eseistyki Autora (*Bez gniewu i uprzedzenia*, 1989) mogą spokojnie sięgnąć po nowy w przekonaniu, że znajdą w nim to wszystko, co fascynowało ich poprzednio (i za co Autor został wyróżniony nagrodą PEN Clubu), a mianowicie: niespotykaną klarowność w formułowaniu problemów i w przedstawianiu wielostronnej argumentacji, rzadką umiejętność opisywania zjawisk kultury „wysokiej" i „niskiej" (literatura, kino, mody intelektualne) przy pomocy precyzyjnych kategorii abstrakcyjnych, żywy język operujący zaskakującym porównaniem, hiperbolą, ironią. Czytelnik niezadowolony – rzecz jasna – też znajdzie to samo, tyle że ujrzy w powyższych cechach to, co go irytowało, czyli: polemiczne wyostrzenie sądów i podporządkowanie złożonej materii przyjętemu schematowi argumentacyjnemu, preparowanie wielowarstwowej tkanki (historycznej czy artystycznej) przy pomocy filozoficznych szpilek, intelektualne znęcanie się nad adwersarzami, co skłoniło niektórych do przemianowania poprzedniego tytułu na: *Z pianą na ustach* (pamiętna polemika z Surdykowskim „Jeden" i „Dwa" na temat *Nieznośnej lekkości bytu* Kundery czy miażdżąca recenzja z książki Wierzbickiego; tu trzeba zauważyć, iż w nowym tomie pirotechniczych starć właściwie nie ma, co – domniemuję – nie wynika chyba ze zmiany temperamentu Autora, a raczej z faktu, iż temperament ten znajduje ujście na felietonistycznej trybunie w „Czasie"; jest też – jak sądzę – ważniejsza przyczyna: filozoficzne teksty Autora są albo tak sugestywne lub onieśmielające, że nie prowokują krytyków, albo nikt nie ma już ochoty na spory w tej dziedzinie).

Na poziomie warsztatu mamy więc do czynienia nadal z tym samym Autorem. A co z treścią? Wydaje mi się, że można dostrzec istotną zmianę w porównaniu z tomem poprzednim. Sąd ten trzeba jednak niezwłocznie opatrzyć dwoma zastrzeżeniami: w obu przypadkach zgromadzone teksty są poświęcone konkretnym (i dość różnorodnym) problemom i ich wartość zależy przede wszystkim od tego, ile światła rzucają na daną kwestię, a nie w jakim stopniu potwierdzają jakąś ogólną diagnozę; choć Autor formułuje zdecydowane tezy, to w obu przypadkach przedstawia i rozważa długie szeregi kontrargumentów, więc nie można mówić o radykalnej zmianie stanowiska, a tylko o innym rozłożeniu akcentów, o zmianie poglądu na wagę przytaczanych racji.

Spróbujmy zacząć nasze porównanie od przyjrzenia się następującej hiperboli opartej na frapującej analogii: „pojawia się takie ujednolicenie

myślenia [we współczesnej filozofii liberalnej – A.P.], przy którym okres scholastyki jawić się musi jako czas intelektualnej anarchii" (s. 8). A więc królestwo wolności prowadzi do intelektualnej mizerii? Czytelnik pamiętający poprzedni tom przeciera oczy. Przecież podstawą oskarżenia polskiego życia intelektualnego o rachityczność (w kluczowym dla książki z 1989 roku tekście *Myśli o niemyśleniu*) było porównanie go z wolnym Zachodem, gdzie: „Decydując się na zajęcie własnego stanowiska, człowiek wchodzi w gąszcz istniejących już i sformułowanych racji, argumentów, kontrargumentów, precedensów, bez nadziei, że jego własna decyzja będzie całkowicie oryginalna i obroni się przed naporem wypowiedzianych już wielokrotnie i spisanych opinii czy analiz" (s. 11). Świat wolny jest zatem światem stabilnym, a stabilność „narzuca myśleniu znaczne rygory i wymagania, sprzyjając jego uszlachetnieniu" (tamże). W innej pracy Autor przytaczał drugi argument dowodzący bogactwa świata wolności: produktywność wolnego rynku, który jest w stanie wygenerować dowolnie wiele idei (zarówno bezwartościowych, jak i cennych). Oba te argumenty mówiące o sile tradycji i sile wolności przedstawiają Zachód jako intelektualny róg obfitości. Skąd więc wzięła się ta nowa, surowa ocena?

Najprościej da się ją wytłumaczyć zmianą kontekstu. Po 1989 roku sytuacja polskiego intelektualisty uległa radykalnej transformacji. Nie trzeba już mu stawiać za wzór Zachodu, bo zachodnie standardy i dokonania stają się czymś powszechnie znanym, są przyjmowane jako obowiązująca norma. Teraz głównym zagrożeniem nie jest już pseudomyślenie wynikające z długotrwałej dominacji ideologii i izolacji, ale bezkrytyczne zachłyśnięcie się owym „bogactwem" wolnego świata. Inaczej mówiąc, do prawidłowego opisania kondycji obywatela PRL-u wystarczyło wskazać na „siły" Zachodu, natomiast do rzetelnej diagnozy obywatela RP, czyli wolnego świata, trzeba przede wszystkim wskazać na „słabości" Zachodu. To wyjaśnienie zawiera zapewne jakąś część prawdy (wszak nie bez powodu mówi się, że argumenty filozoficzne – pretendujące do prawdziwości *sub specie aeternitatis* – są często reakcją na bolączki danego miejsca i czasu), ale jest zbyt powierzchowne. Bo choć dowolna idea czy argumentacja może pełnić funkcje instrumentalne, to została wymyślona po to, żeby wyartykułować coś istotnego o rzeczywistości. A zatem opisywana zmiana stanowiska wyraża przede wszystkim jakieś nowe rozumienie rzeczywistości liberalnej.

W poprzednim tomie Autor poświęcił liberalizmowi bardzo krytyczny artykuł (*Niebezpieczne związki liberałów*), w którym wskazywał na wzajemną sprzeczność dwóch proponowanych uzasadnień doktryny wolności (argument radykalny: wolność jest możliwa tylko dzięki ciągłej walce z władzą, ciągłej czujności w obliczu ustanowionych autorytetów, instytucji, sił politycznych, w których kryje się potencjał zamordystyczny; argument ewolucjonistyczny: wolność jest możliwa tylko dzięki szacunkowi dla władzy liberalnej, tzn. dla takich wykształconych przez Zachód instytucji, obyczajów, autorytetów, które gwarantują poszanowanie swo-

bód jednostki). Mimo krytycyzmu Autor uważał, iż obie te cechy rzeczywistości i myśli liberalnej mogą współistnieć: „Uwag tych nie należy rozumieć... jako próby dyskredytacji liberalizmu. Nie sądzę, by filozofia ta była w swojej strukturze kompromitująco wadliwa" (s. 134). Otóż należy sądzić, że Autor pogląd ten zrewidował i obecnie gotów jest głosić kompromitację liberalizmu (czego świadectwem jest przytoczona wyżej niekorzystna dla współczesności analogia ze średniowieczem; pamiętam też wygłoszony przez Autora parę lat temu pogląd podczas poważnej dyskusji w Instytucie Filozofii, że zarówno liberalizm, jak i demokracja są pozbawione fundamentów etycznych, co wróży im obu długą przyszłość w obecnych, dekadenckich czasach...). Zmiana stanowiska, o ile dobrze rozumiem, wzięła się z przeświadczenia, że radykalizm (zresztą w różnych wersjach, ostatnio głównie „neutralistycznej", por. „Posłowie" w *Sporach o kapitalizm* i esej *Społeczeństwo jako dom towarowy* w tym tomie) jest siłą tak niszczącą, iż ewolucjonizm (oznaczający przywiązanie do tradycji wolności) nie stanowi wystarczającej przeciwwagi. To samo można wyrazić mówiąc, iż nie jest możliwa orientacja zwana liberalnym konserwatyzmem, gdyż element konserwatywny zostanie przenicowany przez element liberalny (por. esej o Hayeku i Grayu pt. *Przednowoczesność, postnowoczesność i ład liberalny*).

Skąd biorą się korozyjne właściwości owego radykalnego liberalizmu? Mówiąc najkrócej, ze ślepoty na wymogi i ograniczenia rzeczywistości. Radykalny liberalizm ugania się za chimerą zupełnej autoemancypacji, pełnego wyzwolenia od przymusu, od nieusuwalnych konieczności kondycji ludzkiej (w czym przypomina socjalizm) – jest impulsem moralnym w formie czystej, wypranym z wrażliwości na „skrzeczenie", złożoność i, by tak pleonastycznie rzec, „realność" rzeczywistości, stąd jego atrakcyjność i ekspansywność (a z drugiej strony, naiwność i destruktywność): „Liberałowie i socjaliści narzucają zatem życiu ludzkiemu dramatyczność, gorączkowość, stały niepokój, presję moralną i polityczną, a także formułują wobec niego ciągłe oskarżenia, postulaty, napomnienia czy absolucje" (*Trzy konserwatyzmy*, s. 133).

Przedstawione w obecnym wyborze eseje stanowią w znakomitej większości analizę jakichś meandrów idei pełnego wyzwolenia (której synonimem jest „społeczeństwo otwarte") z jednej strony, a z drugiej poszukują opoki, która oparłaby się tej destrukcyjnej sile. W tym miejscu widzę potencjalne źródło nieporozumień, a może i pewną lukę w planie Autora. Choć podkreśla on we wstępie, że chodzi mu o skonfrontowanie obu orientacji, „wybierając... najbardziej przekonujące oraz najbardziej charakterystyczne argumenty i kontrargumenty obu stron", to jest to konfrontacja jednostronna, to znaczy wskazuje się tu głównie na słabości liberalizmu, co może wzbudzić przekonanie czytelnika, że „racja" leży po stronie etyki absolutnej. (Tym bardziej, że na okładce wyrażenie to zostało wybite wielką czcionką nad maleńkim „społeczeństwem otwartym", co każe przypuszczać potencjalnemu czytelnikowi, że książka będzie głównie o wyższości

absolutnego nad otwartym.) Sytuacji nie poprawia fakt, iż Autor używa tego wielkoliterowego terminu wymiennie z „klasyczną filozofią polityczną" i traktuje go jako coś oczywistego, nie wymagającego dalszej prezentacji.

Oczywiście Autor w przeszłości piętnował już filozoficznych absolutystów, takich jak Rousseau czy Hegel, przy pomocy liberalnej argumentacji znanej najlepiej z dzieła Poppera, więc jedną stronę konfrontacji ma już jakby zaliczoną. Ponadto, również w tej książce natykamy się na przykład tego typu argumentacji przy opisie związku pomiędzy Sokratesem i Alkibiadesem. Otóż Sokrates – wedle komentarza Autora do znanej sceny z *Uczty* – w pogoni za ideą Dobra (owym etycznym absolutem) poświęca dobra przyziemne, czyli konkretnych ludzi (w tym przypadku – jak to interpretuje Autor – nie odpowiada jak należy na pragnienie ucznia, by stać się lepszym). Uogólniając to zdarzenie, Autor stwierdza (bodaj za artykułem Gregory Vlastosa *Plato: The Individual as an Object of Love*), że „sokratejsko–platońska filozofia miłości zmusza do odtrącania ludzi i świata w ich realnej postaci", że „doskonałość (Sokratesa) może być krzywdząca" i że „kochając przesadnie idee za mało kocha (on) ludzi" (s. 104). Innymi słowy, miłość do idei (absolutu) nie tylko bywa silniejsza od miłości do ludzi, ale miewa też zabójcze konsekwencje.

Powyższy kłopot z ideami pokazuje jednak natychmiast, że rzucenie hasła „etyka absolutna" samo w sobie niczego nie załatwia. Autor doskonale o tym wie, ale czytelnik może go zacząć podejrzewać o wycofanie się na pozycje przedliberalne, gdy etyczny firmament nie był jeszcze zakwestionowany (tym bardziej, że Autor we wstępie stwierdza, że zarzut anachroniczności wcale go nie poraża, a nawet bawi). I znów podejrzenie to nie będzie słuszne (Autor analizuje niebezpieczeństwo anachronizmu, pisząc o pokusie konserwatystów, by „ujmować rzeczywistość z punktu widzenia przezwyciężonej perspektywy polemicznej", s.127). Ale w ogóle nie mogłoby ono powstać, gdyby w książce została podkreślona słuszność umiarkowanej liberalnej krytyki „wartości absolutnych" Izajasza Berlina (przypomnianej przez Kołakowskiego w eseju *Samozatrucie otwartego społeczeństwa*), a mianowicie: wyznawane przez nas wartości są sprzeczne (jeśli nie w teorii, to na pewno w praktyce), więc próba zupełnej realizacji jakiegokolwiek „dobra" (czy pełnego oparcia światopoglądu na jakiejś wartości) musi się skończyć wyrugowaniem innych bliskich nam wartości. Innymi słowy, wszystkie, najbardziej nawet szczytne idee są potencjalnie szkodliwe, a niejednokrotnie zabójcze (co dobitnie pokazuje historia), więc trzeba szukać granic ich zastosowania i być świadomym niebezpieczeństw podczas ich realizacji (nie wydaje się wszak, by powyższe było równoznaczne z radykalną tezą pluralizmu głoszącą równouprawnienie wartości).

Owa konfrontacja faktycznie nie dochodzi do skutku także dlatego, że etyka absolutna pojawia się w tekście rzadko i w wersji bardzo słabej: pada tylko jeden przykład kategorii absolutnej i jest ona negatywna – zło absolutne (dwukrotnie: w eseju *Co nam zostało z antykomunizmu* przykładem takiego zła jest komunizm, a w eseju *Śmierć i polityka* jest nim

„bestia ludzka"). Co gorsza, Autor sam rozprawia się z tą kategorią jako potencjalnym fundamentem społecznego porozumienia, rozważając koncepcję Johna Graya (s. 55).

W tym miejscu mógłby się jeszcze włączyć malkontent zauważając, iż przedstawianie liberalizmu i etyki absolutnej w dychotomicznej opozycji nie oddaje sprawiedliwości faktom. Bo choć prawdą jest, iż liberalizm neguje tezę o racjonalnym kosmosie, w którym wszystkie dobre rzeczy mogą istnieć w harmonii (a kto taką tezę potrafi obronić?) i, co więcej, liberalizm programowo opowiada się za neutralnością w obliczu wartości (szukając oparcia w argumentach formalnych czy w spreparowanych „faktach" o naturze ludzkiej: hasło *homo oeconomicus*), to przecież liberalizm jest dziedzicem etyki absolutnej i absolutne fundamenty posiada (choć ich nie artykułuje, w czym kryje się główne niebezpieczeństwo współczesności; taka jest przynajmniej teza Charlesa Taylora w jego fundamentalnym dziele *The Sources of the Self*).

Podsumowując ten wątek, mam wrażenie, że dwuczłonowy tytuł i uwagi we wstępie na temat „dialogu między dwoma orientacjami" mogą być mylące. Mogą też ukryć rzeczywiste przesłanie Autora (niezmienne od wielu lat, o ile odczytuję je trafnie), iż wpływ idei (i tych absolutnych, i tych radykalnych) bywa częściej zgubny niż zbawienny, należy więc podchodzić do nich z dystansem, a najpewniejszą ostoją człowieczeństwa (bo nie opoką – nie jest to obszar niezależny) jest sfera wartości przyziemnych, cnót elementarnych, umożliwiających współżycie między ludźmi. Sfera ta występuje jako „konserwatyzm lokalny" (a ściślej mówiąc „cnoty mieszczańskie") w najważniejszym chyba tekście tego zbioru: *Trzy konserwatyzmy*.

To zmierzanie w stronę jakiejś wersji konserwatyzmu przejawia się w sposób interesujący w poprawkach wprowadzonych do esejów omawianego zbioru.

W cytowanym już tekście o Sokratesie i Alkibiadesie otrzymujemy nowe zakończenie: oskarżenie Sokratesa – wpatrzonego w Słońce idei – o ślepotę na potrzeby konkretnego człowieka zostaje „przebite" oskarżeniem konkretnego człowieka (młodego i bardzo ambitnego polityka) o próbę wykorzystania filozofa do swoich ciemnych celów, czyli o instrumentalne potraktowanie idei. Mamy więc tu do czynienia z dokładnym odwróceniem argumentacji: liberalna krytyka absolutyzmu zostaje zastąpiona absolutystyczną krytyką liberalizmu. Ta ostatnia sprowadza się do tego, iż w ustroju tym wszystko jest na sprzedaż, wszystko ma wartość utylitarną, a idee zostają sprowadzone do roli towaru lub narzędzi (polityk gra nimi, żeby mamić maluczkich). Z kolei instumentalizacja wartości musi prowadzić do chaosu moralnego i upadku wolności. (Malkontent mógłby zauważyć w tym miejscu, że obie te interesujące interpretacje funkcjonują zasadniczo obok tekstu, bo ani Sokrates nie traktował źle swoich uczniów, ani Alkibiades nie mógłby stworzyć ideologii w oparciu o sokratejskie „Wiem, że nic nie wiem".)

Prawie w całości przeformowane zostały dwa teksty o Platonie. Choć zasadnicze tezy pozostały nie zmienione, to zmianie uległ język: stał się

jeszcze bardziej odległy od ostrych opozycji ideologów liberalizmu (widzących w świecie tylko wolność i zniewolenie, nic pośrodku) i o wiele bardziej wrażliwy na konkret (czyli prawdę o kondycji ludzkiej: zarówno tę zawartą w tezach absolutystów, jak i tę pochodzącą z oglądu rzeczywistości). Trudno mi tu wchodzić w szczegóły, ale na przykład wspomniany rozdział o „konserwatyzmie lokalnym" ma teraz wymowę o wiele bardziej pozytywną niż poprzednio właśnie dzięki odrzuceniu ideologicznych okularów, a tekst o Platonie stał się z tego samego powodu o wiele bardziej czytelny i przekonujący.

W powyższych uwagach starałem się być krytyczny. Dlatego na koniec mogę z czystym sumieniem napisać, że Ryszard Legutko jest – moim zdaniem – najciekawszym interpretatorem i krytykiem ideologii wśród autorów piszących obecnie w Polsce.

Andrzej Pawelec

ANDRZEJ PAWELEC, ur. 1964, doktorant na UJ. Pisze rozprawę *Liberalne teorie sprawiedliwości: Hayek, Nozick, Rawls.*

DWUGŁOS O ZAGAJEWSKIM

ROZMOWA Z UMARŁYMI MISTRZAMI

● Adam Zagajewski, *Ziemia ognista*, Wydawnictwo a5, Poznań 1994

Cztery lata po *Płótnie*, które wywołało pamiętne ataki młodszych poetów, otrzymujemy nowy tom Adama Zagajewskiego, zatytułowany *Ziemia ognista*. Najistotniejszym nurtem tematycznym tej dziwnej i fascynującej książki jest ogarniająca wszystkie sfery życia inwazja umierania, a jej poszczególne ogniwa to wiersze opisujące rozmaite przypadki triumfu śmierci. Przygnębiającą, pełną dramatycznej rezygnacji atmosferę najnowszych utworów Zagajewskiego na pierwszy rzut oka łagodzi nadzwyczaj uporządkowany rytm języka, nie tającego swej konwencjonalnej poetyckości. W istocie rzeczy spokojny ład prostych zdań, zmierzających do retorycznej gładkości, kontrastowo oświetla egzystencję przeżywaną jako nieprzerwane pogrążanie się w mrok i zapomnienie, jako proces powolnego tracenia nadziei na odnalezienie własnego miejsca na ziemi. Niektóre fragmenty *Ziemi ognistej* świadczą o jeszcze głębszym kryzysie jednostkowej wizji świata poety, obrazują bowiem kontrolowane zacieranie się tożsamości *ja*, które manifestuje swoje istnienie poprzez negację i wątpienie:

> A ty – kim jesteś?
> Nie wiem. Nie wiedziałem,
> czy byłem urodzony do radości?
> Do smutku? Do długiego czekania?
>
> (*Antologia*)

Muszla – wiersz otwierający najnowszy zbiór Zagajewskiego – wydaje się trafną i jednocześnie ryzykowną ekspozycją precyzyjnie skomponowanego zbioru wierszy. Tekst ten uznać można za uwerturę książki, zawiera bowiem zwięzłą i niezwykle klarowną definicję poezji, a także przegląd tematów oraz zarys skali emocjonalnej tomu, zbudowanego z 50 utworów, a wydanego w przededniu pięćdziesiątych urodzin pisarza. Ryzyko kryje się w metaforycznym utożsamieniu wiersza, wypowiedzi poety skierowanej do żywych odbiorców, z muszlą – reliktem obumarłego życia.

> Wiersz potrafi zatrzymać echo burzy,
> jak muszla, którą potrącił
> uciekający Orfeusz. Czas zabiera życie
> i oddaje pamięć, złotą od płomieni,
> czarną od żaru.

Czerń i złoto – kolory omawianego tomiku – to barwy oczyszczone z życia, pozbawione spontanicznej przypadkowości zwyczajnych przedmiotów i zjawisk. *Muszla* inauguruje podróż Zagajewskiego po dziwnej krainie pogranicza między pierwotną ojczyzną poety – młodzieńczym uniesieniem nad zmysłowym pięknem świata a jesienią życia, nieuchronnie nadchodzącą porą kontemplacji wspomnień i sezonem cierpienia związanego z niezdolnością do otwarcia się na rzeczywistość. Nowe utwory autora *Ody do wielości* przekonują, iż w jego poezji trwa proces krystalizacji poszczególnych zjawisk i przedmiotów w symbole, znaki spinające życie ze śmiercią, wynoszące jednostkowe istnienie ponad chwilowość i kruchość konkretnego zdarzenia. Uciekające w abstrakcję ślady życia to już nie tylko typowe dla ostatnich tomów poety aluzje i dosłowne odwołania kulturowe, figurami retorycznymi stają się również nie zapośredniczone przez sztukę zjawiska i przeżycia, takie jak ból czy milczenie. Pora dojrzałości, egzystencjalnego spełnienia, paradoksalnie wiąże się w tej poezji z powolnym rozpadem fundamentów życia, z zanikiem stałego, uwarunkowanego estetycznie lub etycznie, punktu widzenia. Poszukiwanie prawdziwej ojczyzny, pierwotnie będące reakcją na wygnanie, teraz zaczyna być utożsamiane z nieustannym dążeniem do śmierci, z zacieraniem się dosłownego sensu najprostszych słów i przedmiotów. Wyobcowanie staje się uniwersalną figurą ludzkiego losu, zarówno w indywidualnym wymiarze doświadczenia poety, jak i w planie historycznego uogólnienia. Spojrzenie poety na współczesność najjaskrawiej ujawnia wiersz *Uchodźcy*, w którym tytuł oznacza typowych bohaterów dziejów najnowszych:

Powłócząc nogami,
idą powoli, bardzo powoli
do kraju nigdzie,
do miasta nikt
nad rzeką nigdy.

Autotematycznym odpowiednikiem *Uchodźców* jest portret poety „w pędzącym samochodzie" z utworu *Szybki wiersz*. Gorzkiej samotności i poczucia wykorzenienia wcale nie łagodzi słuchane w drodze nagranie chorału gregoriańskiego – tego głosu z innego świata, którego obcość jeszcze jaskrawiej podkreśla zagubienie współczesnego poety w nieczytelnej rzeczywistości.

Dokąd jechałem? Gdzie schowało się słońce?
Moje życie leżało rozdarte
po obu stronach drogi, kruche jak papier mapy.
Razem ze słodkimi mnichami
zmierzałem w stronę chmur, sinych,
ciężkich i nieprzeniknionych,
w stronę przyszłości, otchłani.
(...)
Daleko od świtu. Daleko od domu.
Zamiast murów – cienka blacha.
Ucieczka zamiast czuwania.

Podróż zamiast zapomnienia.
Zamiast hymnu – szybki wiersz.

Dramatyczne doświadczenie poety dzisiejszych czasów polega tu na bolesnej rezygnacji z odpowiadającej temperamentowi autora postawy parnasisty, który szuka miejsca w wieży z kości słoniowej tradycji i formy. Nawiązywanie do zmitologizowanych dziejów kultury, cytowanie ich – jak na przykład w *Szybkim wierszu* śpiewu gregoriańskiego – nie służy maskowaniu braku własnej wizji współczesnego świata, a nawet czyni go wyraźniejszym i bardziej przejmującym. Czasami irytująco sztuczny język poetyckich metafor i epitetów nie oznacza – jak można by sądzić – bezwładnego powielania stylu ukształtowanego przez poetę kilkanaście lat temu. Mowa tych wierszy jest adekwatna do opisywanego w nich doświadczenia. Zagajewski podejmuje próbę „zamieszkania" w wierszu, jakby przezwyciężył wątpliwości wyrażone w krótkim tekście z *Płótna* zatytułowanym *Nie wolno mi jeszcze żyć w wierszu*: „muszę przebywać w świecie, w mieście. / Tylko umarli mogą rozgościć się w poezji" (dosłowną prawie odpowiedzią na ten wiersz jest w *Ziemi ognistej* utwór *Antologia*, który zamyka strofa: „W czystym powietrzu zmierzchu / czytałem antologię. / Dawni poeci żyli we mnie, śpiewali").

Autor *Płótna* nie kryje, iż jego język zmierza ku biegunowi mowy umarłych. Poeta uparcie poszukuje esencjalnej mowy, która, szkicując celowo schematyczny wizerunek pozbawionej samoistnego sensu codzienności, uchwyciłaby istotę doświadczenia wyobcowania z życia. Podobnie jak wiersz pierwszy, znaczący wydaje się punkt dojścia zbiorku, utwór ostatni *Szedłem przez miasto średniowieczne*. Poczucie nieprzystawalności zarówno języka, jak i konkretnych form świata do wrażliwości podmiotu kulminuje tu unieważnieniem czasu oraz podważeniem jednoznacznej tożsamości człowieka:

Szedłem przez miasto średniowieczne
wieczorem albo o świcie,
byłem bardzo młody albo dosyć stary.
Nie miałem przy sobie zegarka
ani kalendarza (...)
Mogłem zacząć od nowa moje
albo nie moje życie...

Tak daleko posunięte wyrzeczenie się zarówno teraźniejszości jak i indywidualnej swoistości stanowi kulminację różnych wątków średniowiecznych obecnych w *Ziemi ognistej*. Wiersz ten jest zarysem wyjściowej sytuacji anonimowego moralitetu, którego autorem może być po prostu zbiorowość ufundowana przez wspólne doświadczenie duchowe; bohaterem zaś „każdy", człowiek zredukowany do cech oczywistych i powszechnych, zmieniających się wraz z okolicznościami, choć wpisanych w z góry założony porządek. Spacer po średniowiecznym mieście jest ostateczną wersją poziomego dążenia bohatera *Ziemi ognistej*, prowadzi go przez dekoracje wiersza, a zarazem przez autentyczny świat.

Wypełnienie własnej jednostkowej i niepowtarzalnej istoty głosami „dawnych poetów" – poetów, którzy śpiewają – wskazuje na przeświadczenie o jednoznacznej wyższości niedostępnego dzisiejszemu autorowi hymnu nad szybkim, „samochodowym" wierszem. Poezja współczesna, tak jak ją pojmuje Adam Zagajewski, powinna być instrumentem do powtarzania doskonalszego głosu przeszłości. Przywołując raz jeszcze starsze utwory poety, chcę przypomnieć w tym miejscu inny „szybki wiersz": *W lusterku samochodu* – lakoniczny, programowy tekst o chwilowym odbiciu wielkiej przeszłości w znikomym „teraz" (katedry gotyckiej w tytułowym lusterku). Skoro pisana dzisiaj poezja jest „wstecznym" zwierciadłem penetrującym królestwo śmierci – przeszłość, musi podporządkować się jej prawom. Wydaje się, że odrealnienie widzialnego świata, przekształcenie go w ozdobioną martwymi symbolami autostradę prowadzącą do zaświatów stanowi zaczątek niemożliwej poezji śmierci, która byłaby językiem dialogu z umarłymi. (W tytułowym wierszu *Ziemia ognista* pojawia się inna jeszcze metafora mozolnego dążenia w planie poziomym: „nie kończący się gościniec, żółty jak Sahara"; wiersz ten zresztą zamyka modlitwa o ziszczenie niemożliwego – o przeniesienie „na ziemię ognistą (...) / gdzie rzeki / płyną pionowo, pionowo płyną / rzeki poziome".) Ta upragniona i nieosiągalna mowa, rodząca się poza granicą wspomnienia, obrasta w całym tomie w różne metaforyczne określenia; jedno z najważniejszych i najbardziej osobistych zarazem zamyka wiersz przywołujący Józefa Czapskiego: „Mój przyjaciel traci pamięć. / Jej miejsce zajmuje wiedza / lekka jak źródło w nocy" (*Pociąg do Maisons-Laffitte*).

Pozostając po stronie życia ze świadomością jego daremności, tworzy poeta niezwykłą sztukę wyobrażania, czy też zapowiadania obrazu świata oglądanego z tamtej strony, czego próbkę znajdziemy w końcówce autobiograficznego wiersza *Palmiarnia*:

> Zobaczysz nagle świat w innym oświetleniu,
> bramy cudzych domów uchylą się na moment,
> myśli ukryte staną się widoczne (...)
> cudza radość bardziej zrozumiała, twarze
> piękniejsze.

Odrzucenie konkretnych przedmiotów, zjawisk i niemal całkowite pominięcie żywych współuczestników ziemskiej wędrówki wynikają z przeświadczenia o konieczności skupienia sił na poszukiwaniu porozumienia z umarłymi, których poeta nazywa swoim „milczącym rodzeństwem" (*Jesteście moim milczącym rodzeństwem*). Ale zanurzenie w ich świecie, oczyszczenie języka, wyobraźni i wrażliwości przez śmierć służyć ma ponownemu spojrzeniu na świat, spojrzeniu uwolnionemu z lęku i niespełnienia, wyzwolonemu z dialektyki pamięci i zapomnienia.

Jarosław Fazan

JAROSŁAW FAZAN, ur. 1966, przygotowuje pracę doktorską o twórczości Mirona Białoszewskiego, publikował w „Dekadzie Literackiej.

„PODRÓŻ ZAMIAST ZAPOMNIENIA"

Do czego przyzwyczajają nas dzisiejsi poeci? Może do tego, że układają słowa, coraz więcej słów w sekwencjach niejasnych, niezrozumiałych a nawet (czasem) obrazoburczo–obraźliwych? Może poeci przyzwyczaili już nas, czytelników, że tak może i ma być, że poezja to właśnie takie słowa, a naszą jest winą, gdy nie potrafimy skorzystać z podobnego zaproszenia? Może... A ja nie wierzę, by można się było naprawdę przyzwyczaić do słów nie–jasnych, nie–zrozumiałych, obrazoburczych czy obraźliwych. Pamiętam zapisaną w zeszycie do polskiego przestrogę, brzmiało to jakoś tak: „Jak gdyby coś pomogło układanie słów." Od tamtej pory ta Miłoszowa sentencja towarzyszy mojej lekturze poezji i pomaga w oddzielaniu ziarna od plew...

A do czego przyzwyczają czytelnika poezje Adama Zagajewskiego? Kiedy sięgam po tomik *Jechać do Lwowa* i odczytuję wiersze ukryte pomiędzy rysunkami Józefa Czapskiego, kiedy obracam w palcach późniejsze o parę lat *Płótno* i wreszcie gdy przemierzam *Ziemię ognistą* – nabieram coraz większej pewności, iż ta poezja nie przyzwyczaiła ani siebie (poezji), ani mnie (czytelnika) do niczego. Czytam i nie potykam się o słowa niepotrzebne, wracam do miejsc już poznanych i zapamiętanych – a zarazem na nowo otwieram jakieś drzwi, za którymi rozpościera się krajobraz, jakiego jeszcze przed chwilą tam nie było.

Jaka jest ziemia, którą widać po drugiej stronie wierszy Adama Zagajewskiego? Okładka książki, na której umieszczono obraz Henryka Wańka, proponuje już jakąś odpowiedź, jest pierwszą próbą odczytania zamieszczonych tu utworów. Mamy przed sobą mapę miejsc widzianych jakby w różnych porach roku – we wrześniu i w grudniu, w lecie i na wiosnę – a więc także w różnych światłach (ciemnościach) i kolorach (szarościach).

Może w tym miejscu warto zapytać, kim jest dzisiaj autor? Adam Zagajewski – emigrant? To określenie brzmi w latach dziewięćdziesiątych tak anachronicznie. Dzisiaj emigracyjny adres to już tylko informacja encyklopedyczna, a nie istotny punkt wyjścia rozważań krytyka literatury czy po prostu czytelnika. A kim jest bohater poezji Zagajewskiego? Najbezpieczniej byłoby powiedzieć o nim: podróżny, a może czasem – wędrowiec.

Dzisiaj nadal ważne jest, skąd wyruszył – z kraju, w którym na serio bierze się przeszłość. A ku czemu zdąża? Czytelnik nie powinien (nie ma prawa) stawiać tego pytania. Jego prawem jest tylko towarzyszyć wędrowcowi w tej w drodze, przyglądać się, którędy ona wiedzie. Podróżny – czy to znaczy – „wygnaniec"? Jest wszak w tych wierszach obraz domu, wypełnionego znakami przeszłości, przedmiotami, w których przechowuje

się mądrość pamięci o kiedyś przegranych powstaniach czy o dawno przeżytych biografiach.

Czy rzeczywiście – jak chce tego Autor drukowanego wyżej głosu o tomiku Zagajewskiego – przeważa wśród *Ziemi ognistej* powaga smutku czy śmierci nawet, a przynajmniej – przemijania? Czy najważniejsza jest tutaj rozmowa z umarłymi? Nie tak przeżywam tę książkę. Kiedy czytam, iż „wiersz potrafi zatrzymać echo burzy, jak muszla, którą potrącił uciekający Orfeusz", kiedy słucham, iż „czas zabiera życie i oddaje pamięć, złotą od płomieni, czarną od żaru" – to właśnie odkrywam nadzieję, a nie rozpacz, i odnajduję miejsce schronienia, a nie otchłań.

Innymi słowy: ucieczka i „zamieszkanie w wierszu"? Przeciw takiemu pięknoduchostwu broni się jednak sam Zagajewski... Tutaj poetyckie słowa układane są po to, aby choć odrobinę przybliżyć się ku mądrości. A gdzie się mieści mądrość? Czy u Zagajewskiego w odpowiedzi na wielkie pytania padają słowa wielkie, napuszone, patetyczne? Otóż nie, bo „nie w muzyce ani w pięknych obrazach, nie w wielkich czynach i odwadze i nawet nie w miłości jest mądrość, tylko we wszystkich rzeczach, w ziemi i w powietrzu, w bólu i w milczeniu" (*Muszla*). Czy można uwierzyć tym słowom? Czytelnik skłonny będzie na takie *dictum* pochylać się odtąd nad każdą rzeczą, teraz, wśród *Ziemi ognistej*, odnalezioną. I co wtedy zobaczy?

Są tutaj nazywane po imieniu zwierzęta, drzewa, kwiaty. Są tu olchy i kasztany, lipy i platany, są palmy. Pojawia się gil i sokół, wrony, jastrzębie i sowa, lis, jaszczurka czy nietoperz, a nawet – jak zaklęty w metaforze – hipopotam. Są tu przywoływane bodaj z nazwy legendarne miejsca – i Delfy, i Teby, jest Sycylia i Albi. Czasem wędrowiec po *Ziemi ognistej* dociera do nich osobiście, czasem zawiodła go tam jedynie wyobraźnia karmiona lekturami. I w tym, i w tamtym wypadku miejsca owe są po prostu i zwyczajnie – piękne, a ich wizerunki budowane tak ze światła, jak i z ciemności.

A dziwne bywają te poetyckie gry ze światłem. Bywa, iż oślepia nawet blask gwiazd, bywa, iż nawet słaby refleks większą ma siłę niż najpotężniejsza z błyskawic. Takie światło jest na zawsze zaklęte w obrazach Degasa czy Vermeera – natomiast oglądający ich dzieła jest „zrobiony z cienia" i dlatego zapewne to „światło patrzy na cień z wyższością, wyrozumiale, może z żalem" (*Dziewczynka Vermeera*). Aby jednak dostrzec to wszystko, trzeba umieć – patrzeć. Trzeba uwagi, aby nawet stojąc w mroku wyłonić kształty i barwy. Gdybym szukała tajemnej formuły dla najnowszego tomiku Zagajewskiego, byłoby nią właśnie słowo „uwaga". Bo – mówi bohater *Ziemi ognistej* – na co dzień jesteśmy nieważnymi przechodniami, nieobecni myślą, zaledwie omiatamy nie widzącym spojrzeniem mijane krajobrazy czy ludzi (*W Amsterdamie*). Umykają nam kolory. Umyka światło.

Nieuwaga? Niepamięć? A może rzeczywiście stąd już tylko krok do – przemijania? Czemuż jednak zaraz dopatrywać się śladów przemijania (śmierci?) tam, gdzie dosłownie czci się każdy moment, gdzie myśli się

o „chwilach błyszczących i ostrych, wyjętych z wyobraźni jak kolec wyjęty z wąskiej stopy atlety"? Może raczej warto podziwiać zmysłowość każdego obrazu, owo smakowanie światła, jak chociażby w wierszu *Dla M.*, gdzie niemal wyczuwalna jest w powietrzu owa „gorycz goździków, gorycz cynamonu, gorycz kurzu i żołędzi, zimy i pierwszego tygodnia jesieni". Uderzająca jest ta dokładność w opisaniu materii rzeczy widzianych, dotykanych, smakowanych – inaczej przecież widzimy, dotykamy czy smakujemy: żelazo, sól, piasek, szkło... To właśnie w tej (na rozmaity sposób) dotykalnej, widzianej czy smakowanej materialności rzeczy mieszka mądrość.

Ale notatnik z wędrówki po *Ziemi ognistej* nie wyczerpuje się w suchych opisach przedmiotów i miejsc. To również zapis drobnych wydarzeń. Spacer przez miasto. Podróż statkiem. Jazda samochodem. Droga do Maisons–Laffitte. Odwiedziny w galerii. Na przykład: spoglądamy w głąb pracowni kapelusznika tak, jak zaproponował Degas. I znowu wraca ten pomysł – dotrzeć do rzeczy. A nie w obrazach – przypomnijmy raz jeszcze słowa z *Muszli* – nie w obrazach czy dziełach literackich mieszka mądrość, ona przechowywana jest w rzeczach samych. A więc patrząc na obraz i pisząc o obrazie, trzeba przede wszystkim szukać rzeczy (ludzi?), ich zmysłowego dotknięcia... Tutaj – *Degas: Pracownia kapeluśnicza* – możemy dotrzeć do istoty rzeczy, możemy usłyszeć głos farb (barw), które odsłaniają oglądającemu obraz swój sekret. Jest tu przecież ochra i sjena, purpura i kolor niebieski, jest zieleń – ich prawdziwe znaczenie ma szansę odkryć dopiero dzisiejszy widz.

Świat Degasa – jak powie w tym samym wierszu Zagajewski – ten świat jest głodny: kolory są „zimne," „bezlitosne", są wśród nich „barwy przerażenia" i „umierania". Widz (poeta) odcyfrowuje ukryte historie obrazu, wychwytuje głosy, których nie może usłyszeć namalowana na płótnie dziewczyna. Paradoksalnie, to nie my, a ona – na dziesiątki lat utwalona w jednym geście, przecież nadal widoczna, jeszcze jakoś obecna wśród nas – jest krucha i śmiertelna. Dziwne to pomieszanie światów rzeczywistości i fikcji. A widz? Dlaczego on miałby być obdarzony jakimś nie–ludzkim, ponad–ludzkim darem odgadywania mowy kolorów, przenikania do źródeł tajemnicy samej rzeczy? Takich zagadek jest wśród *Ziemi ognistej* wiele.

Te wiersze pełne są szeptów i szelestów, przedziwnych głosów. Tu „mówi rdzewiejący kasztan", „szepcze kat", „śpiewa szarańcza" – a wszyscy oni wypowiadają jedną kwestię: „My musimy żyć" (*Coś się stało*). Tak samo powracają zasłyszane przypadkowo, podczas spaceru, „strzępy głosów", które potem staramy się sobie przypomnieć, wędrując już nie w ciszy lasu, ale poprzez wrzawę miasta. Daleko pozostał tamten las czy polna droga, a przecież dalej tęsknimy, aby raz jeszcze usłyszeć tamte „sylaby dźwięki i przerwy między nimi". Teraz wiemy już, jak były istotne. I dlaczego nie umieliśmy być uważni wobec szeptu, wobec ciszy rozciągającej się pomiędzy pojedynczymi sylabami? – pyta Zagajewski – dla-

czego nie słuchamy głosów, które chociaż poszarpane, okaleczone, ale starają się jednak do nas dotrzeć, prze-mówić? Może to być tylko szum deszczu. Może tylko szept wiolonczeli. Wszystko się liczy.

Nieuwaga, zapominanie – smutne to słowa. A nasza pamięć – dopowiada jeszcze wędrowiec – gaśnie w więziennej celi, podobna Marii Stuart, która oczekuje śmierci (*Grudniowy wiatr*). Pamięć przypomina więc piękną królową, która za swoją dumę, za nieposłuszeństwo i za urodę właśnie złożyła głowę. Czy taki musi być rzeczywiście los pamięci? Wędrowiec ostrzega przed grzechem amnezji, która może być jak długo – za długo – śniony sen bez przebudzenia, sen niosący w sobie ziarno prawdziwej i ostatecznej zagłady. Także dlatego warto jest ruszyć na *Ziemię ognistą*, poznać jej kolory, także „czarne ogrody" i purpurę krwi. „Podróżny pozdrawia nieznaną okolicę. Chciałby w niej zaznać szczęścia. A może nawet odzyskać pamięć" (*Albi*).

Wśród opowieści o uwadze i o pamiętaniu, nasz bohater szczególne znaczenie przywiązuje do postaci uchodźców. Przejmujący jest ich obraz, w każdej epoce i w każdym kraju przeraźliwie podobnych, zapamiętanych w takiej samej pozie: idą pochyleni, w tym geście ochraniają resztkę dobytku, zawsze w pośpiechu. Uchodzą z Bośni, z Polski, z Francji, z Turyngii, z Somalii, z Afganistanu, z Egiptu... To im winni jesteśmy uwagę i pamięć, a chociaż czasem miło jest pomarzyć, że gdzieś byłoby inaczej, szybko jednak przychodzi refleksja, że nie ma takiej planety, gdzie byłoby mniej historii (Historii). Czy jednak czas mieszkańca *Ziemi ognistej* jest rzeczywiście tylko czasem niszczącym? Gdyby tak było, jaki byłby sens zatrzymywać się przed obrazem Degasa, zachwycać perłą Vermeera czy penetrować wnętrze wspaniałej bazyliki? Po co byłoby jechać do Albi, spoglądać na Sycylię...

*

Wracam do ostatniego wiersza tomu, do tego spaceru-wędrówki w utworze *Szedłem przez miasto średniowieczne*. Czytam powtarzające się wyznanie: „byłem bardzo młody albo dosyć stary" i to ostatnie – przeciwne smutkowi i przemijaniu – zdanie „mogłem wybierać, mogłem żyć". Odczytuję to jako zapowiedź. Tu otwiera się następna epoka w życiu wędrowca z *Ziemi ognistej*.

Izabella Sariusz-Skąpska

IZABELLA SARIUSZ-SKĄPSKA, ur. 1964, absolwentka filologii polskiej UJ, dr, redaktorka miesięcznika „Znak". Wydała *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989* (Kraków 1995).

DALEKI BLASK

W głębi pewnego korytarza nieprzewidziany mur zamknął mi przejście, spadło na mnie jakieś odległe światło.
J.L. Borges, *Nieśmiertelny*

• Agata Mamoń, *Sen z jednorożcem*, Oficyna Literacka, Kraków 1994, ss. 44

1. W nowej poezji, pisanej w ostatnich latach, łatwo odszukać fascynację codziennym mówieniem, odsłaniającym najprostsze zdarzenia i przeżycia. Wiersze zmieniają się tu często w bezpośrednią notację zewnętrznej albo wewnętrznej rzeczywistości, pragną być ekspresją tego, co jednostkowe, niepowtarzalne i zarazem: odległe od sztuki wysokiej, wyraźnie podporządkowanej normom i konwencjom.

Jeśli jest tak właśnie, to już pierwsze wersy *Snu z jednorożcem* pokazują, iż autorka tego tomu myśli o świecie i słowie inaczej niż wielu poetów–rówieśników. Agata Mamoń nie zapisuje codziennej gadaniny, nie demonstruje postawy antypoetyckiej, nie eksponuje bezpośredniości przeżyć i wyjątkowości własnego Ja. Przeciwnie: językowa i obrazowa materia jej wierszy poddana jest zabiegom oddalającym od przywołanego sposobu poezjowania, akcentującym pośredniość ekspresji, wskazującym przechodzenie w domenę poezji.

Najwyraźniejszym pośród owych zabiegów jest z pewnością pojawienie się w wielu wierszach wykreowanego, męskiego podmiotu mówiącego. Ściślej: posługiwanie się liryką roli właśnie tam, gdzie można by oczekiwać bezpośredniego wyznania dokumentującego własne przeżycia poetki. Trudno o prostszy i bardziej skuteczny sposób obiektywizowania doświadczeń, oddzielania ich od prywatnej biografii... Funkcje podobne przypisać można także innym, poetyckim i poetyzującym, chwytom pojawiającym się w *Śnie z jednorożcem*. Obojętny nieporządek warstwy brzmieniowej jest tu często zastępowany trudnymi, nieco chropawymi aliteracjami. (Mówię o trudnych aliteracjach, by je odróżnić od tendencji do budowania łatwych, piosenkowych współbrzmień, spotykanych czasem w nowej poezji.) Zamiast naturalnej płynności składni zjawiają się wyraźne, nawet natrętne inwersje; gdzie indziej zaś: skłonność do grupowania starannie wystylizowanych równoważników zdań. Co najistotniejsze zaś: w wierszach Agaty Mamoń dość rzadko mamy do czynienia ze zwyczajnym opisem świata – zamiast tegoż opisu pojawiają się różne odmiany metaforyzacji rzeczywis-

tości... Inaczej mówiąc: autorka *Snu z jednorożcem* nie tyle pokazuje pewną realność, ile – przepuszcza ją przez przekształcające, przenoszące wypowiedź na poziom metafory, filtry. Najważniejsze z nich to dawna (zwłaszcza średniowieczna) sztuka i marzenie senne...

Rzeczywistość, sugeruje swymi wierszami Agata Mamoń, zostaje nam naprawdę dana, odsłania swe istotne sensy i aspekty – dopiero wtedy, gdy spojrzymy na nią *sub specie* tego, co nie–rzeczywiste lub nad–rzeczywiste, gdy potraktujemy ją tak, jakby była dziełem sztuki albo przedmiotem snu, marzenia, wyobrażenia. Dopiero bowiem w szczególnym zgęszczeniu i uniezwykleniu obrazów, w zakłóceniu normalnych między nimi relacji – ujawnia się poetycka prawda o świecie...

Rzecz jasna: wymienione przeze mnie chwyty były i są obecne w wielu dawnych i nowych wierszach, nawet najbardziej niepoetyckich i zanurzonych w codziennym banale. Wspominam zaś te chwyty, bo ożywiający je gest przekształcania zwyczajnej wypowiedzi w autonomiczny utwór poetycki – w sposób tyleż jasny, ile metaforyczny kieruje w stronę zasadniczej problematyki *Snu z jednorożcem*.

2. Słowem–kluczem, centralnym obrazem, więc także: fundamentem wpisanego w tom Agaty Mamoń światoodczucia jest – przemienienie, transfiguracja. *Sen z jednorożcem* przeczytany jako całość to kolekcja różnych stopni i odmian tego właśnie fenomenu. Albo inaczej: *Sen z jednorożcem* to zbudowany z trzydziestu kilku wierszy poemat o przemienieniu.

Podmiotem przemiany, przekształcenia bywa tu ludzka psychika bądź sam sposób istnienia. Może nim być także jakiś wymiar świata, bądź świat jako całość... Najmniejszy stopień przemienienia to proste (pozornie proste) zestawienie dwóch punktów widzenia, dwóch obrazów rzeczywistości. W tym zestawieniu kryje się nie tylko przekonanie o nadrzędności jednego obrazu, lecz także – mówiąc słowami poetki – „pragnienie przemienienia świata", zwrot w stronę czegoś, co może świat przekształcić... Stopień najwyższy – to faktyczne doświadczenie przemiany siebie samego i rzeczywistości, dane niespodziewanie w momencie epifanii:

objawiłeś się po deszczu
w miejscu nieodpowiednim
(...)
pomiędzy murem
a murem
kratą a kratą
na bezroślinnym placu
gdzie każde źdźbło ledwo odrosłe
w pęknięciu betonu wymywa
co rano gwałtowna struga z szlaucha
pozostawiając chłodną wilgoć
(...)
płaszczem z kropli

okryłeś mnie
błyszczący płaszcz
nad moim lękiem rozpostarłeś
i wyruszyłem
zbrojny.

Pomiędzy uświadomieniem sobie, że na świat (i na własną tożsamość) można spojrzeć ze zmienionej perspektywy, a doznaniem współuczestnictwa w odmienionej rzeczywistości znaleźć można szereg stopni pośrednich. Właśnie ich najwięcej jest w wierszach Agaty Mamoń, właśnie one układają się w obrazy pragnienia, poszukiwania, drogi prowadzącej do przemienionego świata.

3. W tym miejscu zjawiają się pytania, na które nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie... Jest bowiem tak, iż znaki przemienienia, którymi tak bardzo nasycony jest *Sen z jednorożcem*, można odczytywać w porządku metafizycznym albo w porządku egzystencjalnym.

W porządku metafizycznym, sugerowanym przez liczne symbole religijne, tom Agaty Mamoń jest przede wszystkim poszukiwaniem „Nowej Ziemi, Nowego Nieba", jest zwrotem w stronę lampy, „przy której zgaśnie / słońce i księżyc", w stronę „dalekiego blasku..." W porządku egzystencjalnym jest inaczej: *Sen o jednorożcu* odsłania liczne znaki lęku, stając się poematem o poczuciu nie–tożsamości, o zagrożeniu przez śmierć...

Oczywiście: oba wskazane porządki nie muszą się wykluczać. Więcej: mogą się łączyć i współwarunkować – jak to ujmuje wiersz *Dzień*:

nie nadszedł jeszcze
ten dzień na który czekasz tak bardzo długo
przez lata ciemne wyglądasz jego blasku
ale przyjdzie
o świcie
spojrzysz w lustro
ono już puste
nie odpowie twoim obliczem
i poznasz
że nie jesteś

A zatem: nie ma fundamentalnej sprzeczności między poszukiwaniem „dalekiego blasku" a ciągłym doznaniem zbliżania się, obecności śmierci. Nie ma sprzeczności, bo „miasto złotobiałe / nakryte szmaragdowym niebiem / gdzie błyśnie czasem / anielskie skrzydło" – to miasto znajduje się „po drugiej stronie rzeki"... I nie można go odnaleźć, nie zmieniwszy uprzednio sposobu myślenia o śmierci.

Rzekłszy to, nie mogę jednak nie zauważyć, iż najmocniej poetycko brzmią w tomie Agaty Mamoń nie zdania o mistycznej transfiguracji, lecz właśnie obrazy śmierci budzącej irracjonalny lęk. Tak jest w najlepszych (moim zdaniem) wierszach tomu: w *Didaskaliach*, w *Śnie czwartkowym*...

Nie wiem, czy taki był zamysł Agaty Mamoń, nie wiem, czy tak właśnie

chciała poetka rozłożyć akcenty w *Śnie z jednorożcem*: to jest owo pytanie bez odpowiedzi pojawiające się przy kolejnych lekturach. Albo: to jest (zamierzona) tajemnica książki, o której mówię. I, być może, powinna ona pozostać tajemnicą, bo – wedle słów poetki – „traci piękno to co tłumaczalne".

4. Agata Mamoń różni się znacznie od wielu poetek i poetów urodzonych w latach sześćdziesiątych. Być może mówi o sprawach zbyt trudnych, by liczyć na poklask; być może w jej głosie nie ma takiej siły, jaką znaleźć można u innych; być może nie ma ochoty na hałaśliwą autoreklamę, uprawianą ostatnio przez piszących prozą i wierszem. Obawiam się, iż pozostanie trochę z boku, poza zgiełkiem literackiego życia. Nie jest to wcale złe miejsce dla poety.

Marian Stala

MARIAN STALA, ur. 1952, dr hab., historyk literatury, krytyk, eseista. Wydał m.in.: *Metafora w liryce Młodej Polski* (1989), *Chwile pewności* (1991), *Pejzaż człowieka* (1994). Publikował w „Tekstach", „Ruchu Literackim", „Pamiętniku Literackim", „Piśmie", „Tygodniku Powszechnym", „Znaku", „Arce". Jest członkiem redakcji „NaGłosu".

REPUBLIKANIZM OŚWIECONY

● Thomas L. Pangle, *Uszlachetnianie demokracji. Wyzwanie epoki postmodernistycznej*, tłum. Marek Klimowicz, Biblioteka Myśli Politycznej, Znak, Kraków 1994, ss. 320

Polski rynek księgarski przeżywa ostatnio istny zalew literatury z dziedziny filozofii polityki, w tym, przede wszystkim, teorii demokracji. Wśród pojawiających się publikacji na uwagę zasługuje seria wydawana przez Ośrodek Myśli Politycznej w Krakowie. W ramach tej serii ukazują się zarówno dzieła obce, jak i polskie; pozycje stanowiące kanon tejże literatury na Zachodzie, jak i książki będące, można by rzec, nowościami wydawniczymi nie tylko w naszym kraju. Do ostatniej kategorii należy wydana niedawno przez OMP publikacja Thomasa Pangle'a.

Autor, amerykański filozof polityki związany z Leo Straussem, znawca klasycznej myśli politycznej starożytności oraz dzieł Locke'a i Monteskiusza, podejmuje wyzwanie, jakie jego zdaniem dla refleksji filozoficznej nad polityką przynosi postmodernizm i obecna kondycja cywilizacji atlantyckiej. W pierwszych zdaniach wprowadzenia do swojej pracy pisze: „Niniejsza książka podejmuje zadanie zaoferowania myślącym obywatelom amerykańskiej demokracji pewnego rodzaju filozoficznego przewodnika. Jej wkład ma charakter zapowiedzi czy zachęty. Zamiarem mym nie jest wypracowanie jakiejś doktryny, lecz raczej odświeżenie pogrzebanych możliwości i zapomnianych pytań." Dominujące współcześnie poglądy i opinie uczonych (nie tylko amerykańskich) świadomie przyczyniają się, zdaniem autora, do „pogrzebania" owych możliwości i pytań, które składają się na wspólny fundament amerykańsko–europejskiego dziedzictwa. Klęska marksizmu jako ideologii politycznej, sugeruje Pangle, zdaje się przemawiać na korzyść liberalnego i demokratycznego ducha Zachodu, lecz duch ten nigdy dotąd nie był tak radykalnie krytykowany, a jego filary tak głęboko kwestionowane jak obecnie. Za największe i najgroźniejsze niebezpieczeństwo postmodernizmu uważa Pangle zwątpienie w przekonania, które określa mianem fundamentów nowożytności, w tym przede wszystkim postmodernistyczną niewiarę w nowożytny racjonalizm. Cel swojej książki autor przedstawia w sposób następujący: „Mówiąc bez ogródek, mam zamiar podnieść alarm w obliczu politycznej nieodpowiedzialności, zgubności w wymiarze ducha oraz filozoficznego dogmatyzmu, jakie w moim przekonaniu niesie ten coraz bardziej dominujący nurt myślowy." Przezwyciężenie postmodernistycznego sceptycyzmu czy wręcz nihilizmu możliwe jest, zdaniem autora, tylko poprzez wielki powrót do źródeł klasycznego i oświeceniowego racjonalizmu politycznego; obie tradycje kroczą wprawdzie różnymi drogami, lecz możliwa, a nawet konieczna jest ich uaktualniona synteza, która, odmiennie niż pierwsze ich połączenie w pismach Ojców Założycieli, doprowadzi do podporządkowania poglądów myślicieli nowożytnych sokratejskiej idei „dialektyki Erosa". Odnowienie tradycji myśli politycznej Sokratesa, Isokratesa, Ksenofonta, Platona, Arystotelesa, Hobbesa, Locke'a, Spinozy, Monteskiusza, Hume'a, autorów *Federalist Papers* umożliwia nowa edukacja liberalna zaczerpnięta z klasycznych wzorów *paidei*; wyzwolenie ludzkiego ducha z pęt, w jakich się znalazł współcześnie, odbywa się przez lekturę Wielkich Ksiąg i rzetelny, krytyczny nad nimi namysł.

Prezentując główną tezę swej koncepcji „powrotu do źródeł" i syntezy myśli klasycznej z nowożytną Pangle dzieli wykład na cztery części. Jego rozważania otwiera krytyka postmodernizmu, w której ukazuje istotę tego nurtu myślenia, porównując poglądy estetyczne Jean–Françoisa Lyotarda i Alexandra Kojeve'a oraz prezentując „filozofię pogańską" tego pierwszego; następnie wskazuje na tkwiące w postmodernizmie inspiracje filozofią Nietzschego i Heideggera, aby poprzez „myślenie słabe" skoncentrować się na postmodernizmie amerykańskim, głównie w wersji Richarda Ror-

ty'ego, i jego politycznych implikacjach zawartych w słynnym dziele Sanforda Levinsona *Constitutional Faith*. Krytyka propozycji postmodernistycznych, będących dla autora wyrazem głębokiego kryzysu społeczeństw zachodnich, spotyka się w drugiej części książki z nowymi perspektywami, jakie otwiera załamanie się systemu państw komunistycznych i idea integracji europejskiej. Jak argumentuje Pangle, kryzys współczesnej Ameryki bierze swój początek z odrzucenia więzi z Europą; odrzucenia, które stało się swoistą modą intelektualną promieniującą z uniwersyteckich campusów. Przemiany zachodzące w Europie, przede wszystkim renesans liberalizmu w Europie Środkowej zmuszający do ponownego określenia jego zasad, mogłyby, uważa Pangle, dopomóc w oddaleniu groźby przeistoczenia społeczeństwa amerykańskiego we wspólnotę „ostatnich ludzi" Nietzschego i doprowadzić do odnowy „ducha obywatelskiego" zakorzenionego w tradycji liberalnej i republikańskiej.

Wskrzeszenie „ducha obywatelskiego", udowadnia autor w najważniejszej, trzeciej części swoich rozważań, możliwe jest jednak tylko pod warunkiem racjonalnego, krytycznego namysłu nad podstawowymi kategoriami filozofii politycznej. Studiowanie dzieł klasycznych i nowożytnych, świadomość rozbieżności pomiędzy tymi dwiema wielkimi tradycjami myślenia o polityce, nade wszystko zaś refleksja nad podstawami amerykańskiej demokracji wskażą, zdaniem Pangle'a, na wartość „cnoty obywatelskiej" wpajanej przez prawa, które same są tworem „cnotliwego prawodawcy". „Cnota obywatelska", kształtowana poprzez moralność, religię, obyczaje, z natury swojej pozostaje transcendentna wobec ludzkich pragnień; znajduje się w ciągłym zagrożeniu przez ludzką niedoskonałość. Dlatego też, i to moim zdaniem stanowi najważniejszą myśl Pangle'a, cnota musi być nieustannie poddawana refleksji; prawodawcy i obywatele muszą być zawsze otwarci na prawdę, mimo świadomości własnych ograniczeń. Owo otwarcie na prawdę w życiu społecznym możliwe jest dzięki filozofii, która powinna ciągle pytać, czym jest cnota, i zgodnie z sokratejskim powołaniem dążyć do prawdy obalając to, co mniej pokornym wydaje się oczywiste i niepowątpiewalne. Ta niezwykła rola, jaka staje przed filozofią polityki, wiąże się, rzecz jasna, z wielką odpowiedzialnością tych, którzy tego zadania się podejmują. Pochopne stwierdzenia i nierozważne myśli mogą wszak sprowadzić na manowce, doprowadzić do podważenia autorytetu praw i zniweczyć cele „cnoty obywatelskiej". Podjęcie szlachetnego wyzwania przez filozofię powinno, jak stwierdza Pangle w czwartej, ostatniej części swej książki, przebudzić obywateli do wzięcia udziału w republikańskim życiu politycznym i umożliwić krytyczne dociekanie fundamentalnych zasad współczesnej kultury politycznej i naszej cywilizacji, dzięki liberalnej edukacji sprzeciwiającej się kanonom i kanoniczności, opierającej się na dialektycznym dociekaniu prawdy, podejmującej żywy dialog ze spuścizną filozoficzną przeszłości.

Książka Thomasa Pangle'a posiada niewątpliwie szereg zalet. Przypomnienie wartości „cnoty obywatelskiej", wskazanie na potrzebę ciągłej

refleksji i rozwagi ze strony filozofii politycznej, cenna idea „powrotu do źródeł" (odnoszę wrażenie, że często zaniedbywana we współczesnej nauce polityki), śmiała polemika z postmodernizmem i modami intelektualnymi, a także aktualność poruszanych zagadnień stanowią o wartości tej pozycji. Dla czytelnika polskiego miłym akcentem będzie zapewne obecność poloników. Z drugiej jednak strony nie sposób przemilczeć słabych stron publikacji. O ile trudno autora adresującego swą pozycję do Amerykanów winić za pewien hermetyzm problemów wynikających ze specyfiki amerykańskiej, o tyle wiara w posłannictwo Europy Środkowej wobec reszty Kontynentu z naszego punktu widzenia wydaje się raczej naiwna. Z zarzutów poważniejszych na uwagę zasługuje myśl, iż propozycje republikańskie Pangle'a zdają się wyraźnie zbliżać bardziej do klasycznej arystokracji niż demokracji. Również tok argumentacji autora często pozostawia wiele do życzenia. Za przykład niech posłuży krytyka Lyotarda. Komentując zawieszenie przez postmodernistę imperatywu kategorycznego Kanta w odniesieniu do estetyki wzniosłości w polityce, Pangle utrzymuje, że Lyotard w miejsce imperatywu nie proponuje nic poza mglistym odniesieniem do marksizmu. Czy autor *Uszlachetniania demokracji* aby nie świadomie pomija rozróżnienie Lyotarda pomiędzy dyskursem opisowo–poznawczym a normatywno–etycznym? Czy aby nie celowo pomija zastrzeżenia, że konstrukcji imperatywu Kanta obronić się nie da, lecz tylko ze względu na jego racjonalny i formalny charakter, natomiast powinność jako taka pozostaje obowiązująca? Czy nie dlatego Lyotard odwołuje się następnie do Lévinasa?

Czytając książkę Pangle'a odnosiłem niejednokrotnie wrażenie, że poruszane przez niego problemy wynikają niejako z obywatelskiego oburzenia, poprzez które pragnie dać wyraz „cnocie obywatelskiej", a nie spokojnego, wyważonego i niezaangażowanego namysłu filozofa. Nie sposób nie zauważyć, że autor nie tylko opisuje rzeczywistość, lecz także wyraźnie pragnie ją zmieniać. Być może dlatego lektura *Uszlachetniania demokracji* pozostawia wrażenie raczej publicystycznego wystąpienia niż dzieła filozoficznego.

Przemysław Bednarz

PRZEMYSŁAW BEDNARZ, student I roku filozofii PAT i prawa UJ. Zwycięzca olimpiady polonistycznej i filozoficznej (1994). Laureat międzynarodowej olimpiady filozoficznej (1994).

LIST
Z NANTES

NIEZNANE DZIEŁO JULIUSZA VERNE

Ostatnio we Francji pojawiła się rewelacja literacka, nieznane dotąd dzieło Juliusza Verne, wczesna powieść, którą autor napisał mając 35 lat. Rękopis odkryto dopiero niedawno. Okazało się, że został on odrzucony przez wydawcę. Młody pisarz schował go i więcej już do niego nie wracał. Utwór przeleżał w zamkniętym kufrze przez 130 lat. Powieść ukazała się obecnie w wydawnictwie Hachette. Jest to sensacja tej miary co publikacja nieznanego dzieła Alberta Camus *Le premier homme*.

W powieści *Paris au XX^e siècle*, powstałej w 1864 roku, wielki wizjoner i marzyciel opisuje nasze czasy zdominowane przez władzę pieniądza. Książka nie jest wyznaniem wiary w tryumf nauki i zdobyczy technicznych. To raczej pamflet na małostkowość ludzi opętanych ideą postępu.

Jules Hetzel, wydawca przyszłych powieści Verne'a, które przyniosły pisarzowi sławę, odrzucił manuskrypt kategorycznie. Dowodem na to jest odnaleziona korespondencja. Hetzel, człowiek o wielkiej intuicji literackiej, obawiał się najprawdopodobniej, że zbyt krytyczna wizja Verne'a zostanie niechętnie przyjęta przez czytelników i może być powodem spadku popularności jego firmy edytorskiej. Był on sławną osobistością. W 1845 roku podjął się ponownego wydania wielkich powieści Stendhala. Na jego prośbę Balzac napisał esej, w którym po raz pierwszy wspomina o zamyśle artystycznym *Komedii ludzkiej* i interpretuje związki pomiędzy własnymi utworami. Hetzel był kimś, kto pokierował rozwojem twórczym Verne'a. Przeczuwając zawrotny sukces jego fantastycznych utopii, podpisał z nim wieloletni kontrakt na całą serię tego rodzaju powieści.

W liście do Verne'a nie mówi wprost, że powieść jest obrazoburcza i ekstrawagancka. Podkreśla raczej jej całkowitą niedojrzałość myślową i niedostatki warsztatowe. Poleca autorowi, by powrócił do niej dopiero po dwudziestu latach. Wytyka przesadę i niewiarygodność obrazu powieściowego. Możemy domyślać się jednak, że przestraszyła go zawarta w książce zniewaga wiary w naukę i postęp.

Tytuł utworu był kilka razy cytowany na listach nie wydanych dzieł, po raz pierwszy przez syna tuż po śmierci Verne'a. List Hetzla został odnaleziony dopiero w 1986 roku w archiwach spadkobierców edytora. Dokument ten potwierdził istnienie manuskryptu. W 1980 roku nie było go

wśród nie opublikowanych dzieł przekazanych przez rodzinę miastu Nantes, gdzie urodził się pisarz. Odkryto go niedawno podczas przeprowadzki po sprzedaży dóbr rodzinnych. Przypuszczano, że zamknięty kufer, znajdujący się od lat w garażu, jest pusty.

Śmiałość powieści Verne'a polega na ambicji zarysowania globalnej wizji przyszłego Paryża. Jest to wizja gorzka i bardzo krytyczna. Metropolia XX wieku jawi się jako koszmar, w którym niepodzielnie króluje zysk i technika. Pesymistycznej refleksji o niebezpieczeństwach, jakie niosą zdobycze nauki, znawcy dopatrują się dopiero w późnych dziełach pisarza. Okazuje się jednak, że Verne nie miał złudzeń już u początku swojej drogi twórczej. Zatem *Paris au XX^e siècle* podważa stereotypowe wyobrażenie o pisarzu optymiście, żarliwym zwolenniku postępu technicznego. Nie bez wpływu na jego światopogląd pozostawały zapewne ciężkie przeżycia osobiste, trudna sytuacja rodzinna, materialna, problemy wychowawcze z synem, pierwsze niepowodzenia artystyczne, rozczarowanie życiem stolicy.

Obecny wydawca, pani Véronique Bedin, zwraca uwagę, że ta niekształtna nieco powieść jest być może najbardziej bogata w inwencje i gwałtowna w pasji krytycznej spośród wszystkich dzieł autora. Istotnie, czytając tę książkę, widzimy wyraźnie zawziętość złośliwego karykaturzysty. Ale kpina nie jest tu małostkowa. Uderzenia Verne'a są celne, dotyczą podstawowych zasad funkcjonowania społeczeństwa przyszłości, jego poziomu cywilizacyjnego i duchowego. Możemy domyślać się, że tak górnolotny zamiar stworzenia wizji obejmującej prawie wszystkie dziedziny życia i badającej przemiany mentalności wielkiej zbiorowości miejskiej mógł powstać w umyśle człowieka zbuntowanego, ambitnego i przykro doświadczonego przez los.

Książka ma wyraźne rysy autobiograficzne. Oto młody poeta nie może znaleźć pracy i pisze na zamówienie sztuki teatralne. Podobna sytuacja znana jest z życiorysu Verne'a. Pisarz także, podobnie jak bohater jego powieści, odczuł smak klęski po nieudanych próbach dramaturgicznych. To w stolicy stawiał pierwsze kroki w swej karierze literackiej. Niewątpliwie metropolia fascynowała Verne'a, jednocześnie zaś widział ją jako zimną i diaboliczną planetę ogarniętą szałem wynalazków, kalkulacji, pomnażania dóbr. Rzecz jasna, młody idealista musi czuć się źle w takim świecie. I właśnie Paryż, gigantyczne miasto przyszłości, jest głównym bohaterem utworu.

W końcu powieści czytamy: „Uciekajmy! Uciekajmy! krzyczał nieszczęśliwy prześladowany przez upartego demona! Dalej od Paryża, dalej od Paryża, odnajdę być może odpoczynek", a gdzie indziej: „ta zgubna stolica, ten przeklęty Paryż".

Od 1886 roku pisarz nie opuszczał już prowincji i żył jak pustelnik. Od tego czasu w jego dziełach widać wyraźnie pesymizm i ironię. Pozbawiony złudzeń, oddalony od środowiska literackiego i modnych salonów, musiał uchodzić za nonkonformistę. Paryż był wówczas, jak i teraz, miastem

działającym niczym magnes. Nie wyobrażano sobie wielkich karier artystycznych i finansowych poza jego obrębem.

Verne, zanim stał się sławny, poznał biedę, porażkę, odrzucenie, poczucie nieprzydatności zajęcia pisarskiego w oczach innych. Bohater powieściowy, Michel, jest właśnie takim wyrzutkiem społecznym, rozgoryczonym artystą o wzniosłych ambicjach.

Sukces nie przyszedł pisarzowi łatwo. Zdarzało się, że wstawał o piątej rano, by pisać do godziny dziesiątej, a potem udać się do pracy urzędniczej na giełdzie. Podobne zajęcie przypada bohaterowi powieści. Zajęcie znienawidzone, które jest wręcz symbolem zmaterializowanej rzeczywistości. Wciąż zachowuje on jednak marzenie o zadziwieniu świata, wolę wytrwania, walki o ideały. Jest to więc typowy bohater romantyczny. Powieść jest właściwie opisem kondycji artysty w XX wieku. Ideał szczęścia poety jest prosty i całkiem sprzeczny z powszechnie wyznawanym: jest to życie z dala od miasta, miłość i tworzenie piękna. Jednak artyście przychodzi żyć w Paryżu, w mieście, które go olśniewa i niszczy. Urbanistyczny wizerunek przyszłości jest próbką wizjonerskiego talentu Verne'a. Znamy jego rozmach z innych powieści. Nowoczesna metropolia jest olbrzymia, wszystko jest tu gigantyczne, obliczone na wielką skalę, wręcz pomnikowe. Ta monumentalność przytłacza, wzbudza lęk i podziw. Takie jest właśnie zdumione spojrzenie bohatera. Obezwładnia go magia wszechobecnej elektryczności i feerii świateł. Elektryczne wstrząsy przywracają życie topielcom i uśmiercają na publicznych egzekucjach, elektryczność dodaje kosmicznego blasku arteriom i zasila instrumenty muzyczne. Nie można uwolnić się od mocy elektryczności, która doprowadza do szaleństwa, jest jak potężne okowy zamykające w sztucznym świecie. Trudno oprzeć się pięknu rozświetlonego Paryża i wielkiego portu, trudno też nie poczuć dreszczu niepokoju. Elektryczność ma tu nieomal cechy siły boskiej, jest piorunującą władzą, ale w ręku człowieka.

Po Paryżu mkną pneumatyczne pociągi (dzisiejsze metro) i auta o napędzie gazowym. Ludzie przemieszczają się windami i ruchowymi szklanymi chodnikami. Dominuje tu morderczy pośpiech, wszak wszyscy zajęci są robieniem interesów i nie mają chwili wytchnienia. Stolica jest pokazana jako miasto portowe połączone kanałami z oceanem. To jakby Liverpool w sercu Francji. Z wysokich wież widać rozległe regiony, można ogarnąć wzrokiem niemal cały kraj. Zabudowa miejska składa się głównie z wielkich biurowców, gmachów sądów, pałaców, siedzib policji i trupiarni. Nie ma tu miejsca na domy mieszkalne. Owa tendencja urbanizacyjna widoczna jest przecież w każdej współczesnej metropolii. Wszystko jest tu podporządkowane kultowi utylitaryzmu. Całym krajem władają kompanie monopolistyczne. Powieściowym ich przedstawicielem jest zamożny baron, niejaki de Verkampin, który centralizuje edukację narodową. W radzie jego towarzystwa zajmującego się nauczaniem nie ma żadnych naukowców i profesorów. Kierują nim urzędnicy administracyjni, co zdaniem barona jest najlepszą rękojmią przedsięwzięć finansowych.

Frapująca jest oczywiście konfrontacja utopii Verne'a z dzisiejszą rzeczywistością końca XX wieku. Wizjonerstwo pisarza potwierdza się niekiedy znakomicie. Co najciekawsze, nie dotyczy ono tylko konkretnych zmian cywilizacji technicznej, ale ewolucji społecznej, systemu wartości, miejsca humanistyki w nowoczesnym świecie.

Paryż jest piekłem, w którym musi żyć młody poeta. Jest to miasto całkowicie zautomatyzowane, wykorzenione kulturowo, z którego wykluczono literaturę. Postęp techniczny wiąże się z korupcją, zabiciem sztuki i marzeń. Nikt nie czyta już książek, funkcjonaryzm państwowy rozwinął się niepomiernie. W pewnym miejscu czytamy taką oto sentencję: „Ten świat nie jest niczym więcej jak wielkim targowiskiem, gdzie zabawiają kuglarze." Podobne aforystyczne zdania powtarzają się wielokrotnie: „pierwszym zadaniem człowieka jest zdobywanie pieniędzy" itp.

Tragiczność utopii Verne'a polega na tym, że kult rozwoju technicznego jest w niej wręcz ideologiczny i nakazowy. Sztuka podlega całkowicie wymaganiom industrialnego totalitaryzmu. Podobnie jak w okresie socrealizmu, gdy artyści musieli pisać peany na cześć władzy i marksizmu, tak i tutaj muszą oni wychwalać zdobycze techniki. Jest to jedyny temat ich twórczości. Prawdziwi artyści skazani są więc na banicję, tworzą tajne koła poetów, ich praca nie ma żadnej przestrzeni społecznej realizacji.

Oczywiście, jak każda utopia, i wizja Verne'a ma charakter globalny i radykalny. Jednak trudno zaprzeczyć, że pewne tendencje, nie tak przejaskrawione, daje się zauważyć także obecnie. Sztuka przecież jest dziś podporządkowana kryteriom komercyjnym, co widać zwłaszcza w kulturze zachodniej Europy.

Verne kreśli kilka portretów przedstawicieli wielkiego biznesu. Los zrządził, że są oni pracodawcami głównego bohatera. To ludzie obdarzeni zmysłem praktycznym i spekulatywnym, wyrażający się poprzez „gramy i centymetry", noszący wciąż przy sobie linię metryczną, co daje im pewność „dużego znawstwa rzeczy i świata". Zatem ich wiedza o czymkolwiek musi być wymierna. Ta cecha mentalności jest, rzecz jasna, całkiem obca młodemu marzycielowi, poecie. Stąd czuje się on osamotniony. Człowiek interesu przypomina w opisie Verne'a raczej wydajną maszynę pozbawioną uczuć i poruszającą się według jednego schematu. Głównym celem dobrze funkcjonującego automatu jest przynoszenie zysku. Ten szkic, wydawałoby się nazbyt wyostrzony, ma przecież świetne odbicie w codziennych zachowaniach, a nawet w dzisiejszym francuskim języku. Zastanawiająca jest na przykład częstość użycia słów – *profiter, gagner, réussir*, to znaczy – korzystać, czerpać zyski, osiągnąć powodzenie. Trudno zaprzeczyć, że społeczeństwo zachodnioeuropejskie jest społeczeństwem zysku. Relacje międzyludzkie są tu bardziej handlowe niż spontaniczne. Przeważają zachowania wykalkulowane, zwłaszcza w życiu zawodowym. Każdy jest potencjalnym nabywcą czegoś. Nawet uśmiech i grzecznościowe formuły są często elementem handlowej strategii.

Możemy znaleźć u Verne'a kilka ciekawych obserwacji obyczajowych.

Są one uchwycone okiem karykaturzysty. Pomimo powagi koszmarnej wizji Paryża XX wieku, książka nie jest pozbawiona humoru. Oto na przykład widzimy dyrektora banku z rodziną przy posiłku przypominającym stypę. Gdy patrzymy przez okna na wnętrza drogich restauracji paryskich, także uderza nas ponurość i zblazowanie siedzących tam zamożnych ludzi. Dla kogoś przypatrującego się z zewnątrz ów widok może wydać się całkiem komiczny. Verne zauważa: „śmiech jest zagrożony karą śmierci w naszej epoce, która jest poważna".

Utopia *Paris au XX^e siècle* zawiera opis przeróżnych dziedzin życia. Uwagę autora skupia miejsce humanistyki i nauk technicznych w społeczeństwie przyszłości. Studia klasyczne właściwie nie istnieją, zastąpiły je przedmioty ścisłe. I w dzisiejszej Francji daje się zauważyć prymat studiów inżynieryjnych. Pojęcie kariery zawodowej wiąże się obecnie z ukończeniem wydziałów nauk technicznych, handlowych, politycznych. Cały francuski współczesny system edukacyjny opiera się na ich dominacji. Studia humanistyczne są tu w potocznym rozumieniu przeznaczone dla mniej zdolnych i mniej ambitnych. Już sama rekrutacja nie jest tak rygorystyczna jak w przypadku szkół inżynierskich.

Brak należytego statusu wykształcenia klasycznego Verne widzi w degradacji codziennego języka. Interesujące jest, że dyskusyjne argumenty pisarza są dziś we Francji przedmiotem ożywionych debat. Autor jest przeciwny zwłaszcza wpływom języka angielskiego. Ten skrajny purytanizm w swojej komicznej i absurdalnej formie ma odzwierciedlenie w ostatnich tutejszych rozporządzeniach ministerialnych zabraniających publicznego używania neologizmów pochodzenia angielskiego. Francuska rezerwa wobec kulturowych wpływów angielskich nie jest bez znaczenia. Wiąże się ona oczywiście z wielowiekową rywalizacją między obydwoma krajami.

Degradacja języka w rozumieniu Verne'a jest konsekwencją między innymi całkowitego wyeliminowania literatury. W przyszłym świecie XX wieku nie znajdziemy w księgarniach żadnych dzieł literackich. Zastąpiły je biuletyny aukcyjne. Nikt nie czyta powieści, nawet ci, którzy je piszą. Nieliczne paryskie biblioteki przypominają cmentarze. W banku, miejscu pracy bohatera, jest wyniesiona na podwyższeniu wielka księga handlowa. To jakby nowoczesna biblia, nad którą pochylają się urzędnicy. Spisują cierpliwie rzędy cyfr, zdobią je niczym średniowieczni mnisi. Jeżeli istnieje jakaś przestrzeń *sacrum*, to zawiera się ona właśnie na kartach tej potężnej bankowej księgi. Stosunek do niej musi być nabożny, a wylanie się atramentu oznacza profanację. Nieostrożny kopista zostaje natychmiast pozbawiony pracy i środków do życia. Kara dyrektora banku jest jak Boży wyrok.

Wiele stron poświęconych jest dawnej literaturze. Zapoznajemy się właściwie ze skrótowym wykładem Verne'a z historii literatury i innych sztuk. Są to fragmenty ciekawe, gdyż odkrywają upodobania książkowe pisarza. Obok nazwisk znanych Verne wymienia szereg autorów dziś już kompletnie zapomnianych. Wielki marzyciel i fantasta ceni najbardziej

romantyków. W panteonie Verne'a znajdują się między innymi: Corneille, Racine, Malherbe, Molière, Voltaire, Beaumarchais, Chateaubriand, Lamartine, de Musset, Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, Flaubert, Mérimée, Sainte-Beuve, George Sand, Beaudelaire, Gautier. Klasyfikacja nie jest tu ścisła, gdyż do pisarzy autor dołącza polityków, popularyzatorów nauki, myślicieli społecznych. I tak, Saint-Simon jest uznany głównie jako mistrz języka francuskiego, Robespierre jako wnikliwy filozof opisujący tajniki ludzkiej duszy, Rousseau jako myśliciel chrześcijański. Verne wymienia wśród sław pisarskich szereg innych nazwisk. Kto dziś pamięta retoryków Bossueta i de Nodier, którego powieści późniejsi krytycy określali brukowymi? Sławę Bernardin de Saint-Pierre przyćmił niewątpliwie Rousseau, Paul-Louis Courier stoi dziś w cieniu Beaumarchais, Banville jest mniej pamiętany niż Nerval czy Beaudelaire, Champfleury nie dorównuje Balzakowi i Stendhalowi. A kto czytuje dziś Bérangera, autora popularnych piosenek sentymentalnych i patriotycznych z początku XIX wieku, Karra, dziennikarza, założyciela pisma satyrycznego z lat 40. XIX wieku, Saint-Victora, wskazanego w testamencie przez Edmunda Goncourta na członka Akademii Goncourtów? Przykłady można mnożyć. Dystans czasowy stał się probierzem wartości wielu wymienionych dzieł. Połowa literackiej listy to nazwiska już dziś zapomniane.

W utworze Verne'a możemy odnaleźć zaskakujące dla nas refleksje o innych sztukach. Wiele poglądów wydaje się dyskusyjnych. Dotyczą one na przykład wartości dzieła Wagnera, tonizmu, harmonii. Z opiniami na temat malarstwa nie możemy polemizować, gdyż autor unicestwia tę sztukę całkowicie w wieku XX. Pozostaje jeszcze filozofia i historia. Pisarz jest bardzo przywiązany do osobistości politycznych, z których wielokrotnie czyni wielkich myślicieli, moralistów, historyków. Są to głównie postacie jemu współczesne jak Cousin, Pierre Leroux, Dumoulin, Giradin, Guizot. Doniosłość ich wkładu do wyżej wspomnianych dziedzin nie jest zapewne wielka w porównaniu z ich ówczesną popularnością dotyczącą działalności publicznej. Uderza także militaryzm Verne'a i jego pochwała wojny. Literatura jest na przykład opisana jako armia, a terminologia wojskowa występuje w powieści często.

Konstrukcja myślowa całości opiera się na umniejszaniu znaczenia wartości cenionych przez pisarza w opisanym futurologicznym obrazie. A więc polityka, uważana przez Verne'a za dziedzinę szczególnie ważną i konstruktywną społecznie, jest w powieści całkowicie wyeliminowana. Została ona zastąpiona przez handel i przemysł. Ta prognoza jest oczywiście błędna. To, co daje się zauważyć dziś, to tendencja wręcz odwrotna, umacnianie się politycznych wpływów poprzez zacieśnianie związków ze światem kapitału.

Verne nie zapomina o istotnym problemie zatrucia środowiska, choć nie poświęca mu wiele uwagi. Paryż jest opisany jako zamknięta enklawa bez żadnych odniesień do naturalnych przestrzeni czy innych aglomeracji i państw. Mamy raczej obraz dziwnej planety zawieszonej w próżni. Zatem

wizja jest kompletna i zamknięta, ale pozbawiona szerszego kontekstu. Nie jest to obraz przyszłego świata, jedynie wybranego miasta. Poprzez brak zewnętrznych odniesień nie można go traktować jako miasto–symbol przyszłości. Nie wiemy, czy na innych kontynentach ewolucja techniczna wygląda podobnie, choć jest niewielka wzmianka o amerykanizacji życia Paryża.

Bohaterowie powieści mówią także o niewielkiej roli rodziny, uczuć w relacjach między ludźmi, o emancypacji kobiet. W książce występuje nawet tło romansowe, lecz bardzo blado zarysowane, właściwie bez kobiecego portretu.

W końcowych fragmentach utworu widzimy poetę błąkającego się po cmentarzu. Jest to jedyne miejsce, gdzie odnajduje on ducha przeszłości. Tak widzi Verne kulturę w przyszłym świecie, zamkniętą w grobie u stóp tryumfującego miasta.

Jest w dzisiejszym Paryżu dzielnica przypominająca złowieszczą wizję Verne'a. Nazywa się La Défense (Obrona) bądź Le quartier d'Affaires (Interesów). Skupia się tu świat francuskiego biznesu, przeszło 400 przedsiębiorstw, olbrzymie biurowce kompanii Elf, Fiat, GAN (ubezpieczenia), Total, Crédit Lyonnais. Czujemy się tu zagubieni, jakbyśmy wylądowali na obcej planecie. Otaczają nas potężne gmachy ze szkła, betonowe trotuary, fontanny, schody, kładki, tunele, skrzyżowania ulic. Nie wiemy, czy jesteśmy na poziomie ziemi, czy wysoko ponad nią. Nie ma tu żadnych naturalnych odniesień poza przestrzenią nieba. Około 100 tysięcy ludzi pracujących w owych gigantycznych wieżowcach nie bardzo wie, po jakiej ziemi stąpa. Wszystko wokół jest sztuczne, wyizolowane od reszty świata jak w bajce, w sterylno–syntetycznym obrazie przyszłości. Celem wydaje się właśnie obrona przed tym, co jest sprzeczne z kultem zysku i postępu. Przeciętni Francuzi i obcokrajowcy patrzą osłupieni na błyszczące ściany domów, milczące i nieprzystępne. Króluje tu zimny fetysz wzrostu cywilizacyjnego, wymierny w pieniądzu i widzialny jako kolosalny pomnik urbanistyczny. Niedaleko, na północnych i wschodnich obrzeżach Paryża znajdują się biedne dzielnice. Tam wybuchają co jakiś czas konflikty, wkracza policja, płoną samochody, dewastowane są sklepy, wybijane szyby.

Na granicy La Défense, na wzgórzu, stoi łuk tryumfalny, potężny betonowy prostopadłościan mogący pomieścić w swoim prześwicie katedrę Notre–Dame. W jego szczytowych partiach ma mieć siedzibę Międzynarodowa Fundacja Praw Człowieka. Tu mieści się między innymi francuska telewizja. Zamożni dziennikarze i politycy patrzą stąd na oślepiający blask estakad, rozmawiając o bezrobociu i problemach społecznych.

Utopia modenizmu wydaje się powodowana lękiem przed biedą, zacofaniem i autentycznymi problemami życia codziennego. Wyrazistość symboliki skupionej w tym konkretnym miejscu współczesnej metropolii osiąga śmiałość obrazu urbanistycznego Juliusza Verne. Pompatyczność jest tu jakby wymysłem futurologów. Przerażająca jest owa realizacja utopii, jej monumentalność, chęć wyniesienia się ponad przeciętność przy pomocy

władzy pieniądza. Bohater powieściowy marzy o innej władzy, o władzy marzeń, poezji, uczuć.

Po drugiej stronie łuku tryumfalnego, tuż za granicą La Défense, jest cmentarz. Nie bardzo pasuje do otoczenia i można wróżyć, że stanie się w przyszłości intratnym miejscem pod budowę rozległego gmachu jakiejś spółki przemysłowej. Być może Verne odnalazłby w takim Paryżu swój zły sen.

Pisarz długo pozostawał nie doceniany. Dopiero w 1966 roku opublikowano we Francji wszystkie jego dzieła w 50 tomach (éditions rencontre, Lausanne).

Dziś znany jest głównie jako autor powieści fantastycznych dla młodzieży. Ostatnio wydana, nieznana dotąd powieść pozwala inaczej spojrzeć na twórczość Verne'a i odkryć w nim przenikliwego wizjonera nie tylko w dziedzinie wynalazków technicznych.

Maja Jurkowska

MAJA JURKOWSKA, absolwentka polonistyki UJ. Publikowała m.in. w „Twórczości", „Akcencie", „Zeszytach Literackich", „Odrze", „Znaku". Mieszka w Nantes.

MELANCHOLIJNA RADOŚĆ NIEBA

● Maria Stangret, *...poza martwym pniem...* Wystawa malarstwa w Muzeum Narodowym, Kraków, luty–kwiecień 1995. Kurator wystawy i redaktor katalogu – Zofia Gołubiew. Aranżacja plastyczna – Jan Kolanowski

Wyplute przez wiatr naręcza liści, rozpięty na niebie parasol, księżycowe okno, pamięć – oto jesteśmy w malarskim świecie Marii Stangret zawieszonym w innej rzeczywistości, p o z a m a r t w y m p n i e m. Prowadząca przez ten świat ścieżka odsłania jego pozorne sprzeczności: przenikający wszystko pesymizm, z drugiej strony – dziecięcą naiwność i nieskrywaną radość tworzenia.

Prace Marii Stangret zawsze potrafiły być malarskie, nawet wtedy, gdy przyjmowały estetykę konceptualną. Początkiem był oczywiście *informel* i to nie tylko dlatego, że przebywając w latach pięćdziesiątych we Francji artystka mogła osobiście śledzić jego paryskie tryumfy. *Informel*, taszyzm

– ta najbardziej chyba malarska przygoda sztuki XX wieku, prowadząca aż do granic absurdalnej cielesności farby, musiał mieć dla kończącej właśnie edukację artystyczną studentki wiele uroku. W jej taszystowskich obrazach odnaleźć można tę samą spontaniczność i świeżość nowego patrzenia na środki wyrazu, które po latach krytyka nazwie dziecięco–naiwnym i czystym rozumieniem sztuki.

Z *informelu*, ale też i przeciw niemu, wywodziła się koncepcja *Pejzaży kontynentalnych* z połowy lat sześćdziesiątych, gdzie płótno z namalowanym krajobrazem zostało przecięte białą lub szarą smugą farby. Obraz, który w ten sposób łączył w sobie elementy *collage'u* z aluzją do ściany, na jakiej był zawieszony, zapowiadał późniejsze o kilka lat „przedmiotowe" poszukiwania autorki.

Począwszy od *Asamblażu zimowego* w Galerii Foksal w roku 1969, Maria Stangret zaczęła poszukiwać malarstwa „niemalarskiego". Tradycyjnie rozumiany obraz zamienił się w realność zamalowywanych fragmentów konarów i pni drzew. Akcja ta była, jak pisał Wiesław Borowski, „utożsamieniem pejzażu: motywu malarstwa z jego podłożem". Pokrycie farbą było też aneksją i to aneksją agresywną, jak w czasie malowania progów także na Foksal. Trudno dziś powiedzieć, co było wtedy ważniejsze. „Awangardowa" kpina – Maria Stangret sygnowała progi na życzenie odbiorców – czy też odwołanie się do systemu artystycznych pojęć obcych tradycyjnemu malarstwu? A może fakt, że wyboru i przeniesienia fragmentu podłogi w sferę sztuki dokonała artystka przez jego pomalowanie, pozostając nawet w tak na pozór dziwacznej sytuacji malarką?

To doświadczenie nie mogło nie pozostać bez wpływu na dalsze prace Marii Stangret, która znów uciekła – jak to określił Borowski – w świat dziecięcej logiki i imaginacji, nadając mu tym razem wymiar konceptualny. Pojawiły się gigantyczne kartki z zeszytu, strzałki, wreszcie *Gra w klasy*, trójwymiarowa, z kilkoma polami wysuniętymi w przestrzeń widza, jak gdyby proponująca bezpośrednie włączenie się do gry. Obrazom zaczęły towarzyszyć dopełniające je przedmioty: szachownicy przydano figurę szachową, wizerunkowi nieba rynnę z zabarwioną na szaro lub niebiesko wodą. Ale nawet wtedy Maria Stangret nie przekroczyła granicy malarstwa. Jej wyobraźnia wyznaczyła własny świat, gdzie istniejący przedmiot bywa równorzędnym partnerem malarskiego płótna, ale realność obrazu pozostaje zawsze najważniejsza.

Lata osiemdziesiąte przyniosły syntezę konceptualnej przedmiotowości i tradycyjnych elementów obrazu, który odzyskał swoją treść. Jak podkreśla w katalogu Lech Stangret, artystka przez zestawienie tych dwóch odrębnych realności ujawniła „drzemiący w nich ładunek poezji i wzruszenia".

Oglądając wystawę w Muzeum Narodowym, odnajdujemy się właśnie w tym świecie. Tajemnicze *Okno* przywołuje romantyczno–baśniowy nastrój poezji niczym z okolic Świtezi, ale daje nam do zrozumienia, że odsłoniliśmy tylko fragment całości płótna, którego zwinięta część sugeru-

je, że prawdziwe sekrety kryją się właśnie tam. Maria Stangret przypomina też o swoich malowanych kartkach, które mięła i wycinała kilka lat wcześniej.

Kartki papieru są także obecne w obrazie *Hommage dla Anny Frank*. Bohaterka obrazu, holenderska Żydówka, ukrywając się w czasie ostatniej wojny, prowadziła, aż do chwili pojmania i wysłania do komory gazowej, wstrząsający dziennik, w formie listów do przyjaciółki. Jak wskazuje Anna Baranowa, można go uznać za jeden z prototypów twórczości Marii Stangret, od lat zapisującej kartki poliniowanego papieru, jak gdyby wprost wyjęte z uczniowskiego zeszytu. O Annie Frank zapisała z pewnością jedną z najdramatyczniejszych. Krzyczące rozpaczą błękit i fiolet tła, znieważona plamą czerni Gwiazda Dawida i tragiczna groteskowość jadącej na rowerze dziewczęcej postaci, to wszystko w przedziwny sposób ilustracyjnie zbliża się do słów dziennika Anny Frank. Wspomniana autorka dostrzega tu ikonę wyzwolenia i męczeństwa, ale i świadectwo tego, co nazywa pamięcią. Maria Stangret przekazuje bowiem w swych obrazach wiarę w to, że tak bardzo indywidualne, a zarazem wpisane w los zbiorowości tragedie domagają się swego wykrzyczenia, zwrócenia uwagi na własne piękno i rozpacz i że ten ściszony krzyk musi być usłyszany.

W atmosferze już nie oskarżenia, a raczej pełnego pokory hołdu, utrzymany jest obraz *Pamięci lekarzy 1953* oparty na wspomnieniach Jakowa Rapoporta, jednego z lekarzy więzionych przez Stalina za udział w rzekomym spisku „potworów w ludzkim ciele" nadużywających swego zawodowego autorytetu, by przez celowo złe terapie uśmiercać pacjentów, w tym wysokich działaczy państwowych i wojskowych. Ideologią tej „przestępczej siatki" miał być, według oficjalnej propagandy, żydowski burżuazyjny nacjonalizm. Starcze fobie Stalina i jego paranoiczny strach przed fałszywymi diagnozami, których tworzenie sam kiedyś praktykował, wydały wyrok na wielu żydowskich lekarzy i spowodowały powszechną przez długi czas niechęć, a nawet strach przed medycyną. Rapoport przeżył, by świadczyć. Maria Stangret także daje własne świadectwo tej tragedii. Jej obraz to więzienne zakratowane okna i, podobnie jak w *Hommage dla Anny Frank*, bluźniercza czerń na Gwieździe Dawida, z wyłaniającymi się z niej smugami farby, której czerwień przywołuje ostateczność. Martwy pień stanowi tylko *pendant* dla obrazu, stojąc bezradnie jak dłoń wyciągnięta po pomoc.

Pesymizm, który Henri Galy Carles uznał za fundament tej twórczości, powraca w *Płonącym domu*, gdzie spaliła się nawet kartka z dziecinnego zeszytu, a namalowany płomień bezwzględnie ujawnił swą niszczycielską siłę. W dwóch wersjach *Odejścia Marszałka* do głosu doszły tęsknota i smutek. Czy brzoza może być płacząca? U Marii Stangret tak, włączona bezpośrednio do obrazów, z opuszczonymi bezradnie gałęziami. Na jednym z obrazów zawieszono na niej czapkę z orzełkiem, druga wersja tematu została pozbawiona nawet tego. Zofia Gołubiew ujmuje te dwa obrazy jako rozmowę artystki z postacią marszałka Piłsudskiego, którego

Maria Stangret grała w Teatrze Cricot 2. Prace, gdzie przywołani zostali Tadeusz Kantor i Sergiej Jesienin są z pewnością czymś więcej niż tylko rozmową. Poezja Jesienina wybucha z taką energią i swobodą w *Hommage à Jesienin*, że artystka dla jej opanowania musiała pomóc płaszczyźnie płótna metalową skrzynką, w której zebrała liście wyrzucone przez wiatr z obrazu. Dodała też wyrwaną z zeszytu kartkę ze słowami poety wzywającego wiatr do chuligańskiej zabawy. Malarstwo dotrzymuje im obu kroku, wspaniale nawiązując do tradycji *informelu* w niemal abstrakcyjnym przedstawieniu barw jesieni. Artystka jest znów tym niepoprawnym dzieckiem, które biegając po parku garściami wyrzuca ponad głowę opadłe liście i czasami przystaje w zachwycie nad promieniem słońca uwięzionym w koronie drzewa. To już nie rozmowa, to wspólne poddanie się rytmowi imaginacyjnej gry, tak że przestaje być jasne, czy to Jesienin oglądał obrazy Marii Stangret, czy ona rozczytywała się w jego poezji...

Wiersz Jesienina stał się też najlepszym wyrazem *Hommage à Tadeusz Kantor*, zapisanym w pożółkłym zeszycie, z którego ktoś powyrywał kartki. O Kantorze mówi zresztą niemal cała wystawa: szare i ciche domy Wielopola, postać Anny Frank narysowana jak gdyby dla Cricot 2, czy wreszcie „symboliczne" miejsce ekspozycji, gdzie zwykle Muzeum prezentuje dzieła samego Kantora. Ale najpiękniejszym darem Marii Stangret dla męża jest jej *Parapluie innocent* z 1994, którym włączyła się po latach do akcji *Multipart* zorganizowanej przez Kantora w Galerii Foksal (1970–71). Sprzedano tam wówczas po symbolicznych cenach 40 identycznych białych obrazów z wklejonym parasolem. Ich nabywcy mieli prawo uczynić z nimi cokolwiek, według własnych upodobań, a po roku Galeria zaprezentowała efekty ich działań. Ale, jak pisze w katalogu wystawy Andrzej Wajda, podczas gdy inni pokryli płótna „notatkami, rysuneczkami, telefonicznymi numerami i adresami i całą tą konferencyjną grafiką (...) tylko Maria Stangret odważyła się domalować do parasola Kantora letnie pogodne niebo..." Trzeba dodać, że zrobiła to bardzo pięknie i ten właśnie obraz, wspólne dzieło dwojga artystów, najpełniej zamyka wystawę – z jednej strony będąc melancholijnym wspomnieniem, z drugiej afirmując infantylną radość domalowywania wszędzie uśmiechniętego nieba.

I znów wiosenny ranek
w dolinie nas powita (...)
Teraz by wiersza w niebo
wiśniowym sokiem strzelić...

Sergiej Jesienin

Andrzej Szczerski

ANDRZEJ SZCZERSKI, ur. 1971, asystent w Galerii Sztuki Aktualnej Maszy Potockiej, publikował w krakowskim tygodniku miejskim „Naprzeciw".

CZYTAJĄC MIESIĘCZNIKI

MORALIZATORSTWO

Słownik języka polskiego podaje różne znaczenia słowa „etyka", utożsamiając ją także po prostu z „moralnością". Etyka: ogół ocen i norm moralnych przyjętych w danej epoce i zbiorowości społecznej; nauka o moralności; moralność. Etyka ma najczęściej charakter normatywny, zewnętrzny – czy moralność także? Czy można sobie wyobrazić „moralność normatywną", ignorującą poruszenia sumienia czułego na całą dwuznaczność teorii i normatywnych uproszczeń? Moralność nieetyczna to po prostu „moralność Kalego", niemoralna etyka – to moralizatorstwo, bezduszne, wszystkowiedzące pouczanie, monolog eksperta. Normy chronią nas przed relatywizmem, to pewne, wszelako też są zmienne, zależne od „epoki i zbiorowości", często nawet od rządzących nimi konwencji – te zaś bywają czasem niesprawiedliwe i dwuznaczne... Cóż począć, gdy intuicja przeczy normom – słuchać prawa czy zawierzyć sumieniu?

Niektórzy filozofowie i socjologowie stanowczo odróżniają etykę od moralności, widząc w tej pierwszej zbiór stałych, niewzruszonych reguł, „sztywnych" zasad, być może wygodnych, ale grożących użyciem ich w celach zgoła niemoralnych. Moralność zaś, pojmowana jako indywidualna, osobista odpowiedzialność za każdy wybór, miałaby chronić przed tym nadużyciem. O rozróżnieniu tym – komentując swój artykuł *Moralność bez etyki* – opowiada Zygmunt Bauman w wywiadzie zatytułowanym: *Postmodernizm czyli nowoczesność bez złudzeń* („Odra", nr 1/95). „Od kiedy wygnano nas z raju, jesteśmy skazani na bycie moralnymi nie w sensie bycia dobrymi, ale w sensie stawania w każdym momencie przed wyborem pomiędzy dobrem a złem. Dopiero w związku z tym powstaje problem odpowiedzialności moralnej i w tym sensie jesteśmy skazani na problematykę moralną (...) Człowiek jest zawsze odpowiedzialny, bez względu na to, czy to, co robi, jest zgodne czy niezgodne z wolą wspólnoty albo z tradycją (...) Reguły, jak wszystko inne, są obosieczne. Bardzo są nam potrzebne, nie możemy się bez nich obejść, musimy mieć jakieś zasady porozumiewania się. Z drugiej strony, mają one w sobie to żądło, które od czasu do czasu może śmiertelnie ukąsić. Reguły są wszak także narzędziem ciemiężenia odmieńców, innowierców, odszczepieńców, dysydentów (...) »my« nie jest liczbą mnogą od »ja«. To znaczy, że zasady moralne, których przestrzegania mogę wymagać od

siebie, nie muszą (czasami nie mogą!) być regułami ogólnoludzkimi. Od siebie mogę wymagać poświęcenia się dla jakiejś sprawy, ale kiedy chcę z tego uczynić regułę powszechną, staję się ciemiężcą i dyktatorem."

Wyższość moralności nad etyką polega – według Baumana – właśnie na owej niejasności, nierzadko dramatycznej niepewności wyboru, na ciężarze odpowiedzialności własnego sumienia. „Wypada być moralnym – twierdzi Bauman – bez luksusu pewności moralnej, jaką oferuje etyka (...) Bycie moralnym to bycie pozbawionym nawet satysfakcji spełnienia obowiązku; być moralnym to tyle, co być wiecznie niezadowolonym z tego, że nie było się moralnym dostatecznie, że to, co się uczyniło, było niewystarczające. Moralnego człowieka poznaje się po tym, iż nigdy nie uznaje on siebie samego za dostatecznie moralnego (...) Z chwilą, kiedy się dokładnie powie – od A do Z – rób to a to i wtedy wszystko będzie cacy i nikt, a szczególnie ty sam nie będziesz miał pretensji, to moralność ulegnie likwidacji. Albowiem moralność to życie w niepewności. Tylko wtedy, gdy się odda życie za innego człowieka, jak uczynił to np. Kolbe, można mieć tę pewność: tak, zrobiłem wszystko, co trzeba! Do tego momentu, do tego punktu nie masz tej pewności."

Jak często wybory moralne są trudne i niejednoznaczne, wiedzą wszyscy, których domeną działalności – i odpowiedzialności – jest jakaś zbiorowość: grupa czy całe społeczeństwo – z całym konfliktem wzajemnych interesów, splotem uwarunkowań historycznych i ekonomicznych. Nie ma wtedy wyborów idealnych i jedynie słusznych, dobro jednych pociąga za sobą nierzadko krzywdę innych – sama etyczna wrażliwość już nie wystarczy, by polityka była moralna; niezbędna okazuje się także odpowiednia strategia, socjotechnika, wyobraźnia, dar przewidywania biegu wydarzeń i umiejętność kompromisu, także etycznego.

„Polityka nie jest sakramentem; jeśli chce się ją uprawiać, to trzeba przylegać do rzeczywistości, która się zmienia. Trzeba umieć zachowywać zasady i zmieniać poglądy" – te słowa Jerzego Giedroycia, politycznego i moralnego autorytetu Polaków przytacza Kinga Dunin w swoim artykule *Królewicz i żebrak* („Ex Libris", nr 71/95), zadając równocześnie pytanie o aktualność tak rozumianego modelu uprawiania polityki.

„Sukces Giedroycia polegał na tym, że był giętki i niezależny, starał się przylegać do rzeczywistości, nie wzbudzając przy tym podejrzeń, że za giętkością tą w istocie mogłaby się kryć prywata. Na tym też, że pozwalał nam wierzyć, że działalność swoją traktuje jako posłannictwo, misję, nie pozostawiającą miejsca na życie osobiste, a także w to, że możliwe jest połączenie wyższego celu ze skutecznością i trzeźwym osądem. Dydaktyzmu z racjonalnością. Ducha z materią politycznej gry. Giedroyc ze swoją niewątpliwą klasą symbolizuje więc pewien idealny splot polityki z moralnością, co nie musi wcale oznaczać moralizowania, pretensjonalnego pouczania, a nawet szlachetnego dawania świadectwa wartościom – uważanego jeszcze nie tak dawno za jedyny dopuszczalny sposób uprawiania polityki. (...) Czy w ogóle taka wizja polityki pasuje do dzisiejszych czasów

i czy naprawdę jest sens mówienia o wspólnym dobru, innym niż wypadkowa interesów, dążeń i wyobrażeń elektoratu? A może polityk jest w istocie tylko funkcjonariuszem partyjnym, wymienialnym na innych, którego zadaniem jest realizowanie partyjnego programu i woli wyborców? (...) A moralność? Moralność przy tak uprawianej polityce łączy się ze ścisłym oddzieleniem roli prywatnej i publicznej. Polityk moralny to taki, który nie pomaga swojej prywatnej firmie i którego prasa nie dopadła na obyczajowym skandalu. Słowem – przyzwoity człowiek. To zaś, co robi jako polityk, nie jest moralne czy niemoralne, ale służy mi albo nie służy, jest skuteczne lub dyletanckie".

Wszelkie dyskusje na temat moralności czy niemoralności polityki nieuchronnie prowadzą do bezlitosnego kryterium, jakim jest skuteczność. Ta zaś częściej bywa skutkiem przebiegłości niż szlachetności, niestety. Problemy polityczne naszej przepoczwarzającej się części Europy zdają się być większym wyzwaniem dla moralisty niż czasy komunizmu. Przywoływana, za Havlem i Sołżenicynem, recepta „życia w prawdzie", a więc publicznego wypowiadania się i działania zgodnego z własnymi przekonaniami, niewiele dziś mówi ludziom, którzy często czują się zdradzeni, zagubieni i zrezygnowani.

„Res Publica" (nr 3/95) drukuje wykład Jeffreya C. Goldfarba pod tytułem *Cynizm jako choroba kultury i polityki*. Diagnoza stanu współczesnej demokracji zdominowanej z jednej strony przez cynizm, z drugiej przez rezygnację – prowokuje autora do pytań o metody skutecznej kuracji. Goldfarb opisuje gościnny wykład Adama Michnika w Nowym Jorku, będący listem otwartym do Nebojšy Popova – surowego krytyka polityki serbskiej. „Słuchałem tego wykładu z podziwem – przyznaje autor – Oto jeden z prawdziwych intelektualistów naszych czasów pochwalający swego kolegę za to, że sprzeciwił się niesprawiedliwości. Przypominał się Zola i sprawa Dreyfusa, intelektualista, który w imię prawdy walczy z przesądami. Zaiste, to właśnie ludzie tacy jak Michnik w czasach komunizmu przypominali nam, że intelektualista może mieć wielki wpływ.

A jednak, w miarę jak słuchałem wykładu, pojawiły się wątpliwości. Wydało mi się, że czas wielkich gestów skierowanych przeciwko kłamstwom być może już minął. Zapytałem Michnika, czy sądzi, że intelektualista ma wciąż jakąś misję do spełnienia. Zapytałem, czy uważa, że mówienie prawdy w publicznych sytuacjach, pisanie artykułów i listów otwartych jest skutecznym sposobem na przeciwstawianie się zagrożeniu ksenofobicznego nacjonalizmu w świecie postkomunistycznym. Udzielił odpowiedzi, jakiej się spodziewałem. Nie jest to sprawa skuteczności, powiedział. Kiedy Tomasz Mann pisał sławny list, nie zastanawiał się, czy jego protest będzie miał odpowiedni wpływ. Działał po prostu uczciwie i honorowo. Mówił prawdę, co stanowi podstawowy obowiązek intelektualisty (...)

Oto klasyczna wypowiedź Michnika, klasyczna wypowiedź intelektualisty–moralisty. Prywatnie muszę się z tym stanowiskiem zgodzić, jednak jako socjolog cynizmu i obserwator życia społecznego mam wątpliwo-

ści. Nie dlatego, iżbym sądził, że wybitni intelektualiści powinni dzisiaj inaczej postępować, że ich oddanie prawdzie powinno być kontrolowane. Chodzi mi raczej o to, że żyjąc we współczesnym cynicznym środowisku stosunkowo łatwo jest wykonywać piękne gesty i głosić szlachetne poglądy, a znacznie trudniej jest oddziaływać na niekoniecznie bardzo dramatyczne problemy społeczne i polityczne. A ponieważ zagubienie i związany z nim cynizm stały się podstawowymi problemami, działania intelektualistów powinny przyjąć inne formy, a być może powinny płynąć z innej strategii (...) Intelektualiści muszą doprowadzić do zwolnienia tempa, tak żeby myślenie stało się możliwe. W czasach zagubienia ważne jest nie tylko mówienie prawdy, ale także poszukiwanie prawdy. Równie ważne jak dostarczanie odpowiedzi stało się skłonienie ludzi do zwolnienia tempa życia i do zadawania trudnych pytań. To właśnie zbyt łatwe odpowiedzi, proste numery stanowią zasadę działania zagubionych cyników, od Perota do Żyrinowskiego i ich zwolenników, od skrajnych nacjonalistów w byłej Jugosławii do neokomunistów w byłym Związku Radzieckim."

Momenty historycznych i politycznych przesileń sprzyjają moralistom. Spektakularne procesy, klęski, zwycięstwa – stanowią bardziej efektowny materiał do wyciągania wniosków i formułowania pouczeń niż upragniona normalność i stabilizacja. Jakże łatwo jednak przekroczyć cienką granicę między moralnością a moralizatorstwem, między przypominaniem (i przestrzeganiem) zasad moralnych a prawieniem morałów, między pokornym namysłem nad zawiłością ludzkich dróg a ferowaniem *ex cathedra* szybkich wyroków i prostych rozwiązań. Jak łatwo zignorować dramatyzm wyboru, który nie dotyczy nas bezpośrednio... Z nieuchronności tych uwikłań, a także – paradoksalnie – z ich przydatności zdawał sobie doskonale sprawę włoski myśliciel Benedetto Croce, którego esej *Zmierzch cywilizacji* pisany tuż po zakończeniu II wojny światowej przypomniał „Przegląd Polityczny" (nr 26/94): „Nasi dawni historycy – pisze Croce – jak Nicola Macchiavelli, wiedzieli i głosili, że sprawy ludzkie zależą od dwóch potęg, od Fortuny i od Cnoty. Było to powiedzenie nieco uproszczone, ale odpowiadało prawdzie. Wystarczy tylko pogłębić je i sprowadzić do innego dualizmu, do tężyzny życiowej i mocy moralnej, do dwoistego porządku sił: życiowych lub organicznych i moralnych, z których każda podlega tylko swoim prawom, ale żadna nie może obejść się bez drugiej i nie jest zupełnie samodzielna (...)

Tylko naiwni mogą przypuszczać, że czynnik moralny działa w nas samodzielnie, gdyby tak bowiem było, nie miałby nic do działania; odwracać się od prawd życia, aby uniknąć potknięć i ciosów, których nie oszczędzają nam konieczności i wymagania spraw określanych jako naturalne lub związane z działaniem ciała, byłoby rzeczą prostacką, jeśli nie wręcz absurdalną (...) Fortuna wkracza niespodzianie i rwie przędziwo Cnoty; stąd to wartościom moralnym życia zagraża stałe niebezpieczeństwo. Czyżby ta oczywista prawda miała być dla nas ciągle nowością? (...) Wartość cywilizacji polega nie na wiecznym jej trwaniu, ale na nieśmiertelnej sile ducha, który ją ciągle odradza i natęża."

Uznanie krwawych paradoksów historii za bezpośrednią przyczynę nie tylko cierpień człowieka, ale i jego wzlotów, nie tylko niszczenia skarbów kultury, ale i ich tworzenia – każe zastanowić się nad zależnością sztuki od zła a procesów twórczych od cierpienia. Jednym z aspektów tej zależności jest odmienność psychiczna – od zawsze fascynująca artystów i krytyków sztuki. O wynikających z tej sytuacji nieporozumieniach i nadużyciach pisze w artykule *Osobność* Elżbieta Grygiel („Ex Libris", nr 72/95): „Ludzie o uszkodzonych mózgach i zaburzonych połączeniach nerwowych są odkrywani jako depozytariusze cech, które do niedawna zwykło się przypisywać tylko artystom. Oprócz niezwykłej pamięci, talentów odtwórczych i interpretacyjnych w muzyce odkrywa się w nich zdolność innego, przenikliwszego widzenia, którą objawiają niekiedy w rysunku i malarstwie. Często porozumiewają się poprzez sztukę; wyrażają swoje poszukiwania i emocje w języku teatru, dźwięków i barwnych plam.

W obszarze sztuki nie możemy z kolei nie zauważyć znamiennego faktu, że współcześni artyści posługują się z upodobaniem drastycznymi środkami ekspresji, które jeszcze do niedawna określano jako objaw choroby (...) *Performer*, który wystawia w przestrzeni galerii własne ciało poddawane okrutnym nacięciom, krwawiące i bolesne, różni się jednak od autysty, samookaleczającego się w niepojętym akcie autoagresji. Choć efekt dla Marsjanina byłby nierozróżnialny, to jednak inna jest pozycja, z której zaczyna działanie człowiek uważający się za artystę. Artysta świadomie wybiera, przygotowuje się do akcji, rachuje swoją wytrzymałość i reakcje publiczności (...)

Grupa młodych ludzi z warszawskiej ASP uprawia działania, które można nazwać sztuką ekstremalną. Paweł Althamer, bardzo utalentowany rzeźbiarz, wykonał akcję podczas której zamknął się w wielkim foliowym worku, napełniającym się powoli wodą. Do utraty tchu (...) Przykłady podobnych dążeń do ekstremum w zachodniej Europie można mnożyć, stopniując natężenie zachowań autodestrukcyjnych i agresywnych, których symboliczną kulminacją było wystąpienie Rudolfa Schwarzkoglera popełniającego poprzez okaleczanie się rozłożone na raty samobójstwo na oczach publiczności (...) Czy istotnie na obrzeżach wytrzymałości na ból i cierpienie, w sytuacjach ekstremalnych można zbliżyć się do prawdy? (...)

Tymczasem obok chodzą po świecie istoty, dla których autodestrukcyjne lub podobne doświadczenia są niezrozumiałym wewnętrznym przymusem, połączonym dodatkowo z niemożnością porozumienia, artykulacją swojego »ja« w inny sposób. Widziałam chorą kobietę, która biegła po głównej ulicy Warszawy i wyła jak zwierzę. Widziałam film, w którym artystka Anna Janczyszyn czołgała się po chodniku, bo ten gest (dokumentowany przez kamerę wideo) oddawał stan jej duszy. Czy różnica oceny polega na nazwaniu jednej z tych kobiet artystką? (...)

Wiadomo, że niekiedy zdrowe części mózgu potrafią zrekompensować uszkodzenia powstałe w wyniku wypadków i gwałtownych urazów we-

wnętrznych. Powstało już wiele książek o niezwykłych osobowościach uwięzionych w ciałach chorych i niezdolnych do codziennego życia ludzi. Jakby natura sublimowała niekiedy to, co najlepsze. To się zdarza. O tym się dobrze czyta. Taka lektura daje nadzieję, także i komuś okropnie normalnemu i przeciętnemu, że talent, ścieżka dojścia do niezwykłości, drzemie nie wiadomo gdzie. Wydobycie go na jaw zawsze wymaga ciężkiej pracy. Myśląc o młodych artystach, którzy posługują się ekstremalnymi środkami wyrazu, mam obawy, czy nie podążają na skróty."

Zdarza się, że przeżycia i sytuacje graniczne owocują artystyczną ekspresją, bywa, że stają się bolesną, ale płodną pożywką dla sztuki. Dwuznaczność moralna zaczyna się w momencie odwrócenia kolejności – gdy cierpienie stymuluje się sztucznie, dla sztuki właśnie, gdy najpierw jest wola artysty a potem sprowokowane bądź poszukiwane przez niego *extremum*. *Katharsis* – to podstawowe usprawiedliwienie sztuki – jest wtedy niepełne, zmienia się w symulację, egotyczny trening wytrzymałości, rytualny egzorcyzm. Być może taka także jest rola współczesnej sztuki, tak często dobrowolnie wyrzekającej się prostych funkcji poznawczych i estetycznych.

„Czy istotnie potrzebujemy tak bardzo ładności i racji? – pyta w artykule *Sztuka jako przestępstwo* Urszula M. Benka („Topos", nr 1–2/95) – Jeśli sztuka się do nich sprowadza, potrzeba transgresji, więc przestępstwa, w kulturze zaspokajana jest poza nią, choćby na drodze wojny i gwałtu; lecz jeśli również tam panuje dyktat rozumu i norm, a panuje, przekroczenie w rzeczy samej ku naszemu rozczarowaniu i rozpaczy okazuje się tylko drobieniem w kółko, nie podróżą, odyseją, drogą czy tantrą, czy jakkolwiek to nazwać, i oczekiwany inny świat okazuje się tylko trywialniejszą wersją tego, co już znamy i wiemy, a czego przecież nie chcemy doświadczać (...)

Sztuka w swej istocie jest przestępstwem, lecz należy pamiętać, że pierwotne i spontaniczne rozpoznania religijne uświęcały przestępstwo: w Grecji na przykład jego patronem był Hermes. To przestępstwo było transgresją: wykroczeniem poza nasze codzienne normy, czyli ciągłym rozszerzaniem przestrzeni psychicznej tak, aby zmieściła się w niej rzeczywistość w całym swoim niepodzielnym stanie istnienia (...)

Jeśli to właśnie Hermes w dniu swoich narodzin ofiarowuje Apollinowi instrument do gry, czyli umożliwia mu sztukę, to mit zapowiada zupełnie jasno, iż Hermes w ten sposób okupił przestępstwo, zaś sporządzając instrument z zabitego żółwia, umożliwił sztukę poprzez mord. W tym sensie sztuka łączy światy, nasz zmysłowy oraz jakiś inny, święty, transcendentny, wykraczający poza nasze ludzkie i wąskie systemy norm. Sztuka wie, jak to czynić, nie naruszając ani *sacrum*, ani życia, czy też jak je naruszać wzbogacając i pogłębiając ich doznanie (...) Cokolwiek jest więc złe w sztuce, nie jest sztuką. Cokolwiek nią jest, pozostaje poza naszym intelektem i naszymi chęciami, po prostu obezwładnia i prowadzi – właśnie tam, gdzie nie chcemy dojść. Gdzie nigdy nie doszlibyśmy bez sztuki."

Krystyna Czerni

SUMMARY

"Amoral" is an aspect often attributed to modern art. It has repeatedly been asserted that modern art makes particular boast of casting off all moral limitations, ties and norms by the twentieth–century world, regarding it as the main and most laudable achievement of our times. Is it really so? What kind of relations holds between art and morality? Where does an artist's responsibility end? The April issue of "Znak" grapples with these questions.

The discussion opens with a classic essay by Edgar de Bruyne entitled *Art and Morality*. Mieczysław Porębski analyzes the nature of the relation between the two on the basis of Aleksander Gierymski's, Pablo Picasso's and Tadeusz Kantor's artistic output. Andrzej Osęka brings up the ambiguity of the fascination with evil as detectable in the twentieth–century art.

"When is art amoral?" asks Janusz Marciniak. Joanna Sosnowska elucidates the meaning of the concept of audience for studies on modern art, while Andrzej Pieńkos founds his reflection on literary conceptions concerning the role of evil in art. Provocative questions put by Krystyna Czerni have prompted a large group of persons active in the field of art to participate in her questionnaire. Tadeusz Boruta, Dorota Jarecka, Grzegorz Kowalski, Jacek Królak, Barbara Majewska, Maria Poprzęcka, Jacek Sempoliński, Jan Józef Szczepański, Maryna Tyszkiewicz, Krzysztof Zanussi and Maciej Zychowicz have spoken about the role of morality in the artist's work nad life. Poems by Hugo von Hofmannsthal devoted to the memory of his friends – actors round up the first part of our issue.

The second part begins with Jan Kiełbasa's *Sketch on Fortitude*. Marek Skwarnicki spins his reflection around John Paul II's *To Step over the Threshold of Hope*. Jadwiga Żylińska considers the significance of the notion of honour as present in the European culture, whereas Grzegorz Górny unfolds two visions of alcoholism, one by Wieniedikt Jerofiejew and the other by Malcolm Lowry.

In the "Events–Books–People" section Ryszard Legutko reviews critically Richard Rorty's *Philosophy and the Mirror of Nature*. Andrzej Pawelec discusses Ryszard Legutko's latest book *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte* (*Absolute Ethics and Open Society*). Jarosław Fazan and Izabella Sariusz–Skąpska both focus their attention on a new collection of poems *Ziemia ognista* (*Fiery Land*) by Adam Zagajewski. Marian Stala presents Agata Mamoń's debut collection *Sen z jednorożcem (A Dream with a Unicorn*). Przemysław Bednarz considers a work by an American conservative thinker Thomas L. Pangle *Ennobling of Democracy*. In her *Letter from Nantes* Maja Jurkowska concentrates on a newly discovered and as yet unpublished book by Jules Verne – *Paris au XX*^{ème} *siècle*. Andrzej Szczerski shows us round Maria Stangret's painting exhibition. Of course, the issue would not be complete without Krystyna Czerni's review of periodicals, this time devoted to the problem of moralizing preaching.

SOMMAIRE

De l'art contemporain, on dit souvent qu'il est amoral, et qu'il considère sa libération des normes éthiques comme sa principale victoire en ce XX^{ème} siècle. Qu'en est-il exactement? Quels rapports y a-t-il entre art et morale? Quelles sont les limites de la responsabilité de l'artiste?

A ces interrogations, Edgar de Bruyne propose une réponse dans son essai: *L'art et la morale*. Entre ces deux domaines, existent des rapports, que Mieczysław Porębski met en lumière en analysant les oeuvres d'Aleksander Gierymski, Pablo Picasso et Tadeusz Kantor. En contrepoint, Andrzej Osęka relève l'ambivalente fascination du mal dont l'art du XX^{ème} siècle est porteur, alors que Janusz Marciniak se demande: *Quand donc l'art est-il immoral?* En tous cas, il sous-entend la notion de public, dont Joanna Sosnowska souligne la place dans les recherches sur l'art contemporain. Sur le plan littéraire, Andrzej Pieńkos s'attarde sur les diverses conceptions du mal dans la création artistique. Quant à Krystyna Czerni, elle a obtenu la contribution à son enquête sur le rôle de la morale dans l'art et la vie de l'artiste des personnalités du monde littéraire et artistique tels que Tadeusz Boruta, Dorota Jarecka, Grzegorz Kowalski, Jacek Królak, Barbara Majewska, Maria Poprzęcka, Jacek Sempoliński, Jan Józef Szczepański, Maryna Tyszkiewicz, Krzysztof Zanussi et Maciej Zychowicz. Pour conclure cette première partie du cahier, Hugo von Hofmannsthal évoque la mémoire de certains de ses amis acteurs.

La seconde partie du cahier comprend une *Esquisse sur le courage* de Jan Kiełbasa, les notes de lecture de Marek Skwarnicki sur le livre *Entrez dans l'espérance* de Jean-Paul II, la notion de l'honneur dans la culture européenne, développée par Jadwiga Żylińska, et les deux visions de l'alcoolisme, chez Wieniedikt Jerofiejew et Malcom Lowry, par Grzegorz Górny.

Les livres suivants ont été recensés:

– Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (*Philosophie et miroir de la nature*), par Ryszard Legutko,

– Ryszard Legutko, *Etyka absolutna i społeczeństwo otwarte* (*Ethique absolue et société ouverte*, récemment paru), par Andrzej Pawelec,

– Adam Zagajewski, *Ziemia ognista* (*Terre de feu*, poèmes), par Jarosław Fazan et Izabella Sariusz-Skąpska,

– Agata Mamoń, *Sen z jednorożcem* (*Rêve sur un licorne*; débuts poétiques), par Marian Stala,

– Thomas L. Pangle, *Ennobling of Democracy* (*Ennoblir la démocratie*), par Przemysław Bednarz.

Dans sa *Lettre de Nantes*, Maja Jurkowska relate la récente découverte d'un livre inédit de Jules Verne, *Paris au XX^{ème} siècle*. Par ailleurs, Andrzej Szczerski donne un aperçu de l'exposition de peinture de Maria Stangret, et Krystyna Czerni consacre sa revue des périodiques sur les problèmes de moralité.

WARUNKI PRENUMERATY

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ ADMINISTRACJĘ MIESIĘCZNIKA „ZNAK"

I. PRENUMERATA KRAJOWA

1. Administracja zastrzega sobie prawo kwartalnej regulacji ceny w prenumeracie.
2. Informacja o nowej cenie podana będzie z wyprzedzeniem kwartalnym.
3. Cena prenumeraty całorocznej w 1995 r. wynosi 48 zł. Wpłaty przyjmuje Administracja Miesięcznika „Znak", 30-105 Kraków, ul. Kościuszki 37, konto PKO I OM/Kraków nr 35510-25058-136.

II. PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Cena 1 egzemplarza wynosi 5$, prenumerata roczna za 1995 r. – 60$. Prenumeratę dewizową można rozpocząć od dowolnego miesiąca roku. Dopłata roczna za wysyłkę pocztą lotniczą: Europa – 9$, Ameryka i Azja – 18$, Australia – 37$. Konto dewizowe: SIW ZNAK Sp. z o.o. Bank PKO S.A. O/Kraków nr 5.35078-7000339-2511-30-1110.
Dla adresatów z Europy Wsch. istnieje również możliwość opłacenia prenumeraty w złotówkach. Cena i zasady jak w prenumeracie krajowej plus 100% za wysyłkę pocztą zwykłą. Konto PKO I OM/Kraków nr 35510-25058-136.

PRENUMERATA PROWADZONA PRZEZ PRZEDSIĘBIORSTWO KOLPORTAŻOWO-HANDLOWE „RUCH"

I. PRENUMERATA KRAJOWA

Cena prenumeraty w III kwartale 1995 r. wynosi 12 (120 000) zł. Szczegółowe informacje we właściwych dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora oddziałach „Ruchu" lub w urzędach pocztowych.

II. PRENUMERATA ZAGRANICZNA

Prenumerata zagraniczna jest o 100% droższa od prenumeraty krajowej i za III kwartał 1995 r. wynosi 24 (240 000) zł. Wysyłka pocztą zwykłą. Prenumeratę zagraniczną przyjmuje PK-H „Ruch" Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, Warszawa, ul. Towarowa 28, tel. 20-12-71 Konto P.B.K. XIII Oddz. Warszawa nr 370044-1195-139-11

Materiałów nie zamówionych nie odsyłamy

Zakład Poligraficzny Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak, Kraków ul. Kościuszki 37.

ISSN 0044–488 X
INDEKS 383716

Cena zeszytu w sprzedaży zł 4,5 (45 000).–
w prenumeracie zł 4 (40 000).–

Uwaga! Cena prenumeraty całorocznej w 1995 roku wynosi 48 (480 000) zł.

ZNAK
MIESIĘCZNIK

NAJBLIŻSZE NUMERY „ZNAKU":

PAMIĘĆ O NASZYM WIEKU
NONSENSY FILOZOFII
DZIEDZICTWO BAROKU

wśród autorów m.in.:

Ewa Bieńkowska, Martin Buber, Maria Dąbrowska–Partyka, Adam Grobler, Ks. Michał Heller, Czesław Hernas, Jerzy Holzer, Małgorzata Kitowska–Łysiak Stevan Konstantinović, Piotr Lenartowicz SJ, Jerzy Strojnowski, Michał Tempczyk, Miguel de Unamuno, Jan Woleński

Tematy numerów w drugim półroczu 1995:

Filozofia sztucznej inteligencji * *O języku religijnym* * *Dziedzictwo pozytywizmu* * *O odpowiedzialności* * *Rytuał a chamstwo*

NAJTANIEJ
W PRENUMERACIE