

ROMANA KOLARZOWA

MIĘDZY GRĄ A SUMIENIEM.

Z PROBLEMATYKI NOWEJ SZTUKI

Tekst dotyczy konsekwencji aksjomatu estetyki o pełnej autonomii sztuki i całkowitej wolności artysty. Idea, aby jakaś część świata ludzkiego była pozbawiona związku z etyką jest niebezpieczna, gdyż odmawia etyce miejsca wśród potrzeb duchowych, utożsamia ją z przymusem, a wolność - z jej brakiem. Idea ta jest też wewnętrznie sprzeczna. Wolność artysty jest bytem biurokratycznym i kończy się na progu muzeum. Problemu twórczości nie można rozważać bez uwzględnienia wątków pozaestetycznych, w tym - wrażliwości moralnej, która warunkuje każdą odpowiedzialną postawę, a więc także postawę twórczą. Absurdalność wielu współczesnych praktyk artystycznych jest najbardziej widocznym skutkiem usytuowania sztuki 'poza dobrem i złem'. Zatem obecnie pierwszorzędną kwestią nie jest drażnienie wszechstronnie już znanych aporii sztuki, ale podjęcie dyskusji nad relacją pomiędzy 'człowiekiem' a 'artystą'.

Sztuka zupełnie niedawno zyskała uprawnienia, o których zwykle się mniema, że są odwieczne. Jednym z nich jest prawo do bycia poza dobrem i złem. Łatwo jest interpretować to prawo jako "niezbywalne", utożsamiać je z wolnością i w imię tejże wolności domagać się jeszcze bardziej radykalnej separacji między sztuką i etyką. Także refleksja nad sztuką miałaby obywać się bez takich obcych wtętwów; miałaby pozostawać czystą estetyką, wolną od ograniczeń, jakie niesie z sobą niewczesne moralizowanie. Atoli taki projekt dopuszcza ograniczenia, kto wie, czy nie dotkliwsze od tych, których chce uniknąć, gdyż "(...) estetyka, której nie trapi myśl, czy artysta może być zbawiony, jest wprawdzie nauką przyjemną lecz niepełną"¹. Dodać należy, że nawet gdyby estetyka zaniechała tylko trapienia się myślą, czy sztuka może "mierzyć" ku wartościom metafizycznym i – w najlepszych swoich momentach – dosięgać ich², twierdzenie Rosenzweiga pozostanie w mocy. A postulat, dokładniej zaś bezwzględne roszczenie do bycia poza dobrem i złem wskazuje na chęć uniknięcia wszelkich strapień metafizycznych; niepodobna bowiem przystać na "metafizykę okrojoną" czy też "wybiórczą", taką, w której dobro będzie nieobecne.

Jakkolwiek, nie wyłącznie sztuka chciałaby bezwzględnie istnieć poza dobrem i złem – bo tę chęć coraz częściej podziela część nauk – to jednak owe nauki, żądając dla siebie bezwzględnej swobody działania, uzasadniają to żądanie jednak jakimś (z reguły przyszłym) dobrem. Zgodnie z tym uzasadnieniem teraz, co prawda, pominie się wszystkie krępujące reguły i wątpliwości, ale gdy już rozwiąże się problemy, wymuszające teraz to pominięcie, będzie można postępować nieskazitelnie. Odwołanie takie jest etycznie wątpliwe, ale jednak jest – i można je odczytywać jako świadectwo nieczystego sumienia. A więc jakiś ślad, że etyczne wahanie nie jest zbędne. Nawet gdyby miało być pozorem, świadczy przecież, że uciekający się do tego pozoru są świadomi jego niezbędności. To znaczy istnienia tych, którzy mają skrupuły i gotowi są występować w ich obronie.

¹ F. Rosenzweig *Gwiazda zbawienia* T. Gadacz (tł.) Kraków 1998 s. 678.

² Taki jest motyw przewodni rozważań Wł. Stróżewskiego w "O możliwości sacrum w sztuce" w: N. Cieślińska (red.) *Sacrum i sztuka* Kraków 1989 s. 23 – 38.

W sztuce natomiast i w towarzyszącej jej refleksji z dużą determinacją forsuje się koncepcję, że żadne uzasadnienie dla wykluczenia pierwiastka etycznego nie jest potrzebne. Innymi słowy, sztuka ma być z jednej strony dziedziną ducha, z drugiej – ma być dziedziną całkowicie rozłączną z etyką, skądinąd także znajdującą swoje ugruntowanie w tym, co duchowe. Nasuwa to podejrzenie, że prawdą jest, iż “(...) okropne słowo, duch – schronienie, niczym samo piekło, wszystkich dobrych intencji i wszystkich złych czynów!”³. Jednak nawet nie można mieć pewności, czy same intencje są tu na pewno dobre. Myśl, że jakaś dziedzina ludzkiej praktyki miałaby być pozbawiona związku z etyką, że w jakiejś sferze postępowanie człowieka miałyby być “moralnie obojętne”, bynajmniej nie wydaje się dobra. W każdym razie zdaje się sugerować, że sama etyka nie ma związku z żadną ludzką potrzebą duchową, lecz jest “gołym” przymusem społecznym. I że koniecznie trzeba ustanowić enklawę, do której ów przymus nie sięga, a która miałaby być schronieniem “ludzi wrażliwych”, szczególnie cierpiących od przymusu.

“Człowiek wrażliwy” nie poddaje się bliższemu określeniu. Przywykliśmy mówić o wrażliwości bez zróżnicowania. Widzieć w niej rodzaj glejtu szlacheckiego, poświadczającego płynące “z urodzenia” wyższe dary (i prawa). Niemal każdy znajduje pokusę, aby wskazywać w sobie znamiona wrażliwości i odnosić je do uznanych kanonów. Tu, gdy zdać się nie wyłącznie na już zreflektowane przykłady, ale odwołać się do praktycznego i powszedniego doświadczenia, najbardziej bezpośrednio można uchwycić bliskość wrażliwości i anestezji. Najbardziej przecież powszechnym symptomem wrażliwości jest niemożność i niechęć: nie mogę na to patrzeć, nie chcę tego oglądać, nie potrafię tego/o tym słuchać... Nie chcę-, nie mogę-, nie potrafię- jednakowo odnosi się do drastycznego serwisu medialnego, jak i do wydarzeń tuż obok, w bezpośrednim zasięgu postrzegania – a więc w możliwym także kręgu zaangażowania. Spotkanie z człowiekiem, który na ulicy zachorował lub został pobity, z okaleczonym zwierzęciem wyzwala tę “falę wrażliwości”: odwrócić się co prędzej lub hipnotycznie patrzeć i powtarzać: to straszne. Patrzeć również podejrzliwie i niechętnie na tych (jeśli się znajdują), którzy zechcą wówczas zmierzyć się z tym strasznym. Taki człowiek przecież wprost okazuje, że ma nerwy jak postronki... Niewrażliwy. Jednym z najtrafniejszych spostrzeżeń Prousta jest to, uczynione o *Milosierdziu* Giotta: to krzepka, twarda kobieta, zdolna unieść cudze nieszczęścia i potrzeby. Ale wrażliwość moralna – przy braku wyraźnych dystynkcji, co do samej wrażliwości – jest jednak tym, co najmniej pobudza do refleksji. Jeśli już tak się zdarzy, pomieszcza się ją wtedy całkiem osobno, jakby była fenomenem marginalnym; i stara się ją rozumieć źle, czyli zredukować do ‘moralizowania’ i wykazać jego ‘niewczesność’.

Tak objawiająca się wrażliwość zmienia jednak diametralnie kierunek, gdy, zamiast groźących możliwością uwikłania realiów, konfrontuje się ze sztuką lub tym, co jest w charakterze sztuki prezentowane. Człowiek wrażliwy, znajdujący dowód swojego statusu w niemożności patrzenia (na realne sceny drastyczne), czułby się nie dość wrażliwy, gdyby nie starał się znaleźć zrozumienia dla dość powszechnych praktyk *body art*. Jest zagubiony, i usatysfakcjonowany tym stanem, gdy przestaje odróżniać reportaż z masakry od filmu o masakrze. W konfrontacji z tym, co przyjmuje do wiadomości jako sztukę, a także coraz częściej z każdym przekazem medialnym człowiek wrażliwy stara się tylko “uratować” postawę dystansu moralnego. Bowiem człowiek, który w takich okolicznościach pytałby o kwestie etyczne, jest człowiekiem nie dość obytym z czystą sztuką – i nie dość na nią wrażliwym.

Sama wrażliwość moralna, identyfikowana (choć nie jest to regułą) z sumieniem, przedstawiana jest w postaci zredukowanej, wiążącej się ledwo z tym, co J. Tischner określił

³ E. Lévinas *Trudna wolność. Eseje o judaizmie* A. Kuryś (tł.) Gdynia 1991 s. 49.

jako etykę erotyczną⁴. Tak pojmowana wrażliwość moralna każe wszędzie tropić nie tylko watki, ale i skojarzenia seksualne⁵; i na tym poprzestaje. W tym redukcjonizmie zapoznaje się oczywistą intuicją, że wrażliwość moralna jest przede wszystkim wstępem, warunkiem każdej rzetelnej postawy, także twórczej. Taka postawa nie wydaje się możliwa bez związku z odpowiedzialnością – a więc najprościej: ze świadomością powinności zdania sprawy z tego, co i dlaczego się czyni (tworzy) oraz z gotowością do uczynienia zadość tej powinności.

Czym jest wrażliwość moralna, najłatwiej dostrzec tam, gdzie jej wyraźnie brak. W najnowszej historii przykładów jest dość. Jeden z nich zapisany jest w dziejach grupy pisarzy, skupiającej niemal bez reszty twórców wybitnych, spośród których wielu w latach dojrzałych stało się tragicznymi bohaterami stalinowskiego terroru. Marina Cwietajewa, Andriej Bieły, Osip Mandelsztam, Borys Pasternak... rosyjscy symboliści i akmeiści, długo skupieni wokół Maksimiliana Wołoszyna, "stwórcy poetów", i *Apollona*⁶. Świadomie nie wymieniam Anny Achmatowej, gdyż ona pozostawała wieczną nie przynależną. Była zresztą, jak to zaświadcza Berlin⁷, kimś znacznie więcej, niż wielkim poetą, właśnie wielkim autorytetem moralnym; nawet gdy tego *więcej* nie zawsze była świadoma. Świadomie pozostawała wszakże poetką; w jej osobistym słowniku poeta nie odmieniał się przez rodzaje. Możliwe, że tę wiedzę o bezrodzajowości poety Achmatowa zbudowała z historii, której twórcami byli poetki i poeci, a śmiertelną ofiarą – poetka.

Dzieje tej grupy, w której tak wiele jest rozpacz i śmierci, biegną tak, jakby – wbrew temu, w co każe wierzyć rozum – naznaczyły ją rozpacz i śmierć Jelizawiey Dmitriewej. Przez krótki czas była jedną z nich: młodą, utalentowaną poetką (ale jej wierszy nie ma w antologiach). Publikowała, jak wszyscy liczący się, w *Apollonie*. Dmitriewa nie była piękna, jak Cwietajewa czy Achmatowa. Miała tylko, jak one, talent. Ułomna i zdolna, za radą wydawcy, wcieliła się w Cerubinę de Gabriac i stała się objawieniem poetyckim. I mitem, kreowanym przez grupową wyobraźnię. Rozwija się rodzaj kultu tajemniczej Cerubiny. A razem z nim – poszukiwania jej śladów. "Zdemaskowanie" Jelizawiey Dmitriewej ściąga na nią bezprzykładną wrogość niedawnych wielbicieli Cerubiny. Wrogość uzewnętrzniającą się w najróżniejszych formach psychicznego znęcania się nad tą, która tak bardzo "rozczarowała". Coraz bardziej osaczana i nękana, Dmitriewa popełnia samobójstwo.

Pozostaje pytanie: co naprawdę się stało? Młodzi pisarze i intelektualiści (także rosyjscy), od Romantyzmu zaczynając, to ludzie o ponadprzeciętnej wrażliwości. Niemal wszystkie ich stowarzyszenia charakteryzują się podwyższoną temperaturą emocjonalną, sięgającą ekstremalnej egzaltacji. Ten ton afirmują bohaterowie Dostojewskiego, ci najbardziej seraficzni: Alosza Karamazow czy książę Myszkina. Trzeźwiej – także bohaterowie Tołstoja: Andrzej Bołkoński, Piotr Biezuchow. To są wzorce egzaltacji wszechogarniającym współczuciem, zamykające się w wyznaniu Myszkina: kocham (...) nie miłością lecz żalnością. Znak rozpoznawczy to żalność dla wszystkich skrzywdzonych i poniżonych⁸. W dziejach Dmitriewej jest dysonans, możliwy tylko do przemilczenia. Wobec

⁴ J. Tischner *Świat ludzkiej nadziei* Kraków 1993 s. 76.

⁵ Z psychologii jednak wiadomo, że skojarzenia mniej zależą od percypowanych treści, a bardziej od psychiki percypującego.

⁶ M. Cwietajewa *Duch w potrzasku* – "Żywe o żywym" E. Bieńkowska, S. Pollak, A. Pomorski (tł.) Warszawa 2001.

⁷ I. Berlin "Spotkania z rosyjskimi pisarzami w 1945 i 1956 roku" b.a.p. s. 323–352 w: *Dwie koncepcje wolności i inne eseje* J. Jedlicki (wyb. i opr.) Warszawa 1991 s. 267–354.

⁸ Związki między preferencją literatury romantycznej do "potępionych bez skazy", a oświeceniowymi projektami emancypacyjnymi są tematem na odrębne badania. Tu trzeba odnotować, że literatura romantyczna solidaryzuje się z bohaterem w upadku, ponieważ postrzega ten upadek jako okoliczność zewnętrzną – skutek zdeprawowanych okoliczności (nadużyć władzy, prawa itd.), a nie skutek moralnego wyboru bohatera. Jego własne kwalifikacje moralne są wyższej jakości, niż te, które dominują w osądającym go świecie.

realnej skrzywdzonej poetki patos literackiej egzaltacji załamuje się. I odsłania etyczną pustkę. Realna skrzywdzona wyzwoliła wściekłość, niepoczytalną, infantylną. Nie było to “moralne oburzenie” mistyfikacją; w literaturze i publicystyce europejskiej pseudonim był od dawna dobrze przyswojonym obyczajem; a w Imperium Wszechrosji nieraz aż nadto oczywistym. Gdyby szło tylko o winę mistyfikacji, złość winna kierować się na Wołoszyna, doskonale znanego z upodobania do fingowania postaci i biografii. Cerubina jest jego tworem; ale budzące zachwyt wiersze są utworami Jelizawiey Dmitriewej. Przystając istnieć jako Cerubina, nie przestaje być autorką swoich wierszy. Cały czas, jako realna osoba, była podmiotem etycznym. A jednak w tym wymiarze dla małego kręgu “świata sztuki” nie zaistniała ani przez chwilę. Także po śmierci nie zaistniała jako problem moralny – nawet jako “zbrodnia przeciw sztuce”, za którą w egzaltowanej retoryce estetyzmu można by poczytać wytrwale przemilczanie jej twórczości.

Historia ta, dość już odległa, jest ważnym wskazaniem, że eliminacja problematyki etycznej z kręgu sztuki nadzwyczaj łatwo obraca się przeciwko sztuce. W istocie, przy programowej nieobecności etyki, nic nie wzbrania zabić twórcy ani zniszczyć dzieła. Kto wkracza w enklawę bezetyczną, tj. w świat sztuki, może postępować jakkolwiek, gdyż postępowanie w tym świecie nie podlega ocenie według zasad “przymusu społecznego”. Jednak sam świat sztuki stara się doprowadzić to rozumowanie do absurdu. Co widać po tym, że każda galeria dysponuje ochroną: to znaczy, że enklawa niczym nieograniczonej wolności niezbędnie dla swojego istnienia potrzebuje jednej z najbardziej dosłownych form przymusu społecznego. Pozostaje nierozstrzygnięta kwestia intelektualna: czym byłoby wystąpienie nie kogoś ‘przypadkowego’, ze stwierdzonymi zaburzeniami psychicznymi, objawiającymi się m. in. przymusem zniszczenia *Piety* Michała Anioła⁹, ale artysty - wiernego, choć późnego ucznia Marinettiego, podzielającego pogląd mistrza, że z minionej sztuki kamień na kamieniu nie powinien zostać. Innymi słowy, jak zostałyby zinterpretowane uszkodzenie rzeźby, gdyby jego sprawca z racji zawodu należał do Świata Sztuki i uzasadnił swoje działanie jakąś radykalną, choć uznana za uprawnioną, koncepcją estetyczną. Zakwestionowanie takiego działania, choćby przez uznanie, że sprawca nie jest w pełni poczytalny, godziłoby w sama taką teorię oraz w aksjomat, że artyście przysługuje wolność całkowita. Zwłaszcza w świecie sztuki.

Jednak o prawie do całkowitej swobody działania artystycznego mowa jest najczęściej wtedy, gdy zdarzy się, że (zwykle) młody człowiek, legitymujący się wykształceniem artystycznym, popełnił - w swoim i zapewne jeszcze kilkudziesięciu osób mniemaniu - dzieło. W mniemaniu natomiast znacznie liczniejszego grona popełnił jakiś rodzaj chuligaństwa, skłaniającego przede wszystkim do reakcji etycznych. Najbardziej dowodne, bo trwałe, przykłady znajdują się w plastyce. Jest jednak do pomyślenia i akcja teatralna o takim charakterze. Tu jest w całej okazałości widoczna pierwsza warstwa pomieszczenia, związanego z roszczeniem bezetycznej wolności. Wyróżnijmy główne wątki.

1. Każdy, kto uzyskuje dyplom stosownej akademii, jest artystą.
2. To, co tworzy artysta, uznaje się za sztukę.
3. Sztuce przysługuje bezwzględna wolność.
4. Kto kwestionuje powyższe punkty, ten daje świadectwo ograniczenia intelektu i wrażliwości.

Jak widać, zaczyna się od nieporozumienia, na które potem nie zwraca się większej uwagi. Nieporozumieniem jest łatwa zgoda na instytucjonalny (w praktyce przekłada się to na biurokratyczny) system dekretowania bycia artystą. Zwłaszcza gdy potem mówi się o nieskrępowanej swobodzie. Ta swoboda rzeczywiście przejawia się w łatwości uznawania za

⁹ Takich przypadków rzeczywiście wydarzyło się kilka. Po ostatnim zamachu rzeźba wymagała rekonstrukcji. Sprawcę, inżyniera z wykształcenia (informacja podana w prasie) uznano za człowieka nie w pełni poczytalnego, cierpiącego na urojenia o treści religijnej.

sztukę wszystkiego tego, co zechce podpisać posiadacz właściwego dyplomu. Dwudziestowieczna krytyka ma tę, wcześniej niewyobrażalną, wątpliwą zasługę, że zaakceptowała wszystko, co tylko się pojawiło; choćby tylko twory te występowały “w charakterze sztuki”.

Chciałoby się powiedzieć, że była to akceptacja bez-krytyczna, chociaż wynikała ze starannych badań; bo też ten typ akceptowania nowych praktyk jako dokonań artystycznych połączony był z wyteżoną pracą intelektualną. Praca ta jednak skupiała się nie na rzeczowej analizie proponowanych dzieł, ale na imponderabiliach, wśród których wyróżnione miejsce zajmowało uzasadnianie tego, co nie wydawało się dorzeczne, a także drażnienie zagadnienia szczególnych praw twórcy i jego statusu. Ale, zważywszy punkt wyjścia, oznacza to – konsekwentnie – badania bynajmniej nie artystyczne ani krytyczne, ale administracyjne.

Efekty znamy. Jeśli w miejscu publicznym, powiedzmy na schodach galerii, zacznie się negliżować obywatel X, to zjawia się służby porządkowe i zaczną sprawdzać tożsamość i kwalifikacje X-a. Potem ustalenia właściwych służb będzie roztrząsał sąd, a skutkiem tego będzie:

- a) uznanie X-a za winnego naruszenia porządku i ukaranie;
- b) uznanie X-a za jednostkę o ograniczonej poczytalności i odstąpienie od wymierzenia kary;
- c) stwierdzenie, że X ma cenzus artysty, a zatem jego zachowanie, acz niezwykłe, jest uprawnione twórczą swobodą i jako takie nie podlega ani ocenie etycznej, ani żadnej sankcji.

Krótko mówiąc, samo dokonanie nic nie mówi o tym, czym jest i na jakie wobec tego potraktowanie zasługuje. Dokonanie takie nie objaśnia się “samo przez się”, na wzór pierwszego lepszego obrazu, ani też nie “odsyla samo do siebie”, jak wymagałoby tego teoretyczna autonomia sztuki. Tutaj każdy paradygmat krytyczny okazuje się bezsilny, gdyż nie dostarcza żadnej pozainstytucjonalnej racji, decydującej o uznaniu bądź odmowie uznania dowolnych dokonań. O statusie tego dokonania decyduje status administracyjny jego sprawcy – a to znaczy, że znaleźliśmy się (wraz z naszym świętym przekonaniem o fundamentalności prawa do bezgranicznej swobody twórczej) bodaj niezupełnie tam, gdzieśmy chcieli. Albowiem konsekwentnie trzeba by się teraz zgodzić, że artysta z certyfikatem – jeśli zechce – ma takie samo prawo ‘spalić Luwr’, co dokonać aktu twórczego, polegającego na publicznym obnażeniu się lub pobiciu przechodnia. Każda z tych czynności może być działaniem twórczym, czyli czynnością wprowadzającą się naładować dowolnymi i dowolnie kojarzonymi znaczeniami¹⁰, niemniej moralnie obojętną.

Jesteśmy w miejscu, gdzie nie wiadomo, z czym mamy do czynienia. Wiadomo natomiast, że zamiast aksjomatycznie postulowanej autonomii sztuki, mamy dokonania całkowicie wtórne. Ich usytuowanie w Świecie Sztuki (ArtWorld) lub poza nim jest pochodną właściwego rozpoznania nie kwalifikacji, ale pozycji społecznej autora. W tym też miejscu administracyjnie wyodrębnione jednostki mają niemal pełną swobodę przekraczania już nie tylko etyki, ale i prawa, skądinąd mniej niż etyka subtelnego, za to nadrzędnie gwarantującego równość wszystkich podmiotów.

I tu pojawia się druga warstwa pomieszania, bardziej ważka dla jakości kultury. O prawie tu trzeba powiedzieć tyle, że ma określać minimalne¹¹ wymogi etyczne, a więc takie, które bez heroizmu są możliwe do powszechnego zachowania. Ma również określać

¹⁰ J. Czapski “Czy należy zabić Buffeta?” w: *Patrzac* J. Pollakówna (wyb. przedm. posł.) Kraków 1996 s. 257–258.

¹¹ Należy o tym przypomnieć ze względu na powszechność poglądu przeciwnego, w myśl którego prawo miałyby znajdować się powyżej etyki, a jego rozstrzygnięcia byłyby surowsze. Taką tezę przedstawiał dr K. Radziwiłł przy okazji prac nad Kodeksem Etyki Lekarskiej.

okoliczności, które udaremniają lub uniemożliwiają zachowanie tych wymogów¹². Właśnie dlatego, że prawo jest etycznym minimum, a nie optimum, winno też nie mnożyć takich okoliczności i nie opierać ich na kryteriach wyłącznie administracyjnych. Można sobie bardzo dobrze wyobrazić możliwość tworzenia innych grup uprzywilejowanych, wyodrębnianych na podstawie takich kryteriów, jak przynależność instytucjonalna czy miejsce zamieszkania. Jeden z tych wariantów był już realizowany: prawo do szerokiego dyskursu politycznego przysługiwało tylko członkom partii – zwykłych obywateli wiązała taka wykładnia prawa, według której krytyka ustrojowa była “godzeniem w rację stanu” i “działalnością na szkodę państwa”. W interesujących nas sytuacjach: nie ma dobrego, kwalifikującego się do racjonalnego uznania, uzasadnienia, dlaczego absolwent szkoły artystycznej może bez ponoszenia żadnych konsekwencji robić coś więcej, niż (być może bardzo twórczy) absolwent medycyny.

Znane i podnoszone przy takich okazjach racje są, łagodnie mówiąc, paralogizmami. Wolność słowa nie jest tym samym, co prawo X-a do nieskrepowanego, publicznego lżenia niemiłych mu osób. Swoboda głoszenia przekonań nie oznacza prawa do rozpowszechniania kłamstw, pomówień i oszczerstw, choćby ich treść całkowicie pozostawała zgodna z przekonaniem rozpowszechniających. Ale: czego wedle prawa nie może X–mechanik, X–polityk oraz X–profesor, może X–literat. Te truizmy natychmiast podlegają zanegowaniu, gdy tylko pojawi się magiczne słowo sztuka. Wtedy elementarne reguły, decydujące o jakości poczucia prawnego i szerszego od niego poczucia etycznego, przedstawiane są jako reguły demoniczne, określane nie mniej magicznym słowem cenzura. Nie chce się przy tej okazji zauważyć, że cenzura zawsze jest obecna i musi być obecna w przestrzeni publicznej. Ani tego, że sumienie jest indywidualną cenzurą, działającą zarówno w przestrzeni publicznej, jak i najbardziej prywatnej. Każda reguła przyzwoitego zachowania jest cenzurą – i nie “szczególną”, ale całkiem dosłowną. Zakaz kradzieży (kodeks karny) jest ograniczeniem prawa do swobodnego dysponowania dobrami materialnymi i intelektualnymi. Wielu nie ukradnie bez myśli o kodeksie; to sprawa sumienia. Osobisty opór (sumienie) przed powtarzaniem plotek jest ograniczeniem swobodnego przepływu informacji. Odczucie niestosowności zabawiania się kosztem czyichś przekonań ogranicza i swobodę wypowiedzi, i poczucie tego, co zabawne. Najtwardszy apologeta prawa do bezetyczności, a więc do braku jakichkolwiek zasad ograniczających swobodę wypowiedzi tzw. artystycznej nie zgodzi się jednak ani na spalenie Luwru, ani (choćby) na polemikę z jego sądami, obelżywą, ale poza tym celną w treści i ujętą w formę sonetu.

Jak się wydaje, nawet po pobieżnym zapoznaniu się z meandrami sztuki ostatniego wieku oraz towarzyszącej jej refleksji, nie widać żadnej nowej drogi, która pozwoliłaby samej sztuce odzyskać zdolność uświadamiania tego, co znaczące, a twórcy – zwyczajny ludzki wymiar. Wskazywałam, że “estetyczne wyniesienie” artysty ponad tzw. zwykłych śmiertelników było w gruncie rzeczy wygnaniem go ze świata ludzkiego¹³. Wyniesienie to budowało i gruntowało przeświadczenie, że “(...) artysta nie jest człowiekiem, lecz potworem”¹⁴, jednak już bez trzeźwiącej konkluzji, iż “(...) z tego jasno wynika, że nie każdemu człowiekowi nakazane jest być artystą”¹⁵. Wyniesienie artysty, przedstawiane jako

¹² Okolicznością udaremniającą zachowanie wymogu niezabijania jest niezbędność podjęcia obrony koniecznej. Okolicznością uniemożliwiającą zachowanie wymogów prawnych jest ograniczenie zdolności rozumienia swoich czynów. Okoliczność ta podlega stopniowaniu, symetrycznemu do stopniowania występującego ograniczenia.

¹³ R. Kolarzowa *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku* Kraków 2000 s. 42–49.

¹⁴ F. Rosenzweig *Gwiazda...* wyd. cyt., s. 315.

¹⁵ Tamże.

skutek “zastępczej sakryfikacji” sztuki, pozwalało także na zapoznanie, że “Sztuka jest tylko elementem. Elementem, bez którego człowiek byłby wprawdzie kaleki, lecz wciąż pozostawałby jeszcze człowiekiem. Jest elementem obok innych elementów. Człowiek jest czymś więcej”¹⁶.

Relacja między człowiekiem a artystą jest, jak się zdaje, pierwszorzędną kwestią, której – pytając nieustannie i o teraźniejszość, i o przyszłość profesji artystycznych oraz sztuki – nie można dowolnie wymijać. Pytając o znaczenie i sens sztuki, a także o sens twórczości, poruszamy nie wyłącznie zagadnienia estetyczne. Pytamy, między innymi, o to, co jest kwestią sumienia, decydującą o tym, co można przedstawić jako nośnik sensu i o tym, czy można komponować sensory fałszywe, i o tym wreszcie, czy można zanegować potrzebę sensowności. Mówiąc o sensie sztuki i o roli w nim kwestii sumienia, z konieczności mówimy o etycznym aspekcie twórczości i o etycznej, ludzkiej stronie artysty.

“Skoro mówimy o artyście, jasne jest, że akcentujemy te dyspozycje i wartości, które decydują o jego byciu artystą. Jednakże (...) artysta jest człowiekiem, jego bycie artystą wypływa z (...) bycia człowiekiem (...). Istnieje model życia, w którym realizacja jednych wartości spycha na dalszy plan urzeczywistnianie innych, lekceważy je, “puszcza samopas”. Troska o bycie artystą zwalnia wówczas niejako ze wszystkich innych obowiązków, czyni głuchym na roszczenia, które mogą być dla człowieka równie ważne, a niekiedy nawet ważniejsze od tych, jakie się aktualnie dostrzega. Jeśli drogą takiego ustosunkowania się do wartości rozwija się artysta, na pewno karleje w nim człowiek. Jeśli zaś prawdą jest to, co mówiliśmy poprzednio o jedności osobowości człowieka, prędzej czy później wygaśnie w nim także artysta”¹⁷.

To, co mówi Stróżewski, powinno posłużyć jako ważna wskazówka, że i dla samych twórców nie jest obojętna umiejętność dostrzeżenia siebie jako podmiotu etycznego. Nie kwestionując bynajmniej wolności twórczej, można jednak wskazać, że wolność ta nie jest “absolutna”, lecz – jak w każdej innej ludzkiej praxis – pozostaje w horyzoncie etyki. Bez tego odniesienia znika zresztą sama wolność – i jako wartość, i jako przedmiot sporu. Pozostaje dowolność, a więc to, dla czego nie sposób domagać się jakiegokolwiek uprzywilejowania.

Between Game and Conscience - Some Problems of New Art

The text refers to the consequence of the axiom of aesthetics, e.g. full autonomy of art and uninhibited freedom of an artist. The idea that there is no relationship between some part of human world and ethics is dangerous, because it denies ethics its place among spiritual needs and identifies it with constraint. Moreover, this idea is internally contradictory, too. Artist's freedom has bureaucratic character and ends on the threshold of museum. One cannot consider the problem of creation regardless of non-aesthetic plots, including - moral sensibilities, that conditions every responsible attitude, as well as a creative attitude. Location of art “beyond good and evil” is most visible result of absurdity of many present artistic practices. So nowadays the main matter is not consideration of well-known aporias of art in every respect, but discussion over the account among “man” and “artist”.

Romana Kolarzowa: e-mail: rkolarzowa@poczta.onet.pl

¹⁶ Tamże, s. 255. Myśl jeszcze bardziej radykalną wyraził K. Jeleński – jego zdaniem, jak mówi M. Poprzęcka, nie można przywrócić znaczenia kulturze (w rozumieniu kultury artystycznej) inaczej, jak przez wskazanie, że człowieczeństwo jest możliwe (i to bynajmniej nie okaleczone) i bez tej kultury.

¹⁷ Wł. Stróżewski *Dialektyka twórczości* Kraków 1986 s. 179-180.