

Jan Sochoń

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Jaka sztuka – dzisiaj?

Rozsypuje się obraz świata, jednocząca siła sztuki już niczego nie łączy, wszystko rozpada się na atomy.

Sándor Márai¹

To, co się aktualnie dzieje w europejskiej rzeczywistości kultury domaga się uczciwego rozeznania. Nie tylko z potrzeby uchwycenia, jak się naprawdę rzeczy mają, ale głównie z chęci przeciwstawiania się wszystkiemu, co, jako owoc twórczej aktywności człowieka, prowadzi do jego różnych okaleczeń, uniemożliwia realizację tkwiących w nim realnych potencjalności, skazując go na istnienie niepełne, uzależnione od zmiennych tendencji i norm aktualnie akceptowanych przez wpływowe środowiska i medialnie silne centra władzy. Powyższa diagnoza nie wszystkim zapewne wyda się godna przyjęcia, ale nie ma na to rady. Żyjemy w przestrzeni otwartego sporu. Dlatego w dalszej części rozważań przedstawię własne zdanie dotyczące sztuki, jej rozumienia i miejsca w zbiorowej przestrzeni, która obecnie stała się sferą globalną. Mimo więc różnorodności poglądów w kwestiach sztuki, pamiętajmy, że to, co każdy z nas proponuje, dotyczy tych samych zjawisk, których wspólnie doświadczamy i z nich bierze swój początek.

Stadia europejskiej sztuki

Wszystkie procesy prowadzące do ukształtowania się dwudziestowiecznego stanu kultury, objęły również samą sztukę i na nią bezpo-

¹ S. Márai, *Dziennik 1957-1966*, t. 3, tłum. T. Worowska, Warszawa 2018, s. 5. Skróconą wersję tego tekstu znajdujemy w „Toposie” 2018 nr 6.

średnio wpływały. Można zatem spojrzeć na historię ludzkości z perspektywy jej dziejów. I tak, na użytek tego eseju, wyodrębniam cztery stadia orientacyjne schematyzujące dzieje europejskiej sztuki. Pierwsze, trwające tysiące lat, a skryształizowane w erze homeryckiej i po niej, spowodowało umocnienie się świadomości dotyczącej suwerenności i odrębności poszczególnych dziedzin wytworów artystycznych.

Kolejna faza była krótsza, ale rozciągała się na wiele stuleci – według mego rozeznania aż po koniec XIX wieku. Okres ten charakteryzował się samowiedzą określonych kanonów sztuki, ale nadrzędnym wobec nich wymiarem były takie a nie inne światopoglądy, nacechowane filozoficznie, religijnie czy po prostu ideologicznie. Twórca ulegał im w różnym stopniu, ale zawsze miał w odwodzie swoje własne instrumentarium i własne królestwo formy.

Trzeci etap pojawił się w chwili rozpadu integralnych układów artystycznych spójnie związanych z całościowymi strukturami kulturowymi. Zniknęły style – chyba ostatnimi ich przejawami były romantyzm i naturalizm – a równocześnie z tym zjawiskiem pojawiły się oznaki nieufności czy zgoła niewiary artystów w niepodważalność proponowanych im światopoglądów. Ukształtował się wówczas znamieny dla owego przełomu model kultury określany mianem awangardy. W jego ewolucji miejsce kanonów zajęło ustawiczne eksperymentowanie materiałem, środkami wyrazowymi i motywami treściowymi, ale też zyskała na atrakcyjności idea nowości. Sztuka stała się grą, ale poważną, gdyż stawką stało się między innymi przeobrażenie świata²; twórcy manifestowali swoją postawę wobec rzeczywistości bez przyłączania się do zastanych kodeksów aksjologicznych, raczej je testowali, modyfikowali czy wręcz przełamywali. Apogeum tej fazy ustanowiła formacja, która od połowy lat 50. ubiegłego wieku starała się utrzymać status artysty bez sztuki. Ta bowiem była ustawicznie przekraczana, gdyż rujnowała, jak wielu artystów uważało, tkankę indywidualną i społeczną życia, które wszak spr-

² W Polsce, w latach międzywojennych, pewną rolę w awangardowym nurcie odegrali konstruktywiści, których nie interesowały kwestie warsztatowe, doskonalenie technik malarskich, ale przede wszystkim idea sztuki będącej narzędziem przemiany rzeczywistości, budowanie nowej wizji człowieka i społeczeństwa.

wia, że wszystko, jak postulował Marcel Duchamp, „jest” sztuką. W ten sposób doszło do zdeprecjonowania całej chyba estetyki od Platona do dziś³.

Ostatni szczebel to stopniowe wylanianie się nowego wariantu kulturowego, charakteryzującego się konsumpcjonistyczno-permisywnym układem społeczno-kulturowym⁴. Różnie go nazywano: raz postmodernizmem, innym razem ponowoczesnością lub późną nowoczesnością, biorąc przede wszystkim pod uwagę dokonania architektury i literatury, ale nieco później zaczęto wkładać w obszar tej mutacji kulturowej całe terytorium działań artystycznych, nie wyłączając filozofii. Niektórzy z badaczy posuwali się aż do skrajności mówiąc o „końcu sztuki” albo wręcz o jej fazie posthistorycznej. W tym ostatnim rozwojowym etapie uczestniczą twórcy tworzący aktualnie, objęci globalnym wiatrem nawiewającym najróżniejsze problemy polityczne, ekonomiczne, religijne czy medyczne. Artystów poruszają kwestie powszechne: kryzysu demokracji, ubóstwa, wykluczania, nietolerancji albo mniejszości narodowych czy tych powiązanych z kulturowym wymiarem płci.

Zaćmienie sztuki współczesnej

Skoro zatem wszystko i każdy jest w stanie tworzyć artystycznie, muszą zanikać obiektywne wartości, normy i kanony; nie trzeba już liczyć się z tradycją estetyczną ani zważać na moralne konsekwencje procesów artystycznych. Artysta został zwolniony z wszelkich zobowiązań. Nie musi tworzyć piękna, mówić prawdy, dysponować wyczuciem smaku i gustu, mieć utalentowanych rąk, wiernie odtwarzać rzeczywistości, wyzwalać wzniosłości, budzić przyjemność, upodobanie, zachwycać ani wzruszać. Ma natomiast być sobą według własnych zasad, nie wyłączając nawet lekkiego naruszenia prawa⁵. Z tej

³ Zob. A.C. Danto, *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2016, s. 46.

⁴ Powyżej wyodrębnione stadia rozwoju sztuki zawdzięczam rozmowom z niezującym już Stefanem Morawskim, które prowadziłem w latach 90. ubiegłego wieku, najczęściej w jego warszawskim domu mieszczącym się przy ulicy Waszyngtona 20.

⁵ Zob. szerzej: M.A. Potocka, *Nowa estetyka*, Warszawa 2016, s. 43.

racji nie mamy już do czynienia ze sztuką w tradycyjnym sensie, ale z czymś, co żywi się wszechogarniającą kreatywnością, wolnością od jakichkolwiek prawideł, zwłaszcza tych postulowanych przez światopoglądy religijne, chwytami dekonstrukcjonistycznymi, szczerością posuniętą aż po granice bezwstydu, brakiem potrzeby tłumaczenia się ze swej wyjątkowo subiektywnej postaci, gdyż nie wymaga się od artystów żadnych niecodziennych umiejętności, wiedzy, talentu ani, jak by to nazwał Platon, doświadczeń zrodzonych przez „szal Erosa”. Wystarczy po prostu chcieć wyrażać swoje impresje, by zyskać walor autentyczności, wejść w społeczny obszar zarezerwowany dotąd tzw. sztuce wysokiej, teraz obniżonej do poziomu składowiska w supermarkecie. Czyż za dzieło artystyczne uznamy zaprezentowany w sali muzealnej odkurzacz, odróżniony od zwykłego przedmiotu otoczką fluoryzującego światła albo piłki do koszykówki bezładnie porzrucane w akwarium?

Trzeba więc z pewnym smutkiem skonstatować, że krajobrazy sztuki nowoczesnej przypominają kłacze albo zawily splot. Sztuką wszak staje się w swych najróżniejszych i nieprzewidywalnych przejawach samo życie, które okazuje się podstawowym materiałem artystycznym, znikają też granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuki. Zaczyna liczyć się intencja twórcza, sam proces tworzenia dzieła, nie zaś finalny efekt, niosący sobą konkretne treści czy jakości chociażby metafizyczne. Zamiast doskonałości formalnej, warsztatowej, mistrzostwa artystycznego pochwały zyskują „wytwory” prowokujące, skandalizujące, po prostu pomyslowe, nastawione na epatowanie wulgarnością, brzydotą, okrucieństwem bądź drastycznym seksem. Zasadniczym wyróżnikiem tego rodzaju dzieł jest akcyjność oraz zacieranie granic między nimi a praktyką życiową, artystyczne wykorzystywanie wszystkiego, co tylko możliwe, nie wyłączając strzępów doktryn filozoficznych, naukowych, religijnych itd.

Mystyfikacja, anonimowość, ironiczność, łamanie konwencji, porzucenie utrwalonej przez wieki tradycji – oto niektóre widome znaki dzisiejszej sztuki, negującej, raz jeszcze podkreślmy, wszystkie dokonania tradycyjnej estetyki, nad wyraz ironicznej, kpiarskiej, świadomie porzucającej znaczenie jako środek porozumienia z odbiorcą. Oczywiście, powyższe uwagi nie dotyczą całości całej przestrzeni

współczesnej sztuki, choć zdają się być w niej dominujące. Napotykamy przecież teorie artystyczne oraz artystów, którzy świadomie nie poddają się naciskom propagatorów antysztuki; starając się – w przeciwieństwie – konstruktywnie reagować na zastane wartości tradycji, nie wyrzucać poza obręb osobistego zainteresowania takich pojęć, jak: natura, *mimesis*, wychowanie, odpowiedzialność, wiara, stworzenie czy chociażby osobowo pojęty Bóg. Miarą ich aktywności jest odkrywanie prawdy o rzeczywistości i zrośniętym z nią człowieku, z którego powodu i dla którego przecież sztuka istnieje. Akceptując tego rodzaju perspektywę wykładam, co następuje.

Sztuka włączona w tradycję

Rozpoznaję sztukę jako dziedzinę kultury niebywale wyrafinowaną i ekskluzywną. Nie każdy człowiek może być artystą i wcale nim być nie musi. Można przecież dysponować artystycznym poglądem na świat i w żywiół ludzkiego rozumienia rzeczywistości, w tym drugiego człowieka oraz – na ile to możliwe – Boga, wprowadzać poczucie piękna, nie tylko w estetycznym znaczeniu, lecz i w sensie duchowym, tudzież świadomość dramatyzmu oraz tajemnicy. Powyższa postawa mieści przeto w sobie podwójny plan znaczeniowy. Najpierw dotyczy faktu wykorzystywania – dosłownie we wszystkim, co w codzienności czynimy – możliwości i mocy, niesionych przez kolorystykę i formę malarską, muzykę czy słowo, zwłaszcza słowo o wielkim nateżeniu duchowym, znajdujące spełnienie w literaturze, w węższym sensie, poezji, a następnie wskazuje na określony sposób bycia, styl obecności i budowania relacji z innymi ludźmi, jak też z Bogiem.

Tak pojmowane bycie artystyczne uwrażliwia na naturalną godność i wolność każdego człowieka, na jego uwikłanie w grzech i stałe próby wybijania się do ewangelicznej niepodległości. Umożliwia wychwytywania treści poznawczych, które wymykają się pojęciowemu nazywaniu, stając się w rezultacie praktyką rozmyślania o tych treściach duchowych, które w sposób zaskakujący i jakoś niespodziany pojawiają się w polu ludzkiej świadomości, są wewnątrz wyczuwane, choć trudno je dyskursywnie uchwycić. Wówczas przeżywa się

chwile tajemniczych uniesień, które potwierdzają obecność bytowej sfery innej niż ta zmysłowo dotykalna. Moim przynajmniej zdaniem, tego typu artystyczny pogląd na świat jest dostępny wszystkim ludziom, którzy, choćby w stopniu szczątkowym, pozostają wrażliwi na istnienie rzeczywistości, potrafią wydawać sądy smaku i mają umysł kontemplacyjny.

Natomiast od artystów godnych tego miana wymagam o wiele więcej, rzekłbym wręcz, że domagam się umiejętności i talentów wykraczających poza konwencje i schematy kultury danego czasu. Przede wszystkim muszą oni jasno formułować swoje poglądy antropologiczne i metafizyczne, ponieważ od tego, w jaki sposób pojmują człowieka oraz jak widzą świat, zależy jakość ich sztuki. Artysta ogołocony ze zdobyczy europejskiej tradycji intelektualnej i religijnej, zdany tylko na osobiste impresje i odczucia, albo światopoglądy nihilistyczne, pozbawione sensu i dobra, nigdy nie zyska mistrzowskiego poziomu, nie będzie w stanie swych propozycji wiązać z pięknem, ani tym bardziej eliminować zauważanych w rzeczywistości braków, czyli doskonalić samego siebie, innych ludzi i w ogólności świata jako takiego. Nawet jeżeli uznaje swoje propozycje za „duchowe”, należy uważnie i krytycznie im się przyglądać.

Oto przykład: Wassily Kandinsky, przekonujący, że sztuka jest fundamentalnym składnikiem życia duchowego, że nie powinna w niewolniczy sposób naśladować natury, ale wyrażać własną „inspirowaną siłę profetyczną”. A więc, porzucając świat zewnętrzny (naturę) malarz dążył, wolno przypuścić, do wyakcentowania tendencji teozoficznych i milenarystycznych. Duchowość, będąca celem sztuki nie ma, w jego rozumieniu, wielu związków z chrześcijaństwem, choć terminologia, jakiej używał, nasuwa tego typu skojarzenia. Naturalnie, trzeba pozytywnie odnosić się do wszelkich dzieł sztuki otwierających na (jakkolwiek pojętą) duchowość, stawiających człowieka w przestrzeni transcendencji, wychylających ku temu, co nieznanne. Tylko że taki koncept należy potraktować jako wstępny zaledwie warunek akceptacji, oczekując na dalsze twórcze kroki, zmierzającego do wysłowienia tajemnicy Wcielenia i zmartwychwstania Chrystusa. Chodzi przecież o maksymalistyczny wysiłek, aby – także przy pomocy środków ściśle artystycznych – rozjaśnić symboliczną

(w językowym rdzeniu) treść sugerowaną w objawieniowym przekazie. Bóg przecież nieuchronnie pozostaje w poznawczym i ontologicznym tle. Kiedy podejmujemy trud, aby się do Niego zbliżyć, on niejako oddala się, skrywa w swej boskości. Dlatego dzieło sztuki, ze swoją symboliczno-sugerującą i ewokatywną własnością, tak bardzo pociąga i fascynuje.

Dalej. Wymagam od artystów, by umacniali, niejako z dnia na dzień, cnotę sztuki, na którą składa się doświadczenie oraz stałe ćwiczenia, stały twórczy trening. W ten sposób zdobywa się praktyczną mądrość, czyli, umiejętność dobierania takich przyczyn szczegółowych – tworzyw, czynności i narzędzi – które w sposób niezawodny zaprowadzą do zamierzonego celu. Kto cel ów bezbłędnie osiąga, jest mistrzem w sztuce⁶. Dopiero po osiągnięciu tak wyznaczonego poziomu wypada podejmować twórcze eksperymenty, zdawać się na siłę malarskiego czy językowego tworzywa, nigdy nie zapominając o mimetyczności, wiążącej artystów z długą tradycją wypracowaną przez kulturową świadomość starożytnych Greków, a skumulowaną w teoriach Platona, Arystotelesa, w późniejszych wiekach zaś dopełnioną przez św. Tomasza z Akwinu. Oni to naśladowanie związali z naturą, zauważając, że przynosi ono wiedzę i daje przyjemność. W ten sposób sztuka otwiera odbiorcę na te różnorodne sfery istnienia, umożliwiając mu rozeznanie się w całej ich okazałości, jak również przynosi coraz głębsze samopoznanie i osvajanie się z rzeczywistością.

Ale bez wątplenia życie mieni się przemiennie barwami tragicznymi, komediowymi, konfesyjnymi i nie daje się wyczerpać w żadnym akcie twórczym, choćby o arcydzielnej skali. Artysta jest przeto zobowiązany do kreatywnego odtwarzania całego bogactwa świata. Nie może ograniczać się do tego, co jest bez skazy, bo tutaj na ziemi nie stykamy się z tego typu postawami. Dobijamy się tylko (bądź: aż) do pełni prawdy o sobie samych, o celach osobistego życia, o szansach na uzyskanie religijnie pojętej nieśmiertelności. Język sztuki w tym na ogół pomaga, jako dysponujący cechą otwartości, choć zła antropologia daje fałszywy ogląd świata i, co za tym idzie, trudną do przyjęcia wizję artystyczną.

⁶ H. Kiereś, *Człowiek i sztuka*, Lublin 2006, s. 126.

Otwartość sztuki

W wielu swych różnorodnych zastosowaniach termin „otwartość” zaliczam do zestawu kategorii zmistyfikowanych. Głównie z tej racji, że – pomijając wieloznaczność tego pojęcia – za każdym razem, kiedy go używamy, mamy obowiązek ujawnienia treści do jakich odsyła. Niestety, najczęściej spotykamy się z sytuacjami, gdzie „otwartość” zyskuje taki sens, jaki został zaprojektowany przez jego użytkownika, w zależności od tego czy idei, jakie chce przedstawić albo – co zdarza się częściej – komuś narzucić. Nie oznacza to jednak, że nie powinniśmy poszukiwać, jak to tylko możliwe, dróg prowadzących do ukształtowania takiej koncepcji otwartości, która, wyrzekając się ideologicznych i sofistycznych naleciałości, mogłaby służyć jako metodologiczna matryca prowadzonych w różnych obszarach kultury debat czy rozmów. Otwartość jako taka przecież stanowi podstawowy warunek umożliwiający człowiekowi rozwijanie swoich ludzkich potencjalności, w tym zwłaszcza budowania więzi międzyosobowych, w szerszym sensie, wszelkich relacji społecznych, nie wyłączając tych o wymiarze ogólnoludzkim.

Ważne jest tutaj pojęcie osoby, gdyż tylko pomiędzy osobami może odbywać się komunikacja we właściwym sensie. Przez „osobę” rozumiem taki „ośrodek aktywności”, który jest samoświadomy, czyli zdolny do krytyki własnych przekonań, a więc do tworzenia przeświadczeń drugiego rzędu (przekonań o przekonaniach), nadto wyposażony w wolną wolę oraz – powiedziałbym – otwarty aksjologicznie, to znaczy potrafiący reagować na różnego rodzaju wartości⁷. A skoro tak, powinna go także charakteryzować wrażliwość na wszystko, co tworzy bogactwo kultury, nie pomijając literatury, zwłaszcza poezji. Czy jednak tę ostatnią wypada wiązać z kategorią otwartości?

Jak najbardziej. Trzeba wręcz powiedzieć, że do istoty poezji⁸, do jej ontologicznego rdzenia należy otwartość, rozumiana jako konstytutywna wieloznaczność, będąca trwałą cechą każdego dzieła w każ-

⁷ S. Judycki, *Tajemnica komunikacji między osobami*, w: *Intersubiektywność*, red. naukowa P. Makowski, Kraków 2012, s. 88.

⁸ Tezy, które odnoszą do poezji, mogą w ogólności dotyczyć literatury i sztuki, w szerokim sensie tego określenia.

dym czasie. Dlatego za poetę uznajemy jedynie kogoś, kto – dysponując tzw. zmysłem poetyckim – potrafi wykorzystywać systemowe bogactwo języka, a więc sposoby ekspresji zawarte w składni, frazeologii, morfologii słów, tonacji i brzmieniu⁹, pozostając jednak w polu możliwości, jakie ów język ofiarowuje, przedstawia i sugeruje to, co jest trudne do wysłowienia albo zasadniczo nie do wypowiedzenia. Kiedy bowiem – a nastąpiło to w greckiej starożytności – literatura poczuła się po raz pierwszy właśnie literaturą, autonomiczną formą ludzkiej działalności, świadomie przeciwstawiającą się wszystkiemu, co nią nie jest – żywiolowym, ekstatycznym „wieszczonim” proroków, kultowi, obrzędowi, zwyczajom i w ogóle „życiu”¹⁰, jej twórcy byli świadomi faktu, że bez aktywnego odbiorcy literatura nie może się obejść, że jej struktura ma i mieć musi otwartą postać. Wynikało to najpierw z charakteru samego języka, głównego tworzywa każdej artystycznej wypowiedzi. Jest on czymś żywym, nieustannie i w każdej chwili się tworzącym, będącym, jak to zapewne określiłby Humboldt, nie „dziełem” lecz „działalnością”. Tym samym język wciąż niejako rozszerza się na każdym etapie swojego rozwoju.

Ale, napotykamy tutaj na przedziwny paradoks, który nazywam **paradoksem otwartego ograniczenia**. Chodzi o to, że z jednej strony język, także kiedy przybiera wymiar poetycki, nie jest w stanie dogłębnie wyrazić rzeczywistości, nie odzwierciedla jej bezpośrednio, nie odsłania tajemnic świata i życia do końca, zawsze pozostawiając jakąś sferę niedopowiedzianego. Ona to bezwarunkowo stanowi o niepowtarzalności i cudzie słowa artystycznego. Gdybyśmy bowiem mogli w języku jasno i wyraźnie ująć to, czego doświadczamy, gdyby świat stał się dla nas całkowicie poznawczo dostępny, wówczas nie istniałaby potrzeba tworzenia literatury czy pisania wierszy. Żylibyśmy w przestrzeni całkowitej poznawczej oczywistości, jak gdyby w blasku boskiego widzenia, gdzie zanikł już trud posługiwania się pojęciami oraz poczucie niewyraźności.

⁹ Por. P. Dybel, *Nic poezji. O liryce filozoficznej Stanisława Czerniaka*, Kraków 2018, s. 18.

¹⁰ S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnonobizantyjskiej)*, przekł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 23-24.

Z drugiej jednakże strony, zdarzają się sytuacje, w których słowo sugeruje to, czego nie byliśmy świadomi albo nie potrafiliśmy bliżej określić, prowadzi nas w rejony (egzystencji, przeżycia, wiary), do których nigdy byśmy nie doszli. Na tej cesze języka zasada się właściwa funkcja poetyckości. Nie jest przecież tak, że poeta całkowicie panuje nad językiem, to raczej sam język – jeżeli wykorzystuje on jego fundamentalne własności, zwłaszcza moc symboliczną – staje się przewodnikiem po zawilosciach życia i dookolnej rzeczywistości. Nie chodzi tu o to, że poeta nie wie, co pisze, ale raczej o to, że daje się ponieść sile otwierającej go na nieoczekiwane doznania. Dzięki poezji więc, zarówno autor, jak i odbiorca, otwierają się na niespodziane obszary istnienia albo odkrywają w głębi własnego „ja” sfery czy miejsca dotąd nieosiągalne bądź skryte w podświadomości.

Nadto, język wiąże nas ze wspólnotą, w której aktualnie żyjemy, ale łączy również z tymi, którzy przynależą do przeszłych dziejów, którzy posługiwali się tym samym językiem, co my i stanowią horyzont naszej współczesności. Mówiąc albo pisząc jakikolwiek tekst wzajemnie się do samych siebie przyciągamy, otwierając najróżniejsze tereny porozumienia i zrozumienia. Mówimy przecież zawsze do kogoś, choćby to był tylko nasz wewnętrzny głos, określona postać tradycji albo, jak postulował św. Augustyn, głos wewnętrznego nauczyciela, dosiężny za pomocą „słowa serca”. Po prostu wszyscy żyjemy w żywiole języka, który ujawnia swojego prawdziwego ducha (*pneuma*), będącego duchem złym albo dobrym, duchem zatwardziałości i zahamowania lub duchem otwarcia się ku sobie i płynnej wymianie między Ja i Ty¹¹. Czy oznacza to akceptację Gadamerowskiego przekonania, że jakiegokolwiek wyjście poza język nie jest realne, ponieważ wówczas musielibyśmy wykroczyć poza własną egzystencję, co z tytułu ludzkiej skończoności nie jest wszak możliwe?

Twierdzenie autora *Prawdy i metody* należy z małym zastrzeżeniem przyjąć. To „małe zastrzeżenie” odnosi się do następującej kwestii: otwartość jako wpisana w językowy charakter życia i właściwie niedająca się zeń wyrugować, sprawia, że przekraczamy znakową

¹¹ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, przekł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 59.

sferę chociażby w przeżyciach typu mistycznego¹² (co jednak nie postuluje, że potrafimy odnajdować jakieś transcendentalne znaczenia). Także w trakcie lektury tekstów literackich, wchodząc w rzeczywistość przez nie sugerowaną, często dochodzi do tego rodzaju czytelniczego uniesienia, które przebiega w sferze odczuć bezsłownych, jest czystym olśnieniem, jakie dają na przykład jakości estetyczne. Źródła takich doświadczeń tkwią w symbolicznym i otwartym charakterze każdego dzieła sztuki.

W latach 60. ubiegłego wieku Umberto Eco¹³ wprowadził w teoretycznoliteracki obieg kultury tezy, które na trwale w niej się zakorzeniły. Niektóre z nich, przydatne w prowadzonych przeze mnie rozważaniach, tutaj przypominam:

- w pierw, że właściwie nie spotykamy utworów o raz na zawsze ustalonych interpretacjach, są one raczej ze swej istoty polisemiczne; otwartość nadaje im wymiar transgresyjny;
- dynamiczna relacja pomiędzy wierszem i jego odbiorcą, pojmowanym jako aktywny współtwórca, myśliwy tropiący zdobycz, według określenia Montaigne'a, została uznana za niezbywalną; kategoria otwartości umożliwia jej urzeczywistnianie. Bodaj Berkeley spostrzegł, iż smak jabłka nie jest w samym jabłku – jabłko jako takie nie ma smaku – ani w ustach tego, kto je spożywa. Wymaga współudziału obojga. Tak samo dzieje się z poezją¹⁴;
- autor zakłada różnorodne odczytywania proponowanego do lektury wiersza, uznając je za konieczne jego dopełnienie, ale te odczytania zarazem porządkuje w tym sensie, że wywołuje je jako różne, ale współbrzmiające odpowiedzi na jeden, sam w sobie określony bodziec;
- wiersz jest otwarty, kiedy jest zacznem wielorakich interpretacji i wraz z nimi tworzy własną strukturę;

¹² Mistyczna ekstaza dzieje się poza jakąkolwiek sferą językową, choć ludzie jej doznający na ogół starają się to przeżycie jakoś opisywać.

¹³ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1994.

¹⁴ Podają za: J.L. Borges, *Sztuka poetycka (1967-1968)*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2005 nr 3-4, s. 13.

- od natężenia strukturalnej otwartości wiersza zależą możliwości interpretacyjne dostępne odbiorcy;
- układ czynników zawartych w wierszu, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawia, że odbiorca bywa zmuszony do ciągłego nowych czytelniczych rozpoznań;
- otwartość wiersza czyni z niego treściową strukturę, podlegającą ciągłym zmianom, która nie jest i być nie może czymś zaryglowanym, jako że jest uwikłana w czas. Dzięki temu wiersz zawsze jest gotowy na to, by dokonywać w nim zmian i najróżniejszych przekształceń;
- mimo upływu czasu i zmiany kontekstów kulturowych wiersz nadal żyje w świadomości czytelniczej, w nowych już uwarunkowaniach dziejowych;
- wiersz jest ze swej istoty otwarty na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, co jednakowoż nie oznacza nieistnienia kryteriów ograniczających interpretację. Każda bowiem interpretacja ma cel i wcale nie „płyynie jak rzeka”, całkowicie samoistnie¹⁵. Swego rodzaju tamą, limitującą tę potencjonalnie nieustającą ilość interpretacji, stanowi forma i kompozycja wiersza, zapewniająca mu ontologiczną tożsamość, artystyczną niepowtarzalność i komunikacyjną funkcjonalność;
- otwartość wiersza nie może prowadzić do niemających granic interpretacji, ponieważ – jak uzasadniał Roman Ingarden – odbiorca jest w stanie „wypełnić” miejsca w nim niedookreślone jedynie w granicach tego, co tekst sugeruje i dopuszcza. Dlatego trzeba ustalać dialektykę między „formą” a „otwarcie”, to znaczy określać granice, w ramach których dzieło może osiągać największą wieloznaczność, z jednej strony zależąc od aktywnej współpracy odbiorcy, z drugiej zaś nie przestając być „dziełem”;
- pojęcie „dzieła otwartego”, czyli dzieła w ruchu, nie stanowi kategorii krytycznej, lecz jedynie hipotetyczny model, opracowany po to, by ukazać kierunek rozwoju współczesnej sztuki;

¹⁵ U. Eco, *Interpretacja i historia*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przekł. T. Bieroń, pod red. S. Colliniego, Kraków 2008, s. 29.

- w otwartość w powyższym rozpoznaniu nie powinniśmy naturalnie wierzyć, tylko uznawać ją za środek pozwalający na pełne korzystanie z wszelkich dobrodziejstw kultury.

Z przywołanych ustaleń jasno wynika, że otwartość okazuje się kategorią spójną ze wszystkimi poziomami tekstu poetyckiego. Poezja jej pozbawiona nie mogłaby być tym, czym zasadniczo jest, czyli takim sposobem organizacji językowej, który, poprzedzony tajemniczym z natury stanem umysłu, umie opisywać doświadczane sytuacje ontologiczne i egzystencjalne, jak również odsłaniać te z nich, które skryte są pod powierzchnią przygodnego istnienia. **Warto zatem poezję (szerzej: sztukę) uznać za drogę-metodę – w sensie zawartym w greckiej formule *hodòs* – prowadzącą do akceptacji otwartości pojętej jako atrybutywna cecha ludzkiej obecności w świecie.** Bez niej życie uległoby skostnieniu, sprowadzając samo siebie do monistycznej wykładni, czego konsekwencją byłby skrajny aprioryzm i całkowite nieliczenie się z pluralistycznie ukształtowaną rzeczywistością.

Tak oto zbliżyłem się do centralnego punktu mojej wypowiedzi. O ile przyznamy, że dzięki otwartości cechującej utwór poetycki, odbiorca może wносить do aktu lektury własne cechy psychologiczne i fizjologiczne, swoje ukształtowanie środowiskowe i kulturowe, tę charakterystykę wrażliwości, jaką narzucają bezpośrednie okoliczności i sytuacja historyczna, co skutkuje tym, że każdy odbiór – niezależnie od uczciwego i bezwarunkowego wysiłku, aby dochować dziełu wierności – jest nieuchronnie osobisty i oddaje dzieło w jednym z jego możliwych aspektów¹⁶, o tyle też musimy przyjąć, że dzięki wspomnianej własności **poezja staje się figurą postaw, które powinny charakteryzować niemal wszystkie zachowania i akty decyzyjne ludzi. Otwartość w sensie antropologicznym ma być i powinna być ich podstawowym obowiązkiem.** Człowiek przeto musi być świadom, że jest wystawiony jako osoba na najróżniejsze odczytania i oceny, traktowany jako byt aksjologiczny i zarazem hermeneutyczny, a więc mający wartość, znaczenie i sens domagający się zrozumienia oraz docenienia.

¹⁶ U. Eco, *Sztuka*, przekł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 167-168.

W tego rodzaju procedurze należy unikać – co podkreślam – jednoznaczności nazewnictwa, gdyż pozostaje ono głównym wrogiem otwartości. Życie prawdziwie ludzkie bowiem tym się wyróżnia, że wytwarza takie struktury wyobraźni, które ułatwiają człowiekowi zrozumienie nie tylko świata, ale i samego siebie. Oznacza to, że poezja pośredniczy między nim a światem, proponując interpretację zewnętrzną rzeczywistości poprzez tworzenie znaczeń osłabiających jej obcość. Byłaby więc tożsama z egzystencją, a więc z tym, jak sobie człowiek radzi z doświadczeniem samego życia. A ponieważ poezję i każdą osobę cechuje otwartość, dlatego poezja nie odpowiada na pytanie „jak jest?”, lecz tylko na pytanie „jak można byłoby jeszcze inaczej zinterpretować świat i samego siebie?”, nieustannie przesuwając pozycje, z jakiej ktokolwiek zechce sobie zadać to pytanie¹⁷.

Wniosek nasuwa się bez specjalnych przeszkód: otwartość jako kategoria wpisana w strukturę poezji oraz otwartość trwale związana z ludzką egzystencją stanowi dwie nierozzerwalne strony życia. Bez wskazanej otwartości byłoby ono chyba nie do przeżycia, a może w ogóle byłoby niemożliwe, jako życie ludzkie, jeszcze nie w pełni spełnione, nie w pełni ukonkretnione; życie, które w pocie czoła większość ludzi – zgodnie ze swoimi preferencjami i światopoglądem – stara się profilować, by móc doznawać czegoś, co od czasów starożytnych ukrywa się pod niebywale wieloznacznym słowem „szczęście”.

Katedra jako tekst kultury

Otwartość charakteryzuje w niebywale mocnym sensie katedrę, z której wykształciły się podstawowe instytucje tworzące kulturę europejską. Wszak w średniowieczu Europa była tam, pokąd sięgały katedry i że katedrę należy uznać za symbol Europy¹⁸. W przywołanej formule dwie kwestie domagają się natychmiastowego rozjaśnienia.

¹⁷ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 199-200.

¹⁸ Nawiązuję tutaj do znakomitego eseju ks. J. St. Pasierb, *Katedra – symbol Europy*, w: *Na początku była kultura*, wybór i oprac. M. Wilczek, wprowadzenie ks. J. Szymik, Katowice 2013.

Mam na myśli pojęcie katedry i pojęcie symbolu. Zarówno pierwsze, jak i drugie odsyła do etymologii greckiej, gdzie symbol (σύμβολον – *sýmbolon*) pojmowano jako znak o dwustopniowej strukturze sensu umożliwiający sugerowanie rzeczywistości wymykającej się językowi dyskursywnemu, a głęboko ukrytej. Pełnił on równocześnie funkcję scalającą dwa odległe od siebie obszary świata lub przeciwstawne sobie treści osobistego doświadczenia. Symbol mógł nakierowywać na istnienie tajemniczego wyższego porządku, którego widzialne rzeczy są tylko wskaźnikiem. To rozpoznanie, oparte na Augustiańskiej dwudzielności rzeczy i znaku, wskazuje, że świat dosiężny zmysłami nie wyczerpuje bogactwa rzeczywistości jako takiej, odsyła do świata idealnego, czyli zasadniczo Boskiego. Dlatego w wizjach teologów średniowiecznych kosmos musiał się niejako „mieścić” w przestrzeni skupionej w katedrze, charakteryzującej się jednością tego, co zewnętrzne i tego, co wewnętrzne.

Natomiast rzeczownik „katedra” (καθέδρα) w językowej tradycji greckiej oznaczał legowisko, krzesło, siedzenie, bazę kolumny. Później, już w dobie Nowego Przymierza, zaczął określać miejsce, a więc katedrę (łac. *kathedra*), gdzie się naucza, czyli kościół biskupa, ale też, w dykcji niemieckiej i włoskiej, dom biskupa oraz w jeszcze większym stopniu – dom Boga. Tak więc katedra narodziła się w IV stuleciu wraz z uznaniem chrześcijaństwa za religię dozwoloną, a później oficjalną religię Cesarstwa Rzymskiego, i z przyjęciem biskupa w poczet wielkich osobowości mających władzę i cieszących się poważaniem¹⁹. I ten właśnie „dom Boga”, czy „miasto Boga” przesycały najróżniejsze symbole odniesione do kosmosu i do człowieka. Czyniły z katedry **wielki tekst kultury, domagający się rozumiejącej interpretacji, ale mający również charakter dydaktyczno-wychowawczy, i – co znamienne – zachowujący swoją ważność aż po nasze ponowoczesne czasy.**

Zapytajmy więc, nieco naiwnie, dlaczego tak się stało? Przede wszystkim dlatego, że katedry wznoszono z myślą o ich długim trwaniu, zarówno w sensie życia kościelnego, jak i życia duchowego, mistycznego poszczególnych wiernych. Miały być znakiem wieczności

¹⁹ Zob. J. Le Goff, *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, przekł. K. Marczevska, Warszawa 2011, s. 93-95.

w przygodnej terażniejszości świata. Ale ponieważ (zgodnie z doktryną tomistyczną) człowiek nie może bezpośrednio poznać Boga, musi więc z konieczności opierać się na rzeczach, by do Niego dojść, stąd rzeczy widzialne nabierają wyjątkowego znaczenia. Owo znaczenie nie wypływa jednak z samego faktu ich istnienia, lecz z tego, że mogą sugerować stany duchowe, nadprzyrodzone. Mając w widzialnych przedmiotach upodobanie doświadczamy obecności piękna, potrafimy wznieść się na wyżyny religijnej kontemplacji.

Tutaj dopatrujemy się wątków przejętych z pism syryjskiego mniacha Pseudo-Dionizego Areopagity, postulujących, że blask i piękno odkrywane w realnej rzeczywistości w istocie są odbłaskiem Piękna samego w sobie, Prawdziwego Piękna. Poszukiwanie i odczuwanie owego Transcendentnego Piękna stało się w średniowieczu jedną z naczelných zasad aktywności twórczej i teorii sztuki. Dlatego przejście ze stylu romańskiego w rodzajowy styl gotycki było doprawdy rewolucyjne. Stało się to w tym momencie dziejów, kiedy centrum kultury chrześcijańskiej znajdowało się w Paryżu, nie zaś w greckim Konstantynopolu. Dlatego powiada się, że katedra gotycka to *gesta Dei per Francos* – dzieła Boga dokonane rękami Francuzów. Katedra zyskała wówczas (dzięki między innymi innowacjom technicznymi, takim, jak, na przykład, wynalezienie sklepienia krzyżowo-żebrowego, luków przyporowych, zastosowaniu kamiennych żeber i mniej masywnych murów) niespotykaną dotąd jakość estetyczną. Rozświetlona od wewnątrz grą światła i cienia, harmonijną racjonalnością wszystkich swoich elementów strukturalnych, które zaczęły pełnić określone funkcje, wysoka i strzelista aż pod samo niebo, obudowana wieżami i wieżyczkami, podkreślającymi przewagę spraw wysokich nad niskimi, jak i pęd ku wzniosłości – stała się wyrazem religijnego i estetycznego światopoglądu, uwypuklając wartość zarówno czynników duchowych, jak i czynników realistycznych.

Nic przeto dziwnego, że katedra przybrała charakter tekstu uobecniającego najróżniejsze treści kulturowe, zarówno te minione, jak i te dziejące się jako współczesne w każdym czasie. Syntetyzowała w sobie całe chrześcijańskie i europejskie *uniwersum* historyczne, w tym ówczesnie dostępną wiedzę, na wzór *Złotej legendy* dominikanina Jakuba de Voragine, *Zwierciadła prawa* Guillaume Duranda i nade wszystko

Sumy teologii św. Tomasza z Akwinu. To ostatnie porównanie stało się popularne za sprawą amerykańskiego historyka sztuki Erwina Panofsky'ego, jak też wybitnego mediewisty Étienne Gilsona, którzy podkreślali paralelizm między gotycką architekturą katedr a strukturą argumentacji scholastycznej i prowadzenia dysput filozoficznych. Formalny schemat dzieła św. Tomasza z Akwinu odpowiadał po prostu układowi podpór, filarów bądź sklepień katedry. W ten sposób księga architektury zespoliła się z pisarstwem filozoficznym. Z biegiem czasu każde arcydzieło sztuki kojarzono z cudownością i szlachetnością katedry. Traktowano tak chociażby *Boską Komedię* Dantego czy całościowo twórczość Szekspira.

Pytałem: jaka sztuka? W moim rozpoznaniu tylko taka, która została poparta przyjętą z rozmysłem hierarchią wartości, jak też świadomością, że nie wolno jej wyrzekać się *paidei*, gdyż wówczas przestanie być sobą. Sztuka bowiem powinna spełniać funkcje wychowawcze, wprowadzać spokój i umiar w rozgorączkowane życie współczesne, niszczyć w kulturze łożysko stereotypów i liczmanów, przekreślać hedonizm, brak-brzydotę, i za wszelką cenę doskonalić świat, odkrywać piękno, a więc afirmować pełnię bytu. Wówczas dzięki niej będziemy mogli coraz wyraźniej i głębiej poznawać życie, mieć na to życie wciąż ożywaną ochotę. Inaczej zaczniemy po prostu umierać, choć będziemy jeszcze słyszeli własny oddech.

Bibliografia

- Awierincew S., *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przekł. D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Borges J.L., *Sztuka poetycka (1967-1968)*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2005 nr 3-4
- Danto A.C., *Czym jest sztuka*, tłum. A. Kunicka, Warszawa 2016.
- Dybel P., *Nic poezji. O liryce filozoficznej Stanisława Czerniaka*, Kraków 2018.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1994.

- Eco U., *Interpretacja i historia*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przekł. T. Bieroń, pod red. S. Colliniego, Kraków 2008.
- Eco U., *Sztuka*, przekł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008.
- Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje*, przekł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Judycki S., *Tajemnica komunikacji między osobami*, w: *Intersubiektywność*, red. naukowa P. Makowski, Kraków 2012.
- Kiereś H., *Człowiek i sztuka*, Lublin 2006.
- Le Goff J., *Niezwykli bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, przekł. K. Marczevska, Warszawa 2011.
- Márai S., *Dziennik 1957-1966*, t. 3, tłum. T. Worowska, Warszawa 2018.
- Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Pasierb J. St., *Katedra – symbol Europy*, w: *Na początku była kultura*, wybór i oprac. M. Wilczek, wprowadzenie ks. J. Szymik, Katowice 2013.
- Potocka M.A., *Nowa estetyka*, Warszawa 2016.

What Art – Today?

Summary

The author puts forward the thesis that only such art is true, which has been supported by a hierarchy of values adopted with good reason, as well as by the awareness that it must not renounce *paideia*, because then it will cease to be itself. Art should fulfil its educational functions, introduce peace and moderation into the feverish contemporary life, destroy stereotypes and numeracy in culture, eliminate hedonism and ugliness, and at all perfect the world, discover beauty, and thus affirm fullness of existence. Then, thanks to it, we will be able to get to know life more and more clearly and deeper, to have a willingness to live it all the time. Otherwise, we will simply begin to die, although we will still hear our own breath.

Key words: art, modern art, culture, *paideia*, tradition, openness