

Henryk Kiereś

Odpowiedzialność artysty wobec narodu

Człowiek w Kulturze 8, 181-196

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Henryk Kiereś

Odpowiedzialność artysty wobec narodu

Nasuwa się pytanie, czy podniesiony w tytule problem nie jest problemem anachronicznym i czy w ogóle można go odpowiedzialnie naukowo rozważyć? Czy nie należy on raczej do sfery postulatów politycznych i propagandy ideologicznej, stawiającej przed artystą wymagania leżące poza zainteresowaniem samej sztuki? Przecież - powie ktoś - dzieje sztuki, a szczególnie jej dzieje niedawne, są wymowną ilustracją nadużyć w dziedzinie sztuki, nadużyć polegających na jej podporządkowaniu ideologiom społecznym totalitaryzmów.

Owoc tego podporządkowania, tzw. „zaangażowanie”, sprowadziło sztukę do roli służki polityki, zawłaszczyło ludzkie umysły i sumienia, doprowadziło do tragedii osobistej tych artystów, którzy nieświadomi zła, służyli złu lub zmuszało do postaw konformistycznych i cynicznych, co nie tylko nie służyło sztuce, ale i niszczyło duchowo społeczność nią „karmione”. Z polskiej refleksji nad powyższym doświadczeniem wystarczy przypomnieć jednoznaczny i uczciwy dokument autorstwa Cz. Miłosza pt. *Zniewolony umysł*, przedstawiający postawy czterech twórców, którzy połknęli pigułki Murti-Binga, mongolskiego filozofa, pigułki przenoszące do umysłu pacjenta „jedynie słuszny światopogląd” na drodze organicznej¹. Intelktualiści omamieni lub cynicznie akceptujący murti-bingizm zajęli społeczne miejsce „kapłanów nowego ładu” i nie tylko służyli absurdowi, ale swą twórczością przekonywali innych, że ów turańsko-moskiewski absurd jest „historyczną koniecznością”.

Książka Miłosza jest dokumentem obiektywnym i przejmującym, zatem można sądzić, iż ona sama powinna wystarczyć jako ostrzeżenie przeciwko pokusie wołania o „sztukę zaangażowaną”.

Inny argument znajdziemy w wypowiedziach artystów nowoczesnych, tzw. antyartystów, w większości również skażonych murti-bin-gizmem - tyle, że z własnej woli! Otóż ruchy awangardowe w sztuce były związane od swych początków z lewicową myślą społeczną, a po jej wyraźnej porażce przyoblekły się w kostium ideologii uniwersalizmu i kosmopolityzmu, czyli społecznego liberalizmu³. W sztuce przejawiało się to w buncie przeciwko kanonowi tradycji: mimetyzmowi, który - zdaniem awangardowców - wiązał ją niewolniczo ze światem przyrody oraz europejskiej kultury i cywilizacji. Twórcy antysztuki głoszą, że sztuka mimetyczna jedynie ilustruje to, co określona społeczność, za sprawą swych „filozofów”, uznaje za prawdziwe, dobre i piękne, a wszystko, co nie mieści się w ramach owego „uznania”, musi z konieczności podlegać cenzurze.

Filozofia, zakamuflowany powagą uniwersytecką oręż polityki, posługujący się nośną psychologicznie triadą prawda - dobro - piękno, czyni ze sztuki narzędzie konserwacji światopoglądu burżuazji i jego władzy, a tymczasem - głoszą antyartyści - do istoty sztuki, ba, do istoty bytu ludzkiego przynależą wolność i kreatywność. Jak mówi profeta tej wizji sztuki - J. Beuys, w miejsce przestarzałego i reakcyjnego Philosophicum należy budować Creativicum, w którym sztuką będzie wszystko to, co płynie spontanicznie z wolności i kreatywności .

Trzeci argument z trudem godzi sztukę z jej rolą służebną społecznie, a znajdziemy go na naszym narodowym podwórku w dwudziestoleciu międzywojennym: w sytuacji zagrożenia bytu państwowego na sztuce spoczywa obywatelski obowiązek oddania się sprawom niepodległości i suwerenności, ale po spełnieniu tego obowiązku należy ją koniecznie „odbrązowić”.

Ten zabieg jest nieodzowny, bowiem sztuka jest instytucją kosmopolityczną, jej język jest językiem uniwersalnym, zatem podporządkowywanie jej jakimś narodowym partykularyzmem pozbawia ją ogólnej wymowy i spycha w prowincjonalizm.

Powyższe argumenty legły u podstaw procesu autonomizowania się sztuki, jej wyzwania się spod presji kontekstu narodowo-społecznego, ale jednocześnie procesu przyznawania jej funkcji uniwersalnego trybunału dla kultury, miejsce realizowania się źródłowego doświadczenia pierwotnych ontycznie sfer bytu-kosmosu, a tym samym wyzwania się człowieka spod tyranii cywilizacyjnych i narodowych partykularyzmów. Ich autorzy chcą, aby świat był republiką wolnych twórców, a przynajmniej, aby artyści posiadali w nim jakiś azyl, enklawę, w której mogliby zachować skarb wolności i kreatywności.

Tytułem wstępnego komentarza odnotujmy, że niszczący sztukę totalitaryzm, nazywany dziś modernizmem społecznym, był faktem, ale - spytajmy - czy z błędności modernizmu wynika słuszność ideologii postmodernizmu (liberalizmu) społecznego?

Rzut oka na tę nową ideologię przekonuje, że suponowana przez nią wizja świata, człowieka i sztuki wywołuje głęboki kryzys tożsamości kultury europejskiej, że - krótko mówiąc - przestajemy rozumieć własne poczynania i samych siebie! Dlaczego? Skoro sztuka to wolność i kreatywność, skoro sztuką jest wszystko, co zostanie przez kogośkolwiek za sztukę uznane, znikają jakiegokolwiek kryteria oceny celowości naszych działań kulturowych! Wpadamy zatem w pułapkę konwencjonalizmu, arbitralizmu i relatywizmu w teorii sztuki i w sztuce, a przecież doświadczenie poucza, że arbitralizm i relatywizm są stanowiskami niezgodnymi z naszym doświadczeniem i wewnątrznie sprzecznymi. Co więcej, jeżeli uznamy, że wolnościowo-kreacyjna wizja świata jest teorią „jedynie słuszną”, teorią *politically correct*, wpadamy w objęcia innego totalitaryzmu⁴.

Trudno w tej sytuacji nie powiedzieć, że wbrew mniemaniu wielu teoretyków i artystów wolnościowo - kreacyjna, „maniczna” koncepcja sztuki prowadzi do zachwaszczenia naszej kultury produkcjami osobliwymi i absurdalnymi. Podobnie jak w przypadku jej konkurentki, teorii „ejdetycznej”, produkcje te są jedynie ilustracją jednostronnej, jeśli nie fałszywej wizji świata i człowieka, która swym aprioryzmem sankcjonuje kosmopolityzm i tym samym zwalnia artystę z odpowiedzialności za własną sztukę. Nic więc dziwnego, że ci, którzy nie stracili kontaktu ze światem, z rozumem i nie popadli bezkrytycznie

w snobizm, zauważają, iż za sprawą antysztuki kultura staje się terenem uprawy dziwactw i dewiacji psychicznych⁵. To zdziwienie jest już obecne w manifestach antyartystów, w których głosi się, że „Sens nowej sztuki leży w tym, iż nie ma ona sensu” (J. Cage), że jest ona „nonsensem nielogicznym” (A. Kasprów), że „Im dłużej obcuje się z jej dziełami, tym mniej się je powinno rozumieć” (J. Dłużewski).

Chociaż wielu teoretyków i artystów widzi w antysztuce „nowe szaty cesarza”, w odpowiedzi na każdą śmielszą krytykę usłyszymy następującą ripostę: „Nowa sztuka jest faktem, a z faktami się nie dyskutuje!”. Czy rzeczywiście?

Nikt nie zaprzeczy, że antysztuka jest faktem, przecież jest ona społecznie, nawet „z urzędu” celebrowana i subsydiowana, pamiętać jednakże należy, iż jest ona faktem kulturowym, tworzonym przez człowieka, a zatem pojawiła się ona i żyje w kulturze nie jako owoc działania jakiś anonimowych sił: wolności i kreatywności, lecz na mocy wiedzy, jaką tworzący ją człowiek posiadał o świecie i na mocy logiki, z jaką o świecie myśli, a przecież dobrze wiemy, dzięki poznaniu historycznego i refleksji nad własnym doświadczeniem, że naszemu poznaniu przytrafia się błąd i fałsz i że wyrosłe z takiej „wiedzy” fakty kulturowe z konieczności dziedziczą fałszywość.

Z powyższego wynika, że tylko te fakty kulturowe są konieczne, które mają u swoich podstaw prawdę o świecie i o człowieku; są to - dodajmy istotną uwagę - fakty ważne dla każdego, niezależnie od jego pozycji czasowej, usytuowania geograficznego i cywilizacyjnego, od rasy i języka.

Powtórzmy zatem, że choć opcja wolnościowa wyrasta ze słusznej moralnie (!) niezgody artystów na totalitaryzm społeczny, z tej niezgody nie wynika, iż niesie ona ze sobą właściwą formułę teoretyczną dla kultury! Problem jest zresztą stary, wystarczy przecież sięgnąć do *Państwa* i *Praw* Platona, aby się przekonać, że to właśnie on wymagał od sztuki by realizowała prawa, „jakie podał mądry prawodawca”, i że był on niechętny sztuce biorącej swe źródło w ponadnaturalnej manii, dziś nazywanej wolną kreacją - ekspresją, i że ta wrogość miała swe zasadnicze racje w poglądach na cel ostateczny życia ludzkiego, który mógł być jedynie osiągnięty w ramach totalitarnego, czyli idealnego

państwa. Nawiasem mówiąc, Platon nie był bez racji, kiedy demaskował sztukę wolnościowo-kreacyjną, gdyż nie tworzyła ona mitów będących "użytecznym upodobnieniem fikcji do prawdy", lecz mity pełne fałszu o bogach i o człowieku, mity uderzające w rozum ludzki, a zatem niszczące jego człowieczeństwo.

Natomiast nie miał racji, kiedy podporządkowywał sztukę totalitarnej wizji społecznej i w konsekwencji - ideologicznej cenzurze. Wynika z tego, że już od Platona toczy się w naszej kulturze spór pomiędzy dwiema teoriami sztuki, a więc także świata, a mianowicie teorią „ejdetyczną” (w wersji platońskiej totalizującą sztukę) i teorią „maniczną”, właśnie wolnościowo-kreacyjną, lansowaną dziś przez tzw. postmodernizm filozoficzny.

Wynika z tego także - a jest to nieszczęście naszej kultury - że i artysta i teoretyk staje w obliczu tej alternatywy ideowej w przekonaniu, iż wyczerpuje ona logicznie i historycznie dorobek naszej kultury, co, rzecz jasna nie jest prawdą⁶. Ponadto, jeśli artysta czy teoretyk patrzy na problem sztuki wyłącznie z perspektywy tych dwóch, wykluczających się teorii, za trafnością wyboru opcji wolnościowo-kreacyjnej będą w jego przekonaniu przemawiać świeżo obecne w pamięci fakty narzucenia sztuce przez XX-wieczne totalitaryzmy gorsetu tzw. realizmu socjalistycznego oraz głębokiej nienawiści ideologów partyjnych do sztuki nowoczesnej, broniącej przecież autonomii i wolności człowieka⁷.

Po tym koniecznym wstępie, zdającym sprawę z sytuacji, w jakiej znajduje się teoria sztuki, oraz sama sztuka, przejdźmy do problemu odpowiedzialności w sztuce. Jeśli chcemy rozstrzygnąć kwestię odpowiedzialności artysty wobec narodu, musimy wprawdzie spytać, czy ze sztuką jest - i w jaki sposób jest - związana odpowiedzialność? Nadmienię jeszcze, że problem odpowiedzialności ożywia najnowsze rozważania nad sztuką, ale niestety, jest on stawiany niewłaściwie, bowiem, po pierwsze, z braku wyłożonej *expressis verbis* teorii sztuki nie podejmuje się pytania dotyczącego odpowiedzialności w sztuce i za sztukę. Po drugie zaś, w obawie przed posądzeniem o nacjonalizm czy etnocentryzm cywilizacyjny unika się kwestii powinności artysty wobec narodu. Po trzecie wreszcie, na ogół rozważa się problem: po-

lityka a sztuka, ale politykę pojmuje się ideologicznie, po machiawelowsku, jako sztukę zdobywania i utrzymywania władzy, co, rzecz jasna, implikuje obecność nieusuwalnej kolizji pomiędzy nią a sztuką.

Spytajmy wpierw, gdzie w strukturze ludzkiego działania pojawia się wolność? Otóż pojawia się ona tam, gdzie ma miejsce czyn i gdzie czyn ten wypływa z wolnego wyboru (*liberum arbitrium*) określonego dobra-celu.

Wolność nie jest więc - jak się ją dziś prawie powszechnie i nie-trafnie pojmuje - brakiem jakichkolwiek zewnętrznych uwarunkowań czy przeszkód uniemożliwiających ludzkie działanie, lecz jest to ten szczególnie moment, kiedy człowiek wybiera. I właśnie wtedy, wraz z momentem wolnego wyboru pojawia się jednocześnie odpowiedzialność, która posiada dwa wymiary: 1. jest to odpowiedzialność za trafność (słuszność) wyboru dobra-celu: dobro ma być rzeczywiste, a więc musi być ono prawdziwie poznane, 2. jest to odpowiedzialność za realizację tego dobra w świecie . - Jak się przedstawia problem odpowiedzialności w sztuce i za sztukę?

Posiadaczem sztuki jest człowiek. Jest ona sprawnością jego rozumu praktycznego do właściwego pokierowania wytwarzaniem, do rozumnej produkcji tego, co zaplanowane. Sztuka jest więc dynamizmem na wskroś celowym. Jej celem-dobrem jest wytwór-dzieło sztuki; jest on wsobnym i właściwym celem sztuki jako sztuki. Aby dzieło urzeczywistnić, artysta musi poznać jego ideę-koncepcję, odpowiednie tworzywa, narzędzia, czynności i plan działania, a także musi te wszystkie „racje” sztuki umieć przekuć w czyn, którego owocem będzie dzieło. Zatem twórca ponosi odpowiedzialność za sferę konceptualną sztuki oraz za jej aspekt techniczno-wytwórczy, czyli za ucieleśnienie swej wizji dzieła w pozapsychicznej materii. Jeśli wymienione powyżej składniki - „racje” sztuki są odpowiednio dobrane i skorelowane, i jeśli ich „materializacja” jest udana, powstałe dzieło jest zgodne z własną koncepcją, a zatem zostaje osiągnięte jego dobro własne. Za pracę tę jest odpowiedzialny artysta jako artysta. - Czy z tego wynika, że powstałe dzieło, będące dobrem sztuki powołującej je do istnienia, jest jednocześnie dobrem po prostu, a więc ze względu na świat, w którym zaistniało?

Sądzę, że bez trudu zgodzimy się, że tu mechanicznego wynikania nie ma, bowiem wiemy z własnego doświadczenia, że wiele dzieł, niekiedy doskonałych artystycznie, nigdy nie powinno zaistnieć w świecie. Dotyczy to nie tylko dzieł służących przetwarzaniu materii, ale również dzieł tych sztuk, które mają z założenia służyć duchowi ludzkiemu.

Dzieła takie są faktami kulturowymi, ale nie są one faktami kulturotwórczymi, ponieważ wyrastają z błędnych pojęć o świecie i człowieku. Nie zalecamy ich, chcemy o nich zapomnieć, a ten surowy osąd nie ma źródła w jakimś partykularnym „widzimisię”, podyktowanym nawykiem plemiennym czy filozoficznym aprioryzmem, bowiem brak zgody na takie dzieła płynie z żywionego intuicyjnie przekonania, że racją istnienia sztuki jest doskonalenie człowieka i otaczającego go świata. Doskonalenie, czyli upiększanie, równa się eliminacji poznanych braków, braki zaś, choćby w postaci możliwości, są zarówno w otaczającej nas przyrodzie, jak i w człowieku - faktem. - Co z tego wynika dla naszego problemu?

Wynika to mianowicie, że od wyróżnionej powyżej odpowiedzialności „w sztuce” za wytworzenie dzieła-dobra należy odróżnić - nie oddzielić! - odpowiedzialność „za sztukę”, bowiem drugim celem sztuki i właściwym dobrem jej dzieł jest funkcja, jaką te dzieła mają pełnić w realnym świecie, w przyrodzie i w kulturze. Każdy wytwór człowieka oddziałuje na rzeczywistość i wywołuje w niej realne przemiany! Nawiasem mówiąc, jesteśmy oczarowani „cudami techniki” i spektakularnymi sukcesami sztuk przetwarzającymi materię, a zapominamy, że te zmiany są zmianami płytkimi, mającymi swój sens wyłącznie ze względu na człowieka i że najgłębsze przemiany dokonują się w samym człowieku-osobie, przede wszystkim za sprawą sztuk służących jego duchowi”.

Tak więc sztuka ingeruje w świat poprzez swe dzieła, a za charakter tej ingerencji ponosi odpowiedzialność artysta jako człowiek! Sztuka nie jest więc i w żadnym wypadku nie może być sferą autoteliczną, bowiem jest to po prostu niemożliwe. Również wolny i kreatywny artysta - czy tego chce czy nie! - jest odpowiedzialny za to, że na skutek własnej niewiedzy czy też konformizmu-snobizmu tworzy dzie-

ła, które niczemu nie służą i które niczemu służyć nie mogą, gdyż rozmija się ze światem i człowiekiem teoria sztuki leżąca u ich podstaw. Jeśli sztuki nie można oderwać od realnego świata, bo jest ona przecież obrazem i wyrazem ludzkiej wiedzy o świecie, artysta nie może być odpowiedzialny za własną sztukę wobec tych, do których ją adresuje.

Dotarliśmy do dogodnego momentu rozważań, w którym możemy zatrzymać się nad sprawą odpowiedzialności artysty wobec własnego narodu.

TKażdy człowiek rodzi się, wzrasta, kształci się i wychowuje w obrębie jakiejś społeczności. Jest nią zazwyczaj społeczność wyodrębniająca się wspólnym, zajmowanym w sposób historycznie ciągły terytorium, wspólnym językiem, obyczajami, ale także wspólną cywilizacją, czyli trwałą metodą budowania ustroju społecznego i kulturą, czyli celowym, racjonalnym zagospodarowaniem natury, nie wyłączając człowieka. Naród jest więc, jako „rodzina rodzin” (Jan Paweł II), naturalną niszą czy też wspólnotą związaną celowym działaniem, posiadającą wspólny cel w dziejachn2?J

^""bziejowość jest wpisana w strukturę bytową człowieka, ponieważ jest on z konieczności bytem aktualizującym się w czasie, czyli doskonalącym się przyrodniczo „z natury” i poprzez działania kulturowe!!-? Dzieje są historycznym aspektem życia narodu, zatem w nich zawiązuje się i ustala określona tradycja; tradycja jest depozytem tego wszystkiego, co składa się na wspólny cel i zarazem na wspólny wysiłek w jego osiągnięciu. Tradycja jest jednocześnie jakby dokumentem, że przyjęty niegdyś cel jest, przynajmniej w znacznej mierze, pozahistoryczny, że jest on celem każdego przedstawiciela danego narodu^/

r-Kiedy naród posiada cel? Posiada go wówczas, kiedy uprawia naukę - filozofię, nauki formalne, szczegółowe i teologię, kiedy buduje moralność i prawo, kiedy posiada sztukę i religięj

r*~ Wymienione sfery życia narodu są sferami na stałe związanymi z człowiekiem-osobą, zatem naród jest bytem tworzącym się na relacjach osobowych, jest tym miejscem, w którym może się „na - rodzić” każdy człowiek. Społeczność pozbawiona osobowego oblicza nie tworzy narodu, nawet jeśli określają ją współrzędne etnograficzno-antro

pologiczne; jest to raczej gromada ludzka związana wspólnym losem, ale nie wspólnym celem, transcendującym czysto zwierzęcy sposób bytowania człowieka. Aktualizacja wymienionych składników życia człowieka-osoby wskazuje jednocześnie na jego transcendencję nad zastanym światem natury, wskazuje jednocześnie na to, że naród jako instytucja jest podmiotem i gwarantem zbliżania się człowieka do celu ostatecznego jego życia; jest to zbliżanie się samoświadome, uspołecznione w narodowej wspólnotce celuj

Cel narodu jest celem przynależnego doń człowieka, a zatem **różni** rasowo ludzie mogą przynależać do tego samego narodu, a różne narody mogą przynależać do tej samej cywilizacji i kultury, pomimo różnic rasowych, językowych, obyczajowych, pomimo odmiennej historii. Ma to miejsce wówczas, kiedy sposób budowania cywilizacji jest ten sam, zatem kiedy ten sam jest cel różnych narodów, tworzących rodzinę narodów. Wynika z tego, że to, co konkretnie narodowe jest uniwersalne, jeśli reprezentuje człowieka-osobk^{1-2^} - J

Powyższe rozważania nie są jedynie sprawą snucia możliwości bądź rozważania ideałów dalekich od rzeczywistości, bowiem faktycznie mamy do czynienia z wieloma cywilizacjami, a zatem możemy je ujmować i oceniać pod kątem obecnych w niej celów. Jak się rzecz ma w przypadku naszego narodu? Co się składa na naszą narodową tradycję i czy jest to tradycja uniwersalna?

Jako naród weszliśmy w dzieje wraz z przyjęciem chrześcijaństwa, które wchłonęło w siebie grecką filozofię i rzymskie prawo, co wydało z siebie nowożytną naukę.

Przyjęliśmy tę tradycję na własność, ponieważ dzięki rozumnej obecności w świecie i w dziejach uznaliśmy, że cywilizacja łacińska rozpoznała człowieka osobę i że gwarantuje ona każdemu aktualizację jego osobowych potencjałności: poznania, miłości, wolności, podmiotowości praw i suwerenności religijnej.

Celem tej tradycji jest człowiek, a chodzi w niej o każdego konkretnego i realnego człowieka, a nie o jakiegoś człowieka w ogóle, ni o naród czy państwo, czy jakiś inny abstrakt czy hipostazę. Dlatego z takim uporem i poświęceniem, ponosząc ogromne straty i ofiary bronią tej tradycji - broniąc zarazem samych siebie i własnego narodu

- przed wywłaszczeniem przez inne cywilizacje, głównie przez turańską i bizantyńsko-moskiewską. W cywilizacji łacińskiej suwerenność narodu jest równoznaczna z suwerennością osoby ludzkiej. Nie bronimy tradycji plemiennej, lecz chronimy tradycję uniwersalną, gdyż nie chcemy żyć w cieniu cywilizacji zacofanej kulturowo, narzucającej człowiekowi hańbiące go prawa i czyniącej z niego narzędzie cudzych decyzji i nawóz historii. Cywilizacja łacińska związała ze sobą szereg narodów tym samym celem: jest nim - powtórzmy - osoba ludzka jako *bonum commune* działań społecznych, narodowych i ponadnarodowych¹⁴.

Jednym ze składników życia narodu jest sztuka. Tradycja to zbiorowa pamięć narodu, a dorobek w sztuce, szczególnie w sztukach służących duchowi ludzkiemu, jest jej znakomitą częścią. Sztuka jest więc w jakiejś mierze depozytariuszką tradycji narodowej, a w przypadku naszego narodu jest ona niemalże historycznym zapisem jej zasadniczych współrzędnych, jest nie tylko skarbnicą historyczną, lecz również sumieniem narodowym, w świetle którego poszukujemy kryteriów oceny aktualnych decyzji i dokonań. Sztuka nie tylko „pamięta” tradycję, ale uczy nas, że jest to tradycja trudna, czym chroni ją przed zapomnieniem oraz przed wypaczeniem.

Pamiętajmy, że na gruncie samej sztuki toczono o tę tradycję żarte boje, a prowadzono je zasadniczo z intencją rozpoznania własnych błędów, a nie jej przekreślenia, bowiem zdawano sobie sprawę, że odejście od tradycji kultury łacińskiej jest równoznaczne podcięciu korzeni osobowej tożsamości Polaka. Uderzenie w sztukę narodową nastąpiło w XIX wieku, a nasiliło się w szczególny sposób w minionym pięćdziesięcioleciu, kiedy „rząd dusz” przejęła przemocą obca nam cywilizacja.

Naszą tradycję i naszą sztukę traktowano albo *per non est*, albo przedstawiano ją w sposób karykaturalnie wypaczony i zohydżony „uczonym” kłamstwem. Jaki był rezultat tej socjotechnicznej manipulacji, w której przecież także brała udział sztuka tworzona przez polskich artystów? Odpowiedź jest prosta: skoro taka głupia jest nasza tradycja, nie przyznamy się do niej, bo przecież człowiek nie może nienawidzić samego siebie! W rezultacie wielu z nas odcięło się od

niej - tak jak chory odcina się od zdrowej reszty ciała. Dziś dowiadujemy się, że w ten sposób nie leczyliśmy ducha narodowego, lecz okaleczaliśmy samych siebie stając się w rezultacie łatwym łupem cudzych zamysłów.

Powtórzmy: sztuka „pamięta” tradycję, a „pamięć o przeszłości chroni przed staczaniem się w nicość” (Jan Paweł II).

Wielu artystów obroniło się przed totalitarnym „murti-bingizmem”, ale wpadło w jego inną, narcystyczną odmianę preferującą kanon wolnościowo - kreacyjny, abstrakcyjny, a więc obojętny na jakikolwiek *ethos*. Wielu wołało, jak mówi Norwid, „zapomnieć ludzi, a bywać u osób, krawat mieć ślicznie upięty”.

Wiemy już, jakie są korzenie historyczne i ideowe tego rodzaju sztuki, przytoczmy jeszcze opinię F. Konecznego, naszego zapomnianego polihistoryka i zdumiewająco samoświadomego humanisty: „Sztuka należy do życia jeszcze bardziej od nauki, boć tylko z życia się rodzi. Sztuka abstrakcyjna - skazana jest z góry na bezpłodność, bo sztuka potrzebuje podmiot uchwytnych . . . metodą jej bowiem przemawianie do umysłu przez pośrednictwo zmysłów.

Wszelkie rozumowanie o jednym z objawów życia w oderwaniu od innych stron życia ma wartość o tyle, o ile chodzi o jakiś szczegół, **0** to, co w nauce zowie się „przyczynkiem”; w tego rodzaju dociekania ucieka się każda nauka często do metody umyślnego odrywania od całości, ale też rezultat takiego postępowania podlega rewizji przez uwzględnienie następnie całości, a gdy tej próby nie wytrzyma, zostaje odrzucony”¹⁵. Koneczny słusznie twierdzi, że abstrakcyjne przyczynkarstwo w sztuce nie ma racji bytu. Dlaczego? Bowiem sztuka nie może uciec od życia, gdyż to właśnie z niego czerpie i formę, i treści, a rozdzielanie obu aspektów i absolutyzowanie któregoś z nich jest najzwyczajszym nieporozumieniem. Płynie z tego następująca nauka pod adresem artystów: „Badanie sztuki nie jest sztuką, lecz nauką; artyści deliberujący o sztuce muszą się poddać naukowej metodzie. . .”. I dalej, znamienne słowa, napisane w latach dwudziestych naszego wieku: „Mogłaby nauka żyć sama sobie, lecz sztuka żadną miarą, bo zginęłaby na posuchę tematu; obmalowywanie zaś formuł matematycznych nie wyda Rafaela ani Matejki”¹⁶.

Wielu znawców sądzi, że znakomitym przykładem więzi sztuki z ethosem tradycji cywilizacyjno-narodowej jest sztuka naszego narodu, zarówno w okresie, kiedy posiadaliśmy własną, suwerenną państwowość, jak i wtedy, kiedy ją traciliśmy. Była to sztuka dydaktyczna, przepełniona myślą filozoficzną, a - jak trafnie zauważa Koneczny - „z cytaty poetów można by ułożyć wcale szczegółową historię Polski”¹⁷. Kiedy nasza sztuka bratała się z kwestiami narodowymi, wydawała owoce uniwersalnie ważne, a kiedy stroniła od ethosu narodowego, pogrążała się w upadku: „Myśl filozoficzną czerpało społeczeństwo polskie nie od filozofów, lecz od poetów, od największych, którym przyznano stanowisko wieszczów. Żaden a żaden naród nie zna takiego powołania, takiego talentu artystycznego, związanego z pewnym rodzajem kapłaństwa; cudzoziemcowi niełatwo nawet wytłumaczyć, co znaczy wyraz „wieszcz”.

To stanowi niezmierną oryginalność polską. Poezja polska ma obowiązki obywatelskie, na które patrzy *sub specie aeternitatis*, podnosząc przez to wysoko etykę życia publicznego. . . Artyzm polski nie ogranicza się do samego kultu piękna, lecz łączy je z kultem Prawdy i Dobra. . . Polskie Piękno jest służką Prawdy i Dobra, jest środkiem do celu”¹⁸.

Nasuwa się pytanie, czy ten związek prawdy, dobra i piękna jest związkiem przypadkowym, historycznie uwarunkowanym, poniekąd wymuszonym przez wydarzenia składające się na dzieje naszego narodu, czy też jest to związek konieczny - zarówno w strukturze otaczającej nas rzeczywistości - bytu, jak i w strukturze ludzkiej wytwórczości?

Od kilku wieków mówi się w Europie o sztukach pięknych, co rzecz jasna pociąga za sobą pogląd, że pewne sztuki (np. poezja, proza, malarstwo, rzeźba, muzyka, taniec) powinny dbać wyłącznie o swój kształt artystyczny, o swoje własne piękno.

Czy z tego wynika, że w innych sztukach, np. w polityce, medycynie, w szewstwie czy budownictwie, nie chodzi o piękno wytworu? Mówiliśmy wcześniej, że ostateczną racją istnienia sztuki, czyli tym, co usprawiedliwia jej obecność w świecie, jest usuwanie braków, czyli - wyrażając to samo pozytywnie - doskonalenie zastanej rzeczywistości. Jeśli tak jest, wszelka sztuka zmierza ku pięknu, bo doskonałość to

właśnie piękno. I tak, polityka, mylona dziś z ideologią, jest sztuką rozumnej realizacji dobra wspólnego, jakim jest osoba ludzka, a więc ma ona na celu pełnię bytową człowieka, czyli jego piękno. Z punktu widzenia życia narodowo-państwowego polityka jest sztuką strukturalnie nadrzędną wobec innych sztuk: jej cel to chronienie prawa do sztuki, proporcjonalne sprzyjanie sztukom i promowanie sztuki nośnej kulturowo. Jeśli celem sztuki jest człowiek-osoba, polityka jest związana personalistycznym kryterium oceny własnych decyzji. Identycznie jest w innych sztukach, a zatem ich piękno jest służebne wobec prawdy i dobra o człowieku. Mówiliśmy wcześniej, że sztuka wyrasta z prawdy o świecie, a zatem jej prawda artystyczna i ideowa jest podporządkowana prawdzie po prostu. Inaczej mówiąc, koncepcja dzieła sztuki musi pozostawać w zgodzie ze światem i z ostatecznym celem ludzkiego życia. Prawda jest więc fundamentem sztuki, zaś dobro moralne jest wobec niej nadrzędne, gdyż - wyrastając z prawdy o człowieku - zabezpiecza personalizm sztuki. Od powyższych ustaleń nie ma odwołania.

W czasach nam współczesnych sztukę o akcentach narodowych podejrzewa się, a nawet pomawia o nacjonalizm; zarzut nacjonalizmu padał z ust ideologów „realizmu socjalistycznego”, a dziś pojawia się on w wypowiedziach zwolenników ponadnarodowego liberalizmu, co nie dziwi, bowiem obie ideologie mają charakter „internacjonalistyczny”. Czym jest nacjonalizm? Jest to ideologia kultu określonego narodu, ale z uwagi na nieistotne cywilizacyjnie i kulturowo cechy tego narodu, zazwyczaj cechy rasowe, religijne czy gospodarcze. Nacjonalizm jest egoizmem narodowym i jest on z gruntu obcy cywilizacji łaćwińskiej, a potwierdza to historia, bowiem to właśnie między innymi nacjonalizmy przyczyniają się do rozpadu tej cywilizacji. —

Cywilizacja łaćwińska jest kręgosłupem wielu narodów, także narodu polskiego, jest więc ona także kręgosłupem sztuki. Odejście od niej równa się uderzeniu w naród i w sztukę. Tę prawdę potwierdzają doświadczenia, jakie nasi artyści zebrali po drugiej wojnie światowej, kiedy na skutek naporu obcej cywilizacji doszło na gruncie sztuki do „mieszanek” cywilizacyjnych i kiedy pojawiło się szereg „głośnych”, dzięki propagandzie, dzieł, które dziś - kiedy jesteśmy „mądrzy po

szkodzie" - nazywa się „głupstwami” czy „horrorami” ideowymi. To doświadczenie każe wielu artystom, jak na przykład T. Konwickiemu, przyznać, że lepiej było w ogóle nie tworzyć, niż tworzyć za cenę przemilczenia prawdy²⁰. Wynika z tego, że „mieszanki” cywilizacyjne są w gruncie rzeczy antycywilizacyjne i antykulturowe, że płaci się za nie wysoką cenę utraty tożsamości i upadku w depresję ideową. Taki stan duchowy przeżywa dziś kultura w Polsce²¹, a wielu jej twórców programowo nawiązuje do idei nowoczesnego „murti-bingizmu” (indywidualizmu i wolnego kreacjonizmu), traktując własny naród i jego przeszłość jak trąd. Przypomnijmy na zakończenie dwie strofy z poezji Norwida, w których poeta przestrzega przed pokusą narcystycznego uniwersalizmu w sztuce.

„Zwierciadlaność (sztuki) pochodzi od słońca,
ale jej dno - stale ojczyste” (*Narcyz*).

„Przeszłość - to jest dziś, tylko cokolwiek dalej.

Za kołami wieś,

Nie jakieś tam, coś gdzieś

Gdzie nigdy ludzie nie bywali! . . . ” (*Przeszłość*).

Przypisy

- ¹ Cz. Miłosz: *Zniewolony umysł*, Paryż 1953; Murti-Bing to postać z powieści S. I. Witkiewicza pt. *Nienasycenie*.
- Szerzej o tym zjawisku traktuje: P. Johnson: *Intelektualiści*, Warszawa 1988, tłum. A. Piber.
- zob. W. Hock: *Kunst als Suche nach Freiheit*, Koln 1973; H. R. Rookmaker: *Modern Art and the Death of Culture*, London 1970
- ⁴ por. H. Kiereś: *Postmodernizm*, w: A. Bronk, red.: *Filozofować dziś. Z badań nad filozofią najnowszą*, Lublin 1995, s. 263 - 273.
- ⁵ zob. H. Kiereś: *Czy sztuka jest autonomiczna? W związku z tzw. antysztuką*, Lublin 1993, szczególnie ss. 47 - 67.
- ⁶ Tamże, ss. 117nn.
- 7 Chodzi o osławione wystawy „Sztuki zdegenerowanej” organizowane w III Rzeszy oraz o postulat partyjności sztuki stawiany i administracyjnie egzekwowany przez ideologów nazistowskich oraz bolszewickich. Powtórzmy, że z faktu prześladowania sztuki awangardowej przez totalitaryzmy nie wynika w żadnym wypadku, iż jest to sztuka na miarę człowieka i jego kultury! A zresztą, wraz z osłabieniem nacisku ideologicznego w państwach rządzonych przez komunistów, kiedy dostrzeżono, iż sztuka nowoczesna w niczym nie zagraża ideologii, a nawet jest z nią w zgodzie, gdyż promuje wizję człowieka jako wolnego twórcy swego świata, dopuszczono ją do głosu i zbito na tym kapitał „pluralizmu kulturowego”, otwartości władz komunistycznych na kulturę. Dostrzega się, że tym samym artyści legitymizowali komunizm. Zob. np. T. Szkołut, *Prawda sztuki - prawda polityki*, w: G. Sowiński, red., *Sztuka wobec prawdy*, Nałęczów 1995, ss. 261-298.
- ⁸ zob. M. A. Krąpiec: *Ja - człowiek*, Lublin 1991, roz. VIII: *Człowiek i jego wolne działanie*, ss. 261 - 298.
- ⁹ zob. M. A. Krąpiec: U *podstaw rozumienia kultury*, Lublin 1991, szczególnie ss. 193 - 215.
- ¹⁰ zob. M. A. Krąpiec: *O ludzką politykę*, Katowice 1995, roz. II: *Człowiek wobec społeczności*, ss. 53-106
- ¹¹ por. P. Moskal: *Problem filozofii dziejów*, Lublin 1993, szczególnie ss. 160 - 173
- ¹² Zob. M. A. Krąpiec, *Czy człowiek bez celu?*, w: *Człowiek w kulturze*, nr 6-7, 5-36.
- ~ Zob. M. A. Krąpiec, *Suverenność. . . czyja?*, *Łódź* 1990, passim
- ¹⁴ Zob. M. A. Krąpiec, *O ludzką politykę*, op. cit., 278-297.
- ¹⁵ *Polskie Logos a Ethos. Roztrząsania o znaczeniu i celu Polski*, Poznań 1921, s. 200.

¹⁶ J. w. , s. 201.

¹⁷ J. w. , s. 195.

¹⁸ J. w. , s. 198. i n.

¹⁹ Zob. F. Koneczny: *O cywilizację łacińską*, Lublin 1996, passim; M. A. Krąpiec: *Człowiek w kulturze*, Warszawa 1996, s. 180 nn.

²⁰ Zob. T. Szkołut: *Prawda sztuki - prawda polityki*, dz. cyt. , s. 208.

21

Zob. Z. J. Zdybicka: *Kulturowe zawirowania wokół człowieka końca XX wieku*, w: *Człowiek w kulturze* nr 4 - 5/1995, s. 73 - 89.