

Piotr Graff

Ślepi i kulawi

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 175-179

1975

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

„Według typologii Henryka Markiewicza byłby to narrator należący pozornie do świata przedstawionego, a posiadający mimo to «wszechwiedzę narratora autorskiego»” (s. 34).

Rzeczywiście, „dopasowało się”, tyle że przytoczona regułka w tym wypadku akurat niczego nie wyjaśnia. Nadmierna „zgodliwość”, która może być zaletą towarzyską, jest jednak wadą u historyka literatury. Jerzy Speina usiłuje pogodzić najwyraźniej sprzeczne odczytania Schulza, korzysta na równych prawach z definicji i charakterystyk ogólnych, które czasem wydają się wzajemnie wykluczać (np. sprawa groteski). Rezultatem tego rodzaju zabiegów nie może być oczywiście „bezstronność”, lecz eklektyzm i niespójność wywodu. Zbiorę wnioski. Są takie książki, które lubimy, i takie, których nie lubimy. I nie ulega wątpliwości, że część skreślonych wyżej żartów i złośliwości można wytłumaczyć moimi indywidualnymi upodobaniami. Nie chciałbym jednak, żeby całe moje wystąpienie brane było za manifestację gustu. Ani mi bowiem w głowie odmawiać tej pracy wszelkiej wartości. Powiem otwarcie, choćby miało to pozory niekonsekwencji: lektura ta była dla mnie bardzo pouczająca. Czas poświęcony *Bankructwu realności* nie będzie więc w żadnym wypadku zmarnowany. Jeśli książkę tę można określić — przyznając: złośliwie — jako zlepek fiszek, to jednak ich dobór i opracowanie dowodzą prawdziwie imponującej erudycji autora. Praca Jerzego Speiny zawiera na przykład odkrywczą i przekonującą dokumentację dotyczącą związków pisarstwa Schulza z praktykami ekspresjonistów (spostrzeżenia dotyczące analogii między *Sklepami cyrnowymi* a *Po tamtej stronie* Kubina i powieścią *Golem* Meyrinka). Ciekawe bywają też propozycje interpretacyjne — jak np. te dotyczące „dwustopniowej interpretacji mitologicznej” czy problematyki alienacyjnej w dziele Schulza. Jakże więc niewiele brakowało, by *Bankructwo realności* było zupełnie inną książką. Nie ulega wątpliwości, że autorowi starczyłoby inwencji i wiedzy. Gdyby... nie ufał nadmiernie w możliwości nożyczek i kleju.

Wojciech Wysocki

Ślepi i kulawi

Urszula Czartoryska: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973 WAiF, ss. 350.

Świat nie jest już ten, co dawniej; czujemy to. Wszyscy niejasno, ale nie pojmujemy dokładnie — a przynajmniej jako tako oświecona mniejszość zdaje sobie sprawę, że tego nie poj-

muje — jaki on jest właściwie. Dotkliwie odczuwamy naszą ślepotę, a podejrzewamy, że kulawi są naszymi przewodnikami. Niektórzy nie chcą się dawać tak prowadzić na manowce i czynią gwałtowne ruchy, żeby odtrącić nieporadne choć apodyktyczne ramię i natychmiast rozbijają się o najbliższą przeszkodę. Ale nie chcą się do tego przyznać i wołają głośno — jeszcze głośniejszy, jak najgłośniejszy — że oto wydostali się na równą drogę.

Książka Urszuli Czartoryskiej traktuje o sposobach, w jakie rozbijają sobie głowy i poślądki ci spośród naszego plemienia ślepych, którzy wierzą, że sposobem odzyskania jednego oka jest uprawianie czegoś, co spokrewnione jest więzami pochodzenia albo powinowactwa z niegdysiejszą sztuką.

Jest to książka tak pomyślana, że nie mogła się nie udać, nawet gdyby nie została doskonale napisana i świetnie udokumentowana. Sukces tkwił w projekcie. Nie jest to bowiem historia sztuki ostatnich dwudziestu czy piętnastu lat, ani nawet nie jest to historia określonego nurtu tej sztuki, ale próba zrozumienia — na podstawie analizy działalności niektórych artystów — pewnego ważnego odłamu współczesnej kultury, tego mianowicie, który na całym świecie hałaśliwie przeciwstawia się „milczącej większości” zarówno poprzez aktywność artystyczną i quasi-artystyczną, jak i na różne inne sposoby.

Aby odtworzyć całość, której fragmentem jest to wszystko, co opisała Czartoryska, trzeba do niego dołączyć na powrót nie jedną, lecz trzy części. Z jednej strony nurt plastyki od pop-artu do sztuki konceptualnej należy, jako część, do całości sztuk plastycznych oraz całokształtu kompleksu artystycznego. Z drugiej należy on, także jako część, do tego odgałęzienia kultury współczesnej, który nazwać można „głośną mniejszością” w przeciwstawieniu do kultury „milczącej większości”. Mamy więc całość — kulturę — podzieloną według dwu kryteriów dychotomicznych: po pierwsze, na sztukę i nie-sztukę; po drugie, na to wszystko, co wynika z przyzwolenia na stan istniejący i to, co wynika z niezgody na ten stan. Książka Czartoryskiej opowiada o sztuce (tzn. plastyce) wynikającej z totalnej niezgody.

Główna korzyść z lektury książki nie tylko polega na tym, że gromadzi ona obfity i skądinąd niedostępny, a przejrzyście uporządkowany materiał na temat wydarzeń, dzieł i postaci oraz ich motywacji (choć jest to korzyść wielka i niezaprzeczalna), ale także na tym, że uświadamiamy sobie i zdobywamy niemal pewność, że ta druga perspektywa — kulturowa, a nie artystyczna — jest ważniejsza i lepiej przyczynia się do powstania szparki między powiekami jednego z naszych oczu niż perspektywa proponowana przez historyków sztuki. Widzimy tutaj w sposób wyrazisty, jak pewne ważne tendencje i trwałe postawy — najogólniej i tylko metaforycznie dające się

nazwać „kontestacyjnymi” czy „lewackimi” — zdobywają możliwość wyrazu dzięki poczynaniom artystów, a z drugiej strony jak w samej tej działalności mają swe źródło i z niej oraz dzięki niej przenoszą się na inne tereny aktywności, bardziej bezpośrednio wpływając jeśli nie na losy cywilizacji, to na sposoby, w jakie się do niej odnosimy. Nasuwa się nieodparcie porównanie z inną książką opartą na zbliżonym materiale faktograficznym, z *Ikonosferą* M. Porębskiego. **Tamten** autor dokonuje pośpiesznych i czasem mechanicznych przeniesień i uogólnień procesów artystycznych na sferę życia społecznego i dlatego nie udaje mu się przekonująco powiązać faktów i tych procesów, w których, według niego, te fakty uczestniczą. Czartoryska trzyma się faktów ściśle i dzięki temu szersze uwarunkowania oraz oddziaływania ikonosfery zostają unaocznione, choć przeważnie nie nazwane.

W Europie od dawna (przynajmniej od przełomu stuleci) coraz częściej pojawia się postawa polegająca na totalnej negacji istniejącego stanu kultury i społeczeństwa we wszystkich przejawach i na proponowaniu w zamian jakiejś jednej recepty uniwersalnej co do przewidywanych zbawiennych skutków, a zarazem niezwykle prostej w realizacji. Już np. konstruktywiści wierzyli, że organizacja środowiska wizualnego według ich zasad przyniesie odnowę techniczną i moralną społeczeństwa i skieruje sztukę nie tylko w nowym kierunku (co było naturalnie prawdą, bo był to kierunek nowy), ale w kierunku jedynie właściwym. Ostatnio jednak taki sposób myślenia zwielokrotnił się i prawie umasowił; jak sądzę, należy wiązać to zjawisko ze statystycznymi procesami wykładniczego wzrostu pewnych instytucji i grup, m.in. sztuki i artystów.

Sztuka jako dziedzina utopii i fikcji szczególnie dobrze nadaje się do manifestowania tej postawy. A także z innego powodu nadaje się wybornie do tego użytku: w niej samej zawarte są, wykształcone od dawien dawna, prawidła i reguły, które można generalnie podawać w wątpliwość, nie wykraczając jednak poza jej obręb dzięki temu właśnie, że te reguły i prawidła mają długą historię i dzięki temu są, po pierwsze, elastyczne, a po drugie — wcielone w bezładny, samopowielający się system instytucjonalny, tak że w statusie sztuki uczestniczy wszystko, co nosi stempel tego systemu. Proces artystyczny odbywa się nie tylko w przestrzeni społecznej — pomiędzy tymi, którzy robią sztukę a tymi, dla których jest robiona, ale także w przestrzeni wewnątrzartystycznej, w zamkniętym obiegu „republiki sztuk”, gdzie istnieją wyżłobione kanały informacyjne i systemy energetyczne.

Proces artystyczny może mieć dwa stany homeostazy: stagnacyjny, polegający na produkowaniu, w ramach trwałych reguł, coraz to nowych, bądź też stale tych samych utopii, oraz mobilny, polegający na tym, że reguły stają się zmienne i wobec tego, raz puszczone w ruch, pozwalają na produkowanie jakichkolwiek utopii tylko pod

warunkiem, że jedne zasady są stale zastępowane drugimi. Oczywiście ten drugi stan rzeczy panuje obecnie.

Cechą szczególną nurtu plastyki zdefiniowanego w tytule książki Czartoryskiej jest to, że we wszystkich swych szybkozmiennych kształtach produkuje on utopię wciąż od nowa tę samą: utopię samej zmiany, nowości jako takiej, podawania w wątpliwość wszystkiego, co zastane. Lewacki negatywizm, dziecinne zwracanie uwagi na siebie każe tak obliczać każde działanie, aby szokowało nowością pomysłu, a zarazem tak, aby miało zasięg uniwersalny, aby osiągało wszystkiego grymasem negacji, aby pokazany język mógł być dostrzeżony przez każdego i aby wszyscy musieli się poobrażać. Ta właśnie postawa totalna leży u podstaw jej własnej tragedii czy może po prostu paradoksu. Jeśli chce się obrazić wszystkich, to jedno z dwojga: albo ten zamiar się udaje i wtedy można głośno wołać o nietolerancji społeczeństwa, o tłumieniu wolności sztuki i naruszaniu praw jednostki, albo też zamiar się nie udaje i nie obraża się nikt (ani też nikt się nie przejmuje) i wtedy można narzekać na obojętność lub perfidię społeczeństwa, które przywłaszcza sobie gest artysty, czyniąc zeń gest błazna. Dla sztuki (i wszelkiej działalności) stawiającej sobie określone, a nie uniwersalne cele polemiczne, jest to jedynie dylemat praktyczny; dla sztuki kontestacyjnej i dla postaw lewackich na każdym terenie jest to antynomia logiczna i dlatego nie dająca się przewyciężyć i decydująca o ich nieskuteczności.

Praktycznym sposobem wyminięcia antynomii, z jakiego sztuka lewacka korzysta — z konieczności raczej niż programowo — jest ograniczenie jej zasięgu do dwu zamkniętych i nawet częściowo wzajemnie izolowanych obiegów: wewnątrzartystycznego i „wewnątrzlewackiego”. Ci, którym totalne negatywne utopie tej sztuki są proponowane, do których mają dotrzeć — milcząca większość konsumentów kultury i nawet jej wytwórców — pozostają nieporuszeni. „Izolacja mas od wszystkich rodzajów sztuki jest jeszcze wciąż faktem i rozproszone inicjatywy nie będą mogły tej sytuacji radykalnie zmienić” (s. 216). Na jednym biegunie pop-kultura jest własnością ludzi o określonej mentalności (statystycznie jest to przeważnie młodzież, ale nie cała i nie tylko; uproszczeniem jest wiązanie pop-kultury wyłącznie z metrykami tych, którzy są w jej kręgu); na drugim biegunie sztuka autotematyczna czy konceptualna nie wykracza poza galerie i salony. Każda kolejna odmiana tego nurtu proponuje w swoich teoriach i manifestach własne rozwiązania intelektualne i własne realizacje plastyczne jako uniwersalne recepty na nową organizację świata widzialnego i nową strukturę przestrzeni społecznej (jakie konkretnie, to można przeczytać u Czartoryskiej). Ale każda musi natychmiast ustąpić miejsca następnej, bo główną jej legitymacją jest nowość i już po paru latach lub miesiącach ci, którzy usiłowali na serio realizować nowe testamenty, są

skazani na piętno epigonów, bo nawet nie heretyków. Taki los czy przypadek zdarzył się niejednemu, jak to w kilku miejscach pokazuje autorka (por. np. s. 185—186 i in.).

Czartoryska opisuje wybrane przez siebie poczynania artystów z sympatią i najżyczliwiej wnikając w ich intencje, a zarazem bez sekciarskiego pobłażania, nie wahając się przed mocnym nawet epitetem tam, gdzie dostrzega pretensjonalne uroszczenia albo pustą demagogię. Wydobywa ważne wartości intelektualne tam, gdzie dadzą się odnaleźć, wskazuje wartości artystyczne (choć nie może ich pokazać z powodów technicznych) tam, gdzie się one narzucają. Unika zarazem pułapki, w którą raz po raz wpadają krytycy zachodni, nawet uchodzący za wybitnych, jak Burnham, Morris czy Stezaker: nie wpada w bełkot, którym posługują się (i zawsze posługiwali) artyści, ale przekłada udatnie ich mgliste intuicje i pomysły na język dyskursywny. Ale dzięki temu właśnie, być może trochę wbrew intencjom autorki, widać, że im poważniejsze i bardziej żarliwe są zamiary artystów, im więcej talentu i wirtuozerii technicznej angażują w ich realizację, im większe odnoszą sukcesy taktyczne, tym dotkliwsza jest strategiczna porażka całego nurtu. Żaden z jego kierunków nie ma szansy na to, by stać się głównym czynnikiem odnowy moralnej i cywilizacyjnej, ani nawet na to, by samą sztukę pchnąć w radykalnie nowym kierunku i ogarnąć jej zasięgiem masowe społeczeństwo.

Z drugiej strony przejawy tego nurtu sztuki są jednym z elementów nowoczesnego krajobrazu, są demonstracją stanu świadomości małego może, ale ważnego odłamu dzisiejszego społeczeństwa i zasługują na to, żeby wrażliwość estetyczna i moralna znalazła na nie odpowiedź. Nie wszyscy jesteśmy konceptualistami, ale nie możemy odmówić odpowiedzi na pytanie, dlaczego nimi nie jesteśmy.

Piotr Graff