

# Ryszard Różanowski

---

## „Rzeczywisty tajny radca” : Theodor W. Adorno i „Doktor Faustus Tomasza Manna

---

Nowa Krytyka 24-25, 139-119

---

2010

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

której można dotrzeć do ekstatycznego stanu nieuwarunkowanego, zwłaszcza przez czas, w którym byt byłby równie czysty i niematerialny jak niebyt. Pustka u Ciorana jest jak przeznaczenie, w kierunku którego bez ustanku jest pchany na swojej duchowej ścieżce; jest to zasada rzeczy. Napotykamy na nią, gdy poddajemy redukcji byt. Byt taki okazując się tylko sumą przypisywanych mu atrybutów, idzie w parze z pustką, której podstawową funkcją jest odarcie nas z przyzwyczajęń, nawyków i skłonności, które powinny odpaść z nas jak strup z zagojonej rany. Trzeba zrezygnować ze swojego człowieczeństwa, stając się nie-człowiekiem, zapominamy o sobie i o świecie, upajając się niebytem, śmiało odrzucamy kulturę i historię, a każdą chwilę przeżywamy jak najintensywniej, kontemplując w ten sposób wieczność. Po dotarciu do wieczności niczego już nie oczekujemy, niczego też nie żałujemy, nie chcemy ani życia, ani śmierci, zapominamy o przyszłości i przeszłości. Absolut odnajdujemy poprzez zapomnienie się w doznaniach nam dostępnych, nie unikamy doznań, przeżyć negatywnych – cierpienia, bólu – bo ich najwyższe natężenie może znieść różnicę między nimi a doznaniem największej rozkoszy; przenosimy się wtedy w pozaczasowy wymiar, wpadamy w stan nirwany. Wobec wieczności cierpienie i rozkosz są niczym, ale mogą być środkami do celu, do zbawienia, wyzwolenia. Takie wyzwolenie nie prowadzi nas ani w górę, ani w dół, lecz może prowadzić w obu tych kierunkach jednocześnie. Ta droga wstecz jest w rzeczywistości nakierowana na zniszczenie *Ja*. *Ja* doświadcza, doznaje, to osobowość zorganizowana wokół świadomości – głównego zła (i dobra), *Ja* jest źródłem cierpienia, gdyby go nie było, nie byłoby też cierpienia. Cioran jest zarówno indywidualistą, jak i antypersonalistą. Samoświadomość jest źródłem cierpienia, bowiem przeciwstawia świat człowiekowi, oddziela człowieka od świata i nieustannie przypomina o nieuniknionej śmierci. Zarówno świadomość jak i osobowość są złem, ponieważ pozwalają nam dostrzegać fakt, że jesteśmy nieszczęśliwi. Szczęście możemy osiągnąć tylko poprzez zapomnienie, zniszczenie własnej osobowości, rezygnację z człowieczeństwa-świadomości, stopienie się ze światem.

Cioran widział ogromny problem w swoim niezwykłym przywiązaniu do kultury, ta bowiem kształtowała jego osobowość i świadomość, a jednocześnie wiązała go ze światem idei i materii, których to właśnie chciał się wyzbyć. Jego celem było unicestwienie ego, jednak miłość do sztuki i kultury uniemożliwiała mu to: „Być jałowym – i tyle stąd mieć doznań! Wieczna poezja bez słów”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> E.M. Cioran, *O niedogodności narodzin*, op.cit., s. 45.

łym poszukiwaczem, niezmordowanym intelektualno-duchowym podróżnikiem, przekraczał bariery, łamał zasady, gotów był poświęcić wszystko, byle tylko nie zstąpić z tej ścieżki, odrzucał wszystko, co mogłoby go rozpraszać. Siłą napędową jego poczynań było poczucie pustki. Pustka była jego obsesją, można by rzec, że nawet celem. Cioran rozróżnia dwa rodzaje pustki: *trwoga przed pustką* oraz *przyciąganie pustki*. Trwoga przed pustką jest równoznaczna z nudą, lecz jest pewnym doświadczeniem metafizycznym, czymś pozytywnym, ale pozytywnym w buddyjskim znaczeniu. Pustka, dzięki której możemy wyleczyć się ze wszystkiego:

Bytowi odejmuje się wszelkie własności, po czym, zamiast uczucia braku, a więc pustki, mamy uczucie pełni – poprzez brak. [...] pustka jako narzędzie zbawienia. Jako droga, ścieżka do zbawienia<sup>12</sup>.

Mowa tu o sanskryckiej *Śunjata* (pustość)<sup>13</sup>, która jest stanem pozytywnym – w przeciwieństwie do *nudy* nie jest przyczyną oszołomienia, ale sama w sobie jest formą oszołomienia, które prowadzi do wyzwolenia i nie jest to złudzenie wolności, o którym wspomina Cioran:

Z punktu widzenia filozoficznego problem wolności jest bardzo prosty: w naszych gestach widzialnych jesteśmy wolni, mamy złudzenie wolności. Ale w istocie rzeczy nie jesteśmy wolni. Wszystko, co głębokie, neguje wolność<sup>14</sup>.

Poprzez oderwanie się, likwidację absolutną, zrzucenie wszelkich więzów, górujemy nad wszystkim, nie ma już nic, co mogłoby nas ograniczać i tym sposobem górujemy nad światem. Gdy nie mamy już nic, stajemy się wolni. Cioran twierdzi, że wyzwolenie nastąpi tylko wtedy, gdy zrozumiemy własną przypadkowość i bezsens naszych codziennych starań. Odkrycie pustki nawet w tym, co do tej pory miało jakiś sens i wartość, daje wiedzę prowadzącą ku wyzwoleniu, odziera świat z pajęczyny iluzji. Cioran nie uznaje zbawienia ani Boga, który w czymkolwiek by nam pomagał, stąd w samym człowieku musi odnaleźć siłę, dzięki

---

<sup>12</sup> Ibid., s. 59.

<sup>13</sup> Śunjata (z sanskrytu *pustka*, *pustość*), jedno z ważniejszych pojęć buddyzmu mahajany, sformułowane przez Nagardżunę w filozofii środkowej drogi (mahdjamika). Oznacza, że wszystkie zjawiska i rzeczy, łącznie z osobowością i świadomością człowieka, nie posiadają stałej natury. Cały świat stanowi układ ciągle zmieniających się uwarunkowań. Nic nie istnieje samo z siebie, ale jest wynikiem współwystępowania różnych elementów. Źródło: portal wiedzy.onet.pl.

<sup>14</sup> *Rozmowy z Cioranem*, op.cit., s. 55.

Pustka w sobie i na zewnątrz. Cały wszechświat rażony jest nicością. Nic już nas nie ciekawi, nic nie zasługuje na uwagę. Nuda to zawrót głowy, ale *spokojny, monotony*; to objawienie powszechnej nieważności, to pewność granicząca wręcz z osłupieniem bądź najwyższym jasnowidzeniem, że nie można, nie powinno się nic robić na tym świecie ani na innym, że nie ma na świecie nic, co mogłoby nam odpowiadać, bądź nas zadowolić<sup>9</sup>.

W życiu istnienie i czas działają jak jeden organizm, my natomiast posuwamy się wraz z czasem, ciągle do przodu, jednak nudząc się, „czas odrywa się od istnienia” i staje się wobec nas zewnętrznym. Akt życia jest włączeniem w czas – „jesteśmy czasem”, a nudząc się, odłączamy się od czasu, wypadamy z niego. Cioran przyznaje, że stan ten można w pewnym stopniu polubić, a nawet się w nim rozsmakować. W tej kwestii, nie pierwszej i nie ostatniej, zgadzam się z nim całkowicie. Wszak czyż to nie między innymi nuda właśnie popycha ludzi do wszelkiego rodzaju twórczości?! Choć Cioran napisał:

Nie robię nic, rzecz jasna. Śledzę jednak upływ godzin, a to jest lepsze od prób ich wypełnienia<sup>10</sup>,

to jednak faktem jest, że mało kto nie próbuje ich wypełnić. Nawet sam Cioran nie był w stanie oprzeć się próbom wypełnienia godzin nudy. Nuda to matka kreacji, fundament wszystkiego co „wartościowe”. Odważyć się nawet stwierdzić, że bez nudy nie byłoby sztuki, nauki, przyjaźni, a może nawet miłości. Wszystkie te wartości są prawdopodobnie wynikiem nudy, a paradoksalnie powstały po to, by tę nudę zabić, by świadomość istnienia bolała mniej. Oczywiście jest to niemożliwe, lecz czasem pomaga na krótką chwilę zapomnieć o wszechogarniającej nudzie, o męczących mdłościach.

Nuda była zawsze i nadal jest nieszczęściem mego życia, nierozzerwalnym w oderwaniu od fizjologii. Dzieje się coś takiego, że odczucie pustki, poprzedzające nudę albo będące nią, przekształca się w doznanie ogólnie obejmujące wszystko, skutkiem czego znika jej podstawa organiczna<sup>11</sup>.

Skoro mowa o nudzie, to wypadałoby też wspomnieć o kolejnym, niezwykle istotnym pojęciu w filozofii Ciorana, a mianowicie o pustce. Cioran był wytrwa-

---

<sup>9</sup> Ibid., s. 23.

<sup>10</sup> E.M. Cioran, *O niedogodności narodzin*, op.cit., s. 4.

<sup>11</sup> *Rozmowy z Cioranem*, op.cit., s. 101.

[...] każdy człowiek, który działa, projektuje pewien sens. Przywiązuje sens do tego, co robi; jest to absolutnie nieuniknione i żałosne<sup>7</sup>.

Ta mroczna paleta negatywnych wrażeń mogłaby nabrać jaśniejszych kolorów tylko dzięki intensywnym, magicznym przeżyciom, emocjom, przygodom, których Roquentin wciąż poszukiwał bez skutku. Istnienie rozrywane jest przez czas, dlatego Roquentin poszukuje czegoś spoza czasu, jakiejś doskonałej jedności, czyli tego, co w świecie rozedrganej materii jest najbardziej ulotne. Jest on w tej sytuacji bezgranicznie zagubiony. Najdobitniej uświadamia to sobie w chwili, gdy po latach znów spotyka się z Anną, kobietą, którą kochał i z którą łączyły go bliskie, choć osobliwe relacje. Pokładał w niej nadzieje, była dla niego odskocznią od zabójczej rutyny. Anna nadawała wyższy sens nie tylko swojemu, ale także ich wspólnemu życiu poprzez tworzenie w nim „sytuacji uprzywilejowanych” i „chwil doskonałych”. Wszystko upadło w chwili, gdy Anna stwierdza: „Skończyłam się”. Właśnie wtedy Roquentin zdaje sobie sprawę z tego, że wszystkie sytuacje uprzywilejowane i chwile doskonałe, które do tej pory pozornie nadawały życiu jakikolwiek sens, w rzeczywistości były tylko ułudą, a życie tak naprawdę nie ma żadnego głębszego sensu, istnienie jest bezcelowe, bezzasadne i nic tego nie zmieni. Odczuwanie mdłości, czyli niekończącego się, monotonnego poczucia obcości życia, jest wynikiem czasu prawdziwie spostrzeżonego i przeżywanego. Przejdźmy teraz do Cioranowskiej nudy.

Nuda, czyli czas, który nie upływa, któremu brak przedmiotu, czy inaczej, po heideggerowsku – nuda to postrzeganie istniejącego. Poprzez nudę widzimy rzeczy, postrzegamy je i czujemy, że żyjemy:

Podczas *nudy* czas nie może upływać. Każdy moment puchnie i nie ma już, by tak rzec, przejścia od jednego momentu do drugiego. W następstwie tego zaczynamy żyć w radykalnym oderwaniu od rzeczy<sup>8</sup>.

Cioran też podkreśla, że nie chodzi tutaj o nudę kilkogodzinną czy kilkunodiową, lecz o kilkuletnią albo wręcz permanentną:

Nie chodzi o nudę, którą można przezwyciężyć rozrywkami, rozmową czy przyjemnościami, ale o nudę, można by powiedzieć, *fundamentalną*, polegającą na tym, że mniej lub bardziej raptownie, u siebie bądź u innych, albo w obliczu pięknego krajobrazu człowiek czuje, że wszystko jest puste, nie ma treści ani sensu.

<sup>7</sup> *Rozmowy z Cioranem*, op.cit., s. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 58.

i światem, odczucie nienaturalnego na swój sposób stanu, jakim jest istnienie. Nie jest to jednak ten rodzaj burzy emocjonalnej, którą zazwyczaj przeżywają młodzi ludzie, gdyż Roquentin jest na to już za stary, a nawet stanowczo odżegnuje się od tych Kordianowskich uniesień czy Werterowskich cierpień. Młodości nie są żadną blokadą twórczą, żadnym kryzysem kreatywności. Roquentin nie ma aspiracji, by się wyróżnić, odcina się od społeczeństwa i nie ma ochoty podporządkować się jego strukturom. Młodości dopadają człowieka w momencie, gdy zaczyna zdawać sobie sprawę, że jego świadomość jest całkowicie wyodrębniona z reszty rzeczywistości, a jednocześnie skazana jest na rzeczywistość znajdującą się poza nią, nie może istnieć sama dla siebie, może być tylko świadomością wciąż odnajdującą się wobec wszechobecnego bytu. Niestety, człowiek będąc zupełnie odrębnym bytem, nie może uwolnić się od rzeczywistości zewnętrznej. Takie istnienie zewnętrzne rzeczy (byty *en-soi*), widziane przez psychikę (byt *pour-soi*), tworzy jednostkę wolną. Nie ma już *Cogito ergo sum*, tylko *Sum ergo cogito*, świadomość jest zawsze świadomością jakiejś rzeczy.

Z naszego istnienia wynika pewna konsekwencja, a mianowicie nie jesteśmy w stanie w żaden sposób pozbyć się świata, z którym nie potrafimy się utożsamić, który nas przeraża, jest nam obcy, a w dodatku wydaje się nam zbędny. Istnieje jako prawda doświadczona, bo „istnienie poprzedza esencję”, czyli świadomość nie istnieje bez świata. Egzystencja przeraża, wyolbrzymiona realność budzi w wyobraźni Roquentina przeróżne potwory, czy może raczej jego świadomość rodzi przeróżne obrazy i paranoiczne uczucia. Chce wyzwolić się od nich, jednak nie potrafi. Zamiast tego doświadcza stanu absolutnego poznania. Dostrzeganie wszechobecności bezsensu i ohydy prowadzi do negacji istnienia. Jedyńm wyjściem z tej beznadziejnej sytuacji wydaje się samobójstwo, jednak czy ono coś tu pomoże? Zbędność istnienia jest nieuchronna, nie da się jej uniknąć, gdyż została dana wszystkim, a samobójstwo w tym wypadku to jedynie usunięcie jednego nieistotnego istnienia, więc nie ma większego sensu. Roquentinowi marzy się nicość, jednak dręczy go wszechobecne, bezsensowne, niczym nieuzasadnione istnienie: „Wszystko jest bezpodstawne: ten ogród, to miasto i ja sam”<sup>6</sup>.

Roquentin chciałby odnaleźć sens, który może istnieć w abstrakcyjnej twórczości, ale jakby to podsumował Cioran,

---

<sup>6</sup> J.P. Sartre, *Młodości*, przeł. J. Trznadel, Kraków 2005, s. 151.

który jawi się jako autonomiczny wobec *Dasein*. W upadaniu *Dasein* jest odurzony światem, który wydaje mu się bezpieczny, znajomy, w którym znajduje uzasadnienie i oparcie. W rzeczywistości jednak *Dasein* nieustannie ucieka, gdyż w cieniu zawsze czai się Trwoga. U Ciorana człowiek także żyje w ciągłym przecuciu nadchodzącego końca, dla niego człowiek zaczyna się kończyć w momencie zaistnienia. Życie jest drogą-ku-śmierci albo może jeszcze gorzej – drogą w śmierci-ku-śmierci, bo każda chwila życia jest agonią. Człowiek oszukuje się uciekając w nieświadomość, jednak w chwili, gdy uświadamia sobie ten fakt, gdy poczuje, że śmierć idzie z nim przez życie ramię w ramię, zaczyna odczuwać lęk, trwogę i niekończący się niepokój, że wszystko jest pozbawione sensu, że wkrótce nic po nas nie zostanie. O Sartrze Cioran mówi:

Naturalnie są pewne punkty wspólne między nami, bo czytywałem w części tych samych co on filozofów. [...] Jednakże czuję się kimś na antypodach Sartre'a, wszystkich jego metod, a nawet postępowania w życiu. Choć on sam nie jest mi antypatyczny. Mam dla niego coś w rodzaju sympatii. Ten poczciwiec ma jednak cechy szlachetne. Ale ma też w sobie jakąś naiwność dla mnie niezrozumiałą<sup>5</sup>.

Jednym z punktów wspólnych, o których wspomina Cioran, jest bez wątpienia opisywany przez obu filozofów stan, który Sartre nazywa mdłościami, a Cioran nudą. Zauważyłam wiele analogii łączących nudę z *Mdłościami*. Zacznę zatem od Sartre'a.

Sartre, ojciec egzystencjalizmu, starał się opisać byt człowieka, sam fakt istnienia, podjął też próbę przewartościowania pewnych wartości.

W *Mdłościach* Sartre krytykuje niektóre postawy filozoficzne i intelektualne, próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak człowiek odczuwa sam siebie i jak dany jest mu świat, lecz myślą przewodnią tej książki jest straszność istnienia. Owa straszność charakteryzuje człowieka, który odkrywa, czy może raczej uświadamia sobie, swoje własne istnienie. Byt z chwilą, gdy staje się świadomy, zaczyna odczuwać mdłości.

Antoine Roquentin, główny bohater *Mdłości*, jest około trzydziestki, nie przeżywa szczególnie traumatycznych historii, nie ma problemów finansowych, jego życie jest spokojne, banalne, można powiedzieć, że wręcz nudne, wyzbyte problemów, jakie mają tzw. normalni obywatele. Doświadczą jednak dziwnego stanu gwałtownych przeżyć psychicznych, zwanego mdłościami – poczucie bycia nie na miejscu, bez oparcia, obcości, przepełnione wstrętem zdziwienie ciałem

<sup>5</sup> Ibid., s. 47.

zupełnie przypadkiem, ale rzeczywiście między Cioranem a egzystencjalizmem można znaleźć pewne podobieństwa. Zarówno Cioran, jak i egzystencjaliści z egzystencji człowieka czynili ośrodek filozofii. Występuje tu wspólny motyw człowieka, którego istnienie wypełnia troska i trwoga, którego otacza nicość. Motyw infinityzmu (człowiek skończony styka się w życiu z nieskończonością) i humanizmu (człowiek jako motyw istnienia) również występuje u autora *Na szczytach rozpacz*, jednak ma on do nich nieco odmienne podejście. Cioran, podobnie jak egzystencjaliści, nieustannie drażył niedoskonałość natury człowieka, jego poczucie dramatycznej samotności i beznadziei wobec bezmiaru czasu i przestrzeni czy też wobec Boga. Egzystencjaliści próbowali znaleźć lekarstwo na ból istnienia poprzez dążenie do zbawienia lub osiągnięcia wolności całkowitej poprzez spokój wewnętrzny. Dla Ciorana zarówno zbawienie jak i Bóg są abstrakcją i choć szuka spokoju wewnętrznego i wolności, to jednak uważa, że człowiek może się wyzwolić szukając w sobie siły, by zrezygnować ze swojego człowieczeństwa, odrzucić świat, zapomnieć o sobie popadając w nicość, zatapiając się w niebycie. Cioran w młodości czytał Kierkegaarda i Heideggera, ziarno egzystencjalizmu zostało więc w nim zasiane i kiełkowało przez cały czas. Autor *Złego demiurga* często polemizuje z egzystencjalizmem, choć równie często polemizuje z samym sobą. Do Kierkegaarda ma raczej sentyment, z jego myśli nie czerpie wiele, ale można zauważyć pewne inspiracje.

Podstawowym problemem nękającym Kierkegaarda było poczucie absurdu śmiertelnej ludzkiej egzystencji wobec nieskończoności i wszechmocy Boga, albo niewiary w Boga i przyjmowanie wiecznie istniejącej przyrody, która jest wobec losu człowieka zupełnie obojętna. Ogólnie filozofia Kierkegaarda była wyzwaniem rzuconym ludziom wierzącym, by zweryfikowali swą wiarę w obliczu tego paradoksu egzystencji. Cioran również zajmował się poczuciem absurdu śmiertelnej ludzkiej egzystencji, ale w obliczu niemocy i nieudolności Demiurga.

Z samym Heideggerem ma Cioran dużo więcej wspólnego. Heideggerowskie *Dasein*, przekraczając byt w kierunku Bycia, wkracza w nicość i staje przed faktem, że jest i że otaczający go byt jest tylko nietrwałą i nieistotną strukturą przesłaniającą jego kształtujące się w nicości Bycie, oraz że śmierć, jako nieprzekraczalna, ostateczna możliwość bycia, będzie jego nieuniknionym końcem. Zatem Bycie *Dasein* jest byciem-ku-śmierci. Odkrycie tego wywołuje w *Dasein* trwogę, która skłania go do ucieczki w upadanie. Charakteryzuje się ono całkowitym zapomnieniem Bycia i skupieniem uwagi na bycie wewnątrzświatowym,



są „biblią samobójców”. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście tak jest. Sądzę, że skłonność do postrzegania myśli rumuńskiego filozofa w tak powierzchowny sposób wynika z nieznamomości jego tekstów. Wnikliwa analiza i głębokie przeżycie pism Ciorana ujawnia ich przesiąknięcie pesymizmem, z którego, paradoksalnie, można czerpać siłę. Myśl Ciorana wypełniona jest bólem, cierpieniem, bezsensownością istnienia i balansowaniem na krawędzi życia i samobójstwa, w rezultacie, mimo tych wszystkich przeciwności, Cioran wybiera życie.

Najczęściej sięgam po Ciorana w trudnych momentach, szukam w nim odpowiedzi, pocieszenia, siły. Lektura ta za każdym razem wstrząsa mną tak, jakbym wypila jednym haustem szklanekę wódki, szukając w niej ukojenia. Początki zawsze są trudne. Zazwyczaj już pierwsze wersety sprawiają, że czuję, jakbym dostała solidnego kopniaka, mam dość, ale brnę dalej. Drugi policzek, potem jakby ktoś napluł mi w twarz, wyzwał, potrząsnął mną. W takich momentach budzę się z letargu. Rzucona w potworną rzeczywistość, chcę uciec od tego, ale już nie potrafię. Cenię Ciorana właśnie za to, że już na wstępie nokautuje i tym samym zmusza do walki z samonieświadomością i ogłupiającym samozadowoleniem. Są także chwile, kiedy czuję, że zaraz wybuchnę, bo nie wiem już, czy to ja czytam Ciorana, czy to On czyta mnie – uczucie zaiste irytujące i zarazem zachwycające. Wracając do lektury po dłuższym czasie, wstrząsa mną zawrót głowy, napięcie i chwilowe uczucie mdłości połączone z kołataniem serca. Jest to dyskomfort porównywalny z tym, kiedy zapala się papierosa po kilku dniach abstynencji. Zaraz po tym przychodzi dziwna błogość, pewien rodzaj odprężenia, ale to tylko chwilowy stan. Cioran w rozmowie z Fernando Savaterem wyznaje:

[...] sądzą, że książka musi naprawdę być raną, że musi w taki lub inny sposób zmieniać życie czytelnika. Kiedy piszę książkę, chodzi mi o *przebudzenie* kogoś, o schłostanie go<sup>4</sup>.

Trzeba przyznać, że znakomicie mu się to udaje.

Filozofia jest jak glina, z której Emil Cioran wyrzeźbił się sam, mimo to trudno jest go zaszufładować w jakimkolwiek nurcie filozoficznym. On sam z pewnością nie życzyłby sobie, by kłaść go na jedną półkę z kimkolwiek. Najczęściej można spotkać się z opinią, że Rumun ma wiele wspólnego z myślą egzystencjalną. Nie wiadomo, czy to z racji czasu, w którym tworzył, czy może

---

<sup>4</sup> *Rozmowy z Cioranem*, op.cit., s. 16.

**Katarzyna Tanalska**  
Uniwersytet Szczeciński

## Wyprawa po wolność z kamieniem w bucie – Cioran

*Czuję, że jestem wolny, ale wiem, że nie jestem*<sup>1</sup>.  
Cioran

Artykuł porusza temat wolności w myśli Emila M. Ciorana. Głównym jego celem jest próba odkrycia wątku wolności, czającego się w ciemnych zakątkach myśli autora *Wyznań i anatem*. Wolność przewija się tam nieustannie, zawołowana w przeróżnych kontekstach. Kwestie, które porusza Cioran są bardzo aktualne, na czasie, ważne dla współczesnej filozofii. Choć bliskie filozofii egzystencjalnej, to jednak podchodzą do tematu ludzkiej egzystencji od nieco innej strony – jest tam dużo wtrętów z buddyzmu, ale także są tam wdzięcznie wplecione nastroje starotestamentowe i gnostyckie. Sam Cioran mówił: „tym co zawsze interesowało mnie najbardziej była filozofia-wyznanie”<sup>2</sup>. Jest tak rzeczywiście, teksty Ciorana są bardzo osobiste, pisane „na gorąco”, pod wpływem chwili i emocji:

Moja myśl powstaje nie jako proces, lecz jako rezultat, osad. Jest tym, co pozostaje po fermentacji – odpadkami, mętami<sup>3</sup>.

Ludzi zachłyśniętych myślą Ciorana postrzega się często jako potencjalnych samobójców, a jego książki, zwłaszcza pierwsza *Na szczytach rozpacz*, zwane

<sup>1</sup> E.M. Cioran, *O niedogodności narodzin*, przeł. I. Kania, Kraków 1996, s. 73.

<sup>2</sup> *Rozmowy z Cioranem*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999, s. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 11.

ją się na chwilę obywatelami świadomymi przynależenia do pewnej wspólnoty. Artysci nie powinni tym bardziej pozostawiać samej sobie wykreowanej przez siebie wspólnoty, gdyż nie jest ona w stanie samodzielnie przetrwać w świecie, który rządzi się starymi regułami. Artysta lewicowy, a więc taki, któremu bliskie są problemy pokrzywdzonych, zmarginalizowanych, owych „szczurów” Banksy’ego czy „przetrwańców” Wodiczki<sup>25</sup>, a zatem artysta, który „rzeźbi” w żywej, ludzkiej materii, i który swoją twórczość traktuje jako realne medium reorganizacji systemu społecznego, układu relacji i pozycji, przedefiniowaniu pojęć i wartości, obarczony jest odpowiedzialnością za swoje działania. I właśnie na takiej odpowiedzialności opierałaby się „skuteczna” sztuka lewicowa.

---

<sup>25</sup> K. Wodiczko, *Miasto, demokracja...*, op.cit., s. 35.

Pomagamy tworzyć polityczność na bazie niepokoju, zaburzania „nadzoru” i „rozdzielnictwa” rządowego lub władz korporacyjnych i agencji państwowych w sferze społecznej, kulturalnej i ekonomicznej<sup>21</sup>.

W innym miejscu pisze natomiast:

Pomagać obywatelom w dzieleniu się bez lęku i rozsiewaniu prawdy o ich często niewyobrażalnych i niewypowiadalnych doświadczeniach, pomagać innym nastawić uszu, słyszeć i rozumieć wszystko bez lęku – to powinno być pierwszym priorytetem sztuki, która chce wnieść wkład w prawdziwą włączającą i agonistyczną demokrację<sup>22</sup>.

Wydaje się jednak, że również w wypadku sztuki publicznej wielu artystów ją uprawiających ulega czasem pokusie szukania łatwych rozwiązań, które na dłuższą metę okazują się prowizoryczne, a w konsekwencji – paradoksalnie – utrwalają stary system, podtrzymując iluzję jego otwartości i pluralizmu<sup>23</sup>. Z drugiej strony również często artyści ci ograniczają się do wyartykułowania pewnych krytycznych spostrzeżeń, za którymi nie idą bardziej odczuwalne przez samych zainteresowanych działania i zmiany. Dlatego warto być może, aby, po pierwsze, zgodnie z duchem Chantal Mouffe, sztuka ta nie dążyła do konsensusu, nie tworzyła wizji nowego, lepszego porządku (choć, oczywiście, takie wizje też bywają potrzebne), nie dawała gotowych recept administratorom mającym władzę, ale żeby raczej pozostała na poziomie ciągłego i konsekwentnego unaoczniania tego, co niewidoczne, a nade wszystko – uwypuklania różnic, podziałów i antagonizmów, w celu zbudowania swoiście rozumianej „agonistycznej przestrzeni publicznej”<sup>24</sup>. To nie bowiem przyzwyczajanie do nowego, zaproponowanego przez artystów porządku wydaje się kluczowe w politycznym, lewicowym zadaniu zmieniania świata, lecz ciągle podważanie każdego kostniejącego układu. Po drugie, działania w ramach sztuki publicznej nie powinny zmierzać do wytworzenia jednorazowych, efemerycznych sytuacji, w których mieszkańcy bloku sta-

---

<sup>21</sup> K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 39.

<sup>23</sup> Zob. Ł. Biskupski, *Graffiti i „street-art”: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego*, „Przegląd Kulturoznawczy” 4 (2008).

<sup>24</sup> C. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, „Recykling Idei” (tekst dostępny na stronie internetowej „Recyklingu Idei” [http://recyklingidei.pl/mouffe\\_agonistyczne\\_przestrzenie\\_publiczne\\_polityka\\_demokratyczna](http://recyklingidei.pl/mouffe_agonistyczne_przestrzenie_publiczne_polityka_demokratyczna)).

owych mechanizmów wykorzystuje je przeciwko nim samym, nawet jeśli próbuje za ich pomocą tworzyć nowe perspektywy ich widzenia, „dylemat Banksy’ego” pozostanie pewnie do końca nierozwiązany.

Wydaje się natomiast, że typem sztuki, który najlepiej radzi sobie z większością powyższych zastrzeżeń, jest sztuka publiczna, a zwłaszcza takie jej odmiany, jak sztuka w publicznym interesie i sztuka społeczności (*community art*)<sup>19</sup>. To sztuka publiczna właśnie, poprzez fakt wyjścia poza tradycyjnie dla sztuki zarezerwowany kadr muzeum czy galerii, poprzez podjęcie istotnych kwestii publicznych, a zarazem upublicznienie i upolitycznienie tego, co prywatne, stała się najskuteczniejszym bodaj medium demokratyzacji i podważania zastanego porządku, często nie kontestując go w sposób jawny. Sztuka publiczna bowiem

[...] działa jak usterka: sprawia, iż zostaje rozchwiana powtarzalność dnia codziennego, że nie wystarczą rutynowe sposoby postępowania, że musimy indywidualnie odpowiedzieć na pytanie, z czym mamy do czynienia, jak skonstruowany jest ład, który właśnie został naruszony<sup>20</sup>.

W tym sensie ma zatem sztuka publiczna wymiar polityczny i wyrotowy. Wydobywa na światło dzienne problemy nieobecne w publicznym dyskursie, kategorie ludzi na co dzień niewidocznych, jak w wypadku publicznych projekcji Krzysztofa Wodiczki. Do tego artysta pozostaje na tyle niewidoczny, pełni rolę tuby, ewentualnie swoją widoczność przekuwa na widoczność poruszanych przez niego problemów w ten sposób, że społeczna uwaga na tych ostatnich się koncentruje, a nie na nim samym. Wodiczko, który wydaje się dobrym przykładem takiego artysty-tuby, tak rozumie polityczność swojej sztuki, której zresztą nie chce nazywać „sztuką polityczną”, lecz „sztuką polityczności”:

---

<sup>19</sup> Klasyfikację odmian sztuki publicznej przytaczam za: M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 1 (2005), s. 72–76. Według M. Krajewskiego *community art* to „takie typy działań artystycznych, których przedmiotem, tematem jest określona społeczność, aktywnie uczestnicząca w tworzeniu tego dzieła, albo wręcz sama je kreująca, zainspirowana jedynie przez artystę”. Natomiast sztuka w publicznym interesie to taka odmiana sztuki publicznej, której głównym celem jest „stwarzanie przyczyn, pretekstów i kontekstów do dyskusji i debat przez wprowadzanie do przestrzeni publicznej takich dzieł, działań czy interwencji, które pokazują to, co w niej nieobecne, a co jednocześnie tę przestrzeń określa, co sprawia, iż ma ona taki a nie inny charakter”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 67.



tość dla muzeów, galerii i kuratorów, ochoczo wciągających każdą formę oporu w politykę i strategię instytucjonalnych działań<sup>15</sup>.

Można więc powiedzieć, że historia rynku sztuki zatoczyła koło – o ile bowiem artystki i artyści kontrkulturowi lat 60. i 70. występowali przeciwko polityce muzeów, galerii i innych elitarnych, uświęconych miejsc sztuki, próbując przywrócić sztukę społeczeństwu, o tyle ich działania, często dość spektakularne i atrakcyjne, zostały na powrót zaadaptowane do owych opresyjnych instytucji. Co więcej, jak mechanizm ten tłumaczy Adorno i Horkheimer mówiąc o eliminacji z kultury jej emancypacyjnych potencji, te elementy kultury, które stawiały opór wobec systemu, w momencie stania się towarem z jeszcze większą mocą wzmacniają ów system<sup>16</sup>. Oczywiście problemu tego nie sposób tak jednoznacznie oceniać, gdyż często dopiero „kolaboracja” ze światem instytucjonalnym pozwala na zaistnienie, stanie się widzialnym, a przez to – potencjalnie skutecznym w inicjowaniu zmian społecznych. Należałoby zatem mieć na uwadze takich artystów, jak Andy Warhol, którzy całkiem świadomie podjęli reguły gry kapitalizmu i popkultury, nie chcieli wcale ich zmieniać czy rozsądzać od środka, lecz zrozumieć nową, wyznaczoną przez te reguły rolę artysty, a następnie wykorzystać ją do generowania społecznej uwagi i przez to regulowania tego, co ma się stać widzialne<sup>17</sup>.

Kolejnym problemem, jaki w kontekście lewicowości artystów i procesu „prawicowienia” ich sztuki ma, zwłaszcza w ostatnich dekadach, duże znaczenie, jest to, co nazwać by można „dylematem Banksy’ego”. Oto bowiem artysta anonimowy, działający potajemnie przeciwko systemowi, zostaje doceniony przez świat artystyczny i – w konsekwencji – wprzęgnięty (?) w maszynę rynku sztuki. Pojawia się wówczas pytanie, na ile artysta nonkonformistyczny zachowuje swoją antysystemową, lewicową postawę w momencie, gdy staje się marką, a jego obiekty artystyczne – towarami. Na polskim gruncie podobna sytuacja ma miejsce w związku z Wilhelmem Sasnałem, czołowym młodym kontestatorem zastanych konwencji artystycznych – w tym wypadku konwencji „sztuki krytycznej”, który nagle stał się jednym z najdroższych artystów w Polsce i na świecie. Skoro zaś o Sasnału mowa, trudno nie wspomnieć o grupie The Krasnals, parodiującej

<sup>15</sup> H. Wróblewska, *1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?*, [w:] M. Jurkiewicz i J. Pieńkos (red.), *Rewolucje 1968*, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 70.

<sup>16</sup> Zob. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994.

<sup>17</sup> M. Krajewski, *Artysta. Wersja beta*, „Tygodnik Powszechny”, 11.03.2008.

[Nieznalska] padła ofiarą pozamerytorycznych machinacji oskarżycieli, którzy na całej awanturze zbijają polityczny kapitał. Wielu z nich dzieła nie widziało, a pozostali nie traktowali go jak sztuki. Jest to propagandowa afera LPR: partii, która dorabia „gębę” Kościołowi, to znaczy broni katolicyzmu w imieniu Kościoła i – moim zdaniem – czyny to niewłaściwie i niesłusznie<sup>14</sup>.

Z drugiej strony, sytuacja ta pokazała, że jednak, pomijając atmosferę skandalu towarzyszącą całej sprawie, sztuka potrafi wykroczyć poza swoje ramy i być „skuteczna”, gdyż pobudza społeczną dyskusję (nawet jeśli dyskusja ta nie dotyczy tematu pracy, lecz wolności słowa i statusu sztuki w świetle prawa). Oczywiście spostrzeżenie to jest przewrotne i nieco cyniczne, nie takiej bowiem „skuteczności” domaga się na przykład Żmijewski. Faktem pozostaje jednak, że to przedstawiciele władz politycznych spowodowali obecność sztuki w publicznej debacie.

Jeśli spojrzeć z kolei na kontekst amerykański, gdzie niemal wszystkie placówki artystyczne mają status instytucji prywatnych, również i tam dostrzec można bez trudu ów proces łagodnienia sztuki pod wpływem osadzenia jej w przestrzeni galerii. W tym wypadku dokonuje się to jednak inaczej, gdyż to reguły rynku wyznaczają kierunek, w jakim sztuka zmuszona jest podążać, jeśli chce pozostać widzialną. Wystawa *Sensation* (Londyn 1997, Nowy Jork 2000) byłaby skrajnym tego mechanizmu przykładem, od początku bowiem była nastawiona na zysk ze sprzedaży biletów i gadżetów, i w tym celu zgromadziła dzieła skandaliczne, spektakularne, szokujące. Co więcej, taką sztuką, z góry pomyślaną jako wabik dla rzesz zwiedzających i zostawiających pieniądze, często staje się także ta sztuka, która wyrosła z buntu przeciwko temu systemowi, któremu muzea i galerie ulegają (lub też na taką się stylizuje). Nieco paradoksalnie, to właśnie radykalny bunt artysty, ten który miał zmieniać porządek rzeczy, stał się dla tych instytucji cenionym, modnym produktem, który uatrakcyjnia wystawy, a więc który przez swoiste oswojenie wpisuje się w ów porządek wymiany rynkowej i go reprodukuje. Zauważa to między innymi Hanna Wróblewska:

Na początku XXI wieku kontestacja i anarchizujący aktywizm nie tylko na stałe już weszły do słownika sztuki jako narzędzie artysty, ale i zyskały rynkową war-

---

<sup>14</sup> *Nieszczęsna „Pasja”*. Rozmowa Doroty Mikłaszewicz z ks. Krzysztofem Niedałtowskim, „Gazeta Wyborcza”, 20.07.2003.



Wydaje się, że istotnie ów lewicowy odłam twórczości artystycznej należałoby poddać refleksji analizując, jak to się dzieje, że artyści z natury (czy z przekonania) lewicowi produkują sztukę prawicową. Tej analizie poświęconych zostanie parę kolejnych akapitów.

Po pierwsze, jeśli zgodzić się z dość powszechnie dziś aprobowaną, stworzoną przez Arthura C. Danto, definicją dzieła sztuki jako artefaktu, który został dziełem sztuki arbitralnie nazwany przez instytucjonalny *art world* i przez to zaistniał w jego strukturach<sup>13</sup>, to w pewnym sensie już na etapie owego procesu stawania się dziełem sztuki jego ładunek krytyczny zostaje stępiony. Instytucje działające w obrębie danego systemu społeczno-politycznego zgodziły się bowiem na taką siebie krytykę, a zatem można domniemywać, iż jest to krytyka pozostająca w pewnych ramach dopuszczalności. Niewątpliwie związane jest to z małą skutecznością sztuki czy iluzorycznością jej wymiaru politycznego, wynikającą z zamknięcia jej w konwencji tej, która może sobie pozwolić na wiele, ale której i tak nikt nie traktuje poważnie. Z drugiej strony, jeśli jakaś praca nie mieści się w tych ramach dopuszczalności, jeśli potencjalnie może zadziałać na płaszczyźnie pozaartystycznej, sprowokować niewygodne dla władzy dyskusje wokół pewnego aspektu społecznego porządku, wówczas uruchamiane są różne mechanizmy unieszkodliwiania takiego dzieła. Może się to dokonać poprzez publiczne odebranie mu statusu dzieła sztuki, poprzez niepokazanie na wystawie czy demonstracyjne z niej zdjęcie, publiczne zniszczenie dzieła czy wykorzystanie narzędzi prawnych i wytyczenie procesu artyście. Istotnym problemem jest też to, w jaki sposób orędownicy danego porządku ingerują w treści transmitowane przez instytucje kultury, takie jak muzea czy galerie. W wypadku państwowych placówek, które zdecydowanie dominują w polskim kontekście, ingerencja ta, niezwykle silna, płynie od samych władz politycznych. Dobitym przykładem może być choćby *casus* Doroty Nieznańskiej, gdzie to reakcja działaczy Ligi Polskich Rodzin i Młodzieży Wszechpolskiej na pracę *Pasja* w gdańskiej Galerii Wyspa stała się pierwszym impulsem, który w konsekwencji doprowadził do procesu sądowego artystki. Okazało się, że sztuka, która prawdopodobnie sama nie miałaby takiej siły, aby przedostać się do społecznej debaty, stała się orężem walki politycznej czy też walki o elektorat (nawet jeśli pod przykrywką walki ideologicznej). Pogląd taki wyraził dobitnie ks. Niedałtowski w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”:

<sup>13</sup> Zob. A.C. Danto, *op.cit.*, np. s. 51.

Sztuka jawi się więc tutaj jako rozdarta między możliwością buntu a byciem na usługach instytucji państwowych i rynku. Wydaje się, że Żmijewski w działaniach artystów dostrzega coś na kształt buntu kontrolowanego czy też buntu jako artystycznej konwencji; sztuka musi rządzić się swoimi prawami, musi trochę się przeciwstawiać panującemu porządkowi, ale nadal sprzeciw ten pozostaje w umownych ramach sztuki, a więc tego, co nie może mieć realnego wpływu na rzeczywistość. „Sztuka może być polityczna, ale bez »polityki«”<sup>10</sup>, a zatem owszem, dopóki zamknięta jest bezpiecznie w muzeum czy galerii – może mieć polityczną tematykę czy wydźwięk, jednakże realna polityka z realnymi skutkami społecznymi rozgrywa się gdzie indziej, w przestrzeniach dla sztuki niedostępnych. Co więcej, owego proceduru „kontrolowania buntu” dokonują nie tylko przedstawiciele władz, ale również sami artyści. I choć autor mówi o sytuacji w Polsce po roku 1989, to można by tezę tę rozszerzyć na relacje między sztuką a władzą państwową w szerszym kontekście.

Warto zwrócić uwagę, jaką burzę wywołał manifest Żmijewskiego w środowisku artystycznym. Wskazywano na instrumentalizację sztuki przez autora, na redukcję jej do jednej tylko roli – wyrażania niezadowolenia z panującego porządku i walki politycznej. W komentarzach tych pobrzmiwała bardzo silnie opinia, że sztuka, również tam, gdzie nie jest politycznie wyrazista, może być dobra i ważna<sup>11</sup>. Jednakże jeden z komentatorów zwrócił uwagę na szczególnie interesujący wątek politycznego uwikłania sztuki, poruszany przez Żmijewskiego. Ten ostatni przytacza bowiem przykłady takiego uwikłania zarówno artystów prawicowych, urzeczonych nazistowskim reżimem, takich jak Leni Riefenstahl, jak i artystów o poglądach lewicowych. Jakub Banasiak stwierdza natomiast, idąc tropem Żmijewskiego, że:

[...] aby przekroczyć aktualny „artystyczny konsens” (a zatem zanegować rządzące krytycznym odłamem sztuki, teoretycznie nieprzekraczalne reguły), należy rozprawić się przede wszystkim z lewicowymi formułami tego typu zaangażowania – te bowiem, a nie nazistowskie, dzisiaj zawodzą. Lewicowe formuły – co może istotniejsze – uległy dziś skrajnej komercjalizacji. Żmijewski wspomina wprawdzie, że polskim wstydem był socrealizm, jednak wstydem sztuki jako „narzędzia krytyki społecznej” była (i jest) całkowita nieskuteczność<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ibid., s. 17.

<sup>11</sup> Por. A. Mazur, *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej* (tekst dostępny na stronie internetowej „Obiegu”: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123>).

<sup>12</sup> J. Banasiak, *Poszerzanie pola walki* (tekst dostępny na stronie internetowej „Obiegu”: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123>).

lenia postrzegalnego wszystko to, co wytworzone zostaje w polu estetycznym danej zbiorowości, staje się zakresem tego, co w ogóle jest do zobaczenia, pomyślenia, co w ogóle może się wydarzyć, a zatem tym, co ma wymiar polityczny; w tym ujęciu z kolei to estetyka wyznacza ramy, poszerza je, redefiniuje podziały, a zatem – w pewnym uproszczeniu – ma charakter lewicowy. Oczywiście na podstawie takiego stwierdzenia można łatwo odwrócić jego znaczenie i powiedzieć, że to właśnie wówczas, kiedy estetyka staje się pierwotna wobec idei, działań itd., kiedy to ona definiuje porządek społeczny, zmienia się w mniej lub bardziej opresyjną, lecz w jakiejś mierze skostniałą i przymuszającą strukturę. Rancière wyraźnie akcentuje dwustronność relacji między estetyką a polityką, nie przesądzając, która kategoria jest nadrzędna. Tym samym tak zdefiniowana przez niego aporia pozwala doskonale uchwycić paradoksy uwikłania sztuki w politykę.

Jednakże wydaje się, że dużo bardziej pragmatycznie i egzemplifikacyjnie ukazuje ten związek jeden z czołowych przedstawicieli tzw. sztuki krytycznej w Polsce, a zarazem redaktor artystyczny „Krytyki Politycznej”, Artur Żmijewski. Przywołując tytuł wystawy przygotowywanej przez Grzegorza Kowalskiego i Marylę Sitkowską na stulecie ASP w Warszawie, *Powinność i bunt*, tak pisze o kryjącym się w tym tytule oraz obecnym w sztuce w ogóle „pęknięciu”:

[pęknięcie to] z jednej strony pozwala sztuce być pracobiorcą państwa i całego aparatu gospodarczego, pełnić rolę służebną społecznie – producenta otoczenia wizualnego, systemów informacji wizualnej, architektury wnętrz, wzornictwa przemysłowego – czyli pozwala jej realizować powinność. A z drugiej strony chroni ją przed staniem się klientem władzy poprzez bunt, kontestację, weryfikację tabu, przechowywanie marzeń, dystrybucję wolności, wytwarzanie wiedzy społecznej (sztuka jest, można powiedzieć, wolną wszechnicą wiedzy). Sztuka nieustannie godzi się i nieustannie odmawia władzy swoich usług. W swojej zgodzie (powinności) nie przekracza zwykle pewnego, limitowanego właśnie wstydem, progu. Pat między powinnością a buntem nie dopuszcza do identyfikacji lub zbliżenia z innymi dyskursami, które kojarzone są z jakąś formą władzy. Możliwe jest więc co najwyżej podszywanie się pod nie lub pastisz; podszywanie się pod język polityki, religii, pastisz języka mediów, groteska. Pat ów sprawia, że realizacja powinności upośledza siłę buntu, a manifestowanie buntu kompromituje powinność. Wyznacza to ramę sztuki – granicę powinności oraz swoistą etykę limitowanego wstydem buntu, którego misja może być wyłącznie szlachetna. Tym samym sztuka ustanawia dla siebie barierę poznawczą. Wstyd powraca jako nieustanny, wewnętrzny „nadzór prokuratorski nad buntem”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 11–12 (2007), s. 16–17.

autora podział na dwie kategorie – estetykę i politykę – jest z gruntu nieuprawniony, gdyż są to pojęcia symbiotyczne, wzajemnie się określające; to konkretna postawa polityczna bowiem narzuca dany reżim sztuki, definiuje akceptowalne estetyki oraz określa, co można zobaczyć, co można o tym powiedzieć, kto ma kompetencje widzenia i wypowiedzania się. Z drugiej strony także estetyka determinuje porządek świata i jego reguły, a więc to, co posiada wymiar polityczny. Jak pisze Rancière,

[w] istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznego przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie. [...] Polityka polega na rekonfiguracji *dzielenia postrzegalnego*, definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta<sup>7</sup>.

Burzenie starego porządku estetycznego byłoby zatem jednocześnie procederem silnie politycznym, gdyż narzucałoby nowe sposoby patrzenia, czyniło widzialnymi nowe treści i piętnowało tych, którzy nie widzą czy „źle” widzą. Byłoby zarazem potężnym orężem walki politycznej, gdyż to estetyczny reżim obrazów określa sposób istnienia jednostek i zbiorowości, co oznacza, że obrazy nigdy nie są społecznie i politycznie neutralne, gdyż ich dobór i sposób istnienia w danej zbiorowości kształtuje ją ideologicznie<sup>8</sup>. Co ważne w tym kontekście, horyzont tego, co jest w ogóle do pomyślenia w ramach danego porządku społeczno-politycznego wyznacza to, co może zaistnieć w polu estetyki (czy ściślej – sztuki); należy zatem wysnuć wniosek, że sztuka *ex definitione* nie jest w stanie wykroczyć poza ten porządek, a zatem go reprodukuje i utwierdza (*ergo* sztuka jest prawicowa). Równocześnie jednak w świetle koncepcji dzie-

---

możliwy jest udział w tym, co wspólne, i jak te wszystkie elementy uczestniczą w samym procesie dzielenia. [...] Dzielenie postrzegalnego uwidacznia, kto może brać udział w tym, co wspólne, w zależności od tego, co robi, oraz od czasu i miejsca, w których ta czynność jest wykonywana. W ten sposób wykonywanie takiego lub innego »zawodu« determinuje, czy i jakie kompetencje posiada się w kwestii tego, co wspólne. Określa również, czy jest się widzialnym, czy nie w przestrzeni wspólnej, czy ma się prawo używać wspólnego języka itd. U podstaw polityki leży więc »estetyka«. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 69–70.

<sup>7</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 24–25.

<sup>8</sup> Por. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, op.cit., s. 79–80.

to historia walk z konwencjami, przewyższania ich, utwierdzania nowych, znów po pewnym czasie przewyższanych itd., itd.<sup>3</sup>

Wydaje się, że dotyczy to tym bardziej twórczości funkcjonującej pod hasłem filozofii sztuki raczej niż historii sztuki, a więc, jak chce Arthur C. Danto, od czasów pisuaru Marcela Duchampa (*Fontanna*, 1917), a jeszcze bardziej pewnie *Brillo Box* Andy'ego Warhola (1964), kiedy to sztuka dotarła do swego końca w sensie epistemologicznym, stając się autorefleksyjną i samoświadomą<sup>4</sup>. Wtedy bowiem artyści w sposób najbardziej zdecydowany i radykalny wystąpili przeciwko panującym porządkom, zwłaszcza w obrębie świata sztuki, swoją twórczością dając wyraz takim tezom, jak „wszystko może być dziełem sztuki” czy „każdy może być artystą”.

Zestawiając ze sobą te dwie wypowiedzi – Kołakowskiego i Fik – można uznać, iż łamanie konwencji w sposobie artystycznego wyrażania, będące działaniem rewizjonistycznym wobec dawnego czy utrwalonego porządku, stanowi przejaw lewicowości artysty. Powstaje jednak pytanie, na ile redefiniowanie w obrębie estetyki daje się utożsamić albo przynajmniej pogodzić z bardziej potocznym rozumieniem postawy lewicowej, a więc jako pewnej orientacji politycznej. Sztuka lewicowa jest bowiem najczęściej taką nazywana pod warunkiem, że zajmuje się problematyką społeczną, czyni widzialnymi kwestie nieobecne w publicznym dyskursie i tym samym proponuje inny, lepszy porządek. W tym sensie wydaje się, że środowiska lewicowe instrumentalizują nieco sztukę, redukując ją w zasadzie do tzw. sztuki zaangażowanej i korzystając z proponowanych przez nią rozwiązań politycznych, natomiast krytykują wszelką artystyczną działalność, którą daje się określić „sztuką dla sztuki”<sup>5</sup>. Tymczasem, jak się wydaje, w sztuce nie o to jedynie chodzi, aby komentować na bieżąco rzeczywistość i dawać doraźne recepty. W tym kontekście być może warta szczególnej uwagi jest koncepcja dzielenia postrzegalnego<sup>6</sup> Jacques'a Rancièrè'a. Dla

<sup>3</sup> M. Fik (red.), *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne (1887–1990)*, Warszawa 1994, s. 5.

<sup>4</sup> A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2006, s. 233–234.

<sup>5</sup> Por. *Lewica i kultura*, [w:] *Krytyki Politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*, pr. zbior., Warszawa 2007, s. 181–194.

<sup>6</sup> Rancièrè definiuje dzielenie postrzegalnego (*le partage du sensible*) jako „system odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części. Dzielenie postrzegalnego ustanawia jednocześnie to, co jest współdzielone, i jego odrębne części. Owo rozmieszczenie części i miejsc opiera się na takim dzieleniu przestrzeni, czasu i form aktywności, które określa, w jakim stopniu

**Anna Gruszka**  
Uniwersytet Wrocławski

**„Artysta jest z natury lewicowy,  
a tworzy sztukę z natury prawicową”<sup>1</sup>  
Paradoksy politycznego zaangażowania artysty**

Jeśli przyjąć pierwszą część tytułowego twierdzenia za prawdziwą, a zatem założyć, że artysta istotnie ma lewicową naturę, należałoby rozpocząć od wyjaśnienia, na czym owa lewicowość miałaby polegać. Można tu przytoczyć klasyczną już definicję Leszka Kołakowskiego: „Lewica jest postawą permanentnego rewizjonizmu wobec rzeczywistości”<sup>2</sup>. W tym bowiem sensie trudno dziś jakkolwiek twórczość artystyczną uznać za sztukę wyobrazić sobie jako nielewicową, czyli nierewizjonistyczną, przynajmniej pozornie, wobec zastanego porządku, gdyż, jak pisze Marta Fik:

Zaakceptowanie przez artystę obowiązującej go współcześnie konwencji nie musi przesądzać o wartości jego dzieła, podobnie jak fakt, że ją odrzucił. Mimo to właśnie tym, którzy buntują się przeciw obowiązującym konwencjom, sztuka zawdzięcza swe dynamiczne przemiany. Jest truizmem twierdzenie, że jej historia

---

<sup>1</sup> Por. A. Moles, *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*, [w:] W. Tatarkiewicz (red.), *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 499–526.

<sup>2</sup> L. Kołakowski, *Sens ideowy lewicy*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, t. II, Warszawa 2002, s. 31.