

Karol Toeplitz

Kategoria powtórzenia w filozofii i sztuce współczesnej

Sztuka i Filozofia 4, 123-132

1991

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.

Karol Toeplitz

KATEGORIA POWTÓRZENIA W FILOZOFII I SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Kategoria powtórzenia jest praktycznie w historii filozofii nie opracowana. U poszczególnych myślicieli odgrywa zróżnicowaną rolę, ale nie spotkałem jeszcze jej całościowego, monograficznego ujęcia. Jest to tym bardziej zdumiewająca, że bez powtórzenia, tak czy inaczej pojmowanego, nie byłoby w ogóle kultury w najszerszym rozumieniu tego słowa.

Każdy człowiek, każda teoria — niezależnie od tego, czego dotyczy — musi mieć do czynienia z powtórzeniem, musi się doń ustosunkować. Tymczasem zmuszony jestem skonstatować teoretyczną lukę, „białą plamę”, konieczną do wypełnienia.

Byłoby nieskromnością chcieć nadrobić na kilku stronach to, czego dotychczas gruntownie nie przeanalizowano. Stąd część wstępna będzie bardziej sygnałem, próbą sformułowania szeregu pytań i wątpliwości, na które trzeba będzie w przyszłości odpowiedzieć. Mała książeczka S. Kierkegarda pod tytułem *Powtórzenie* (1843 r.) wprowadza właściwie swoim tytułem w błąd. Zamarkowano tam pewne wątki myślowe dotyczące kwestii powtórzenia na płaszczyźnie wiary; natomiast większość literatury dotyczącej tematu jest literaturą komentatorską do tego dzieła.

Inspirację zasadniczą podjęcia tytułowego wątku, zwłaszcza w kontekście sztuki współczesnej, zawdzięczam niemieckiemu estetykowi rumuńskiego pochodzenia Walterowi Biemelowi¹; nie ukrywam i tego, że niejedną myśl znajdująca się w drugiej części tego tekstu zawdzięczam właśnie temu filozofowi.

*

Zacznijmy od pytań. Gdzie człowiek napotyka powtórzenia — w realnym, materialnym, otaczającym go świecie czy w sferze duchowej, na przykład intelektualnej? Do jakiego stopnia można w ogóle mówić o powtarzaniu się czegoś? Pytanie jest o tyle uzasadnione, że podobno nie ma nawet dwóch jednakowych liści, nie ma więc powtórzenia z matrycy genetycznej, a nawet lufy — seryjnie przecież wytwarzane — mają swoje specyficzne „odciski palców”.

¹ Por. np. W. Biemel: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Martinus Nijhoff, Den Haag 1968.

Czy powtórzenie nie jest więc czymś czysto umownym? A może jest tak, jak tego chce Duńczyk, że coś przez nas oceniane (!) jako powtórzenie jest rezultatem złagodzenia wrażliwości naszego postrzegania, albo wymogów jemu stawianych? A więc do jakiego stopnia możliwe jest powtórzenie i czy dotyczy istoty czy strony zjawiskowej? Ponadto czy dotyczy ono strony zewnętrznej tylko, to znaczy czy ma przede wszystkim estetyczny charakter (w przeciwnym razie nie byłoby stylów i szkół artystycznych), czy też istotne jest powtórzenie głębsze, jeśli można tak powiedzieć? Jaka jest specyfika powtórzenia w nauce (gdyby nauka nie rejestrowała ich, nie byłoby jej), w etyce (to warunek zaistnienia norm, ale może ono też być dowodem skostnienia moralnego), w religii (por. S. Kierkegarda *Powtórzenie*) czy wreszcie w ujęciu filozofii? Generalizując: czy powtórzenie ma charakter konstytutywny dla wiedzy i wartości oraz dla osobowości — czy przeciwnie, albo w jakiej mierze i dlaczego elementy pozytywne i negatywne występują w powtórzeniu razem czy przemiennie? Czy możliwe jest ponowienie bez powtórzenia i jak te fakty, bądź pojęcia mają się do siebie? Jak się ma zmiana do powtórzenia? Jak dalece i dlaczego musi się zmieniać sytuacja (okoliczności, ew. kontekst), aby powtórzone zjawisko czy działanie zmieniało swój charakter czy wymowę całości (np. strip tease w intymnej sytuacji we dwoje i na scenie)? Jaka jest specyfika powtórzenia w życiu codziennym i na płaszczyźnie psychologicznej; to znaczy czy jeśli się coś powtórzy, czy się zyskuje czy traci i od czego to zależy? Z jednej strony słyzy się: „Nie powtarzaj się”, ale są takie działania (np. przemówienia), w których dzięki powtórzeniu akcentuje się szczególnie jakies zdarzenia, nie mówiąc o wytworach sztuki, w których powtórzenie jest składnikiem kanonu (np. uwertury operowe)? Gdyby Kierkegaard miał rację twierdząc, że dosłownego powtórzenia, pozytywnego, w realnym życiu w sferze ontologicznej, gnoseologicznej i aksjologicznej nie ma (przecież genialność Don Juana polegała właśnie na tym, że uwodząc 1001 kobietę nie powtarzał się i to była jego wielkość, estetyczna przede wszystkim), natomiast występuje powtarzanie się zjawisk negatywnych (nuda, codzienność, obojętność, stępienie wrażliwości moralnej, uniformizm, sumarycznie i metaforycznie mówiąc: ruch wahadłowy), to znaczy powtarzanie tego, co już się stało obojętne (dla kogo?) — rodzi się pytanie, co jest powodem i kryterium takiego rozgraniczenia, jakie tu zastosowano? (W świetle wywodów z drugiej części niniejszego tekstu teza powyższa może zostać zresztą zakwestionowana). Ale nawet jeśli przyjmie się punkt widzenia Duńczyka, wówczas do powtórzenia potrzebna okaże się odwaga, gdyż z powtórzenia wynikają konsekwencje dla terażniejszości. Przypominanie w porównaniu z powtórzeniem nie ma takiej mocy wiążącej, krępującej, pozostawia bowiem pewną otwartość, wskazuje na możliwości, stwarza nadzieję na coś nowego. I tu da się sformułować liczne pytania i wątpliwości dotyczące wzajemnych relacji przypominania, powtarzania, możliwości, nadziei itd.; pominię je jednak.

Powtórzenia występujące w sztuce — jak zobaczymy — zakwestionują tezę Kierkegarda, iż powtórzenie nie zna niepokoju nadziei, niepokoju towarzyszącego odkrywcy czy poszukiwacza przygód. Powtórzenie okazać się może w tej

sferze pierwiastkiem odkrywczym i konstytutywnym nie tylko dla twórcy, ale także w skali makrospołecznej. Ale wróćmy do pytań i wątpliwości. W literaturze sekundarnej czyta się, że powtórzenie możliwe jest tylko w sferze idealności, ale wówczas powstaje pytanie: czy nie byłoby sensowniej mówić w tym przypadku o tożsamości?

Nie poruszam już w tej serii pytań niezwykle złożonego problemu relacji powtórzenia i czasu, a więc także powótrzenia i możliwości, choć jest on ważny.

Nie będę też eksplikował poglądów tych myślicieli (i nurtów), w ujęciu których powtórzenie odgrywało wręcz zasadniczą rolę. Wymienię tylko tych, których poglądy — w moim przeświadczeniu — mają najistotniejsze znaczenie dla omawianych tu problemów, a mam świadomość, że ta krótka lista nie jest ani pełna, ani tym bardziej doskonała. A więc Księga Rodzaju Starego Testamentu wraz z komentarzami teologiczno-filozoficznymi do niej, pochodzącymi zwłaszcza z kręgu myślicieli chrześcijańskich (np. A. Augustyn), ale również Heraklit, Platon, Hegel, Kierkegaard², Nietzsche, Theilhard de Chardin, Heidegger...

Jak widać z powyższych bardzo skrótowo zarysowanych problemów więcej tam pytań i wątpliwości niż odpowiedzi. I choć wszelkie definicje mogą być zakwestionowane, dla potrzeb niniejszych rozważań przyjmuję następujące określenie powtórzenia: jest to działanie, które coś zakończonego w przeszłości prezentuje w sposób ikoniczny współcześnie³.

*

W dobie zdobyczy techniki, wielkoseryjnej produkcji (w tym także reprodukcji dzieł sztuki: kopii filmowych, książek, obrazów, rzeźb itd.) daje znać o sobie bardziej niż kiedykolwiek przemijalność. Kopia, seria, łatwość i perfekcja powtórzeń (technika laserowa) coraz bardziej podważają zasadę unikalności dzieła sztuki, wyciskając swoje piętno na samym procesie twórczości. Mimo że pojedyncze dzieło sztuki może być arcydziełem, unikatem, można dzięki technicznej perfekcji niekiedy tak powielić „unikat”, że trudne się staje nawet dla specjalisty ustalenie pierwowzoru. Wreszcie kopia od oryginału, na przykład w kinematografii, może się zapewne nie różnić. Ale nie o tym będzie tu mowa.

Wzrost zapotrzebowania na dzieła sztuki wywołuje w społeczeństwach konsumpcyjnych jako skutek, nie tylko u twórcy, ale także u odbiorcy, podważenie przekonania co do wiecznotrwałego charakteru dzieła, rodzi wreszcie pośpiech twórczy, niekiedy zamierzoną powtarzalność produkcji dzieła sztuki. Tu widać wyraźnie słuszność tezy, że autonomia sztuki niekoniecznie prowadzi do jej oderwania od życia, że autonomia ta jest relatywna i że

² S. Kierkegaard: *Gjentagelsen*. Kopenhavn 1901, (*Samlede Vaerker* Bd III). W dziele tym Duńczyk, który odkrył w XIX wieku kategorię powtórzenia twierdzi, że odpowiada ona heglowskiemu pojęciu *Vermittlung*. W kwestii tej por. też: K. Toeplitz: *Dialektyka jakościowa S. Kierkegarda*. „*Studia Filozoficzne*” 1980, nr 2.

³ Por. L. Reimer: *Die Wiederholung als Problem der Erlösung bei Kierkegaard*. Kierkegardiana 1968/7, s. 18—63.

w związku z tym trudno tylko obiektywnie wyjaśnić tezę o wyalienowaniu artysty i jego osamotnieniu. Może to być np. odczucie subiektywne, obrazujące negatywną więź artysty ze społeczeństwem. Sztuka jest nierozzerwalnie wtopiona w cały kontekst kultury swojej epoki. To banalne, ale konieczne do przypomnienia w tym miejscu.

Wytwory artysty, choćby najbardziej fotograficzne, ekstrawaganckie, niezrozumiałe, kiczowate itd. mają swoje społeczno-kulturalne tło, z którego nie można ich sztucznie wyizolować niezależnie od tego czy będzie to pop-art czy hiperrealizm. O ile pop-art był przejawem emocjonalnej aprobaty kultury masowej Zachodu (żeby choć wspomnieć T. Wesselmana martwe natury z hot-dogiem, papierosami i innymi symbolami amerykańizmu), a więc odzwierciedlał afirmację tego, co masowe, powtarzalne, uobecniał w dziełach sztuki to, co człowieka i tak otaczało w jego codzienności, oswajało go z tymi wytworami jeszcze bardziej, nie pozwalało mu przed nimi uciec, oddziaływało na świadomość i podświadomość — o tyle hiperrealizm wskazywał na obcość tych przedmiotów, na zagrożenie człowieka tkwiące w tych przedmiotach. O ile sztuka pop-artu akcentowała identyfikację z ideologią ekspansji amerykańskiego stylu życia, o tyle hiperrealizm da się odczytać jako wyraz buntu wobec tej ekspansji, jako swoiste *memento*, jako moment kryzysu wartości społeczeństwa konsumpcyjnego — odsłaniał on w sposób obiektywny bezmierną samotność ludzi i rzeczy w świecie. „Okazało się, że ta sztuka barbarzyńska, burząca kanony dotychczasowej sztuki nowoczesnej i czyniąca z tej ostatniej sztukę historyczną, odzyskała równocześnie zdolność wyrażania przekazów ideologicznych i światopoglądowych, zdolność opisu świata, w którym kryje się także jego ocena, jawna i dostępna (...). Sztuka, która na powrót uwierzyła w realność świata, która zdobyła się na jego aprobatę, aby z istniejących faktów zbudować zarówno swoją technikę, tematykę jak i mitologię — stała się, lub staje się sztuką zdolną do tego, aby ów świat osądzić”⁴. Sztuka współczesna, choćby najbardziej „udziwniona”, okazała się więc sztuką społecznie zaangażowaną i to — wbrew tezom o upadku ideologii — zaangażowaną po stronie uniwersalnych wartości, wartości ogólnoludzkich.

Więź międzyludzka nie ogranicza się do języka pojęciowego. Czasem czyjeś zachowanie się, na przykład radość, mówi więcej od słów. Język sztuki w porównaniu z językiem etnicznym jest wieloznaczny, ma w sobie coś z hieroglifów; ludzie widzą to samo dzieło, ale do każdego z widzów przemawia ono inaczej, nie jest jednoznaczne. Wszak język sztuki jest — mimo punktów zaczepienia, jak w hieroglifach — znacznie bardziej złożony, zawierający możliwość wieloznaczności w samym swoim założeniu. Jednoznaczność dzieła sztuki, zwłaszcza totalna, byłaby zubożeniem sztuki. Tam, gdzie wszyscy powtarzają to samo, tak samo analizują dzieło i je przeżywają — nie ma życia, jest powtórzenie, nie ma myślenia, autorefleksji, jest machinalny odruch. Zabsolutyzowane struktury artystyczne byłyby samobójstwem sztuki, byłyby

⁴ Por. K.T. Toeplitz: *Kultura w stylu blue jeans*. Warszawa 1975.

niedialektyczne. Stąd należy uznać ogólnoludzkie wartości humanistyczne, ale zarazem różnorodność form ich ekspresji, łącznie ze skrótowością i deformacją.

Jednakże zrozumienie to nie zawsze jest możliwe na płaszczyźnie semantycznej — mimo że poruszamy się na pewnej wspólnej płaszczyźnie percepcji. Przykładem niech tu będzie samoświadomość, w której człowiek żyje, a którą eksplikuje też tylko częściowo ze względów terapeutycznych wtedy, kiedy natrafia na trudności, konflikty. Nadto człowiek potrzebuje dla swojej autonomii i poczucia niepowtarzalności pewnego „marginesu tajemnicy”, konstytutywnego dla osobowości, marginesu, który powinien wzbogacić dzieło sztuki, jego tworzenie i odbiór, przeżywanie.

Natomiast zjawisko powtarzalności w sztuce, nie centralne bynajmniej, będące swego rodzaju marginesem, może wobec osobowości tak rozumianej odegrać rolę destrukcyjną, jak i konstytutywną. Zjawisko powtarzalności ujawnia się nie tylko w sztukach plastycznych, ale także w literaturze. Nie ma tu miejsca na obszerne analizy tego fenomenu w literaturze. Można by egzemplifikować „powtórzenie” na podstawie struktury powieści M. Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*: w płaszczyźnie czasowej koniec powieści jest tam jej początkiem i *vice versa*, a w przeżyciu bohatera przeszłość zostaje tak powtórzona, że człowiek doświadczający jej już nie wie, czy jest to przeszłość czy terażniejszość (por. znakomite analizy W. Biemela).

Nieświadome powtórzenie („już gdzieś tego doświadczyłem”) powoduje odczucie, że przeszłość nie zostaje bezpowrotnie utracona, że jest możliwa do ponownego osiągnięcia i przeżycia. Świadomie wywołane powtórzenie na płaszczyźnie literatury staje się metodą w sztuce w ogóle. Artystyczne powtórzenie poza walorem kompozycyjnym ma charakter przypominający, tworzy wgląd w to, co było, a przez to jest powtórzeniem zawierającym jako komponentę również wiedzę, co należy zaakcentować szczególnie.

Zobrazujemy to na jednym przykładzie, na znanej i u nas sztuce Maxa Frischa *Biografia*. Główni bohaterowie — niczym w towarzyskiej grze w szachy — mają możliwość dokonać w życiu innego wyboru, cofnąć ruch, wybrać inny wariant życia. I okazuje się, że główny bohater Kürmann tylko pozornie ma rację mówiąc: „Tylko raz musiałbym się zachować inaczej i reszta życia przebiegłaby inaczej”. Tymczasem narrator nieprzypadkowo zapyta: „Więc czemu postępuje pan ciągle t a k s a m o”. Bohater Frischa do żadnej istotnej zmiany swego życia nie doprowadzi, chociaż autor fatalistą bynajmniej nie jest. Dokonane akty wyboru nie są czymś zewnętrznym wobec optującego; człowiek przez te akty sam siebie kształtuje. Powstaje swoisty paradoks, polegający na tym, że człowiek dysponuje wprawdzie określonym przedziałem wolnych aktów wyboru, ale one powodują, że przedział ten się nieustannie zmniejsza tak, że żyjąc niejako „od nowa”, „powtórnie”, człowiek miałby teoretycznie niewielką tylko możliwość dokonania modyfikacji swego życia. Filozoficznie kwestię analizując można by powiedzieć, że pisarz pobudza czytelnika, dzięki fikcji literackiej, do autorefleksji, do zastanowienia się nad własnym życiem, nad tym, czy zaczęcie życia „niejako od nowa”, „inaczej”, „bez powtórzeń” nie jest czasem tylko utopią.

Akty wyboru pochodzą bowiem od nas i kształtują naszą osobowość; nie da się oddzielić podmiotu od tego, co on tworzy, od tego, co stanowi determinanty tych aktów wyboru.

W malarstwie, na którym chciałbym skoncentrować teraz uwagę, można wyróżnić dwa kręgi zagadnień: problem *mimesis* (naśladownictwa) i tak zwane powtórzenie numeryczne. Wraz z estetyką Kanta, a szczególnie Hegla, mimetyczny charakter sztuki został co najmniej zakwestionowany. Hegel w *Estetyce* pisał: „Sztuka w rywalizacji z naturą, pozostająca tylko przy naśladownictwie, nie będzie się mogła ostać; przyjmie postać robaka usiłującego pełznąć za słoniem”. Według Hegla nacisk leży na słowie „tylko”, gdyż sztuka jest sprawą ducha i wybiega poza naśladownictwo wytworów natury: nie ono jest celem sztuki.

Tymczasem aktualnie obserwujemy na Zachodzie i nie tylko tam takie właśnie zjawisko, zjawisko maksymalnie wiernego powtórzenia wytworów techniczowanego świata na płaszczyźnie sztuki, albo antysztuki. Antysztuka spełnia tu swoistą rolę w relacji: producent-konsument. Czasem służy ona jako środek reklamowy; ale nie idzie tu jedynie o zredukowanie tej formy sztuki do reklamy, idzie o zastanowienie się nad językiem społeczeństwa konsumpcyjnego. Są to problemy ogniskujące się wokół przeniesienia języka reklamy do sfery sztuki, problemy powtórzenia, jako swoistej formy „cytacji”, polegającej na montowaniu „dzieła sztuki” z przedmiotów codziennego użytku. Idzie tu przede wszystkim o powtórzenie w jednym dziele sztuki tych samych elementów składowych. (Nie będzie mnie interesował przykładowo fakt, że A. Rodin wykonał własnoręcznie i autoryzował trzy odlewy swojego *Myśliciela*, ani też to, że Duńczycy w 1952 roku sprezentowali Warszawie nowy pomnik Księcia Józefa na podstawie zachowanej w Kopenhadze formy wykonanej przez B. Thorvaldsena — co też można zaliczyć, chociaż w każdym z tych przykładów inaczej, do powtórzenia).

Chciałbym tu dokonać analizy zjawiska powtórzenia w podwójnym znaczeniu tego słowa: mimetycznym i umownie je nazywając — numerycznym. Rozumiem pod tym ostatnim pojęciem powtórzenie tego samego motywu wielokrotnie w różnym położeniu względem siebie. Przykładem niech będzie obraz Andy Warhola *Two Dollars Bills* (1962, wymiary obrazu 210 x 96 cm). Jego motywem są zwykle banknoty dwudolarowe przedstawione w każdym rzędzie poziomym z innej strony, w rezultacie czego otrzymujemy obraz złożony z dwudziestu rzędów. Nie ma tam niczego nowego i każdy detal jest powtórzeniem swojego odpowiednika. Zmieniają się barwy rzędów poziomych: czarne i zielone; ale co to wszystko ma znaczyć? Nie ma tu tradycyjnej fascynacji tym, co jednorazowe, unikatowe, niepowtarzalne, jest natomiast swoista monotonia; czy ma ona swój urok? Na razie można stwierdzić, że twórca przez postawienie zasady niepowtarzalności „na głowie” stworzył coś, co oddziaływuje przez swoją powtarzalność. Podobnie rzecz ma się z *One Hundred Campbells Soup Cans* (1962, wymiary obrazu 183 x 132,7 cm), na którym w inwariantny sposób pojawiają się tytułowe wiktuały aż do znudzenia. Trzy lata później

w twórczości Warhola pojawia się „wariacyjne powtórzenie”. Puszka zupy cztery razy zostaje powtórzona dla odmiany w różnych kolorach; daje się tu dodatkowo zauważyć pewną prawidłowość kolorystyczną. Motyw powtórzenia widzimy także w 25 powtórzeniach głowy Marylin Monroe w jednym dziele. Podważenie zasady unikatowości odbija się oczywiście na technice twórczej. Dzieła te korespondują z produkcją masową, seryjną.

Przykładowo wskaźmy może jeszcze na quasi-fotograficzne obrazy neonów Roberta Cottingtona czy wierne wnętrze samochodu Volkswagena Toma Wesselmana. Zaciera się tu dystans między realiami a ich odzwierciedleniem w sztuce, ale wynika to ze struktury społecznej, z życia. W sztuce jest to zjawisko wtórne. Tworzywem sztuki stają się tu produkty życia, powtarzalne, masowe. Mechanizm rodzenia się sztuki jest tu analogiczny jak wówczas, gdy odwoływała się ona do niepowtarzalnych źródeł, twórców, zdarzeń.

Sądzę, że starczy przykładów. Co chcieli twórcy nimi wyrazić? Jakie trendy współczesności wyjawiają? Do sztuki tej trzeba podejść dwojako. Z jednej strony jej siła tkwi w dostrzeżeniu nowego otoczenia, w ukazywaniu jego okrucieństwa, negatywnych zjawisk towarzyszących urbanizacji i technicyzacji życia; budzić ta sztuka może niepokój, wskazując w obrębie sztuki na to, co się usiłuje maskować poza nią — na dążność niwelacyjną wobec jednostek, ukazując pustkę życia osobniczego. Sztuka ta może więc być odczytana jako swoiste ostrzeżenie, ale z drugiej strony wtapiając się w źródła swojej inspiracji, integrując się z nimi, zacierając różnice między realiami i ich odtworzeniem, zamyka człowieka jeszcze bardziej, hermetyczniej w owej symbolicznej puszcze. Analiza prowadzona z pozycji uniwersalistycznej, a więc wybiegająca poza ocenę tego społeczeństwa przez jeden fragment nadbudowy — sztukę — wskazuje, że jest to puszka Pandory.

Czołowa postać analizowanego nurtu w jednym z wywiadów powiada: „Pragnę, aby wszyscy myśleli jednakowo. Chciał to osiągnąć faszyzm. Tam i wtedy dokonywano tego pod presją, tu natomiast dokonuje się ten sam proces sam przez się, bez totalitarnego rządu. Każdy wygląda tak samo, postępuje tak samo, a my robimy dalszy krok w tym kierunku. Sądzę, że każdy powinien stać się maszyną. Sądzę, że każdy powinien postępować, jak każdy inny”⁵. Wiąż sztalugi z ideologią i polityką jest tu oczywista, niezależnie od tego, czy to wyznanie jest szczere czy też jest ironią. To nie wybryk artysty, to jego sposób widzenia świata, ludzi, siebie.

O uniformizacji społeczeństwa industrialnego pisali wcześniej i pesymistycznie F. Nietzsche, O. Spengler i w ogóle krytycy kultury masowej. A. Warhol swoją powtarzalnością wyraża to, co w języku filozofii zapoczątkowanej przez S. Kierkegaarda określa się duńskim bezosobowym zaimkiem „man”, odpowiadającym polskiemu pojęciu „się” w takich zwrotach, jak: „pracuje się”, „tworzy się”, z naciskiem na bezosobowość owego „się”. Zacierają się różnice, cechy indywidualne. Wszyscy się jednakowo lub podobnie ubierają, reaguja w podob-

⁵ G. Dienst: *Pop-Kunst*, s.l., s. 126.

ny sposób, poddani są w ten sam sposób środkom masowego przekazu. Pisałem o tym bardziej szczegółowo analizując fragment twórczości Siegfrieda Neuenhausena, jego wytwór plastyczny zatytułowany „Obywatele z B”⁶. Jakby to nie zabrzmiało paradoksalnie, postęp w totalitaryzmie i u A. Warhola oznacza to samo: niwelację różnic. Taka jest obiektywna wymowa faktów, niezależnie od intencji samego twórcy. Zwróćmy zwłaszcza uwagę na dwa zdania: „Sądzę, że każdy powinien się stać maszyną” i „Sądzę, że każdy powinien postępować, jak każdy inny”.

Zmarły w 1950 roku hiszpański filozof kultury J. Ortega y Gasset w książce *Powstanie mas* też dokonał krytyki współczesności, skutków technicyzacji, trendów egalitarnych itd., ale zajął pozycję wręcz przeciwstawną do wyżej opisaney. Jego bunt wyraża protest przeciwko zdeprecjonowaniu człowieka i zdegradowaniu go do roli maszyny, co wyżej zostało przedstawione jako swoisty program.

Cóż robi maszyna? Powtarza, powtarza ciągle to samo, precyzyjnie, bezmyślnie. Sądzi się w omawianej refleksji o człowieku, że może się on, idąc różnymi drogami, też dopasować, upodobnić się do produktów maszyny. Jeśli tego nie potrafi, staje się obiektem szyderstwa, jak pokazał to H. Bergson w swej książce *Śmiech*.

Śmiech jest karą za to, że człowiek usiłuje się zachować jak człowiek, a nie jak automat, jak maszyna reagująca mechanicznie. A właśnie to postuluje Warhol powiadając: „Mam wrażenie, że to, co robię jest podobne do działania maszyny i odpowiada temu, co chciałbym robić”.

Dlaczego człowiek może dążyć do nudy, do pewnej monotonii? Istnieje nuda i monotonia człowieka obojętnego, tępego, nie reagującego na nic, ale istnieje też tęsknota do nudy człowieka nadwrażliwego. Sądzę, że ta ostatnia forma dotyczy artysty, umożliwiając mu skupienie się, pracę, twórczość. Istnieje też inna wymowa tego programu. W monotonii, powtarzalności tkwi swoiste uczucie bezpieczeństwa, które może być tylko złudzeniem. Człowiek nie obawia się niespodziewanych zdarzeń, które wstrząsnęłyby nim. Nie ma on problemów, niepokoju. Pozornie zanikają napięcia wywołane niepewnością. Nadto można jednak znaleźć się pod takim pręgierzem cywilizacyjnej nawałnicy, że pragnie się egzystencji maszynopodobnej, jako formy ucieczki. Analizy E. Fromma z *Ucieczki od wolności* opisują te zjawiska i postawy przekonująco, tak że nie ma potrzeby ich tu eksplikować. Powtórzenie petryfikuje *status quo* i zubożnia, i to może być jej funkcją społeczną.

Jeżeli taka filozofia ucieczki staje się programem społecznym, musi ona z punktu uniwersalizmu zostać oceniona jako konformistyczna, jako afirmacja zastanej rzeczywistości, jako rezygnacja z walki o zmianę stosunków społecznych, jako kapitulacja wobec porządków społecznych, jako rezygnacja z prawa człowieka do wszechstronnego rozwoju osobowości. Wymaga ona walki z warunkami, które bez podobnych jak wyżej opisane złudzeń obejść się nie mogą.

⁶ Por. K. Toeplitz: *Egzystencjalizm jako zjawisko kulturowe*. Gdańsk 1983, s. 71—96.

Omawiana sztuka obraca się w kręgu antynomii, bądź trudnych do rozwikłania sprzeczności, co jest rezultatem braku przekonywującego i angażującego programu społecznego.

Jeżeli życie staje się stałym powtarzaniem tych samych czynności, które stają się tematem sztuki i jeżeli nie dotyczy to odosobnionego przypadku, wówczas *eo ipso* za pośrednictwem kultury zostaje zakwestionowany w tym społeczeństwie renesansowy ideał człowieka, który spełniał się tylko w swej niepowtarzalności, oryginalności.

Ideał ten zostaje postawiony pod znakiem zapytania, i to nie ze względów teoretycznych, filozoficznych czy teologicznych, lecz z racji narastającej technicyzacji produkcji, swoście pojętej racjonalizacji i uniformizacji, której wymaga społeczeństwo przemysłowe. Celem staje się tam produkt masowy, włączając w to pojęcie także człowieka. W zuniformizowanym świecie człowiek przeciętny czuje się bezpieczny, nie musi się usprawiedliwiać, jest podobny do innych. Dążność do oryginalności może być potraktowana jako nerwica.

Od artysty wymaga się jednak tego, co niepowtarzalne i to go powinno wyróżniać. Wspomniany nurt jednak wymaga od artysty, by się poświęcił, by powtórzenie tego samego stało się dlań tematem, tworzywem i rezultatem sztuki. Fascynacja powtórzeniem jest tym samym fascynacją zuniformizowanym człowiekiem. W pełni solidaryzuję się tu z następującą wypowiedzią P. Picassa: „Chciało by się, żeby człowiek nie mógł się powtarzać. Powtarzanie się jest przeciwne prawom umysłu jego biegowi naprzód”.

Spółczeństwo może być tożsame z funkcjami, które nakłada na jednostkę. Im bardziej jednolite są te funkcje, tym bardziej jednolite stają się jednostki. Omawiany kierunek sztuki pokazuje to aż nadto dokładnie. Nie tylko praca staje się ujednoliconą, ale i całe otoczenie człowieka, od posiłków z puszek po urządzenie mieszkania, po zrutynizowany tryb życia. Mówiąc inaczej: nie tylko proces produkcji zostaje zuniformizowany, ale i produkt, a rezultatem końcowym jest uniformizacja tego, kto ten proces tworzy i jest w niego wprzęgnięty — uniformizacja człowieka, jednostki.

Cóż chce wyrazić twórca, jeśli powtarza na jednym obrazie wielokrotnie tę samą rzecz lub twarz? Można to wytłumaczyć reprodukcjonizmem, tendencją zmierzającą do stworzenia kilku wzorców, według których dokonuje się wartościowań aprobujących bądź dezaprobuujących. Istnieją przecież dziesiątki zdjęć Marylin Monroe, Jacqueline Kennedy czy Liz Taylor. Jednak pozornie tylko dają one „wyczerpujący obraz” tych znanych postaci. Powiela się np. tylko te fotografie mężów stanu, które wywierają największy wpływ na wyborców i do tego obrazu, wielokrotnie powielanego musi się dostosować sam przedstawiony na nich człowiek. Człowiek okazuje się tu sługą rzeczy i interesów, swoich funkcji — a nie na odwrót. Struktura społeczna panuje nad człowiekiem, a nie odwrotnie. Tym sposobem tworzy się określone stereotypy (i mity), nie mówiące i nie odsłaniające niczego nowego — prawdy o danym człowieku. To byłoby zresztą sprzeczne z założeniem stereotypu, wobec którego refleksja jest czynnikiem unicestwiającym. Powtórzenie jest tu psychologicznym czynnikiem

utrwalającym, przemiawia z każdego miejsca, utrwała mity. Rzadziej taka banalizacja może wywołać przesyt, przesyt uświadamiający jednostce prawdę ukrywaną za tym szablonem.

Wnioski, do których dochodzimy, analizując wypowiedzi i dzieła twórców, o których była mowa, nie są jednoznaczne. Jest to jedna z różnych możliwych interpretacji. Uczynienie powtórzenia zasadą konstrukcji dzieła sztuki ukazuje z jednej strony pokusę życia jednakowego, wolnego od napięć, niepokojów i niepewności; z drugiej — odrętwienie, skostnienie, zredukowanie do określonego stereotypu, rezygnację z chęci dokonywania zmian, a więc rezygnację z żywotności. Zakwestionowany zostaje humanistyczny ideał człowieka, a nurt ten jest nie tyle profetyczny, co konstatający; jego zasadniczym mankamentem zaś jest brak perspektywy. Błędem byłoby oczekiwać propozycji totalnych przemian społecznych ze strony sztuki; ale historia niejedną raz dowiodła, że sztuka odgrywała i może odegrać rolę katalizatora, czasem nawet inspiratora nowych teorii, a wreszcie przemian. W omawianej wyżej sztuce nie ma propozycji nowego ideału człowieka, jak w rodzącej się sztuce Odrodzenia. Musi ona wszak wstrząsać, zmusza do refleksji, wreszcie do protestu, ale pod warunkiem, że nie traktuje się jej jako fanaberii artysty-twórcy.

Kultura współczesna musi stwarzać możliwości rozwoju i pobudzać intelekt człowieka, twórcy i odbiorcy dzieła sztuki, musi poszerzać horyzonty myślowe i chłonność człowieka, wzbogacać jego osobowość i wrażliwość estetyczną, skłaniać do refleksji nad światem i osobą, skłaniać do coraz to nowych poszukiwań tematycznych i nowych środków wyrazu. Sztuka winna utrwalać uniwersalistyczne więzi społeczne, prezentować wartości humanistyczne i humanitarne, ogólnoludzkie i specyficznie narodowe. Sztuka obok wielu innych czynników kształtuje światopogląd człowieka w najszerszym rozumieniu tego słowa. Sztuka, jak i cała kultura — obiektywnie rzecz ujmując — nie jest bezinteresowana, jest *volens nolens* zaangażowana i stąd wynika także punkt odniesienia niniejszych wywodów.

Jak widać artysta współczesny wraz z całą swoją niepowtarzalnością, autentyzmem (bądź jego brakiem) i możliwościami zróżnicowanych środków wyrazu ponosi odpowiedzialność za swoje dzieła, daleko wykraczające poza sferę czysto estetyczną.

Sporo między poszczególnymi kierunkami sztuki są pozornie tylko autonomiczne, faktycznie dotyczą nie tylko i nie tyle samych pasji i postaw twórczych, sporów samych twórców, ile odzwierciedlają konflikty, trendy, dylematy i sprzeczności epoki współczesnej, w tym także walki o filozoficzną wizję człowieka: urzeczowionego czy wyzwalającego się, zniewolonego czy autonomicznego. K. Marks w *Kapitale* pokazał w sposób przekonujący, jak to za stosunkami: *towar-towar* ukrywa się relacja: *człowiek-człowiek*, twórca i konsument.

Nie oznacza to, że sztuka bądź ocena i wymowa dzieł sztuki jest wystarczającym kryterium orzekania o całokształcie stosunków społecznych; niemniej pozwala ona na dokonanie pewnych uogólnień, właśnie w imię „integralności”, swoistości sztuki i bazy społeczno-cywilizacyjnej, na której jest tworzona.