

# ZWROT

Półrocznik Koła Naukowego  
Studentów Historii Sztuki KUL  
im. M. Walickiego w Lublinie



Komitet Redakcyjny:

Kurator: dr hab. Elżbieta Wolicka

Współpraca: Joanna Figuła, Juliusz Gałkowski, Jarosław  
Giemza, Elżbieta Ignaciuk, Małgorzata  
Krasnodębska, Roland-Witold Manowski

Redakcja: Wojciech Goczowski, Ryszard Kasperowicz (z-ca  
redaktora naczelnego), Piotr Kosiewski (redaktor  
naczelny), Urszula Marciniak (opracowanie  
graficzne), Bożena Piątkowska (sekretarz),  
Beata Tamborska, Artur Tanikowski

Redakcja dziękuje p. dr Urszuli Mazurczak za współpracę  
w czasie powstawania numeru

Rysunek na okładce- Bogumiła Gryko

Wszystkie zamieszczone teksty są opublikowane na prawach  
rękopisu.

Nakładem Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki  
KUL im. M. Walickiego

Katolicki Uniwersytet Lubelski  
\_ Al. Racławickie 14  
Lublin

Do użytku wewnętrznego  
nakład . egz.

ZWROT

1/1/1987

Półrocznik Koła Naukowego Studentów  
Historii Sztuki KUL im. M. Walickiego

Artur Przystupa -Wiersze	3
Jarosław Giemza - "Niech modlitwa wznosi się jak kadzidło" czyli o liturgii bizantyńskiej	6
Tadeusz Chrzanowski - Opisanie ruin Krzyżtoporu	14
Stefan Morawski - Z przeszłości do nieskończoności	18
Elżbieta Wolicka - Głos w sprawie "kryzysu sztuki sakralnej	23
Edgar Wind - Sztuka i anarchia, przeł. Ryszard Kasperowicz	28
Emilia Kusyk - Wiersze	50
Z A N O T O W A N E	
Juliusz Gałkowski - Sredniowieczne korzenie renesansowego humanizmu - wrażenia po lekturze	52
Andrzej Kijowski - Moje uwagi	56
Artur Tanikowski - Swiat moich marzeń	58
Małgorzata Krasnodębska - Szajna "Replika"	59
Urszula Marciniak - "Budujemy nowy dom"	60
Bożena Piątkowska	
Wojciech Goczkowski - O sesji "Z przeszłości do nieskończoności"	
Piotr Kosiewski	61

Artur Przystupa

xxx

szukałem Boga  
w domach publicznych  
czekałem na Niego  
na najwyższej górze  
na jaką mogłem wejść  
wychwalałem w kłamstwie  
o swych niezliczonych cnotach  
i niewinności

a On nie zadając sobie  
trudu pukaniem  
umarł w pokoju  
cbok

xxx

nie umiem stworzyć  
nowego świata  
piszę tylko o złej pogodzie  
która sprawiła że  
boli mnie głowa

dlatego przypomnę sobie  
dopiero  
gdy zacznie znowu padać

xxx

między niebem a twoim  
ciałem  
piszę ten wiersz  
ku chwale  
poległych w imię miłości  
którą zostawili samą  
sami zaś zamieszkali w domach  
bogatyh kurtyzan  
cóż umarli potrzebują  
stabilizacji

xxx

jestemy tu wszyscy  
kapitan niezbudowanego okrętu  
żołnierz któremu zabrano wojnę  
morderca zwany ofiarą  
władca bez tronu  
żyd na gruzach świątyni  
ja i

ty

pragniemy

xxx

wszystko było takie  
oczywiste  
przedwieczni bogowie  
kochali wiejskie kobiety  
które co rano  
układały włosy

ale przyszedł deszcz  
i musieli zostać  
w niebie

samotni

xxx

bałem się że nic nie zostanie  
z mych zmysłów  
ale przetrwały  
bałem się o swoje kości  
są takie kruche  
nie drgnęły  
myślałem o ślepnących oczach  
ale nie zakryłem ich dłońmi  
bo chciałem dotknąć nimi  
płonącego miasta  
nie mogłem użyć wosku  
więc słyszałem jęki mężczyzn  
i złorzeczenia kobiet  
nie zrobiłem nic by się ratować  
teraz wiem

nad strachem jeszcze raz  
zwyciężyła rozkosz

-5-

xxx

na pustej posadzce  
sali balowej  
król układa imiona  
swych wrogów

chce wiedzieć dla kogo  
jeszcze żyje

komu jest naprawdę  
potrzebny

xxx

zmarli wyciągają do ciebie  
dłonie  
przyjdź do nas

joanna d'arc kusi  
swoim ciałem  
dziwi się twoim  
wahaniem

wszyscy twoi przodkowie  
byliby dumni  
gdybyś stał się bogiem  
z otwartymi żyłami

xxx

zeus  
stary satyr  
pozwala swemu błędowi  
wykraść ogień

niech się męczą  
niech czują moją świętość  
której nie potrzeba  
śmierci w płomieniach

"Niech modlitwa wznosi się jak kadzidło"<sup>1/</sup>  
czyli o liturgii bizantyjskiej<sup>2/</sup>.

Jak wiele jest sposobów oddawania czci jednemu Bogu, tak też wiele jest sposobów sprawowania przez chrześcijan jednej Ofiary Eucharystycznej. Jeżeli jednak dostrzeżemy przy tym wieleset lat trwający osobny rozwój chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu i wspaniałe osiągnięcia obu kultur, to mówić będziemy nie o rozbieżnościach, a o różnorodności, będącej prawdziwym wspólnym bogactwem. Jeden jest bowiem ołtarz w niebiosach, na który modlitwy nasze są skierowane.

Każdy, komu chociaż raz zdarzyło się uczestniczyć we mszy św. w obrządku wschodnim/św. liturgii/, wie jak ważną sprawą jest tzw. jej oprawa. Pojęciem tym zwykło się określać bogactwo czynności rytualnych, słowa, czy wreszcie wystroju wnętrza. Kiedy jednak wnikliwiej przyjrzymy się temu, co rozgrywa się przed naszymi oczyma w czasie trwania Ofiary Eucharystycznej, to zauważymy, że każdy gest, a także sposób ukształtowania świątyni współistnieje w liturgii, jest tą liturgią. Wszystko pełne jest głębokiej treści i tworzy nierozzerwalną całość. Zobaczymy, że niemożliwy jest podział na samą liturgię i to co jest tylko jej oprawą. Fakt, że liturgia, podobnie jak świątynia wschodniochrześcijańska, w swej zasadniczej formie, nie uległy przemianom od setek lat, świadczy chyba najdobitniej o doskonałej harmonii i o skończoności procesu, który do niej doprowadził, a w konsekwencji także do zamknięcia na wszelkie próby wprowadzenia najdrobniejszych nawet zmian.

Zacznijmy nasze rozważania od świątyni. Jakkolwiek nie istnieje jeden uniwersalny wzorzec, ściśle określający jak powinna ona wyglądać, to jednak w najskromniejszych nawet realizacjach odnajdziemy wszystkie niezbędne elementy, uprawniające do tego, by stawiać je, pod względem owego właśnie współistnienia w liturgii, obok najwspanialszych wytworów Bizancjum.

Przestrzeń, poprzez zaznaczenie w bryle cerkwi części środkowej i zastosowanie kopuły, zostaje skierowana ku górze - jest to kierunek wznoszącej się modlitwy, co zyskuje dodatkową symboliczną wymowę w sposobie ukształtowania hełmów cerkwi rosyjskich na podobieństwo płomieni<sup>3/</sup>. Sama kopuła, w wymiarze astralno-teologicznym symbolizuje niebo, zaś sześcian będący jej podstawą świat materialny. W układzie takim, płynne linie kopuły wyrażają kierunek Boskiej miłości spływającej na ziemię. Jest więc świątynia Drabiną Jakubową<sup>5/</sup>, świętym miejscem spotkania Boga z ludźmi.

Miejszem centralnym świątyni jest sanktuarium i ołtarz, na którym dokonuje się Ofiara. W stosunku do reszty świątyni, sanktuarium jest już miejscem należącym wyłącznie do świata niewidzialnego<sup>4/</sup>. Stąd konieczność podkreślenia tej granicy, nie po to jednak aby oddzielić nas od świętego miejsca, a jedynie by nam uświadomić jego istnienie. Pojawia się w tym miejscu ikonostas<sup>6/</sup>. Ta ściana, na której zawieszają się ikony jest zarazem angelofanią - prawdziwym ukazywaniem się świętych, a przede wszystkim Matki Bożej i Chrystusa w postaci cielesnej. Oni to uczestnicząc w tym co boskie, posiadając jednocześnie związek ze światem doczesnym są "obłokiem świadków"<sup>7/</sup> na granicy światów. Ukazywanie się świętych jest prawdziwe, gdyż "materialny ikonostas nie zastępuje ikonostasu żywych świadków i nie stawia się go zamiast niego, lecz by wskazać ich, żeby skupić uwagę modlących się na nich. Ukierunkowanie uwagi jest bowiem koniecznym warunkiem rozwoju wzroku duchowego. Mówiąc obrazowo świątynia bez ikonostasu materialnego oddzielona jest od sanktuarium głuchym murem. Ikonostas przebija w nim okna, a przez ich szyby widzimy, w każdym razie możemy zobaczyć to, co się za owym murem dzieje - żywych świadków Bożych/.../. Widzenie nie jest ikoną: jest rzeczywiste samo w sobie, natomiast ikona pokrywająca się z konturami duchowego obrazu, jest w naszej świadomości tym obrazem, a na zewnątrz, poza nim, bez niego, sama w sobie, w oderwaniu od niego nie jest ani obrazem, ani ikoną, lecz tylko deską. Tak samo jak okno jest oknem dzięki temu, że za nim rozpościera się obszar światła, a wówczas samo okno, które daje nam światło, jest światłem, nie czymś podobnym do światła/.../, samym światłem, niepodzielnym w sobie i nieodłącznym od słońca, które świeci w zewnętrznej przestrzeni /.../. Jeśli symbol jako coś celowego osiąga swój cel, to jest naprawdę nieodłączny od swego celu - od wyższej rzeczywistości, którą ukazuje /.../. Ikona przeto zawsze albo jest czymś więcej niż tylko samą sobą, gdy jest widzeniem niebiańskim, albo czymś mniej, gdy jakiejś świadomości nie odkrywa świata ponadzmysłowego i nie można nazwać jej inaczej jak tylko pomalowaną deską."<sup>8/</sup>

Sanktuarium wyniesione jest powyżej poziomu posadzki nawy świątyni. Pierwotnie prowadziło do niego dziewięć stopni, symbolizujących trzy triady anielskie, a tym samym wznoszenie się ku coraz wyższej doskonałości.

Carskie wrota, znajdujące się na osi głównej ikonostasu, otwierają się prosto na ołtarz, za którym umieszczony jest krzyż. To właśnie w ofierze Chrystusa na Golgocie Bóg zstąpił na ziemię, a każda świątynia w której sprawowana jest Eucharystia staje się przeto jej środkiem<sup>9/</sup>. Widziany jest on na tle potrójnego okna tzw. trójjedni, ponieważ krzyż jest obliczem Trójcy Świętej



zwróconym do świata, wyrazem miłości Trójjedynego Boga do ludzi

Pomiędzy krzyżem a ołtarzem znajduje się siedmioramienny świecznik-symbol mocy darów Ducha Świętego. Znajduje to kontynuację w malarskim zdobieniu sklepieniu sanktuarium przedstawieniem Zesłania Ducha Świętego.

W centralnej kopule odnajdujemy wyobrażenie Boga jako Pantokratora w otoczeniu hierarchii anielskiej. Wiąże się to ściśle z symboliką samej kopuły, o czym była mowa wyżej.

Warto zwrócić także uwagę na związek funkcji konstrukcyjnej poszczególnych członów świątyni z symboliką przedstawień malarskich na nich umieszczonych, np. przedstawianie proroków, łączników pomiędzy Bogiem a światem ziemskim, na tamburze łączącym konstrukcyjnie centralną kopułę ze stanowiącą sześcian główną częścią świątyni. Podobny związek istnieje między postaciami cherubinów, trzymających w wizji Ezechiela tron Boga, czy postaciami Ewangelistów, podporą Kościoła a ich umieszczaniem na trompach lub pendentywach. Usytuowanie przedstawienia: Komunii Apostołów na ścianie sanktuarium-Wieczernika podkreśla natomiast liturgiczną funkcję pomieszczenia.

Przykładów podobnej współzależności jest znacznie więcej, zamiarem moim jest jednak jedynie zwrócenie uwagi na ich istnienie<sup>10/</sup>

Oczywiście istnieją niewielkie cerkiewki, sporo jest ich jeszcze i na obszarze naszego kraju, gdzie cały ten program ikonograficzny i architektoniczny nie mógł być zrealizowany, ale nawet tam spotykamy baniaste sygnaturki z ośmioikończastym krzyżem i gwiazdy namalowane na niebieskim stropie nawy i ikony stojące na granicy sanktuarium.

Liturgia bizantyjska ukształtowała się zasadniczo już w IV wieku, a decydujący wpływ na jej formę mieli greccy Ojcowie Kościoła: Bazyli Wielki<sup>11/</sup> i Jan Złotousty<sup>12/</sup>, zna ona tylko dwie anafory<sup>13/</sup> ich właśnie autorstwa. Warto zwrócić uwagę na miejsce epiklezy<sup>14/</sup> w tych anaforach. Następuje ona po słowach ustanowienia Eucharystii. Stało się to, w późniejszym okresie, powodem sporów teologicznych pomiędzy Wschodem i Zachodem<sup>15/</sup>.

Liturgia wg. św. Bazylego jest bardziej rozbudowana, a odprawia się ją dziesięć razy w ciągu roku: przed świętami Bożego Narodzenia i Objawienia Pańskiego lub w same dni tych świąt, jeśli przypadają one na niedzielę lub poniedziałek, Nowy Rok, w niedziele Wielkiego Postu, oprócz Niedzieli Palmowej, we czwartek i sobotę Wielkiego Tygodnia.

Sw. liturgia składa się z trzech części: proskomidji/prothesis/tj. przygotowania Darów Ofiarnych odbywającego się w specjalnym pomieszczeniu tzw. prothesis lub przy ustawionym z boku, w

sanktuarium, stole tzw. żertwiennik, liturgii katechumenów i liturgii wiernych.

Proskomidja to przygotowanie chleba i wina, będące transpozycją zabicia Baranka. Przy sprawowaniu sakramentu używa się chleba kwaszonego, pszenicznego, zwanego prosforą. Składa się ona z dwóch części, co podkreśla istnienie w osobie Chrystusa dwóch natur. Na wierzchniej części prosfory znajduje się wyobrażenie krzyża ze słowami: IC XC NI KA .

Do odprawienia liturgii potrzeba pięciu prosfor. Z pierwszej kapłan wyjmuje czworokątną część z przedstawieniem krzyża i kładzie ją na środek diskosu. Część ta nazywa się Barankiem i symbolizuje Chrystusa. Następnie nalewa do kielicha wino mieszane z wodą. Z drugiej prosfory wyjmuje trójkątną część na cześć Bogarodzicy i kładzie ją po prawej stronie Baranka. Z trzeciej dziewięć części na cześć Świętych Pańskich, które układa na lewo od Baranka. Symbolizują one następujących świętych: Jana Chrzciciela, Proroków, Apostołów, śś. Biskupów, Męczenników, Prepodobnych, Słubujących Ubóstwo, śś. Joachima i Annę i świętego danego dnia, św. Jana Złotoustego lub św. Bazylego Wielkiego, w zależności wg. jakiego rytu odprawiane jest nabożeństwo. W ten sposób na dyskosie powstaje niejako ikona Deisis. Z czwartej prosfory wyjmowane są części za zdrowie żywych, a z piątej za zmarłych i układane poniżej Baranka. Teraz części tworzą doskonałą figurę Kościoła, Kościoła-Baranka, odnawiającego w sobie wszystko co żyje. Potem kapłan przykrywa dyskos i kielich pokrowami i woźdchem, uprzednio umieszczając nad dyskosem metalową gwiazdę symbolizującą Gwiazdę Betlejemską, po czym modli się, by Pan przyjął tę ofiarę.

Druga część liturgii rozpoczyna się w momencie, kiedy diakon staje przed carskimi wrotami i mówi: "Pobłogosław Panie", na co kapłan wygłasza błogosławieństwo rozpoczynające się od słów: "Niech będzie pochwalone Królestwo Ojca i Syna i Ducha Świętego..." co wprowadza nas w sferę działania Trójcy Świętej. Diakon w imieniu społeczności wznosi modlitwę "Do Pana pomódlmy się w pokoju..." Modlitwa ta zwana jest wielką jektenją lub irenicą, ma charakter litanii błagalnej. Spiewane w tej części Psalm 102 i 145 wyrażają oczekiwanie na Zbawiciela, a hymn do Jezusa Chrystusa tzw. Monogenes jest wyznaniem wiary wg. dogmatu chalcedońskiego.

Carskie wrota otwierają się i następuje tzw. Małe Wejście. Kapłan niesie na wysokości czoła Ewangelię, a poprzedza go ministrant z zapaloną świecą. Ceremonia ta symbolizuje Chrystusa - Słowo i jego zwiastowanie przez Jana Chrzciciela. Czytania poprzedza Trisagion: kapłan bije trzy pokłony, a chór śpiewa "Święty Boże, Święty Mocny, Święty Nieśmiertelny zmiłuj się nad

nami".W czasie liturgii pontyfikalnej w momencie tym wchodzi biskup trzymając w lewej ręce świecznik o dwóch skrzyżowanych świecach,wyrażający tajemnicę dwóch natur Chrystusa,a w prawej świecznik o trzech świecach wyrażających Światłość Trójśloneczną i błogosławi lud krzyżując figurę chrystologiczną z trynitarną. Po błogosławieństwie i czytaniu Ewangelii śpiewana jest podwójna jektenja.Drugą część liturgii zamyka modlitwa za katechumenów i ich odesłanie.

Liturgię wiernych rozpoczyna wezwanie "Którzy jesteście wierni,jeszcze i jeszcze w pokoju pomódlmy się do Pana".Po nim następują dwie krótkie jektenje i Cherubikon,a następnie odbywa się procesja ofiarna tzw.Wielkie Wejście,co jest odbiciem wejścia Chrystusa do Jerozolimy.Kiedy procesja dochodzi do ołtarza,kapłan wypowiada "błaganie Dobrego Łotra",po czym stawia na ołtarzu kielich i przykrywa go welonem,tak jak ciało Chrystusa spowite było całunem,a dym kadzidła przypomina wonności namaszczenia.Carskie wrota zostają zamknięte,tak jak zamknięte było wejście do grobu.Rozpoczyna się Ofiarowanie.Zasłona znowu odsłania się i rozbrzmiewa śpiew diakona"Miłujmy się wzajemnie abyśmy jednomyślnie wyznali naszą wiarę",po czym następuje odśpiewanie Symbolu Wiary.Czynność kiedy celebrans porusza welonem nad kielichem i diskosem,oznacza zstąpienie Ducha Świętego.Po słowach "Ku górze wnieśmy serca"rozpoczyna się spełnienie Sakramentu Eucharystii.Obecność Trójjedynego Boga napełnia świątynię.Ofiara obwieszczona zostaje przez amannę następującą po słowach ustanowienia Świętej Wieczerzy.Kapłan wymawia formułę podniesienia"To co jest Twoje,Tobie ofiarujemy we wszystkich i za wszystko",unosząc jednocześnie rękoma złożonymi na krzyż,kielich i dyskos.Następuje moment epiklezy-spełnienia eucharystycznego cudu.Diakon zawija swój orar in w formie krzyża św.Andrzeja na plecach,by na podobieństwo Serafinów zakrywających skrzydłami swe oblicza,ukazać naszą małość wobec nieprzeniknionej Tajemnicy.

Oczekiwanie na Komunię rozbrzmiewa śpiewem Modlitwy Pańskiej. Potem carskie wrota zamykają się i zaciągnięta zostaje zasłona. Kapłan, stojąc koło ołtarza, przyjmuje najpierw Ciało, a następnie Krew Chrystusa. Pozostałe części Baranka wkłada do kielicha. To samo czyni z pozostałymi częściami, wyjętymi podczas proskomidii za żywych i umarłych, z modlitwą "Zmyj Panie, grzechy wspomnianych tu Krwią Twoją uwielbioną, przez modlitwy Twoich Świętych". Po przyjęciu Komunii przez kapłana carskie wrota otwierają się-symbol Archanioła Gabriela usuwającego kamień u grobu.Pojawia się w nich kapłan,będący figurą Chrystusa Zmartwychwstałego,przychodzącego by dać nieśmiertelność.Komunia

jest świadectwem Jego stałej obecności wśród nas, a podniesienie kielicha i dym kadzidła po jej zakończeniu, symbolizujące Wniebowstąpienie, to zapowiedź niebiańskiego Jeruzalem.

Liturgia kończy się udzieleniem ostatniego błogosławieństwa i rozdaniem błogosławionego chleba tzw. antydoru.

Z powyższego, znacznie uproszczonego opisu misterium liturgicznego, widać jak skończona jest jego forma, o czym decyduje nie tyle bogactwo symboliki co wielka świadomość jej zastosowania. Dlatego nienaruszalność obrządku stanowiła jeden z podstawowych warunków, podpisania przez część Kościoła Wschodniego, unii z Rzymem. Znalazło to wyraz w akcie Unii Brzeskiej<sup>16/</sup>. Jednak uznanie zwierzchnictwa papieskiego Rzymu, silnego po Soborze Trydenckim, a w następstwie tego, rozstrzygnięcie spraw spornych w oparciu o uchwały tego soboru, nie pozostało bez wpływu i na liturgię. Rozpoczął się proces nazywany latynizacją. Użycie tego określenia nie jest jednak właściwe, gdyż sugeruje zaistnienie w liturgii bizantyjskiej takich przemian, które uczyniły ją bliższą łacińskiej. Tak nigdy nie było i nigdy nie będzie. Forma ich sprawowania jest tak różna, że wszelkie działania tego typu skazane są z góry na niepowodzenie. Wprowadzają natomiast zatarcie wewnętrznego porządku. Czy można nazwać to latynizacją? Liturgia wschodnia jest i była zawsze bliska łacińskiej, ale nie w warstwie formalnej, a w tym co decyduje o sensie jej sprawowania.

Kodyfikacja, stopniowo dokonujących się przemian, nastąpiła dopiero w 1720 roku, na prowincjonalnym synodzie w Zamościu, a ich wprowadzanie przebiegało nie bez oporu duchowieństwa grekokatolickiego i wiernych. Na wskutek upomnień nuncjusza papieskiego, władcyka diecezji przemyskiej Hieronim Ustrzycki, zmuszony został do zwołania diecezjalnego synodu w Przemyślu. Przedmiotem obrad była egzekucja postanowień zamojskich. Odbył się on w roku 1740, a więc przez długi jeszcze okres czasu uchwały zamojskiego synodu musiały być skutecznie omijane. O niechęci, mówiąc oględnie, z jaką odnosili się uczestnicy synodu przemyskiego do nałożonego na nich obowiązku, świadczy atmosfera w jakiej toczyły się obrady, wyczuwalna już w otwierającej przemowie Ustrzyckiego<sup>17/</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz niektórym poprawkom wprowadzonym do liturgii, a właściwie wywołanym przez nie przeinaczeniom. Stały się one również przyczyną niespójności pomiędzy poszczególnymi częściami obrzędu.

Obowiązkiem stało się np. konsekrowanie cząstek wyjętych z prosfor na cześć Matki Boskiej, Świętych i innych, umieszczonych na dyskusie wokół Baranka. Jakkolwiek słuszną może być obawa o to, by nie podać w czasie Komunii zwykłego chleba zamiast

konsekrowanego, to jednak czynność ta stoi w sprzeczności z rytuałem przygotowania Darów Ofiarnych podważając tym samym jego celowość.

Zabroniono także, ze względu na to, by nadmiar wody wlewanej do kielicha nie spowodował nieważności materii sakramentalnej, kultywowania zwyczaju, znajdującego się we wszystkich mszałach wydanych przed synodem zamojskim, dolewania do kielicha ciepłej wody, na znak tej, która wypłynęła z boku Chrystusa na krzyżu. Poważne konsekwencje miało wprowadzenie mszy św. czytanych. Dotychczas liturgia bizantyjska знаła jedynie mszę w całości śpiewaną. Nie ukazały się nigdy mszały do odprawiania tych nabożeństw, chociaż synod podjął uchwałę o ich wydaniu. Efekt takiego działania nie jest trudny do przewidzenia.

Nowym elementem w wystroju cerkwi unickich stały się ołtarze boczne. Zwyczaj odprawiania przy nich św. liturgii nie tylko był sprzeczny z przepisem o możliwości sprawowania tylko jednej Ofiary Eucharystycznej w ciągu jednego dnia, przy jedynym, znajdującym się w sanktuarium świątyni, ołtarzu, ale przekreślał też funkcję liturgiczną ikonostasu.

Wiadomo, że największą dbałość o czystość sprawowanego kultu wykazują zgromadzenia zakonne. Przeprowadzona w 1833 roku reforma zakonu bazylianów, na wzór łaciński, była więc smutnym epilogiem procesu zwanego latynizacją.

Ks. Marian Stasiak twierdzi, przytaczając jednocześnie przykłady tych samych zmian dokonanych w liturgii, że na wskutek "infiltracji" obrzędowości zachodniej na grunt obrzędowości wschodniej wytworzył się swoisty wariant obrządku bizantyjskiego, który nazywa obrządkiem rusińskim<sup>18/</sup>.

Czy można jednak, mając na uwadze sposób wprowadzenia owych zmian i ich liturgiczną wymowę, udzielać temu "nowemu obrządkowi" tak daleko idącej autonomii?

Obrzędowość greko-katolicka ciągle bardzo mocno osadzona jest w swym bizantyjskim rodowodzie, a w odniesieniu do tej tradycji, dokonane w liturgii zmiany są jedynie próbą zatarcia jej autentycznego oblicza.

Pomijam tu całą sferę sporów dogmatyczno-teologicznych, które spowodowane są brakiem prawdziwego wzajemnego zrozumienia, także zrozumienia i poszanowania wzajemnych odrębności, a właściwie brakiem chęci ich zrozumienia i poszanowania. Rok 1988 jest dla Kościoła Wschodniego rokiem szczególnym, w którym obd. odzony jest jubileusz Tysiąclecia Chrztu Rusi. Nadarza się więc doskonała okazja, aby właśnie poprzez nasz udział w nabożeństwie odprawianym w prawosławnej czy greko-

-katolickiej cerkwi uczynić krok do przodu na tej drodze.

### Przypisy

- 1/Ps 140.2.
- 2/Liturgia wschodnia dzieli się zasadniczo na liturgię typu syryjskiego i aleksandryjskiego. Z liturgii typu syryjskiego wywodzi się liturgia bizantyjska. Od wieku X chrześcijański Wschód słowem liturgia określa wyłącznie sprawowanie Ofiary Eucharystycznej, w tym znaczeniu używane jest w poniższym tekście.
- 3/P. Evdokimov, Prawosławie, Warszawa 1986.
- 4/P. Florenski, Ikonostas i inne szkice, Warszawa 1984, s. 118.
- 5/Rdz 28.12.
- 6/Aby pełniej zrozumieć rolę ikonostasu i to czym jest w swojej istocie owa ściana ikon, należy sięgnąć do pozycji szerzej traktujących o teologii ikony i teorii emanacji.  
Patrz przypisy 3 i 4.
- 7/Hbr. 12.1.
- 8/P. Florenski, op. cit., s. 121-123.
- 9/Znajduje to uzasadnienie w wizji Jakuba. Otwarte niebo i drabina oparta o środek ziemi to biblijna figura Chrystusa, który przez Ofiarę na krzyżu łączy niebo z ziemią.
- 10/Rozmieszczenie poszczególnych przedstawień figuralnych we wnętrzu świątyni nie jest przypadkowe. Każde z nich ma ściśle określone miejsce zgodne z ikonograficznym kanonem, ukształtowanym już w wieku IX i X.
- 11/św./zm. 379/. Pisarz grecki. Doktor Kościoła. Arcybiskup Cezarei Kapadockiej.
- 12/św./zm. 407/. Pisarz grecki. Doktor Kościoła. Największy mówca Wschodu chrześcijańskiego. Arcybiskup Konstantynopola.
- 13/Wielka modlitwa eucharystyczna Kościołów Wschodnich.
- 14/Modlitwa odmawiana nad Darami Ofiarnymi złożonymi na ołtarzu, przyzywająca Ducha Świętego.
- 15/Dla greków eucharystyczny kanon stanowi niepodzielną całość i nie istnieje w nim jeden, wyizolowany punkt kulminacyjny, jak to ma miejsce w liturgii łacińskiej, kiedy kapłan wymawia słowa ustanowienia Eucharystii w imieniu Chrystusa, dokonując tym samym bezpośredniej konsekracji. Uważają oni, że epikleza przyzywa Ducha Świętego, aby słowem Chrystusa, zacytowanym jedynie przez kapłana nadać skuteczność słowa samego Boga. Paruzja Chrystusa w Eucharystii dokonuje się w paruzji i przez paruzję Ducha Świętego/por. J 14, 17/.
- 16/".../administrationem sacramentorum ritusque et ceremonias omnes orientales Ecclesiae integre inviolabiliter atque eo modo, que tempore unionis illis utebamur, nobis conserware confirmarque

pro se et successoribus suis in hoc parte innovaturis unquam digentur".

/A.Welykyj, Documenta Unionis Berestensis eiusque auctorum 1590-1600, Roma 1984, s.84./

17/Tri synodi peremyski i eparchialni postanowi waljawni w 17-19st., Peremysl 1939, s.33-34.

18/M.Stasiak, Wpływy łacińskie w statinach prowincjonalnego synodu zamojskiego, w/Roczniki Teologiczno-Kanoniczne T.XXII, z.5.

Tadeusz Chrzanowski

### Opisanie ruin Krzyżtoporu

Jakże zamierzchnie wydają się na dziś owe wzruszenia romantyków, "miłośników starożytności narodowych", które przeżywali, spoglądając na ruiny zamków, jako coś w rodzaju historycznego katharsis.

Rodowody Seweryna Goszczyńskiego i Jana Nepomucena Głowackiego, Napoleona Ordy i Stanisława Wyspiańskiego, a jeszcze i w naszym stuleciu Stanisława Noakowskiego prowadzą nas ku strzępiastym sylwetom, ku strzaskanym piramidom i akropolom państwa wymazanego z map.

Ta kontemplacja prowadziła od uniesień rzec można czystych, zrodzonych z estetyki "pittoresque", od historii pojmowanej jako nauczycielka i pocieszycielka, ku naukowym doświadczeniom i analizom ostudzonym z emocji.

Czy jednak powinniśmy całkowicie zrezygnować ze wzruszeń?

Czy romantyzm, którym tak się szczycimy, ma się ograniczać wyłącznie do pozy?

Chmurnej i...durnej?

Nie ośmielam się proponować wzruszeń "czystych", bowiem do czystości, po wszelkich doświadczeniach "naszej" połowy stulecia, już chyba, mimo najszczerzych chęci, nie jesteśmy zdolni.

Niemniej proponuję spojrzenie sentymentalne i refleksyjne na ruiny pałacu i twierdzy zarazem, która wznosi się obok wioski Ujazd, oddalonej o kilka kilometrów od szosy ciągnącej od Staszowa do Opatowa przez żyzną, płaską i smutną sandomierską ziemię.

To geograficzne doprecyzowanie położenia nie jest li tylko inwentaryzatorskim narowem, ale pragnie czytelnikowi uzmysłowić, że Ujazd usytuowany jest w samym niemal epicentrum ziemi Polaków, na pustym rozdrożu tego "interioru", o którym z taką niechęcią mówił Józef Piłsudski, gdy już Polskę znowu wpisał w mapę Europy.

Polskę, czyli nigdzie: królestwo króla Ubu i zapitych powia-

To "nigdzie" dostrzegalne jest wyraźnie właśnie tu: w Ujeździe, w tej wiosce dość nikczemnej, gdzie się po opłotkach włóczy duch owej postycziowej beznadziei, co we władanie objęła buntownicze ziemie, skazując nie tylko ludzi, ale to wszystko: tasiemki zagonów, łaty łąk, chuderlawe laski, sadyby ludzkie i drogi donikąd na katorgę istnienia w państwie cara i jego nomenklatury.

Kilka głodomornych chat rozsypanych na nieskładnym tle poletek, a jedna to się nawet zakradła do zamkowej fosy i szuka osłony przed wichurami pod bastionową kurtyną.

Tak właśnie: na tle płaskim i spłaszczonym jeszcze bardziej przez dzieje winna być obserwowana architektoniczna fantasmagoria magnata: pałac-twierdza - moc i chwała.

Jerzy Ossoliński, mąż najpierwszy w Rzplitej, po królu Jegomości oczywiście, kanclerz wielki koronny, przedstawiciel rodu może nie najświetniejszego dotychczas, ale już w drugim pokoleniu magnackiego, w którego żyłach, po kądzieli krew starożytna i owo zmieszanie starego z nowym dało być może owo zderzenie subtelności i barbarzyństwa.

To on wznosił sobie i potomkom ten monument chwały, budowniczym był oczywiście Włoch: Lorenzo Senes, a budowa trwała, jak na tamte zacofane czasy, bardzo długo, bowiem aż siedemnaście lat: od 1627 do 1644 roku.

Powiada się o tej rezydencji: "polska Caprarola" z tym naiwnym, po staropolskich "Sarmatach" odziedziczonym snobizmem, który uważa, że hiszpańscy, francuscy, a zwłaszcza włoscy protoplaści uświetniają i dodatkowo uszlachetniają genealogię.

Jeśli jednak ktoś miał szczęście, jakie ja miałem, zobaczyć Caprarolę, wie jak bardzo śmieszne jest to porównanie, zasadzające się na podobieństwie li tylko pięciobocznego narysu obu budowli.

No i jeszcze na pewnym podobieństwie tych, którzy je dla siebie budowali.

Caprarolę wznosił bowiem dla swych letnich wczasów o pół wieku młodszy od Ossolińskiego, pierwszy - po papieżu oczywiście - człowiek Rzymu, zwany "wielkim kardynałem" - Alessandro Farnese.

Był przebiegłym politykiem, opiekunem Jezuitów, a przy okazji także opiekunem Najjaśniejszej Rzeczypospolitej przy Watykanie.

Pochodził z bardzo starego rodu, więc jego mecenat był niezwykle subtelny, cały skierowany do wnętrza, ukazując przybyszowi fasadę-maskę surową i pozbawioną treści.

Swą letnią willę wystawił w Lacjum, na pograniczu niemal Toskani i Umbrii, u stóp Monti Cimini, gdzie się w winno-owcze



garby układają w dumne i buntownicze pagórki, jakże odmienne od sandomierskiej równiny. Ten pierwszy, po królu Jegomości, w Warszawie spogląda na nas z portretu Bartłomieja Strobla z mieszaniną pewności siebie, drwiny i kokieterii.

Nad rumianą, pełną twarzą pyszni się zadzierzysty czub trefionych włosów, szata to czerwień, czerń i złoto: trzy barwy pychy.

Z tej aparycji wioskowego nieco piękniejsia przebranego za senatora nie odczyta się wysokiej inteligencji i rozległego wykształcenia.

Z wiadomości o naukach pobieranych na różnych uniwersytetach europejskich i o politycznych przewagach kanclerza trudno odczytać ową jego mecenasowską fantazję, którą rozszawił przez akwaforty Stefana Della Bella jego posejski wjazd do Rzymu i owa rezydencja w sandomierskiej ziemi.

I zaraz ciśnie się pytanie: dlaczego, skoro w Rzplitej w gruncie rzeczy nigdy nie brakło ludzi światłych, mógł ją tak długo toczyć śmiertelny rak państwa?

I dlaczego oni-oskarżani wówczas i dziś o prywatę - tak ją na zatracenie budowali?

W Capraroli znudzony przewodnik prowadzi znudzone wycieczki przez niekończące się amfilady sal pokrytych hektarami fresków, wykonanych przez braci Zuccarich a wychwalających "wielkiego kardynała" i jego wielki ród.

Te z manierystyczną sprawnością wykonane malowidła są dziś całkowicie nieme i głuche, podobnie jak głuche i nieme są te kilogramy sarmackich panegiryków, które śpią w magazynach naszych księgozbiorów.

I jedne - te malowane, i drugie - te drukowane, nie mają nam, mieszkańcom schyłku XX wieku i schyłku Europy, już nic do powiedzenia.

W Ujeździe, poprzez rozwaliska, prowadzi tylko szept wiatru, a może chichot zapitego, powiatowego diabła.

Nie ma przewodnika, więc legenda sama, echem, echem, opowiada o fanaberii kanclerza, który fasadę pałacu, otwierającą się jak teatralne kulisy, kazał ozdobić ledwie dziś już widocznymi inskrypcjami, wywodząc na mury splendor swego rodu.

I jeszcze opowiada, że budowla ma cztery wieże, tyle ile pór roku, a baszt i bastionów tyle co miesięcy, a komnat tyle co tygodni, a okien tyle co dni.

I że nad wielką salą przyjęć nie było stropu tylko ogromne akwarium, taki rybi kalejdoskop milcząco wirujący nad hałaśliwym brukiem podgolonych łbów.

Ossoliński lat sześć cieszył się swą rezydencją, której nie miał komu przekazać, gdyż jego jedyny syn wcześniej odumarł.

I sam w porę odszedł, bowiem wspaniałość pałacu - twierdzy miała trwać jeszcze tylko kilka lat.

Ciekawe tylko, czy jakiś żołdak z Gotlandii lub Skanii, objuczony tym, co się dało wydrzeć ogniowi, odchodząc stąd obejrzał się, jak Lot, na ginący w dymie sen o sławie?

A potem popioły ostygły, spłukały je deszcze, wybieliły spiekoty.

Lecz kamień i cegła przetrwały kolejne nawałności i trwają nadal w tej obojętności, która tak często w tym kraju towarzyszy zmarłym.

Zaś do pustki ruin prowadzi brama, po bokach której, w szokującej wprost prostocie wizji jakiegoś staropolskiego di Chirico, wykuto w marmurze dwa potężne znaki, dwa wyznania kanclerza: krzyż - wyznanie wiary najwyższego urzędnika Przedmurza i topór - heraldyczny klejnot rodu, co to miał być pierwszy inter pares.

### Krzyżtopór.

Tak nazwano tę ogromną ruinę zastygłą pośrodku polskiej równiny, tę złotą czaszkę umarłej Rzplitej.

A jakiś prowincjonalny Deniken może dopatrzyłby się w niej śladów niegdyś wizerunku wizyty z kosmosu?

I tak po prawdzie, to może nawet miałyby rację, bowiem z kosmosu dziejów przybył ten tajemniczy pojazd, by zaryć się przy lądowaniu w płytkim lessie sandomierskich, chłopskich poletek.

## Od przeszłości do nieskończoności

Biorę na siebie rolę adwokata diabła. Spróbuję przedstawić argumenty na rzecz tezy, że wszystkie możliwe i praktykowane w aktualnym układzie rozwiązania są równosilne i zarazem bezsilne. Pozostanę przy diagnozie, gdyż wszelkie prognozyki prowadzą się w ostateczności do banalnych stwierdzeń, ekstrapolujących sytuację bieżącą. Ponieważ nie sądzę iżby sztuka kiedykolwiek była samosterowna/ i z całą pewnością nie tak mają się rzeczy dzisiaj/, prognoza-licząca się z potęgującym się rozwarstwieniem i jednocześnie z chaosm krzyżującym się programów i realizacji w sferze kultury wziętej en globe- -musiałaby się zamknąć w niewiele mówiących ogólnikach, takich oto iż utrzymana zostanie wielopasmowość przejawów artystycznych, tzn. sztuka nie zaniknie, ale też nie wygaśnie tzw. przeciw-sztuka, produkcja wysokiego obiegu będzie współzawodniczyć z produkcją masową i populistyczną, etc. Prognoza jest ponadto nie tylko nawet ryzykowna, co po prostu bezzasadna. Bowiem twórczość artystyczna/pozostańmy przy owym z konieczności wieloznacznym i tradycyjnym pojęciu/ tym charakteryzuje się właśnie, że nieustannie powołuje do istnienia zjawiska nieoczekiwane, czyli nieprzewidywane. W jakiegokolwiek odmianie pojawia się /sztuki czy przeciw-sztuki.../urągałby prognozykom, które w najlepszym t.j. w najbezpieczniejszym ich wyrazie, sugerować mogą, iż nastąpi erupcja czegoś nowego, czego nazwać nie potrafią. Tak więc zamiast posuwać się gigantycznymi krokami od przeszłości do nieskończoności, obciążony sceptycyzmem trzymam się teraźniejszości, rozciągliwej zresztą gdyż sięga już w początek lat dziewięćdziesiątych. Gdyby bronić stanowiska, że właśnie ostatnie dekady przekonały nas o samostanowieniu sztuki, która jakoby wyzwoliła się ze służby jakimkolwiek zewnętrznym siłom, rzekłbym w odpowiedzi iż miesza się dwa różne procesy. Co innego bezsporne zwyżkowanie samowiedzy artystycznej, co innego niezawisłość praktyk artystycznych. Myślę, że pierwszy proces jest właśnie rezultatem zwiększonego ciśnienia z zewnątrz i zakwestionowanie bezproblematicznego dotąd statusu sztuki.

Nie zamierzam dać tutaj wyczerpującej klasyfikacji czy typologii rozwiązań, które proponują aktualnie twórcy z różnych dziedzin artystycznych. Wystarczy, że zasygnalizuję pięć orientacji, które-wszystkie z nich!-podważają założenie, iż sztuka jest samorodna i że jej samorództwo jest permanentnie wyposażone w moc odnowicielską. Orientacje te są zarazem przeciwstawne

przeświadczeniu, że sztuka jest "bytem w sobie", który jedynie na pozór wyemancypował się z serwitutów społeczno-historycznych oraz iż jej siła ingerencji wewnątrz własnego kulturowego obszaru działań i zwłaszcza na zewnątrz niego, urosła za naszych dni.

Nadal na całym świecie uprawiana jest sztuka jakby nic nie działo się obok w ciągu ostatnich, już z górą trzydziestu lat. Założeniem milczącym bądź niekiedy wysławianym, które owej praktyce towarzyszy, jest pogląd wedle mnie wysoce wątpliwy - iż, sztuka stanowi fenomen wieczny, związany z naturą i kulturą ludzką tak samo jak nasza wertykalna postawa, mowa i artefakty budujące nasze otoczenie. Zapomina się, że homo faber bardzo, bardzo długo wykształcał swoje zdolności i ekspresje zanim stworzył malowidła naskalne i że świadomość wytworzenia dzieł artystycznych pojawiła się z kolei po tysiącletniach. Zapomina się jakie przeobrażenia zachodziły w kulturze artystycznej i kiedy ukonstytuowała się oddzielna dziedzina sztuki usankcjonowana racjami krytyczno-teoretycznymi i kodem przyjętym przez szerokich odbiorców. Wszelako gdyby nawet ten spór jakże zasadny uchylić i zgodzić się na to, że impulsy wytwarzania sztuki są nieustannie aktywne, trzeba by skonstatować, że dzisiaj zderzyły się one z nowym układem cywilizacyjno-kulturowym, który spycha je na boczne tory i co więcej zagraża ich istnieniu. Nie jest tedy najwłaściwszą postawą obronną z premedytacją czy ze ślepoty przyjęta naiwność. Artysta ma robić swoje aere parennius, a cywilizacja niechaj szczeka jak psy na karawanę... Nie ulega też wątpliwości, że to co na tym obszarze dokonuje się, jest niewielkiej wartości, odbite dawnym blaskiem. Argumentuje się że zawsze tak bywało. Liczą się arcydzieła, a nie przeciętna twórczość. Niepodobna orzec co z naszej epoki wybije się jako arcydzieło właśnie. Wolno natomiast powątpiewać czy twórczość tego rodzaju możliwa jest bez świadomości, i to wyostrzonej, zagrożeń, które sztukę stawiają pod znakiem zapytania. Otóż taką orientację artystyczną rad bym wydzielić od tej, która teraz jest przedmiotem uwagi. Sztuka starymi sposobami produkowana raczej służy po temu, aby zapełniać galerie, legitymizować ministerstwa kultury i podrzędne instytucje. Przede wszystkim zaś, co znamienne i wymowne, jej głównym polem oddziaływania stała się za naszych czasów produkcja masowa. Zbanalizowane i spłaszczone kanony estetyczne tutaj są najpełniej ucieleśniane. Ideał sięgnął bruku i w pewnym sensie - ze względu na oswojenie się z paradygmatem sztuki w zasięgu powszechnym - jest to zjawisko pozytywne. Jednakże ów przemysł kulturowo-estetyczny /używam umyślnie terminologii Adorna i Horkheimera/ trafia w sedno współczesności uśpionej, a więc mija się z tym co ujawnić

może jej najbardziej dramatyczne pulsacje.

Przeciw-sztuka/czy post-sztuka/przeszła już przez swoją fazę burzy i naporu. Od końca lat 70-tych zaczęło się dreptanie w miejscu. Powtórki poczynañ i osiągnięć jeszcze niedawno odświeżających i zgoła bluźnierczych robią dzisiaj wrażenie żenującej bezradności. Nic bardziej przejmującego jak jałowość przedsięwzięcia zorganizowanego w maju 1987 r przez warszawską galerię "Remont-Riwiera" przy udziale gości zagranicznych pod duchowym patronatem Emmetta Williama, postaci która już na dobre weszła do historii działań artystycznych naszego wieku. Jedyne performanśes, które wydały mi się nabrzmiałe konfliktami dnia dzisiejszego, mianowicie Joan Jonas i Faith Wilding, omówić trzeba by osobno. Reszta była powielaniem buntu przeciw paradygmatowi sztuki i dlatego też zamieniała się w karykaturę zwady ze światem. Furorę autentyczną zrobił Eberhard Blum w znakomitym ujęciu "Ur-sonate" Schwittersa. Nie podobna jednak pominąć faktu, że to genialne dzieło powstało kilkadziesiąt lat temu i wytrzymało próbę czasu lepiej niżli poezja konkretna sprzed lat kilkunastu.

Na pograniczu przeciw-sztuki pojawili się "Neue Wilde", geometryści we Włoszech i ostatnio holenderscy abstrakcyoniści oraz kontynuatorzy Karla Appela. Nie znajduję w tych dążeniach nic więcej poza zmęczeniem najnowsza awangardą, oraz w najgorszym przypadku, usłużnością wobec marszandów, którzy domagają się nowego towaru. Eklektyzm estentacyjny dominuje w tzw. postmodernistycznej architekturze, w zakresie literatury parodiuje się różne stale tradycyjne, w dziedzinie twórczości malarskiej powraca się do dawnych wzorców, uprawiając ich persyflaż. Fotografia zastępuje rzeczywistość. Znaki znaków, dublowanie ikonosfery codziennej, zrobiły niebywałą karierę. Patronuje im z oddali koncepcja J. Derridy'a. Niektórzy krytycy twierdzą, że to drapieżna krytyka kultury, która nie ma na czym oprzeć się. Bez kompasu, kotwicy i przystani. Pozostaje więc jedynie kalejdoskop przesuwających się wciąż znaków i znaczeń. Jestem skłonny przyznać tylko tyle, że w wyjątkowych przypadkach zachodzi taki protest przeciw wszystko niwelującej grze bez układu odniesienia, który sam grą nie jest. Natomiast na ogół stajemy wobec dalszego ciągu hiperrealistycznej "obsceniczności"/jak nazwał to zjawisko Jean Baudrillard/, tzn. wobec uznania fetyszów reklamowych za rzeczywistość najzupełniej rzeczywistą i jedynie prawdziwą tak, że świat wyobcowany zmienia się w świat sielankowo swojski. Konkludując, w ogóle myślę, że poza bodźcami materialnymi i potrzebą prestiżu/ w końcu dziki "postekspresjonizm" sprzedaje się również dobrze jak filmy porno i zapewnia miejsce w rubrykach

prasowych oraz na ekranach TV/,głównym źródłem tych orientacji eklektyczno-dostosowawczych jest cyniczne "wyznanie wiary",iż wszystko może mieć sens byle było zabawne w sensie rozrywkowym /sami twórcy wyżywają się w malowaniu czegokolwiek skoro każdy chwyt jest dozwolony i kultura jest wg nich lunaparkiem/,pocupne a także chwalone czy wyklinane.Znaczy to jednak że w istocie rzeczy nic nie ma sensu.Permisywizm totalny sprowadza się do nihilizmu artystycznego odsłaniającego bezmyślność pożenioną z bezsilnością wobec sił zewnętrznych.

Dadaistyczna,bądź ściślej neo-dadaistyczna kpina wpisana była w twórczość najnowsza, tę od połowy lat 50-tych.Jej potrzeba okazała się tym bardziej oczywista,im bardziej twórczość ta grzęzła w inercji i zaufaniu.Działalność tego rodzaju podjął w swych "Zrzutach"Jacek Kryszkowski.Póty póki rozsyłane przez niego materiały obnażały postępującą instytucjonalizację ruchów niby-awangardowych,ich pustosłowie,utarczki o pierwszeństwo na rynku póż i gustów nijakich, wzajemne pretensje o sprawy nic nie mające wspólnego z powołaniem sztuki bądź przeciw-sztuki, spełniały one niezbędną funkcję dezynfekcyjną.Jednakże i ten impet musiał wytrącić się skoro uderzenia dotyczyły już leżącego...Można wyśmiewać ludzi ustabilizowanych,dzierżących jakieś znaczące pozycje,roszczących sobie prawo do decydowania o losie twórczości tu i teraz.Bezsensem jest wyśmiewanie tych samych osób, które znalazły się jak gdyby w stanie nieważkości. Spęd międzynarodowy w galerii "Remont-Riwiera"zasługiwał na ukłucie wówczas,kiedy puszczano balony nasycone pychą obwieszczania urbi et orbi,jakichś rzekomych odkryć.Natomiast współczucie raczej niż drwinę budziły usiłowania ożywienia martwej aury poprzez eksperymenty ze słowem-dźwiękiem.Dlatego też destruktywistyczna orientacja typu "zrzuty"niknie we mgle.Zresztą ponawiane powroty Kryszkowskiego do postaci Witkacego,postaci przecież tragicznej,świadczą,że dzisiaj nie tędy tzn. nie poprzez grymas bluźnierczy wiedzie trakt główny.Niezależnie od tego czy uprawia się sztukę czy przeciwstulkę najistotniejszym probierzem twórczości artystycznej może być to co ma do powiedzenia innym jako świadek naszego czasu,który wymaga opcji. Innymi słowy:jako orędownik wartości najprzedniejszych których należy za wszelką cenę bronić,choćby były w odwrocie,bądź zewsząd atakowane,bądź spychane w niepamięć.Wspomniane Joan Jonas i Faith Wilding apelowały do mnie nie środkami artystycznymi lecz wołaniem o nieustępliwość w walce o godność ludzką i harmonię człowieka ze światem.Pierwsza dlatego,że podróż do Islandii,do surowego pejzażu i do sag tamtejszych,była nostalgiczną ekspresją za "rajem utraconym",za czystością wewnętrzną,

prostotą słów, które znaczą to co znaczą, bezpośredniością kontaktów międzyludzkich. Druga dlatego, że podjęła wątek seksizmu jeszcze raz bez zaciekleści fanatycznych "czarownic", które chciały zniszczyć diabelskich mężczyzn. Inny przykład to działania Krzysztofa Wodiczko w Nowym Jorku, Kanadzie i Europie Zachodniej. Mam na uwadze jego "Public Projects", grę z budowlami i pomnikami wielkomięskimi, jakże odmienną od tego co czyni słynny Christo. Ten opakowuje kaniony parki, czy mosty aby z perwersją udobitnić nacisk cywilizacyjny na bycie naturalne i co więcej uwyraźnić wszechwładzę reklamy. Wodiczko demaskuje panteony sztuki, ich komercyjne i polityczne uwikłanie; pomniki amerykańskich bohaterów narodowych zamienia w bezdomnych, szukających wsparcia i ochrony, posąg królewski przed Fryderycianum w Kassel przeistacza w postać aroganckiego i agresywnego superbankiera, najczęstszym motywem jego projekcji świetlnych, nakładanych na pamiątki kultury jest bomba atomowa.

Wybór inny - najbardziej zrozumiały i w dużej mierze najtrafniejszy - to twórczość autentycznie religijna, szczególnie w warunkach rodzimych począwszy od roku 1981. Nie łatwo w powodzi tego rodzaju utworów rozróżnić co naprawdę zrodziło się z głębokiej i spontanicznej potrzeby. Można jednak wskazać kilka przykładów takiej postawy, którą rozumiem jako tego typu opcję. Dialogi z sacrum w poezji Anny Kamieńskiej albo "Tropy" Kijowskiego - augustyński utwór naszych czasów, wstrząsający siłą przeżycia "zakładu z Bogiem" i fascynujący pięknem literackim ugruntowanym na pięknie duchowym albo utwory plastyczne z których światło, jego rozbłysk z ciemności, symbolicznie przekazuje obecność Chrystusa. Przekazuję tu przykłady najgłębiej przeze mnie doświadczone, ale nie są one jedyne. Trzeba sobie zdać sprawę, że przytoczone tu opcje przekraczają obszar sztuki. Nie ona jest stawką fundamentalną, lecz sens istnienia i wyroby wewnątrz kultury współczesnej, która zbyt wiele już utraciła, aby tracić dalej. Sztuka bądź przeciw-sztuka w wyzwaniu tym i odpowiedzi nań pełni funkcję służebną. Sama z siebie bezsilna jest bowiem, aby stawić czoła molochem i demonom zewsząd czyhającym. Zmuszony też jestem dodać, że każdy z takich wyborów dla wybierającego najpewniejszy - nie obiecuje zwycięstw oczywistych ani pogody ducha. Nazbyt bowiem złożone są dylematy i nazbyt obfite paradoksy w aktualnym zamęcie cywilizacyjno-kulturowym, aby jakkolwiek jedyna droga okazała się całkowicie wybawicielską. Zdaję sobie z tego sprawę zaprzyjaźniony ze mną Marcos/Marek/ Kurłyecz, artysta polskiego

po pochodzenia zamieszkały od wielu lat w Meksyku. Uprawia sztukę wieloraką i znakomitą. Jest ilustraterem książek dla dzieci, scenografem, happenerem, akcjonistą, tryska pomysłami i energią. Jak wszelako sam powiada, jego równie ważnym a może najważniejszym oeuvre jest intimate art tzn. co dwutygodniowa korespondencja ze mną od połowy lat 70-tych. Zwierza się w niej ze swych koncepcji i dokonań, polemizuje ze mną i ze sobą samym, prowadzi dialogowy journal intime w namyśle nad sensem twórczości własnej i nie tylko własnej. Jego kontakt listowny ze mną również mnie wydaje się stokroć bardziej wymowny dla sytuacji dzisiejszego artysty niżli jego robota profesjonalna.

Moja wizja ścieżek prowadzących od przeszłości do nieskończoności odbiega zapewne od tej, którą domniemywał inicjodawca spotkania artystów i teoretyków sztuki. Ścieżki, które wyznaczam są następujące: I-uprzytomnić sobie że sztuka nie jest i nigdy nie była/chociaż przez krótki okres ta złudna wiara przyjęła się/wartością najwyższą.

II-porzuciwszy zatem eschatologię estetyczną zdecydować się na opcję, która twórczość tak czy inaczej zasadnie usensownia. III-wybrawszy cokolwiek nie tylko demistyfikować cudze pomysły wybory i działania, ale ponadto nieustannie kontrolować siebie, czy aby nie wpada się w te same sidła, czy zaciętrzewienie nie oślepia na wartości inne, równoległe.

Myślę, że takie dziedzictwo twórczości zwanej artystyczną bądź post-artystyczną broniące przed kalectwem czystego profesjonalizmu i przed zwyrodnieniami ideologii pretendującej do wiedzy bezwzględnej i jedynej, może i winno być przenoszone ad infinitum.

Warszawa 10 lipca 1987

(Odczyt wygłoszony 16X 1987 r na sesji "Z przeszłości do nieskończoności", zorganizowanej przez BWA w Lublinie)

Elżbieta Wolicka

Głos w sprawie "kryzysu sztuki sakralnej"

Słowo "kryzys" robi dziś niebywałą karierę. Nie ma bodaj imprezy humanistycznej, która nie czyniłaby jakiegoś "kryzysu" przedmiotem namysłu i dyskusji. 1200-lecie II Soboru Nicejskiego (787r) jest dobrą okazją do zastanowienia się nad sytuacją sztuki sakralnej. Wielokrotnie podkreślano, że jest to sytuacja "krytyczna" (patrz choćby głosy w dyskusji w "Znaku" nr 375/376). Czy zatem można mówić o wysychaniu twórczych źródeł religijnej wyobraźni? I gdzie szukać przyczyn tego stanu rzeczy?



Dzieje sztuki religijnej (tj. wyrastającej z religijnej inspiracji) na Zachodzie w zasadzie pokrywają się z dziejami sztuki kościelnej (tj. przeznaczonej do celów kultu). Porozumienie między twórcami dzieł religijnych a kościelnymi mecenasami trwa aż do wieku XVIII-ego. W wieku XIX-tym dzieje sztuki o inspiracji religijnej - oraz wytwórczości plastycznej aprobowanej przez zleceniodawców kościelnych coraz wyraźniej się rozchodzą. O czym to świadczy? Czy o postępującym procesie sekularyzacji, który oddalił artystów od sakralnego uniwersum i religijnej inspiracji, powodując "zeświecczenie" wyobraźni i wygasanie zainteresowania sprawą obrazowania wiary?, czy też może o tym, że w skutek restrykcyjnej i dyktatorskiej polityki kulturalnej Kościoła, a w wyniku zbyt ostrej cenzury, artyści i ich sztuka coraz trudniej odnajdywali swoje miejsce w Kościele, aż wreszcie zaczęli go ignorować, gdzie indziej poszukując pożywki dla własnej twórczości? Odpowiedź na te pytania wcale nie jest łatwa.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że od Grzegorza Wielkiego (VIw) i Ksiąg Karolińskich (IXw.) aż do Soboru Watykańskiego II oficjalne postanowienia Kościoła Rzymskiego w sprawach sztuki sakralnej, tj. mającej służyć celom kultu, miały nieodmiennie charakter zachowawczy i restrykcyjny, nie pobudzający do poszukiwań nowych środków i form artystycznego wyrazu, bez czego sztuka religijna, ani żadna sztuka nie może się rozwijać. Fakt, że od sztuki romańskiej po barok, mimo doktrynalnych ograniczeń, sztuka religijna kwitła i posiadała niezły status kościelny, należy przypisać naturalnej przewadze życia nad teorią, wyjątkowej w owych czasach żywotności samej sztuki, oraz - co może najważniejsze - intuicji religijnej zapładniającej twórczą wyobraźnię artystycznych środowisk. Jednakże od XIXw. wyraźnie narasta proces alienacji Kościoła ze sfery sztuki żywej oraz kostnienia sztuki kościelnej w akademickich schematach czy to romantycznego historycyzmu, czy to artystycznie jałowej, pobożnej bezstylowości. Spowodowało to nieuchronnie inwazję kiczu i szmiry do obiektów kościelnych, które straszą nas nimi aż do dziś.

Postanowienia II Soboru Nicejskiego były wyrazem stanowiska bizantyńskich ikonofilów - ostatecznie zwycięskich w długim i krwawym sporze o kult obrazów. Odtąd, jak pisze John Meyendorff, "ze wszystkich rodzin kultury chrześcijańskiej - łacińskiej, syryjskiej, egipskiej czy ormiańskiej - bizantyńska była jedyną, w której sztuka stała się nieodłączna od teologii". Zachód Europy nie dorównywał poziomem teologicznej refleksji w sprawach sztuki Wschodowi chrześcijańskiemu. Schemat empiryczno-pragmatycznego myślenia o przedstawieniach

obrazowych i ich funkcji w uniwersum sakralnym, utrwalili się przez wieki w świadomości zachodniego chrześcijaństwa, doprowadził w końcu do degradacji sztuki kościelnej i rozejścia się dróg artystów i Kościoła. Twórczość artystyczna rozwijała się przede wszystkim w domenie "świeckiej", korzystając z właściwego sobie prawa do eksperymentowania i nowatorstwa i poszukując własnych uzasadnień dla wolności twórczej, aż do dumnego samowwyższenia, wyrażającego się w słynnym hasle: "sztuka dla sztuki". Kościół zadowalał się programem minimum, korzystając z produkcji plastycznej co do treści doktrynalnie poprawnej, lecz artystycznie coraz mniej wartościowej, która utkwiała w końcu w bezstylewym eklektyzmie i mdłej czułości. Ten alarmujący stan rzeczy dostrzegł i wnikliwie ocenił papież Paweł VI: "uciekaliśmy się do surogatów, do oleodruków, do sztuki o małej wartości i nikłych zaletach... Zapuściliśmy się w kręte zaułki, gdzie źle się służyło sztuce, pięknu oraz - co jest dla nas gorsze - kultowi Boga" (fragmenty przemówienia Pawła VI do artystów, tłum. S. Grygiel, "Znak" 126/1964/).

W dokumencie Soboru Watykańskiego II, w VII-mym rozdziale konstytucji "O liturgii", doczekaliśmy się nowego oświecenia sprawy sztuki sakralnej. Nie jest to - być nie może - systematyczna jej teoria, lecz zbiór, jakże jednak znamienitych na tle dotychczasowej polityki kościelnej w sprawach sztuki, podstawowych definicji i wskazówek. Dzieła sztuki należące do sfery kultu konstytucja określa jako "znaki i symbole rzeczywistości nadszkiełnej" (podkreślenie moje EW). Formuła ta, w oficjalnym dokumencie Kościoła posiada wagę przełomową, nawiązując bowiem do starej tradycji teologii ikony, wprowadza zarazem terminologię kluczową we współczesnej filozofii kultury, filozofii człowieka i filozofii sztuki co najmniej od czasów Cassirera. Jednakże gdy chodzi o dojrzałą doktrynę - wszystko pozostaje do zrobienia. "Do najszlachetniejszych zajęć ludzkiego ducha - stwierdza na wstępie soborowy dokument - słusznie zalicza się sztuki piękne, zwłaszcza sztukę religijną i jej szczyt, mianowicie sztukę sakralną". Pierwszy to raz w historii orzekania kościelnego w sprawie prawideł sztuki na Zachodzie twórczość artystyczna awansowała z narzędzia edukacji na szczeblu podstawowym - dla analfabetów (biblia pauperum) - oraz środka propagandy wiary i pobożności do rangi "najszlachetniejszego z zajęć ludzkiego ducha". Określenie to stosowano dotąd tylko do religijnej kontemplacji! W tekście dokumentu znalazło się również sformułowanie na temat twórczości artystycznej, która jest "pewnego rodzaju sakralnym naśladowaniem Boga Stworzyciela"

Przypomina to wzniosłe pojęcia sztuki jako "wnuczki Boga" u Dantego, lub podobne u Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Marsilio Ficino i wielu innych. Mamy więc zapowiedź tak pałaco potrzebnej dziś, w dobie "kryzysu sztuki", teologii twórczości artystycznej. Jedno wydaje się niewątpliwe: sztuka religijna i kościelna odzyskuje należne sobie miejsce, jako niezbędny i niczym nie zastąpiony element sakralnego uniwersum.

Odrodzenie sztuki sakralnej wydaje się zatem możliwe poprzez odrodzenie i ożywienie wyobraźni symbolicznej. Sytuacja "kryzysu" obrazowania wiary zbiega się ze współczesnym "kryzysem" sztuki w ogóle i niewykluczone, że obydwa "kryzysy" nawzajem się warunkują. Czy nie wynikają one z dającego się zauważyć wyjałowienia, wyeksploatowania pola wyobraźni obrazotwórczej w skutek zbyt jednostronnego jej odżywiania?, czy nie mamy do czynienia z niedowładem wyobraźni symbolicznej, która z natury swojej nie może być "przyziemna", musi czerpać soki z penetracji rzeczywistości "nadziemskiej"? Słowem, czy "kryzys" w sztuce nie bierze się przede wszystkim z pewnego rodzaju "kryzysu" zmysłu transcendencji" w kulturze współczesnej, z nieumiejętności wyobrażeniowego przekraczania świata postrzeżeń zmysłowych, świata przedmiotów przeznaczonych do użytkowania, lub naśladowających - niekiedy w sposób perwersyjny, prześmiewczy - urzeczowione uniwersum cywilizacji postępu technicznego? Artyści współcześni dopominają się, może nie w pełni świadomie, o nowe formy uouobecniania sacrum, o odnowienie sakralnego uniwersum symbolicznego. Ich poszukiwania wiodą jednak czasem na bezdroża: ezoterycznej quasi-mistyki, agresywnego antynaturalizmu, antyprzedstawieniowości, antyestetyzmu, ale i antyhumanizmu, wreszcie - antysztuki. Miejmy jednak do twórców zaufanie, że "dopuszczeni do miejsc świętych" - o co tak żarliwie dopominał się dla nich papież Paweł VI - sami odnajdą swój "zapomniany paradygmat" czyli odpowiednie środki i sposoby wyrazu doświadczeń, których staną się pełnoprawnymi i świadomymi swej niezastąpionej funkcji w Kościele ~~pełnoprawnymi~~ uczestnikami i świadkami.

(Skrót odczytu wygłoszonego dn. 15.XI.1987r. na Kolokwium Nicejskim zorganizowanym przez PAT i O.O. Dominikanów w Krakowie)



rys. Bogumiła Gryko

Edgar Wind

## Sztuka i anarchia

Mam nadzieję, że słowo "anarchia, użyte w tytule niniejszego wykładu nie sugeruje, iż będę występował w obronie porządku. Tak w istocie nie będzie. Jakiś element niepokoju i chaosu ma bowiem moc powoływania sił twórczych. Zewnętrzne okoliczności, pod wpływem których powstaje wielka sztuka, nigdy nie były, jak to wiemy z niełatwych kolei życia Dantego, Michała Anioła czy Spensera /nie mówiąc już o takich twórcach jak Mozart lub Keats/, przejawem spokoju, dostatku i ustabilizowania. Jeżeli z kolei przyjrzymy się wielkim mecenasom sztuki, ludziom śmiałych przedsięwzięć, którzy nie cofają się nawet przed pochlebstwami, aby pobudzić artystów do działania, stwierdzimy, że raczej rzadko wyróżniało ich pogodne usposobienie. Cokolwiek Medyceusze, Sir Walter Raleigh i Ambroise Vollard mieli wspólnego, to na pewno nie była to spokojna egzystencja. Niezadowolenie oraz brak satysfakcji, zjawiska ~~nie będące~~ raczej wrogie sztuce, często były ich "duchami opiekuńczymi". Choć nie chciałbym być dogmatyczny w tym punkcie, i nigdy nie przychyliłbym się do całkowicie błędnego poglądu, wedle którego najlepszymi artystami i mecenasami są ci, którzy są zawsze niezadowoleni, to zaryzykowałbym jednak pewne uogólnienie: jeśli największym pragnieniem człowieka jest żyć nie będąc niepokojonym, to z powodzeniem można mu doradzić, żeby usunął sztukę ze swojego otoczenia.

Sztuka jest - musimy to z całą ostrością uświadomić - trudnym zajęciem, a szczególnie niełatwym i nie przynoszącym spokoju dla samego artysty. Siły wyobraźni, z których czerpie on swoją energię, mają kapryśną, niszczącą moc, i artysta musi nimi rozsądnie kierować. Jeśli natomiast rozpuści zbyt swobodnie siły wyobraźni, może ona unicestwić go wraz z dziełem. A dokonuje się to poprzez nieumiarkowanie, popadanie w przesadę. "Niekontrolowane, szalone uprawianie sztuki" pisał Baudelaire "to rak, który pożera wszystko"<sup>1/</sup>. Jednakże artysta, który poskramia swój geniusz niewłaściwymi, rutynowymi czynnościami, stosuje zbyt wiele ograniczeń i ulepszeń, może doprowadzić do tego, iż wyobraźnia skurczy się, a nawet zaniknie.

Mówiąc ogólnie, artyści nie obawiają się zaniku wyobraźni, lecz wielu z nich zatrważa wspomniana już przesada. Notatniki Baudelaire'a pełne są zaleceń, mających być wzorem postępowania, za pomocą których miał nadzieję poskromić swoją pasję twórczą - *trouver la frénésie journaliere* - gdzie słowo *journaliere*

sugeruje codzienne zajęcie zwykłego czeladnika<sup>2/</sup>. A kiedy Goethe był już stary, spokojny, ogólnie poważany, i miał miano Olimpijczyka, napisał "Annalen", rodzaj zapisków z codziennych zajęć. Ujawnił tutaj, jak bardzo obawiał się niewiadomych skutków tego, czego żywa wyobraźnia może dokonać na innym wykształconym człowieku. "Jaki ma sens", pytał, "powściągnięcie zmysłów, kształtowanie intelektu, zapewnienie supremacji rozumowi? Wyobraźnia czyha w pobliżu, jak najbardziej potężny wróg. Z natury nieugładzona, pełna niedorzeczności, wybucha przeciw wszystkim cywilizowanym ograniczeniom, jak dzikus, który znajduje przyjemność w oglądaniu bożków wykrzywionych grymasem". Goethe i Baudelaire mieli mało cech wspólnych. Dyscyplina, jaką jeden z nich nałożył na siebie jako na poetę, jest nieomal przeciwieństwem rygorów wybranych przez drugiego.

Jawi się nam zatem następujący obraz - Baudelaire smagający swą Muzę gorzkim paradoksem, Goethe próbujący uspić swego demona stłumionymi komunami. Jednak obaj wielcy poeci czuli, i to z taką samą intensywnością, świętą bojaźń przed wyobraźnią, która ożywia ich twórczość.

Termin "święta bojaźń" /theios fobos/<sup>4/</sup> jest oczywiście dużo starszy. Pochodzi bowiem od Platona. Choć żaden filozof nie wysławiał boskiego opętania z większym mistrzostwem niż on, to jego pogląd na całą sprawę, podobnie jak Goethego i Baudelaire'a, nacechowany jest ostrą podejrzliwością. Oceniając bardzo wysoko siłę ludzkiej wyobraźni Platon mniemał, że człowiek może się zmienić poprzez rzeczy, które sobie wyobraża. Sądził ponadto, iż naśladowanie to najbardziej niebezpieczne zajęcie. I dlatego wynajdywał różne prawa, które miałyby odwieść od naśladowania złych czy ekstrawaganckich charakterów. Recytacje winny się tedy przekształcać z języka dramatu w język opowiadania, a to dlatego, aby można było ustanowić dystans pomiędzy mówcą a tym, o czym mówi. Jest to tak, jak gdybyśmy mieli mówić o złu tylko w trzeciej osobie, nigdy zaś w pierwszej, z obawy, że inaczej sami staniemy się zli<sup>5/</sup>.

Prawa te obecnie wydają się co najmniej dziwne. Czy jest jakieś niebezpieczeństwo w odtwarzaniu groteskowych postaci? Kilka zabawnych gestów, poczynionych dla rozbawienia innych i nas samych, nie zepsuje nas oraz naszych myśli. Doprawdy gdyby pójść śladami Platona, to wszystkie dziecięce zabawy musiałyby być nadzorowane przez władze miejskie. Jednakże wielki filozof miał ważne powody, dla których pisał o zabawie z takim namaszczeniem i powagą. Gry dzieci są podstawowym narzędziem w kształtowaniu charakteru, ponieważ właśnie naśladowując innych stajemy się tym,

kim jesteśmy. Jak powiedział w XVIII wieku James Harris, a uwagę tę cytował Sir Joshua Reynolds, możemy "udawać upodobanie do czegoś, dopóki nie stwierdzimy, że to upodobanie naprawdę jest w nas, i dopóki nie czujemy, iż to co bierze początek w fantazji, kończy się w rzeczywistości"<sup>6/</sup>. Dokładnie to Platon miał na myśli. Edmund Burke, który w praktyce oratorskiej musiał być doskonałym naśladowcą, dokonał tego eksperymentu na sobie. "Często obserwowałem", pisał, "że gdy naśladowuję wygląd i gesty gniewnych albo spokojnych, albo przestraszonych, albo śmiałych ludzi, mimowoli mój własny umysł skłania się ku tej namiętności, której wygląd starałem się udawać; ba, przekonany jestem, że trudno tego uniknąć, choćby się starało oddzielić namiętność od odpowiadających jej gestów"<sup>7/</sup>.

Jeżeli uznamy powyższe obserwacje za słuszne, i gdy raczej trudno jest zaprzeczyć, że niewinne zabawy nie zawsze są niewinne, to konsekwencje będą jak najzupełniej poważne. Będziemy bowiem zmuszeni traktować sztukę z równą odpowiedzialnością jak Platon, który w końcu doradza nam zatrudnienie bezwzględne cenzura. Dziś wiemy, iż taka rada nie jest najlepsza, ponieważ skuteczna cenzura to rodzaj *contradictio in adiecto*. Jest to tak, jak w przypadku przycinania rośliny, który to zabieg wlewa nowe siły w część przycinaną. Ale gdy zaatakuje się korzeń, zniszczy się całą roślinę, choć przecież pragnie się ją uratować. Pamiętając o tym możemy jednak wiele się nauczyć od Platona. Przypatrzmy się zatem, jak wyobraża on sobie działalność cenzura, jak proponuje idealnemu państwu postąpić, gdy oficjalnie wypędza ono niebezpiecznego poetę. "A takiego męża" pisze, "który by z wielkiej mądrości potrafił się mienić w oczach i naśladować wszystko możliwe, gdyby nam do miasta przyszedł sam i chciałby się u nas produkować, przyjęlibyśmy z wielkim szacunkiem jako istotę godną czci i podziwu i sympatyczną, ale byśmy powiedzieli, że u nas w mieście takich nie ma, i nie trzeba, żeby się tacy między nami rozmnażali, więc odesłalibyśmy takiego do innego miasta wylawszy mu perfumy na głowę i uwieńczywszy go przepaską wełnianą"<sup>8/</sup>. Jeśli przełożylibyśmy ten rytuał na pojęcia nam współczesne, zabrzmiałby jak farsa. Znaczy to bowiem że każdy artysta musi otrzymać najwyższe odznaczenie, rodzaj orderu zasługi, zanim zostanie wypędzony.

Jednak Platon rozumiał to, co dziś niewielu zdaje się rozumieć - że tylko wielki artysta może być naprawdę niebezpieczny: "istota godna czci i podziwu i sympatyczna". Pisał więc: "Czy ty myślisz, że wielkie zbrodnie i charaktery

czarne bez domieszki wyrastają z natur lichych, a nie z urodziwych, które złe pożywienie popsuję? Natura słaba nigdy nie zdoła się ani na wielkie dobre, ani na wielkie złe"<sup>9/</sup>. Z uwagi tej jasno wynika, iż oszczędzony był mu rodzaj doświadczenia, który skłonił Jakuba Burckhardta do określenia mierności jako prawdziwie diabolicznej siły w świecie<sup>10/</sup>. Powiedzenie to zawiera wielką prawdę, i dlatego trudno jest przyznać rację Platonowi gdy przekonuje nas, że jedynie silna wyobraźnia może być niszcząca, podczas gdy kłopoty spowodowane wyobraźnią mierną są błahie. Trzeba jednak pamiętać, iż spędził on swoje życie w Grecji, a świadectwo jego i innych sugeruje pozorną tylko słabość greckich sił destrukcji. Wystarczy pomyśleć o Alcybiadesie.

Ryzykując kolejny banał, muszę przypomnieć pewien fakt z historii starożytnej. Platon widział w greckiej poezji i sztuce bogactwo, doskonałość oraz swobodę dokładnie w tym samym czasie, kiedy grecka polis pozostawała w stanie rozkładu. Czuł wszystkimi zmysłami, całym sobą nawet, głębokie powiązanie między tymi faktami. Gdyby Grecy nie byli tak podatni na wymowną frazę i piękny gest, to mogliby osądzać polityczne oracje przez prawdę w nich zawartą, nie zaś przez okazałą formę, w jakiej były głoszone. Ich zrównoważenie i spokój zostały jednak zachwiane przez wyobraźnię. Jeśli się nie mylę, Platon miał do rozwiązania taki sam dylemat, jak doświadczony lekarz, rozpoznający chorobę przeciw której nie ma lekarstwa, przypisujący desperacko i z litości lek, który nie jest ratunkiem. W takich przypadkach nie mówimy, że diagnoza była zła, bo lek nie pomógł. Być może i w stosunku do Platona winniśmy odnieść się z taką kurtuazją. Jego remedium - cenzura państwowa - jest rozpaczliwa i bezskuteczna. Niemniej jednak diagnoza, którą postawił, może być słuszna.

Patrząc na te wydarzenia z pewnego dystansu współczesny krytyk Platona może pomyśleć, iż rozbitcie polityczne Grecji miało miejsce właśnie wtedy, gdy sztuka grecka osiągnęła najwyższe wyrafincowanie i subtelność. Jeśli krytyk ten czytał D. Hume'a, zobowiązany jest zadać pytanie: dlaczego obstawać przy związku pomiędzy dwoma wydarzeniami? Czy dlatego tylko, że zaszły w tym samym czasie? Czy ich równoczesne wystąpienie nie może być dziełem przypadku?

Odpowiadając na drugie z powyższych pytań stwierdzamy, że rzeczywiście mogło tak być, a zaprzeczanie temu nie byłoby zbyt przemyślaną reakcją. Bez wątpienia jednak zastanawia fakt powtarzania się takich sytuacji. We włoskim renesansie na przykład najbujniejszemu rozkwitowi sił twórczych towarzyszyła polityczna dezintegracja. Słynną książkę Burckhardta "Kultura Odrodzenia



we Włoszech" otwiera rozdział opisujący anarchię, despotyzm i różne konflikty, gwałtowną erupcję ludzkich namiętności - przyczyny, dla których włoskie miasta-państwa znajdowały się w stanie rozbitcia. Burckhardt zatytuował ten rozdział ironicznie: "Państwo jako dzieło sztuki". Jak sądzę, zaczerpnął on ten tytuł z "Wykładów z filozofii dziejów" Hegla, gdzie nagłówek "Polityczne dzieło sztuki" pojawia się nad rozdziałem o greckim polis. Nie ma tutaj żadnych wątpliwości - nagłówek ten oznacza państwo kierowane artystyczną wyobraźnią. "Ale duch Aten" pisze Hegel, "również w upadku objawia swą świetność... Pociągający i nawet w swym tragiźmie pogodny jest ten beztręski humor i lekomyślność, z jaką Ateńczycy odprowadzają do grebu swoją etyczność"<sup>11/</sup>.

Teraz jest chyba oczywiste, że powiązanie słowa "sztuka" ze słowem "anarchia" nie było moim wymysłem. Kontynuowałem po prostu refleksję nad myślą, która zajmowała Platona, Baudelaire'a, Goethego i Burckhardta. Można by wymienić innych autorów, w tym samym stopniu różniących się od siebie, co będących bliskie źródła sztuki samej, którzy poczynili także spostrzeżenia. Już fakt, że przemyślenia te nie są nowe, powinien zachęcić do śledzenia ich z większą uwagą. Wyzwolenie się się wyobraźni jest greźbą dla artysty i musi być nadzorowane przez niego z wielką ostrożnością. Dotyczy to, choć w mniejszym stopniu, także nas, którzy uczestniczymy w artystycznym doświadczeniu. Co więc możemy uczynić, w tym naszym tak zajęтым życiu artystycznym, aby nie być pokonanym przez te siły, ale także i nie stłamsić ich? W jaki sposób nasza artystyczna ekonomia może uniknąć przesady lub całkowitego zaniku?

Nie zamierzam zadawać tego pytania w wąskim, profesjonalnym znaczeniu. Nie zajmujemy się tutaj problemem, skądinąd bardzo interesującym, jak krytyk sztuki na przykład, zobowiązany do odwiedzania jednej wystawy po drugiej, jest w stanie zachować świeżość wrażliwości oraz ostrość sądu. Albo jak historyk sztuki może badać wszystkie istniejące przykłady średniowiecznej drobnej plastyki z kości słoniowej nie tracąc siły i trzeźwości swego zmysłu postrzegania. Ludzie, przed którymi stawia się takie zadania, tracą czasami poczucie proporcji. Jest to rodzaj ryzyka zawodowego, z którym musi liczyć się każda profesja. Moje pytanie odnosi się do ogółu publiczności, gdzie zmysł równowagi ma dużo większe znaczenie. Podstawowym faktem dla dobrej kondycji społeczeństwa pozostaje bowiem rzecz następująca: aby całość była mniej zwariowana niż poszczególne części.

Często słyszałem wybitnych i inteligentnych ludzi mówiących

o Sztuce i Społeczeństwie, także o Sztuce i Państwie. Lecz problem, który zajmował Platona przez całe jego życie nigdy nie przekroczył progu ich świadomości. Wycedzili oni bowiem z ogólnego założenia, iż najszersze możliwe upowszechnienie sztuki może mieć jedynie efekt dobrotliwy i cywilizujący. Jest to pogląd, który Burckhardt, na podstawie historycznego świadectwa, odrzuciłby jako głupi oraz płytki optymizm.

Mr. Kussevitzky zwykł kiedyś mawiać, że nie mamy zbyt dużo muzyki - im więcej muzyki wykonuje się i słucha, tym lepiej dla każdego. Jasne jest, jak sądzę, iż miał on na swój sposób rację. Dziś słuchamy więcej muzyki niż w jakimkolwiek okresie historii. To samo można powiedzieć o rozprzestrzenianiu się literatury, a dotyczy to także sztuk plastycznych. Jesteśmy zalewani przez wystawy, zarzucani kolorowymi albumami. Ta potężna masa dostępnych przekazów wizualnych jest pochłaniana z taką gorliwością, ale i z pewnym stopniem zrozumienia, że mniej przystosowane generacje mogłyby zostać oszołomione. Bardzo rzadkie są dziś sytuacje, gdy człowiek, pozostawiony przed nieznanym sobie idiomem obrazowym, odrzuca go jako trik nie umiejącego rysować pajaca. Oszczędza się nam obecnie tego rodzaju zgrzytów. Ale "oddawanie się" w ręce sztuki za każdą niemalże cenę jest równie alarmujące. Jak gdyby otwarte zostały tamy wyobraźni i wody popłynęły szerokim strumieniem, nie napotykając żadnego oporu. Święta bojaźń opuściła nas.

Może jednak bojaźń ta stała się zbyt duża. Szerokie rozpowszechnienie się sztuki przyniosło ze sobą utratę jej spójności, zwartości. Daje się nam bardzo dużo sztuki, ale dotyka ona nas powierzchownie. Oto dlatego bierzemy z tego tak wiele, w tak różnych rodzajach. Jeżeli ktoś ma czas i środki, może zobaczyć wystawę Picassa w Londynie jednego dnia, a Poussina w Paryżu w dzień następny. Lecz najbardziej zdumiewającą rzeczą jest to, iż będzie zadowolony przez obie. Gdy tak wielkie wystawy artystów, których nie można porównywać, są przyjmowane z takim samym zainteresowaniem oraz aprobatą, to jasne jest, że ci, którzy je odwiedzają, są bardzo na nie uodpornieni. Sztuka jest tak łatwo przyjmowana, gdyż utraciła swoje "żądło".

W naszych czasach wielu artystów jest świadomych faktu, choć nie zawsze na tyle nieroztropnych, by jasno o tym mówić, że adresują swą twórczość do publiczności, której wciąż rosnące zapotrzebowanie na sztukę równie jest zanikowi jej /tzn. publiczności/ zmysłów receptywnych<sup>12/</sup>. Jeśli dzieła współczesne są czasami przewlekające, krzykliwe, "ostre", to nie jest to tylko wina ich twórców. Wszyscy poczynamy krzyczeć do ludzi, którzy głuchną.

Artyści reprezentujący tak odmienne postawy, jak na przykład  
Arp, Picasso, Rouault czy Klee, często wykorzystywali to, co  
André Gide określił jako "dowolne przypadkowe działanie" -  
estry szok, którego winniśmy doznać napotykając coś absurdalnego  
i odpychającego<sup>13/</sup>. Słynna technika Brechta, "technika alienacji",  
chciała przełamać bezwład empatii<sup>14/</sup>. Jest rzeczą ogólnie znaną,  
w jaki sposób pragnęli zaszokować publiczność Angry Young Men.  
Jednak efekty te nie miały szans na długie trwanie. Tak jak w  
przypadku czystych kolorów używanych przez fowistów<sup>15/</sup> lub  
potwornej maskarady z "Króla Ubu"<sup>16/</sup> - wrażenie zacierza się,  
gdy staje się znajome, bliskie, a środek przy pomocy którego  
zostało osiągnięte otrzymuje miejsce w długiej galerii współ-  
czesnych narzędzi. Sklasyfikowane i opatrzone podpisem przyciąga-  
ją one beznamiętnego pielgrzyma, lub tylko wzbudzają jego prze-  
letne zainteresowanie.

Można by pomyśleć, iż Platon winien zazdrościć nam sytuacji,  
w której się znaleźliśmy. Przerażliwy demon wyobraźni, którego  
na próżno starał się wypędzić, utracił wreszcie władzę nad nami.  
Dzikie, wykrzywione oblicza bożków Goethego nie straszą już  
dłużej - zostały "udomowione". Są teraz z nami, a nawet przynoszą  
nam przyjemność. Proroctwo Izajasza o królestwie powszechnego  
pokoju, gdzie "wilk zamieszka wraz z barankiem, pantera z  
koźlęciem razem leżeć będą, cielę i lew paść się będą społem",  
spełniło się w naszej wizji sztuki, ale tylko sztuki. W żadnym  
innym momencie naszej egzystencji nie jesteśmy przygotowani na  
poświęcenia, które są tutaj wymagane. W królestwie Izajasza  
cielę i koźlę pozostaną tym czym są, ale pantera i lew muszą  
zapomnieć o swoich zębach.

I to właśnie może stanowić przyczynę naszej dezorientacji.  
Platon, Goethe i Baudelaire widzieli jasno, iż chwała sztuki jest  
związana z pewnym ryzykiem. Lecz jakkolwiek wysoko będą skakać  
nasze lwy i pantery - nie zrobi to już na nas żadnego wrażenia.  
Wiemy bowiem, iż są oswojone.

Na szczęście ten rodzaj apatii wzbudził zainteresowanie  
innego wielkiego filozofa. Gdzieś półtora wieku temu, kiedy  
symptomy te zaczęły się pojawiać, zostały świetnie rozpoznane  
przez Hegla, badającego tę współczesną chorobę z wnikliwością  
równą Platonowi. Hegel wyjaśniał, że gdy odsunie się sztukę do  
jakiejsz strefy bezpieczeństwa, to może ona nadal pozostać  
bardzo dobrą sztuką i cieszyć się popularnością. Lecz siła, z  
jaką oddziaływa na naszą egzystencję, zaniknie<sup>17/</sup>.

Warto słuchać Hegla w tym punkcie. Bez względu na słabość  
jego metafizyki, miał on wzrok tak wyostrzony, jak Montaigne.

Życie artystyczne, które rozkwitało w tym czasie, bardzo przypomina nasze, współczesne. Był to szczytowy okres romantyzmu, szczególnie romantyzmu berlińskiego. Wyobraźnia została uwolniona z więzów konwencji. Odczuwano powszechnie, że sztuka wreszcie odnalazła swoją drogę i jest niezależna. Poetycka produkcja tego czasu była tak bogata i zdumiewająca, iż młody Fryderyk Schlegel nazwał ją magazynem wszelakich różności: pieśni ludowe, powieści rycerskie, grecka, nordycka i chrześcijańska epika, epigramaty, a także "irekezkie albo kanibalistyczne ody dla miłośników antropofagii"<sup>18/</sup>. W sztukach plastycznych posępny charakter diabolicznych baśni przedstawianych w figlarny sposób przez Fuseliego był przyjmowany na równi ze skromnymi, cnotliwymi, neoklasycystycznymi rysunkami w stylu Flaxmana - dla którego Ingres nie mógł wynaleźć większych słów uznania, niż nazywając go "angielskim Canową". Sztuka tego czasu była tak międzynarodowa, jak obecnie nasza/. Oprócz tego można było jeszcze napotkać estetycznych Prymitywów" dostojnych dzikusów obcujących z naturą, miłośników sztuki ludowej, średniowiecznych starożytności, a nade wszystko Nazareńczyków, fundujących swoją twórczość na akcie religijnej przemiany.

Hegel obserwował wszystkie te zjawiska i uważał je za rzecz pociągającą, mówiąc precyzyjniej - interesującą. W jego rozumieniu nie był to jednak termin o znaczeniu pozytywnym<sup>19/</sup>. W istocie, zastosowanie słowa "interesujący" w stosunku do dzieła sztuki było romantycznym wynalazkiem<sup>20/</sup>. Dziś kontynuując ten nawyk mimowolnie przyjmujemy romantyczne nastawienie. W czasach Hegla jednakże było to nowe podejście. Wiedział zatem, co to oznacza. "Interesujący" przedmiot posiada jakoś wyróżniającą go, pewną cechę, która jest frapująca, uderzająca. Przyciąga zatem naszą uwagę, wzbudza zainteresowanie. My zaś przyjmujemy ów przedmiot, zapoznajemy się z nim, a następnie zapominamy o nim. "Interesujące" doświadczenie zatem to takie, które nie ma żadnego trwałego efektu.

Tak oto Hegel sformułował swoje zarzuty. Sądził ponadto, iż nadszedł taki moment w historii świata, gdy sztuki nie można już dłużej wiązać, tak jak to bywało w przeszłości, z najważniejszymi siłami oraz umiejętnościami tkwiącymi w człowieku. Sztuka zajmie teraz margines życia i utworzy tam szeroki i zróżnicowany horyzont. Centrum natomiast będzie zajęte przez naukę, tzn. przez niezłomnego, nieustępliwego ducha racjonalnych dociekań. Rodzaj nauki, o której mówił Hegel, nie ma żadnych cech wspólnych z nauką nam współczesną. Tutaj więc okazał się on złym prorokiem<sup>21/</sup>. Lecz trafnie przewidział miejsce nauki w naszym życiu, a podobna dalekowzroczność cechuje jego widzenie roli oraz znaczenia

sztuki. Hegel wyjaśniał, iż w dobie nauki ludzie będą nadal malować i rzeźbić, pisać poezję i komponować muzykę. Tak długo, jak będą podejmowali te zajęcia, pożądaną rzeczą będzie, by wykonywali je dobrze. Ale żebyśmy nie dali się zwieść, pisze: "Chociażbyśmy nawet figury bogów greckich uważali za szczyt doskonałości, a obrazem Boga Ojca, Chrystusa, Marii przyznawali największą wzniesłość i doskonałość, na nic to się nie zda, nie zginamy już dziś kolan przed nimi<sup>22/</sup>. Jakies czterdzieści lat później myśl Hegla doskonale zilustrował Manet, malując Chrystusa podtrzymanego przez anioły. Obraz ten, zupełnie przeciwnie do dzieła Mantegni o tej samej tematyce, nie powstał po to, aby zmuszać kogokolwiek do zginania kolan. Był bowiem przeznaczony na wystawę - a nie do kościoła. Manet chciał, aby jego malowidło podziwiano jako czyste malarstwo, jako malarstwo tylko i wyłącznie.

Jest teraz jasne, jak sędzę, że odchodząc na margines sztuka nie straciła swych jakości jako sztuka. Zagubiła natomiast swój bezpośredni wpływ na naszą egzystencję, stała się przedmiotem wytwornego zbytku. Odcięta w ten sposób od realiów życia nie przestaje jednak być szeroko i intensywnie odbierana. Wprost przeciwnie - nic nie przynosi większej przyjemności niż obcowanie z tak "wolnymi", w nic nie zaangażowanymi dziełami. Jak to wyjaśnił Baudelaire z imponującą jasnością, śmiech wzbudzany przez komedię Moliere'a, który jest tak bardzo istotny, ponieważ odnosi się do życia, jest bardziej stłumiony i mniej radosny niż czysta, z niczym nie powiązana, niepehamowana wesołość, która może ogarnąć nas przed "drolerie" Callota, fantazjami nie odnoszącymi się do naszej egzystencji. Według Baudelaire'a czysta fantazja jest źródłem "sztuki dla sztuki", sztuki dumnej, nie będącej niczym poddanym, sztuki formułującej swoje problemy od wewnątrz<sup>23/</sup>.

Hegel odesłał taki rodzaj sztuki na margines, był jednak zafascynowany jej wewnętrzną siłą. Jego język nabiera giętkości i staje się niemal poetycki, gdy opisuje twórczą wolność i świeżość przygody, którą poeta może przeżyć, jeśli pozwoli swojej wyobraźni "unosić się" bez obawy, doznając łatwo różnych doświadczeń. Niektóre są mu znane, inne obce, lecz nie może on pozwolić sobie na zastygnięcie w jakimkolwiek z nich. Pomyślany w takim duchu wiersz miłosny winien być wierszem o miłości wyimaginowanej, czerpiącym tonację i formę tylko z wyobraźni. "W utworach podobnego rodzaju", mówi Hegel, "nie mamy do czynienia z subiektywną tęsknotą, zakochaniem i pożądaniem, lecz tylko z czystym upodobaniem do przedmiotu". I opisuje ten stan oderwa-

nia jako "niewyczerpaną grę wyobraźni, niewinne igraszki, ...  
a przy tym wszystkim wewnętrzną głębię i humor czynnego w sobie  
samym umysłu...które wznoszą duszę ponad wszelkie bolesne  
uwikłania się w ograniczeniach rzeczywistości"<sup>24/</sup>.

Współczesny wyznawca "czystej sztuki" musi przyznać, iż opis  
ten robi niemałe wrażenie. Heglowi nie było obce wyrafinowane doś-  
wiadczenie tego rodzaju, którego Clive Bell doznawał w tym, co  
określił mianem "forma znacząca"<sup>25/</sup>. Ale język Hegla był bardziej  
zasadniczy. Pisał on, iż absolutna wolność sztuki poprzez którą  
może wiązać się luźno z tematyką, którą wybiera by ćwiczyć swoją  
wyobraźnię, uczyniła z nowego artysty rodzaj "tabula rasa"<sup>26/</sup>.  
Zawsze podejrzliwy w stosunku do nowych kształtów, ponieważ  
żaden kształt nie może być uznany za ostateczny, artysta trwa  
ciągle w stanie samoprzemiany, jest uwikłany w to co Hegel nazwał  
osobliwie "unendliche Herumbildung" - nieskończone kształtowanie<sup>27/</sup>.

Można wyraźnie zauważyć, iż Hegel trafnie określił pewne  
procesy, które dziś się potwierdzają. Jego opis jest błyskotliwy,  
lecz w pewnym punkcie tak samo niekompletny, jak analiza Platona.  
Platon nie dostrzegł, że niebezpieczeństwa sztuki, których tak  
bardzo się obawiał, mogą nie dotyczyć ludzi uodpornionych na nie.  
Inaczej Hegel, który nie wyobrażał sobie, iż sztuka może kiedykol-  
wiek znów stać się niebezpieczna. Spoglądał on na sztukę przysz-  
łości jako na bogatszą i subtelniejszą niż jemu współczesna.  
Bez względu jednak na to przypuszczał, że pozostanie ona oderwa-  
na od rzeczywistości, ponieważ przedmiot który dzięki sztuce lub  
myśli przedstawia się naszemu zmysłowemu lub duchowemu oku tak  
całkowicie, że wszystko zostało zeń wydobyte na zewnątrz.../  
przestaje być obiektem absolutnego zainteresowania.

Gdyby poglądy Hegla okazały się słuszne, stan wspaniałej  
niezależności sztuki trwałby wiecznie. Jednak tutaj filozof  
prawdopodobnie poszedł za daleko, zapominając o swoich refleksjach  
o metodzie. Pisał: "Momenty, które duch pozornie pozostawił za sobą,  
posiada on również w swej teraźniejszej głębi"<sup>29/</sup>.

Myśl ta, choć tajemniczo wyrażona, jest jasna - przeszłość nie jest  
zasłonięta przez teraźniejszość, ale tkwi w niej jakaś uśpiona  
siła. Zakładając to, żadna faza historii nie powinna być uważana  
za nieodwołalnie zakończoną. Nie można zaprzeczyć, że w naszej  
cywilizacji sztuka stała się zajęciem ubocznym, bez względu na to,  
jak żywotna może się wydawać. Lecz Hegel mylił się sądząc, iż  
zawsze pozostanie na marginesie. "W pewnych momentach", napisał,  
Burckhardt, "świat zalewany jest przez fałszywy sceptyzm...  
Sceptyzmu prawdziwego nigdy nie jest wystarczająco dużo"<sup>30/</sup>.

sceptyzm

## Przypisy

1/ W krytycznym eseju "L'écôle paienne" /1852/, wyraźnie skierowanym przeciwko Théodore de Banville'owi, Baudelaire atakuje niektóre własne uprzedzenia: "Smak, który w sposób nieumiarkowany faworyzuje formę, wpędza się nieświadomie w monstrualny bezład. Pojęcia stosowności i prawdziwości tracą wartość pochłonięte stopniowo przez dziką namiętność piękna, wdzięku, niezwykłości, malowniczości. Szaleństwo sztuki, jak tkanka rakotwórcza, pożera wszystko, a ponieważ nieobecność stosowności i prawdy w sztuce jest równoznaczna z nieobecnością samej sztuki, to i to, co ludzkie, ulega unicestwieniu. Skrajna specjalizacja jednej umiejętności nie prowadzi do niczego". Esej kończy się morderczą sentencją, starannie wyważoną w słowach: "każda literatura, która nie chce kroczyć ramię w ramię z nauką i filozofią, jest literaturą zabójczą i samobójczą".

W kilka lat później /1861/ pochwała Baudelaire'a wygłoszona pod adresem Banville'a wciąż sugeruje, że sztuka czysta jest pewną formą satanizmu: "Pragnę zauważyć, że sztuka współczesna objawia pewne tendencje z istoty swej demoniczne". A także: "Być może nikt nie jest w stanie zauważyć objawów deprawacji. Ale to inna kwestia, której nie mam zamiaru tutaj poruszać". /por. J. Pommier, Banville et Baudelaire, "Revue d'histoire littéraire" XXXVII, 1930, s. 514-541/. Satyryczny portret Banville'a, narysowany przez Baudelaire'a i podpisany przez Nadara, widnieje jako frontispis do "Stalactites" Banville'a, wyd. E.-M. Souffrin /1942/.

2/ "Mon coeur à nu", XCI: "trouver la frénésie journalière". Baudelaire poruszał ten temat już w "Conseils aux jeunes littérateurs", VI /"Du travail journalier et de l'inspiration"/. Zob. także "Journal des Goncourt", 17 maj 1857. To samo zagadnienie pojawia się w "Autobiographies" /1956/ Yeatsa, s. 318: "Nieposkromiona energia... jest bezużyteczna w sztuce. Nasz ogień musi płonąć powoli, my zaś musimy... być zadowoleni... ukazując tylko tyle... ile zegarmistrz może ujrzeć przez szkło powiększające tkwiące w jego przymrużonym oku". Baudelaire natomiast nie oczekiwał, że jego rada będzie zbawienna: "Co do mnie, to ponieważ kilkakrotnie odczułem swoją śmieszność wpadając w ten proroczy, wiem, że nigdy nie zdobędę się na miłosierdzie lekarza" /Fusées XXII/

3/ Goethe, "Annalen oder Tag- und Jahreshefte", zapiski z 1805 roku, następujący paragraf: "Co to pomoże, poskramiać zmysłowość, kształtować umysł, ażeby zapewnić panowanie rozumu? Siła wyobraźni czyha jak najbardziej nieprzejednany wróg, z natury swej ma nieodparty pęd do absurdu, który... wbrew całej kulturze ukazuje przyrodzoną brutalność niecywilizowanych dzikusów pośrodku najbardziej przyzwoitego świata".

4/ "Prawa", 671D. Bardziej szczegółowa analiza "bojaźni bożej" Platona, wraz z kilkoma dawnymi i współczesnymi ilustracjami, występuje w artykule E.Winda, zamieszczonym w "Zeitschrift für Aethetik und allgemeine Kunstwissenschaft" XXVI, 1932, s.349-373. Zob. również "Music and Criticism", wyd. R.F.French /1948/ s.53-72.

5/ "Państwo" 392D-396E. Usiłowanie Platona, aby pouczyć ludzi, <sup>by</sup> "oddawać się szaleństwom z umiarkowaniem" / por. "Fedrus" 244E/, ma prawdopodobnie na celu uniknięcie <sup>tych krytyków</sup>, którzy osądza-  
li jego stosunek do mimesis tylko na podstawie dziesiątej księgi "Państwa", choć najgłębsze obawy filozof wyraził w czwartej księdze, 424C: "Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych". / cyt. za: "Platona Państwo z dodaniem siedmiu Ksiąg Praw", przełożył Wł.Witwicki, Warszawa 1958, t.1, s.200/.

Twierdzenie <sup>w</sup>ymierzane przeciwko Platonowi, utrzymujące, że artystyczne działanie przekształca i dlatego oddaje to, czego dotyczy bez żadnego niebezpieczeństwa, mija się po prostu z istotą jego argumentów; sztuka ma bowiem moc intensyfikowania /nie zaś tylko "wygładzania"/ odczuć. Najnowsze twierdzenia z dziedziny psychoterapii wydają się podtrzymywać taki pogląd. <sup>W</sup> przypadkach schizofrenii nie uważa się obecnie, iż zachęcanie czy zezwalanie pacjentowi <sup>em</sup> rysować, <sup>na</sup> malować, <sup>wie</sup> czy <sup>wie</sup> rzeźbić <sup>nie</sup> może być pomocne. Aktywność wyobraźni pogłębia raczej niż osłabia stan anormalny. Zob. W.Mayer-Gross, E.Slater, M.Roth, "Clinical Psychiatry" /1954/, s.282nn.: "Gdy neurotyk może przy pomocy działania twórczego uwolnić się od nacisku emocjonalnego i efektów związanych z wcześniejszymi przeżyciami, schizofrenik ma skłonności do pogrążania się w swych chorobliwych marzeniach. ... W wypadku schizofrenii terapia sztuką nie jest zalecana". Podobny rodzaj chłodnej rezerwy odnosi się także do muzyki. Choć wiedza o jej leczniczych możliwościach jest tak zamierzchna jak historia o Dawidzie i Saulu, przypadki "muzykogennej epilepsji" zostały ostatnio stwierdzone ponad wszelką wątpliwość /"The Times", 30 czerwiec 1962, s.12/. O przykładach grupowego obłądu wywoływanego działaniem muzyki zob. E.R.Dodds, "The Greeks and the Irrational" /1951/, s.270-282. Flety i bębny, "instrumenty par excellence orgiastyczne", mogą uśmierzać szaleństwo, lecz także powodować je: Dionizosa nazywane "Bakchos", ale również "Lysios".

6/ James Harris, "Philological Inquiries" II, XII /1781/, przedrukowane w "Works" /1841/, s.453. Fragment ten Sir Joshua Reynolds cytował w "Discourses" XV / wyd. R.R.Wark, 1959, s.277/.



7/ Edmund Burke, "Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna" IV,iv/cyt. za: E.Burke, "Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna", przełożył P.Graff, PWN 1968, s.150/.

Zob. także: Montesquieu, "Listy perskie": "Udałem zapał do nauk, udawałem, go tak wytrwale, aż wreszcie stał się prawdziwy" (cyt. za Montesquieu, "Listy perskie" przekład T.Żeleński-Boy, Warszawa 1951 s.26/

8/ "Państwo" 398A/cyt. za: "Platona państwo z dodaniem siedmiu Ksiąg Praw", przełożył Wł.Witwicki, Warszawa 1958, t.1, s.154

9/ "Państwo" 491E/cyt. za: "Platona państwo z dodaniem siedmiu Ksiąg Praw", przełożył Wł.Witwicki, Warszawa 1958, t.1, s.320/.

Zagadnienie, czy przeżycie estetyczne osłabia lub też wzmacnia złe w kimś tkwiące, było w niezwykle ciekawy sposób rozważane przez trzech wybitnych amerykańskich sędziów /Augustus N.Hand, Clark, Frank/ na przykładzie sprawy Rotha przeciwko Goldmanowi /"Postmaster" X, C.C.A.2, nr 152, 8 luty 1949: "...możemy zaznaczyć istnienie ciekawego problemu, zawierającego się w poglądzie, że im słabsza artystycznie jest dana książka, tym łatwiej może być usprawiedliwiona, a nawet zaakceptowana"/s.717/."...Nie wystarczy także powiedzieć, że /książka/ odznacza się nadzwyczajnym artyzmem... . Taki bowiem argument podważa inną możliwość: gdy w książce przeważa jej obsceniczny charakter, szkodliwy wpływ jaki wywiera jest silniejszy, jeśli większa jest jej wartość artystyczna..." /s.732/. Lord Radcliffe w dziele "Censors"/1961/,s.19, osłabia, jak mi się wydaje, siłę tego twierdzenia, określając "najgroźniejszego wroga" jako "pisarza o wielkich literackich umiejętnościach, którym kieruje głęboka szczerść zamierzenia". W "Cierpieniach młodego Wertera" Goethego, książce, która wywołała falę samobójstw, wielki kunszt literacki był zasadniczą częścią problemu, ale doszukiwanie się tutaj głębokiej szczerści zamierzenia byłoby zadaniem bezcelowym. Jeśli prawdą jest, iż w momencie tworzenia wielki artysta pozostaje "poza sobą", jest jak człowiek opętany, to wydaje się, że "szczerść zamierzenia" może być przypisana jedynie twórcy o mniejszej randze, lub też wybitnemu artyście w jednym z jego słabszych, a stąd mniej niebezpiecznych momentów twórczych.

10/ "Weltgeschichtliche Betrachtungen", roz.IV: "Na ziemi to, co nieśmiertelne, jest nikczemne", oraz wiele zbieżnych fragmentów. Por."Reflections on History", przełożył M.D.H. /1943/,ss.153,159: "Zwyczajni deklamatorzy są...bezsilni w czasach terroru.Niestęty, głupcy nie!".

11/ W swoich "Ästhetische Briefe" /1795/Schiller przytoczył

mnóstwo przykładów z historii Greków, Rzymian, Arabów, a także Lombardii i Florencji, chcąc udowodnić, "że piękno ustanawia swoje panowanie na bazie upadku cnót heroiczych" /List X/. Teza wywodzi się z pism Rousseau/"Discours sur les arts et les sciences": przywary, jakie pociągają za sobą sztuki, zadomowiły się wraz z nimi w Atenach. Także "Lettre sur les spectacles": przywódcy wolnych ludów staną się wytworami bandy historyków. Por. także Kant, "Krytyka władzy sądenia", 42, gdzie nieobecność jakiegokolwiek "pówinowactwa wewnótrznego" pómiędzy "poczuciem piękna" a "uczuciem meralności" ilustruje empiryczny fakt, że "kapryśność, próżność i zgubne namiętności" przeważają wśród „wirtuozów smaku”. /Wszystkie cytaty za: I. Kant, "Krytyka władzy sądenia", przełóżył J. Gałeckie i A. Landman, PWN 1986, s. 217/. Opis upadku greckiego miasta-państwa, dokonany przez Hegla którego fragment cytowany jest wyżej zawiera wyraźne ślady wpłóywów Schillera, jeśli nawet nie Rousseau: zob. "Wykłady z filozofii dziejów" II, ii, 3/część piąta: "Zasada rozkładu.../ /cyt. za: G. W. F. Hegel, "Wykłady z filozofii dziejów", przełóżył J. Grabowski i A. Landman, PWN 1966, t. 2, s. 80/, Odnoszą się do tego zagadnienia także myśli zawarte w "Zasadach filozofii prawa", 258: "Państwo nie jest w ogóle dziełem sztuki". Zob. także 279 i 356, również traktujących o greckim państwie. W. Kaegi, w pracy "Jacob Burckhardt" III/1956/, wiąże tytuł "Państwo jako dzieło sztuki" z Burckhardtowskim pojęciem renesansowego despotyzmu jako formy "świadomego mistrzostwa". Myśl Hegla podtrzymuje ten pogląd, dodając doń pewną dozę złośliwości. O pełnej irytacji reakcji Burckhardta na Hegla, zob. W. Kaegi, dz. cyt. I/1947/, ss. 446 nn., 484 nn., II/1950/, s. 27. Także późne uwagi Burckhardta w "Reflections on History", Wprowadzenie: "Tak czy owak, jesteśmy głęboko wdzięczni centaurowi, i przyjemnie jest spotkać go teraz czy potem na skraju gąszczu studiów historycznych". Około 7 listopada 1870/list do Carla von Gersdorffa/ Nietzsche słuchał wykładu Burckhardta o filozofii historii Hegla, "w sposób godny jubileuszu". Była to setna rocznica urodzin Hegla.

Już pierwsze kontakty z Burckhardtem odsłoniły Nietzschemu "cudowną kongruencję naszych estetycznych paradoksów"/list do Rhodego, 29 maj 1869r.; por. E. Salin, "Jacob Burckhardt und Nietzsche", 1937, s. 51, 237/. W swoim eseju "Der griechische Staat" Nietzsche przyjął pogląd Burckhardta, że w starożytnej Grecji i renesansowej Italii "przerażające rozpętanie politycznych instynktów" potwierdza "związek pómiędzy państwem i sztuką". Nietzschego pochwała siły i przemocy jako koniecznego elementu piękna/"ponieważ natura jest również czymś przerażającym także

tam, gdzie czyni wysiłki, aby stworzyć coś najpiękniejszego" /była oczywiście niemożliwa do zaakceptowania dla Burckhardta. Po przeczytaniu "Die fröhliche Wissenschaft" /1882/ napisał do Nietzschego ze zwykłą mu rezerwą: "Związki z ewentualną tyranią, którą Pan objawia w 234 oraz 325, nie powinna mnie zmylić". Salin, dz. cyt., s. 214/.

12/ O atrofii spowodowanej nieumiarkowaną żądzą w romantycznych ocenach sztuki, zob. R. Payne Knight, "An Analytical Enquiry into the Principles of Taste" III, iii /1805/, 21: "Poprzez niepochamowane pobłażanie lubieżnym zainteresowaniom umysł, podobnie jak ciało, może się skurczyć aż do stanu atrofii. A wtedy wiedza, tak jak pożywienie, może przezeń przechodzić, nie dodając mu ani siły i znaczenia, ani piękna".

13/ "L'acte gratuit", który Gide zdefiniował w "Le Prométhée mal enchainé, 1899 /Oeuvres complètes, wyd. L. Martin-Chauffier, III, 1933, ss. 105 nn./, pozostaje centralnym tematem "Fałszerzy", 1926 gdzie staje się "czynem potwornym" /cyt. za: A. Gide, "Fałszerze", Warszawa 1978, s. 529/. Zob. także Dziennik "Fałszerzy": "Każdemu z moich bohaterów, a wykrajałem ich z mojego własnego ciała, brak tej odrobiny zdrowego rozsądku powstrzymującej mnie od ich daleko posuniętych szaleństw" /cyt. za: j.w., s. 596/.

Najwytrwalszy, niezdolny realizator dowolnego, przypadkowego działania, Alfred Jarry, tak pisał w eseju "Les monstres" /1895/: "Jest powszechną praktyką, że słowem "potwór" określa się niezwykle połączenie nieprzystających do siebie elementów: centaur, chimera są w ten właśnie sposób definiowane, lecz bez właściwego zrozumienia, Ja zaś nazywam "potworem" wszelkie pierwotne, niewyczerpane piękno" /Oeuvres complètes, wyd. R. Massat, VIII, 1948, s. 28/. Pośród jego "potwornych" ilustracji znajduje się XV-wieczny pamięciowy drzeworyt /s. 52/, przedstawiający Ewangelię św. Łukasza, ale podpisany przez Jarry'ego równie dowolnym, przypadkowym tytułem "Figure de l'Antéchrist". Upodobanie Gide'a do Jarry'ego, zarówno jako do poety, jak i niedorzecznego błazna, sięga do "Lettres a Angéle" /ok. 1898/. W "Fałszerzach" Jarry pojawia się we własnej osobie.

Picasso, dobrze znający Jarry'ego, narysował jego portret /zamieszczony w: C. Giedion, H. Bolliger, "Alfred Jarry", 1960, s. 121; bibliografia na s. 151, poz. 52, 56/, oraz sporządził z tego projekt okładki do manuskryptu Jarry'ego "Gestes et opinions du Docteur Faustroll" /A. Horodisch, "Picasso as a Book Artist", 1962, il. 65/. W malowidle "Pokój" /1952/ "acte gratuit" jest triumfalnie realizowane przez młodego kuglarza balansującego

między klatką na ptaki wypełnioną rybami i akwariem, w którym fruwały ptaki. Jako credo żart ten nie pozostaje bez znaczenia: Picasso obrazuje rozkosze pokoju jako wolność zabawy z absurdalnościami.

Ogólnie rzecz biorąc, dowolne, przypadkowe działanie, doprowadzone do ostatecznych granic przez ruch dadaistyczny, potwierdza uwagę poczynioną przez Louisa Reybaud w jego "Etudes sur les réformateurs" II /1864/, s. 101: "Pole absurdu jest ograniczone i jałowiej szybciej niż można by uwierzyć".

René Clair spostrzegł to samo w komentarzu do swojego filmu "Les-belles-de-nuit": Nic nie jest bardziej ograniczone niż możliwości fantazji, podczas gdy najprostsze tematy zaczerpnięte z rzeczywistości podatne są na nieskończone przekształcenia".  
14/ Brecht, "Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej, która wypukła efekt obcości", "Versuche" XI/1960/, ss. 89-105. Zob. także "Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik" /1960/, szczególnie ss. 74-89: "Efekty obcości w chińskiej sztuce aktorskiej", gdzie wyjaśnia, jak postępuje aktor chiński, aby znane zachowanie wyglądało obco. Brecht szczegółowo opisał doktrynę, pierwotnie pomyślaną jako opozycyjną w stosunku do empatii, w "Gespräch über die Nötigung zur Einführung" /1953/, przedrukowane w "Schriften zum Theater", ss. 210 nn.

15/ Słowo "Fauves" /"dzikie bestie"/, zastosowane na Salon des Indépendants w 1906r. do grupy malarzy używających ostrych, krzykliwych kolorów, jest zastanawiająco mniej oryginalne, niż przypuszczano. Zob. A. Dormesteter, "La vie des mots" /1886/, 64: "Przyjrzyjmy się, co Victor Hugo wydobyl z słowa dziki" z ważnymi ilustracjami; zob. także autoportret T. Gautiera w "Le chateau du souvenir":

    Postrach goliźny mieszczkańskiej łysiny

    To romantyczna obfitość fryzury

    Króla Franków lub dzikiego lwa

    Co na plecy kaskadą im spływa.

W poemacie z 1862r., "Contre un poète parisien", Mallarmé zobrazował prawdziwego poetyckiego ducha jako "ange a curasse fauve". A w "A rebours" Huysmansa /1884/ upodobanie bohatera do Gustave'a Moreau, Odilona Redon oraz późnego stylu El Greca /roz. piąty/ znajduje literacką satysfakcję w pewnych łacińskich barbaryzmach z III w. po Chrystusie: "te wiersze napięte, wymowne, tchnące dzikością".

Ponieważ najwybitniejsi malarze spośród tzw. Fauves, przede wszystkim Matisse i Rouault, byli uczniami Moreau, którego gorączkowe przemyślenia zostały umieszczone w samym centrum "A rebours",

mało jest wątpliwości co do tego, że poetycka historia słowa "fauve", od Hugo do Huysmansa, ma pewien związek z przezwiskiem ukutym w 1906r. O tym ostatnim zob. Louis Vauxcelles, "Le Fauvisme" /1958/, s. 7; G. Duthuit, "The Fauvist Painters" /1950/, s. 35; A.H. Barr, Jr., "Matisse: his Art his Public" /1951/, s. 56; także Guillaume Appolinaire, "Chroniques d'art 1902-1918", wyd. L.-C. Breunig /1960/, s. 64 nn.: "Medaillon. Un Fauve" /o Matisse/, z przypisami na s. 452.

W malutkim arcydziełku Verlaine'a "Lousie Leclercq" zakończenie poprzedzone jest opisem konwulsyjnego hiszpańskiego krucyfiksu, "effroyable et merveilleux". Opis ten, bez wątpienia fauve, przewyższa wszystko, co Huysmans napisał na temat Grünewalda czy El Greca. Nie trzeba dodawać, iż zarówno Verlaine, jak i Rimbaud włączyli słowo "fauve" do swojego poetyckiego słownika. Początkowe wersy "Poemes Saturniens" Verlaine'a sytuują poetę pod znakiem "fauve planète". Natomiast Rimbaud, w "L'orgie parisienne" /1871/, dobierał "coups de couteau" z "la boutédu fauve renouveau" w jeden rym.

16/ W 1896r. Yeats uczestniczył w pierwszym przedstawieniu potwornej komedii "Król Ubu" A. Jarry'ego wystawionej w Théâtre de l'Oeuvre. Choć jego znajomość francuskiego nie była zadawalająca, Yeats nie omylił się w ocenie ogólnej tonacji sztuki: "W zamierzeniu aktorzy mają być lalkami, zabawkami, marionetkami, podskakującymi jak drewniane żaby. Tak jak ja to widzę główna postać, którą tutaj jest pewien król, trzyma zamiast berła szczotkę przypominającą tę używaną przez nas do czyszczenia klozetów. Czując się zobowiązanym do podtrzymywania jak najbardziej uduchowionej atmosfery, głośno wyrażaliśmy swój entuzjazm dla przedstawienia, ale tej nocy w Hotelu Corneille jestem przeraźliwie smutny.... Po Stéphane Mallarmé, po Paulu Verlaine..., po naszej własnej twórczości, subtelnym kolorze i nerwowym rytmie, ... co jeszcze jest możliwe? Po nas już tylko Miłosierny Bóg" /"Autobiographies" 1956, ss. 348n./ Sam Mallarmé wysoko cenił "Król Ubu" jako "un personnage prodigieux" /"nadzwyczajną", fenomenalną osobowość/, ukształtowaną w "rzadkiej acz mocnej glinie" przez "rzeźbiarza" pełnego dramatyzmu. /Propos sur la Poésie" wyd. H. Mondor, 1953, s. 195/; ponadto przewidywał, iż postać ta "wejdzie do repertuaru haut gout", tak jak pisał do Jarry'ego o "Les minutes de sable mémorial": "To, co u innych nie wykracza poza poziom rzeczy pociesznych, u pana dotyka spraw do głębi niezwykłych".

Przy powstawaniu "Almanach illustré du Pere Ubu" /1901/, reprodukowanym w "Oeuvres" Jarry'ego VIII, ss. 61-118, uczestniczyli

oprócz niego Vollard, Fagus, Claude Terrasse, a przede wszystkim Bonnard, którego ilustracje zawierają błyskotliwe groteski przedstawiające kolonialne wyczyny króla Ubu z Murzynami /por. Vollard "Souvenirs d'un marchand de tableaux XII, 3: "Autorom i ilustratorowi P. Bonnard wystarczają trzy dni, aby utrwalić tę efemerydę"/. Choć fantazje Bonnarda nie zostały prawie zauważone, są jednak znaczące ze względu na ich poziom, a także dlatego, iż wywarły wpływ na ilustracje Ronaulta do "Reincarnations du Père Ubu" Vollarda/1933r./

Doskonała okładka autorstwa Marcela Duchampa, przybierająca kształt trzech liter UBU / w Arensberg Collection/, wydaje się być aż wyrafinowana dla tak ostrego tematu, lecz jest to właśnie połączenie chropowatości i ogłady, które stwarza "haut gout" barbarzyńskiego regresu /por. Walter Mehring, "Die verlorene Bibliothek", 1952, s. 127: "cofając się wstecz aż do dzikusów"-cytat z "Pieśni Malrodora" Lautrémona/.

Baudelaire spostrzegł u siebie niewytłumaczalne zainteresowanie dla "słowa barbarie które może zbyt często spływa spod mojego pióra". Jego właściwa refleksja nie styl barbarzyński często ujawnia wielką siłę uproszczenia, skłoniła go do podejrzeń iż nawet u obserwatora czy malarza współczesnego życia takiego jak Guys uproszczenie jest barbarzyńską pozostałością - barbarzyństwo nieuchronne, syntetyczne, dziecinne, towarzyszące pamięci poprzez przesadną grubość konturów nadających kształt dandysowi, kłownowi, marionetce./ "Le peintre de la vie moderne", V: "L'art mnemonique"; IX: "Le dandy"/. Por. także "Morale de joujou", z jej naciskiem na "zabawę barbarzyńską, prymitywną".

O "Conférence sur les pantins"/1902/Jarry'ego, zob. "Cahiers du Collège de Pataphysique", nr 11, cyt. w: Giedion-Welcker, dz. cyt., ss. 101 nn. 132 przyp. 111.

17/ "Nas obchodzi sztuka nie więcej niż jako najwyższy sposób w którym prawda stwarza sobie egzystencję".

Cyt. za G.W.F. Hegel, "Wykłady o estetyce", przełożył J. Grabowski, A. Landman, PWN 1964, t. 1, s. 173 nn.

18/ "Schriften und Fragmente" wyd. E. Böhler /1956/, s. 119 nn., fragment napisany w latach 1795-96: "lecz na próżno chwytasz ze wszystkich sfer ziemi pełnię obfitości pociągającej /interesującej/ indywidualności. Naczynie Danaid na zawsze pozostanie puste". Goethe wyraził podobny sąd o Achimie von Arnim: "On jest jak beczka której obręcze są nieścisle, tak że wino wylewa się na wszystkie strony"/przytacza to Vernhagen von Ense, "Vermischte Schriften" II, 1875, s. 346/.

19/ Jego ocena artystów z kręgu Nazareńczyków jest szczególnie

trafna, choć mniej bezlitosna niż atak na romantyczną ironię czy fałszywą sentymentalność malarzy z Dusseldorfu. Zastanawiając się nad rozkwitem sztuki w 1852r. Flaubert doszedł do wniosków nie tak bardzo różnych od Hegla: "Moim zdaniem, dowodem na to że sztuka została zapomniana, jest mnożąca się ilość artystów".

/Corespondance, wyd. Conrad, II 1926, s. 146. Cytat ten zawdzięczam uprzejmości Austina Gilla/. O podziwie dla Flaxmana jako "Angielskiego Canovy" zob. N. Schlenoff, Ingres: ses sources littéraires /1956/, s. 124.

20/ O romantycznym kulcie tego, co "interesujące", zob. Novalis w "Athenaeum", I.; /1798/, ss. 80, 84, 86nn. także F. Schegel, tamże I, ii s. 139, pomimo jego wcześniejszej irytacji sprzed trzech lat: "Nic jako interesująca indywidualność".

Przymiotnik "interesujący" jest ponadto tym istotnym słowem, za pomocą którego Uvedale Price /"Essays on the Picturesque", wyd. T. Lauder, 1842, pierwsze wydanie w 1794 poprawione i rozszerzone w 1810/ usiłuje scharakteryzować "dzikość", "nagłe zmiany", "niepowtarzalność", "zdolność do pobudzania" i "niezwykły rodzaj skomplikowania", które przypisywał Malowniczości /ss. 82, III, 339, 510/: "A przez całą drogę w górę zbrocza napotkali tyle interesujących rzeczy, że minęła dłuższa chwila, zanim osiągnęli szczyt wzniesienia" /s. 512/.

Payne Knight w "Principles of Taste" III, iii, /1805/; 22, krytykował "tę nerwową i niepokojącą ciekawość, tę drżącą nerwowość nawyku, który nie może nagiąć się do monotonii rzeczywistości..., ale zawsze interesuje się tym co jest bardziej ożywione i błyskotliwe", oraz oskarżył Monteskiusza /"Essai sur le gout dans les choses de la nature et de l'art" /o to, że wg niego "zaskoczenie jest prawdziwą zasadą piękna" i że nieregularny urok wysepku Borrominiego na Lago Maggiore zależy od "tych wszystkich chwytów, które wykorzystuje sztuka" /dz. cyt. III, iii, 13, "O oryginalności"/. Użyteczne streszczenie tych ostrych dysput zawiera E. F. Carritt "Philosophies of Beauty" /1931/, s. 124, przyp. 2, z ważnym cytatem z "Headlong Hall" /1816/ Peacocka na temat estetycznego zaskoczenia: "Wybacz panie, ale w jaki sposób rozpoznajesz tę charakterystyczną cechę /tj. estetyczne "zaskoczenie" - przyp. tłum./ jeśli spacerujesz tą okolicą już po raz drugi".

Przeciwko usiłowaniom Kanta, aby słowo "interesujący" zniknęło z estetyki /"Krytyka władzy sądenia" 2-5/ Herder argumentował w "Kalligone" I, 5 /1800/, że krytyka Kanta może być usprawiedliwiona tylko wtedy, jeśli "Interesse" zostanie zawężone do "Eigennutz".

21/Hegel nie pojmował kluczowej roli eksperymentu. Jego pomysł badania logicznego miał charakter dialektyczny, co pozwoliło mu przypuszczać, iż nauka eksperymentalna może być przeformułowana w konstrukcję filozoficzną. Jest tym bardziej znaczące, iż jego intelektualne zainteresowania rozciągały się na tak bezsprzeczne empiryczne dziedziny, jak filologia klasyczna i nauki przyrodnicze, w których jego kompetencja była niemal profesjonalna, co wprawiło w zdumienie współczesnych. Por. Karl Rosenkranz "Hegels Leben" /1844, s.199/; Friedrich Crenzer, "Aus dem Leben eines alten Professors" /1818/, s.124, przyp 1.

22/Cyt. za G.F.Hegel, "Wykłady o estetyce", przełożył J.Grabowski, A.Landman, PWN 1964, t.I, s.144.

23/Baudelaire, "De l'essence du rire". W czasie pierwszej wizyty u Gautiera /co opisuje sam Baudelaire w "Théophile Gautier"/1859/ Baudelaire skierował rozmowę na zalety groteskowego stylu, kryterium czystej sztuki: "Mówiłem mu w ożywieniu o zdumiewającej sile, która objawia się w błazenadzie i grotesce". Jak Baudelaire mówi w "De l'essence du rire", V, "śmiech spowodowany przez groteskę ma w sobie coś głębokiego, bezwarunkowego i pierwotnego, coś zbliżonego do niewiernej i absolutnej radości życia bardziej niż do śmiechu wywołanego na widok komicznych obyczajów. Między tymi dwoma rodzajami śmiechu... zachodzi taka sama różnica, jaka ma miejsce między szkołą literatury zaangażowanej i szkołą sztuki dla sztuki".

Przekonanie, tak bliskie Baudelaire'owi, że fantastyczne lub groteskowe projekty są podstawowym sprawdzianem estetycznej autonomii, antycypował, o dziwo sam Kant: "Dlatego też styl angielski w parkach, czy styl barokowy w meblach doprowadza swobodę wyobraźni raczej do granicy groteskowości i w tym odrzuceniu wszelkich przymusowych prawideł dopatruje się tego właśnie wypadku, w którym smak może w tworcach wyobraźni ujawnić swą największą doskonałość", /cyt. za: I.Kant, "Krytyka władzy sądenia", przełożył J.Gałęcki, PWN 1986, s.127/.

Argumenty na rzecz sankiulotyzmu wyrażone w rozwlekłym i nudnym języku Kanta wydają się nawet bardziej barokowe, aniżeli jego poglądy co do mebli, jednak przekonanie Kanta, iż wyobraźnia winna rozwijać się w tym kierunku który sama sobie wybierze, bez żadnych ograniczeń, jest kolejnym dowodem jego długu wobec Rousseau /portret tego francuskiego myśliciela był jedynym obrazem w domu Kanta. Jeśli prawdą jest jak sugerowali G.Lauson, R.F.Egau, J.Wilcox i inni, że filozofia niemiecka stała się arsenałem broni we francuskiej batalii o l'art pour l'art/por, "Journal of Aesthetics" XI, 1953, ss.360n/, to należy



dodać, iż w końcu Francja otrzymała z powrotem to, co podarowała, to właśnie może wytłumaczyć fakt, dlaczego dar, gdy już go zwrócono, wyglądał tak bardzo <sup>niejako</sup> znajomie i naturalnie. p (←)

Najwcześniejszy przykład dokładnego sformułowania wyrażenia "l'art pour l'art" odnaleziono jak dotąd w pamiętniku Benjamina Constanta z jego wizyty w Weimarze; por. "Dzienniki intymne". "Obiad z Henry Crabb Robinsonem, uczniem Schellinga. Jego praca nad estetyką Kanta. Myśli bardzo odkrywcz. Sztuka dla sztuki bez celu; każdy cel wypacza sztukę. Ale sztuka osiąga cel, którego nie ma". cyt. za: Benjamin Constat, Dzienniki poufne, przełożyła J. Guze, Warszawa 1980 s. 52.

Wpływ terminologii Kanta widoczny jest nawet u Baudelaire'a, chociażby w jego przeciwstawieniu "l'école de l'art pour l'art" i "l'école littéraire intéressée" /dz. cyt./, gdzie pogardliwie użyty termin "intéressée" jest dokładnym odpowiednikiem "interessient" czy "interesse" w znaczeniu, jakie im przydawał Kant, a które tak często pojawiały się w "Krytyce władzy sądenia": "Wszelka interesowność kazi sąd smaku/9 13/itd". "Montesquieu stosował bardziej gładki termin "utilité": "...kiedy sprawia nam przyjemność oglądanie jakiejś rzeczy dla nas użytecznej, wówczas mówimy, że jest dobrą, kiedy zaś oglądamy tę rzecz z przyjemnością nie zastanawiając się nad jej użytecznością dla nas, wówczas nazywamy ją piękną". /"Essai sur le gout", Wprowadzenie/.

24/Cyt. za: G.F. Hegel, Wykłady o estetyce, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN 1964, t. I, s. 293.

Fragment ten odnosi się do orientalnych poematów Ruckerta oraz do utworu Goethego pt. "Divan", które także oddziaływały na Gautiera jako dobry przykład ucieczki w sferę sztuki "dla sztuki", zob. także przedmowę do "Emaux et Camées".

25/ Clive Bell, "Art"/opublikowane po raz pierwszy w 1914r, tutaj cytowane wg wydania z 1949r, opatrzonego nową przedmową/ ss. 11, 16n itd.

26/Cyt. za: G.F. Hegel, "Wykłady o estetyce", przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN 1964, t. I, s. 284

27/Cyt. za j.w., s. 289

28/Cyt. za j.w., s. 283

29/Cyt. za: G.F. Hegel, Wykłady z filozofii dziejów, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN 1958, T1; s. 119.

30/"Reflections on History" s. 20; "Weltgeschichtliche Betrachtungen", Wprowadzenie.

Powyższy tekst zaczerpnięto z: Edgar Wind, Art and Anarchy. The Reith Lectures 1960, revised and enlarged, Faber and Faber,

London, 1963. Z ang. przeł. Ryszard Kasperowicz. Przypisy z jęz. francuskiego przeł. Elżbieta Wolicka, z jęz. niem. Elżbieta Rakowska-Wlazło.

E. Wind - wybitny historyk sztuki i filozof; urodził się w 1900r. w Berlinie. Nauki pobierał kolejno na uniwersytetach w Berlinie, Freibergu, Wiedniu i Hamburgu, gdzie w 1922r. otrzymał dyplom z historii sztuki. W roku 1924 wydał swoją pierwszą pracę zatytułowaną *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. W latach 1925-27 Wind był asystentem na katedrze filozofii Uniwersytetu w Północnej Karolinie, a od 1928 do 1939 asystentem naukowym w Bibliotece Warburga w Hamburgu. Z tego okresu pochodzi jego druga ważniejsza praca, podejmująca szereg aspektów angielskiego portretu XVIII-wiecznego / *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, 1932/.

W latach 1934-42 Wind pełnił funkcje dyrektora jednego z wydziałów Instytutu Warburga oraz wykładowcy na Philosophy University College w Londynie. W 1934 ukazuje się jedna z jego ważniejszych prac: *Das Experiment und die Metaphysik* traktująca o zagadnieniach metodologicznych. Kolejny okres życia Wind spędza (od ok. 1940 do 1955) w Stanach Zjednoczonych. Wykłada wtedy w Institute of Fine Arts na Uniwersytecie w Nowym Yorku; od 1945 do 1955 jest profesorem filozofii i sztuki w Smith College, Northampton... W 1948 powstaje tekst "Bellini's Feast of the Gods", w której Wind daje się poznać jako jeden z najwybitniejszych badaczy sztuki renesansu z pozycji ikonologicznej. Od 1955 do 1967 jest pierwszym profesorem historii sztuki na uniwersytecie w Oxfordzie. W 1958 wydaje chyba najsłynniejszą swoją pracę pt: "Pagan Mysteries in the Renaissance", która w opinii np. Mario Praza zyskuje miano "znakomitej i fundamentalnej". Na zaproszenie radia BBC w 1960r. Wind daje sześć wykładów. Ich wynikiem staje się "Art and Anarchy". W stosunku do wykładów, teksty tutaj zamieszczone zostały poszerzone i opatrzone obszernymi przypisami. Jak pisze J. Białostocki, "cykl odczytów radiowych Art and Anarchy wbrew tytułowi nie ma charakteru politycznego, a porusza szereg różnorodnych problemów artystycznych i historycznych...". U schyłku życia wielkiego uczonego powstają prace, będące próbą interpretacji dzieł wielkich artystów Renesansu. Były to: "Michelangelo's Prophets and Sibyls", z 1967, oraz o dwa lata późniejsza "Giorgione's Tempesta". Śmierć w 1971r. kończy aktywność tego wspaniałego badacza i interpretatora sztuki Odrodzenia, jak i wrażliwego znawcy zjawisk artystycznych XIX i XX wieku.

(opracował R.K.)

Emilia Kusyk

xxx

Rzym jest pełen Świętego Piotra  
wybacz mi Auguście  
jesteś mały i koślawy  
niedoskonały w swojej ludzkiej formie  
tak dumny że aż żałosny  
nagi w swej domniemanej boskości  
na marmurowym stołku samotny  
nie jesteś już młody  
ani prężne są twoje ramiona  
ręka uniesiona nad światem  
jest nieudaną repliką Chrystusowego błogosławieństwa  
twoja królewskość tchnie amatorszczyzną  
a godny zarys szczęki tanim kiczem  
nie słuchają cię tłumy ani historia  
kochanki litują się nad tobą  
recytując bez zajknięcia uwielbienie twojej męskości  
twój pałac rozsypał się w proch  
zbutwiałeś wcześniej niż twoi poeci  
milczysz jak stary lew któremu wyrwano zęby  
gołębie paskudzą na twoje pomniki  
twoje słońce ma kolor zepsutego mięsa  
sam sobie oddajesz hołd wołając  
Ave Imperator ~~merituri~~ te salutant  
*merituri*

Rzym jest pełen Świętego Piotra

Lublin, 25 X 1987

xxx

Nad swoją samotnością  
nie płaczę  
to banał dobry dla poetów  
nad swoją bezradnością  
nie płaczę  
stworzona dla bezradności  
nad swoją nieumiejętnością  
nie płaczę  
bo wstyd hołdować nieumiejętności  
nad swoim przeznaczeniem  
nie płaczę  
Pośrodku niepokoju  
który umiałeś nazwać dzięki ci  
panie Witkacy  
niespełniony artysta  
dumny ze swego artyzmu  
niemożności  
scałkowania  
wielości  
w  
jedności  
nad swoją sztuką  
nie płaczę  
Oglądam siebie  
jak rozbite lustro  
jak Genezyp  
przez witraże kiedy  
nie płakał bo  
nie mógł  
Posłuchaj panie Witkacy  
czy prawda że są dwa  
tylko  
przeżycia procesy spełnienia  
i kto dokonał wyboru  
zostawił mnie wobec  
jedyne wyjścia  
Nad sobą nie płaczę  
zasłuchana w nazbyt liryczne  
wspomnienie  
majowego przewrotu  
oczekuję  
pożegnania jesieni

Lublin, 1985.07.13.

Juliusz Gałkowski

Sredniowieczne korzenie renesansowego humanizmu-wrażenia po lekturze<sup>1/</sup>

Walter Ullmann w swojej książce "Sredniowieczne korzenie renesansowego humanizmu" ukazuje drogi przemiany kultury średniowiecznej w renesansową. Wiodącą rolę w tych przemianach odgrywała myśl humanistyczna. Lecz już we wstępie podaje własne pojęcie humanizmu i renesansu. Renesans miał być odrodzeniem "człowieka naturalnego" a myśl humanistyczna miała być prądem zmierzającym w tym kierunku. Humanizm miał zajmować się prawem i tym co dzisiaj nazwalibyśmy politologią i naukami społecznymi. Argumentem na to, że humanizm nie mógł być tylko ruchem czysto naukowym /literackim, filologicznym i estetycznym/ jest fakt, że wywarł na ówczesne społeczeństwo tak duży wpływ. Walter Ullmann podkreśla ogromną rolę prawa w społeczeństwie - uważa, że tylko zajmując się najważniejszym problemem /tzn. prawem/ można osiągnąć aż tak wielki wpływ na społeczeństwo /czego nie mogli naukowcy siedzący w swoich pracowniach/.

"Człowiek naturalny" tracił swoją naturalność podczas chrztu i stawał się składową doskonale zorganizowanego systemu jakim był kościół. Zrozumiałe jest że społeczeństwem ludzi odnowionych /odrodzonych przez chrzest/ kierowały prawa kościelne, toteż humaniści dążący do odrodzenia człowieka naturalnego musieli dążyć do odtworzenia praw naturalnych.

Ullmann próbuje ukazać "człowieka odrodzonego" i społeczeństwo wczesnośredniowieczne jako społeczeństwo ludzi odrodzonych. Różnica między "człowiekiem naturalnym" a "człowiekiem odrodzonym" przez chrzest była /albo miała być/ bardzo duża. Chrzest niszczył w człowieku jego dawną "naturalną część". Zostawał on włączony do wspólnoty i podporządkowany jej normom. Człowiek naturalny kierował się prawami naturalnymi opartymi na zwyczajach, tradycji i pewnego rodzaju intuicji.

System eklezjologiczny /czyli system społeczny ludzi odrodzonych/ wprowadzony został przez władców karolińskich uważającym go za najbardziej pasujący i najlepiej wspomagający ich władzę. Król stawał się namiestnikiem Bożym i urząd jego wspomagany miał być przez instytucje kościelne /sam był w pewnym sensie instytucją kościelną/. Tak więc cały system państwowy bardzo często połączony był z hierarchią kościelną. Tym bardziej było to konieczne, że kler był jedyną wykształconą

warstwą i tylko on mógł zajmować się administracją państwa. Warstwa duchowna była też jedyną mogącą wypowiadać się na tematy praw społeczeństwa eklezjologicznego. Samo życie ludzkie było związane z życiem religijnym. Autor określa to jednobiegowością życia ludzkiego. Przemiany te określane są mianem renesansu karolińskiego ponieważ sięgano do źródeł antycznych, z tym że treść brano tylko z dzieł chrześcijańskich, od pogan czerpiąc tylko formę. Odrodzenie /renesans/ człowieka pojmowane było w tym okresie według norm chrześcijańskich. Tak więc społeczeństwo średniowieczne było społeczeństwem ludzi nowych /odrodzonych przez chrzest/.

Jednakże według Ullmanna system eklezjologiczny nie wytrzymał próby czasu. Chrzest nie zabijał w ludziach wszystkich "naturalnych" skłonności wbrew temu czego się spodziewano. Wśród ludzi zaczęła dojrzewać świadomość konieczności zmiany systemu. Prąd ten rozpoczął się wśród sprawujących władzę i ich współpracowników /dużą rolę odegrali tu profesorowie prawa włoskich uczelni/. Kler mający według panujących sprawować rolę pomocniczą stał się zbyt niezależny i potrafił czasami wyrosnąć nad władców. Zresztą system eklezjologiczny zbyt uzależniał władców od kleru jako dawcy sakry. Przełomowym momentem okazał się spór o inwestyturę. Cesarz nie mogąc wygrać zatargu z papieżem powołując się tylko na prawo zwyczajowe /mające nie wystarczający autorytet w porównaniu z prawem kanonicznym/ sięgnął po prawo rzymskie. Ullmann twierdzi, że był to pierwszy stwarzający precedens przypadek wykorzystania dzieł starożytnych w celu wprowadzenia nowego systemu. Należy pamiętać, że prawo rzymskie chociaż zapomniane cieszyło się wielkim autorytetem. Od tego momentu rozpoczyna się proces sekularyzacji władzy. Władca przedstawiał być namiestnikiem Bożym lecz stawał się władcą w majestacie prawa świeckiego. Taki władca potrzebował nowych praw i jego urzędnikami nie musieli być ludzie duchowni. Chociaż prąd przemian szedł od władzy, to samo społeczeństwo było do nich przygotowane i odczuwało ich konieczność. Wyprawy krzyżowe, spór o inwestyturę jak i rozwój gospodarczy miast powodowały poznanie świata i burzyły dawny ład. Sam system feudalny był zdaniem autora tak naturalny, że nie mógł pogodzić się z systemem eklezjologicznym. Powoli zmienia się stosunek do świata otaczającego ludzi, do jego dziejów. Historia zaczyna być pojmowana jako połączony ze sobą ciąg ludzkich czynów. Świat przybliżył się do ludzi. Widać to wyraźnie w sztuce. Ludzie, zwierzęta i rośliny od połowy XIII w. przestają być wystylizowanymi typami i pojawiają się w swoich naturalnych gestach i wyglądzie. Ukazywanie przyrody i ludzi wskazuje na obserwację przyrody przez artystów. Realizm

Duccia, Giotta czy ówczesnych portretów wskazuje na inne spojrzenie artysty na świat i człowieka.

Przemiany te pociągnęły za sobą ogólną zmianę życia ludzkiego. Walter Ullmann podkreśla przemianę jego jednobiegunowości w dwubiegunowość. Skierowane jest one nie tylko ku celowi ostatecznemu, którym jest zbawienie ale także ku celom ziemskim. Ideałem człowieka staje się obywatel - człowiek nie odchodzący od życia chrześcijańskiego lecz większą część poświęcający życiu politycznemu /obywatelskiemu/ i biorącemu aktywny udział we wszystkich wydarzeniach publicznych. Przewodnikami stały się pisma Arystotelesa, a wzorem Rzym starożytny /cesarski/. Zmienia się pojęcie państwa - nie jest ono wspólnotą ludzi jednej wiary lecz o wspólnym prawie, obyczajach i języku /jest to początek kształtowania się świadomości narodowej/. I tak gdy w całej Europie powstają nowe społeczeństwa odrodzonych "ludzi naturalnych" zmienia się również ich spojrzenie na naukę i sztukę. Zmienia się system wykształcenia dostosowany do nowych warunków życia, działalności i celów ludzkich. Z czasem humanizm staje się prądem intelektualnym zajmującym się akademickimi problemami literackimi i lingwistycznymi.

Jak widać cała książka podejmuje bardzo dużą ilość zagadnień, oprócz problemu prawa /który jest podstawowy/ Ullmann pisze dużo o historii społecznej, pisarstwie, teologii, sztuce i wielu innych. Cały ten wielki przegląd kultury średniowiecznej ma za zadanie uzasadnienie tezy autora, że humanizm renesansowy jako formacja intelektualna ma swoje źródła w okresie średniowiecza. Chociaż nie można zaprzeczyć tej tezie trudno zgodzić się z innymi założeniami, które podane są jako pewniki.

Podstawowym problemem jest przemiana "człowieka eklezjologicznego" w "człowieka naturalnego" wynikająca z przemian prawnych w okresie średniowiecznym. Ta przemiana czyli odrodzenie "człowieka naturalnego" jest pewnym procesem sekularyzacji społeczeństwa. W ten sposób człowiek staje się dwubiegunowym obywatelem swojej ojczyzny /królestwa lub miasta/. Tutaj pojawiają się pierwsze znaki zapytania. Autor forsując swoją tezę pomija wiele ważnych faktów co daje powód do niemiłych podejrzeń. Trzeba zwrócić uwagę, że w średniowieczu państwa jednoczyła nie wiara lecz osoba władcy co trwało jeszcze bardzo długo, a pojęcie państwa jako wspólnoty ludzi o jednym prawie, obyczajach i języku nie uformowało się na pewno w XIII i XIV w. Niesłuszna wydaje się być również koncepcja wiodącej roli prawa w opisywanych przemianach. Bynajmniej nie zaprzeczam temu, że prawo odgrywało w średniowieczu ważną rolę ale myśl teologiczna

czy filozoficzna /we współczesnym tego słowa znaczeniu/ miały przynajmniej takie samo znaczenie jeżeli nie większe. Oczywiście mowa o elicie intelektualnej tamtych czasów, ale sam autor stwierdza że przemiany były niejako odgórne, wynikające z fermentu intelektualnego wspomnianej elity. Na stronie 146 pisze wyraźnie, że św. Tomasz podkreślał nadrzędną rolę polityki nad innymi naukami humanistycznymi /co W. Ullmann rozumie jako nauki humanistyczne - w tamtych czasach takie pojęcie nie istniało/, a polityka dla św. Tomasza na pewno nie była nauką najważniejszą. Nie wspomina natomiast w ogóle o rozdzieleniu nauki od wiary, które dokonało się nie w kręgu legistów a teologów i filozofów. Czy dla powstania dwubiegowości życia ludzkiego miało to mniejsze znaczenie niż sięgnięcie do prawa rzymskiego?

Takich pominięć i przeoczeń jest wiele, nie chcąc się rozwlekać chciałbym zwrócić uwagę na to, że pisząc o historiografii i jej rozwoju ani razu nie wspomina o Joachimie z Fiore. Czy nie miał on żadnego znaczenia dla myśli średniowiecznej, czy też był dla W. Ullmanna niewygodny? Czy z tego samego powodu pisząc o mistycyzmie późnośredniowiecznym pomija mistrza Eckharda? Można jeszcze długo wymieniać osoby z niezrozumiałych przyczyn pominięte przez autora. Trudno jest zrozumieć Ullmannowskie pojęcie natury - mam wrażenie że umieszcza współczesne pojęcia w okresie średniowiecza. Pisząc na stronie 147 że św. Tomasz "rehabilitował człowieka naturalnego", używa tak ogólnikowego pojęcia, że trudno mu zaprzeczyć ale jednocześnie nic ono nie mówi, a dla autora jest to bardzo ważny dowód na humanizm św. Tomasza. Można przecież napisać również że w pojęciu Akwinaty prawo naturalne pochodziło od Boga - trudno temu zaprzeczyć ze względu na ogólnikowość twierdzenia i można zarazem wykorzystać przeciwko twierdzeniom książki. Ale nie wolno tak lekko traktować tych złożonych pojęć i zagadnień. Jeżeli sformułowania autora potraktować ogólnikowo to nie wiadomo co znaczą, a jeżeli dosłownie to są one fałszywe.

Ponieważ autor poruszył tak dużą ilość problemów, że podjęcie z nim wyczerpującej polemiki wymagałoby długich studiów i napisania równie długiej jeżeli nie dłuższej książki; chciałbym się jeszcze zająć tylko jednym problemem. Ullmann pisze o sztuce średniowiecznej podkreślając zanikanie typizacji w połowie XIII w., jego zdaniem wynika to z zainteresowania człowiekiem jako jednostką. A przecież ten prąd w sztuce nie wprowadził indywidualizacji lecz nowy rodzaj typu /nie typ człowieka, w ogóle lecz różne typy ludzkie/ dostosowany do nowych kategorii, w żadnym przypadku nie jest to jeszcze indywidualny człowiek



nowożytny. Posuwając się dalej pisze również o realizmie czy wręcz naturalizmie Giotta i Cimabuego jako rozwoju myśli o człowieku w sztuce. Nasuwa się tutaj pytanie: w opozycji do czego używany jest tutaj termin realizm - symbolizmu czy typizacji? W każdym razie pisanie o tych artystach jako o malarzach realistycznych jest nieporozumieniem.

Takich nieporozumień, pominięć czy ogólnych sformułowań jest bardzo wiele. Wynikają one ze zbyt mocnego położenia akcentu na rolę nauk prawnych w opisanych przemianach. Nie uważam jednak, że cała książka jest bezwartościowa - fragmenty dotyczące historii prawa czy władzy są na pewno duże dające. Jak już pisałem nie chciałem traktować tej pracy jako recenzji sensu stricto, są to wybrane wrażenia jakie nasunęły mi się podczas czytania tej książki.

1/ Recenzja z książki: Walter Ullmann, Sredniowieczne korzenie renesansowego humanizmu, przeł. J. Mach, Łódź 1985.

Andrzej Kijowski

Moje uwagi<sup>1/</sup>

Zamieszczony poniżej tekst jest fragmentem rozmowy przeprowadzonej z Andrzejem Kijowskim /23.03.1978/ w Klubie Krytyki Literackiej w Gdańsku. Wypowiedź A. Kijowskiego jest wnikliwym spojrzeniem - człowieka dojrzałego - na system edukacji w uczelniach polskich lat 70-tych /aktualnym także dzisiaj/. My studenci w większości wypadków staliśmy się "ekonomistami", przeliczającymi treść na ilość stron artykułu czy książki. Przyswajamy kolejne teorie, nowe słowa /wykorzystując je w najmniej odpowiednich momentach/, ale o to czy rozumiemy pytają nas tylko nieliczni. Kolejny egzamin i kolejne tomy książek, trajkotanie według kolejności przeczytanych stron i przerażenie gdy przerywają nam potok słów, ponieważ w tempie błyskawicznym trzeba przeskoczyć do innej książki. Czy jest to winą prowadzących zajęcia? Po części. Mam wrażenie, że to głównie wina studentów, którym wygodniej wykorzystać lepszą czy też gorszą pamięć mechaniczną niż zmusić się do myślenia, do własnej interpretacji cudzych tekstów. I w tym momencie rozpoczyna się błędne koło, którego linia przebiega przez pisemne prace seminaryjne oraz pracę studiów-pracę magisterską. Ilu studentów na II-gim lub III-cim roku jest w stanie wyrazić i udowodnić /wiedzą oczywiście/ swe zainteresowania? Jak traktujemy

Uczelnię-jako miejsce w którym możemy rozwinąć swe zainteresowania czy jako poczekalnię?

Joanna Figuła

"Nasze uniwersytety są do szaleństwa zbiurokratyzowane.To są fabryki absolwentów, a nie uczelnie.To fabryki, z których właściwie zniknęli ci,którzy je naprawdę powinni tworzyć-profesorowie.Albo ich usunięte,albo odeszli do instytutów naukowych,gdzie mają wygodniejsze życie,albo wyjechali za granicę na stypendia,albo się zajmują w ogóle czym innym.Taka jest sytuacja.Można przejść przez cały uniwersytet i nie widzieć żywego profesora na oczy.Nieraz i docent jest rzadką zwierzyną.Inna sprawa,że profesor nie ma co robić na tym uniwersytecie.Profesor ma swój warsztat naukowy,robi jakąś swoją pracę monograficzną i nie będzie prowadził Szkółki.Na uniwersytecie dawnym,tradycyjnym, nie zachwalam,ale tak było-profesor wykładał to co go akurat zajmowało,a student przychodził na wykład nie po to żeby się czegoś dowiedzieć,perobić notatki i wykuć,tylko po to,żeby obejrzeć swego profesora.Wsłuchać się w niego,podpatrzyć jego metodę, podpatrzyć styl jego myślenia.I najciekawsze były dygresje.Najciekawsze było to co było poza wykładem,bo wykład jeśli był bardzo specjalistyczny,mógł studentów nie interesować.Ja chodziłem na wykłady Ingardena z których nic nie rozumiałem.Oczywiście one były bardzo wyspecjalizowane.Ingarden nie mówił o fenomenologii w ogóle.Mówił przez cały rok o spostrzeżeniu wewnętrznym.Nic z tego nie rozumiałem a nie zapomnę tej osoby.I godziny tak spędzone, i próby zrozumienia zaliczam do najcenniejszych-zwłaszcza że za tym szły próby czytania i douczenia się.To, co mówił nie było istotne.Istotne było,że był z nami-właśnie ten związek studenta z profesorem,związek z żywym człowiekiem./.../

Wspemniałem przed chwilą uniwersytet archaiczny,bo sprzed trzydziestu lat,ale obserwowałem również uniwersytety nowe,te na przykład które we Francji wyniknęły z rewolucji 68 roku,jak uniwersytet Vincennes,obserwowałem też uniwersytety amerykańskie.Zasada jest taka:wykłada ten,co ma coś interesującego do powiedzenia.Nie wiadomo co z tego wyniknie.Może nic, a może wyrośnie w ciągu semestru postać.Przedłużenie kontraktu zależy od tego,czy studenci chodzą na wykłady profesora,czy nie./.../Uniwersytet powinien być czymś żywym,otwartym.Bo przecież zawodu ludzie uczą się i tak dopiero w produkcji.Wszystko idzie zbyt szybko naprzód.I tak trzeba pracownika na nowe szkolić,choć przyjmuje się człowieka o takim czy innym

kierunku studiów./.../Uniwersytet jest po prostu szkołą charakterów, szkołą zainteresowania".

1/tytuł od redakcji.

Artur Tanikowski

Świat moich marzeń

"Świat moich marzeń" to tytuł przedstawienia w reżyserii Szymona Szurmieja, które obejrzałem w grudniu 1987 roku. Brali w nim udział, przy akompaniamencie orkiestry śpiewający aktorzy Teatru Żydowskiego w Warszawie. Na widowisko złożyły się sceny ze sztuk klasycznych już dramaturgów żydowskich - Abrahama Goldfadena i Szolema Alejchema, fragmenty poematu Icchaka Kacnelsona "Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie", wiele żydowskich pieśni i piosenek ludowych.

"Jest to musical - historia małego miasteczka i jego mieszkańców. Jednak nie jest to żadna broadwayowska kopia w stylu "Anatewki" (chodzi tu oczywiście o "Skrzypka na dachu" - przyp. A.T.), lecz kalejdoskopowy przekrój żydowskiej dramaturgii oraz żydowskiej historii". Tak o przedstawieniu pisał przed rokiem jeden z dziennikarzy zachodniemieckich, gdy zespół teatru przebywał na tournée, po RFN i Stanach Zjednoczonych (jak wiadomo z prasy zachodniej - wzbudzał aplauz tamtejszej widowni).

Językiem aktorów jest jidysz, a widzowie otrzymują tłumaczenie przez słuchawki które nota bene często stają się zbędne dla zrozumienia poszczególnych epizodów, a to dzięki wymownej, pełnej ekspresji grze aktorów i stymulującej nastrój muzyce.

Jednym z głównych elementów scenografii inspirowanej w tym wypadku obrazem Marca Chagalla jest olbrzymie słońce. Przyświeca ono codziennemu życiu miasteczka, na które składa się handel i związane z nim niekończące się spory, głód i bieda zmuszająca do żebrania ale też radość świątecznej zabawy (widzowie często podziwiają brawurowy taniec), specyficzna religijność... Słońce znika gdy nadchodzą tragiczne i ciemne czasy Holocaustu - wtedy nad sceną pojawia się złowroźna swastyka. Aktorzy oddzieleni teraz od widowni ciemną siatką wyglądają niczym dziwne, nierealne cienie. Opowiadają historię walki i zagłady getta.

Zespół teatru ma wielu dobrych tancerzy i śpiewaków, lecz dwie postaci zdecydowanie wyróżniają się od początku przedsta-

wienia. Pierwsza z nich to Gołda Tencer, artystka mająca już za sobą role filmowe, obdarzona przejmującym głosem czego dowody daje w wielu piosenkach (m.in. "Papierosy" i "Maju jidysze mame"). Reżyser widowiska, będący jednocześnie dyrektorem i kierownikiem artystycznym teatru, Szymon Szurmiej daje wyraz swego talentu aktorskiego gdy wciela się w role Hołoweszki czy Menachem Mendla. To on wprowadza widzów Monologiem Starego Aktora w zaczarowany świat żydowskiego miasteczka, nawiązuje bezpośredni, spontaniczny dialog z publicznością.

Kultura żydowska znana jest dziś z zabytków literatury, sztuki powstałych dawniej, dziś odkurzonych często jedynie dla sentymentu. Tym większa chwała dla działalności podtrzymującego wciąż żywą przecież tradycję Państwowego Teatru Żydowskiego im. E.R. Kamińskiej, jedyne ponoć stałego teatru żydowskiego.

Dlatego będąc w Warszawie zajrzyjmy czasem na Plac Grzybowski by posłuchać komicznych przekomarzań kupieckich, opowieści wędrownych aktorów, by jeszcze choć raz znaleźć się w świecie wspaniałych tancerzy i śpiewaków, szalonych skrzypków, baśniowych obrazów Marca Chagalla...

Małgorzata Krasnodębska

Szajna "Replika"

Czy trzeba rozdrapywać rany narodowe? Czy można grać na najgłębszych uczuciach? A tak właśnie postąpił Józef Szajna w "Replike". Bolesna to i zarazem dziwna replika. Jej punktem odniesienia są nie tylko czasy ostatniej wojny, jakkolwiek wszelkie akcesoria na ten okres wskazują; bo tak właściwie człowiek zawsze może przestać być człowiekiem, może zamknąć się w małym świecie własnych śmieci i od czasu do czasu sięgać żarłocznie ręką po kawałek chleba - tak wygląda pierwsza scena "Repliki".

Ludzie to jednolita masa o twarzach bez wyrazu, porozumiewająca się za pomocą nieartykułowanych dźwięków. Kiedy znajdują w stercie śmieci kukły, one zostają partnerami ich "życia", źródłem wspomnień, odbiorcami pieśczęt i miłości. Manekiny stają się ludźmi dla ludzi, którzy nie są ludźmi. A ludzie? - oni bez żadnego sprzeciwu poddają się woli nadczłowieka, który uzurpuje sobie władzę, ma on nawet moc udzielić im rozgrzeszenia. Gdy uzurpator umiera, niewolnicy dokonują obrzędu oczyszczenia. Wolność. I co pozostaje?

Buty, buty, buty, fotografie, które niby całun spowijają pamięć o

zmarłym, dziecinny błąd, którego wirowanie rodzi natrętne pytanie: czy to naprawdę zawsze tak będzie?...

Czy pozostaniemy dziećmi nie umiejącymi wyrwać się z błędnego koła życia i historii.

Cisza, ale ta cisza burzy spokój, wprowadza zgrzyt. "Po godzinnym przebywaniu w tym świecie potrzebowałem wielu godzin, by wrócić do równowagi" - powiedział jeden z holenderskich krytyków teatralnych. Szajna operuje symbolami, są to symbole osoby, rzeczy, sytuacje - pozornie bezładne i nieuzasadnione, a jednak w umyśle widza łączą się w logiczny ciąg i stają się częścią jego samego.

Urszula Marciniak

Bożena Piątkowska

"Budujemy nowy dom"

W okresie od grudnia do marca w Muzeum Okręgowym w Lublinie odbyła się wystawa "Budujemy nowy dom". Ekspozycja wydaje się być inspirowana wzrastającym w ostatnich latach zainteresowaniem twórczością okresu socrealizmu. W dziale malarskim zaprezentowano m.in. prace: Jerzego Tchórzewskiego, Eugeniusza Arcta, Alfreda Lenicy; w dziale rysunku: Józefa Abramowicza, Heleny Zaremby-Cybisowej, Tadeusza Kulisiewicza, Franciszka Bunscha, plakatu: Aleksandra Kobzdeja, Waldemara Swieżego, Tadeusza Trepkowskiego.

Tytuł wystawy sugeruje, iż tematyka prac skupia się wokół dwóch zagadnień: pracy i człowieka. Naszym jednak zdaniem prace ukazują tylko pracę i to bardzo swoiście pojętą. Rzucą to interesujące światło na rolę artysty oraz dzieł sztuki w społeczeństwie, co definiowali teoretycy realizmu socjalistycznego. Werner Hofmann w artykule "Kicz i sztuka trywialna" takie pojęcie sztuki, które określają ci właśnie teoretycy, w oparciu o mniej lub bardziej dogmatycznie pojęte normy, określił mianem "zamkniętego pojęcia sztuki". Granice kategorii realizmu jakie chciano w tych latach wypracować, bez wątplenia w sposób zasadniczy spływają i ograniczają sztukę, jakkolwiek byśmy jej zadania pojmowali. "Zamknięte" ideały estetyczne, jakie wówczas proponowano miały być wyrazem dążeń równie "zamkniętego" modelu społeczeństwa, który usiłowano stworzyć.

Być może minął już ten okres, kiedy sztuce narzuca się jakieś cele, kiedy w ramach jakiejś "polityki kulturalnej" (samo pojęcie już zdaje się zaprzeczać wymogowi autonomii kultury, który nie jest chyba traktowany przez swoich obrońców apodyktycznie), sztuce nadaje się jakiś określony kształt, lub

gdy tylko chce się ją w ten kształt wtłoczyć. Niezwykle ciekawym problemem byłby tutaj stosunek artystów do tego rodzaju zamierzeń. I nie jest to bynajmniej spór o nic. Powinien zastanowić nas fakt, że większość przedstawionych prac jest autorstwa ludzi, którzy później bez cienia przesady stali się koryfeuszami sztuki polskiej. Nasuwa się ponadto pytanie, czy organizatorem wystawy udało się przynajmniej w pewnym stopniu ukazać, jaka naprawdę była ta sztuka. Można też to pytanie postawić w inny sposób - czy udało się uniknąć zniekształceń przy prezentacji tego typu twórczości wywołanych często niezwykle kontrowersyjną oceną?.

Wojciech Goczkowski

Piotr Kosiewski

O sesji "Z przeszłości do nieskończoności"

Zaproszonym do lubelskiego BWA artystom i teoretykom sztuki, organizatorzy sesji zadali za temat poszukiwanie dróg w sztuce, wiodących "z przeszłości do nieskończoności".

Sztuka uważana jest przez nich, co zostało zawarte w założeniach programowych, za ciągły, zdolny do stałego samoodradzania się proces intelektualny, niezależny od nikogo i niczego, jako byt sam w sobie, o sile ingerencji w istotę własną, jak i zjawiska czasu jej współczesnego, środkami dla tego czasu charakterystycznymi.

Z zaprezentowanych w dniach 14-16 października 1987 roku wypowiedzi artystów zaprezentujemy jedynie kilka. Sesję zapoczątkowała instalacja Ryszarda Winiarskiego "Geometria w stanie medytacji". W zaciemnionej sali rzędy krzesel z ustawionymi na nich zapalonymi zniczami sąsiadowały z zawieszonym na ścianie czterowierszem Raabego, opowieścią o przemijaniu rzeczy. Obok, na ustawionym monitorze artysta przedstawił zapis video akcji palenia figur geometrycznych. Działania łączące się w dążeniu autora do nadania językowi geometrii zdolności przenoszenia ekspresji i symbolu. Z innych elementów złożył swój performance "Azja" Zbigniew Warpechowski. Z dokładnością starego realisty odtworzył rytuał wyuczonych i powtarzalnych niemal automatycznie czynności: powrót z miasta do pokoju z kiczowatą makatką, świętym obrazkiem i kalendarzem "z panienką" na ścianie; picie herbaty, papieros i "seta" przed snem. Rzeczywistość przedstawiona, okrutna przez swe uporządkowanie, gdzie nie ma miejsca na szaleństwo i przypadek. Codziennosc

wyznaczona rytmem dnia. "Wszystko odchodzi i powraca wszystko, koło istnienia kręci się bez końca", idea wiecznego powrotu znajdująca odbicie w najdrobniejszych elementach codziennego życia.

Drugiego dnia przedstawił swój performance "Rzeźby dźwiękowe" Zygmunt Piotrowski. Przy pomocy drewnianego młotka wydobywał z miedzianej miski ostre, przenikliwe dźwięki. Katowanie publiczności zwielokrotnioną do granic wytrzymałości dawką nudy zdawało się nie mieć końca. Wierzymy że artysta miał pełną świadomość jałowości czynionego obrzędu, a doznawane uczucie znużenia było elementem zamierzonej emanacji dzieła. Natomiast performance Nigela Rolfe'a był raczej podniecającym emocjonalnie widowiskiem, podczas którego cała widownia z napięciem śledziła autora, obwiązanego swą głowę konopnym sznurem, oddzielającym go stopniowo od świata. Wydarzenie to swym dramatyзмом kontrastowało z tekstem artysty, wspomnieniem, "echem odległych głosów" dawnych mieszkańców małej irlandzkiej wioski Leitrim, w której odnaleziono "dawno temu opuszczone chaty, gdzie wszystko pozostało nietknięte". Ostatniego dnia Józef Robakowski zaprezentował realizację video "Łódź Kaliska", fragment z życia grupy, zapis jednej "imprezy" a może trybu życia i mentalności środowiska artystycznego. Po projekcji artysta otworzył wystawę ze zbiorów "Galerii Wymiany" istniejącej w jego domu, darów innych.

W ciągu trzech dni obok wymienionych zaprezentowali swe prace i wypowiedzi: Jan Berdyszak ("Od i do" instalacja), Rob la Frenais (referat), Krystyna Kutyna (wystawa, performance), Andrzej Lachowicz ("Zwątpienie i nadzieja"-referat), Natalia LL (Sztuka i wolność-instalacja), Stefan Morawski ("Z przeszłości do nieskończoności"-referat), Anna Płotnicka (instalacja) i Jan Swidziński ("Udawanie"-instalacja). Spotkanie w lubelskim BWA miało wiele braków i niedomówień. Zastanawiający był brak teoretyków i krytyków sztuki (Jedynie prof. Stefan Morawski przesłał swój tekst). Zaproszeni na to spotkanie artyści debiutowali w latach 60-tych i 70-tych, brakowało artystów zaczynających swą twórczość w ostatnich latach.

Zaproszeni w zamierzeniu organizatorów mieli odnaleźć jeśli nie same drogi, to przynajmniej ich ślady prowadzące z przeszłości do nieskończoności.

Jeśli chodzi o przeszłość, to jej ślady można było znaleźć w ogniu, symbolu życia a także przemijaniu u Winiarskiego,

w formie obrazu-fotografii u Natalii LL, czy też wspomnieniach Nigel Rolfe'a. A co do nieskończoności, może należy za Stefanem Morawskim powtórzyć "...zamiast posuwać się gigantycznymi krokami od przeszłości do nieskończoności, obciążony sceptyzmem trzymam się teraźniejszości..."