

WITOLD MACKIEWICZ
Uniwersytet Warszawski

JEDNOSTKA TWÓRCZA A INDYWIDUALIZM W SZTUCE*

WPROWADZENIE

Poszukując w sklepach lustra jakie chciałem zawiesić na ścianie w swoim mieszkaniu, znajdowałem przeważnie przedmioty odpychające: z grubymi „połączonymi” ramami albo „fantazyjnymi” nacięciami na lustrzanej tafli. Odczuwałem niezadowolenie podobne do tego, jakiego doświadczam nieomal na każdym kroku z powodu niedostatku, braku, utraty czegoś itp., tj. z powodu braku życiowej pełni. Toteż miał rację Arystoteles gdy mówił, że piękno jest tam, gdzie obiekt daje właśnie poczucie pełni: posiada to wszystko, co należy do jego natury i istoty, co jest konieczne i niezbędne. Poczucie pełni (spełnienia) rodzi w nas odruch zadowolenia i radości wywołanych obcowaniem z czymś niezwykłym, jako że poczucie braku towarzyszy mi nieustannie, zaś poczucie spełnienia — nader rzadko.

Piękno ma zatem walor estetyczny, jest związane z naszymi emocjami towarzyszącymi oglądowi. Piękny może być także twór natury, przedmiot nie będący wytworem człowieka (jak np. twierdził Platon), ale także piękne bywają wytwory ludzkiej fantazji, wyobraźni i pracy. Nie zawsze jednak to co piękne (estetyczne) — ma wartość artystyczną, jest dziełem sztuki. Takim dziełem jest przedmiot będący produktem ludzkiej działalności i nie • zawsze musi on być nośnikiem pełni i harmonii, tj. piękna. Dziełem sztuki jest więc takie dzieło, w którym twórca, w formie skrótowego i symbolicznego zapisu zawarł swoje myśli i uczucia. O wartości dzieła sztuki, jego poziomie artystycznym decyduje - jak sądzę — stosunek czynników formalnych do treści: im mniej twórca wykorzystał środków formalnych (tworzywa) do wyrażenia określonej myśli, tym bardziej wzniosł się na wyżyny twórczego kunsztu. „Bogactwo” formy przy płytkiej treści jest cechą utworu bez większej wartości. Kiczem jest także uproszczenie, trywializacja środków formalnych (np. w utworze wokalnym wciąż powtarzana fraza tra, la, la, cecha „sztuki” masowej). O tym więc, czy dzieło jest artystyczne—decyduje zawarta w nim idea, treść, zaś o jego poziomie artystycznym stosunek formy do treści. Natłok środków formalnych nieumiejętnie zestawionych, z pominięciem smaku estetycznego także porusza psychikę, ale raczej

* Barbarze Przyłuskiej, malarce, wyrażam wdzięczność za zapoznanie się z maszynopisem i sformułowanie uwag krytycznych. Dzięki nim mogłem lepiej pojąć i uzasadnić własny punkt widzenia.

w kierunku znużenia. Gdybym, miast tej rozwlekłej pisaniny swoje myśli mógł zawrzeć w trzech krótkich zdaniach bez uszczerbku dla zawartej w niej treści, to właśnie wzniosłbym się na nieosiągalne dla mnie wyżyny artystycznego i literackiego kunsztu.

Może należałoby stwierdzić, że — aby wytworzyć rzecz piękną — nie jest konieczny kunszt i maestria, bo można „pięknie” się uśmiechać i mrugać podobnie oczyma — bez świadomego zamiaru czynienia piękna? Ale jest ono wówczas niezamierzone, naiwne. Natomiast dzieło sztuki jest zawsze rezultatem wyrafinowanego aktu sprawczego, planowanego i niepowtarzalnego (w którym moment czy element spontaniczności jest niezwykle istotny, o czym za chwilę), jest nośnikiem i obiektywizacją nowej jakości kreowanej przez twórcę. Jeśli więc piękno mogę traktować jako kategorię oznaczającą obiektywne cechy przedmiotów (pełnia i harmonia) wabiące także inne gatunki żywe, to kunszt artystyczny twórcy i wartość artystyczna dzieła są kategoriami oznaczającymi cechy indywidualne, zarówno w sensie sprawczym, jak i znaczeniowym (na wartość artystyczną nie reagują, poza człowiekiem, reprezentanci innych gatunków). Piękno jako pełnia jest ponadczasowe, zaś wartości artystyczne są kulturowo i historycznie zmienne. Piękno wyraża uniwersalną naturę rzeczy, zaś wartość artystyczna dzieła odzwierciedla indywidualny sposób patrzenia twórcy na świat¹. Zakładam, że jest to jeden z możliwych punktów widzenia.

Przedmiot nie może być dziełem sztuki tylko dlatego, że skutecznie służy człowiekowi. W prostym, oszczędnie wykonanym wazonie kwiaty cięte zwiędną równie skutecznie, jak w wazonie wykonanym artystycznie. Oszczędność środków formalnych traktuję jako kryterium poziomu artystycznego, nie zaś jako czynnik kreujący wartość artystyczną dzieła w ogóle. Funkcja praktyczna przedmiotu spełnia inne oczekiwania użytkownika, niż jego potrzeby duchowe wyższego rzędu, a tylko takie zaspokaja dzieło sztuki². Jeśli więc wazon wyraża — obok swojej funkcji praktycznej naczynia, w którym wędną kwiaty — dodatkową ideę pozafunkcjonalną nie związaną z jego cechami użytkowymi, to jest nośnikiem unikatowego wysiłku twórczego i myśli poruszającej moją strukturę duchową; wówczas powiem, że jest ten przedmiot dziełem sztuki. Sądzę zatem, że kryterium poziomu artystycznego dzieła jako stosunek wykorzystanych środków formalnych do zawartej w nim treści — może być traktowane jako kryterium uniwersalne. Natomiast samo bycie przedmiotu dziełem artystycznym nie zależy od żadnego kryterium obiektywnego. Gdyby takie kryterium istniało, to dzieła sztuki można by produkować seryjnie i za pomocą maszyn, co nie jest możliwe z powodów, o których będzie mowa. O wartości estetycznej dzieła decyduje uniwersalne piękno, zaś o wartości artystycznej — niepowtarzalna, unikatowa, indywidualna i osobista idea zapisana w nim przez twórcę.

1. UNIWERSALNY CHARAKTER JAKOŚCI ESTETYCZNYCH

Przez wieki uznawano pogląd, że dzieło sztuki wyraża piękno uniwersalne i musi ono być właśnie piękne, aby takim dziełem mogło być (a był przedmiot dziełem sztuki niezależnie od niczyjej woli i zamiaru — sądzono). Zatem piękno traktowano jako

¹ „Tylko sądy subiektywne istnieją W sztuce naprawdę i liczą się naprawdę” (K. Estreicher: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa-Kraków 1988, s. 15).

² Zob. A. Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 29.

kryterium, wedle którego odróżnia się sferę istnienia *sacrum* (wszystko co doskonałe) od sfery *profanum* (wszystko co zwyczajne, przeciętne). Sztuka — w takim ujęciu — nie reprezentowała indywidualnych cech osobowości twórcy (twórców), ale odślaniała transcendentny, nadnaturalny, boski, doskonały, pozaludzki wymiar świata. Trzeba było być człowiekiem cnotliwym, tj. mądrym i nosić w sobie „dar boski” aby owo *sacrum* było dla twórcy rozpoznawalne i wyrażalne.

Starożytni Grecy sądzili więc, że warunkiem tworzenia piękna była znajomość jego istoty. Wiedza o tym, co doskonałe była zaś dostępna jedynie mędrcom (filozofom), przeto artysta-mędrzec niekoniecznie odtwarzał (poznawał) piękno widziane zmysłami, bo miało ono wymiar intelektualny: Sokrates — jak sądził — mógł z powodzeniem stanąć do każdego konkursu piękności. Piękno nie zależało od natchnienia artysty i nie było rezultatem imaginacji, a odtwarzania zgodnego z regułami (*techne*). Jeśli piękno wymagało wysiłku poznawczego, to było równoznaczne z prawdą, a każda prawda była nośnikiem wartości pozytywnej, była dobrem. Dlatego starożytni łączyli te trzy kategorie w jedność ontyczną: piękno-dobro-prawda jako uniwersalny sposób istnienia.

Starogreckie wyobrażenie sztuki rozszerzyła tradycja rzymska i średniowieczna: umiejętność tworzenia (*ars*), a nie tylko poznawania i odtwarzania wymagała kunsztu i artystą mógł być twórca działający w każdej dziedzinie: mógł nim być krawiec, budowniczy, stolarz i każdy inny rękodzielnik. Obowiązywała ich znajomość reguł, które decydowały o doskonałym wykonaniu przedmiotu (proporcja, harmonia, symetria, skończoność i zupełność). Natomiast Renesans ponownie zbliżył kulturę do idei antycznej: sztuka była domeną intelektu i wiedzy, bo należało dogłębnie poznać reguły i wznieść się na profesjonalny poziom tworzenia niedostępny przeciętnemu rzemieślnikowi (relacja mistrz-uczeń).

Skłaniam się ku Kantowskiemu sensowi piękna: ma ono wymiar transcendentalny, a jego nośnikami są obiektywnie istniejące rzeczy. Jednak nie mogłoby się ono ujawnić bez odpowiedniej predyspozycji ludzkiego intelektu skłonnego do syntezy i porządkowania. Toteż piękno zawarte w rzeczach, sprawia przyjemność jedynie człowiekowi (choć reaguje na nie także świat przyrody): kwiat doskonale rośnie w doniczce spełniającej nasze oczekiwania estetyczne, ale także i w pozbawionej takich cech. Piękno i wszelkie wartości estetyczne mają wymiar uniwersalny, ale tylko w obrębie gatunku obdarzonego zmysłem estetycznym: jedynie człowiek doznaje bezinteresownego zadowolenia obcując z przedmiotami doskonałymi. Dlatego nie godzę się z tymi którzy sądzą, że samice zwierząt reagują na „piękno” reprezentowane przez samców w okresie godowym (śpiew ptaków, płąsy, ubarwienie piór itp.)³. Zwierzęta nie tylko reagują na układ pól, dźwięków i barw które człowiek uznaje za piękne, ale także na wiele innych bodźców, które są dla człowieka śmieszne, dziwaczne, brutalne czy w ogóle nie poznane. Gdyby zwierzęta były obdarzone zmysłem estetycznym, to zachowywałyby się „estetycznie” także poza okresem godowym, czego jednak nie potrafią czynić. To, że ludziom bardziej podoba się wschód słońca niż ulewa, nie jest zasługą przyrody i obiektywnej „wyższości” estetycznej wschodu słońca nad ulewą, a człowieka, który doznaje określonych wzruszeń na

³ Np. K. Kelles-Krauz pisał: „Znana jest rola pięknego upierzenia, śpiewu i tańca samców w zalotach miłosnych ptaków. Samica odczuwa, samiec po części już tworzy (...), rozpościerając swe ozdoby, śpiewając lub wykonując pewne ruchy pozbawione bezpośredniego celu” (K. Kellez-Krauz: *Pisma wybrane*, t. 1. Warszawa 1962, s. 425).

określone bodźce wizualne. Tym, którym wschód słońca kojarzy się ze spiekotą i powolnym konaniem wśród piasków pustyni, widok obficie padającego deszczu dostarcza o wiele więcej doznań typu estetycznego, jest synonimem piękna, jednym z cudów natury.

Wniosek nasuwa się następujący i nie jest on zgodny z tym, co proponowano wcześniej: kategoria piękna jest nośnikiem treści uniwersalnych, ale jedynie w obrębie gatunku ludzkiego. I dalej: doskonałość kreująca piękno jest także kategorią skonstruowaną przez człowieka i służy do określenia stanu rzeczy który nazywa zupełnością: burza piaskowa jednym dostarcza poczucia pełni, dla innych jest oznaką braku i defektu natury. Wszelkie kategorie uniwersalne i transcendentalne, jak np. kategoria czystej formy, są rezultatem określonego stylu myślowego: dla zwolenników fenomenologii mają charakter bytów istniejących obiektywnie, zaś dla innych (a takie stanowisko tu reprezentuję) — są wyrazem ludzkiej tęsknoty do uczestnictwa w ponadczasowych formach istnienia.

2. RELATYWNY CHARAKTER JAKOŚCI ESTETYCZNYCH

W poprzednim paragrafie była mowa o pięknie jako takiej dyspozycji tworców natury i dzieł człowieka, które emanują pełnią, symetrią, harmonią, regularną formą, zatem układem części zgodnym z obowiązującym, uznanym kanonem. Takie wyobrażenie piękna i sztuki było ściśle związane z uniwersalnym wzorem, który winien być poznany. Zatem sztuka to także wiedza i mądrość, przeto artysta nie może stworzyć niczego wartościowego bez odpowiedniego wykształcenia (dla natchnionych poetów nie było miejsca w państwie Platónskim). Piękno traktowano jako kategorię intelektualną, epistemologiczną i estetyczną: jest ono domeną rozumu a nie instynktu, emocji czy wyobraźni⁴. Zatem piękno i sztuka istnieją obiektywnie, niezależnie od nastawienia twórcy wobec świata czy podobnej, indywidualnej dyspozycji widza. Taka koncepcja piękna zyskała miano klasycyzmu, nurtu w sztuce, który usunął w cień wdzięk, cechę dzieła sztuki będącą „tym, co się podoba i zdobywa serce, nie przechodząc przez umysł”⁵.

Na emocjonalny wymiar dzieła sztuki nacisk położyli romantycy odrzucając respekt wobec reguł i kanonu, zaś wysoko ceniąc indywidualne impulsy i treści artystyczne zawarte zarówno w akcie tworzenia, jak i dziele sztuki. Odrzucono więc postulat zgodności treści sztuki z tym, co jest i co ma być poznane: wprowadzono motywy nadrealne, fantastyczne, dziwaczne, groteskowe i graniczące z brzydotą, ale odzwierciedlające stany emocjonalne i irracjonalne twórcy. Przewagę zdobył nie rozum, a uczucie i wyobraźnia. Dlatego romantyzm odczytano jako manifest wyzwolenia ludzkiego ducha odrzucającego uniwersalne reguły rozumu i niewolnicze respektowanie czystej formy. Takie dążenie do wolności tworzenia najwyraźniej wyeksponowali przedstawiciele neoromantyzmu czerpiący impulsy z Nietzscheańskiej teorii pełni życia i wszechogarniającej, wolnej i wewnętrznej woli mocy.

Teraz naczelnym problemem w sztuce nie był problem prawdy rozumianej jako zgodność treści dzieła z obiektywną ideą czy stanem rzeczy. Teraz na pierwszy plan

⁴ Zob. Wł. Tatariewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, r. V i VI. Warszawa 1982.

⁵ A. Félibien: *L'idée du peintre parfait*, 1707. par. XXI. Cyt. za: Wł. Tatariewicz: Op. cit., s. 197.

wysunięto akt przeżycia twórcy i zgodność rezultatu aktu twórczego (dzieła) z owym wewnętrznym przeżyciem. Wedle tej miary pseudotwórcą jest artysta wymyślający dzieło, zaś twórcą autentycznym jest ten, dla którego dzieło jest częścią i treścią jego życia, osobistym problemem do rozwiązania. Każdy zaś jest obdarzony własną wrażliwością, swoją wizją świata i prywatnymi problemami z jakimi musiał się uporać. Ta prywatność przeżyć twórcy, nie zaś nacisk obiektywnych, zewnętrznych reguł czy oczekiwań, jest jedyną głębą tworzenia nowych i niepowtarzalnych treści tak, jak niepowtarzalne jest każde ludzkie wnętrze. Skoro treści niepowtarzalnych, to nieprzekładalnych na żadne dotychczasowe znane wyrazy. Autentyczny twórca (człowiek wyższy — uczył Nietzsche) nie naśladuje kogokolwiek, nawet nie naśladuje (powtarza) samego siebie: zawsze poszukuje nowej, bardziej autentycznej, bardziej szczerzej formy wypowiedzi. A ponieważ sam dla siebie jest tajemnicą (Kant), to żaden poziom szczerości go nie zadowala. Pragnąc się spełnić i wiedząc, że jest to niemożliwe (bo spełnić się to znaczy wypowiedzieć się ostatecznie i tak, aby być przekonany, że wszystko zostało powiedziane), twórca miota się, goni za chimera i stoi na straconej pozycji, jest powoli „osuwającą się górą” (Przybyszewski); albo tak, jak filozof nieustannie poszukuje tego jednego wyrazu i dlatego mówi przez całe życie (Bergson). I wcale nie musi mówić w sposób piękny czy przez innych za taki uznany: musi być zgodny z samym sobą, z własnym wewnętrznym przeświadczeniem i to jest jego najgłębszą prawdą. Jest to prawda relatywna, bo punktem odniesienia jest dusza, ludzkie wnętrze, poruszenia psychiki i świadomości, a to jest grunt zmienny, pulsujący. Próżno więc szukać stałych kryteriów wyróżniających przedmiot jako dzieło sztuki.

Idąc tym śladem dochodzimy jednak do wniosku paradoksalnego: sztuki nie da się rozpoznać, bo każdy wytwór ludzkiej działalności jest faktem unikatowym; nie ma wszak dwóch krzeseł identycznych, każde wnosi coś nowego do całości istnienia. Dzieło (wytwór człowieka) tandetne, trywialne, naśladowcze, nieczytelne i jakiegokolwiek — przez „twórcę” takiego faktu może być uznane za oddające właśnie stan jego wewnętrznych, duchowych napięć. Ale wówczas należałoby do sztuki zaliczyć całość ludzkich dokonań i sztuka całkowicie rozplynęłaby się w mrokach pospolitości⁶.

Dlatego należy postawić pytanie: co sprawia, że zarówno dzieła wyrozumowane, tworzone w obrębie określonego stylu, kierunku, kultu dla mistrza, tradycji i wartości uniwersalnych (jeżeli takie istnieją), oraz dzieła odrzucające jakiegokolwiek podporządkowanie i wymóg piękna jako konstytutowany dla dzieła sztuki — dlaczego tamte i te traktujemy jako sztukę właśnie? Co je łączy, niezależnie od tendencji czy nurtu z których wywodzą się twórcy, jak i widzowie?

3. JAKOŚCI OBIEKTYWNE I SUBIEKTYWNE DZIEŁA SZTUKI

Jeżeli dzieło sztuki zmusza mnie choćby do chwilowej fascynacji, to taki impuls budowany jest co najmniej dwojako: jest to zachwyt spowodowany niezwykłością

⁶ A. Camus napisał o podobnej konsekwencji nihilizmu Nietzschego: „Tam, gdzie nikt nie potrafi już orzec, co jest czarne, a co białe, światło gaśnie i wolność staje się dobrowolnym więzieniem” (A. Camus: *Człowiek zbuntowany*. Kraków 1991, s. 73).

widzenia świata przez twórcę oraz sposób, kunszt jego przekazania, utrwalenia w dziele. Owa niezwykłość, odmienność i unikatowość patrzenia na świat oraz maestria ich przekazu towarzyszą sztuce od najdawniejszych czasów, niezależnie od mód i tendencji w jej rozwoju. Kiedyś takie elementy dzieła oddziaływały przede wszystkim na intelekt, zaś dzisiaj — na wrażliwość zmysłową; intelektualne formy tworzenia wartości w kulturze duchowej, jak poezja i literatura, coraz rzadziej bywają zaliczane do sztuki. Aczkolwiek dla fenomenologa nie ulotne akty ekspresji i zachwyty, a właśnie dzieło literackie może być modelowym przykładem na to, że można w nim szukać jakości trwałych i uniwersalnych⁷. Chociaż ten sam fenomenolog jest świadom tego, że budowanie teorii estetyki uwzględniającej uniwersalne normy i kryteria bywa zajęciem mało efektywnym, bo „Przy każdej zmianie stylu okazuje się (...), że stare normy nie obowiązują”⁸.

Jeżeli jakością artystyczną jest precyzja i kunszt wykonania (artyzm), zaś jakością estetyczną piękno, to czy piękne jest zawsze takie dzieło, które spełnia ów wymóg kunsztu? Zdaje się, że nie, bo przecież piękne bywają też przedmioty użytkowe o prostym wykonaniu nie będące nośnikami innych treści; piękne są twory natury w których kunszt artystyczny jest całkowicie nieobecny. Czymże jest więc piękno: cechą dzieła złożonego, skomplikowanego, dużego czy małego, proporcjonalnego- itp., wykonanego z określonego tworzywa, czy też jest ono uzależnione od subiektywnego przeżycia odbiorcy? A może nasze zmysły są tak zbudowane, że niezależnie od mojego nastawienia: barwy, dźwięki i kształty raz wywołują wstrząs połączony z bólem fizycznym i psychicznym (ostre tony, barwy, kształty), zaś innym razem dają poczucie odprężenia, ukojenia i bezpieczeństwa? Np. piękne krzesło to nie takie, które odlano z chropowatego cementu czy potłuczonego, raniącego ciała szkła, ale z delikatnej, subtelnej w dotyku masy perłowej czy z wielokolorowego szkła wewnątrznie podświetlanego, cieszącego wzrok? Może zawsze cieszącego, w każdej kulturze?

Oto dlaczego dzieła intelektu eliminuje się ze sztuki⁹: bo są one wyrazem partykularyzmu kulturowego nieprzekładalnego na wyrazy innych kultur, o czym doskonale wiedzą hermeneuci. Natomiast wrażliwość zmysłowa i struktura emocjonalna człowieka — są właściwościami gatunkowymi zbliżonymi w swoim wyrazie zawsze i wszędzie (śmiej się, jest i będzie oznaką wesołości, jak „świat światem”)¹⁰. Czy zatem sztuki przedstawieniowe działające na zmysły: malarstwo, rzeźba i architektura oraz muzyka — to jest sztuka we właściwym sensie? Można by na to pytanie odpowiedzieć w sposób twierdzący gdyby nie fakt, że w pewnych kulturach dzieła sztuki przedstawieniowej importowane z zewnątrz są

⁷ W *Das literarische Kunstwerk* (1930) R. Ingarden przekazał analizę dzieła literackiego jako reprezentatywną „dla wysunięcia pewnych całkiem ogólnych problemów związanych z dziełem sztuki (...), jak zagadnienie sposobu istnienia dzieła sztuki, jego tożsamość przy percepcji przez różne podmioty w różnych epokach itd.” (R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa 1981, s. 170).

⁸ Tamże, s. 21-22.

⁹ Jedni poezji odmawiają miana działalności artystycznej, inni zaś traktują ją jako integralną część sztuki (Zob. Wł. Tatarkiewicz: *Op. cit.*, s. 26).

¹⁰ Według H. Osborne’a „smak estetyczny” to szczególna wrażliwość zmysłów na zadowolenie towarzyszące oglądaniu dzieła. „Jest to świat wewnętrzny (...). I z tego świata wewnętrznego kultura estetyczna przynosi się nie tylko do materialnych cech naszego istnienia, lecz zostaje także wszczepiona w nasze duchowe potrzeby i dążenia” (H. Osborne: *O wartościach moralnych i estetycznych*. W: *Ethos sztuki*. Oprac. zbior., Warszawa-Kraków 1985, s. 104).

także odrzucane. Co prawda Japończycy lubują się muzyką Chopina, ale nie słyszałem, abyśmy my dochowali się wirtuoza muzyki japońskiej czy reprezentanta muzyki plemion ludożerców, radośnie odgrywanej tuż przed degustacją.

Należałoby więc wyrazić się podobnie, jak o partykularyzmie kulturowym intelektu: każda kultura, także w sferze sztuk przedstawieniowych wytwarza własną wrażliwość estetyczną zakorzenioną w swojej historii, własne kategorie i kryteria oceny, swoich ekspertów i sama decyduje co jest, a co nie jest dla niej dziełem sztuki.

Mimo to uważam, podzielając pogląd Władysława Tatarkiewicza, że każdy wytwór ludzkiej ręki wykonany w sposób mistrzowski (była już o tym mowa: mistrzostwo rozumiem jako oszczędność środków formalnych i tworzywa przy możliwie bogatym przekazie treści) — jest nośnikiem wartości artystycznej i jakości estetycznej zarazem¹¹. Jednak należy dodać, że ów wymóg kunsztu artystycznego także jest mało precyzyjny, bo może być sprowadzony do kryteriów indywidualnych: trudno jest jednoznacznie ustalić, które dzieło jest nośnikiem bogatszej treści; wszak często o tym decyduje poszczególne odbiorca wzbogacający (lub zubożający), zatem modyfikujący treść dzieła własną wyobraźnią. Dzieło wstrząsa widzom i słuchaczom dlatego, że artysta utrwalił w nim swoje, osobiste widzenie świata w sposób lapidarny, skrótowy, symboliczny (Schelling, Cassirer), podczas gdy na co dzień obcujemy z mnogością czy zalewem informacji i bodźców pospolitych, zbędnych, mało istotnych.

4. AUTONOMICZNY WYMIAR PROCESU TWÓRCZEGO

Przed wiekiem rozgorzał spór o to, czy sztuka jest w kulturze działalnością autonomiczną gwarantującą twórcom niezależność od wszelkich form nacisku. Mówiono, że ma on tworzyć nowość jedynie w zgodzie z samym sobą, nie zaś w zgodzie z cokolwiek zewnętrznym, ma być twórcą, a nie odtwórcą i jako twórca — posługuje się własnymi kryteriami wartości i sensu, potrzeby tworzenia dzieł artystycznych¹². Przeciwnicy hasła wyzwolenia sztuki wskazywali na to, że twórca musi być czytelny dla swoich odbiorców, zatem czy tego chce, czy też nie — musi się odwoływać do obecnych w kulturze form artykulacji i środków wyrazu; nie jest wolny w taki oto sposób, że może tworzyć byle co i byle jak, aczkolwiek w zgodzie ze swoją chorą wyobraźnią dodatkowo wspomaganą np. środkami odurzającymi (cyganeria artystyczna przełomu XIX i XX wieku świadomie izolująca się od życia społecznego, zyskała pogardliwe miano „nerwicowców”). Nikt, także twórca, nie żyje w próżni społecznej, poza wartościami moralnymi, ideami politycznymi, systemami religijnymi itp. Twórca czerpie inspiracje z otoczenia (bez takiego zapłodniającego wpływu byłby bezsilny), tworzy nie dla siebie, a dla innych i jego dzieła, wracając do otoczenia społecznego jako pierwotnego źródła inspiracji, posiadają walor kształcący, edukacyjny: twórca nie wytwarza własnego, wyizolowanego świata wysnutego z imaginacji, a współtworzy kulturę, fakt zbiorowy.

¹¹ Wł. Tatarkiewicz: Op. cit., s. 38.

¹² W 1866 roku zwolennicy hasła „sztuka dla sztuki” ogłosili we Francji swój manifest: *Le Parnasse contemporain*, broniąc swojej profesji przed urynkowieniem. Przeciwnicy, szczególnie J. Plechanow, uznali to hasło za manifest zachłannego mieszczaństwa które nie chce być finansowo i moralnie odpowiedzialne za cokolwiek, także za sztukę i tworzy udziwnioną teorię o jej autonomii.

Powyższe stanowisko niesie ze sobą określone niebezpieczeństwa wyływające z tego, iż jego głosiciele powołują się na tzw. dobro ogólne, postępek w kulturze, konieczności i powinności współtworzenia, współodpowiedzialności itp. Natomiast w praktyce oznacza to tyle, że każda grupa interesów swój punkt widzenia traktuje jako zgodny z „racją stanu”, interesem i dobrem ogółu, obiektywnym kierunkiem rozwoju - starając się innych nakłonić do akceptowanych przez siebie wartości.

A przecież artyście nie trzeba uświadamiać jego długów i powinności wobec innych, bo uznanie odbiorców jest dlań niezbędnym warunkiem tworzenia i wie, że jeżeli go nie uzyska dzięki własnemu talentowi i pracy, to schlebując żądaniom—obniży i zdegraduje swój talent do poziomu wyrobnika¹³. Tu pojawia się ważki problem mecenatu w sztuce i tworzenia wybitnych dzieł na zamówienie. Ale nawet wówczas, kiedy artysta wykonuje takie dzieło, to nie odstępował od swojego stylu, choćby sponsor nakłaniał go do tego wszelkimi sposobami. Dlatego byłbym rad, gdyby słynne galerie i muzea nie gromadziły dzieł pospolitych i „na jakiś temat”, a szczyliły się tym, że posiadają większość czy komplet dzieł określonego twórcy, którego osobowość artystyczna sprawi, że kolekcja będzie żywa, tchnie jego programem artystycznym, będzie manifestem. Natomiast z trywialnej konstatacji, że każdy żyje i działa w określonym środowisku kulturowym niewiele wynika w takim oto sensie: jakie są prawa, a szczególnie obowiązki artysty? Bo granice owych obowiązków twórca wyznacza sobie sam.

Jest on uzależniony przede wszystkim od tradycji artystycznej i tendencji obecnych w sztuce — przed nim. Aby tworzyć nowość należy wiedzieć, co inni tworzyli do tej pory; artysta bywa — co znaczy, że są wyjątki — zazwyczaj wybitnym znawcą i ekspertem w swojej dziedzinie i nie uważam, aby w sztuce można było być genialnym samoukiem odrzucającym *en bloc* tradycję artystyczną. Musi ją znać choćby po to, aby nie powtarzać po innych, zaś „świeżość spojrzenia” nie polega na programowo manifestowanej ignorancji. Chcąc oddać jak najbardziej wiernie swoje odczucie wewnętrzne, twórca jest zmuszony opanować w sposób mistrzowski technikę jego wyrażania, osiąść ów kunszt i artyzm lapidarnego i trafnego przekazywania idei. Wykształcenie w sobie tej umiejętności wymaga długiej i żmudnej drogi edukacyjnej połączonej z podpatrywaniem mistrzów. Dopiero potem adept może się stać twórcą samodzielnym — kiedy świadomie odrzuca cudze wzory i zaczyna tworzyć po swojemu, na własny rachunek. Uczeń mógł zgłębiać kunszt. Mistrzostwo zaś, to obok kunsztu także dar przeżywania własnego impulsu twórczego zrodzonego spontanicznie i emocjonalnie: z cierpienia albo z wielkiego uniesienia. Trzeba zatem mieć w sobie tę „iskrę bożą”, inwencję której brakuje solidnemu rzemieślnikowi i kopiście. Dla tego ostatniego ważne są przede wszystkim rzeczy zewnętrzne jako miara jego zręczności, powodzenia i uznania. Artysta także szuka pobudzenia dla własnego talentu poza sobą, jednak to nie rzeczy decydują o kształcie dzieła, a indywidualny sposób ich przeżywania bez względu na to, czy są to fakty, zdarzenia czy idee. Sądzę, że w procesie twórczym artysta patrzy na rzeczy zewnętrzne jak na dalekie tło; pierwszą i doświadczaną czy obserwowalną wprost rzeczywistością

¹³ Dlatego nie zgadzam się z następującą opinią historyka sztuki: „Czy falsyfikat celowo podrobiony, imitujący epokę, styl, artystę jest dziełem sztuki? Jest niewątpliwie, a fałszerz jest artystą. Na to nie ma rady” (K. Estreicher: *Op. cit.*, s. 16).

jest dlań sposób formowania, modyfikacji i pogłębiania gamy doznań wewnętrznych, jakie towarzyszą mu w procesie realizacji dzieła. Dlatego efekt końcowy nie jest zgodny z pierwotną ideą, z pierwszym impulsem: proces twórczy jest dynamiczny, zagadkowy i dlatego tak wyczerpujący psychicznie, bo artysta tworzy swoje dzieło całą osobowością i w każdym momencie, a jego psychika jest zaangażowana w nieustanne doskonalenie pierwotnego zamysłu i ciągle poszukiwanie tego najlepszego wyrazu. Pracując całą dobę — przetwarza świat odnajdywany w sobie samym.

Jakie są źródła takich impulsów? Jest to pragnienie graniczące z obsesją, albo: jest to pasja przełamywania tego, co jest. Camus nazwał tę dyspozycję twórczym buntem, zachłannością przejawiającą się w chęci „przerabiania świata na własny rachunek”¹⁴ i jest to w gruncie rzeczy powtórzenie Nietzscheańskiej kwalifikacji człowieka wyższego, w odróżnieniu od człowieka przeciętnego, duszy uwikłanej w obowiązki, posłusznej, odtwórczej, powtarzającej cudze dokonania i żerującej na nich.

Gdybym mógł ujrzeć krańce świata albo wibrujące atomy, zatem gdyby mi się udało przekroczyć granice bezpośredniego doświadczenia empirycznego, popadłbym w głęboki zachwyty albo takie same przygnębienie. Artysta tak właśnie odczuwa to, co jest znane każdemu, ale odczuwa to w sposób nowy, odkrywczy i dlatego odślania przed nami nieznaną wcześniej obraz świata wprawiając nas w zachwyty, graniczący niekiedy z hipnotycznym osłupieniem. Nie dlatego, że dzieło jest piękne, bo nie musi takie być, ale dlatego, że jest niezwykle, że oto widzimy, iż można czuć, widzieć, myśleć jeszcze inaczej. I że ja, widz byłem już na tropie tej nowej wizji, tego niezwyklego odczuwania, byłem tuż, tuż ale zabrakło mi jednego kroku... A ten jeden krok to jest najczęściej głęboka przepaść. Ale twórca zrobił ten krok za mnie, pomógł mi i wyrażam mu swoją wdzięczność i uznanie poprzez zachwyty nad jego dziełem: przeniknął moją duszę. Inny, zwyczajny człowiek widzi tylko swoje sprawy i najbliższy, trywialny obraz swojego otoczenia, każdego dnia taki sam; inni ludzie są dlań niezrozumiali i niemi niczym rzeczy. Natomiast twórca „otwiera” dusze, bo widzi więcej, głębiej i w sposób trafny, bliski mojemu odczuwaniu. Dlatego spontanicznie wyrażam radość z tej jedności i więzi z twórcą i jego dziełem. Ale przecież nie z każdym, bo inni — nie są w stanie do mnie trafić, może nie ja jestem adresatem ich wypowiedzi? Nie ma więc sztuki uniwersalnej, są tylko konkretni twórcy i ich przeżycia, konkretne dzieła, konkretni odbiorcy i ich konkretne przeżycia. Jeżeli zaś wielu z nich reaguje podobnie na dzieło, to źródeł takiej jedności należy szukać w nich samych, nie zaś w dziele: ono jest indywidualne, jednostkowe i niepowtarzane, nie zaś wspólne, zbiorowe, uniwersalne (zjednoczyć ludzi w podobnym odczuwaniu może niekiedy prosty gest, jedna idea czy słowo, bo ta jedność jest w nich, nie poza nimi).

Po co jednak twórca chce do mnie dotrzeć, czy to nie jest ingerowanie w moje prywatne sprawy? Otóż czyni on tak z bardzo prostego powodu: rzadko kto nie chce odzywać się do innych ludzi, rozmawiać o swoich problemach; nawet szewc godzinami stukający młotkiem w zelówki nawiązuje w taki sposób dialog ze swoimi klientami. Bardzo wielu rozmawia z przedmiotami, urządzeniami, maszynami tak, jakby to byli ich partnerzy i powiernicy sekretnych myśli. Twórca, tak samo, jak ja — czymś się fascynuje, zachwyca

¹⁴ A. Camus: Op. cit., s. 239.

i z jakiegoś powodu cierpi. Dlatego podejmuje dyskurs pragnąc się wypowiedzieć w sposób najbardziej trafny, na jaki go stać. Doznaje rozczarowania, bo powiedział nie to i nie tak, jak chciał. Ale porażka go mobilizuje i poszukuje nadal. I znowu coś zostało powiedziane, ale wiele — przemilczane, toteż następuje kolejna próba. I tak bez końca, póki starczy sił¹⁵. Tak oto dążenie do pełnego wypowiedzenia się zastępuje w końcu sam cel ostateczny, ów skończony i doskonały wyraz: nikt przecież nie dotknął i nie osiągnął ideału. Ale jeżeli artysta i odbiorca jego dzieła — mają w sobie to dążenie, pasję tego nieustannego poszukiwania, to chyba już im niewiele więcej trzeba. Rzekłbym tak: jest to nieustanny dialog z odbiorcą noszący w sobie wszelkie cechy, zatem zalety i wady m o n o l o g u, bo przecież reakcja widza nie jest znana w trakcie tworzenia i twórca nie modyfikuje swojego dzieła pod jej wpływem: swoje poszukiwania realizuje w samotności, w obrębie własnych myśli i ścian własnej pracowni. Tragedią człowieka jest ten moment, kiedy przestaje poszukiwać, kiedy cofa się, rezygnuje, zamyka w sobie na zawsze, ginie.

Co jest najgłębszym impulsem popychającym twórcę do tego nieustannego, monologiczno-dialogowego poszukiwania? Chęć zrozumienia samego siebie. Bo zrozumienie świata, tego co zewnętrzne — pełni jedynie rolę służebną, instrumentalną: docieram do najdalszych krańców istnienia po to, aby w końcu odnaleźć własne oblicze, zjawisko najbardziej tajemnicze ze wszystkich.

Zatem powróćmy jeszcze do problemu tematu dzieła narzuconego czy tworzonego na zamówienie i mającego pełnić rolę dzieła sztuki. Oto w literaturze (odwołuję się do tej dziedziny twórczości dla zilustrowania problemu) pisarz może wymyślać różne konfiguracje sytuacyjne i personalne, ale będzie to literatura płytka, użyteczna dla celów konstruowania narracji sensacyjno-kryminalnej, najniższego lotu. Czytelnik od początku wie, że czyta fikcję i kupowaną książkę traktuje (i zapomina) tak, jak orzeźwiający podmuchy elektrycznego wiatraczka, fakt mało istotny.

Ktoś może powiedzieć, że nie należy wymagać od twórcy, w tym także od pisarza, aby był współautorem rzeczywistych zdarzeń następnie opisywanych w książce. Nikt nie wymaga od aktora grającego w teatrze scenę konania, aby rzeczywiście umierał (tak jednak czynił ze swoim życiem — i cudzym — Stanisław Przybyszewski: celowo je komplikował aby zdobyć wiarygodny „temat”). Nikt nie pragnie, aby pisarz był jednocześnie rzymskim cezarem i galernikiem, zakonnicą i zbrodniarzem. Jednak czytelnik ma prawo oczekiwać, że pisarz, co najmniej w trakcie tworzenia, identyfikuje się z swoimi bohaterami, autentycznie przeżywa ich troski i radości, które — na jakiś czas — stają się także jego problemami życiowymi. Jeśli zaś twórca nie traktuje swojego dzieła jako części własnego życia, to jest jak lichy aktor prowincjonalny do znużenia powtarzający wyuczoną rolę i nic ponadto. Czytelnik potrafi uchwycić w trakcie lektury to, że dzieło powstało dla celów komercyjnych, wywołania skandalu i uzyskania taniego rozgłosu. Taka literatura bawi... przez jeden sezon lub dwa, niczym kiczowaty serial telewizyjny. I tak — jeden aktor przekazuje jedynie cudze słowo, zaś drugi dodatkowo gra własnym wnętrzem, z głębi „własnych bebeczków”. Jeden udaje, drugi — tworzy nową

¹⁵ „Pragnienie by robić, cokolwiek by to było, tak dobrze, jak tylko da się to zrobić, a nie jedynie dostatecznie dobrze, byle zbyć, i zadowolić jedynie potrzeby praktyczne, ma również w swej istocie charakter estetyczny” (H. Osborne: Op. cit., s. 105).

jakość, która na trwałe pozostaje w widzu i słuchaczu. Uszlachetnia go, rozwija, poszerza gamę jego odczuć i przeżyć. Dlatego — jak już wspomniałem — tworzenie autentyczne i szczerze wkracza totalnie w życie twórcy, angażuje całą jego osobowość i eksploatuje ją do ostatnich granic¹⁶.

Prawdą jest to, że kultura wyposaża twórcę w zaplecze teoretyczne i warsztatowe, jak głosił Erwin Panofsky. Ale to nie kultura tworzy dzieło: jest ono rezultatem indywidualnego wysiłku. To całkowicie prywatne i osobiste przeżywanie świata poparte kunsztem jego artykulacji sprawiają, że dzieło staje się sztuką, a sztuka staje się faktem. Samo przeżywanie, nawet najbardziej głębokie i zapładniające, ale utajone i nie wyartykułowane — nie istnieje jako fakt obiektywny. Ale i odwrotnie: najbardziej wyrafinowany kunszt i sprawność warsztatowa wystarczą jedynie do kopiowania, jeżeli twórca nie ma nic do powiedzenia. Świat sztuki jest zawsze wizerunkiem indywidualnego, artystycznego wnętrza; „dzieło” ukształtowane poza twórczym indywidualium jest jedynie mało wartościową błyskotką.

5. SZTUKA JAKO PRZECIWIENSTWO CZY DOPEŁNIENIE FILOZOFII?

Filozofowie nieustannie przytaczają argumenty uzasadniające potrzebę istnienia uprawianej przez nich profesji. Faktem jest, że filozofią częściej niż innymi naukami wstrząsają kryzysy, nie mówiąc o „rutynowym” negowaniu przez filozofa dorobku jego poprzedników czy reprezentantów innych stylów myślenia. Niejednokrotnie zapowiadano także koniec filozofii jako dziedziny wiedzy i z takimi zapowiedziami stykamy się także aktualnie. Natomiast niepokoje artystów, jeżeli dochodzą do głosu, to mają inne podłoże, nie wynikają one aż w takim stopniu z rywalizacji i ośmieszania przeciwników.

Wyobraźmy sobie szewca i lekarza, ludzi czynu ochoczo spełniających swoje obowiązki zawodowe. Ale pewnego dnia szewc i lekarz zaczynają snuć rozważania na temat sensu swego zawodu: szewc ślęczy po nocach nad rozprawą teoretyczną o wyższości zelówki gumowej nad skórzaną i szuka istoty zelówki „w ogóle”; lekarz docieka sensu pomocy medycznej i pożytków płynących z ratowania ludzkiego życia — w obliczu nieuchronnego zgonu każdego z nas, prędzej czy później. Ale podczas ich medytacji szewca przysypała sterta zepsutego obuwia, zaś lekarzowi zmarł pacjent. Zapomnieli bowiem, że jakikolwiek czyn praktyczny zawiera w sobie więcej rozwiązań, niż dziesiątki subtelnych rozpraw teoretycznych.

Ludzki intelekt pragnie poznać istotę rzeczy; myśl chce odczytać tajemnicę tego, co myślą nie jest i w rezultacie obcuje jedynie z własnymi wytworami: prawidłami, kategoriami, pojęciami, argumentami. Filozofia od tysiącleci nie jest w stanie rozwiązać stawianych przez siebie problemów, a jedynie tworzy nowe pytania na ich temat. Intelkt tworzy uniwersalne kategorie i usiłuje narzucić je pozaintelektualnej sferze istnienia, w czym objawia się jego imperialna i dyktatorska natura: indywidualnemu i unikatowemu istnieniu stara się narzucić schemat i regułę. I nieustannie dziwi się, że świat nie stosuje się

¹⁶ „Emocje, wzruszenie — to nośniki artystycznego tworzywa, ponieważ artysta, inaczej niż filozof czy przyrodnik, którzy myślą pojęciami czy w sposób dyskursywny, myśli emocjonalnie” (M. Mitias: *Teoria ekspresji w estetyce amerykańskiej*. „Sztuka i filozofia” nr 4/1991, s. 28).

do teorii. Ostatnią, wielką próbę dotarcia do „rzeczy samych” podjął Husserl, zaś Heidegger był bardziej powściągliwy w oczekiwaniach kierowanych pod adresem filozofii: czym innym jest b y t obiektywny, a czym innym jest b y c i e w nim człowieka.

Artysta nie chce zapanować nad światem, pragnie jedynie stworzyć jego własny obraz i poszukuje sposobów przekazania go innym. Gdyby zaczął posługiwać się słowami, mógłby — zamiast tworzyć dzieło sztuki — oddać się pokusie konstruowania uniwersalnej teorii o dziele artystycznym. Innymi słowy — zdegenerowałby się, popadł w magiczny krąg słownego zaklęcia, z którego nie ma wyjścia.

Artysta także wie, że nawiązanie z innymi pełnej komunikacji nie jest możliwe tak, jak nie jest możliwe wyrażenie uniwersalnej istoty czy natury rzeczy. Dlatego świadomie ogranicza swoje poszukiwania do uchwycenia indywidualnego, subiektywnego wymiaru rzeczy i jego przewaga, jaką ma nad filozofem polega na tym, iż wie, że będzie musiał szukać nieustannie: nie znam artysty, który orzekł, że osiągnął doskonałość i powiedział ostatnie słowo.

Imperializm rozumu naukowego ceni w teorii to, że jest ona właśnie uniwersalna, pozbawiona treści indywidualnych i jest odnoszona do sfery przedmiotowej. W sztuce jest odwrotnie: wartość dzieła wzrasta, jeżeli wyraża ono niepowtarzalny charakter twórcy. Ale tenże charakter jest równie nieuchwytny i tajemniczy, jak „obiektywna istota rzeczy”. Zarówno więc filozof, jak i artysta poszukują ostatecznych odpowiedzi na własne pytania. Jednak nie jest to wysiłek daremny: już samo ich poszukiwanie — wypada powtórzyć — jest motorem rozwoju kultury i każdej osobowości.