

Czekając na Herostratesa



M. Duchamp
„Fontanna”

Świat na dłuższą metę nie jest w stanie znieść stagnacji w żadnej z dziedzin życia. Prawdliwością dziejów jest to, że nowe pokolenia dokonują w sposób naturalny rozliczenia z zastałą terażniejszością, która jest już dla nich jedynie przeszłością, i przygotowują w swoich głowach rewolucje i kontrrewolucje, które mają wstrząsnąć światem. Dziedziną, która szczególnie nie znosi stagnacji jest sztuka. Ponieważ oparta jest na przepiętnej potrzebie tworzenia, zawsze biegnie co najmniej kilka kroków przed innymi dziedzinami życia zbiorowego. Naruszenie krępujących ją wałów jest zatem nieuchronną konsekwencją biegnącego naprzód życia.

Przyznam się, że z nadzieją i niepokojem oczekuję na nadejście współczesnego Herostratesa, żadnego stawy wariata, który podpali muzea antysztuki. Przecież on się już czai w ciemnościach nocy, dzierząc w swojej dłoni zapaloną pochodnię, której ogień, odbijając się w jego świecących szaleństwem w ciemnościach oczach, pochłonie antysztukę.

Czyż wolno powstrzymać tego ostatniego z antyartystów, tego najbardziej radykalnego, najbardziej kreatywnego z epigonów, ostatniego wiernego programowi antysztuki, który zechce wszystko puścić z dymem? Czyż w tym przypadku możemy przeszkodzić w „akcie twórczości”, który zmiecie w niebyt, popchnie w otchłań dorobek XX w.? Czy warto coś ocalić z nadchodzącej pożogi? A może ten świat umrze bez wielkich fajerków, starczą śmiercią, zwyczajnie zwiędnie, gdy okaże się, że również Herostrates jest jedynie nędznym pozorantem?

Pozostają również pytania – co dalej? W jakim kierunku przebiegnie spodziewana kontrrewolucja? Czy po śmierci akademizmu antysztuki grozi nam powrót do akademizmu sztuki? A może jednak nie ma powrotu i jak prorokował prof. W. Tatarkiewicz rzeka sztuki, która trafiając na nierówności, ogromne głazy tworzy wiry, wylewa się tworząc grząskie bagna jednak wróci w swoje dawne koryto i popłynie dalej „równo i prosto”. Rzeka przecież musi płynąć dalej w stronę odległego celu – morza.

Na początku była suszarka

Antysztuka wtargnęła na artystyczne salony nieśmiałą „Suszarką do butelek” Duchampa. W 1917 r. wystawił on też pisuar jako „Fontannę”, a do „Mona Lisy” Leonarda domalował gustowne wąsy. Tym tchnącym dziecięcą świeżością tropem podążył B. Bucelli, który do „Autoportretu” Van Gogha domalował czapeczkę. W 1920 r. M. Ray wyprodukował opakowany przedmiot, który zatytułował „Zagadka Izzydora Ducasse’a”, a R. Rauschenberg wymazał rysunek kolegi nazywając swoje dzieło „Erased de Kooning Drawing”.

Antyartysty nie ograniczali się jedynie do poprawiania lub niszczenia obrazów przeszłych pokoleń. Jocker, ekscentryczny przeciwnik Batmana, w czasie terrorystycznego ataku na galerię sztuki w Gotham City malował sprayami po znajdujących się tam obrazach. Jego wrażliwość artystyczna posunęła się następnie do wypalenia na twarzy dziewczyny obrazu za pomocą silnie żrących kwasów.

Antyartysty jak widać powoli nabierali rozmachu. Suszarki, wąsy i czapeczki przestały im wystarczać w walce o nowe oblicze sztuki. Zaczęto naśladować twórczość dzieci i osób niedorozwiniętych umysłowo, tworzyć przypadkowe kompozycje z rzeczy znalezionych na śmietniku, czego przykładem była tworzona przez T. Kantora sztuka ambalazu, pisać wiersze i książki ze słów, czy też liter przypadkowo wyciągniętych z kapelusza.

Założony w 1919 r. periodyk literacki „Literature” propagował nową koncepcję poezji, którą pojmował jako automatyzm psychiczny, strumień spontanicznych, subiektywnych skojarzeń, a zapis luźnych słów uznany został za metodę poetycką gwarantującą szczerłość wypowiedzi. Dla odmiany J. Cage dokonał genialnego odkrycia „nie mam nic do powiedzenia i mówię to – i to właśnie jest poezja”.

Wspomniany już R. Rauschenberg tworzy combine paintings, czyli obrazy z wmontowanymi w nie przedmiotami. Stwierdził on, iż „z pary skarpetek można równie dobrze zrobić obraz jak z drewna, gwoździ, terpentyny, oleju i płótna”. W 1966 r. w Jewish Museum w Nowym Jorku A. Reinhardt wystawił zamalowane na czarno 120 płótna, określając je jako ostatnie obrazy, które może namalować człowiek. Ben Vautier w 1964 r. w Nicei usiadł na taborecie na środku ulicy trzymając w dłoni tabliczkę z napisem „Regardez moi cela suffit je suis art”. H. Haacke tworzy „Rain tree”, którym stają się kapiące krople wody. C. Oldenburg dla odmiany pozostawił nam w spadku mistyczne doznania tzw. sztukę ziemi. Polegała ona na wykopywaniu, a następnie na zakopywaniu przez grabarzy prostokątnych dolów. W. de Maria i R. Weh przysypywali w akcie twórczym napotkane

Herostrat(os) – szewc z Efezu, aby zdobyć nieśmiertelną sławę, podpalił w 356 p.n.e. świątynię Artemidy Efejskiej, jeden z siedmiu cudów starożytnego świata (podobno tejsze nocy urodził się Aleksander Wielki). Skazany na śmierć i zapomnienie. Z historyków ówczesnych tylko Teopomp(os) wspomina o nim; przten. człowiek, który, powodowany nieokielznaną żądzą sławy, usiłuje uwiecznić swoje imię zbrodnią lub innym haniebnym, barbarzyńskim uczynkiem (według *Słownika mitów i tradycji kultury*, W. Kopalińskiego, 2003).

przedmioty cementem, piaskiem, czy gipsem, a C. Schneemann zorganizował występ, w czasie którego połał klejem aktora i obkleił go folią.

G. Pane poszła dalej w stworzonej przez B. Vautiera sztuce ciała wykonując makijaż za pomocą zyletki. Jej akcje kontynuował L. Smith, twórca porywającego dzieła pt. „Linia” przedstawiającego bliźnię od cięcia, które zrobił sobie na ramieniu. Kierunek polegający na nacinaniu skóry w celu uzyskania wzorów powstałych z formujących się blizn uzyskał nazwę „piercingu”. Ch. Burden w ramach performace przestrelił sobie lewe ramię, a Zhang Huan podłączył się do urządzenia wytwarzającego wysokie napięcie elektryczne. Eksperymentów artystycznych nie przeżył R. Schwarzkogler, który w wyniku samoookaleczenia oddał swoje cenne życie na ołtarzu antysztuki. Ciekawe eksperymenty prowadził S. Le Witt, który kreował maszyny do rysowania i pisał do nich scenariusze, z których każdy mógł skorzystać. T. Kantor w 1969 r. listownie, podając dokładny sposób technologii wykonania, zamówił wykonanie czterdziestu obrazów z parasolami przytwierdzonymi do powierzchni płócien.

Również muzyka stała się polem działalności antyartystów. W latach 50-tych pojawił się nowy kierunek zwany aleatoryzmem polegający na celowo niedokładnym określeniu obrazu dźwiękowego kompozycji w partyturze, co rodzić miało kreatywny udział wykonawcy przy odtwarzaniu utworu muzycznego. Przykładowo J. Cage w swoich utworach „Music for Piano 21-52”, „Imaginary Landscape” na 13 aparatów radiowych i 24 wykonawców, czy też „Music of Changes” wszystkie parametry muzyczne i ich współdziałanie ustalił za pomocą losowania. J. Cage stworzył również sonatę fortepianową „4'33”, w której – jak to sam określił – „żaden dźwięk nie jest wyprodukowany celowo”. Antyartysty starali się pozyskać dla muzyki nowe dźwięki. Stąd właśnie zrodziła się „paper music” B. Pattersona, która jak łatwo to sobie wyobrazić polega na rwaniu kawałków papieru.

Niektórzy nie byli aż tak bardzo postępowi i nowoczesność łączyli z elementami klasycznymi. Przykładem może być np. N. J. Paik, który w czasie swoich występów, polegających na swobodnej interpretacji utworów Beethovena, obnażał się podczas gry na pianinie. Motyw obnażania się podczas gry na pianinie stosowali także polscy futuryści. Najciekawszymi antyartystami w dziedzinie muzyki okazali się chyba jednak A. Hansen, H. Nitsch i N. J. Paik, których działalność twórcza polegała na niszczeniu instrumentów. Znamienne jest, iż podczas swojej prelekcji pt. „Przyszłość muzyki” G. Ligeti milczał.

Henryk Kiereś w swojej książce „Spór o sztukę” zwrócił uwagę, iż korzystanie z takich tworzyw jak „dewiacje seksualne, zachowania jawnie świętokradcze i bluźniercze, osoby niedorozwinięte lub chore umysłowo, drastyczne samoookaleczenia (amputacje i kastracje), ofiary ze zwierząt i akty samobójcze” (...) „zaliczają się do antysztuki i – wbrew niektórym opiniom – nie są jej przypadkami granicznymi czy epigońskimi, gdyż są traktowane jako jej wzorcowe ucieleśnienia.”

Antyartysty rzucili się więc na wojnę z religią i moralnością. F. Rops namalował obraz „Kuszenie św. Antoniego”, który przedstawiał ukrzyżowaną, nagą postać kobiety, nad głową której w miejsce napisu INRI geniusz artysty nakazał wpisanie słowa „eros”. Wspomniany już ▶



Wasily Kandinsky „Cossacs”.



David Falconer „Vermin death star”.



Annie Sprinkle „Erotic arts”.



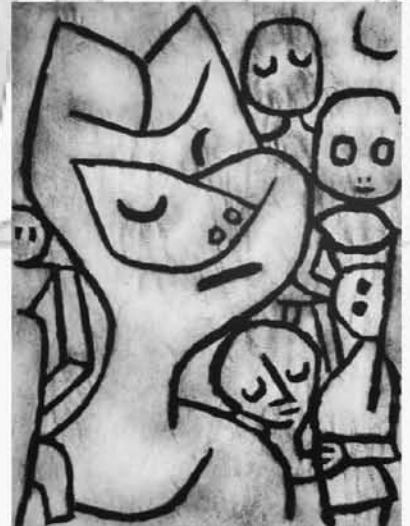
Cindy Sherman „Seniorita”.



„Martirio di San Sebastiano”.



Chris Ofili „The Holy Virgin Mary”.



Paul Klee „Gesicht Eines Gesichts”.



Salvador Dali „Birth of deity”.



Max Ernst „Ubieranie panny młodej”.



Felicien Rops „Tentation”.

Ch. Burden został przybity na wzór ukrzyżowania do Volkswagena Golfa i kazał się bić. **Z. Warpechowski** sam przywiązał się do ramy z drutu nazywając swoje dzieło „Champion of Golgota”, a **W. Vostell** w swoich dziełach naruszał „tabu” menstruacji.

W czasie dyplomowego przedstawienia studentów PWSFiT w Łodzi pt. „Niezydentyfikowane szczątki ludzkie, czyli rzecz o prawdziwej miłości” aktorzy naśladowali obcowanie pociowe i wykonywali inne czynności seksualne.

Starano się również sięgać po nowatorskie, przynajmniej w kulturze europejskiej, tworzywa takie jak np. wydzieliny ludzkiego ciała. Przykładem może być pośmiertna wystawa prac **P. Manzoniego**, na której wystawiono puszkę z ekstremantami zmarłego artysty. Jak rozumiem było to twórcze rozwinięcie zachcianki jednego z sultanów, który kazał pochować się z głową na cegle ulepionej z własnego potu, który codziennie zmywano z ciała trującego się o los poddanych władcy. **O. Muhl, G. Brus, P. Weibel i O. Wiener** tworzą „Kunst und Revolution”, podczas którego dochodzi do samookaleceń, wypróżniania się, mazania ciał ekstremantami, picia moczu i biczowania masochisty. Wspomniany już muzyk **H. Nitsch** zorganizował happening, w czasie którego uczestnicy ćwiartowali zabite jagnię, biczowali się wzajemnie, a dwaj mężczyźni pastwili się nad leżącą, nagą kobietą, obrzucaną kawałkami mięsa i splamioną krwią.

W 1999 r. w nowojorskim Brooklyn Museum of Art odbył się pokaz z kolekcji Saatchi, której głównymi atrakcjami stały się zanurzona w formaldehydzie świńska tusza autorstwa **D. Hirsta**, oraz obraz „The Holy Virgin Mary” autorstwa **Chrisa Ofili** — „Brytyjczyka nigeryjskiego pochodzenia”, który ozdobił portret Matki Chrystusa „słoniowymi ekstremantami oraz fotkami pośladków damskich wyciętych z frywolnych pism” — jak napisał miesięcznik „Art & Business”. Antysztuka wtargnęła jak widać do galerii sztuki zadawajając się w nich na dobre.

Die Kunst ist tot!

Zdaniem historyków sztuki pierwszych symptomów antysztuki należy szukać w XVI w., gdy wraz z narodzeniem manieryzmu zaczęto na pierwszy plan, w miejsce postulatów piękności, wysuwać oryginalność dzieła, jego nowość. Kolejnym etapem miało być odejście w Renesansie od koncepcji człowieka jako „imago Dei”, na rzecz koncepcji „imago hominis” i postawienie w Romantyzmie przez artystów w sztuce na samopoznanie ducha ludzkiego. Dopiero jednak kumulacja tych elementów w XX w. miała doprowadzić do narodzenia antysztuki, którą należałoby zdefiniować jako gwałtowną pogon za walczącą z pięknem nowością. Jednocześnie w poprzednim wieku nastąpiła gwałtowna utrata metafizycznego sensu życia, w ludzkich głowach gwałtowniej niż w czasach poprzednich ujawniły się niepokoje i fobie.

Gdy w 1914 r. Duchamp wystawił swoje dzieło nie miał sprecyzowanego programu artystycznego. „Zamierzałem pozbawić animuszu cały ten estetyczny rejwach. Rzuciłem im w twarz suszarką do butelek jako wyzwanie, a oni podziwiają to jako piękno artystyczne” — napisał zirytowany odbiorem swojej prowokacji ojciec antysztuki, który następnie porzucił swoją działalność na rzecz studiowania gry w szachy.

W 1919 r. ogłoszony został manifest ruchu dada, który z ogromną gwałtownością zapowiedział, iż sztuka burżuazyjnego świata idej jest martwa. „Die Kunst ist tot!” — krzyczał złowrogo ich program. Rozpoczęła się prawdziwa rewolucja. Z hukiem zaczęły padać bastiony dotychczasowej sztuki, a jej przeciwniczka zdobyła szturmem galerie i przychyłność krytyków. Ostateczne zwycięstwo nastąpiło w latach 50-tych, wraz z przeniesieniem centrum kultury ze zdegenerowanego, choć jednak mimo wszystko zakorzenionego w liczącej sobie kilkadziesiąt wieków tradycji europejskiego Paryża, do odległego, merkantylnego Nowego Jorku, centrum kręcącego się w obrębie jedynie dwóch wieków historii USA.

Manifest dada, podobnie jak cała antysztuka, ogłosił brak jakiegokolwiek programu, choć bardzo szybko dostrzeżono, iż ten planowy „brak programu” polega jednak na ogromnym ładunku niechęci i pogardy do tradycyjnej definicji sztuki. Jednym co łączyło wszystkich antyartystów była niechęć do głoszonego przez klasyczną sztukę kultu piękna, któremu przeciwstawiono gwałtowny pęd za nowością, oryginalnością i destrukcją.

Próbując usystematyzować pozostałe poglądy antyartystów na temat antysztuki każdy natknął się na ogromny problem w postaci potoku nic nie znaczących słów, belkotu, jakiejś przedziwnej papki twierdzeń, których nikt poza twórcami nie jest w stanie rozsypać, a którą należy zrozumieć aby poznać nowe zjawiska.

Analizę zacznijmy więc od nadrealizmu, który uważany jest w malarstwie za kontynuację dzieła dada. Jak napisała historyk sztuki Maria Rzepińska nowy ruch „odziedziczył po nim sympatie rewolucyjne, programowy kosmopolityzm, kult absurdu, cechy prowokacji i perwersji”. Kierunek ten inspirowany był niewątpliwie odkryciami Freuda z dziedziny psychoanalizy i podświadomości, co znalazło swoisty wyraz w „Manifestie nadrealistycznym” Bretona

z 1924 r. Stwierdzał on, iż obraz ma stanowić „okno wchodzące na rzeczywistość wewnętrzną” artysty. André Breton pisał, iż inspiracji należy szukać „w lękach, obsesjach, w marzeniach i halucynacjach, w mechanizmie agresji i ucieczki, w bzdurach, w niespełnionych marzeniach”.

Czołowy twórca surrealizmu — malarz **Max Ernst** napisał „widziałem na własne oczy, jak wyglądy rzeczy rozpadają się, i czułem spokojną okrutną radość. W ciągu mej działalności przyczyniłem się do generalnego przewrócenia tych wartości, które w naszym czasie uznane były za najbardziej pewne i stałe.”

G. Ben napisał, iż w antysztuce tak naprawdę nie chodzi o wytworzenie nowych przedmiotów, ale o akt negacji sztuki dotychczasowej. Widzimy u niego mimo wszystko elementy programu pozytywnego, gdyż jego zdaniem paradoksalnie ta nowa sztuka — negacja — ma stworzyć nowość, która będzie „choć trochę mniej zgnięta, mniej egoistyczna, mniej merkantylna, mniej ciemna, mniej idiotycznie groteskowa.” Natomiast zdaniem Richtera za pomocą antysztuki należy wydobyc instynkty, które mają prowadzić do „rebelii w imię rebelii, do anarchistycznej negacji wszelkich wartości.” Dadaści twierdzili wręcz, iż potrzebne jest „całkowite zniszczenie minionej kultury, aby ratować siły twórcze człowieka”.

Antysztuka skoncentrowała się na programie negatywnym — na destrukcji i walce z modernizmem, z duchami przeszłości sztuki. Stała się „pięścią zaciśniętą na kamieniu i wznieśioną do góry”. Jak napisał Henryk Kierś antysztuka stała się „wzorcem nowego sposobu życia, dzięki któremu człowiek otrząsa się z tzw. mentalności ateńskiej, przywiązania do ideologii »centryzmu« i do totalitaryzmu modernistycznego Cogito.”

Zdaniem twórców należało nieść mistyczny płomień krucjaty antysztuki w imię walki z konwenansami o powrót do Natury rozumianej jako chaos, czysta wolność, ucieczka spod dominacji rozumu. „Twórczość musi polegać na znieszczeniu, wykoślawianiu naturalnych form, bowiem dopiero w nich odradza się prawdziwa natura rzeczy.” — pisał malarz **Paul Klee**. Sztuka miała stać się środkiem odkrycia prawdziwej natury człowieka, „celową bezcelowością”, „strategią wolności” pędzącą na spotkanie rajy nieskończoności i pierwotnych początków.

Oprócz oryginalności, powrotu do Natury i kultu kreatywności kolejną cechą antysztuki stało się jej dążenie do powszechności. Dadaści twierdzili, że sztuka leży na ulicy. „Dzisiaj mamy do czynienia z niezliczoną liczbą artystów, z niezliczoną ilością bogów i kosmologii” — napisali w jednym ze swoich manifestów. Zdaniem antyartystów, skoro geniuszem sztuki jest wolność i kreatywność, twórcą może być każdy. Amerykański rzeźbiarz **R. Morris** stwierdził wręcz, że „artysta jest w gruncie rzeczy pracownikiem fizycznym, malarz nawet najznakomitszy, nie robi nic innego jak to, że przenosi farby z tuby na płótno; pojęciem nadrzędnym w stosunku do artysty jest tragarz.”

Obalając dotychczasową definicję sztuki starano się stworzyć nową. Duchamps napisał, że sztuką jest wszystko to, co wieszane jest w muzeach. B. Vautier napisał, iż „wszystko jest sztuką”. Najpełniejszą i zarazem nic nie mówiącą koncepcję sztuki po antysztuce wymyślił Kossuth, który stwierdził, iż „definicją sztuki jest sztuka.” H. Sedlmayra napisał zaś, że sztukę cechuje „upodobanie do niższych funkcji życiowych”.

Zdaniem zaś innych teoretyków antysztuki ma ona aspiracje religijne, metafizyczne i sakralne. Malarz **B. Nicholson** stwierdził, że „malarstwo jest w swej istocie tym samym co przeżycia religijne”. W tym całym zamęcie pojęciowym znajdziemy również, odwołującą się do arystotelesowskiej, koncepcję sztuki **S. I. Witkiewicza**, który forsował tezę, iż swoistą cechą sztuki jest to, że nadaje rzeczom kształt.

Die Antikunst ist tot

J. Kozłowski napisał o dziełach antysztuki, iż „im dłużej je oglądam, tym lepiej ich nie rozumiem”. Pomimo to na progu XXI w. antysztuka jest już jedynie ruchem przeszłości, który nie potrafi przyjąć tego do wiadomości. Nie bez powodu na stronie internetowej poświęconej działalności artystycznej T. Kantora znalazłem przypis, że dotyczy ona „ostatniego wielkiego awangardzisty i reformatora teatru”. Antysztuka wyczerpała się, czego najlepszym przykładem w naszym kraju jest prawie tytaniczna, skazana na niepowodzenia próba odgrzania najlepszych lat antysztuki przejawiająca się w licznych inicjatywach „witkacowskich”, „kantorowskich”. Próby te potwierdzają jedynie prawdę, iż jeżeli sztuka jest wiecznym poszukiwaniem nowego, to Die Antikunst ist tot! — Inicjatyw tych nie można traktować w innej płaszczyźnie niż li tylko próba przedstawienia współczesnym historycznych postaw.

Motorem antysztuki od samego początku była sensacja, nota bene tytuł taki nosiła ekspozycja w brooklińskim Museum of Art, na której zaprezentowano obraz „The Holy Virgin Mary”. Bez prowokacji i osób, które dały się sprowokować sztuka ta nigdy by nie zaistniała. Już w napisanym w 1925 r. eseju „Dehumanizacja sztuki” hiszpański filozof José Ortega y Gasset, ►

autor słynnego „Buntu mas”, napisał, że „w sztuce współczesnej wyraźnie daje się wyczuć potrzebę obrazoburstwa”. Permanentny duch skandalu, każdorazowo sztucznie wywoływana eksplozja emocji spowodowały, że problem rozdmuchano bez powodu do niebotycznych rozmiarów. Prawdą jest, że zniszczono sztukę klasyczną, ale przecież antysztuka, będąca dzieckiem minionego wieku, wypalona i obrana z pomysłów umiera na naszych oczach.

Jedyną poważną pozostałością awangardy jest to, iż obalwszy klasyczną definicję sztuki nie można obecnie stworzyć nowej, obejmującej całą historię działalności twórczej człowieka. Nie jest to dzisiaj największy problem zważywszy, iż już Pindar z Teb stwierdził, że „Sztuka jest trudna”, a Hipokrates dodał za nim „Ars longa, vita brevis”. Zresztą, gdy w XVI w. doszło do oddzielenia sztuki od rzemiosła przez kilka wieków nie potrafiono zdefiniować pojęcia sztuki, i zaliczających się do niej rodzajów działalności, co nie przeszkadzało współczesnym intuicyjnie pojmoswać czym to pojęcie może być.

Teorię, iż problem antysztuki jest nadmiernie rozdmuchany zdaje się potwierdzać E. H. Gombrich, który napisał o prowokacjach sprzed prawie stu lat: „Myślę, że pochwalanie tego typu sztubackich figli i przyznanie im osobnego miejsca w debatach na temat sztuki stanowi jedno z największych uchybień, jakie wyrządono sztuce od czasów jej narodzin — od czasów człowieka jaskiniowego! Nie potępiam Duchampa za splatanie figla. Potępiam nas wszystkich za to, że mówimy o nim po tylu latach, że jesteśmy przy tym tak poważni, i za to, że wywodzimy z owej psoty nową definicję sztuki”.

Należy zadać sobie również pytanie czy antysztuka rzeczywiście wniosła do sztuki nowe formy wyrazu? Warto się nad tym zastanowić zważywszy, iż np. tak kojarzone z antysztuką graffiti znajdziemy już w Starym Testamencie, w Księdze Daniela, gdzie czytamy, iż w czasie uczty u króla Baltazara „ukazały się palce ręki ludzkiej i pisały za świecznikiem na wapień ściany królewskiego pałacu (...) mene, mene, teke!“. Nihil novi sub solis!

Bardzo ciekawej krytyki antysztuki dopuścił się w początkach lat 60-tych Mircea Eliade w swojej książce „Aspekty mitu”. Zwrócił on uwagę, że brak zrozumienia jaki miał miejsce w przeszłości w stosunku do przedstawicieli świata sztuki takich jak np. Rimbaud czy Van Gogh sprawił, iż obecnie elity przeżywają paniczny wręcz strach „czy są aby wystarczająco postępowi i czy potrafią na czas odgadnąć ręką geniusza w dziele na pierwszy rzut oka bezwartościowym”. Mimo wszystko świadczy to zdaniem M. Eliadego, iż podświadomie elity te pomimo głośzonych skłonności lewicowych pragną odnaleźć w antysztuce jakiś sens, rządzące nimi reguły, co już lewicowie nie jest. Stwierdził on, iż „chyba nigdy dotąd w historii artysta nie mógł być bardziej pewien tego, że im bardziej jest ekstrawagancki, obrazoburczy, niedorzeczny i nieprzystępny tym bardziej będzie chwalony, rozpieszczony i wielbiony”. Mamy więc jego zdaniem do czynienia z nowym akademizmem awangardy, sztywnymi ramami, gorsetem, w który zakuta została wolność i kreatywność sztuki. Obecnie bowiem „zjawisko to jest tak silne, że wszelkie dzieło artystyczne, które nie bierze pod uwagę tego nowego rodzaju konformizmu, naraża się na ryzyko stłamszenia czy niezauważenia”.

Zdaniem profesora Eliadego obecnie w sztuce nie chodzi już nawet o prowokację i kult nowości, ale o to, że zdominował ją „absolutny triumf permanentnej rewolucji”. M. Eliade powtórzył tu zresztą jedynie opinie malarza **J. Dubuffeta**, który napisał, że „jedynym ustrojem korzystnym dla sztuki jest rewolucja w permanencji”. Kult nowości i oryginalności został doprowadzony do takiego absurdu, iż „wszelkie nowatorstwo niezależnie od tego czy chodzi o rozdarty plakat, czy o puszkę sardynek podpisaną przez artystę, z góry ogłaszane jest jako genialne i porównywane z nowatorstwem takiego Van Gogha czy Picassa”.

M. Eliade napisał, iż „rewolucyjne eksperymenty sztuki współczesnej odzwierciedlają w pewnym sensie kryzys duchowy lub po prostu kryzys wiedzy i kreatywności artystycznej”. Destrukcyjnych środków wyrazu dokonał kubizm, dadaizm i surrealizm, dodekafonia i „muzyka konkretna”, ale także **James Joyce**, **Beckett** i **Ionesco**. „Ci, którzy dzisiaj rzucają się w zapamiętaniu, by niszczyć to, co zostało już zrujnowane, są tylko ich epigonami” — konstatuje profesor. Potwierdza się twierdzenie José Ortegi y Gasset, że „w sztuce powtórzenie jest niczym”.

Według prof. W. Tatarkiewicza korzeni antysztuki należy szukać w XIX w. — w symbolizmie i ekspresjonizmie. Jednak dopiero w poprzednim wieku „artyści awangardowi łamiąc konwencje stali się poszukiwani, szczególnie cenieni, sławni, wysoko płatni”. Doprowadziło to do stanu, w którym „awangardy właściwie już nie ma, gdyż jest tylko awangarda.” Źródeł sukcesu antysztuki szukał W. Tatarkiewicz w jej „inności”. Pisał on na początku lat 70-tych XX w., że „inność wyniosła awangardę na szczyt i ona tylko może ją na szczycie utrzymać”. „W zwiąskiej awangardzie zmiany formy są stałe, prawie coroczne; zmiany form, programów, koncepcji, haseł, teorii, nazw, pojęć szybsze są niż były kiedykolwiek w przeszłości” — pisał profesor dodając jednocześnie, że brakuje jednak pomysłów tej skali co niegdyś kubizm

czy surrealizm. Za francuskim teoretykiem sztuki — A. Molesem stwierdził, iż „sztuka z buntu stała się profesją”.

Krytykami antysztuki stali się z czasem nawet jej gorący zwolennicy — marksiści. Początkowo dostrzegali w niej wyraz walki z burżuazyjnym porządkiem, ale z czasem uznali, iż uległa ona komercjalizacji i wysledzili w niej tendencje do przeżywania tradycyjnego katharsis estetycznego. Również oni odkryli, iż obecne antysztuka sprowadza się jedynie do epigońskiego powtarzania gestów z początków XX w.

A więc w prawie wiek po narodzinach antysztuka przerodziła się w nowy, nudny akademizm, który odrzewanym przez współczesnych epigonów nie jest już nic w stanie nowego odkryć.

Przyglądając się głośnym przez antyartystów postulatam przyznać trzeba, iż prawie wszystkie skapitulowały. Antysztuka miała stać się negacją sztuki, miała ją przewyciężyć i wnieść do kultury duchowej świata nową jakość rewolucyjnej negacji i powrotu do chaosu. Ten negatywny program szybko wyczerpał się i bynajmniej nie spowodował, iż ludzkość przestała tęsknić za pięknem. Wręcz przeciwnie obecnie zdaje się odczuwać coraz bardziej powszechne przeświadczenie, iż dążenie do piękna jest jednym z ważniejszych celów sztuki, odczuwa się pragnienie czegoś nowego, świeżego, pozwalającego przeżyć oczyszczające katharsis.

Mimo wszystkich zabiegów wydaje się, że zawieszona na haku świnią tuszą zawsze pozostanie jedynie świnią tuszą i niczym więcej. Wydaje się także, iż antysztuka zmusi przyszłych artystów do poszukiwania prawdziwej głębi piękna, którą np. barok potrafił odnaleźć w śmierci i brzydocie.

Mało tego przeprowadzone przez historyków sztuki badania wykazały, iż „wszystcy artyści spod znaku surrealizmu przeciwstawiali się koncepcji głoszącej, że sztuka jest tworzeniem piękna, tworzeniem wartości estetycznych. Ale u tych najbardziej utalentowanych piękno, potępione i wygnane jednymi drzwiami, często wracało drugimi w innej, nie zbanalizowanej postaci, uduziwnionej i atrakcyjnej” — napisała M. Rzepińska.

Powroty takie, a więc przewyciężenie antysztuki, dostrzeżono w pracach takich malarzy jak Max Ernst czy Salvador Dali. Mimo deklarowanej niechęci do sztuki widać u nich fascynację malarstwem hiszpańskim, czy też liczne nawiązania do tak głęboko zakorzenionego w średniowiecznych kanonach **Hieronima Boscha**, który został wręcz okrzyknięty guru surrealistów. Część prac **S. Dali** krytyka okrzyknęła nawet „religijnym kiczem”, ale nie zmienia to faktu, że jest to jedynie bezsilny głos ludzi, którzy nie potrafili pogodzić się z narastającą u malarza fascynacją tradycyjnym katolicyzmem.

W Polsce ciekawą próbą przewyciężenia antysztuki była działalność artystyczna grupy skupionej wokół pisma „Sztuka i Naród”, która swobodnie wykorzystując motywy i formy antysztuki mówiła za ich pomocą o Wielkości, Bogu i powołaniu artysty. Znamienne również, iż np. duża część włoskich futurystów już przed wojną pozytywnie odpowiedziała na hasło André Lhote'a „rappel ? l'ordre” — „powrotu do porządku” przez które rozumiano odkrycie na nowo korzeni narodowej, włoskiej tradycji w pracach **Giotta**, **Masaccia** czy **Piera della Francesca**. Również w tym samym okresie **Le Corbusier** i **Ozenfant** zredagowali w Paryżu manifest purystyczny pt. „Po kubizmie”, w którym postulowali powrót do malarstwa Cézanne'a i Matisse'a.

Ponieważ powrót do tego co było w sztuce nie jest możliwy te dwa ostatnie projekty nie zawiązały sztuki XX w. ale wraz z tendencjami w surrealizmie, wyrażającymi tęsknotę za uniwersalnym pięknem, prawdą, przeżyciem estetycznym zapowiadały bankructwo antysztuki. Okazało się, że antysztuka nie może istnieć bez kanonów sztuki, bez siły ich uniwersalnego oddziaływania. Jest jak anarchista, który nie może istnieć bez państwa i władzy którego nienawidzi. Antysztuka jest jedynie cieniem sztuki, jej złośliwym komentarzem.

Pięknu antysztuka przeciwstawiała kult nowości. Zaobserwowano obecnie, o czym pisał już prof. M. Eliade, iż tworzonego dzisiaj dzieła nie zauważy się jeżeli nie będzie nowatorskie. Już od dawna doprowadziło to w sztuce do nowego akademizmu, „stylizacji, manieryzmu i eklektyzmu”. A. Strinberg w liście do P. Gaugina napisał znieścaczony, iż nowość stała się współczesną zasadą sztuki. Kwestią tą zajmował się F. Schlegel, który zauważył, iż pęd ku nowości równa się samobójstwu sztuk, prowadzi do wyczerpania zasobów możliwości co obecnie zrodziło epigonię — konieczność naśladowania samej siebie i co za tym idzie nudę.

Trudno nie zgodzić się z tezą, że epigonia nie ma w sobie nic z postulowanej wolności i kreatywności. Przecież tylko raz nowatorskim może być podcinanie sobie żył na scenie, wyodróżnianie się czy obalanie poszczególnych „tabu” seksu, których przecież nie jest aż tak wiele. Potem staje się to nudną regułą, na którą już nikt nie zwraca uwagi i która już nawet nikogo nie szokuje. Już przecież prof. Tatarkiewicz napisał, iż „liczba (...) rozwiązań skrajnych jest ograniczona”. „Zawsze nadchodzi jednak dzień, w którym największa kopalnia okazuje się wyczerpana” — pisał o minionych kierunkach w sztuce José Ortega y Gasset.

Zwraca się powszechnie uwagę, że odcinanie się od starego powoduje śmierć sztuki albowiem nowość zawsze czerpie siłę ze starości. Na tym polegała żywiołowość początkowego okresu antysztuki, iż paradoksalnie czerpała garściami inspirację ze sztuki klasycznej — np. z obrazów Leonarda. W akcie negacji domalowywała im wąsy, ale stanowiła komentarz do już istniejącego dzieła.

Antysztuka postulowała powszechność sztuki. Dadaści krzyczyli przeciw, że wszyscy członkowie ruchu dada są prezesami. Odniesiono skutek wręcz przeciwny. Ucieczka w dumną izolację i narcystyczne cierpienie doprowadziła do samoalienacji i skazania sztuki na elitaryzm. Znamienne, iż po złamaniu kanonów antysztuka nie może istnieć bez artystycznego komentara, który pozwoli zrozumieć profanom o co chodziło twórcom. Zjawisko to dotknęło także krytyków sztuki, a więc osób w powszechnym przekonaniu uznawanych za kapłanów, którzy rozumiejąc język objawienia tłumaczą go „ludowi”. Odbiorcy sztuki zmuszeni zostali do pełnego niepokoju oczekiwania na głos wyroczni, która objawi im wielkość dzieła.

Tymczasem krytycy antysztuki sami nie rozumiejąc jej przesłania ogłosili powszechną kapitulację. Bo czym innym, jak nie kapitulacją może być dokonany przez pewną osobę opis twórczości T. Kantora, w którym czytamy: „To ustawienie własnej ambicji »kreowania« w pobliżu punktu zerowego automatycznie ustawiło z gruntu inaczej stosunek do przeszłości z jej relikcjami i roszczeniami do przedmiotu. Chodziło bowiem nie o to, aby go powtórzyć lecz aby go odzyskać”. To być może jest opis działalności twórczej T. Kantora, ale jednocześnie jest to potok nic nie znaczących słów. To już nie jest nawet gnoza. W takiej rzeczywistości żyją sami profani, bo nawet twórcy i ich egzegeci nie wiedzą o co im chodzi.

Hasło egalitaryzmu odniosło jedynie taki skutek, iż zwolniło twórcę z obowiązku tworzenia arcydzieł i wyzwoliła w elitach paniczny lęk (o którym pisał M. Eliade) przed niezrozumieniem dzieł antysztuki. Bunt przeciwko takiemu stanowisku najlepiej wyraził burmistrz Nowego Jorku Rudolph Giuliani, który protestując przeciwko wystawianiu w Brooklyn Museum of Art „dzieł” antysztuki powiedział: „Przestrzegam jednej zasady: wszystko, co potrafię sam zrobić, na pewno nie jest sztuką”. Dążenie do egalitaryzmu spowodowało zachwianie pozycji artysty jako osoby wyposażonej w szczególną misję, talenty czy uzdolnienia co najdobitniej ujął cytowany już R. Morris.

Nie mogę zgodzić się natomiast z twierdzeniem, iż antysztuka zaistniała tylko i wyłącznie w wyniku skumulowaniu takich warunków jak kult nowości, odejście od koncepcji „imago Domini” na rzecz „imago hominis” i dążenia przez artystów do samopoznania duszy ludzkiej. Antysztuka stała się po prostu symptomem zdehumanizowania wnętrza człowieka, jego przeraźliwej pustki, utraty metafizycznego sensu życia, stała się barometrem kondycji współczesnych elit, które nie mają nic świeżego do zaferowania człowiekowi. Jako oko we wnętrzu artysty pokazała tkwiące w nim niszczycielskie demony.

Stan ducha antysztuki wspaniale oddał w swojej wydanej w 1932 r. książce „Nienasyce nie” S. I. Witkiewicz. Opisuje ona środowisko muzyków, malarzy, filozofów, arystokracji i wojskowych. Jest to studium rozkładu, świat w którym króluje „szalona muzyka oparta na dysonansach; perwersje erotyczne; rozpowszechnione używanie narkotyków; bezdomność myśli na próżno szukającej oparcia; fałszywe nawrócenia na katolicyzm; skomplikowane schorzenia psychiczne”. Jest to stan w którym elity utraciły wiarę i poczucie sensu działania. Jest to świat, w którym prawdziwa „religia, filozofia i sztuka dożywają ostatnich swoich dni” choć przecież „bez nich życie nie jest nic warte”.

Antyartysty nie potrafią już marzyć, dawać nadzieję na powrót do mitycznych początków, nie dają wystarczających odpowiedzi na pytania dotyczące zasad kierujących światem, ucieczki od świata zła w kojącą, wysnioną krainę dobra i piękna, spotkania z Absolutem. Nie dają mi oczyszczającego spotkania z Chrystusem.

Nic więc dziwnego, że spokojnie możemy za K. I. Gałczyńskim krzyczeć w stronę antyartystów, że ich sztuka „śmierdzi jakimiś monstrualnymi kwasami: naftoliną, molochronem, sudorynem, antipodem, maokiem, flietem, japońskim grzybkim, lebewolem, syndetikonem, kolekturą loterii, koizmą, marksizmem, pigułkami z zakonnikami, trilizmem i współczesnością” podczas gdy sztuka jest przeciw „szczytem na który się wchodzi, albo przepaścią w którą się skacze” jest wreszcie dla tych, „co mają czyste serca” bądź przez sztukę „pragną oczyścić się”.

Nie znaczy to, że antysztuka niosła ze sobą jedynie złe tendencje, że nie pozostawiła po sobie nic godnego uwagi. Jak już wspominałem doprowadziła do upadku skostniałego akademizmu sztuki sprzed antysztuki, pokazała że piękno jest ważnym, choć nie koniecznym jedynym warunkiem sztuki. Cennym w antysztuce był pierwiastek buntu przeciwko „burżuazyjnemu światu idei”. Niestety skierowany on został ślepo w stronę destrukcji wszelkich reguł zamiast w stronę poszukiwania tych prawdziwych, doskonałych i oczyszczonych z ludzkiej hipokryzji.

Antysztuka uzmysłowiła również, że nowość czy oryginalność mogą stanowić źródło artystycznych doznań, pod warunkiem oczywiście, iż nowość stanowić będzie nie cel lecz środek

sztuki. Pozostawiła nam wreszcie cenne poszukiwania surrealistów i futurystów. Cennym okazała się zrodzona u jej narodzin wolność i kreatywność, które dają nadzieję, iż również obecnie, w czasach obecnego akademizmu antysztuki, artyści będą w stanie przełamać okowy i równie gwałtownie podążyć w poszukiwaniu „veritas aestheticum absolutum”. To przecież zdaniem prof. Tatarkiewicza wolność walcząca ze skrupowaniem kanonami sztuki doprowadziła do zwycięstwa awangardy.

Godnym kontynuowania jest również widoczne wśród antyartystów wyjście poza scien-tyzm, mimo wszystko odrodzenie zainteresowania metafizyką, odkrycie przez wielu tajemniczego świata symboli. Antysztuka udowodniła wreszcie, iż nawet w czasach największych buntów przeciwko klasycznym kanonom człowiek nie jest w stanie się z nich „wyzwolić”. Udowodniła wręcz, że nie ma takiej potrzeby. Pokazała, iż stanowią one istotę naszej kultury, istotę człowieczeństwa, że świat czy tego chce, czy nie wokół nich się kręci, że można je jedynie przyjąć lub bezskutecznie z nimi walczyć. Tertium non datum.

F D H D H D J D J K D K K D K D K ?

A więc cóż pozostaje nam po upadku akademizmu antysztuki? Czy jesteśmy skazani na powrót do akademizmu sztuki jak proponuje nam część estetyków? Wydaje się to zbędne i jałowe, jak jałowe było kopiowanie przez starożytny Rzym wspaniałych olśniewających zabytków sztuki greckiej. Nie możemy stać się epigonami czasów minionych. Musimy wypłynąć na wielkie wody w poszukiwaniu nieznanych jeszcze łądów sztuki.

Na początku XX w. futurysty rzucili hasło spalenia wszystkich muzeów. Może dziś u początków XXI w. powinniśmy zezwolić rządnemu sławy Herostatesowi spalić muzea antysztuki — spalić muzea wypełnione zakonserwowanymi pod warstwami werniksu trupami? Może powinniśmy z tej pożogi uratować tych kilka, nielicznych cennych dzieł? A może powinniśmy jednak zapomnieć o współczesnych epigonach i czerpiąc z najlepszych tradycji CAŁEJ sztuki postawić światu nowe wyzwanie?

José Ortega y Gasset pisał, że wszystkim zastrzeżeniom co do antysztuki winny towarzyszyć akcenty pozytywne — „propozycja innego od dehumanizacji kierunku rozwoju sztuki, który by jednak nie nawracał do ubitych ścieżek”. Jego zdaniem nie ma już powrotu do akademizmu sztuki — „łatwo jest orzekać, że sztukę można uprawiać w ramach tradycji, ale ten wygodny frazes nie na wiele zda się artyście, który z pędzlem lub dłutem w dłoni czeka na konkretne natchnienie” — pisał hiszpański filozof.

Znajdźmy więc w sobie odwagę rzucenia w twarz współczesnego, obranego z idealizmu świata wezwania do powszechnej odnowy — renovatio — wpojenia w niego tej wspaniałej radości i intensywności życia, która pcha w stronę wykielkowania i zrealizowania marzeń. Przystąpmy do tego zuchwałego i gwałtownego ataku, do pełnego pasji, energicznego buntu w imię walki z ludzką anemią, miernotą i pustką. Bądźmy na tyle zuchwali, aby stworzyć wybuchową mieszaninę irredentyzmu, kultu bohaterów, głębokiego pragnienia spotkania w swoim życiu Absolutu, poruszenia świata uniwersalnych idei przechowywanego z takim pietetym w partykularnych kulturach Narodów i poszczególnych cywilizacji. Stwórzmy w swoich duszach, sercach i umysłach nowoczesną cywilizację współczesnych stalowych rycerzy. Kiełkujmy do wielkości, duchowej wielkości. Miłość do Boga, świata i ludzi przynagła nas. Sztuka nie wymaga od artysty, aby był moralny, ale aby tworzył wielkie dzieła. Ależ o ile łatwiej porywać innych, gdy samemu jest się niesionym przez powiew świeżości.

S. Witkiewicz napisał przeciw, że „malarstwo jest ukazaniem sobie i innym tego obrazu, który się w nas tworzy”. Dlatego można dziś na nowo podchwycić zawołanie futurystów „musimy marciare — gnać, a nie marcire — gnić”. Zaczniemy wreszcie budować, a nie rujnować. Wejdźmy na najwyższe szczyty, aby z dachu świata wzbic się do jeszcze wyższych lotów. Szukajmy zaginionych ideałów prawdy i piękna, pędźmy gwałtownie na ich spotkanie. Odkrywajmy ich blask, którego nie potrafiły dotknąć poprzednie pokolenia. Nawet **S. Przybyszewski** stwierdził, że „sztuka jest odtwarzaniem tego, co jest wieczne”. Niech więc nasze życie nie minie bezowocnie, niech każdy z nas pozostawi po sobie pięknie wyoraną brudę swojego życia. Twórzmy dzieła, które uniosą człowieka w stronę Nieba. Na ludzkiej pustyni, gdzie beczy tyle baranów bądźmy drapieżnymi lwami.

Poznajmy radość tworzenia, która rodzi się, jak napisał E. Cioran, wtedy gdy artystę ogarnia cudowna gorączka i zniecierpliwienie, gdy w wyniku natchnienia — nagłego zachwiania równowagi zapamiętują się w szaleństwie. Czy jest to możliwe w dzisiejszych czasach? Czy jesteśmy w stanie? J. Hani stwierdził zaś, iż „dziedzina sztuki jest uprzywilejowanym polem działalności wyrotowej, ponieważ dzieło jest szczególnie skutecznym środkiem oddziaływania w sferze duchowej — zarówno pozytywnego jak i negatywnego”.



Orlan „Grapes”.



Herman Nitsch „Action 2”.



Margot Knight „Lega”.



Pierre et Gilles „Le garçon attache”.



Marina Abramovic „Pieta”.



Franco B.



Paul McCarthy „Hot dog”.



Gina Pane „Azione sentimentale”.



Andy Warhol „Self portret in drag”.



Fakir Musafar



Piero Manzoni „Merda d'artista”.



Gunter Brus



Alicja Żebrowska – Z cyklu „Kiedy inny staje się swoim”.



Katarzyna Kozyra „Olimpia”.



Maria Pinińska-Bereś „Mój uroczy pokoik”.



Tadeusz Kantor „Emballages 2”.



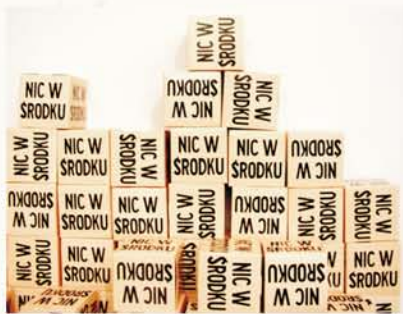
Władysław Hasior „Sztandar święteczny”.



Zbysław Grzywański „Maszyna do pisania”.



Alina Szapocznikow „Akt Piotra”.



Jadwiga Sawicka „Nic w środku”.



Jerzy Nowosielski „Wschód słońca”.



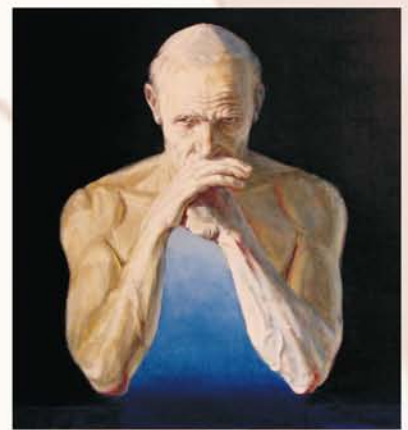
Marta Deskur „Mycie włosów”.



Zbigniew Warpechowski „Róg obfności”.



Stanisław Ignacy Witkiewicz „Kuszenie św. Antoniego II”.



Leszek Sobocki „Polak '79”.

Sztuka jest więc miejscem, gdzie kielkują i wykluwają się przyszłe rewolucje i kontrrewolucje, jest barometrem zmian. M. Eliade napisał, że „poprzez akt twórczy artyści antycypują to co ma dopiero nastąpić – jedno lub dwa pokolenia później – w innych sferach życia społecznego i kulturowego”.

Zdaniem prof. W. Tatarkiewicz wszystkie definicje sztuki rozumianej jako wytwarzanie piękna, odtwarzanie rzeczywistości, nadawanie rzeczom kształtu, ekspresja, wywoływanie przeżycia estetycznego, wywoływanie wstrząsu, tworzenie bez reguł, wytwarzanie rzeczy nierealnych są zbyt wąskie.

Jego zdaniem rzeczywistość każda z nich opisuje w jakiś sposób sztukę, ale nie jest definicją pełną. Sztuka więc we współczesnym świecie może być anarchicznym powrotem w stronę chaosu lub miejscem spotkania człowieka z Bogiem. Wszystko to będzie nazywane sztuką przez jednych, a odrzucane przez drugich. Zawsze też niezależnie od głoszonych zapewnień decydować będą o tym wybory światopoglądowe osób wypowiadających się na ten temat.

Artysta nie jest bogiem i nikt nie tworzył sztuki jedynie dla niej samej. Artysta nie jest żadnym nadczłowiekiem, choć również nie jest pojęciem podrzędnym w stosunku do tragarza. Sztuka nie jest nadrzędną nad ustanowionymi na ziemi odwiecznymi prawami. Człowiek jako istota wolna ma prawo je łamać choć jak pisał św. Paweł – wszystko wolno, ale nie wszystko przynosi korzyści. Świat jest zbudowany na pewnych prawach i buntowanie przeciwko nim jest buntem przeciwko nam samym. Należy walczyć z prawdziwym ograniczeniem ludzkości, którym jest brak Miłości. Artysta ma tworzyć dobre dzieła, w zgodzie z tym, co rodzi się w nim samym. Ma być wobec siebie uczciwym. Umożliwi mu to gwałtowny pęd na spotkanie platońskiego „*veritas aestheticum absolutum*”. Pomimo wielu niepotrzebnych zakrętów na pewno pozwoli mu to w konsekwencji odkryć to, co najwspanialsze. Jestem przekonany, że wszyscy i tak wcześniej czy później spotkamy się przecież z Prawdą.

Filozof Rudolf Stammler pisał, że kultura jest źródłem orzeźwiającej wody, która pozwala wędrowcowi odetchnąć, nabrać nowych sił i nadal podążać w stronę zachodzącego Słońca, w stronę odległych ideałów.

Pomimo osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej rewolucji, która zaatakowała ludzkość racjonalizmem, pozytywizmem i scientyzmem współczesny świat nie przestał marzyć. Prowadzone przez etnologów, psychologów i historyków religii badania jednoznacznie wykazały, że wśród wszystkich ludów, nawet wydawałoby się najbardziej zlaicyzowanych, powszechnie występują inklinacje w stronę myślenia mitycznego, czyli rozumianego jako historii prawdziwej, święte dotyczące wtargnięcia sacrum w sferę ludzkiej egzystencji. Ludzkość wierzy w nadejście cudownej ery, w której nastąpi unicestwienie współczesnego, niedoskonałego świata, po którym nastąpi nowe Stworzenie – Złoty Wiek, w którym ludzie staną się nieśmiertelni – czasy absolutnej wolności.

Wśród ludów pierwotnych wschodu i zachodu powszechnie panuje wiara w prawdziwość opowieści opisujących wspaniałe czasy początków, czasów „gdy za sprawą dokonania Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość”. Badania udowodniły powszechność przekonania, iż „to na tych wtargnięciach ufundowany jest świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim dziś go widzimy” – pisał prof. M. Eliade.

Nawet w wydawałoby się zlaicyzowanych społeczeństwach zachodnich mity żyją, choć bardzo często występują w formie bardzo zakamufłowanej. Najbardziej żywe są w społeczeństwach wiejskich, gdzie nadal powszechnie występuje „nostalgia za Naturą oświeconą obecnością Jezusa, tęsknota za Rajem, pragnienie odnalezienia Natury poprawionej i niezniszczalnej”.

Mit Złotego Wieku najbardziej widać w sferze polityki, gdzie powszechnie w okresie wyborów rozbudzana jest nadzieja na nastanie epoki powszechnego szczęścia i wolności. Mit ten najbardziej widoczny był w wypadku komunizmu czy nazizmu, w których wierzone w końcowe i ostateczne zwycięstwo Wybranych – proletariatu lub aryjczyków – nad armiami demonów – Żydów czy burżujów – i nastania ery obfitości i szczęśliwości. Szczególnie ciekawe jest to w przypadku ateistycznego komunizmu, który w swoim obrazie przyszłej apokalipsy i spełnienia czasów wchłonął bardzo dużo z chrześcijaństwa.

Współczesnym odpowiednikiem mitycznych i ludowych herosów są chociażby bohaterowie komiksów. Są oni do tego stopnia uosobieniem ideału sporej części społeczeństwa, że ich uśmiercenie powoduje powszechne objawy depresji wśród czytelników. „Jeżeli przyjrzymy się bliżej mitowi Supermana, to okaże się że ujawni on utajnione tęsknoty współczesnego człowieka, który postrzegając samego siebie jako istotę upadłą i ograniczoną marzy o tym by pewnego dnia stać się postacią wyjątkową, herosem” – pisał M. Eliade.

Podobne wnioski nasuwają się po analizie struktury powieści czy filmów kryminalnych, w których mamy do czynienia z klasyczną walką dobra i zła, w której zazwyczaj zwycięża przecież dobro. Myślenie mityczne przejawia się nawet w tak banalny sposób jak np. analizowanym

przez Andrew Greeley'a „kulcie świętego samochodu”. Występowanie wspólnych mitów, oprócz dowodu, iż ludzkość miała do czynienia z wspólnym, pierwotnym, rajskim objawieniem, wskazuje, że w naszych duszach nadal płynie wspaniała rzeka marzeń i pragnień, która uwolniona, oczyszczona, mogłaby pchnąć ludzi w stronę naprawy świata.

Dzieje myśli politycznych, a w szczególności kultury to przecież dzieje marzycieli. Marzycielami byli przecież symbolista Stefan George, który pragnął w Niemczech restytucji średniowiecznego imperium, włoski poeta Gabriele D'Annunzio, który w 1919 r. zajął Fiume, baron Roman Nicolaus Ungern von Sternberg, który pośród rewolucyjnej zamieci starał się wskrzesić w 1921 r. starożytne imperium Mongołów, płk. Thomas Edward Lawrence, który w czasie I wojny światowej starał się wskrzesić imperium Mahometa, białogwardziści walczący o restaurację carskiej Rosji, książę Junio Valerio Borghese, który w 1970 r. próbował wyrwać Włochy z liberalnego letargu, pisarz Yuko Mishima, który w tym samym roku w Japonii swoim buntem wezwał do odrodzenia najlepszych rycerskich tradycji swojego kraju. Świat ma marzenia i choć kondycja ludzka nie jest w stanie ich zaspokoić, to zawsze warto biec w stronę wyśnionego ideału.

W sztuce polskiej żądanie *renovatio* – odrodzenia to gwałtowne wołanie o artystyczną wolność i kreatywność, wyzwolenie się z epigoni papugowania, odtwórczego kopiowania wszystkiego, co rodzi się w innych częściach świata. *Renovatio* musi być więc wołaniem o samodzielne myślenie, jest wołaniem o odwagę samodzielnego poszukiwania nowych dróg sztuki i jej redefiniowania. Zadaniem artysty jest obudzenie ludzi z letargu, napełnienie ich wiarą w spełnienie marzeń o spotkaniu prawdziwej Wielkości i pchnięcie w stronę realizacji tych ideałów.

R. Stammler zwrócił uwagę, że ludzkość widziała wiele planów podboju tego świata za pomocą polityki. Dziś należałoby podbić ten świat za pomocą kultury. Pomysł ten narodził się w 1918 r. wraz z powstaniem Włoskiej Partii Futurystycznej, ale realizację tych planów pozostawiono dopiero temu wiekowi. Zadaniem artystów jest podbicie tego świata dla Boga. Muszą wtłoczyć w niego choć odrobinę więcej Metafizyki. Muszą wreszcie po wieku „buntu mas” doprowadzić do arystokratycznego „buntu elit”.

Platon stworzył wizję idealnego „Państwa” jego marzeń. Nie widząc możliwości zrealizowania we współczesnym mu świecie swoich autorytarnych utopii, nie rezygnując z marzeń stworzył możliwą do realizacji w ówczesnych warunkach konserwatywną koncepcję „Państwa drugiego rzędu”. Wiedząc o niemożliwości stworzenia na ziemi raju, nie rezygnujemy z marzeń, lecz wpatrzeni we wspaniałe wzorce przeszłości, postaramy się uczynić naszą ziemię choć nieco bardziej ciekawszą, żywą i interesującą. Zrobimy przynajmniej to, co jest do zrobienia możliwe. Dorośniemy do płomiennego buntu w imieniu odwiecznych wartości.

Lukasz Marek Moczyłowski

Bibliografia:

- H. Kiereś, *Spór o sztukę*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1996 r., s. 191
J. J. Nalewajko, R. Kubiak, *Sztuka jako okoliczność wyłączająca bezprawność?*, Palestra – Pismo Adwokata Polskiej, nr 9/10 2000
C. Stolarczyk, *Kolory Świętokradztwa*, Art & Business, nr 4/2001
Łajno a sztuka, Rzeczpospolita, 25 września 1999 r.
M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1997 r., s. 166
R. Salvadori, *Od futuryzmu do Novecento italiano*, Zeszyty Literackie 64, nr 4 z 1998 r.
S. I. Witkiewicz, *Nienasyceństwo*, PIW, Warszawa 1996 r., s. 642
Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Świat Książki, Warszawa, 1996 r., s. 277
M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakłady Narodowe im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1979 r., s. 489
M. Eliade, *Aspekty mitu*, Wydawnictwo KR, Warszawa, 1998 r., s. 220
M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998 r., s. 236
W. Bosing, *Dzieła wszystkie* – Bosch, Taschen/TMC ART, Köln 2000 r., s. 96
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1996 r.
J. Hani, *Symbolika świętych chrześcijańskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994 r., s. 201
E. Cioran, *Ćwiczenia z zachwyty*, Czytelnik, Warszawa 1998 r., s. 137
W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa. 1975 r., s. 438
J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa 1980 r., s. 446
H. Izdebski, *Historia myśli politycznej i prawnej*, C. H. BECK, Warszawa, 1996 r., s. 269

Tekst ukazał się także w „Phalanx” nr 4/2004