



Autorytet artysty ponowoczesnego

*Sztuka jest arystokratyczna. Kultura może być
masowa – sztuka nigdy.*

Sztuka – to arystokracja kultury

Ryszard Kapuściński¹

Czy fakt, że artyści bywają autorytetami, jest wystarczającym uzasadnieniem poszukiwań tychże wśród ludzi twórczych? Dziś coraz chętniej negujemy znaczenie ludzi sztuki w przestrzeni społecznej, politycznej, historycznej w jakiej żyjemy, lecz – czy ześrodkowanie swoich zainteresowań na *osobie* artysty (nie jego dziele) w ogóle miało jakiegokolwiek uzasadnienie? Czy ludzie sztuki są zdolni do przekazania społeczeństwu jakiejś *idei* porządkującej świat? I czy w ogóle im na tym zależy?

Czy istnieje autorytet poza ideą?

W tak postawionym pytaniu od razu, niejako *a priori* umiejscawiam sztukę *poza* ideowością. Może to spotkać się z zarzutem, ale w istocie – tak właśnie widzę ten problem. „Sztuka ideowa” (dawno przebrzmiały termin z zakresu siatki pojęciowej estetyki marksistowskiej), ale i jego „łagodniejsze” formy – sztuka zaangażowana, sztuka dydaktyczna są (moim zdaniem) przejawem oczekiwań od artystów tego, co stoi *poza* ich właściwościami. Ideowość, idea, to problematyki nauki, która w zaborczy sposób próbuje przeniknąć i zawładnąć sztuką, choćby tylko poprzez jej opis „swoim językiem”. O ile jednak jest to nieuchronne wobec działalności artystycznej (gotowych, kompletnych dzieł sztuki, dokonanych „faktów” artystycznych) wpisującej się w szerszy kulturowo kontekst zwłaszcza chyba dzięki badaczom przedmiotu (krytykom i historykom sztuki), to zdaje się być niewłaściwe w odniesieniu do samych twórców. Artyści co prawda dążą do jakiejś wyimaginowanej przez siebie doskonałości artystycznej, można by rzec – idei (rozumianej raczej w sensie platońskim), co nie oznacza jednak, że chcą (i potrafią) budować (i modelować) idee abstrakcyjne, pozwalające choćby na formułowanie sądów charakteryzujących się dużym stopniem ogólności. Jeżeli

1. Ryszard Kapuściński, *Lapidaria I-III, Lapidarium III*, Agora, Warszawa 2008, s. 297.

bowiem nauka kieruje się abstrakcją czy „idealizacją”, to po to, aby poznać ogólne prawidłowości, by zsyntetyzować zasadę (ideę). W takim właśnie (naukowym) sensie artysta nie wydaje się być zdolnym do konstruowania aksjomatów (idei).

W tym miejscu warto także chyba od razu jasno i wyraźnie zdystansować się od tzw. „wartości naddanych”, przez które rozumiem wszelkie świadome działania społeczne zmierzające (choćby pośrednio) do „zagarnięcia” osoby artysty dla jakichkolwiek społecznych celów (naukowych, politycznych etc.). Szkic ten nie zajmuje się bowiem mechanizmami społecznymi z zakresu „jak społeczeństwo robi z artysty autorytet”, albo inaczej: „za co, i dlaczego obdarza go tymże autorytetem” (nakładając na jego wątłe barki brzemień wynikającej z tego odpowiedzialności). Przesuwając zatem akcenty na *osobę* artysty, świadomie i celowo pozostają *poza* ideowością i naciskami społecznymi.

Ideowość raczej szkodzi sztuce, niż ją konstruuje, toteż artyści wolą sytuować swoje zainteresowania obok, czy raczej poza ideą. „Bystre oko, sprawna ręka, przenikliwy rozum, oto fundamentalny warunek tworzenia” pisał Michał Sobeski, toteż artyści najczęściej uwagi poświęcają sobie samym, a wypowiadają się najchętniej o własnym warsztacie, samej czynności tworzenia...². Włoski psychiatra (autor słynnej pracy z 1864 roku – *Geniusz i obłąkanie*) – Cesare Lombroso, który zajmował się kondycją psychosomatyczną twórców pisał: „spotęgowanemu życiu uczuciowemu musi towarzyszyć spotęgowane, a więc wydelikaczone i wysubtelnione życie nerwowe”³. Artyści zatem przede wszystkim czują, odczuwają, nie zaś – konstruują ogólne idee czy systemy naukowe. „Na serio” traktują wyłącznie siebie, własną wrażliwość, swoje artystyczne ego. Do odbiorów swej sztuki podchodzą zaś z dużym dystansem, niejako poprzez woal własnej wrażliwości – i w zależności od niej właśnie – bojąc się odbiorców/krytyków (postawa lękowa twórcy), nienawidząc lub... bawiąc się z nimi. Właśnie o swoistym „igraniu z odbiorcą” mówił Herbert Spencer, a też i zapomniany już nieco Polak – filozof i psychiatra – Kazimierz Filip Wize⁴. Owo igranie jednakże jest celem samym w sobie. Rozkłada akcenty wokół rozrośniętego ego artysty. Pozostaje w kręgu ludycznej zabawy twórcy ze światem, będąc być może formą odreagowania jego umęczonego sobą życia twórczego. Dla świata clownem i sztukmistrzem, dla siebie (i w swoich oczach) jest artysta – umęczonym hipochondrykiem. „Prawdziwy artysta składa bowiem na ołtarzu twórczości bez szemrania spokój swego życia – jeśli tego potrzeba, a dzieje artystów uczą, że potrzeba ta zachodzi niemal zawsze”. Bo też i z udręki właśnie twórczość

2. Michał Sobeski, *Twórczość artysty*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Sław Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2010, s. 84.

3. Michał Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 85.

4. Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 86.

czerpie najwięcej. „O wielkich artystach można by powiedzieć, że są wprost opętani wizjami. Świat ich wizji jest im dopiero prawdziwym światem, przeto do świata rzeczywistego niezbyt pochopnie lgną ich serca”⁵.

Zmagają się z nieustannie nowymi uczuciami, aby następnie wyrzucić z siebie ich nadmiar, dać upust, oczyścić z nich swoje trzewia, to jest – urodzić w porodowych bólach materialną formę swojej artystycznej wizji, a także by... po tak trudnym porodzie wrócić do tego, uruchomić w sobie kolejny proces twórczy.

Czy tak umęczonemu artyście starczyłoby jeszcze czasu i sił na... idee? Czy w ogóle byłby zdolny do myślenia analitycznego?

Artysta jest twórcą pewnej alternatywnej rzeczywistości lecz... wpływ sztuki na rzeczywistość faktyczną (pozaartystyczną) zdaje się go zupełnie nie interesować. Kto wie więc, czy jego wpływ na cokolwiek nie jest przez badaczy (krytyków czy historyków sztuki) przeceniany.

Fakt, iż dzieła sztuki zawierają w sobie wyraźny ładunek „ideowości” przesądza wyłącznie o jakości ich samych i nie powinien mieć przełożenia na ich ontologiczną strukturę. Choć dzieła sztuki muszą być nośnikami idei, nie są bynajmniej przez nie same konstruowane.

Dzięki dążeniu sztuki do indywidualizacji, udaje się jej uniknąć kiczu i typowości. Nie jest więc celem artystów nieustanne dookreślanie własnych idei (takie cele przyświecają raczej ludziom nauki), a przeciwnie – twórcy często nie zdają sobie nawet sprawy z tak zwanej „wymowy ideowej” swych dzieł i są mocno skonfundowani charakterem i rozmiarami ich recepcji.

Idee wszak są abstraktami. Przywoływany już przeze mnie Sobeski pisze zaś: „czynność artystyczna jest niczym innym jak szukaniem formalnego wyrazu dla uczuciowej treści”⁶. Toteż (w dużym uproszczeniu) można by rzec, że jedyną ideą, jaka przyświeca autorowi dzieła jest... potrzeba znalezienia najlepszego zmysłowego wyrazu dla własnych stanów uczuciowych, a jest tak po prostu dlatego, że autorskie dzieło powinno powstać (zdaniem twórcy) przede wszystkim w zgodzie z nim samym, a już niekoniecznie z postulatami (ogólnych) idei. Co oczywiście nie oznacza, że historia sztuki takich dzieł nie zna.

Czy relatywizm sądów analitycznych o sztuce nie podkopał kondycji ponowoczesnego artysty? Postulaty, iż nic nie jest bezwzględnie piękne, a jedynie w odniesieniu do czegoś (w określonych warunkach logicznych) nadwątlily syntetyczny kształt dzieł artystycznych i wlały się w szerokim strumieniem subiektywizacji w myślenie o artyście jako autorytecie.

Podstawowa oręż nauki – błyskotliwa, efektowna analiza – zdekonstruowała jak się zdaje nie tylko dzieła artystyczne, ale i ich twórców.

5. Michał Sobeski, *Twórczość artysty...*, s. 91.

6. Michał Sobeski, *Idea w sztuce*, w: *Wybór pism estetycznych*, s. 80.

Artysta w kleszczach hermeneutyki

Martin Heidegger utrzymywał (jeszcze?), że poeci na podobieństwo kapłanów – są pośrednikami pomiędzy Bogiem a laikatem⁷. Lokując ich w kaście kapłańskiej czynił z nich tym samym niejako arystokratów ducha, książąt Sztuki. Toteż i płody ich arystokratycznych umysłów były nośnikami wyłącznie tego, co estetycznie wybitne, cenne, ponadczasowe dla ludzkości. Pozostaną jeszcze przez chwilę w duchu egzystencjalizmu: dzieła sztuki muszą (jak sądzono) prowadzić do poznania, otwierać ślepcom oczy. Nabierają niemal (w tym miejscu celowo hiperbolizując) cech apokryficznych. Stają się swoistymi magicznymi, zaginionymi, a odnalezionymi i z pietyzmem wydobytymi z jakowejś jaskini w Qumran tekstami. A lektura tychże staje się wąską ścieżyną wiodącą ku poznaniu Sensu ludzkiej egzystencji. Co *notabene* nie jest proste. Artysta bowiem celowo nie ułatwia swojemu odbiorcy zadania. Jest kapłanem grymaśnym i chimerycznym. Kręci i zwodzi. Podejmuje jakieś gry, bawi się w kalambury. Myli tropy⁸. I żeby to tylko z własną jaźnią tak pogrywał, ale nie. On przecież ma odbiorcę (czytelnika/słuchacza/widza) za nic. I wolno mu, bo jest artystą. Bo jego „widzenie” jest absolutne. Jest „jasnym-widzeniem” twórcy, który w chwili aktu tworzenia mówi do ludzi *ex cathedra*, z wierzchołka Góry Synaj, Mont Blanc czy może innego Kilimandżaro. Tak rozumiany artysta jest sam dla siebie (i swoich dzieł) jedyną słuszną wykładnią. Tak też czynił i Gombrowicz, poprzedzając swoje utwory równie zawiłymi (jak same dzieła) prolegomenami. Był self-hermeneutą. To samo-się-tłumaczenie żyje w dalszym ciągu w umysłach niektórych twórców, ale coraz rzadziej chyba i jakby obok głównego nurtu hermeneutyki.

Romantyczna wizja artysty „z głową w chmurach”, w obłoku Szechiny, na szczytach poznania, zawiera bowiem w sobie ładunek zanegowania hermeneutycznych umiejętności autora. Gadamer widzi więc w nim „nieświadomego pochodzenia idei swojej twórczości”⁹, niegroźnego quasi-interpretatora, który owszem – może coś i tworzy w ponadzmysłowym amoku, ale później sam nie jest w stanie za bardzo zrozumieć co właściwie zaszło, a tym bardziej – przekonywująco o tym opowiedzieć. Stąd Gadamer jest bardzo nieufny wobec hermeneutycznych możliwości twórcy. Neguje wręcz sens przywiązywania jakiejś wagi do interpretacji odautorских. Autorytet artysty spada nie tylko z cokołu hermeneutyk, ale i twórcy nawet, bo przecież autor w gruncie rzeczy nie zna dobrze ani siebie, ani tym bardziej swojego dzieła. Owszem – sztuka odkrywa jakieś prawdy o świecie, ale potrzebuje

7. Zob.: Władysław Stróżewski, *Estetyka fenomenologiczna*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 22.

8. Piotr Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, w: *Estetyki filozoficzne...*, s. 41.

9. Franciszek Chmielowski, *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki*, w: *Estetyki filozoficzne...*, s. 101.

zastępu hermeneutów, badaczy, którzy fachowo poddadzą wnikliwej analizie dzieło sztuki, by opatrzyć je licznymi przypisami, komentarzami. Tylko tak opracowana twórczość, jako swoisty hipertekst, może być nośnikiem wartości estetycznych. Nie autor więc (który nie tworząc przecież „pod odbiorcę” zwykle rozumie swoje dzieło nie tak, jakbyśmy sobie my tego życzyli i je odczytywali¹⁰), ale owe pobocza przypisów, marginesy interpretacji – stają się sensotwórczą platformą, na której dzieło to ma szansę w ogóle „przemówić” do odbiorcy. Taka perspektywa otwiera poniekąd drzwi dla powrotu do myśli protoplasty dekonstrukcji – Johna Dewey’a. przynosi bowiem akcenty z dzieła na hermeneję w myśl Dewey’owskiego „nie ważne co doświadczamy, ale jak”¹¹. Toteż uzasadniony staje się postulat pragmatyczny, który głosi, że „każde zwykle codzienne doświadczenie niesie w sobie szansę bycia doświadczeniem estetycznym [...], stanowi sztukę w załączku”¹². Nie trzeba już wchodzić na Mont Blanc, wznosić się na wyżyny poznania.

Artysta „wysadzony z siodła”

Cóż pozostaje więc odartemu z romantycznej peleryny wieszca, nagiemu artyście? „Wysadzonemu z siodła” prorokowi? Oto „udaje się [on] na rynek, by się sprzedawać”¹³. Staje się Benjaminowskim *flanêur’em*, który gubi się na krętych uliczkach życia. Kultura stała się masowa, a artysta zamknął się w swoich lękach i chwytających go za gardło fobiach. Gdzieżby miał myśleć o sobie, że jest dla kogoś autorytetem!

Żyjemy przecież w wieku filologii. Po erze magii (wiary w siłę stwórczą Słowa), i filozofii (wieku sądów i wielkich systemów myślowych) nastał czas filologicznego, hermeneutycznego... regresu, niekończącego się „odcedzania” gorszych, słabszych, albo po prostu starszych dookreśleń semantyki dzieł sztuki. Czy nie jest to wystarczającym uzasadnieniem mody na „warsztaty”? Warsztaty malarskie, pisarskie mają wszak właśnie utrzymywać nas w konieczności nieustannego ulepszania swojej techniki pracy, umiejętności tworzenia i opisywania rzeczywistości.

Czy jeszcze autor-y-tet?

Tête-à-tête z autorem? Staje się to coraz trudniejsze. Coraz mniej możliwe. Autor chowa się przed odbiorcami swej sztuki. Przerażają go bezlitośni kryty-

10. Wystan Hugh Auden, *O czytaniu*, przeł. Henryk Krzeczkowski, w: *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1988, s. 15.

11. Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna, Estetyki filozoficzne...*, s. 125.

12. Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, s. 117–118.

13. Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 492.

cy. Coraz bardziej niepewnie się odsłania, wywnętrznia. W masowej kulturze obawia się również gry z tabloidami. Wie bowiem, że przegra w tej nierównej walce. Nie on teraz rozdaje karty. Nie on jest wytrawnym graczem na polu sztuki (czy może raczej już: po-sztuki). „Pisać to żyć samotnie, w stałej izolacji od ludzi [...], pisać znaczy także nie mówić, zamilknąć”¹⁴ mówi dzisiejszy artysta słowami Marguerite Duras. Słowa te to jakby aktualny program na przetrwanie w ponowoczesności. Budżet artysty na lata kryzysu. Pisarz sam nie czuje się już na siłach stawać w szranki z hermeneutami. „Pytać pisarza o literaturę to tyle samo, co dowiadywać się u przestępcy o zdanie w kwestii sprawiedliwości i kary”¹⁵ pisał jeszcze w roku 1926 prozaik – Perec Markisz. Czy może dziwić taka postawa wycofania? Sławomir Mrożek zaś przyznawał (w połowie lat 60-tych): „nie mam odwagi być żyjącym faktem, żyję na pograniczu bezwładu i zawstydzenia”¹⁶, a w tonie ostrzejszym Tadeusz Konwicki: „wytwornie filozoficzne dywagacje także mnie brzydzą, bo z daleka jadą jakąś nieprzyjemną pretensjonalnością prymusa, Bożydara [...]. Niezrozumienie jest idealną formą komunikacji”¹⁷. A wszystko to jakby na przekór epistemologicznym konceptom wielości rzeczywistości w sztuce Leona Chwistka, który pisał przecież, by twórcy nie bali się miana artystów. By nie uderzali w akordy fałszywej skromności, nazywając się pokornie nie artystami, a rzemieślnikami jeno...¹⁸, co *notabene* stało się modne w środowiskach twórczych. Taka (nie nowa przecież) figura semantyczna – twórca jako spracowany czeladnik, anonimowy (na zewnątrz – dla mediów i odbiorców) wytwórca. Wprawdzie mistrz w swoim fachu, rzetelny majster, ale... zgola niemowa, bo „trzeba rosnać od wewnątrz, milcząc”¹⁹ (co tak lubił podkreślać Ivo Andrić). Zresztą w świecie megakonsumpcji, w którym jadłospisy są prawem kanonicznym i nowy bóg – Moloch – objawia się ludziom w menu (zamiast na stronicach Tory), artysta nie czuje się błękitnokrwistym arystokratą, autorytetem, gdyż wie, że w informacyjnym szumie nikt i tak nie będzie go słuchał. W takim świecie sztuka zdaje się być tylko jedną z form estetyzacji rzeczywistości. Nie daje ona nirwany odbiorcy, więc tym bardziej i twórca.

Kim zresztą jest ów twórca w kłęczach ponowoczesności? Kto jest autorem hipertekstu? Czy nie ma on czasami „wielu ojców”? Czyż każdy hermeneuta

14. Marguerite Duras, *Pisać*, przeł. Magdalena Pluta, Świat Literacki, Izabelin 2001, Cyt. za: Ryszard Kapuściński, *Lapidaria IV–VI, Lapidarium V*, Agora, Warszawa 2008, s. 182.

15. Izaak Bashevis Singer, *Rozmowa z Perecem Markiszem przed jego wyjazdem do Związku Sowieckiego*, w: *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. Tomasz Kuberczyk, Sagittarius, Warszawa 1993, s. 164.

16. Sławomir Mrożek, *Dziennik, t. 1, 1962-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 214.

17. Tadeusz Konwicki, *Wschody i zachody księżycy*, Interim, Warszawa 1990, s. 351.

18. Leon Chwistek, *Zabawa i sztuka bawienia się*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Teresa Kostyrko, Universitas, Kraków 2004, s. 168–170.

19. Cyt. za: Ryszard Kapuściński, *Lapidaria I–III, Lapidarium I*, s. 118–119.

(a zwłaszcza ten zaangażowany, hiperaktywny) nie staje się poniekąd hiperartystą, a zyskując to miano (trochę jak w komputerowej rozgrywce na punkty) – nie staje się autorytetem na tle chwilowo słabszych, bo mniej aktywnych interpretatorów? Chwilowo – gdyż jakość czasowa tak ukształtowanej pozycji autorytarnej jest w dynamicznie płynnym hiperświecie jak flara na niebie – nikła i ulotna...

Czy rzeczywiście możemy jeszcze mówić o arystokracji sztuki, czy raczej jak chciał Lyotard – ludycznej zabawie, grze, w której nie ma reguł, a nawet, gdy są – to tak zmienne i chaotyczne, że nie sposób już oczekiwać od sztuki jakiejś prawdy wewnętrznej? Skoro więc dzieło sztuki nie ma mocy niczego już dziś wyjaśniać, to czy artysta może być jeszcze postrzegany jako autorytet, mistrz, nauczyciel, przewodnik po matrixie życia? „Mistrz był potrzebny tam, gdzie drzewo wiedzy rozrastało się w jakiś ukierunkowany sposób. Teraz jednak nadeszły czasy kłacza, które przerasta dostępną objętość, rozgałęziając się chaotycznie i bez planu, którym ktokolwiek mógłby pokierować”²⁰ celnie konstatuje Ewa Łukaszyk w eseju *Mistrzowie i nomadzi*.

A przecież w paradygmat osoby mistrza wpisane jest grono jego uczniów. Mistrz, autorytet funkcjonuje zawsze w relacji, interakcji. Jest to więc sytuacja komunikacyjna. Po cóż komu autorytety „sobie a muzom”? Jeżeli więc artyści, zamykając się w swoich światach, unikają komunikowania się z odbiorcami sztuki, to i sami niejako zamykają przed sobą możliwość pozyskania uczniów. Poświęcił tej kwestii swój esej Emil Cioran, zwracając uwagę na fakt, że „ludziom sztuki świat „mędrców”, erudytów, nauczycieli wydaje się antypatyczny, a to mianowicie z tej przyczyny, iż jest zbyt poukładany i oczywisty, i jako taki pozostający w sprzeczności ze sztuką. To, co przyciąga artystę, to bowiem pierwiastek irracjonalności, niedopowiedzenia, może nawet... szaleństwa”²¹.

Świat sztuki nie jest układem zero-jedynkowym. Nie jest to świat nauki (analizy). W świecie tym nie zachodzą też proste prawa dziedziczenia. Stąd tak częsta obecność w życiu naukowym całych rodów. Zdarza się więc, że profesury przechodzą z ojców na synów, ale do rzadkości należy kilkupokoleniowa genealogia równie wybitnych artystów.

Thomas Mann tak pisał o Richardzie Wagnerze: „ten człowiek wie równie mało, co my wszyscy, jak należy prawidłowo żyć; on trwa za sprawą życia, a życie wymusza odeń to, co chce mieć: jego dzieło mianowicie, nie troszcząc się o to, w jakich sieciach myślowych artysta się wije”, dalej zaś cytując już samego

20. Ewa Łukaszyk, *Mistrzowie i nomadzi. Strategie intelektualnego przetrwania*, w: *Znaki, tropy, mgławice*, pod red. Leszka Dronga i Jacka Mydli, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 99.

21. Emil Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 128.

Wagnera: „dzień po dniu popadam w coraz głębszy rozpad [...], żyć mogę już tylko jako *artysta*, w tym zawarło się całe moje *człowieczeństwo*”²². A Mann o własnych lękach, i depresjach (na kartach dziennika): „jestem nerwowy i trochę nachodzą mnie urojenia prześladowcze”; i dalej: „wielkie podniecenie, lęk, utrzymująca się bezsenność, dolegliwości żołądkowe [...]”²³. Noblista definiował pisarza w taki oto sposób: „[...] to, krótko mówiąc, facet absolutnie nie nadający się do wykorzystania w żadnej dziedzinie poważnej działalności, myślący jedynie o błaznowaniu i nie tylko nie przynoszący pożytku państwu, lecz wręcz hardy wobec władzy, który przy tym wcale nie musi być obdarzony szczególnym rozumem, lecz może być tak leniwego i mętnego ducha, jak ja zawsze byłem [...]”²⁴.

W późniejszym eseju wracając jeszcze do Wagnera: „cierpiący na zaparcie i bezsenność, melancholijny i ogólnie zgorzkniały, jako trzydziestoletni mężczyzna czuje się tak źle, że często siada i płacze przez kwadrans; obawia się śmierci przed ukończeniem *Tannhäusera*, [...] nieustannie wyczerpany, co chwila „skończony”, w czterdziestym roku życia „każdego dnia myśli o śmierci”²⁵. Dalej zaś (przywołując słowa Fontanego): „artystom, kiedy są naprawdę artystami, trzeba wybaczać, patrzeć na nich przez palce, ale żeby tę mieszaninę głupoty, wyuzdania i arogancji jeszcze uwielbiać, tego nie mogę znieść”²⁶.

Arystokraci bez autorytetu...

„Faktyczne przekształcanie rzeczywistości według potrzeb i pragnień człowieka nie jest dziełem sztuki [...] lecz wynikiem pracy kulturalnej licznych pokoleń [...]”²⁷ – pisał przed laty polski estetyk – Henryk Struve. Ale też – rzeczywiste i autorytarne kształtowanie życia społeczno-kulturalnego nie było nigdy, jak się zdaje, celem koryfeuszy sztuki.

Własną myśl estetyczną sformułował też, w licznych esejach, jakie wyszły spod jego pióra, Oscar Wilde. Jego rozważania o kondycji artysty przesyczone są arystokratyzmem sztuki. Wilde pisał: „celem sztuki jest wywołanie wzruszenia *dla samego* wzruszenia, natomiast wywołanie wzruszeń *będących bodźcem*

22. Thomas Mann, *Cierpienie i wielkość Richarda Wagnera*, w: *Moje czasy. Eseje*, przeł. Wojciech Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 275 i 278.

23. Por. Thomas Mann, *Dzienniki. Wybór. T.I*, przeł. Irena i Egon Naganowscy, Rebis, Poznań 1995, s. 42 i 134.

24. Thomas Mann, „*Im Spiegel*”, przeł. Juliusz Stroynowski, w: *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 79.

25. Thomas Mann, *Stary Fontane*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Eseje*, PIW, Warszawa, 1964, s. 79.

26. Thomas Mann, *Stary Fontane*, s. 87.

27. Henryk Struve, *Sztuka i społeczeństwo*, w: *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Jolanta Sztachelska, Universitas, Kraków 2010, s. 71.

do czynu jest celem życia [...]. Wszelka sztuka jest niemoralna, z wyjątkiem niższych rodzajów zmysłowej czy dydaktycznej sztuki, pobudzającej do czynu w imię dobra albo zła. Bowiem każdy czyn należy do sfery etyki, a celem sztuki jest jedynie wywołanie nastroju [...], im obiektywniejsze wydaje się dzieło, tym w gruncie rzeczy jest subiektywniejsze [...], twórczość obiektywna w formie jest najbardziej subiektywna w treści [...]. Nauka nie ogląda się na moralność, bo oczy jej utkwione są w odwiecznych prawdach. Sztuka nie ogląda się na moralność, bo oczy jej utkwione są w tym, co piękne, nieśmiertelne i wiecznie zmienne [...]. Prawdziwie wielki artysta nigdy nie potrafi ocenić sztuki innych i z trudem tylko potrafi ocenić własną sztukę. Koncentracja wyobraźni, która czyni z człowieka artystę, już przez samo swe natężenie ogranicza jego możliwość wnikliwej oceny. Energia twórcza gna go na ślepo do zrealizowania własnej wizji [...]. *Twórczość zawęża, a kontemplacja rozszerza pole widzenia* [...], kiepski artysta zawsze podziwia twórczość swego kolegi. Nazywa to szlachetnością ducha i brakiem uprzedzeń. Lecz prawdziwie wielki artysta nie rozumie po prostu, że można pokazywać życie lub kształtować piękno w jakikolwiek inny sposób, niż on to robi. Twórca zużywa dla siebie samego całą swą zdolność krytyczną. Nie pozostaje mu nic dla twórczości innych”²⁸.

Trudno odmówić słuszności powyższym uwagom Wilde’a. Autor zaś jawi się w nim jako wielkie indywiduum, arystokrata ducha, egocentryk i wielki egoista, a jednocześnie człowiek prowadzący żywot osobny, na uboczu spraw i problemów społecznych. Osobowość, ale z całą pewnością nie – autorytet. To już i Goethe (wielki, narodowy poeta o „statusie” wieszczka) mawiał: „w moim zawodzie pisarza nigdy nie pytałem, jak przydam się ogółowi, lecz zawsze miałem na myśli tylko to, żeby s i e b i e uczynić rozumniejszym i lepszym, wzbogacać treść swojej własnej osobowości [...]”²⁹.

Jeżeli prawdą jest, że artyści tworzą przede wszystkim z myślą o... sobie, to pewnie można zgodzić się z arystokratyzmem sztuki. Sztuki – lecz nie kultury, która jakby *ex definitione* jest społeczna, więc... masowa. Aczkolwiek w dalszym ciągu nie pozostaje budzić zastrzeżeń sąd o zaufaniu społecznym, jakim skłonni jesteśmy obdarzać twórców.

Być może winniśmy raczej szukać autorytetów raczej w dziełach sztuki (choćby postaw moralnych w tekstach literackich), niż w ich twórcach. Ale czy i to jest jeszcze możliwe w ponowoczesności? Czyż nie zanegowaliśmy, zdystansowaliśmy się także i od niej samej? Roland Barthes pisał: „wydaje się, że sztuka jest skom-

28. Oscar Wilde, *Krytyk jako artysta*, w: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata*, przeł. Cecylia Wojewoda, PIW, Warszawa 2011, s. 309–333.

29. Thomas Mann, *Goethe i Tolstoj*, przeł. Maria Kłós-Gwizdalska, w: *Eseje*, PIW, Warszawa 1964, s. 139.

promitowana historycznie, społecznie. Stąd wysiłek artysty, by ją zniszczyć [...]. [Artysta] może też pożegnać się z pisaniem, oddać się *pismactwu*, zostać uczonym, teoretykiem, intelektualistą [...]

„W czasach, gdy tak zwana akademickość ani nie wzbudza podziwu, ani nie budzi też nadziei”³¹ wracamy do pragnień, by upatrywać w ludziach sztuki czegoś na kształt autorytetu. Czy jest to jednakże jeszcze zasadne i możliwe?

Kondycja psychiczna twórców wydaje się być bowiem niezmienna. Owszem – zmienia się podejście do artystów. Każda epoka, prąd w sztuce, estetyka, filozofia kultury i sztuki – tworzy własne teorie, cechujące się nieco, a nawet w niektórych wypadkach – skrajnie odmiennymi sędziami o ludziach sztuki. Także i oni sami mają z reguły mało pochlebne zdanie o swoich poprzednikach. Dystansują się od wrzucania ich do wspólnej estetyki. Nie rzadko z sadyzmem obnażają słabe strony artystów, których z jakiegoś (subiektywnego dodajmy) powodu – nie cenią. Możemy wciągać artystów w nasze naukowe gry, porządkować i klasyfikować ich dowolnie podług coraz to nowych reguł, nie zmienimy ich jednak samych. Uczynimy z nich sobie autorytetów na miarę naszego czasu, ale nie próbujemy wymagać od nich, że sprostają tym oczekiwaniom.

30. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Adriana Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 67.

31. Marta Zając, *Gilles Deleuze. Filozofia. Znaki destrukcji*, w: *Znaki, tropy, mgławice...*, s. 179.