

prawie nogi, lub coś, co byłoby błędem z punktu widzenia medycyny czy jakiejś innej sztuki (np. szewstwa – WM), jego błąd nie dotyczy istoty sztuki poetyckiej. (...) Mówi się: poeta popełnił błąd, ponieważ przedstawił rzeczy niemożliwe. Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnięto cel właściwy sztuce (...). Mniejszą to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób nienaśladowczy (czyli nieartystyczny – przyp. tłum.). Jeśli z kolei stawia się poecie zarzut, że przedstawiona przez niego rzeczywistość nie odpowiada prawdzie, można go odeprzeć w następujący sposób: być może przedstawił ją taką, jaka być powinna (idealną). (1460b)

Arystoteles daje więc artystom zupełnie inne możliwości niż Platon. Tym, co według niego oni tworzą, nie są – to prawda – same rzeczy. Ale nie oznacza to deprecjacji dzieła sztuki. Pojawia się tu bowiem relacja pośrednicząca: „jak-gdyby”¹; dzięki niej artysta uwalnia się od ciężaru, którego być może wcale nie chciał brać na siebie.

Relacja ta, „jak-gdyby” (*comme-si*), umożliwia rozpoczęcie aktywnej penetracji w głąb rzeczywistości, bowiem jeżeli artystyczna *mimesis* zawiera też *muthos*, to dzieło malarza, rzeźbiarza lub poety jest nie tylko odbiciem (w X księdze *Państwa* pojawia się porównanie obrazu do odbijającego tylko wyglądu lustra), ale także *interpretacją*. Rzeczywistość, którą artysta naśladuje (*mimesis*), jest mu nie tylko dana, ale i *zadana*.

Naśladownictwo w ujęciu Arystotelesa jest zatem zjawiskiem złożonym. Ricoeur wyróżnia w nim trzy aspekty, kolejne w stosunku do siebie.

Mimesis I ma charakter paradygmatyczny: realne życie jest wzorcem dla poezji. Jest to ten aspekt, który dostrzegali Platon.

Mimesis II (kluczowa dla całości aktu twórczego) jest syntagmatyczna: poezja jawi się tu jako aktywność konfiguracyjna, porządkuje to, co w wymiarze życia jest przypadkiem. Związek z rzeczywistością wynika z pośrednictwa struktury „jak-gdyby”, struktury o charakterze *otwierającym*.

Mimesis III jest konsekwencją *mimesis II*; jest to aspekt, który włącza do sfery aktu twórczego odbiorcę; do tej sprawy jednak wrócimy nieco dalej.

Sądzę, że te dwie koncepcje, platońska i arystotelesowska (ta druga poddana pewnej interpretacji), mogą być bardzo pomocne w naszych próbach określenia *mimesis* jako podstawy zdarzenia muzealnego.

Możemy zatem traktować zdarzenie to po platońsku: jako naśladowanie tego, co niegdyś istniało naprawdę, próbę zbliżenia się do ideału, choć próbę zawsze mniej lub bardziej nieudaną. Poszczególne elementy stworzonej sytuacji muzealnej są wprawdzie oryginalne, ale w całości jest ona tylko kopią. Jej wartość to stopień podobieństwa do oryginału; w istocie liczy się tylko on, oryginał.

W tym ujęciu widza należy umieścić w kontekście oryginału, przenieść w rzeczywistość minioną; kontekst aktualny, związany ze światem widza, jest nieistotny, wręcz szkodliwy.

Inną stroną tak rozumianego muzeum jest jego instruktażowość i swoista depersonalizacja: zabytek, wystawa, jest zawsze przykładem *czegoś*: tak mieszczano, tak lepiono garnki, takie robiono wycinanki – przy czym użyta tu forma bezosobowa nie jest przypadkiem. W gruncie rzeczy bowiem w takim muzeum nie jest ważny ten garniec, ta chata, ten twórca ludowy: to tylko przykłady. Ich znaczenie polega wyłącznie na wskazywaniu wzorców, na idealizacji. Zawsze można je zastąpić, jeden cep drugim, nawet twórcę ludowego, bo ważna jest tylko *cepowość* i *ludowość* jako pewna funkcja.

Należy zatem postawić pytanie, co się stanie, co nowego pojawi się w sytuacji muzealnej, gdy w *mimesis* dostrzeżemy nie tylko działanie paradygmatyczne – mniej lub bardziej udolne kopiowanie wzorca, lecz także syntagmatyczne, konfiguracyjne – nadające ład żywiolowi, czyli życiu przepełnionemu nieskończoną potencjalnością. Otóż muzeum stanie się wtedy przestrzenią twórczą, przestrzenią aktywnej penetracji rzeczywistości.

Owa nieunikniona sztuczność, odczuwana poprzednio jako bolesna konieczność wszelkich przedsięwzięć muzealnych, teraz okazuje się zaletą – jak w każdej zresztą sztuce, na przykład malarskiej albo

poetyckiej, z natury przecież sztucznej. W czynności naśladowczej nie próbujemy już przecież rywalizować z domniemaną, nieogarnioną sytuacją wzorcową, beznadziejnie rywalizować co do stopnia realności. Pełnię i ciągłość *życia* zastępujemy cząstkowością i dyskretnością naszej konfiguracji. Jest to zarazem rezygnacja z pretensji do quasi-magicznego przenoszenia się „tam”, w tamten kontekst. Nie zrywamy kontaktu z „tu”, z horyzontem naszego życia. W zdarzeniu muzealnym ulega on jednak poszerzeniu, musi otworzyć się na obcy kontekst zjawiska, które napotkał. Jest to jedyny sposób zachowania głęboko rozumianego autentyzmu całego przedsięwzięcia.

Na czym jednak polega ten autentyzm? Otóż nie jest to już tylko zgodność, adekwatność rekonstrukcji i oryginału (choć i tego aspektu pomijać nie można, bo przecież nie chodzi tu o jakieś subiektywistyczne psychologizowanie); autentyzm, o którym mowa, nabiera waloru *symboliczności*. Oznacza to przede wszystkim odrzucenie złudzeń o jakimkolwiek bezpośrednim, prostym kontakcie z odtworzoną rzeczywistością. Owa rzeczywistość zawsze jest skryta poza symbolem. Symbol nie jest jednak pośrednikiem ograniczającym nasze spojrzenie, przeciwnie: to środek, medium, wspierający nasze zmysły, otwierający je, budzący. Bez niego tamten horyzont rzeczywistości byłby dla nas w ogóle nieobecny.

Nasze otwarcie następuje nie mimo tego pośrednictwa, ale właśnie dzięki niemu. Symbol nie dlatego wkracza w nasze poznanie, że innych środków już nie mamy (jak z jedynym zachowanym zdjęciem nieżyjącego lub nieobecnego człowieka); jest on niezbędny nawet wtedy, gdy zdarzenie muzealne dotyczy czegoś, co ciągle istnieje. „Żadne trzewiki wieśniacze nie są prawdziwsze od tych z obrazu van Gogha” – napisał pewien filozof komentujący słowa Heideggera². Ma rację Platon, że namalowanych butów nie da się założyć, że szew mógłby mieć do nich zastrzeżenia – zawierają one wymiar fikcji; ale dzięki temu właśnie, dzięki zawieszeniu owego bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, możliwe jest otwarcie na inny jej wymiar. Otwarcie to ma charakter symboliczny.³

Autentyzm symboliczny to sformułowanie tylko pozornie paradoksalne. W zdarzeniu muzealnym ma ono specjalne zastosowanie. Tym bowiem, co wyróżnia prawdę symboliczną, jest jej dynamiczność, *ekstacytność*. Nie można bowiem o niej powiedzieć, że *jest* (gotowa), ona *jest odkrywana*. Nie tkwi w dziele, lecz jest przez nie wywoływana, ewokowana, by nie powiedzieć: prowokowana; wobec niego dopiero się ujawnia. Ma zatem charakter egzystencjalny, bo z biernego „wystawiania” czyni „zdarzenie”, a z widza – jego uczestnika.

Taki jest właśnie sens naszej obecności w muzeum. Unikamy w ten sposób naprawdę paradoksalnej sytuacji, gdy widz w muzeum jest z jednej strony niewątpliwie niezbędny, z drugiej, wobec platońskiego dążenia do prawdy o charakterze obiektywnym, zupełnie niepotrzebny. Jeśli sytuacja muzealna rozumiana jest jako kopiowanie rzeczywistości, widz jest tylko dodatkiem. On sam może wprawdzie odnieść w muzeum różnorakie korzyści, ale dla dzieła muzealnego jest zbędny, jest wobec niego *zewnątrzny*.

Tymczasem, gdy prawda muzealna rozumiana jest w wymiarze symbolicznym, następuje realne włączenie widza, jako uczestnika, w muzealne *uniwersum*. Widz staje się jego integralną częścią.

Na koniec potrzebne są dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, wbrew może nastrojowi tych uwag, nie sądzę, by muzeum typu „platońskiego” nie miało racji istnienia. Rzecz w tym tylko, by uświadomić sobie jego cele i fakt, że nie są one dla zjawiska muzealnego czymś oczywistym i przyrodzonym.

Po drugie, nie należy rozumieć moich uwag w kategoriach psychologicznych. Choć w zdarzeniu muzealnym jest oczywiście miejsce na emocje i przeżycie, to prawda symboliczna nie może być zrelatywizowana i zredukowana do ludzkiej psychiki. Buty van Gogha, jak i buty z muzealnej gabloty, są nie tylko źródłem wzruszenia, ale i poznania. Tyle, że jest to poznanie o specjalnym charakterze: nie tylko informuje, ale i angażuje, ma wymiar egzystencjalny.

Muzeum może być miejscem wtajemniczenia.⁴

PRZYPISY

¹ M. Heidegger, *L'origine de l'oeuvre d'art*, w: *Chemins qui ne mènent nulle part*, (Holzwege) trad. W. Brokmeier, Paris 1962, s. 33–34

² Platon, *Państwo*, ks. X, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990

³ ib. W miejscach, gdzie przekład W. Witwickiego staje się zupełnie niezrozumiały, poprawiam go.

⁴ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988

⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris 1983, s. 60

⁶ Na temat relacji „jak-gdyby” (*comme-si*) zob. R. Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris 1984; por. też P. Ricoeur, op. cit., s. 101n

⁷ L.-M. Chauvet, *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris 1987, s. 124

⁸ Por. P. Ricoeur, *La fonction herméneutique de la distanciation*, w: F. Bovon i G. Rouiller (red.), *Exegesis*, Neuchâtel-Paris 1975 (tłum. polskie: *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, w: *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989).

⁹ Próba praktycznego zastosowania przedstawionej tu koncepcji „zdarzenia muzealnego” były warsztaty antropologiczne – Biskupin'91, Biskupin'92 oraz Czarne'92 – które prowadziłem z uczniami z XVII Społecznego Liceum Ogólnokształcącego w Warszawie. Sprawozdanie z nich przedstawię w jednym z najbliższych numerów „Kontekstów”.

O „Epitafium i siedmiu przestrzeniach” rozmowa z Jackiem Sempolińskim

Zbigniew Benedyktowicz

Z.B.: *Panie Profesorze, brał Pan udział w pamiętnej wystawie przygotowanej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz „Epitafium i siedem przestrzeni” w Zachęcie. Wystawa ta spotkała się z różnym przyjęciem. Obok licznych entuzjastów miała też i swoich przeciwników. Zarzucano jej, m.in. że manipulowała pracami artystów, że wtłoczyła je w gorset, czy też ramy jednego tematu. Czy była dla Pana, jako dla uczestnika, ta wystawa? Jaka jest Pańska opinia, teraz, już z dystansu, w tej sprawie?*

J.S.: Na wystawie w Zachęcie doszedł do głosu z siłą jakby największą w porównaniu z dotychczasowymi wystawami pewien aspekt sztuki współczesnej czy może powiedzmy ogólniej: Sztuki — współcześnie w niej jakby najsilniejszy, najbardziej twórczy. Mianowicie, nastąpiło w niej przeniesienie twórczości artystycznej, zjawisk artystycznych z pola estetyki (powiedzmy, w przybliżeniu oczywiście) na pole antropologii. Nie jestem antropologiem, nie miałem z tym wiele wspólnego, wobec tego nie mogę tego głębiej rozwijać. Chciałbym tu tylko zasymulować: jak ja rozumiem taką „antropologiczność” zjawiska twórczości. Dlaczego sztuka i twórczość zbliżają się do antropologii? Co w twórczości artystycznej upoważnia do tego, żeby włączyć ją w ten obszar antropologii? Otóż uważam, że twórczość jest rzeczą podwójną. Mamy tu do czynienia z dwoma zjawiskami: przyczyny, pochodzenie, źródła twórczości, sztuki oraz ich istnienie w obiegu ludzkim, szerszym. Mogę powiedzieć, że ta podwójność, leżąca u podstaw aktu twórczego, istnieje pewno we wszystkich dziedzinach sztuki, ale ja biorę odpowiedzialność za słowo w dziedzinie malarstwa. U podstaw leżą więc jak gdyby dwa sprzeczne motywy: po pierwsze twórczość jako taka, jako jedna z sił władających człowiekiem, jako przedstawiciel gatunku, oraz coś innego, to znaczy coś, co nie jest twórczością, a co jest rzeczywistością, oczywiście w szerszym rozumieniu rzeczywistością, której człowiek sam jest częścią. W której istnieje. Z tych dwu źródeł twórczość czerpie swoje soki. Rzeczywistość otaczająca, w której człowiek tkwi i jest nią przeniknięty jest siłą, oraz ta już szczególna i poszczególna w człowieku siła, jaką jest twórczość, też jest siłą sprawczą. Z tych dwu sił powstaje kreacja artystyczna.

I teraz drugi aspekt: istnienie w obiegu, też według takiej swoistej podwójnej zasady się odbywa: pierwsze – ja i moja kreacja, a po drugie – ja w służbie. Z rzeczywistości pochodzę, rzeczywistości oddaję. Między nimi jest bardzo ścisła koniunkcja i bardzo trudno je rozdzielić, gdzie się jedna rola kończy, a gdzie druga zaczyna, jaka jest między nimi granica. Nigdy to nie jest tak jakby nożem odciął, ale w każdym bądź razie te dwa ogniska powodują, decydują o obiegu. Te dwa bieguny w obiegu istnieją. Otóż według mnie, trwanie z oczu, ze świadomości artysty i odbiorcy – jeśli już takiego brzydkiego słowa użyć – człowieka, który ze sztuką obcuje, jeśli któryś z tych dwóch punktów (w obu przypadkach), niknie z oczu, twórczość na tym traci. Naturalnie pozostaje zawsze kwestia temperamentu artysty i ludzi, którzy ze sztuką obcuje, że są albo po jednej stronie albo po drugiej, że bardziej są wrażliwi na twórczość czystą, na sam akt czystej twórczości, natomiast na rzeczywistość, z której ta twórczość wytryska mniej, lub odwrotnie. To już są sprawy indywidualne, lecz ogólnie rzecz biorąc, oba źródła twórczości,

i oba aspekty w odbiorze sztuki są równorzędne pod względem siły i znaczenia. I o ile, ja swoją osobistą twórczość traktuję tak, jak zarysowałem, tzn. że ona powstaje z dwóch źródeł, z potrzeby tak konwencjonalnie czy umownie określając: kreatywności czy potrzeby piękna oraz z rzeczywistości, która jest rzeczywistością ludzką, ogólną, generalną rzeczywistością ludzką, i z mniejszym lub większym powodzeniem te dwa źródła chcą ze sobą łączyć w zabiegu artystycznym, o tyle, jako artysta nadający swoje dzieła, czy pokazując je na wystawach ludziom, też oba te punkty chcą wziąć pod uwagę. To znaczy: ja i moja twórczość, i po drugie – ja i moja służba. Nawet z okazji tej wystawy w Zachęcie tak sobie (żartem) pomyślałem, jak mówi stare porzekadło, że mężczyźnie do twarzy jest w mundurze, że mundur zdobi mężczyznę, tak uważam (poważnie), że artyście przystoi służba. Oczywiście, ten współczynnik służby został zbanalizowany w przebiegu historycznym, na skutek tego teraz też jest interpretowany rozmaicie. A w ogóle, bardzo niechętnie komu przychodzi do głowy, dlatego że sztuka to przede wszystkim znaczy wolność. Ja po pierwsze, nie wiem co to „wolność”, a po drugie tego znaku równości nie uznaję, ponieważ sztuka nie jest wolnością, tylko jest rodzajem zniewolenia, zniewolenia artysty przez imperatyw sztuki.

Więc służbę traktuje Pan jako konieczność?

Właśnie o tym chciałem powiedzieć, bo służba, wzięwszy pod uwagę, że człowiek istnieje w rzeczywistości, sprawia, że i artysta w jakiś sposób jest w służbie rzeczywistości. Z tym, że żywość słowa rzeczywistość chcę podkreślić. Nie chodzi mi o rzeczywistość społeczno-polityczną, tylko generalną, tzn. rzeczywistość – jak to prof. Wiesław Juszcak za Claudelem i za innymi często podkreśla: rzeczywistość rzeczy widzialnych i niewidzialnych. To znaczy w takim szerokim i generalnym założeniu tę rzeczywistość widzę. Chodzi mi więc o służbę tej rzeczywistości, bądź zespołowi już wybranych nawet idei. Wobec tych dwóch dezyderatów, takich generalnych, rozumiem służbę.

Nawiązując do jednej z przestrzeni tej wystawy, myślę tu o tradycji wschodniej, prawosławnej. To, co Pan profesor mówi, przypomina ten rodzaj rozumienia służby, jakim jest liturgia, gdzie liturgia jest służbą (‘bogosłużenie’).

Tak właśnie, przecież jak się sięgnie wstecz, nawet nie szukając już Wschodu, ale Europy czy tradycji europejskiej, to twórczość wiązała się z kultem zmarłych, bogów, czy Boga jednego, niezależnie od rodzaju religii. Z kultem jest związana od grot, jaskiń, poprzez wszystkie Egipty i Grecje, Europę właściwie do dziś. Oczywiście był okres awangard, gdzie cały wysiłek umysłowy i twórczy był skierowany na to, żeby się z tej zależności od kultu, zewnętrznego wobec sztuki, wyłamać.

Tak na przykład, podług mnie, o ile sam ten okres wyłamywania się był owocny, twórczy, bo wszelkie napięcia, które powstają przy odstępach, przy konfrontacjach i takiej walce opozycji, takie napięcia są twórcze, natomiast, jak się skończył okres wyłamywania i tylko jest kontynuacja, to to się robi jałowe i staje się powtarzaniem rzeczy coraz bledszych, coraz bardziej się to wycieńcza, ponieważ nie ma w tym soku. Akt twórczy nie jest więc wtedy włączony w szeroki obieg duchowy, jest eksploatacją tylko czegoś, co już zostało wylamane, zdobyte, jest powtarzaniem.

Wracając do głównych wątków. Włączenie aktu twórczego

czy nawet rozumienie go jako tożsamego z kultem jest dla sztuki owocne i żywotne. Ja tak sądzę.

A jak Pan Profesor, jako artysta należący do tego obiegu sztuki wysokiej, profesor uczący w Akademii Sztuk Pięknych, mający tak maksymalistyczne podejście do sztuki, odnosi się do tego połączenia, spotkania, obecności obok siebie sztuki wysokiej, elitarnej ze sztuką ludową, popularną, nawet jarmarczną, jakie miało miejsce na tej wystawie w Zachęcie, czy szczególnie w Muzeum Etnograficznym, do spotkania tych dwu obrazów?

Entuzjastycznie. Zaraz panu powiem dlaczego. Zacznę od anegdoty. Kiedy w Nieborowie w pewnym towarzystwie pisarzy, poetów przeglądaliśmy album wydany przez Skoczylasa w okresie międzywojennym – *Polski drzeworyt ludowy* (piękna książka, żałuję, że jej nie mam), to wtedy rozmawialiśmy o tym. I ja powiedziałem, że dla siebie i dla polskiego artysty nie widzę innych tradycji, tradycji, z której można by czerpać, którą można by żyć, jak tylko tradycja ludowa. Na to była reakcja taka: – "Jak to, przecież to, co ty robisz nie ma nic wspólnego ze sztuką ludową." Oczywiście, że pewno dosłownie z drzeworytem czy malowidłem na szkle, czy czymś podobnym, to nie ma zewnętrznych związków, ale wewnętrzne ma! Ponieważ ja uważam za szczyt twórczości w Polsce: szalas, chałupę, narzędzie, tkaninę – oczywiście od najpierwotniejszych poczynając do tych, które jeszcze gdzieś można spotkać po wsiach, które są niszczone. – Dlaczego? Dlatego, że w nich jest najwyraźniej ze wszystkich innych tradycji artystycznych widoczne to połączenie piękna ze służbą. Nie muszę rozwijać tego tematu, co to jest tkanina, co to jest szalas, co to jest narzędzie przez stulecia. To są rzeczy wszystko znane. Po co to było robione? To stworzył pewien zespół wartości artystycznych, który jako jedyny może być żywotny dla współczesnego artysty polskiego. Wszystkie podług mnie nawiązania do tradycji już artystycznie wyprzepracowanych, do modernizmu, secesji, symbolizmu (to bardzo jest rozpowszechnione w tej chwili), te wszystkie Boznańskie, Wojtkiewicz, Chelmońscy są w nieustannym tyglu: ten nawiązuje do tego, ten do tamtego, ten do owego, to są rzeczy podług mnie jałowe, nie chcę użyć słowa, którego nie lubię, ale – wtórne, tzn. prowincjonalne. Bo o ile szalas pasterski w Tatrach, lub gdzie indziej, jest poza podziałem na to, co z centrum, "stołeczne" i "prowincjonalne" – on jest – on ma jakoś nadrzędną nad tym podziałem, również bielona ściana w Lubelskiem, czy tkana, wypłowiała derka, o tyle wiążą się z, i inspirowanie tradycją ściśle już artystycznie wyprzepracowaną, lokuje się w jakiejś odległości od centrów artystycznych. Bo jedni byli zależni od Monachium – nasi moderniści, a drudzy byli bardziej zależni od Paryża, i wobec tego my się uzależniamy w geometrycznym postępie. Uzależniając się od Wojtkiewicza, uzależniamy się od jakiś wzorów z Europy, z których czerpał Wojtkiewicz czy Pankiewicz. Otóż ja uważam, że tkwienie przy chałupie, ścianie, narzędziu i tkaninie jest tkwieniem przy źródle. Dlatego złączenie tych wystaw, które były latem, ze sztuką ludową, ze sztuką jarmarczną, ja witam z entuzjazmem.

Wystawa w Zachęcie i wystawa w Muzeum Etnograficznym, były jak gdyby przekroczeniem jeszcze wielu innych granic i linii demarkacyjnych dzielących sztukę (etnicznych, kulturowych, społecznych), także tradycji wystawienniczych. Obie mieściły się i wyrastały z pewnego cyklu poprzednich wystaw znajdujących swe miejsce, jak w azylu, w kościołach, wystaw, jakie Janusz Bogucki i Nina Smolarz organizowali w czasie stanu wojennego – „Znak krzyża” na Żytniej, „Labirynt” w kościele na Ursynowie – i nie były tylko wynikiem doraźnej sytuacji, ale wyrastały z głoszonej przez Janusza Boguckiego obserwacji i tezy o istniejącej we współczesnej sztuce i w doświadczeniu artystycznym tendencji, czy tęsknocie „powrotu do domu”, „powrotu do Świątyni”. To był też i pewien program. Wtedy w tamtych okolicznościach sztuka współczesna, świecka przenikała do kościoła. Teraz sztuka sakralna czy ów sakralny wymiar sztuki podczas tych dwu wystaw wypełnił świeckie galerie. Nie zawsze spotykało się to z dobrym

przyjęciem, zwłaszcza ze strony obrońców czystości tych dwu różnych tradycji. Jakie jest Pańskie zdanie w tej sprawie?

No cóż, myślę, że kultura współczesna rzeczywiście jest rozbita pomiędzy dwie takie koncepcje – laicką i sakralną. Ta laicka ma swoje tradycje niepodważalne, a ta druga ma również tradycje niepodważalne. One pomiędzy sobą jak gdyby się nie lubią. Ale właściwie ja uważam, że nie bardzo wiedzą dlaczego się nie lubią, po prostu to rozdzielanie może bierze się z niedostatecznego trudu myślowego, jaki wkłada się czy przykładu do dziedziny sztuki.

Podczas dyskusji w Muzeum Etnograficznym, mówiąc o znaczeniu i oryginalności tej wystawy, bardzo lapidarnie ujął to prof. Stefan Morawski, kiedy powiedział, że cała jej wartość polega na tym, że widz ma możliwość obcowania i takiego spotkania ze sztuką, jakiego nie znajdzie ani w kościele, ani w żadnej współczesnej galerii.

Wystawa w Muzeum Etnograficznym była dokładnie tym samym, co wystawa w Zachęcie. W Zachęcie też były, jak tam, święte obrazy i ikony, i rzeźby ludowe użyte obok sztuki wysoce profesjonalnej. I te różnice w ogóle zostały zatarte przez to, iż powstał stop bardzo organiczny, było to jedno brzmienie, według mnie dlatego świetne, że łączące wszystkie te punkty, o których tutaj mówiliśmy (oczywiście, nie chcę przez to powiedzieć: dlatego było świetne, że połączyło wszystkie punkty, które wymieniliśmy). Ale rzeczywiście wielopostaciowość sztuki dała w efekcie to, że pojawiła się jakby jedna postać z różnych źródeł, a nawet ja bym zaryzykował że z jednego źródła. Że można ująć to przy pomocy takiej figury: czerpie się z jednego źródła, potem się te strumienie rozchodzą, a potem się gdzieś łączą w jedną rzekę. I z tą wystawą w Zachęcie była rzecz podobna.

Po okresie Solidarności miałem wrażenie, jak się okazuje przynajmniej częściowo złudne, że odcięcie od świata i przewrócenie w ogóle rzeczywistości, jakby zwolniło nas z obowiązku ścigania się do „stołeczności”, przestało nas to w ogóle interesować. Bo byliśmy u siebie sobą, można było mieć takie poczucie, że odbywają się na naszym terenie i z udziałem naszych organizmów sprawy w końcu dla Europy zasadnicze i wobec tego jest to właściwie pierwsza nieomal, od bardzo dawna, okazja, żeby nasza działalność artystyczna stała się równie zasadnicza, była na to szansa, i właściwie nawet coś z tego zostało zrealizowane i w okresie stanu wojennego, i teraz w postaci tych wystaw, które odbywają się, m.in. ta wystawa Boguckich, coś czego przed tym nie było. Ale to zaczyna się powoli rozmywać, dlatego, że idol konwencji, tzn. kapitalizmu światowego oczywiście znowu nas wpełnie, wypycha nas w podrzędność. I to nie dlatego, że my sami jesteśmy tak na to chętni. Ale za to chętni do tego, żeby produkować towary handlowe w postaci dzieł sztuki, które automatycznie staną się jak gdyby drugorzędne na rynku światowym, ponieważ panoszą się tam prawa konkurencji handlowych. Niezależnie od wartości samych dzieł, istnieją wartości handlowe. To są dwa zupełnie inne światy, dwie siatki aksjologiczne. Czym innym jest wartość handlowa, czym innym jest wartość artystyczna. I wypychając się w siatkę handlową, siłą rzeczy, z własnym przyzwoleniem lokujemy się w jakimś oczku, no może takim upokarzającym.

W rozmowie z Panią Sławą Wierchowską (w tym zbiorze rozmów, jakie prowadziła z wieloma artystami Sąd nieocenzonego), mówił Pan, że mamy do czynienia ze "sztuką po końcu świata" (to znalazło się nawet w tytule tej rozmowy), gdzie mówił Pan, że żyjąc w okresie schyłkowym, gdzie sztuka nie tylko uznana, że ma już wszystko za sobą, ale co najboleśniejże wszystko w niej ma wartość równą, jest równe, zgłajszachtowane, że wszystko jest równą prawdą. Czy wobec tego, no nazwę to jednak w ten sposób: charakterystycznego dla postmodernizmu relatywizmu, że wszystko jest równą prawdą, czy ta wystawa nie mówi czegoś przeciwnego, że daje jakąś nadzieję?

Tak, też tak uważam, dlatego byłem tą wystawą podniesiony na duchu. Po „końcu świata”, w sytuacji, o której w tamtej

rozmowie mówiłem, życie ludzkie jest nacechowane generalnym zagubieniem i bezwolą. Człowiek, zagubiony i bezradny, ratuje się jakoś tam, a stąd ta przerażająca mialkość dzisiejszej kultury, sztuki, kina, teatru. Wszystko to tylko jest robione, żeby jakimiś tam drobnymi sprawami zająć uwagę i zapelnąć tę próżnię, „zaradzić” jej i przeciwstawić się albo odwrócić przed tym zagubieniem.

Natomiast nie ma w tym żadnej potrzeby zwrócenia się generalnie ku prawdzie, tylko są jakieś „prawdy” rozkawałkowane, detaliczne, jako środki zachowujące kondycję ludzka. Taka wystawa, jak Boguckich, ukazuje, że można się zwrócić generalnie ku prawdzie. Ale to z kolei niszczy poczucie osamotnienia, zagubienia. W trakcie oglądania wystawy w Zachęcie nie miało się wrażenia, że człowiek dzisiejszy jest istotą zagubioną. Dlatego ona działała takim optymizmem. Zresztą, jeszcze tak generalnie wracając do tego tematu, muszę powiedzieć, że taka wystawa kontynuuje jakiś wątek i że rzadkie to jest w świecie. Nie śledzę wystaw i katalogów, bo mnie to nie interesuje, coraz mniej z wiekiem. Natomiast słyszałem relacje osób pracujących w Zachęcie, i innych, którzy stykali się z gośćmi zagranicznymi, przyjeżdżającymi i odwiedzającymi wystawę, którzy w ogóle baranieli na widok tej wystawy. Nie wiedzieli, co to takiego jest, co to jest w ogóle! Na tyle nie byli przyzwyczajeni, będąc u siebie tam w stolicach świata, do tego typu zjawisk, jak ta wystawa, których tam w ogóle nie widzieli i zobaczyli w niej coś, do czego nie mają klucza. Wręcz prosili, żeby im wytłumaczyć, na czym polega ta wystawa, co to jest, ponieważ byli pod silnym jej wrażeniem, nie mogli przejść do porządku dziennego nad tym, odfajkować jak jeszcze jedną imprezę gdzieś tam w Warszawie, tylko chcieli po prostu zrozumieć, ponieważ nie mogli się odczepić od wizji, jaką ta wystawa w sobie zawierała. Dopytywali się. Czyli można wnosić, że takie rozumienie sztuki symbolicznie nazywając „antropologiczne”, jest światu czy Europie, w ogóle nie znane. Ponieważ świat pławi się od dziesiątków lat widzeniem sztuki nie antropologicznym, tylko, no użyję tego brzydkiego słowa – kapitalistycznym. Jak oglądał serial *Dynastia* (bo należało do kubiców tego serialu, oglądający)* i widzę w apartamencie Alexis, czy w tej rezydencji Blake’a, gdzieś tam w tle jakąś skorupę, pewno wykopaną w Australii postawioną jako eksponat, albo jakąś rzeźbę – bo coś się tam takiego pojawia w tle – to sobie myślę, mój Boże, co to tam robi. Zupełnie jak gdyby papuga w klatce, zamiast papuga w dżungli. No bo to jest w klatce kupione, na aukcji, bo ma szczególne właściwości dana papuga. I to jest zdegradowanie sztuki jako istoty, nie tego konkretnego przedmiotu już nawet, tylko jako istoty, przeniesienie jej z grobu założony wykopanego, do apartamentu Alexis. Po co? Nie wiadomo po co?!... Po prostu pieniądze trzeba zarobić, pieniądze! Ci, co kopią muszą z czegoś żyć, sprzedają to. Czyli konwencja włada tym wszystkim, oczywiście, wszystko to sprowadzając do wspólnego mianownika, jakim jest pieniądź, po pierwsze. A po drugie wynaturzając istotę sztuki.

Wracając jeszcze do tej wystawy. Jest Pan autorem bardzo ważnej wypowiedzi na sesji poświęconej *sacrum i sztuce* (ta wypowiedź znalazła się w książce *Sacrum i Sztuka pod red. Nawojki Cieślińskiej*), chciałbym więc zapytać Pana jako autora tej dramatycznej wypowiedzi, niemal wyznania artysty, czy wystawa w Zachęcie była dla Pana jakimś przekroczeniem granic leżących pomiędzy światem religii i światem sztuki. Gerardus van der Leeuw, autor studium *Święte i świeckie piękno*. Świętość w sztuce – powiada, to nie tylko są dwa odrębne światy, ale dwie „imperialistyczne dziedziny, żądające od życia, od człowieka poświęcenia dla siebie wszystkiego, w tym także wymagające największych ofiar. Tak jak religia nie rozpoznaje autonomii niezależnego usprawiedliwienia w sztuce, tak i sztuka nie uznaje żadnego innego autrytetu poza własnym mistrzostwem”. Van der Leeuw przytacza nawet żartobliwy wiersz, mówiący o tym, że kto

ma sztukę i wiedzę, ten w jakiś sposób ma i religię, kto nie ma ich obu, pozwólm, niech ma sobie religię. Oprócz tej rywalizacji i dążenia do wyłączności, bywa jednak tak, że religia i sztuka spotykają się ze sobą. Czy wystawa ta potwierdza, że możliwe jest takie spotkanie? Co Pan o tym sądzi?

Tak, krótko mówiąc to na tej wystawie był pokazany pewien taki obszar. Jeśli już przyjąć taką klasyfikację, że to są dwa imperia, które się wzajemnie wykluczają: albo twórczość albo wiara, religia. Jeśliby przyjąć założenie, że jest imperium sztuki i imperium religii, to twórczość artystyczna jest jak gdyby pośrodku, tzn. ma być wydana presji obu tych imperializmów. Nie wydana tej presji, jak gdyby działa w zmniejszonym napięciu. A napięcie jest konstruktywną jakością aktu twórczego, bez tego w ogóle trudno sobie coś wyobrazić. I ten obstrzał z dwu stron, artystę stawia we właściwym miejscu, bo on ma skrócić w „trzecią stronę” tzn. ani w sztukę pojętą jako czystą, wyzwoloną dziedzinę umysłu ludzkiego, ani w religię jako dewocję, tylko w to, co się nazywa *sacrum*, w coś, co jest pośrodku, ale obejmuje całość życia, mając oczywiście poczucie niedoskonałości, grzechu o czym w tamtej wypowiedzi mówiłem, ale bez czego w ogóle trudno sobie wyobrazić twórczość. Może w jakimś paleolicie, kiedy w ogóle nie wiadomo, jak wyglądała świadomość człowieka, brak rozdzarcia między te dwie antynomie był możliwy, tzn. ten który zdobił garnki, czy je lepił, prawdopodobnie nie był wydany na obstrzał tych dwu sił, bo ich po prostu nie było w świadomości. Był harmonijną jednostką, która robiła garnki, a nie był „artystą”. Natomiast odkąd świadomość się rozwija, rozwija, rozwija itd. to w takim punkcie, w jakim jesteśmy, w tej chwili, nie można sobie wyobrazić stracenia z pola widzenia i jednego punktu i drugiego, tzn. i imperium sztuki i imperium religii. To jest spicie dwu sił równocześnie. To brzmi, oczywiście, jak recepta na sztukę w ogóle. I oczywiście cała masa artystów może to wyśmiej albo się zachnie, ale nie traktuję tego jak recepty, tylko tak myślę.

Na zakończenie, co Panu na tej wystawie się najbardziej podobało, które fragmenty, które przestrzenie?

Ulubione fragmenty tej wystawy: *Ołtarze* – to przede wszystkim taki *Krucyfiks leżący*, artyści z Torunia, Andrzej Wojciechowski, następnie ten pomost oraz *Góra* w dużej sali, *Święta Góra* i droga z egzemplarzami *Pisma Świętego* na poszczególnych stopniach, trzecie to *Chalupa**. Jako ciekawostkę traktuję *Salon*, to wnętrze za zasłoną. Ale *Chalupa* – to było sedno, centrum. Chalupa dlatego, że w ogóle wieś, życie wsi, obyczaj wsi uważam za skarbnicę, absolutnie inspirację wszystkich takich elementów do transformacji, do przetworzeń.

No trudno sobie wyobrazić ważniejszy teatr niż dawny pogrzeb wiejski ze wszystkim, z tą taką brutalnie manifestowaną eschatologią. To bytowanie wiejskie z narodzinami, z kołyską, z chlewikiem koło kołyski ze wszystkim tym, to jest przecież i stajnia betlejemska! Dlatego ta chalupa zrobiła na mnie ogromne wrażenie jako właściwy pomysł, że się w ogóle tam znalazła. I także sposób realizacji tego. Właściwie takie wyważenie źródła oraz krystalizacji w formie. Oczywiście, cały szereg innych fragmentów podobał mi się. Obrazy Tatarczyka, Gierowskiego w tych *Ołtarzach* (tam narzekali ludzie, że niedaleko były draperie upięte, że nie wiadomo co ważniejsze, czy obraz czy draperie).

Niektórzy uważali też, że Pańskie obrazy były źle eksponowane, tworzyły jakby rodzaj ścian i że widać było to, co do obrazu nie należy, tzn. wewnętrzne, z tyłu nie zamalowane płótno.

A mnie się to podobało. One tak istnieją u mnie w pracowni.

(grudzień 1991)

* W czasach prowadzenia rozmowy tak, teraz już mi przeszło – J.S.

* Grupa z Lucimia