

Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja.

Leszek Koczanowicz

Dociekania

Leszek KOCZANOWICZ

Magiczna moc sztuki.
Podmiot, sfera publiczna, emancypacja

Josif Brodski wybrał za temat swego wykładu z okazji przyznania Nagrody Nobla najważniejszą chyba dla artysty kwestię: jakie jest znaczenie sztuki dla ludzi, dla jednostek i dla społeczeństwa. Rozpoczął od mocnego stwierdzenia o całkowitej prywatności dzieła sztuki:

Jeżeli sztuka uczy czegokolwiek (przede wszystkim artystę), to prywatności ludzkiej kondycji. Będąc najstarszą jak też najbardziej dosłowną formą prywatnego działania, umacnia ona w człowieku, świadomie lub nieświadomie, poczucie jego unikalności, indywidualności, separacji – przekształcając go ze zwierzęcia społecznego w autonomiczne Ja. Wiele rzeczy może być wspólne: łóżko, kawałek chleba, przekonanie, kochanka, ale nie wiersz powiedzmy Rainera Marii Rilkego. Dzieło sztuki, szczególnie literatury, a zwłaszcza wiersz, zwraca się do człowieka *tête-à-tête*, wchodząc z nim w bezpośrednie – wolne od wszelkich pośredników – stosunki.¹

Wychodząc od tego aksjomatycznego stwierdzenia, wielki poeta rosyjski dochodzi jednak do paradoksalnego wniosku. Sztuka, z natury swej prywatna, wręcz ostroja prywatności pełni jednak nie wbrew temu, ale dzięki tej swej cesze niezwykłą rolę społeczną. Sztuka ma zawsze przewagę nad polityką, nad sferą władzy, gdyż:

Język i przypuszczalnie literatura są bardziej starożytne i konieczne, bardziej trwałe niż jakakolwiek forma organizacji społecznej. Odraza, ironia lub obojętność często wyraża-

¹ Wszystkie cytaty z wykładu noblowskiego Josifa Brodskiego podaję na podstawie wersji opublikowanej na stronie internetowej, w moim przekładzie z angielskiego, zob.: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture/html

Dociekania

na przez literaturę wobec państwa jest w gruncie rzeczy reakcją tego, co trwałe, lepiej jeszcze: nieskończone – wobec czasowego, wobec skończonego... System polityczny, forma organizacji społecznej jak w ogóle każdy system, jest na mocy definicji formą czasu przeszłego, który aspiruje do tego, by narzucić się terażniejszości (a często również przyszłości) i człowiek, którego zawodem jest język, jest ostatnim, który może sobie pozwolić, by o tym zapomnieć. Prawdziwym zagrożeniem dla pisarza nie tyle jest możliwość (a często pewność) prześladowań ze strony państwa, ile możliwość bycia zahipnotyzowanym przez własności państwa, które niezależnie, czy są potworne, czy ulegają zmianom na lepsze, są zawsze czasowe.

W tej relacji wiecznej sztuki i przemijającej polityki niezwykle ważną, według Brodskiego, rolę odgrywa prywatne doświadczenie estetyczne, które jest jednocześnie etycznym:

Ogólnie rzecz biorąc, każda nowa estetyczna rzeczywistość sprawia, że ludzka rzeczywistość etyczna staje się bardziej precyzyjna. Estetyka jest bowiem matką etyki. Kategorie „dobre” i „nie dobre” są, przede wszystkim, kategoriami estetycznymi, co najmniej etymologicznie poprzedzają one kategorie „dobro” i „zło”. Jeżeli w etyce nie jest tak, że „wszystko jest dozwolone”, dzieje się tak właśnie dlatego, że nie wszystko jest dozwolone w estetyce, ponieważ liczba kolorów w spektrum jest ograniczona. Wrażliwe dziecko, które płacze i odpycha obcego lub które, przeciwnie, wyciąga ręce do niego, działa instynktownie, dokonując wyborów estetycznych, a nie moralnych.

Oczywiste jest więc powiązanie sztuki i polityki, estetyki i etyki, a powiązanie to jest szczególne i intymne właśnie dlatego, że sztuka pozwala zachować i kultywować prywatność. Brodski pisze wręcz: „Im bardziej znaczące jest czyjeś doświadczenie estetyczne, im zdrowszy jego gust, tym ostrzejsze są jego moralne przekonania, tym bardziej jest wolny, chociaż niekoniecznie – szczęśliwszy”. Kontynuując tę myśl, dodaje: „W tym właśnie, utylitarnym raczej niż platońskim sensie powinniśmy rozumieć uwagę Dostojewskiego, że piękno ocali świat, czy przekonanie Matthew Arnolda, że będziemy ocaleni przez poezję”.

W konsekwencji więc sztuka w społeczeństwie jest warunkiem *sine qua non* ludzkiego wymiaru tego społeczeństwa, jego etycznego dobrobytu. Brodski rysuje rodzaj politycznej utopii:

W każdym razie kondycja społeczeństwa, w którym sztuka w ogóle, a literatura w szczególności staje się własnością czy przywilejem mniejszości, wydaje mi się niezdrowa i niebezpieczna. Nie apeluję o zastąpienie państwa przez bibliotekę, choć co jakiś czas natchodzi mnie taka myśl, ale nie mam żadnych wątpliwości, że gdybyśmy wybierali naszych przywódców w oparciu o ich doświadczenie czytelnicze, a nie ich programy polityczne, mniej byłoby smutku na świecie. Wydaje mi się, że potencjalni władcy naszych losów powinni być pytani przede wszystkim nie o kurs ich polityki zagranicznej, lecz o ich postawę wobec Stedhala, Dickensa czy Dostojewskiego. A ponieważ całość literatury jest w istocie ludzką różnorodnością i odmiennością, okazuje się ona stosownym antidotum na wszelkie próby – znane czy te, co będą dopiero wynalezione – zmierzające do masowych rozwiązań problemów ludzkiej egzystencji. Możemy bardziej polegać na literaturze, jako co najmniej formie moralnego bezpieczeństwa niż na systemie przekonania czy doktrynie filozoficznej.

Oczywiste jest, że wystąpienie Brodskiego ma celowo prowokacyjny charakter – to apoteoza sztuki, która sama nie podlegając żadnym ograniczeniom, jest jednocześnie w stanie przeciwstawić się wszelkim naciskom i co więcej – doprowadzić do tego, by utraciły one swą polityczną moc. Kiedy słowa dyktatury okażą się pustymi dźwiękami, to jej zniewalająca siła zniknie mimo wszelkich mniej czy bardziej wyrafinowanych narzędzi przemocy. Sztuka jest jednocześnie apoteozą wolności, choć sam poeta woli mówić o prywatności po to pewno, by nie nadużywać wielkich słów. Autonomiczne Ja przeciwstawia się zwierzęciu społecznemu, zwierzęciu, które, co do tego nie ma wątpliwości, jest wytworem „masowych rozwiązań problemów egzystencjalnych”. Przeciwwstawienie tego, co prywatne, temu, co publiczne jest jednocześnie przeciwstawieniem dobra złu, piękna brzydocie, przeciwstawieniem, w którym ostateczne zwycięstwo piękna i dobra jest wynikiem nie tylko pracy artysty, ale i czytelnika. Dla Brodskiego: „Powieść czy wiersz nie jest monologiem, ale konwersacją z czytelnikiem, konwersacją, powtarzam, która jest całkowicie prywatna, wyłączająca wszystkich innych – jeżeli chcesz, nawzajem mizantropiczna”. Siłą sztuki jest więc dla Brodskiego jej wpływ na odbiorcę, czytelnika. Nic z tego, co zostało przeżyte, przeczytane, nie znika, trwa i oddziałuje na samo centrum „autonomicznego Ja”. Rosyjski poeta dodaje więc: „Wierz – nie empirycznie niestety, lecz jedynie teoretycznie – że dla kogoś, kto czytał wiele Dickensa, strzelać do kogoś mu podobnego w imię jakichś idei jest bardziej problematyczne niż dla kogoś, kto nigdy Dickensa nie czytał”.

Łatwo jest krytykować poglądy przedstawione w przywoływanym wyżej wykładzie. Jeżeli nawet odzwierciedlają niezwykle, wręcz bajkowy morał biografii Josifa Brodskiego, to jednocześnie przedstawiają go, ewokując patos romantycznej koncepcji sztuki i artysty jako twórczej siły przekształcającej i zmieniającej społeczeństwo. Wydawałoby się, że nowoczesność podważyła takie rozumienie misji sztuki, że przypisała jej dużo skromniejszą rolę i ograniczyła wiarę w jej moc. Związek estetyki i etyki wydaje się, niestety, pęknięty. Zwrócono uwagę w kontekście cytowanych wyżej słów Brodskiego, że mógłby powstać całkiem niezły tom wierszy napisanych przez Stalina, Mao-Tse-Tunga i Ho-Chi-Mincha ilustrowany akwarelami Hitlera. Brodski oczywiście dostrzega ten problem i odróżnia ludzi odczytanych od prawdziwych czytelników, ale tak naprawdę dopiero *a posteriori* da się przeprowadzić takie rozróżnienie, co oczywiście sprawia, że można bez trudu podważyć prawomocność samej tej dystynkcji. W końcu można podnieść przeciw Brodskiemu najpoważniejszy, jak sądzę, zarzut, że przedstawiając elitarny, arystokratyczny model sztuki, pragnie go jednocześnie zdemokratyzować. W jego ocenie totalitaryzm rosyjski mógł powstać dlatego, że sztuka została ograniczona do wąskiego kręgu wybranych, do rosyjskiej inteligencji, pozostawiając wielkie rzesze poza swoim obszarem.

Jeżeli więc mielibyśmy systematyzować i sumować poetyckie intuicje Brodskiego, to wyłania się z nich całkiem jasny podział na skorumpowaną sferę publiczną i sferę prywatną, w której może czy wręcz musi, jeżeli ludzkość ma przetrwać, zachować się autonomia jednostki, jej zdolność odrzucania masowych

Dociekania

sloganów. Prawdziwa sztuka, a oczywiste jest, że Brodski używa bardzo zawężającej jej definicji, unikać powinna więc zaangażowania, bo zawsze będzie ono fałszywe. Nie wolno jej wikłać się w społeczne czy polityczne spory, bo będzie nieuchronnie uwikłana w „zły” język, który w konsekwencji podporządkuje sztukę tyranii. Jedynym sensem sztuki, powtórzmy to raz jeszcze, jest intymny wpływ na „autonomiczne Ja” poprzez mizantropiczną konwersację. Oryginalność tej koncepcji polega jednak na wprowadzeniu sfery prywatności bezpośrednio do polityki. Koncepcja kultury jako doskonalenia *Bildung*, obecna w wielu pojęciach kultury w wieku XIX, ale daleka od wszelkich politycznych konotacji, staje się dla Brodskiego narzędziem polityki. Dokonuje on w ten sposób niezwyklej polityzacji sfery prywatnej, wyprzedzając czy przewidując to, co stało się, jak będę starał się wykazać, centralnym problemem pierwszej dekady XXI wieku.

Docenić intuicje Brodskiego możemy jednak dopiero wtedy, gdy cofniemy się do początków wieku XIX, kiedy zaczęła kształtować się nowoczesna sfera publiczna. Definiując ją, odwołać się musimy do fundamentalnej pracy Jürgena Habermasa, który pisze o niej w takich oto słowach:

Mieszkańsko-obywatelską sferę publiczną należy rozumieć przede wszystkim jako sferę ludzi prywatnych, którzy zbiorowo tworzą publiczność; niebawem reglamentowaną przez zwierzchność sferę publiczną zaczynają oni wykorzystywać wbrew samej władzy publicznej, aby spierać się z nią o ogólne reguły wzajemnych stosunków w zasadniczo sprywatyzowanej, ale publicznie istotnej sferze obrotu towarowego i społecznie organizowanej pracy.²

Komentując tę definicję, Habermas zwraca uwagę na dialektykę wyłaniania się sfery publicznej z istniejącej już sfery prywatnej, która z kolei sama nieuchronnie ulega przekształceniu w wyniku pojawiania się nowoczesnego, skomplikowanego obrotu towarowego i związanego z nim podziału pracy. Prywatność nie zostaje zniesiona w wyniku konstytuowania się sfery publicznej, przeciwnie – zostaje rozszerzona o dodatkowy wymiar, który wcześniej nie istniał bądź pojawiał się w szczątkowej formie:

Fundamentalna dla naszego całościowego układu linia podziału na państwo i społeczeństwo oddziela dziedzinę publiczną od obszaru prywatnego. Obszar polityczny ogranicza się do władzy publicznej [...]. W obszarze prywatnym mieści się także właściwa „sfera publiczna”; jest to bowiem publiczna sfera ludzi prywatnych. Dlatego w obszarze zastrzeżonym dla ludzi prywatnych rozróżniamy sferę prywatną i sferę publiczną. Sfera prywatna obejmuje społeczeństwo mieszczańskie w wąskim znaczeniu, czyli obszar obrotu towarowego i społecznie zorganizowanej pracy; ma w niej swoje miejsce rodzina z jej sferą intymną. Polityczna sfera publiczna wyłania się z literackiej; pośredniczy ona między państwem a potrzebami społeczeństwa za pomocą opinii publicznej.³

² J. Habermas *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2007, s. 95.

³ Tamże, s. 100.

Definicja sfery publicznej Habermasa była, jak wiadomo, wielokrotnie komentowana i kontestowana. Nie ma potrzeby w tym miejscu przypominać tych często bardzo dramatycznych dyskusji, ale warto zwrócić choćby szkieletowo uwagę na główne linie podziału. Po pierwsze, debata dotyczy tego, w jakim stopniu sfera publiczna jest autonomiczna w stosunku do państwa czy w ogóle w stosunku do sfery politycznej. Oprócz tradycji liberalnej reprezentowanej przez niemieckiego filozofa pojawia się też paralelna tradycja wiążąca sferę publiczną, społeczeństwo obywatelskie z państwem. Połączenie sfery publicznej z państwem wprowadza, prawie automatycznie, drugą linię podziału, mianowicie kwestię rozdziału sfery publicznej i sfery prywatnej, czyli oddzielenie wartości prywatnych, dobrego życia, od wartości obywatelskich i politycznych. W najbardziej czystym podziale mamy do czynienia z dwiema niemal symetrycznymi wizjami społeczeństwa. Z jednej strony, zdecydowany podział jego wewnętrznych sfer z zupełnie różnymi wartościami w każdej z nich, z drugiej zaś, spajanie tych sfer przez jednolite systemy wartości, które konstytuują życie społeczne. Możliwe są oczywiście warianty pośrednie, na przykład w koncepcjach dysydentów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawia się wizja społeczeństwa obywatelskiego jako przestrzeni wartości etycznych odróżniających tę przestrzeń od skorumpowanej sfery politycznej totalitarnego państwa. Wartości, w tej wersji sfery publicznej, organizują społeczeństwo przeciw państwu, które staje się w swych wymiarach ideologicznych jedynie pustą skorupą istniejącą dzięki aparatowi przemocy. Ważne jest przy tym, że każda z tych koncepcji jest w jakimś sensie prawdziwa – o tyle, o ile oddaje pewną ideologiczną koncepcję funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa. Innymi słowy, koncepcje sfery publicznej i pojawiającej się w jej obrębie przestrzeni publicznej są w dużej mierze instrumentami władzy symbolicznej⁴. Analizowanie sfery publicznej i jej przemian ma zatem dwa aspekty. Z jednej strony bowiem, mamy do czynienia z samym wyłonieniem się tej sfery jako samodzielnej wydzielonej przestrzeni w życiu społecznym, z drugiej zaś – z zawłaszczaniem jej przez politykę i ideologię⁵.

Sztuka w oczywisty sposób musiała towarzyszyć przemianom sfery publicznej, odnaleźć swoje miejsce w epoce, kiedy przestała być postrzegana jako emanacja i przekaz absolutnych wartości, a zaczęła być rozpoznawana jako zjawisko historycznie i kulturowo ograniczone horyzontem czasowości. W tej nowej sytuacji musiała ona odnaleźć na nowo swoją niszę, która pozwoliłaby rekonstruować sens

⁴ P. Bourdieu *Language and Symbolic Power*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1991.

⁵ Ideologie, które usiłują zawłaszczyć sferę publiczną, można sprowadzić za Zeevem Sterhellem do dwóch wielkich nurtów: Oświecenia i Kontr-Oświecenia rozumianego nie jako prosta reakcja na Oświecenie, lecz jako samodzielny ruch intelektualny, zob: Z. Sternhell *Les anti-Lumières. Du XVIIIe siècle à la guerre froide*, Fayard, Paris 2006. Pisałem o tym w artykule: *Oświecenie i nowoczesność (część I)*, „Przegląd Polityczny 2007 nr 81, s. 61-66.

Dociekania

jej istnienia. Obserwując różne interpretacje roli odgrywanej przez sztukę w nowoczesności, możemy chyba bez wielkiej przesady powiedzieć, że wypełniła ona swą rolę dobrze, a pewno nawet „zbyt dobrze”. Sztuka podjęła bowiem trud zapełnienia luki, jaka powstała wtedy, gdy nowoczesne „odczarowanie świata” doprowadziło do zerwania ciągłości kultury zarówno wewnątrz pewnego momentu teraźniejszości, jak i między przeszłością a teraźniejszością danej kultury. Jeżeli sztuka była w stanie odegrać taką rolę, stało się to dzięki jej magicznej mocy, która pozwala przezwyciężyć ów wydawałoby się nie do przezwyciężenia horyzont czasowości.

Świadectwem owej mocy jest słynna uwaga Karola Marksa, który choć poruszony tym fenomenem, zdaje się wobec niego bezradny. W pozostawionym w rękopisie i urwanym fragmencie *Wprowadzenia do krytyki ekonomii politycznej* zastanawia się on nad relacjami form świadomości do procesów produkcji i w tym kontekście zmagają się z problemem dziwnej własności sztuki, która przewyższa swe czasowe ograniczenie. Pisząc o sztuce, Marks wskazuje, że „pewne okresy rozwoju tejsze nie znajdują się w żadnym stosunku do ogólnego rozwoju społeczeństwa, a więc także do materialnej bazy stanowiącej jakby kośćiec jego organizmu”⁶. Następnie stwierdza: „Czy możliwy jest Achilles w połączeniu z prochem i ołowiem? Albo w ogóle Iliada z prasą drukarską czy zgoła maszyną drukarską? Czy nie zamilkną nieuchronnie pieśni, klechdy i muzy z wprowadzeniem prasy drukarskiej, czy więc nie zanikną konieczne warunki poezji epickiej?”⁷. Jednak prawdziwą trudnością dla autora *Kapitału* jest zrozumienie tego, w jaki sposób możliwy pozostaje zachwyt nad sztuką grecką, skoro nasze społeczeństwo tak bardzo się różni się od tego, w obrębie którego ona powstała: „Trudność polega jednak nie na tym, żeby zrozumieć, że grecka sztuka i epos są związane z pewnymi społecznymi formami rozwoju. Trudność polega na tym, że dostarczają nam one jeszcze rozkoszy artystycznej i w pewnej mierze służą za normę i niedościgniony wzór”⁸. Odpowiedź Marksa na to pytanie jest, jak wiadomo, bardzo enigmatyczna i taką pozostała mimo wielu komentarzy, jakich się doczekała w późniejszych latach. Pisze on bowiem:

Mężczyzna nie może znów stać się dzieckiem, chyba że zdziecinnieje. Ale czyż nie cieszy go naiwność dziecka i czyż nie musi on sam dążyć do tego, by na wyższym szczeblu odtworzyć swoją prawdziwość? Czy w naturze dziecka nie odżywa w każdej epoce jej własny charakter w jej naturalnej prawdziwości? Dlaczego historyczne dzieciństwo ludzkości, tam gdzie się rozwinęło najpiękniej, nie ma czarować wiecznym powabem jako nigdy nie powtarzający się stopień? [...] Normalnymi dziećmi byli Grecy. Urok ich sztuki dla nas nie stoi w sprzeczności z niskim stopniem rozwoju społecznego, na którym wyrosła.

⁶ K. Marks *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*, przeł. E. Lipiński, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 257.

⁷ Tamże, s. 258-259.

⁸ Tamże, s. 259.

Przeciwnie, jest jego wynikiem i wiąże się raczej nierozzerwalnie z tym, że niedojrzałe warunki społeczne, w których ta sztuka powstała i jedynie mogła powstać, nie mogą nigdy powrócić.⁹

Te zdania Marksa były interpretowane tak, by znaleźć cechy sztuki decydujące o jej uniwersalnym wymiarze. Jednak jeżeli patrzymy na nie ze współczesnej nam perspektywy, nie to zdaje się najważniejsze. Najbardziej istotne jest to, że dzięki swej dwoistej, proteusowej naturze sztuka może w sferze publicznej, w kulturze, spełniać rolę zwornika wartości.

Giorgio Agamben w swoich rozważaniach na temat słynnych tez Waltera Benjaminia *O pojęciu historii* podkreśla, że dwa ważne tropy znajdujące się w pracach niemieckiego myśliciela: „cytat” i „zbieracz” są odpowiedzią na sytuację kultury, w której zerwany zostaje łańcuch powiązań, pozwalających na ciągłe przekazywanie przeszłości: „W tradycyjnym społeczeństwie ani cytaty, ani kolekcje nie są do pomyślenia, ponieważ nie jest możliwe, by zostało zerwane w jakimkolwiek miejscu ogniwo łańcucha tradycji, dzięki której dokonuje się przekazywanie przeszłości”¹⁰. Benjamin jednak, zdaniem Agambena, nie do końca przemyślał konsekwencje swoich idei. Dotyczy to przede wszystkim pojęcia „aura”, jak wiadomo centralnego dla autora *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Agamben uważa, wbrew Benjaminowi, że zanikanie aury nie oznacza wcale wyzwolenia obiektu sztuki z jego kulturowej otoczki i podporządkowania go praktyce politycznej, ale wręcz przeciwnie – nadanie mu nowej artystycznej jakości:

Dzieło sztuki traci swój autorytet i gwarancje, jakie uzyskiwało z przynależności do tradycji, dla której budowało ono miejsca i przedmioty, które nieustannie spajały przeszłość i teraźniejszość razem. Jednakże, będąc dalekim od rezygnacji z autentyczności z powodu stania się przedmiotem reprodukcji [...] dzieło sztuki w zamian staje się miejscem najbardziej niewysłowionej z tajemnic, epifanii estetycznego piękna.¹¹

Zdaniem włoskiego filozofa, piękno pojawić się musi jako konieczne wypełnienie pustej przestrzeni, pozostającej po upadku tej tradycyjnej, opartej na mitach kultury, w której istniała tożsamość między procesem przechodzenia od przeszłości do teraźniejszości i samym przedmiotem tej transmisji. Sztuka pełniła taką samą funkcję, jaką kiedyś pełniła tradycja: rozwiązywania konfliktu między starym i nowym, bez rozstrzygnięcia którego nie jest możliwe funkcjonowanie człowieka. Estetyka jest w stanie odzyskać tę przestrzeń między przeszłością a przyszłością, przestrzeń, w której sytuują się ludzkie działania i ludzka wiedza. Jednak, jak pisze Agamben:

⁹ Tamże, s. 259

¹⁰ G. Agamben *The Man Without Content*, trans. by G. Albert, Stanford University Press, Stanford California 1999 s. 105.

¹¹ Tamże, s. 106

Dociekania

Przestrzeń ta jest przestrzenią estetyczną, ale przekazywana w niej jest właśnie niemożność przekazu, a jej prawdą jest negacja prawdy jej treści. Kultura, która tracąc swą zdolność przekazu, straciła jedyną gwarancję swej prawdy i została zagrożona przez ciągłą akumulację swych nonsensów, polega teraz na sztuce jako swej gwarancji; sztuka jest więc zmuszona gwarantować coś, co może być gwarantowane jedynie wtedy, gdy z kolei sama sztuka straci swą gwarancję.¹²

Sztuka z tej perspektywy pełni niezwykle ważną, wręcz kluczową rolę nie tyle nawet w konstituowaniu społeczeństwa, ile wręcz w ocaleniu ludzkiej kondycji w obliczu tego, co nazwane zostało nowoczesnością. Jednak rola, która przypadła sztuce, w jakimś sensie ją musi przerastać, bo jej atemporalny horyzont pozostaje bez obrony dawanej sztuce przez tradycję. Taka uniwersalistyczna wizja sztuki przejawia się w wielu rozpoznaniach funkcji sztuki w dobie modernizmu, rozpoznaniach, które, co ciekawe, konceptualizowane są w ostatnim okresie. Nie miejsce tu na dogłębną analizę tych stanowisk, wspomnę więc jedynie skrótowo o niektórych.

Alan Badiou na przykład w swej koncepcji sztuki widzi ją generalnie jako jedną ze sfer, w których pojawiają się procedury generujące prawdy:

Powinniśmy więc powiedzieć, że istnieją cztery warunki filozofii i że brak jednego z nich powoduje jej rozpad, tak jak wyłonienie się wszystkich czterech warunkuje jej pojawienie się. Warunkami tymi są: *matheme*, wiersz, odkrycie polityczne i miłość. Nazwijmy zbiór tych warunków „podstawowymi procedurami” (*generic conditions*). [...] Cztery rodzaje podstawowych procedur wyróżnia i klasyfikuje te wszystkie opisane wcześniej procedury określone, które mogą tworzyć prawdy (naukowe, artystyczne, polityczne i miłosne).¹³

Centralną kategorią etyki francuskiego filozofa jest „zdarzenie”. Zdarzenie jednocześnie jest elementem „normalnej” sytuacji. Zdarzenie, ujmowane od strony ontologicznej, jest nazywaniem pustki, która istniała w samym centrum poprzedniej sytuacji. Badiou daje przykład pojawienia się stylu klasycznego w muzyce związanego z nazwiskiem Haydna: „W centrum stylu barokowego, w jego wirtuozowskim nasyceniu leży nieobecność (tak decydująca, jak niezauważona) prawdziwej koncepcji architektoniki muzycznej. Zdarzenie-Haydn pojawia się jako rodzaj muzycznego «nazwania» tej nieobecności”¹⁴. Zdarzenie jest nosicielem prawdy, a Badiou zdecydowanie przeciwstawia się tej tendencji współczesnej filozofii, która relatywizuje prawdę. Prawda jest zawsze jedna, choć odniesiona musi być do jednej z czterech sfer ludzkiej aktywności: nauki, sztuki, polityki i miłości. Zdarzenie określa prawdę dla każdej z tych sfer. W sztuce zdarzeniem takim może być stworzenie nowego stylu, w nauce pojawienie się nowej teorii, w polityce rewolucja, a w miłości pierwsze spotkanie kochanków. W każdym jednak przypad-

¹² Tamże, s. 110

¹³ A. Badiou *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, trans. by P. Hallward, Verso, London & New York 2001, s. 35.

¹⁴ Tamże, s. 68.

ku prawda ujawniona w zdarzeniu przekracza istniejącą już wiedzę i staje się źródłem nowej wiedzy.

Francuski filozof dostrzega w nowoczesności dominację sztuki, która w pewnym sensie zdominowała pozostałe sfery generujące prawdy i wysunęła się na plan pierwszy, zastępując niejako filozofię. Okres ten Badiou nazywa „wiekiem poetów”, by podkreślić niezwykle znaczącą rolę sztuki dla konstytuowania prawdy, co wszakże jednocześnie doprowadziło to pomieszania zadań i roli sztuki i filozofii:

Ludzie nowoczesności, a jeszcze bardziej ponowoczesności chętnie odsłaniają ranę, którą zadał filozofii ten szczególny sposób, w jaki poezja, literatura, w ogóle sztuka daje świadectwo naszej nowoczesności. Zawsze istnieć będzie wyzwanie rzucane przez sztukę filozofii i w oparciu o to wyzwanie, tę ranę, niezbędne jest interpretowanie Platońskiego gestu, który może ustalić władztwo filozofa poprzez wygnanie poetów.¹⁵

Oczywiście z jego punktu widzenia było to nieuprawnione zastąpienie filozofii przez sztukę, nieuprawnione podwójnie, gdyż sztuka nie tylko wkraczała poza swój obszar, ale też zmieniała samą istotę filozofii, która jest formalnym warunkiem pojawienia się prawdy, choć sama żadnych prawd nie generuje. „Wiek poetów” pojawił się jako reakcja na słabość myśli filozoficznej w tym okresie, ale też świadczył o znaczącej, wręcz przerstającej jej siłę, rolę sztuki.

Z dwiema powyższymi koncepcjami rezonuje w jakimś sensie koncepcja metapolityki estetycznej Jacques'a Rancière. W koncepcji tej sztuka spotyka się z polityką nie w obszarze „zaangażowania” czy „oporu”, ale raczej we wspólnym im dążeniu do rekonfiguracji przestrzeni percepcji, do przekształcenia wspólnej przestrzeni społeczeństwa w określony sposób. W wywiadzie z Gabrielem Rockhillem Rancière mówi następująco o polityczności sztuki:

Estetyka ma swoją własną politykę albo metapolitykę. [...] Istnieją estetyki związane z estetyką, formy wspólnoty stworzone przez sam porządek identyfikacji, za pomocą którego postrzegamy sztukę (zarówno sztukę czystą, jak i zaangażowaną).¹⁶

Autonomia sztuki i jej partycypacja w projekcie metapolityki estetycznej uzupełniają się nawzajem a nie przeciwstawiają. Metapolityka jest dla francuskiego filozofa „myślą, która chce dojść do kresu politycznego sporu zmieniającego scenę”¹⁷. Projekt estetyczny jest wpisany w tę metapolitykę w tym zakresie, w jakim łączy go z nią wspólne pragnienie przekształcenia pola politycznego, będącego jednocześnie polem percepcyjnym. Dlatego obie ukształtowane w nowoczesności i kontynuowane w ponowoczesności koncepcje sztuki stykają się w tym, co Rancière

15 A. Badiou *Philosophy and Art*, w: *Infinite Thought translated and edited by O. Fetham and J. Clemens*, Continuum, London 2003, s. 77.

16 J. Rancière *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyka, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 176.

17 Tamże, s. 31.

Dociekania

nazywa źródłową sprzecznością. Czy bowiem mamy do czynienia z koncepcją sztuki, która zamienia się w życie, czy z koncepcją sztuki, która stawia opór życiu i przez to staje się źródłem myśli emancypacyjnej, to w ostateczności

owe dwie „polityki” są w gruncie rzeczy zawarte w samych formułach, zgodnie z którymi identyfikujemy sztukę jako przedmiot specyficznego doświadczenia. [...] Nie ma sztuki bez określonego podziału zmysłowości, który łączy ją z określoną formą polityki. Estetyka jest tego rodzaju podziałem. Napięcie między tymi dwiema politykami zagraża estetycznemu porządkowi sztuki, ale to właśnie ono umożliwia również jego funkcjonowanie.¹⁸

Przedstawiłem w skrótovej formie trzy znaczące koncepcje sztuki po to, by wskazać pewien ich wspólny rys czy piętno – nie ośmieliłbym się jednak nazwać go podobieństwem. Owym wspólnym piętnem jest przekonanie, że wkroczenie sztuki do sfery publicznej wcale nie oznacza sprowadzenia jej do bycia wyrazem zewnętrznych, historycznie ustanowionych warunków społecznych i kulturowych. Sztuka wykracza poza nie, ale nie znaczy to wcale, że musimy powracać do koncepcji sztuki jako wyrazu wiecznych i absolutnych wartości. Jeżeli więc ta dopiero zarysowana koncepcja sztuki zwraca się przeciw modernizmowi, a przede wszystkim przeciw takiemu odczytaniu sposobu funkcjonowania w niej sztuki, jakie związane jest z nazwiskiem Waltera Benjamina, to bunt ten zakłada jednocześnie kontynuację. Ta wyłaniająca się koncepcja nie tylko jest krytyczna wobec modernizmu, lecz także zwraca się przeciw postmodernizmowi. Za Terry Eageltonem możemy wskazać, jak postmodernizm rozwiązał sprzeczności tkwiące w modernistycznym ujęciu sztuk. Wszelkim dziedzinom sztuki

nadano wielkie społeczne znaczenie, któremu nie mogą sprostać, będąc zbyt delikatne i kruche; rozpadają się od wewnątrz, kiedy muszą zajmować miejsce Boga, szczęścia czy sprawiedliwości politycznej. [...] To właśnie postmodernizm poszukuje sposobu uwolnienia sztuk od tego opresywnego ciężaru lęku, zachęcając je zdecydowanie do zapomnienia o wszelkich takich pompatycznych marzeniach o głębi i sprawiając, że uzyskują one pewien blahy rodzaj wolności.¹⁹

Nie chciałbym tutaj rozstrzygać całkowitej słuszności tego werdyktu. Ponowoczesność, podobnie jak nowoczesność, jest trudna do ujęcia w jednoznaczne formuły. Jean-François Lyotard, który jest dla postmodernizmu podobnie znaczącą postacią jak Walter Benjamin dla modernizmu, łączy koncepcję kresu wielkich narracji z ideą wolności sztuki i jej nieograniczonej zdolności do eksperymentowania, ale jednocześnie, stosując do sztuki nowoczesnej swą interpretację kategorii wzniosłości Immanuela Kanta, wskazuje na szczególną rolę twórczości artystycznej. Nie jest to oczywiście modernistyczna idea, że sztuka realizuje wartości społeczne, niemniej jednak stawia przed sztuką specyficzne wyzwania i zadania.

¹⁸ Tamże, s. 39.

¹⁹ T. Eagelton *The Idea of Culture*, Blackwell Publishing, Oxford 2000, s. 16.

Niezależnie jednak od szczegółów dyskusji na temat statusu sztuki w obrębie postmodernizmu dostrzegamy obecnie coraz wyraźniej rysujący się kres tej formacji. To właśnie odczucie końca epoki bardziej niż wewnętrzne problemy ponowoczesności prowokuje stawianie pytań o rolę sztuki, choć oczywiście, jak zwykle w takich przypadkach, muszą one być ujmowane w szerszym kontekście dotyczącym organizacji przestrzeni publicznej. Wydaje się, że obecnie jesteśmy w stanie określić cechy tego przełomu jedynie od strony negatywnej. Sądzę, że takimi osiowymi symptomami kresu postmodernizmu są: powrót wielkich narracji, odzyskiwanie ludzkiej podmiotowości i zanikanie sfery publicznej. Efektem tych procesów jest pojawienie się na nowo idei uniwersalności jako odpowiedzi na dręczące pytania post-postnowoczesności.

Każda z tych reakcji na ponowoczesność wymagałaby dogłębnej analizy, ale w tym miejscu chciałbym jedynie określić, co dla mnie oznaczają te tendencje. Kiedy Lyotard pisał swój tekst o kresie metanarracji, samo to twierdzenie miało posmak opowieści z edukacyjnie optymistycznym wydźwiękiem. Otóż okazywało się, że po wielu dramatycznych, straszliwych doświadczeniach historii, ludzkość nareszcie wyzbyła się pragnienia bycia uniwersalnym podmiotem, mówienia jednym głosem i zmierzania do jednego celu. Ciąg kompromitacji metanarracji emancypacyjnych jest jednocześnie dowodem dojrzałości, która rezygnuje z pokus totalitaryzmu, choćby zamaskowanego jako demokracja przedstawicielska. Obawiać się należy, że obecnie na wielu poziomach analizy możemy się dopatrzeć fiaska tej koncepcji. Wymieniając jedynie najbardziej spektakularne przykłady, mamy do czynienia z przejmującą swą prostotą narracją o zwycięstwie sił dobra nad „osią złą”, z reanimowanymi opowieściami eschatologicznymi różnych religii i ich odmian od radykalnego islamu do fundamentalistycznego chrześcijaństwa. Optymizm bije natomiast z różnych odmian idei globalizacyjnej od marzeń o realizacji kosmopolitycznego projektu stoików czy Kanta do postkomunistycznej koncepcji powstania i upadku Imperium. Emancypacyjne złudzenia wydają się odzyskiwać swą moc, a głos sceptycznego filozofa ostrzega jedynie, że mają one zawsze ograniczony i ułomny charakter. Być może jednak rację ma Giorgio Agamben, który sugestywnie buduje kontrmetanarrację post-post-nowoczesności, wskazując, że skrajna dominacja polityczna i technologiczna skupia się w „bio-władzy”, prowadzącej do zredukowania ludzkiego istnienia do „czystego życia”²⁰.

Powrót wielkich narracji oznacza jednocześnie destrukcję sfery publicznej, co oczywiście nie jest równoznaczne z kurczeniem się przestrzeni publicznej. Wręcz przeciwnie – w wyniku rozwoju sposobów komunikacji (m.in. Internet) przestrzeń publiczna nabiera monstrualnego wymiaru, ale jej rozrost pozostaje w odwrotnie proporcjonalnej relacji do rozmiaru sfery publicznej. Sama możliwość rozdzielenia sfery i przestrzeni publicznej jest już znakiem czasu. Sfera publiczna opisywana przez Habermasa wymaga jako swego konstytutywnego warunku „wyjścia

²⁰ G. Agamben *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, transl. by D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford 1998.

Dociekania

z domu”, znalezienia się w przestrzeni wyznaczonej przez miejsca spotkań klubów, organizacji, stowarzyszeń dyskusyjnych, ale też poprzez cyrkulację prasy czy broszur politycznych. Ograniczanie czy wręcz likwidacja sfery publicznej dokonuje się poprzez zawężanie przestrzeni publicznej. Zakaz zgromadzeń, zamykanie klubów, cenzurowanie czy likwidowanie prasy, uniemożliwianie zebrań organizacji niezależnych od władzy – te klasyczne chwytły reżimów totalitarnych dokonują się właśnie w przestrzeni publicznej, choć na celu mają likwidację sfery publicznej. Okazuje się, że takie powiązanie sfery publicznej z przestrzenią publiczną nie jest nieodzowne.

Sfera publiczna może być kolonizowana z dwóch kierunków. Z jednej strony, jest ona coraz bardziej podporządkowywana wielkim i mniejszym narracjom rządzących. Mechanizmy tej dominacji pokazywane są przez wielu współczesnych myślicieli, od Michela Foucaulta z jego koncepcją mikrofizyki władzy, poprzez Pierre’a Bourdieu piszącego o władzy symbolicznej, do najbardziej chyba radykalnego Giorgio Agambena, który widząc współczesny *nomos* w obozie koncentracyjnym, niewiele zostawia nadziei na wymianę myśli pozwalającej osiągnąć konsensus co do opinii na temat polityki. Oczywiście jest jednak, że ta kolonizacja pojęć i sposobów dyskursu nie musi oznaczać jednocześnie likwidacji publicznej przestrzeni, która może pozostać żywą jakością, pełną gwaru i namiętności, ale pozbawianą mocy kreowania swej własnej odpowiedzi na ten proces kolonizacji.

Sfera publiczna jest jednak też penetrowana coraz bardziej przez prywatny obszar subiektywności. Habermas w swej cytowanej wyżej książce wskazuje, że niemożliwe jest oczyszczenie tej sfery od podmiotowości, której wszak nie da się pozbyć bez reszty, „wychodząc z domu”. Niemniej jednak sama decyzja wstąpienia w obszar dyskusji i poszukiwania konsensusu sprawia, że subiektywność zostaje „wzięta w nawias”, na plan pierwszy natomiast wysuwa się racjonalny dyskurs podmiotów społecznych. Wiele z cech nowoczesności i ponowoczesności można wyjaśnić przez osobliwość tego procesu odłączania subiektywności od sfery i przestrzeni publicznej. Dotyczy to oczywiście roli sztuki, która najpierw podzielona zostaje na sztukę tworzoną jedynie dla niej samej i tą, która wkracza w sferę publiczną, często jako medium komunikacji lub wręcz ekspresji wartości społecznych. Podział ten był wielokrotnie podważany i kontestowany, ale stanowił on, wydawałoby się, niepodważalny punkt wyjścia dla takich rewizjonistycznych rozważań.

Proces podboju sfery publicznej przez podmiotowość jest z jednej strony komplementarny w stosunku do jej kolonizowania przez metanarracje, z drugiej zaś sprzeczny z nim. Komplementarny w tym sensie, że większość z tych narracji zawiera w sobie utopię idealnej podmiotowości, utopię, która uzupełnia wielkie narracje polityczne. Wydaje się jednak, że jest ona z góry skazana na niepowodzenie w starciu z oporem ludzkiej rzeczywistej podmiotowości. W tym widzę źródło odrodzenia koncepcji podmiotowości we współczesnej refleksji humanistycznej. Oczywiście, nie możemy już wrócić do iluzorycznej koncepcji podmiotu jako zintegrowanej całości zdolnej, jak w konstrukcjach klasycznej filozofii niemiec-

kiej, opanować w myślowym wysiłku całą dostępną rzeczywistość. Podmiot, który odnawia się w post-post-nowoczesnym, myśleniu jest podmiotem pękniętym, podmiotem zagubionym w wewnętrznych sprzecznościach. Niemniej jednak jest to jedyna siła zdolna przeciwstawić się narastającej dominacji powracających i odhumanizowanych metanarracji.

Julia Kristeva, używając idiomu psychoanalizy, przedstawiła najbardziej chyba wyrazistą we współczesnej humanistyce koncepcję buntu, rewolty rozumianej jako intymna transformacja, a nie ruch czy bunt społeczny. Tak w jednym z wywiadów formułuje tę myśl:

We współczesnych społeczeństwach słowo rewolta znaczy bardzo schematycznie rewolucję polityczną. Ludzie mają skłonność, żeby myśleć wtedy o ekstremalnym lewicowym ruchu politycznym związanym z rewolucją komunistyczną lub z lewicowymi dążeniami. Chciałabym pozbawić słowo „rewolta” jego czysto politycznego sensu. W całej zachodniej tradycji rewolta jest bardzo głębokim ruchem niezadowolenia, lęku i bólu. W tym sensie twierdzenie, że rewolta jest jedynie polityką, oznacza zdradę tego szerokiego ruchu.²¹

Revolta jako przeciwstawienie rewolucji jest potwierdzeniem tego, co najważniejsze w życiu psychicznym, czyli w psychoanalitycznym języku autorki powrotu do jaźni, do Ja. Powrót ten jednak jest zawsze chwiejny i chwilowy, ponieważ to w konflikcie właśnie znajdujemy przyjemność i *jouissance*. Przytoczę jeszcze jeden cytat z przywoływanego wyżej wywiadu, by wyraźniej oświetlić myśl Kristevej:

Myślę, że w zautomatyzowanym współczesnym świecie głębia życia psychicznego, oswobodzenie życia psychicznego, poszukiwanie prawdy w badaniach i pytaniach są tymi wszystkimi aspektami, które zostają przeoczone. Oczekuje się od nas, byśmy byli jednostkami działającymi. Co najwyżej proszeni jesteśmy, by pracować dobrze i kupować tak dużo, jak to jest możliwe. Cała problematyka badania, powrotu do Ja, podawania w wątpliwość, istoty konfliktu, która jest źródłem ludzkiej wolności, stała się zatartym, odrzuconym, a nawet zniszczonym parametrem. Kultura, która wyłania się z tej sytuacji, jest kulturą rozrywki raczej niż badania i rewolty. Powiedziałabym, że rodzajem oporu niezbędnym w stosunku do technokratycznego społeczeństwa, jest rehabilitacja pamięci i myślenia analitycznego oraz zgoda na to, by pojawiały konflikty.²²

Dla rozwoju wolności postulowanej w koncepcji Kristevej kluczowa jest sfera wyobraźni czy też sfera wyobraźniowa, używając kategorii Jacques'a Lacana. Wyobraźnia bowiem pozwala przerwać ataki na nasze wewnętrzne życie psychiczne, jest w stanie przetransformować je, sublimować i przez to sprawiać, że żyjemy i jesteśmy wolni. Sztuka jest oczywiście kluczowa dla rozwoju sfery wyobraźniowej, umożliwi bowiem „tłumaczenie” naszych stanów psychicznych dla nas samych²³. Kristeva pisze co prawda raczej o pisarzu jako „obcym”, gdyż jej analizy

²¹ J. Kristeva *Revolt, She Said*, Semiotext(e), Los Angeles–New York 2002, s. 99.

²² Tamże, s. 100-101.

²³ J. Kristeva *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, transl. by J. Herman, Columbia University Press, New York 2002, s. 254.

Dociekania

dotyczą przede wszystkim literatury, ale bez trudu przenieść można tę koncepcję na inne rodzaje sztuk, które używając właściwych sobie środków, wykonują tę samą pracę.

Josif Brodski pewno byłby krytyczny wobec całego psychoanalitycznego sztafażu koncepcji buntu przedstawionej przez francuską myślicielkę, ale chyba nie-trudno odkryć zbieżności między oboma głosami. W obu przypadkach misją sztuki jest odsłonięcie i wzmocnienie wewnętrznego świata widza czy czytelnika. Sztuka jest przede wszystkim sposobem skłonienia go do introspekcji, do badania i kwestionowania tego, co mogłoby się w psychice wydawać oczywiste. Dla urodzonego w totalitarnej Rosji poety i dla urodzonej w totalitarnej Bułgarii psychoanalityczki jest jednakowo jasne, że polityczny sens sztuki zawiera się w jej dystansie do polityki. Ani powiązanie z taką czy inną ideologią, ani popieranie określonej opcji politycznej nie decyduje o zaangażowaniu sztuki, decyduje o tym raczej jej zdolność do „mizantropicznej rozmowy” czy podważania pozornej spójności psychiki. Jądrzem oddziaływania sztuki staje się wtedy przyjemność, *jouissance* negacji, odkrycia wewnętrznych konfliktów. Wpisana jest w nią nierozzerwalnie wyobraźnia, bez której nie może pojawić się żadna wewnętrzna, intymna rewolta.

Takie polityczne odczytanie sztuki zakłada oczywiście transformację samego pojęcia tego, co polityczne. Polityczność, odróżniana od polityki (we francuskiej tradycji *le politique* i *la politique*), jest pewnym sposobem życia czy pewnym sposobem postrzegania rzeczywistości społecznej i spotyka się ze sztuką na najgłębszym ze swych poziomów. Sztuka jako projekt metapolitycznej estetyki czy jako przestrzeń między przeszłością a teraźniejszością musi w ostateczności odwołać się do wewnętrznych konfliktów i napięć, jakie pojawiają się w życiu wewnętrznym jednostek. Wydaje się jednak, że taka autonomizacja jednostek jest z kolei warunkiem restytucji przestrzeni publicznej tożsamej ze sferą publiczną. Wkraczając w przestrzeń publiczną, ale jednocześnie wychodząc poza nią, sztuka za każdym razem pozostaje warunkiem istnienia tej przestrzeni i jej przekształcania. Akcent położyłbym na to ostatecznie określenie, gdyż nie da się wskazać danej na zawsze sfery publicznej czy przestrzeni publicznej odróżnialnej od przestrzeni prywatnej. Samo to rozróżnienie bowiem jest zawsze wynikiem pewnego projektu politycznego czy, ściślej mówiąc, metapolitycznego (w rozumieniu Rancière'a) i zawiera treści przesądzające w dużej mierze o tym, co jest do pomyślenia, i o tym, co nie może się pojawić w bieżącej polityce. Sztuka, która sytuuje się w obrębie tego rozróżnienia, jest jednocześnie jednym z warunków jego konstytuowania i dlatego tak trudno dostrzec jej inne niż symptomatyczne i ulotne przejawianie się w przestrzeni publicznej. Uniwersalność estetycznego projektu politycznego ujawnia się dopiero w jego podmiotowości, w obronie indywidualnego i niepowtarzalnego świata wewnętrznych konfliktów jednostki.

Abstract

Leszek KOCZANOWICZ
University of Lower Silesia (Wrocław)

Magical Power of Art

The article attempts at responding the question how art can possibly function in public space. A reply to this question assumes that associations between art, politics and ethics, fulfilling their potential in (a) public space, will be evidenced. The article evokes our contemporary concepts of such associations – in conclusion, however, predominantly referring to Julia Kristeva's views. Kristeva namely treats mutiny in terms of individual revolt, expressing itself in opposing dominant forms of social life. Being a form of individual expression, art can thereby become part of a discourse in public space.