

Dwie drogi – dwie formy pragnienia w sztuce

Przełożyła Justyna Teodorowicz

„Sens życia człowieka związany jest
z ostatecznym celem, do jakiego dąży”.

Ernest Bernea

Wraz z narodzinami fotografii nadrzędną troską sztuki europejskiej, a zwłaszcza malarstwa, stało się odnalezienie własnej tożsamości, własnej plastycznej odpowiedzi na otaczającą rzeczywistość. Już w okresie impresjonizmu trybut składany obiektywizmowi zaczyna stopniowo maleć, aż staje się bliski zeru. Idea autonomii języka doprowadza malarstwo do takiego stadium rozwoju, w którym przeradza się ono w rzeczywistość samowystarczającą. W pewnym momencie jednak dochodzi do nasycenia, do osiągnięcia jakiejś granicy, wręcz do absolutyzacji tej autonomii, głoszonej tak żarliwie przez Greenberga: „Treść powinna się całkowicie rozpuścić w formie (...)”¹. Tematu i treści należy unikać jak zarazy².

Na ową dogmatyzację idei autonomii – na jej absolutyzację – neoawangarda odpowiada tym, co niektórzy krytycy nazywają „pragnieniem realności”. Orientacje neorealistyczne albo posuwają się do całkowitego zniesienia ekspresji, jak w przypadku hiperrealizmu (uświęconego przez „documenta” w Kassel w roku 1972), albo powracają w postaci neoekspresjonistycznej fali lat osiemdziesiątych. Ta ostatnia jawi się jako wyraz buntu „indywidualizmu i subiektywizmu wobec ogólności (...), jako odwet immanencji wobec

¹ C. Greenberg, *Awangarda i kicz* [w:] idem, *Obrona modernizmu*, wybór G. Dziamski, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 5.

² Zob. ibidem.

tyranicznego monopolu trudnej aspiracji do transcendencji, jako »pogodzenie się ze światem« i »kryzys sublimacji«³.

Na nieszczęście jednak owo „pragnienie realności” (zwłaszcza w sztuce zachodniej) przejawia się w sposób bardzo ograniczony, wyłącznie na poziomie incydentalności, na poziomie doświadczenia zewnętrznego. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ pojęcie realności zostało drastycznie zubożone w swojej substancji przez kolejne fale sekularyzacji...

O ile dla naszych poprzedników, istot integralnych, rzeczywistość *par excellence* była absolutem, o tyle dla ludzi współczesnych świat realny jest światem wysterylizowanym, pozbawionym tajemnic, obcej energii. To, co rzeczywiste, ma dziś ograniczony wymiar, jest tylko tym, co widzialne (nawet jeśli jest fantomem świata wirtualnego) i namacalne, co można zważyć i zmierzyć. Ten rodzaj realności stanowi naturalną konsekwencję atrofii czy wręcz amputacji skrzydeł; organu, który daje człowiekowi zdolność przeczuwania, umożliwia aspirację do wyższej rzeczywistości, wykraczającej poza powierzchowność rzeczy.

Owa kampania demityzacji, unicestwiania tajemnicy, ignorowania ukrytych znaczeń bądź prymitywnego ich objaśniania (w sposób „naukowy”), wspierana przez dwie odmiany uniwersalizmu – komunistyczną i konsumpcjonistyczną – doprowadziła do wewnętrznego okaleczenia człowieka, do karygodnego zawężenia jego wewnętrznego wymiaru.

Człowiek, zaślepiony swoją wystarczalnością, zatracił dar intuicji, dar i bogactwo, jakie daje wewnętrzne doświadczenie. Pod tym względem człowiek pierwotny wyraźnie nas przewyższał.

Bóg obdarzył człowieka u zarania jego dziejów wszelkimi zdolnościami, które uczyniły go gotowym do życia w pełnym wymiarze jako wyjątkowej, świadomej siebie istoty.

Ze swej natury pragnął on zawsze wiedzieć, poznać, zrozumieć, „kim jest, skąd pochodzi i dokąd zmierza”.

Poznanie (sztuka również pełni funkcję kognitywną) dokonuje się, jak wiadomo, za sprawą dwojakiego rodzaju doświadczenia: a) *doświadczenia zewnętrznego*, z jego funkcją poznania racjonalnego i bezpośredniej obserwacji, które jest podstawą poznania naukowego (pozwala ono mierzyć i ważyć zjawiska) i b) *doświadczenia wewnętrznego*, które prowadzi do poznania poetyckiego i religijnego, a które przybliża nas do zjawisk duchowych.

„Poznanie, wykorzystując ten typ doświadczenia – mówi Ernest Bernea – zyskuje zarówno głębię, jak i rozległość. (...) Rzeczywistość jest nie tylko namacalna, nie tylko pojmowalna, lecz także przenika niepostrzeżenie w sferę nieuchwytności”⁴.

Aby ją pojąć, człowiek ma do dyspozycji obok rozumu, który jest „duchem geometrii”, dodatkowe narzędzie (*l'esprit de finesse*) – intuicję. „Intuicja, uczucie, talent są również instrumentami nauki, która pragnie wnikać w sekretną intymność zjawisk, pragnie być jak najbliżej prawdy”⁵.

³ M. Cârnci, *Arta anilor '80* [Sztuka lat 80.], București 1996, s. 41 (tłum. J.T.).

⁴ E. Bernea, *Trilogie filosofică* [Trylogia filozoficzna], Cluj-Napoca 2002, s. 17 (tłum. J.T.).

⁵ Ibidem, s. 40 (tłum. J.T.).

Nowoczesna filozofia, poczynwszy od epoki renesansu, eliminowała to, co nieuchwytnie, wymykające się logicznym definicjom, a tym samym nie uwzględniała doświadczenia wewnętrznego, pozbawiając człowieka dostępu do obszarów rzeczywistości fundamentalnych dla ludzkiej egzystencji. „Intuicję, akt bezpośredniego poznania”, zaczęto postrzegać jako niebezpieczną dla ludzi dążących do prawdy, jako coś negatywnego, „co może skierować na bezdroża prosty, chłodny i pewny krok człowieka nauki”⁶.

Newton, uczony kierujący się wiarą (i parający się potajemnie również alchemią), stwierdził, że do prawdy można dotrzeć tylko przez medytację. Medytacja jednak nie może zaistnieć bez szczęśliwego mariażu dwóch typów doświadczenia – zewnętrznego i wewnętrznego, rozumu i intuicji, namacalności i przecucia, tego, co kwantyfikowalne, i tego, co nieuchwytnie – podporządkowanych płodnej ciągłości myśli, „krążących wokół dobrze wybranej prawdy” – jak powiedziałby Pleśu. U Newtona rozum geniusza łączył się z genialną intuicją, poznanie naukowe splatało się z poznaniem poetyckim i religijnym, które zakłada „kontemplację, zrozumienie jedności rzeczy, ich znaczenia, a więc to poznanie, które zachodzi w granicach pragnienia absolutu”⁷.

Einstein wyznał: „Najpiękniejszym, co możemy przeżyć, jest tajemnica. Jest to podstawowe odczucie stojące u kolebki prawdziwej sztuki i nauki. Ten, kto tego nie ma i nie potrafi się już dziwić i zdumiewać, jest, że tak powiem, martwy i ma wygasłe oczy”⁸.

Artysta, podobnie jak poeta, próbuje zrozumieć świat przez jego tajemnice, wychodząc od konkretnego doświadczenia, ale dążąc do absolutu. Jego doświadczenie, choć operuje obrazami i namacalnymi formami, przekształca je w narzędzia, dzięki którym dociera on do ukrytej głębi rzeczywistości, do jej najtrwalszych treści.

Poznanie artystyczne posługuje się ekspresją i symbolem w celu doświadczenia bliskości absolutu. Można się tu dopatrzeć podobieństwa do postawy modlitewnej. Aby jednak owo podobieństwo mogło zaistnieć, konieczny jest dar wiary, która zmienia świadomość i uruchamia duchową głębię człowieka. Dzięki niej można poznać istotę rzeczywistości. Wiara jest aktem wolnej woli, przeżyciem w perspektywie świata transcendentnego. To ona wydobywa w pełni wszystkie kreatywne cechy ducha. Tylko przez wiarę człowiek może dotrzeć do pełnego poznania, do najwyższej prawdy, to znaczy do Boga i, *implicite*, do przeżywania pełni swojego istnienia w zgodzie z wyznaczoną mu rolą, ze swym przeznaczeniem.

Uczony, choćby posiadał ogromną wiedzę, jeżeli żyje wyłącznie w świecie chłodnej nauki, przypomina w jakimś sensie artystę zamykającego się w granicach gry formalnej. Obaj są w pewien sposób podobni do kogoś, kto kręci się w kółko i „młóci suche kłosa na podwórzu”, jak mówił Błaga.

Obie te postawy cechuje pewna doza sterylności. Obie utrzymują się w określonych granicach, jednak nie wypełniają swego przeznaczenia, jakim jest integralny model

⁶ Ibidem, s. 41 (tłum. J.T.).

⁷ Ibidem, s. 42 (tłum. J.T.).

⁸ A. Einstein, *Jak widzę świat?* [w:] *Albert Einstein. Pisma filozoficzne*, tłum. K. Napiórkowski, wybór, przedmowa i przypisy S. Butryn, Warszawa 1999, s. 239.

egzystencji, właściwe usytuowanie na planie egzystencjalnym, które zakłada życie w tych wszystkich rozlicznych wymiarach, do jakich został stworzony człowiek.

Pierwsze oznaki stopniowego oddalania się od idei transcendencji pojawiły się wraz z renesansowym antropocentryzmem. Proces ten nasilił się w epoce oświecenia, lecz ostateczny cios zadała tej ludzkiej zdolności myśl Nietzschego wygłoszona ustami Zarathustry: „Bóg umarł!”. Proklamacja ta wywarła, niestety, ogromny negatywny wpływ na kolejne pokolenia Europejczyków. „Zwiastuje ona radykalny koniec chrześcijaństwa – religii – i przepowiada, że współczesny człowiek będzie odtąd żył w świecie wyłącznie immanentnym, pozbawionym Boga”⁹.

Proklamacja sformułowana przez Nietzschego wyrzuciła trudne do oszacowania zło. Zapoczątkował on ideę egzystencji pozbawionej fundamentów, zgodnie z którą „człowiek jest skazany na samotne życie w świecie radykalnie zdesakralizowanym”¹⁰.

Ten immanentny świat, zakotwiczony wyłącznie w sobie samym, jest światem historii. „Jako istota historyczna człowiek zabił Boga [w swoim sercu – dop. autora] i po tym morderstwie – po tym bogobójstwie – jest on zmuszony żyć wyłącznie w historii. Wskutek zerwania naturalnych więzów egzystencji moralnej człowiek żyje w zawieszeniu”¹¹.

Skutki tego strasznego „bogobójstwa” widzieliśmy w wieku XX i widzimy je na co dzień. Dają się one często zauważyć nie tylko w sferze moralności, zachowań i dokonywanych wyborów, lecz także w dziedzinie wyrazu artystycznego, z nielicznymi wyjątkami.

Podczas gdy Marcel Duchamp, przedstawiciel najbardziej „przodującego” odłamu sztuki zachodniej, wystawiał swoją „Fontannę”, inny artysta, wywodzący się z Rumunii, Brâncuși, proponował – przez cykl prac na temat lotu, a później pierwszą wersję „Kolumny” – powrót do wymiaru zakorzenionego w nas od zarania, aspiracji ku wyższym wartościom, ku „nieskończoności”, ku absolutowi.

O ile pierwszy z nich, Marcel Duchamp, karmi się myślą zachodnią pozbawioną dreszczu *sacrum* i schodzi przez negację, w celu zrewolucjonizowania sztuki, do najniższego poziomu konkretnej rzeczywistości, poziomu rynsztoka, Brâncuși proponuje, bez emfazy, czerpiąc ze źródła mitologii i symboliki Orientu, ideę transcendencji, aspiracji ku najwyższemu uduchowieniu.

Szyderstwu, negacji, rozpacz, alienacji, jałowej spekulacji, pustej grze i znizaniu się do banału przeciwstawia on lot ku niebu, trwałość idei, medytację i komunie („Stół Milczenia”), miłość („Brama Pocałunku”), wzniesienie oczu oraz myśli ku niebu („Kolumna”), pragnienie absolutu.

Rumun, który nie wziął sobie do serca przepowiedni Zarathustry – przeciwnie, ośmielił się przekuć osobiste przekonania w niespotykane wcześniej formy, w czyn artystyczny – zrewolucjonizował sztukę nowoczesną w kierunku dokładnie odwrotnym niż ten obrany

⁹ M. Eliade, *Nostalgia originilor* [Tęsknota za korzeniami], București 1994, s. 81 (tłum. J.T.).

¹⁰ Ibidem, s. 82 (tłum. J.T.).

¹¹ Ibidem, s. 111 (tłum. J.T.).

przez Duchampa, zarówno pod względem formy, jak i „dyskursu, który legitymizuje dzieło”. Jego aforyzmy na ten temat pozostają ciągle aktualne.

Po tak agresywnym wyjąłowieniu aktu artystycznego (który to proces ma swoich gorliwych zwolenników i dziś Brâncuși nawołuje do użyźnienia go na nowo za pomocą myśli i wyższych uczuć, wreszcie wiary. W pewnej chwili powie: „Wielka sztuka powstawała tylko w okresach wielkiej religijności”.

Jego filozofię i postawę kontynuowali z pełnym przekonaniem Horia Damian, George Apostu, Vasile Gorduz, Paul Gherasim, Camilian Demetrescu, Horia Bernea, Constantin Flondor, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Silviu Oravitzan i inni, czyli grupa neobizantyjska, do której zaliczyć należy również grupę „Prolog” i nie tylko.

Wszyscy ci artyści dążą do integralności bytu, do podtrzymania naturalnej ludzkiej skłonności, która uległa zagubieniu. „*Sacrum* jest elementem struktury świadomości” – mówił Mircea Eliade¹², a nie czymś nabytym.

Wyraz *anthropos* oznaczał pierwotnie „tego, kto spogląda ku górze, ku niebu”. Obecnie jego znaczenie zawęziło się do człowieka jako istoty historycznej lub biologicznej.

Jeśli wysilimy wyobraźnię i spojrzymy retrospektywnie na ewolucję sztuki nowoczesnej i współczesnej, zauważymy, że te dwie diametralnie różne postawy – Duchampa, który ucieka się do maksymalnej indywidualizacji, do „cytatu” z rzeczywistości (również nacechowanego sztucznością) i nadania mu (ironicznego) statusu dzieła sztuki oraz Brâncuși, „który rezygnuje z oryginalności na rzecz pierwotności”, odkrywając na nowo symboliczną formę i dążąc do esencji, wieczności, transcendencji, stanowią – pod względem sposobu traktowania sensu sztuki – dwa archetypy zapowiadające nadejście dwóch wielkich kierunków.

Linia obrona przez Duchampa, zniesienie się do banalności bliskiej rzeczywistości i pozabawionej wszelkiej głębszej konotacji symbolicznej, doprowadziło do rozpowszechnienia się asamblażu, kolażu neodadaistycznego, kpiny, wszelkiego miszmaszu, do poszerzenia i w efekcie rozmycia granic sztuki. Zjawisko to bezspornie wzbogaciło arsenał środków wyrazu artystycznego, ale pociągnęło za sobą zaburzenie wartościowania i zrównanie na poziomie „stylistycznym”. Wielka pogoń za nonkonformizmem doprowadziła do nastania innego konformizmu. Jednym ze skutków był zanik motywacji i *implicite* treści.

Przesadnemu poszukiwaniu oryginalności towarzyszy – wskutek drastycznego zubożenia wywołanego przez negatywizm, frondę i ucieczkę od trwałości – przeniesienie (artysta musi czymś zwrócić na siebie uwagę świata) skupienia uwagi artystycznej na najniższy poziom istoty, na skrajną fizjologię, wydzieliny, wydaliny i odchody, a w dziedzinie technik autopromocji uciekanie się do skandalu i szokujących rozwiązań.

Rzeźbiarka Helen Chadwich, na przykład, robi odlewy z brązu na wzór śladów strumienia własnego moczu na świeżym śniegu. Pewien belgijski malarz z braku ciekawych rozwiązań chce uchodzić za interesującego i oryginalnego, więc jako farb używa

¹² C. Bădilă, P. Barbăneagră, *Întâlnirea cu sacral (Spotkanie z sacrum)*, Botoșani 1996, s. 31 (tłum. J.T.).

własnych odchodów, których gama chromatyczna jest starannie zaplanowana poprzez selektywny dobór pokarmów spożytych dzień wcześniej.

W nurcie tym brak treści kompensowany jest oryginalnością puenty, która ma bawić. Na tego rodzaju dzieło widz odpowie przelotnym uśmiechem i oddali się pospiesznie w poszukiwaniu kolejnej puenty.

Droga zaproponowana przez Brâncușa pnie się w górę egzystencji, stanowi nieustanne poszukiwanie „współczynnika trwałości” rzeczy. Opiera się na filozofii myślowej i uczuciowej głębi (nie rozrywki), odwołuje się do myślenia symbolicznego, do siły konotacji, sięga do „źródeł przodków”, do najgłębszych pokładów uniwersalnych archetypów.

Brâncuși, przez swoje strzeliste jak płomień świecy i wypolerowane jak lustro ptaki z brązu, przez koncentrację symboli i znaczeń w łonie formy-idei, przez pragnienie absolutu skondensowane w „Kolumnie nieskończoności” przywraca w gruncie rzeczy sens *anthropos*. Cechował go uroczysty spokój: „Kocham wszystko, co się wznosi”, mówił.

Spojrzenie, myśl i odczuwanie, „umysł, który zstąpił do serca” – wszystko to, przez swoje wcielenia, łączy największą głębię z największą wzniosłością... Akt artystyczny staje się fundamentem osadzonym w wieczności i kosmosie, poszukuje nieskończoności i pełni sensu.

Jest to postawa doskonale współgrająca ze słowami Ernesta Bernei: „Nasza moralna natura jest tak skonstruowana, że nieustannie czegoś pragnie. (...) Człowiek nie może odrzucać tajemnic; życie bez nich oznacza brak horyzontów i duchową śmierć. (...) Prawdziwy człowiek odczuwa pragnienie absolutu. Poszukując absolutu, człowiek szuka doskonałej formy samego siebie, szuka spełnienia swojej natury, swego człowieczeństwa w jego istocie”¹³.

Przed dziełem stworzonym zgodnie z tym nurtem widz zatrzyma się na dłużej. Jego myśl zostanie sprowokowana, pobudzona, ożywiona w tym, co w niej najlepsze.

Znaczna część wymienionych wyżej artystów rumuńskich (prawdziwych autochtonistów), takich jak „neobizantyjscy”, członkowie ruchu „Prolog” i inni, wśród których znajduje się również autor niniejszego tekstu, rozumiała – jak mówi Bierdiajew – że „ludzka indywidualność jedynie wówczas jest silna, kwitnąca i trwała, kiedy wchłania wartości ponadindywidualne i nadludzkie, kiedy im się podporządkowuje”. Ponieważ „gdy człowiek odrzuca te wartości, wówczas ogarnia go bezwład – wyraża się i niszczy”¹⁴.

Nihilistyczne hasła doprowadziły do negacji absolutu, a „negacja absolutu doprowadziła do absolutnej afirmacji relatywizmu”¹⁵.

Z kolei owa absolutna afirmacja „relatywizmu ludzkiego otwiera drzwi tragicznym doświadczeniom, niezmiernemu cierpieniu, którego nie można przewyciężyć, (...) pozwala na istnienie świata podporządkowanego arbitralności”.

¹³ E. Bernea, op. cit., s. 91 (tłum. J.T.).

¹⁴ M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 28.

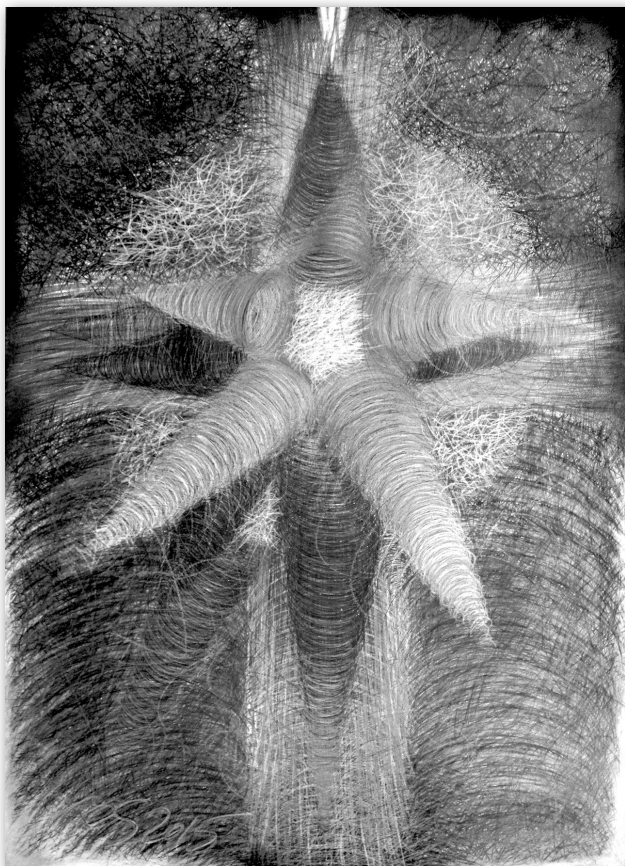
¹⁵ E. Bernea, op. cit., s. 92 (tłum. J.T.).

Każdy artysta wybiera swoją drogę w zależności od myśli, jaka mu przyświeca. Jeśli pragnie natychmiastowej sławy, sukcesu medialnego i obierze drogę skandalu i frondy, będzie prawowitym następcą Duchampa.

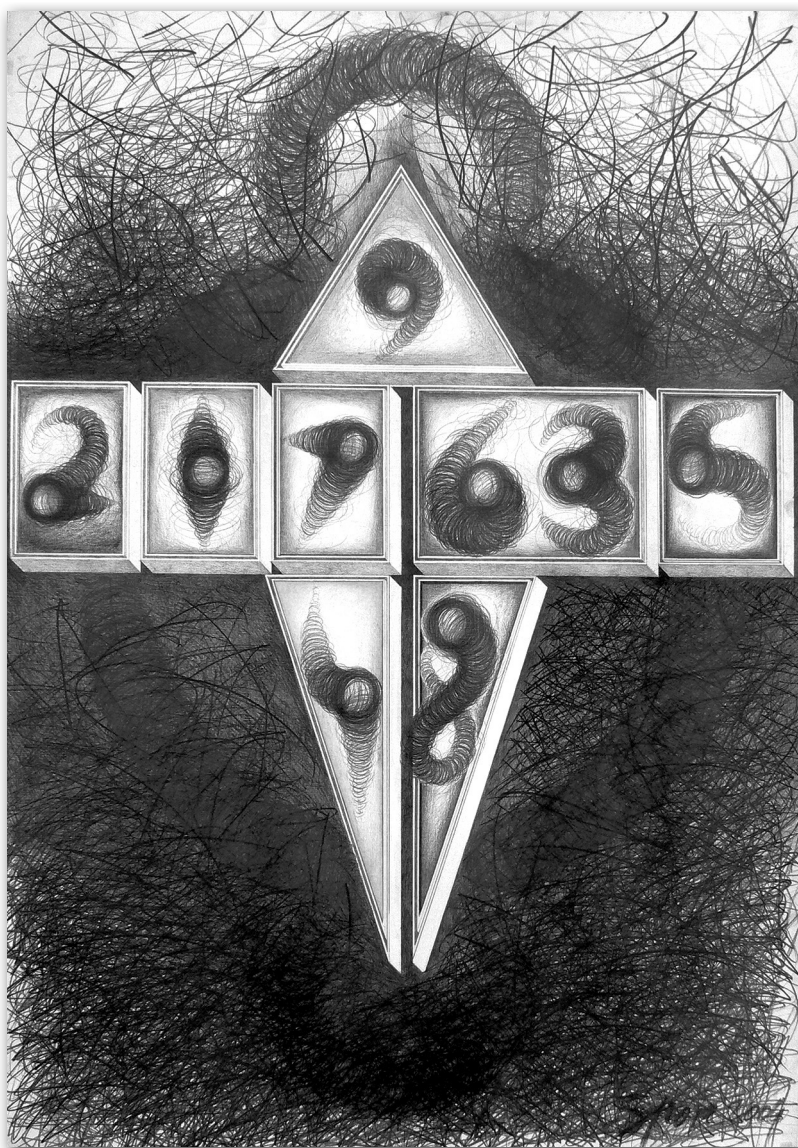
Jeżeli natomiast wybierze dyskrecję, nabożne milczenie oraz zwróci się w kierunku nieba i tajemnicy, będzie następcą Brâncușia.

Nie chodzi tu o wybór stylistyki, lecz o rodzaj postawy wobec świata, sztuki i życia, o określenie swojej pozycji na poziomie egzystencjalnym. To ona przyda (lub nie), duchowej wagi każdemu przejawowi aktywności, każdej wcielonej myśli. Nada charakteru i znaczenia, nawet jeśli dziwne to dzisiaj brzmi, jego dziełu.

Osobiście sędzę, że jest to jedyna użyteczna postawa, która może prawdziwie pomnażać talenty... Reszta to tylko próżna chwała, ułuda i pogoń za wiatrem (...)



Iosif Stroia – *ENLIGHTENMENT SYMBOL* – 72x101 cm – Mixed media 2015



Iosif Stroia – *NUMBERS MEETING POINT* – Pencil drawing – 100x70cm – 2004