

Zamiar udowodnienia tych analogii jest u Rachel Bepaloff oczywisty, gdy wykazuje związki istniejące między profetyzmem Homerowym i biblijnym, nadając jednocześnie epopei Homera nowe znaczenie w naszych czasach – bardziej Kierkegaardowskie niż egzystencjalistyczne. W znacznej mierze z tego punktu widzenia dzieło jej może rościć sobie prawo do istotnego znaczenia; a gdyby nawet był to jedyny powód, całkowicie by wystarczył.

1947

Przełożyła Danuta Borkowska

Kilka uwag o kiczu (Odczyt)

Pozwolą państwo, że zacznę od ostrzeżenia: proszę nie oczekiwać, że dostarczę wam precyzyjnych definicji; wszelkie filozofowanie jest bujaniem w obłokach i z filozofią sztuki sprawa z pewnością nie przedstawia się inaczej. Jeśli więc przypadkiem stwierdzę, że chmura przypomina wielbłąda, bądźcie równie usłużni jak Poloniusz i zgódźcie się ze mną. W przeciwnym razie napotkacie zbyt wiele nie rozstrzygniętych pytań, a tych się obawiam, ponieważ nie mógłbym na nie odpowiedzieć inaczej, niż pisząc trytomowe dzieło o kiczu, a tego wolałbym unikać.

Co więcej, nie wypowiadam się właściwie o sztuce, lecz o pewnej postawie życiowej. Kicz nie mógłby bowiem ani powstać, ani przetrwać, gdyby nie istniał człowiek, który lubi kicz i jako producent sztuki chce go wytwarzać, a jako konsument sztuki gotów jest go kupować i nawet dobrze za niego zapłacić: sztuka w najszerszym znaczeniu tego słowa jest zawsze odbiciem określonego człowieka i jeśli kicz jest kłamstwem – jak się go często i słusznie określa – to zarzut ten go dzi w człowieka, który potrzebuje takiego kłamliwego i upiększającego zwierciadła, aby się w nim rozpoznać i z prostoduszną przyjemnością przyznać się do swoich kłamstw. Oto fenomen, którym pragnę się zająć.

Rozważając zjawiska z zakresu historii idei należy uprzytamniać sobie obraz środowiska, w którym one się narodziły i oddziaływały, a więc w niemałym stopniu także obraz architektury, ona bowiem jest znamieną dla każdej epoki; gdy myślimy o kulturach azjatyckich, o Egipcie, gotyku, renesan-

sie czy baroku, mamy przed oczyma architekturę danego okresu. Jaką architekturę widzimy, gdy myślimy o romantyzmie wieku XIX? Właściwie żadnej. Oczywiście znaczna część romantyzmu europejskiego rozgrywała się jeszcze wśród fasad klasycystyczno-biedermeierowskich (a amerykańskiego – na tle budowli w stylu kolonialnym), ponieważ istniały jeszcze domy poprzedniej generacji, ale sam romantyzm nie wydał ani jednego architekta dorównującego rangą któremuś z mistrzów klasycystycznych, choćby berlińczykowi Schinkelowi¹. Ich pierwsza wypowiedź architektoniczna była okropna: to dominujący w latach 1820–1840 zwieńczony blankami gotyk, tynkowany i z surowej cegły, stosowany przy wznoszeniu dworców i budowli użytkowych, a także willi i osiedli robotniczych do czasu, gdy ten kicz – bo był to najwyraźniejszy kicz – ustąpił miejsca jeszcze potężniejszemu kiczowi neorenesansu-neobaroku. Nie odpowiadamy na to, że ze względu na gwałtowne tempo industrializacji i rozwoju wielkich miast architektura nie miała czasu przystosować się do nowych zadań i dlatego zmuszona była bezradnie szukać po omacku. Nie, istniały na przykład przygotowane przez Schinkla projekty domów towarowych i budowli użytkowych, które proponowały w pełni funkcjonalne, wręcz nowoczesne rozwiązania – dlaczego więc, zamiast z nich korzystać, budowano kiczowato-gotyckie dworce i domy robotnicze? Po prostu dlatego, że nie Schinkel, ale kicz odpowiadał duchowi czasu i że funkcjonalność Schinkla nie wydawała się dostatecznie śliczna. Chodziło o urodę, o wspaniały efekt, o dekorację.

W tym całkowicie nieadekwatnym, kiczowatym otoczeniu powstała wielka sztuka romantyczna; nie było to jeszcze otoczenie Beethovena, Schuberta, Byrona, Shelleya, Keatsa i Novalisa, ale pełniło już tę funkcję dla Stendhala, dla Delacroix, dla Turnera, dla Berlioza i Chopina, dla Eichendorffa, Tiecka i Brentana. Jak pogodzić autentyczność, prawdziwy blask i siłę, wreszcie tkliwość – na przykład w poezji niemieckiej – z

¹ Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), niemiecki architekt i malarz; w jego dziele elementy klasycystyczne łączą się z romantycznymi.

tak bombastyczną dekoracją? I dlaczego ta dekoracja musiała być aż tak kiczowato jałowa, skoro z pewnością nie mniej strojny barok (każda epoka miała swoje upodobanie do dekoracji) stwarzał adekwatne ramy nawet dla Bacha, nie mówiąc już o Haendlu i Mozarcie, którzy w gruncie rzeczy sami byli nastawieni na efekt? Co prawda kicz architektoniczny stanowił adekwatne tło dla niejednego wytworu ówczesnej sztuki. Na przykład Walter Scott był niezaprzeczalnie i fatalnie spowinowacony z owym neogotykiem, a dla Paula de Kocka, wysoce cenionego twórcy współczesnego Balzakowi, nie sposób sobie wymarzyć lepszego tła. Wydawałoby się, że nieadekwatność odnosi się tylko do najgenialniejszych dzieł, w które tamta epoka szczególnie obfitowała, nie dotyczy zaś wszystkiego, co owej najwyższej rangi nie osiągało, jak choćby oper Webera (nie ujmując im szacunku, na który zresztą zasługują). Przez produkcję artystyczną epoki wydaje się przebiegać głęboka rysa, która dzieli ją zdecydowanie na dwie główne grupy: z jednej strony dzieła o kosmicznych wręcz aspiracjach, z drugiej strony kicze. Która z nich reprezentuje epokę? Czy była to epoka kiczu – a wówczas wielką sztukę romantyczną interpretować należy jako jego przezwyciężenie – czy też epoka romantyzmu, który trzeba by wszakże również obarczyć odpowiedzialnością za kicz?

Wiele przemawia za przewagą kiczu, przede wszystkim zaś brak wartości pośrednich. Ton stylowi epoki nadają wprawdzie na ogół dzieła genialne, ale nośność zapewniają mu dzieła przeciętne. Historia sztuki pełna jest takich gorszych dzieł; należą do nich szkolne obrazy doby gotyku i renesansu, a także kompozycje tych licznych siedemnasto- i osiemnastowiecznych organistów, którzy wprawdzie nie byli Bachami, lecz dostarczali wielce szacownych dzieł, a każdy, najskromniejszy nawet, budowniczy znał się wówczas na swoim rzemiośle. Romantyzm natomiast nie był w stanie wytworzyć takich wartości pośrednich. Każde ześliżnięcie się ze szczybłą geniuszu oznaczało zjazd z kosmosu prościutko w kicz. Weźmy na przykład Berlioza, którego upodobanie do efektów i ozdób (co prawda bardzo francuskie) zawsze sięga granic tego, co

jest jeszcze do zniesienia, który nie tylko operuje sensacyjnymi, pozamuzycznymi tytułami i skojarzeniami, lecz bez wahania każe Faustowi kroczyć w takt wirtuozowsko zorkiestrowanego marsza Rakoczego. Ale nawet tkliwej uczuciowości romantyzmu niemieckiego grozi nieustannie taki upadek i zdarzyć się to może w środku wiersza, nie dla zamierzonej ironii, jak u Heinego, lecz po prostu wskutek nieumiejętności utrzymania owego kosmicznego napięcia; niejednemu z państwa wydać się może bluźnierstwem, że zacytuję tu naszego najulubieńszego może romantyka – jest nim przynajmniej dla mnie – ale czynię to, aby wykazać, jak nagły i gruntowny bywa taki upadek: proszę przyrzeć się na przykład *Pejzażowi wieczornemu* Eichendorffa, którego pierwszych sześć wersetów

Pastuszek gra swą piosenkę,
Z oddali słyhać strzał,
Cichutko szumią lasy
I potok w głębi pól.
Tylko za tamtym wzgórzem
Igra wciąż zorzy blask² –

należy chyba do najpiękniejszych osiągnięć poezji niemieckiej, jeśli chodzi o oszczędną precyzję, lecz do tej doskonałości doczepione są dwa wersety stanowiące sentymentalno-bzdurne naśladownictwo piosenki ludowej:

O gdybym, gdybym skrzydła miał,
Aby polecieć tam!

Tylko w nielicznych wierszach, jak *Tęsknota podróżna* lub *Pieśń starca*³, udaje się Eichendorffowi zachować swój kosmiczny poziom; reszta wydaje się skazana na rozbiecie o rafę sentymentalizmu ostatnich wersetów i dryfowanie ku brze-

gom kiczu. I jeśli twierdzę, że w romantyzmie nie ma wartości pośrednich, to dalsze dowody można znaleźć – jeśli potrafią państwo zapomnieć o swoich młodzieńczych odczuciach – w *Miłości kobiet* Chamissa lub jego *Mateo Falcone*. Istnieją natomiast wartości pośrednie w sferze kiczu; istnieje kicz zły i dobry, a nawet genialny, przy czym – to znowu bluźnierstwo – uważam, że najwyższy jego szczyt osiągnął jak dotychczas Wagner, choć i Czajkowski nie pozostaje daleko w tyle.

Pojmowanie wieku XIX jako wieku kiczu, a nie romantyzmu ma więc pewne uzasadnienie. Jeśli jednak tak jest, cóż do tego doprowadziło? Marksista odpowiedziałby, że burżuazja zdegradowała sztukę do poziomu kiczowatego towaru, dlatego też okresy największego rozkwitu kapitalizmu przemysłowego siłą rzeczy muszą być jednocześnie okresami rozkwitu kiczu. Pomija się przy tym – by nie podważyć teorii – fakt, że w dzisiejszej Rosji doznaje on wtórnego rozkwitu. Nie zamierzamy jednak sprzątać u drzwi rosyjskich, lecz przed własnymi drzwiami i, by uprzedzić rezultaty tej czynności – to, co prawda, również tylko teoria – stwierdźmy: niezależnie od tego, jak dalece kicz wycisnął swoje piętno na wieku XIX, sam wywodzi się w przeważającej mierze z tej postawy duchowej, którą uznajemy za romantyczną.

Mieszczaństwo wkroczyło w wiek XIX jako klasa znajdująca się w fazie niezawodnego awansu i przyszła klasa rządząca. Zgodnie z tym przeznaczeniem miała ona z jednej strony przyswoić sobie spuściznę tradycji ustępującej klasy dworsko-feudalnej, a z drugiej strony zachować własne tradycje, niegdyś rewolucyjne. Tradycja dworska była przede wszystkim estetyzująca, to znaczy jej wymagania etyczne ograniczały się do pewnych mistycznych wyobrażeń hierarchii zamierzonych przez Boga, której – niezależnie od całego oświeceniowo-racjonalnego sceptycyzmu – należy się podporządkować z pogodnym stoicyzmem. Pozwalało to przekształcić własne życie w dzieło sztuki i uzyskać w nagrodę prawo do zapew-

² Joseph von Eichendorff, *Pejzaż wieczorny* (1873) z cyklu *Wiosna i miłość* (wiersze Eichendorffa w przekładzie tłumaczki).

³ Nie jest całkowicie jasne, na jakie wiersze Eichendorffa Broch się tu

powołuje. *Tęsknota podróżna* jest przypuszczalnie jedną z licznych *Pieśni wędrownych*, *Pieśń starca* to być może wiersz *Starzec* z cyklu *Wiosna i miłość*.

nienia sobie – dzięki zmysłowemu i duchowemu libertynizmowi – możliwie jak najwięcej rozkoszy, także artystycznych, czyli, krótko mówiąc, pełnej rozmachu, przesadnie pięknej dekoracji życia (to przywilej każdej klasy rządzącej), tym bardziej wybujałej, że patronował jej barok. Tradycja mieszczańska natomiast miała przede wszystkim charakter etyczny: w krajach protestanckich pozostawała pod wyłącznym wpływem purytańsko-kalwińskich ideałów ascezy, a w katolickich rewolucja dodała do nich nową zasadę przewodnią – *vertu* (cnotę), która była zarazem demonstracją przeciwko libertynizmowi *ancien régime*'u. Tu i tam zatem wymagano od człowieka skrajnych poświęceń. Tu ze względu na państwo, tam ze względu na religię, przy czym jedno i drugie absolutnie racjonalne, jedno jak i drugie niechętnie sztuce i dekoratywności lub co najmniej na sztukę obojętne. Zachowanie tej surowej i prostolinijnej tradycji było dla mieszczaństwa koniecznością, jeśli chciało ono pozostać klasą różniącą się od odchodzącej klasy feudalnej. Dlaczego więc musiało się poddać osobliwej zasadzie asymilacji i przejść tradycję arystokratyczną, aczkolwiek zmierzała ona we wręcz przeciwnym kierunku? Czy popychała je do tego żądza sztuki, czy tylko snobistyczna próżność? Czy też po prostu znużyło się ascezą? Wszystko to może być prawdą, gdyż był to okres oświecenia, ten zaś, jak wiadomo, nie sprzyjał ascezie – w przeciwnym wypadku nie przyniósłby libertynizmu. Jednakże w dobie uprzedmiotowienia nie było już odwrotu od racjonalizmu, nie można było na nowo rozpałić silnej wiary pobudzającej do ascezy. Zachowanie tej ascezy pomimo wszystko, bez zlikwidowania libertyńskiego racjonalizmu, było zadaniem wręcz nierozwiązalnym, a mimo to trzeba je było rozwiązać.

Prawdopodobnie pozostałoby nierozwiązalne, gdyby mieszczaństwo od samego początku – a początek ten nastąpił w okresie renesansu – nie było ściśle związane z owymi tendencjami, które w końcu doprowadziły do romantyzmu; były to podstawowe tendencje reformacji. Reformacja zrodziła się z wielkiego odkrycia, po części mistycznego, po części racjonalno-teologicznego: odnalazła w duszy ludzkiej świadomość

absolutu, świadomość nieskończoności, świadomość Boga. Przeniosła akt objawienia do każdej pojedynczej duszy ludzkiej, a tym samym nałożyła na nią tę odpowiedzialność za wiarę, którą dawniej ponosił za nią Kościół. Dusza odpowiadała na to pychę i zuchwałością. Popadła w pychę, gdyż powierzono jej bosko-kosmiczne zadanie, w zuchwałość – ponieważ wyczuwała dokładnie, że zażądano od niej rzeczy niemożliwych. Tu mamy źródło romantyzmu: z jednej strony egzaltacji, dzięki której wyężdżając wszystkie siły, także artystyczne, próbuje on wznieść się ponad nędzne, powszednie, ziemskie bytowanie w sferę absolutu i pseudoabsolutu, z drugiej strony źródło lęku przed nazbyt wielkim ryzykiem i związaną z nim niepewnością, wskutek której przejęta bojaźnią dusza chciałaby się schronić na powrót na łono Kościoła, w jego pewność absolutu. Dla zapobieżenia takiemu powrotowi ruch kalwińsko-purytański wskazał człowiekowi na Biblię jako jedyną podstawę bezpieczeństwa i zobowiązywał go do owej trzeźwej, wykluczającej wszelką egzaltację ascezy, która odtąd stała się formą życia mieszczaństwa. Teraz wszakże, gdy asceza zaczęła tracić walor nakazu, znikał dla mieszczaństwa także zakaz egzaltacji: łamał go, rzecz paradoksalna, dla ratowania swej tradycji ascetycznej.

Każda asceza, każda eliminacja rozkoszy ma swój rdzeń seksualny. Purytanizm nie żądał wprowadzić czystości zakonnej, ale jednak najściślej monogamii i należało dostarczyć jej nowej podpory, tym bardziej że chodziło tu o podważenie libertynizmu. Dokonała tego egzaltacja, ta sama egzaltacja, którą wzgardzili asceci. Purytańską oziębłość przetransponowano na namiętność: wszelka powszednia, przypadkowa kopolacja wyniesiona zostaje pod niebiosa, urasta do rangi absolutu lub raczej pseudoabsolutu, przekształca się w wieczną i niezmienną miłość Tristana i Izoldy. A ponieważ w ten sposób to, co ziemskie i przyziemne, ulata ku wieczności, gdzie śmierć zostaje przezwyciężona, panuje tu nastrój wręcz nieprzyzwoicie nekrofilski. Proszę posłuchać, co Novalis ma do powiedzenia o wierności, która zwycięża śmierć, w swej *Pieśni umarłego*:

Szczytnych marzeń poszept głuchy
Pojęliśmy jako duchy,
Ziszczeń zorze nie ułudne...
Wszechpołączeń cud!
Wszystko, na czym wzrok spoczywa,
Kwitnie w rajskich tworzyw dziwa...
Jest, jak piersi dziewcząt cudne,
Leśnej głębi chłód.

Nie stygnący z żądz tęsknoty
Pijem żar kochanki złoty,
Duszę jej pragniemy z łona
W własną wcielić jaźń.
Ciało jej, co się nie broni,
Duszę jej, jak kielich woni...
Rozkosz pić, co w ból nie skona...
Stwarzać przeżyć baśń.

W toni czystych ośzołomień
Żyjem, jako w turniach płomień...
Znikła smętna ziemi zjawa,
Wicher rozdarł zrąb...⁴

Tu wierność sięga szczytów potencji w najprawdziwszym sensie tego słowa: nowa epoka, epoka mieszczaństwa, chce monogamii, ale pragnęłaby zarazem zażywać wszystkich uciech libertyna w możliwie jeszcze bardziej skoncentrowanej postaci. Monogamiczny akt płciowy zostaje nie tylko wyniesiony do gwiazd: same gwiazdy wraz z całą wiecznością ściąga się na ziemię, aby zrodziła się tu rozkosz najwyższa z możliwych. Środkiem do tego jest egzaltowana wyobraźnia. Egzaltacja po raz pierwszy znalazła zastosowanie w *Werterze*, gdyż zawsze geniusz jest tym, przez którego najpierw przemawia duch czasu. Nic więc dziwnego, że człowiek nowej ery, Napoleon, tak dalece odczuwał swoje powinowactwo z *Werterem*, że wo-

⁴ Novalis, *Henryk Ofterdingen*, przeł. Franciszek Mirandola, Warszawa 1914, s. 230–231).

ził go ze sobą wszędzie, aczkolwiek jego własny styl życia nie był ani trochę werterowski. Novalis wszakże wyciągnął wszelkie konsekwencje z egzaltacji werterowskiej, skrajnie ją zradynalizował, czego rezultatem był szczytowy romantyzm. I jest to prawie naturalne, że rozpetana przez romantyzm egzaltacja pociągnęła za sobą z kolei wszelkie tendencje katolicyzujące.

Mieszczaństwo jednak za pomocą pozornego przezwyciężenia tradycji ascetycznej chciało nie tylko rozwiązać swoje problemy seksualno-erotyczne. Chciało również dojść do ładu z purytańską ascezą w sztuce, a zarazem z własnym pragnieniem większej ozdobności. Chociaż skrycie podziwiała dworsko-feudalną sztukę dekoratywną, była ona mimo to – zgodnie z ascetyczną tradycją – czymś godnym pogardy i gdyby teraz wolno było popuścić cugli własnej chęci na ozdobność, miałoby to być coś poważniejszego, wznioslejszego, bardziej uniwersalnego niż sztuka jego poprzedników u steru władzy. Uderzające jest podobieństwo do sytuacji w dziedzinie miłości – człowiek nie dysponuje bowiem zbyt szerokim wachlarzem postaw i działań – gardzono uciechami artystycznymi libertynów, ale mimo to chciano ich, jednakże na wyższym poziomie. I tak jak każda kopulacja miała ściągać na ziemię miłość niebiańską, tak każde dzieło sztuki jako takie miało sprowadzać niebiańskie piękno. Eichendorff wyraził to w jednym ze swych najmniej poetyckich wierszy, w sonecie *Poeta*:

To życie go pasowało na rycerza,
Rozjaśnić ma więzienia o piękno zazdrosne;
Bogom ośmieli się rzucić wyzwanie,
Aby nie wszyscy zginęli bezbożnie.

Ta recepta – na szczęście Eichendorff nie trzymał się jej we własnej twórczości – zawiera niemal wszystko, czego jego epoka i pokolenie żądały od artysty: reprezentować miał nie tylko arystokrację ludzkości, być nie tylko „rycerzem” i „księciem poetą”, lecz także arcykapłanem, którego powinnością jest zapewnienie – siłą obrzędowych czynności twórczych –

ciągłości istnienia bogów, utrzymywanie kontaktu z nimi i nakłanianie ich do wyzwolenia piękna, aby można je było każdym dziełem sztuki ściągać na ziemię do śmiertelników. Schiller, który miał naprawdę do powiedzenia sensowniejsze rzeczy na ten temat, wydaje się zapomniany. Gdyż to, co się tu przygotowywało, było niczym innym jak tylko rodzajem doczesnej religii piękna, nieporównywalnej z religią rozumu, którą zamierzała wprowadzać rewolucja francuska, gdy dla podbudowania swojej *vertu* potrzebowała – po detronizacji Boga – jakiegoś absolutu i musiała w tym celu wynaleźć „Boginię Rozumu”. W sferze rozumu postępuje się rozumnie i bogini rychło poszła w niepamięć. W dziedzinie sztuki wszakże to, co absurdałne, przeszkadza znacznie mniej, tak więc widmo boskiego piękna, zstępującego czy też ściąganego z niebios do dzieła sztuki, kusilo przez cały wiek XIX i kusi jeszcze w wieku XX; stanowi podstawowy symbol wszystkich szkół symbolistycznych. Zarówno u prerafaelitów, jak i u Mallarmégo czy George’a zawsze prowadziło do swoistej religii piękna. Nie kwestionując wielkości Mallarmégo ani osiągnięć artystycznych George’a, ani też znacznie mniejszych, co prawda, osiągnięć prerafaelitów, możemy spokojnie stwierdzić, że bogini piękna w sztuce jest boginią kiczu.

Mogą mi państwo zarzucić, że sztuka mimo wszystko rodzi piękno. Oczywiście tak, dokładnie tak samo jak każdy akt poznawczy rodzi prawdę. Ale czy ziemskie oko ujrzało kiedykolwiek „Piękno” lub „Prawdę”? Na pewno nie, stanowią one bowiem – nie muszę się tu powoływać na Schillera – jedynie platońskie cele; piękno i prawda jawią się człowiekowi wyłącznie w postaci pięknych i prawdziwych zjawisk. Naukowiec, który by nie wносił do swoich badań nic prócz dążenia do prawdy, nie zaszedłby daleko; tym, czego istotnie mu trzeba, jest absolutne poświęcenie się przedmiotowi badań, jest logika i intuicja, a jeśli sprzyja mu szczęście, które odgrywa tu o wiele ważniejszą rolę niż idea prawdy, to wyniki jego pracy lub eksperymentów zjawiają się same. Podobnie z artystą: jego zadaniem jest również bezwarunkowe podporządkowanie się tematowi, śledzenie przedmiotu, tropienie jego prawidłowo-

ści – proszę przypomnieć sobie eksperymenty Dürera z perspektywą, eksperymenty Rembrandta ze światłem. Nie jest natomiast zadaniem artysty dążenie do piękna, stanowi ono raczej (podobnie jak prawda dla naukowca) dojrzały owoc, który spada mu w dłonie, gdy szczęśliwie ukończy on dzieło. Dlaczego jednak opętanie tematem popędza nieustannie naukowca i artystę jak bicz niewolnika? Skąd ta pasja badawcza? Czy kusi ich *terra incognita* naszego bytu? Nie, to, co naprawdę nie znane, nie stanowi jeszcze pokusy, kusi dopiero to, co przeczuwane: kto przeczuwa nowy fragment rzeczywistości, musi go sformułować, aby zaistniał. W nauce czy w sztuce chodzi o stworzenie nowego języka rzeczywistości i gdyby proces ten został przerwany, nie byłoby już nie tylko nauki ani sztuki, znikłby także człowiek, gdyż właśnie odkrywaniem i stwarzaniem rzeczy nowych różni się on od zwierzęcia. Kto szuka wyłącznie nowych dziedzin piękna dla sztuki, stwarza sensację, a nie sztukę; sztuka powstaje z przeczuć rzeczywistości i jedynie przez to wznosi się ponad kicz. Gdyby było inaczej, można by całkowicie zadowolić się już odkrytymi dziedzinami piękna, na przykład rzeźbą egipską, która jest zresztą nieprześcigniona.

Doszliśmy wreszcie do momentu, gdy możemy już wykazać, dlaczego kicz powstał z romantyzmu i z romantyzmu właśnie powstać musiał. Podobnie jak poznanie, zwłaszcza naukowe, stanowi rozwijający się bez końca system logiczny, sztuka również może być pojmowana jako taki system: tam jawiącym się w nieskończonej dali celem jest prawda, a tu – piękno: zarówno tam, jak i tu cel jest platońską ideą. To, że miłość ma również być taką ideą platońską, nieosiągalną mimo licznych kopulacji, do których zmuszony jest człowiek, wydaje się godne ubolewania – czy w przeciwnym razie wszystkie pieśni miłosne byłyby tak smutne? Ponieważ jednak miłości nie da się określić jako systemu, być może istnieje jeszcze trochę nadziei. Tam wszakże, gdzie nieosiągalność nie ulega wątpliwości, a więc w przypadku tych formacji, które tak jak nauka, a także sztuka, zgodnie z wewnętrzną logiką posuwają się krok za krokiem naprzód, od odkrycia do odkrycia, podczas

gdy ich cel pozostaje poza systemem – w przypadku takich formacji można mówić o systemie otwartym. Romantyzm pragnie stworzyć sytuację odwrotną: chce uczynić platońską ideę sztuki, czyli Piękno, bezpośrednim, uchwytnym celem każdego dzieła sztuki. W pewnym sensie zniesiony zostaje przez to systemowy charakter sztuki, lecz w tej mierze, w jakiej on jeszcze istnieje, sztuka staje się systemem zamkniętym; system nieskończony zmienia się w skończony. Jeśli w sztuce akademickiej nieustannie poszukuje się prawideł piękna, do których stosować się powinna każda twórczość artystyczna, to zakłada się podobną skończoność. Oczywiście nie można utożsamiać romantyzmu z akademizmem; nawet kicz – chociaż akademizm jest jednym z jego najżyźniejszych terenów działania – nie jest tożsamy z akademickością. Nie sposób jednak nie dostrzec wspólnego mianownika tego wszystkiego – skończoności systemu – a ponieważ stanowi on nieodzowny warunek wszelkiego kiczu i zawdzięcza swoje istnienie specyficznej strukturze romantyzmu, którą jest wyniesienie spraw doczesnych ku wieczności, wolno nam twierdzić, że romantyzm, choć sam kiczem być nie musi, jest jego ojcem, i że istnieją momenty, w których dziecko do złudzenia przypomina rodzica.

Wiem, że wypowiadam się trochę zbyt abstrakcyjnie, po to zaś, by skonkretyzować jedną abstrakcję, trzeba na nią nałożyć drugą i trzecią. Kicz to nie jest „zła sztuka”, lecz samoistny, zamknięty system tkwiący jak obce ciało w ogólnym systemie sztuki lub, jeśli kto woli, obok niego: daje się on porównać – i nie jest to zwykła metafora – z systemem antychrysta. Każdy system wartości może zostać zakłócony i zdeprawowany, jeśli dokona się ingerencji w jego autonomię; chrześcijaństwo, którego kapłani zmuszeni są błogosławić armaty i czołgi, ociera się o kicz dokładnie tak samo, jak poezja usiłująca sławić ukochaną rodzinę królewską, ukochanego wodza albo ukochanego marszałka czy premiera. Ale niebezpieczniejszy od takiej ingerencji z zewnątrz jest wróg wewnętrzny: każdy system jest dialektycznie zdolny, a nawet zmuszony rozwinąć swój antysystem, a niebezpieczeństwo jest tym większe, że na

pierwszy rzut oka system i antysystem są podobne do siebie jak dwie krople wody i nie zauważa się, że jeden jest otwarty, a drugi – zamknięty. Antychryst wygląda jak Chrystus, działa i mówi jak Chrystus, a mimo to jest Lucyferem. Po czym poznać więc, że różnią się od siebie? System otwarty, na przykład chrześcijański, jest systemem etycznym, to znaczy wskazuje człowiekowi kierunki, w których może on działać po ludzku; system zamknięty natomiast nie potrafi wyjść w swych wskazaniach, nawet jeśli mają one zabarwienie etyczne, poza pewne reguły gry, zmienia więc te fragmenty życia człowieka, które obejmuje, w pewną grę, która jako taka nie podlega już ocenie w kategoriach etycznych, lecz tylko estetycznych. Uczestnik takiej gry postępuje słusznie i etycznie, jeśli gruntownie opanował jej zasady i ich przestrzega, to zaś, co się dzieje poza nią, nie obchodzi go i nie pobiegnie ratować tonącego, jeżeli na niego akurat przyszła kolej, by rzucić kartę. Porusza się bowiem w systemie symboli czysto konwencjonalnych i nawet jeśli symbole te wzorowane są na realiach, pozostają mimo to naśladownictwem. Mówiliśmy już o groteskowych religiach Piękna i Rozumu, teraz zaś mogą państwo dodać do nich religie polityczne: wszystkie one stanowią systemy naśladowcze, imitacje religii – dlatego noszą w sobie zarodek zła. System kiczu jest również systemem naśladowczym: może do złudzenia przypominać sztukę, zwłaszcza jeśli posługują się nim tacy mistrzowie jak Wagner, jak dramaturdzy francuscy, na przykład Sardou, czy też, by sięgnąć po przykład z malarstwa, jak Dali. Górę bierze jednak imitacja. System kiczu wymaga od swoich zwolenników: „pracuj pięknie”, a system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło: „pracuj dobrze”. Kicz stanowi zło w systemie wartości sztuki.

Oczywiście w systemie etycznym również nie obywa się bez konwencji, a ponieważ tak jest, człowiek, który się ich trzyma, zawsze będzie zmuszony do pewnego stopnia estetyzować dzieło sztuki. Zgodnie ze swoją konwencją czysto estetyczną libertyn kształtuje swoje życie jak sybaryckie dzieło sztuki, życie mnicha natomiast, pozostające w konwencji

etycznej, daje się pojmować jako dzieło transcendentalne. Oba są wszakże jednoznaczne, dostosowane do rzeczywistości: życie sybaryty do rzeczywistości doczesnej, życie mnicha do pozaziemskiej. Czy można analogicznie określić życie kiczu? Jego pierwotną konwencją jest egzaltacja – obłudna egzaltacja, ponieważ próbuje ustanowić z gruntu fałszywy związek między niebem a ziemią. W jaki rodzaj dzieła kicz stara się przekształcić życie ludzkie? Odpowiedź jest prosta: w neurotyczny, to znaczy taki, który narzuca rzeczywistości konwencję całkowicie nierealną. W romantyzmie roi się od tragedii miłosnych, samobójstw w pojedynkę i we dwoje, gdyż poruszając się między nierealnymi konwencjami, które nabrały dla niego wartości symbolu, neurotyk nie zauważa, że nieustannie myli ze sobą kategorie etyczne i estetyczne oraz słucha nakazów, które wcale nakazami nie są. Jedyną kategorią, która się tu pojawia, jest kategoria kiczu i tkwiącego w nim zła, które owo samobójstwo spowodowało. Jest to zło wynikające z powszechnej hipokryzji, uwikłania się w gąszczu uczuć i konwencji. Nie muszę podkreślać, że mieszczaństwo przypisywało sobie całkowite zwycięstwo; przez cały XIX wiek udawało, że powołało do życia wielką sztukę, eliminując w dodatku libertynizm.

Sądzę, że wspomniany związek między nerwicą a kiczem nie jest bez znaczenia w sensie historycznym choćby dlatego, że opiera się na pierwiastku zła w kiczu. To nie przypadek, że Hitler (podobnie jak jego poprzednik Wilhelm II) był wielkim amatorem kiczu. Żył wśród krwawego kiczu i kochał kicz słodki jak sacharyna. Neron również pasjonował się pięknem, a pod względem talentu artystycznego przerastał przypuszczalnie Hitlera; pożar Rzymu i wystawione w ogrodach cesarskich żywe pochodnie z chrześcijan odznaczały się zapewne jakimiś walorami artystycznymi, o ile estetyzm czynił człowieka głuchym na jęki ofiar lub pozwalał oceniać je jako estetyczny akompaniament. A w związku z tym należy pamiętać, że nowoczesny kicz prawdopodobnie nieprędko zakończy swój zwycięski pochód, że ten kicz również – zwłaszcza w filmie – przepojony jest krwią i sacharyną, a radio to

wulkan muzycznego naśladownictwa. A jeśli państwo zadadzą sobie pytanie, jak dalece sami są dotknięci tą skazą, odkryją – a przynajmniej ja to odkryłem w sobie – że wcale nierzadko miewamy prawdziwą skłonność do kiczu. Konkluzja, że nerwica światowa stale się pogłębia, nie wydaje się bezpodstawna. Istnieje schizoidalne, aczkolwiek jeszcze nie schizofreniczne rozdwojenie, które ogarnia każdego z nas i spoza którego nadal wyziera teologiczna antynomia z początków reformacji. Struktura problematyki ludzkiej wydaje się niezmienna mimo wszelkich masek i na koniec zaczyna się wydawać, że jest nadal uwarunkowana teologicznie i mitycznie.

Jak powiedziałem na wstępie, wiem, że są to jedynie luźne uwagi. Musiałbym jeszcze wspomnieć o operze i kiczu operowym jako reprezentatywnej sztuce wieku XIX i musiałbym ukazać, jak nowoczesna powieść uczyniła heroiczną próbę przeciwstawienia się fali kiczu, w końcu jednak została pokonana zarówno przez kicz płynący z estetyzmu, jak i ten rozpowszechniany przez przemysł rozrywkowy. I musiałbym wskazać na architekturę współczesną, która stanowi ramę tego wszystkiego, a mimo to rozwinęła się w bardzo autentyczną sztukę, z którą można wiązać pewne nadzieje na przyszłość. A te nadzieje potęgują się, gdy się pomyśli o Picassie, o Kafce i muzyce współczesnej. Jednakże właśnie ze względu na bardziej optymistyczne perspektywy powinienem przynajmniej podjąć próbę ustalenia znamion prawdziwej sztuki. Obawiam się jednak, że musielibyśmy wówczas przesiedzieć i przedyskutować całą noc. Wolę więc państwu opowiedzieć żydowską anegdotę:

Do pewnego żydowskiego miasteczka w Polsce przybywa rabin-cudotwórca, który ma dar przywracania wzroku niewidomym. Dotknięci kalectwem napływają ze wszystkich stron do Chelówki – to nazwa miasteczka – a więc i Lejb Szekel wędruje zapyłoną drogą. Przysłonił oczy zielonym daszkiem, a w rękę ma laseczkę niewidomego. Spotyka go znajomy: „Oj, Lejb Szekel, idziecie do Chelówki!” „Tak, idę do niego do Chelówki”. „Co się stało z waszymi oczami?” „Z moimi oczami? A co się miało stać z moimi oczami?” „Jeżeli wasze oczy

są zdrowe, to dlaczego wy musicie iść z kijkiem do Chelów-ki?" Lejb Szekel potrząsa głową: „Że też człowiek może być taki głupi. Nie pojmujecie? Jak ja stanę przed nim, Wielkim Prawdziwym, to ja oślepnę, a wtedy on sprawi, że przejrzę”.

I tak jest z prawdziwym dziełem sztuki. Olśniewa człowieka aż do oślepienia i sprawia, że może przejrzeć.

1950

Przełożyła Danuta Borkowska

Zło w systemie wartości sztuki

1. Problem

Jeśli w toku rozwoju kultur tym, co w sposób najdobitniejszy wyrażało styl życia w poszczególnych epokach, były zawsze sztuka oraz odpowiadający danej epoce styl, to aby ów stan rzeczy zachował swą ważność także dla czasów współczesnych, w sztuce manifestować by się musiał przede wszystkim ich ekstremalny charakter: w sztuce należałoby zamani-
festować, że czasy te stawiają człowiekowi i jego poświęce-
niu najwyższe wymagania etyczne i że pomimo tak wybitnie
etycznych dążeń są one pełne okrucieństwa, pełne niespra-
wiedliwości i żądzy krwi, więcej nawet, że z łatwością prze-
chodzi się nad tymi sprawami do porządku dziennego; należa-
łoby zamani-
festować w sztuce, że czasy te z nie spotykają od
wieków intensywnością dążą do nowego duchowego, a zatem
platońskiego zespolenia i mimo to nadal tkwią w myśleniu
pozytywistycznym, są opętane przez fakty, co neguje wszyst-
ko, co platońskie, wszystko, co dedukcyjne, pozostając w oso-
bliwej sprzeczności z ich etyczną wolą. Czy sztuka może to
wszystko wyrazić? Czy sprostą temu zadaniu?

A ponadto: czy sztuka w ogóle jeszcze zdolna jest uporać
się z takim zadaniem? Czy aby waga pierwiastka etycznego,
którego nowej surowości podporządkował się człowiek, nie
jest tak wroga wszelkiej sztuce i wszelkiej działalności arty-
stycznej, że byłoby sprzecznością samą w sobie, gdyby nowy
styl życia istotnie miał się przejawiać w stylu artystycznym?
Czy nie jest to właśnie charakterystyczną cechą radykalnie
odplatonizowanego i obecnie pozytywistycznie ukierunkowa-
nego świata, że z równym radykalizmem, z jakim odrzaca

wszystko, co metafizyczne, spychać musi wszelkie rozważania estetyczne w sferę pozornych problemów filozofii? Już okres przed wybuchem wojny, który nazywamy mieszczańskim, z pewnością nie znalazł swego wyrazu w stworzonych przez siebie eklektycznych stylach i nawet jeśli istniało coś w rodzaju reprezentatywnej dla niego sztuki, to mogła nią być tylko wielka opera, jeśli zaś istniało coś w rodzaju duchowego i społecznego prestiżu sztuki, to jednak ona sama i obcowanie z nią stały się już po większej części sprawą nie mającej innych zajęć mieszczańskiej damy. I chociaż od tego czasu rozpoczął się proces oczyszczania, który w pewnym sensie odzwierciedla nowy etyczny rygor świata i który przynajmniej w architekturze zdecydowanie wytworzył styl epoki, to jednak roztrząsanie problematyki sztuki odbywa się wyłącznie w kręgu bezpośrednio zainteresowanych, zmieniło się poniekąd w wewnętrzną dyskusję pomiędzy artystami i to, czego pierwociny powstawały już w dziewiętnastym wieku, stają się oto jasne i oczywiste: dobitny wyraz epoki daleko łatwiej będzie znaleźć w technice przemysłowej niż w architektonicznym obliczu miast i w dziełach sztuki.

Byłoby rzeczą nazbyt banalną ograniczyć się do konstatacji, że problemy estetyczne i duchowe przestają być przedmiotem dyskusji, ponieważ wypierane są przez palące aktualnością pytanie: Czy mamy co jeść? – wbrew temu tak jednostronnie materialistycznemu pogładowi znane są okresy najdotkliwszej materialnej nędzy, w których w średniowieczu powstawały najwspanialsze dzieła sztuki; a jeszcze banalniejsze byłoby stwierdzenie, że w ogóle w czasie wojny muzy muszą zamilknąć – także i temu pogładowi historia bezustannie przeczy – wszystko to byłoby banalne i prowadziłoby do, jeśli tak można się wyrazić, zdeformowanej patologii epoki. Bo nawet jeśli wojna jest wielkim katalizatorem, który w sposób dosłownie wybuchowy przyspiesza wszelkie procesy rozwojowe, i jeśli samą wojnę ujmemy jako rezultat katastrofalnego rozwoju gospodarki czy techniki, czy może nawet ducha naukowego jako takiego, to jednak fenomeny te, obojętnie, w jakim stopniu nawzajem się wyjaśniają, implikują, a często-

króć nawet wzajemnie intensyfikują, pozostają mimo wszystko równorzędnymi grupami symptomów jednego potężnego procesu logicznego, tego trwającego stulecia procesu logicznego, w toku którego stopniowo zanikać zaczął wypracowany przez średniowiecze obraz świata, usamodzielniać się zaczęły poszczególne obszary wartości, a człowiek we wzrastającym zagubieniu i targany przez wszystkie swe niszczące i odradzające moce stał się niezdolny do powstrzymania ostatecznego rozkładu starych systemów wartości, zahamowania ostatecznego krwawego chaosu, będąc we wzrastającym stopniu wydanym na dręczący jego sumienie i w obliczu okropności i śmierci mimo wszystko jak grom spadający nań problem: Co mamy robić? I problem ten pojawia się wszędzie tam, gdzie człowiek dokłada starań, aby sprostać wymaganiom swej epoki i jej potrzebom, wszędzie wychodzi na jaw jej etyczny niedostatek, a powtarza się to tak uporczywie, że pozwala przypuszczać, iż również problem „Czy mamy co jeść?” wymaga rozwiązań nie materialnych, lecz etycznych.

Gdyż takie załamanie się materialno-gospodarczego obszaru wartości staje się zrozumiałe jedynie w powiązaniu z załamaniem ogólnego, wszechobejmującego systemu wartości. A ponieważ ten stan rzeczy przeniknął już do powszechnej świadomości, przeto widać wyraźnie, wszyscy to przeczuwają, że to przejściowe stadium pomiędzy „już nie” a „jeszcze nie”, że to przejściowe stadium, w którym niepokój upadku miesza się z niepokojem poszukiwań, stanowić musi punkt wyjścia dla nowego duchowego zespolenia. Chodzi o ustalenie na nowo wartości, chodzi o to nowe duchowe zespolenie, od którego wychodząc będzie można dopiero jednoznacznie i racjonalnie ustalić, co jest wartością, a co antywartością. Przy całej pozytywistycznej niechęci do spekulatywnych i teologicznych ustaleń, przy całym (wypływającym z tego samego pozytywistycznego źródła) upodobaniu do niespekulatywnych, zgodnych z odczuciami i intuicyjnych uzasadnień wartości, ten cel jest niezaprzeczalnie platoński, gdyż musi znaleźć swe ukoronowanie w racjonalnym systemie wartości, w którym zasadność i rozumność świata oraz jego wartości zоста-

na nowo systematycznie ugruntowane. I przy całym lekceważeniu dla filozofii, z jakim spotykamy się zarówno u ludzi praktycznych, jak i u naukowców, renesans Nietzschego, jaki obserwujemy dziś na całym świecie, można uznać za zjawisko symptomatyczne, i to nawet mniej z powodu głoszonych przez tego filozofa nowych treści moralnych – Nietzsche opiera się w nich jeszcze całkowicie na wartościach mieszczańskich i estetyzujących i nie wykroczył poza swoją epokę – a bardziej ze względu na zasadniczy i metodologiczny wymóg, który postawił i który z pojęcia wartości uczynił metodologiczne jądro filozofii, a szczególnie filozofii dziejów: właśnie owo niemal namiętne rozpoznanie nie dającej się jeszcze przewidzieć rangi pojęcia wartości było tym, co kierowało Kierkegaardem – i jakkolwiek opornie, ba, nawet z niechęcią, akademicka filozofia, obojętnie, czy wychodząca z pozycji platońskich, czy jakichś innych, zaakceptowała pojęcie wartości, to jednak nie mogła tego nie uczynić i wszystko przemawia za tym, że właśnie z pomocą tak nagle wysuniętego na czoło pojęcia wartości uda się przerzucić mosty odchodzącą w zapomnienie, będącą już przeżytkiem spekulacji a możliwościami nowej metafizyki. Potworne napięcie pomiędzy Dobrem a Złem, posunięta aż do granic wytrzymałości polaryzacja wszystkich antynomii, właściwa naszej epoce i nadająca jej ów szczególny, ekstremistyczny charakter, ów nałożony na człowieka przymus włączenia w swe życie zarówno najwyższych wymogów estetycznych, jak i często wręcz już niepojętych okropieństw rzeczywistości, żeby w ogóle można było tym życiem żyć, wszystko to ukierunkowuje duchowe dążenia epoki, stanowiąc dla jej problematyki uzasadnienie racji bytu, które, jak się zdawało, straciła już bezpowrotnie.

I to jest właśnie ten punkt, w którym sztuka, nawet jeśli przeczy temu jej społeczna ocena, ponownie ukazuje swe znaczenie jako reprezentatywne zjawisko epoki i w którym znów staje się prawdziwym tej epoki problemem: problem sztuki jako taki sam stał się problemem etycznym. Nie tylko poezja, bo i nawet sztuki plastyczne coraz bardziej stają się sztukami tendencyjnymi, a więc starającymi się wyrazić bezpośrednio,

czy to w formie pozytywnej nauki, czy to satyrycznie, etyczny typ epoki – do głosu z całą ostrością zaczyna dochodzić w sztuce także owa polaryzacja między Dobrem a Złem. Jeśli mówimy o utracie znaczenia sztuki, to mamy na uwadze tylko jeden z biegunów, biegun Dobra, to znaczy pojęcie sztuki w rozumieniu takim, jakim posługiwano się przez wieki, i głęboko uzasadnionym. Gdyż w czasach ustalonych systemów wartości Zło po prostu wyłączono z poszczególnych obszarów wartości i łatwiej było tego dokonać niż obecnie, kiedy panuje wśród tych wartości anarchia, łatwiej, chociaż napięcie pomiędzy biegunami Dobra i Zła było wówczas daleko mniejsze. Wiedzano, co należy rozumieć przez sztukę, a to, co przez nią rozumiano, to była d o b r a sztuka. Także i dziś istnieje dobra sztuka, właśnie ta, która w swej czystości podporządkowuje się prymatowi pierwiastka etycznego, ale stanowi ona tylko część obszaru wartości, który nazywamy sztuką, i ta izolowana część, obojętnie, czy udało się jej wytworzyć własny styl, czy też nie, nie jest jeszcze wyrazem stylu życia świata czy epoki. Najwyraźniej widać to może w muzyce, która pod wieloma względami przechodzi proces odnowy, a mimo to coraz bardziej ograniczona jest w swej uniwersalności i powszechności oddziaływania, chociaż jednocześnie mamy w świecie do czynienia z ruchem muzycznym o nie spotykanym dotąd zasięgu. Obok muzyki jako sztuki w dotychczasowym sensie pojawił się muzyczny kicz i jeśli by mówić o artystycznym wyrazie epoki, to ów negatywny biegun zyskał znacznie większe znaczenie niż pozytywny biegun prawdziwej sztuki. Albo raczej: artystycznego wyrazu epoki upatrywać należy w potwornym napięciu, jakie występuje pomiędzy Dobrem a Złem w obrębie sztuki. A tym Złem jest w sztuce kicz.

Nigdzie chyba przesunięcie w systemach wartości, oddziaływanie Zła na świat nie odbija się tak wyraźnie, jak w fakcie istnienia kiczu, który, co znamienne, jest dziećciem epoki mieszczańskiej i przychodzi na świat dokładnie w tym momencie, kiedy ów świat, zachowując w zrozumiały sam przez się sposób zgodność pomiędzy swym obliczem duchowym i

realnym, stał się z jednej strony światem maszyny, z drugiej zaś zagęścił swe pozytywistyczne skłonności aż do najrygorystyczniejszego materializmu. I właśnie dlatego, że pozytywistyczny, antyplatoński świat zmuszony był nie tylko wybrać zasadę: „Piękne jest to, co się podoba” jako najwygodniejsze i w pewnym sensie teoretyczne sformułowanie, lecz ponadto także wprowadzić ją w życie, dlatego właśnie wydaje się być zastrzeżone przede wszystkim dla kiczu – nawet jeśli stanowi on jedynie część całej twórczości artystycznej – przejęcie dawnego zadania sztuki i ucieśnienie dobitnego wyrazu epoki. Jak jednak ów wycinek obszaru wartości może zyskać rangę symbolu wszelkich działań aksjologicznych, jak etyczna konstytucja epoki przejawiać się może w estetycznym fenomenie kiczu, to można zrozumieć jedynie wychodząc od konstytucji ogólnego pojęcia wartości.

2. Gmach wartości

Wartość: przezwyciężenie śmierci

Oblicze śmierci otręźwia niejednego! To, co przeżył Nietzsche w roku 1870 na francuskich punktach opatrunkowych, doświadczenie wojenne, które miało prawdopodobnie decydujący wpływ na jego myślenie, a przynajmniej w istotny sposób przyspieszyło jego rozwój, w pięćdziesiąt lat później wystąpiło w niebywale spotęgowanym wymiarze, w pięćdziesiąt lat później wojna stała się ponurym władcą wszystkich spraw, a zewsząd wзираła groza śmierci: dopiero wtedy oczywiste stało się załamanie wszelkich wartości, na ludzkość padł strach przed utratą wszelkich wartości życiowych, nieuniknione stało się trwożliwe pytanie o możliwość nowego ustalenia tych wartości.

Oczywiście pozytywistycznie nastawiony świat musiał przeciwstawiać się rzeczywistości śmierci z tym samym heroicznym poczuciem rzeczywistości, z jakim ustosunkowuje się on do innych życiowych zjawisk. Epoka rodzącego się pozytywizmu, epoka renesansu, podjęła młodzieńczą i być może

właśnie dlatego z góry skazaną na niepowodzenie próbę przezwyciężenia śmierci poprzez „pogaństwo” zmysłową afirmację życia. Lecz jednocześnie rodził się już wtedy pełen ascetycznych tendencji protestantyzm, aby z nową surowością towarzyszyć nie dającym się już stłumić lękowi przed życiem w drodze ku nowemu systemowi wartości. Bo nawet jeśli bezpośredniość śmierci doprowadzi do tego, że spojrzy się jej w twarz, nawet jeśli bezpośrednia jej groźba zawęzi lęk do strachu, strachu, przed którym można się obronić, tak jak przed niebezpieczeństwem, które go wywołało, to duszę człowieka nadal dręczy niepewność i okrywa wieczny mrok, śmierć kryje się w ciemnościach nocy i głębiach niepewności, i w tych ciemnościach mieszka lęk: przeciwko niepewności mroku, przeciwko grozie osamotnienia, która towarzyszy ludzkiej duszy począwszy od chwili, kiedy otwiera ona oczy ku świadomości, aż do chwili, kiedy zamyka je na wieczność, przeciwko temu lękowi nie można prowadzić walki i nie da się go też zagłuszyć – dusza ludzka przejmując zadanie zabezpieczenia siebie, zadanie ochrony samej siebie przed lękiem.

Wszystko, co nazywamy wartością i co na to miano zasługuje, zmierza ku przezwyciężeniu śmierci. Śmierć jest tą właściwą antywartością, antywartością samą w sobie, która przeciwstawia się wartości życia nawet wtedy, kiedy można ją przezwyciężyć tylko nią samą, kiedy właśnie śmierć jest tym, co uchyla śmierć, kiedy ona sama przemienia się w wartość życia, w ostatecznym sensie zbawienia przez śmierć łącząc obie nieskończoności w zamknięty krąg. A ponieważ wieczność śmierci jest bramą, jedyną bramą, przez którą absolut w całej swej magicznej doniosłości wkracza w realne życie, wiódąc w swym orszaku magiczne słowa o nieskończoności i wieczności, i wszechświecie, słowa, które jako takie inaczej nie zdołałyby oprzeć się logicznemu rozbirowi, i ponieważ śmierć, będąc tak niewyobrażalnie odległą od życia, jest go jednocześnie tak bliska, że w sposób nieunikniony wypełniać musi duszę człowieka swoją fizyczną obecnością i metafizyczną egzystencją, dlatego właśnie przeciwko jej absolutności, która wspierana ludzką wolą zdolna będzie stworzyć absolut-

ność duszy, absolutność kultury; a owa osobliwa zdolność duszy, być może najbardziej osobliwy przejaw ludzkiej egzystencji, znajduje swój wyraz we wciąż ponawiającym się akcie, który nazwać trzeba po prostu aktem humanizmu, i właśnie w tym humanizmie podniesiona zostaje do rangi aktu ustanawiania i tworzenia wartości.

Uwaga teoriopoznawcza

Wartość jest domeną życia empirycznego. Nie realnego empirycznego życia pana Schmidta czy Müllera, lecz pewnej kategorii, którą określić by można mianem „platońskiej idei życia empirycznego”.

W kategorii czystej świadomości, w której zazwyczaj przebiega proces filozofowania, nie istnieje żadna wartość, ba, nie jest tam też zlokalizowane pojęcie prawdy ani prawdotwórczego myślenia, gdyż czysta świadomość stoi poza czasem, jak Bóg, nie musi się ona „rozвивać” ani od nieprawdy ku prawdzie, ani od Zła ku Dobru, a już najmniej od wartości ku antywartości.

Niemniej jednak absolutna samotność, owa autonomia Boga i czystej świadomości, przeniknęła również do „platońskiej idei empirycznego człowieka”, stanowi ona *factum*, bezustannie i z lękiem doświadczane przez duszę, jest niemożliwą do przełamania samotnością samotnie umierającego człowieka. To, co Jaźń odbiera jako wartość, pośrednio lub bezpośrednio oparte jest na samotności tak bliskiej i tak odległej zarazem od śmierci, jak śmierć od życia, i w ten sposób także absolutność wartości życia, którą przeciwstawia się absolutności śmierci, uzależniona jest od tej samotności, dokładnie tak samo, jak owa samotność raz po raz uczestniczy we wszelkich aktach ustanawiania wartości, występuje w nich i nadaje wszelkim swoim twórcom ów osobliwy charakter autonomiczności, którym odznacza się także sama Jaźń.

Samotność jest logiczną wspólnotą człowieka z Bogiem. Lecz jeśli człowiek ma różnić się od Boga – a różni się – jeśli świadomość empiryczna, zgodnie z duchem idei, różnić się ma od świadomości samej w sobie, to trzeba tu wziąć pod

uwagę także ideę rozwoju, ideę czasu, a wraz z nią ideę względności. Pojęcie prawdy pozostaje puste, dopóki nie pojawi się obok niego pojęcie nieprawdy, więcej, pozostałoby puste, gdyby nie było różnych odcieni prawdy. A etyczny charakter prawdy, jej nakazowy i dobitny charakter celowy nie istniałby, gdyby nie istniała taka kategoria (w sferze czystej świadomości nie do pomyślenia), posiadająca moc zajęcia pozycji nadrzędnej wobec prawdy i uczynienia z niej właśnie tego, czym jest ona w realnie empirycznym życiu: wartości pośród innych wartości życia.

Innymi słowy: o ile w sferze czystej świadomości w ogóle może być mowa o prawdzie, to istnieje w niej prymat myślenia nad życiem, prymat *cogito* nad *sum*, prymat kategorii prawdy nad kategorią wartości. W sferze życia empirycznego stosunek ten ulega odwróceniu, tutaj prymat przypada życiu, życiu z całym jego bogactwem odczuć i całą jego irracjonalnością, tu prawda jest wartością pośród pozostałych wartości, kategoria wartości jest dominująca. I nawet jeśli owa empiryczna Jaźń odnaleźć potrafi jedynie prawdy względne, to w swym autonomicznym osamotnieniu wciąż tkwi ona w stadium niejako subiektywnej absolutności: nie umie okłamać samej siebie, w każdym momencie swego istnienia znajduje się, jeśli można to tak określić, w „stanie maksymalnej prawdy”, ale też w każdym momencie znajduje się w „stanie maksymalnej wartości” – obojętnie, jak postąpi, w swojej skończoności od-do wytwarza subiektywnie najkorzystniejszą sytuację aksjologiczną i dopiero potem (od tej chwili można wręcz włączyć pojęcie czasu w definicję atrybutów tego, co empiryczne) ów stan zaczyna być zrozumiały jako nie-prawda, jako antywartość i jako błąd nie do przyjęcia.

Dwojaki, etyczno-estetyczny aspekt wartości

Tu, w empirii, prawda podporządkowana zostaje ogólniejszej i nadrzędnej w stosunku do niej kategorii wartości. Staje się wartością pośród innych wartości istniejących równolegle i z tą samą racją bytu. I jest rzeczą zrozumiałą, że również akty prawdotwórcze, akty myślowe, krótko mówiąc, myśle-

nie traci swoją unikalną i aprioryczną pozycję uprzywilejowaną, że spada do roli działania, które od innych aktów wartościotwórczych różni się jedynie tym, iż zamiast innych wartości wprowadza jako rezultat prawdę: myślenie staje się specjalnym przypadkiem wszelkiego działania i, ponieważ w autonomii Jaźni istnieją jedynie akty ukierunkowane na wartość, działania wartościotwórczego.

Lecz wszelkie działanie jest formowaniem, nie ma takiego działania, czy to empirycznego, czy idealnego, którego celem nie byłoby formowanie albo przeformowanie tego, co dane. Wszelka działalność ludzka jest formowaniem, a świat, który ono stwarza, aby stał się światem i zniósł śmierć, powstaje wciąż z apeironu Anaksymandra¹, z „praprzyczyny” tego, co amorficzne, po prostu z czegoś irracjonalnego, w którego nieokreśloności życie i śmierć, byt i niebyt są jeszcze złączone ze sobą jako nie posiadające formy. Droga tworzenia wartości zawsze prowadzi od nieuformowanego ku uformowanemu lub przynajmniej lepiej uformowanemu, nieuformowane zaś czy gorzej uformowane jest zawsze to, co irracjonalne, co, gdziekolwiek i jakkolwiek się pojawi, w swym mroku nieodróżnialne od mroku śmierci, jest równocześnie brzemienne ściernią, staje się fragmentem przyszłości, rozjaśnionej i wydartej śmierci, staje się tym, co poznawane, i tym, co znane, staje się tym, co racjonalne, staje się światem widzialnym, w którego uformowanej i pojmowalnej racjonalności konstituuje się wartość.

Nigdzie nie jest to tak wyraźne, jak w przypadku zjawiska czasu, nie czasu fizycznego, lecz tego, który jest dla życia człowieka bezpośrednim doświadczeniem, ponieważ płynie poprzez wszystkie godziny jego istnienia, wie dzie w przyszłość i kończy się wraz ze śmiercią. W czasie i w jego upływie tkwią korzenie relatywizmu wartości, wieczna przestroga, że ludzkie działania wartościotwórcze nie mogą przebić się poza swą względność ku upragnionej boskiej absolutności. Tak

¹ Anaksymander z Miletu (610–ok. 547 p.n.e.) określał terminem „apeiron” wieczną i nieskończoną, nieokreśloną, ale obdarzoną ruchem materię, którą uważał za tworzywo całej rzeczywistości.

więc wszelkie formowanie zmierza ku temu, aby ciąć wartości uporządkować w równoczesność wartości, aby stworzyć taki ich system, w którym nie będą już one następować indywidualnie jedno po drugim, lecz wspierając się nawzajem stworzą wspólnotę. Zawsze będzie to przekształcenie następstwa czasowego w twór, który nazwać trzeba przestrzennym w nieco szerszym sensie i który stanowi szcztątkowe odbicie systemu wartości, jakim jest muzyka: przekształcenie czegoś trwającego w czasie w odbierany przestrzennie system symultaniczny to przecież właśnie muzyka sama w sobie.

Jeśli więc ująć pojęcie „formy” dostatecznie szeroko, to celem każdego ludzkiego działania będzie formowanie jakiegoś przedmiotu, a rezultatem każdego ludzkiego działania będzie spoczywający w przestrzeni, uformowany przedmiot. I z pewnością nie jest to jedynie terminologiczny kompromis, lecz coś zgodnego z ogólnym odczuciem sensu, kiedy o „aktach formowania” mówimy jako o przedmiotach wartościowania etycznego, o „rezultatach formowania” zaś jako o przedmiotach wartościowania estetycznego. A ponieważ każde ludzkie działanie, a wraz z nim jego każdorazowy rezultat stanowią wartość, wynika stąd, że w obrębie określonego obszaru wartości wartościowanie etyczne i estetyczne występują jako ściśle skoordynowane: w ramach raz danego lub przyjętego obszaru wartości każde działanie, zakwalifikowane jako etycznie pozytywne, czyli „dobre”, wywołuje pozytywny estetycznie rezultat, a wszystko, co uformowane i zakwalifikowane jako pozytywne estetycznie, czyli „piękne”, wskazuje na poprzedzające je, pozytywne etycznie działanie; to samo dzieje się w sytuacji odwrotnej.

Dawna współzależność pomiędzy „dobrym” i „pięknym” staje się logicznie znacząca dopiero przy zastosowaniu ogólnego pojęcia wartości, które łączy w sobie (z wyjątkiem pewnego obszaru wartości) obie te kategorie; z drugiej zaś strony, pojęcie wartości jako takie uznać można za zadowalająco logicznie ukonstytuowane dopiero w tym dwojakim aspekcie, dopiero w tym dynamiczno-statystycznym rozdarcu na etyczne wytwarzanie wartości i wartość jako rezultat estetyczny.

Oznacza to, że w obrębie świata empirycznego, a tym samym również w historii, gdyż świat empiryczny istnieje w czasie i wciąż staje się historią, to, co estetyczne, jest urzeczywistnieniem tego, co etyczne. I jeśli wolno przypomnieć o kapitalnej roli, jaką pojęcie wartości odgrywa nie tylko we wszystkich rozważaniach filozofii dziejów, lecz także w samej historii, to wolno także – historia świata jest tego świata trybunałem – z estetycznych śladów historii wnioskować o etycznych czynach, które zostały uwiecznione jedynie w estetycznych pozostałościach.

Autonomia i absolutność wartości

Absolutność, jakiej wymaga się od każdej wartości i od każdego systemu wartości, jest projekcją autonomicznej Jaźni. W każdej wartości, w każdym systemie wartości zawiera się projekcja jakiegoś podmiotu wartości, ukryta lub jawna projekcja „Boga”.

Lecz tę boską absolutność systemu osiągnąć można jedynie wtedy, gdy wszystkie zjawiska świata podporządkowane zostaną formującej woli wartości, a więc gdy wszystkie wartości wchodzą do wspólnego systemu, czyli nawet w swej całościowej postaci stanowią wartość estetyczną w szerokim sensie, a zatem gdy irracjonalność życia w całej swej rozciągłości przekształcona zostanie w racjonalne poznanie, w racjonalną formę.

Ów panracjonalizm, ku któremu w taki oto sposób zmierza absolutność całościowego systemu, matematyzuje niejako jej obraz, gdyż nieskończoność i całość świata, uprzytamniana przez wartości, dostaje się we władzę liczby: nieskończonością liczby jest „wszystko” i chodzi też o wszystkie wartości, które zebrać należy w systemie całościowym, hierarchia rozciągająca się ma na „wszystkie” wartości świata, aby z jej całościowej władzy znów można było otrzymać absolutność – jest to absolutność wielkich religijnych systemów świata, powstających w ten właśnie sposób, i jest to organon wartości, jakie stworzono dla Zachodu w średniowiecznym chrześcijańsko-platońskim obrazie świata, „jedynie zbawienie dające” w to-

talności, która w okresie swego oddziaływania powoduje największe zbliżenie do absolutnego uwolnienia się od śmierci.

Lecz osiągnąwszy punkt największego zbliżenia do absolutności, każdy system wartości, obojętnie, jak będzie potężny, dążyć musi do samoodnowienia. Absolut bowiem pozostaje zawsze nieosiągalny i każdy krok wiodący ku zbliżeniu się do niego zastąpić trzeba krokiem jeszcze większym. Każdy system platoński przyznaje, że mimo wszystko nie udało mu się objąć „wszystkich” treści wartości i świata; jest to sięgnięcie po pozytywne i pozytywistyczne doświadczenie, na które zdecydować się musi wszelki platonizm – nawet gdyby miało to nastąpić kosztem dialektycznego samozniesienia – jeśli chce osiągnąć nieodzowną samoodnowę.

Zachód odczuł owo dialektyczne samozniesienie w momencie protestanckiego podziału Kościoła, przy czym proces działającego wstecznie rozbicia całościowego systemu wartości na coraz mniejsze systemy, z których każdy, ponownie zyskując autonomię, rości sobie prawo do wyłącznej prawdziwości i absolutności, kończy się ową potworną anarchią wartości i wzejmym brakiem zrozumienia, w którym toczy się krwawa i bezlitosna walka pomiędzy poszczególnymi systemami wartości i w których platońska idea wydaje się całkowicie zanikać, aby ustąpić miejsca pierwiastkowi nieduchowemu.

Racjonalne formowanie i irracjonalny cel

Im większy system, tym trudniej go racjonalnie zdefiniować. Jego racjonalność uwidacznia się jedynie w jego estetycznym rezultacie, w widzialnym Kościele, w całości dogmatów, w tym, co jest już rzeczywiście uformowane. Jeśli by jednak zapytać o aksjologiczny cel systemu, to pozostaje on niedefiniowalny. Dla najmniejszych systemów i poszczególnych wartości można podać aksjologiczny cel; aksjologiczny cel szewca czy krawca można racjonalnie rozpoznać, aksjologiczny cel wielkich systemów natomiast pozostaje w sferze pojęć niedefiniowalnych i irracjonalnych, gdyż jest nieskończony i leży w nieskończonej dali, nazywa się Bóg, nazywa się Naród, nazywa się Piękno, nazywa się Sprawiedliwość.

A jednak Bóg, wprowadzany do każdego systemu wartości, występuje z określonym etycznym żądaniem wobec człowieka, kieruje pod jego adresem nakaz: „Musisz zachować się tak a tak, a wtedy będziesz nieśmiertelny”, dodając: „Nie będziesz miał cudzych systemów wartości przede mną”. Jakież aksjologiczny cel wskaże on ludziom, skoro nie może go zdefiniować?

Jest więc zatem tak, że każdy system wartości stanowi tych wartości hierarchię, lecz mimo to najwyższy aksjologiczny cel, znajdujący się na szczycie tej hierarchii, już choćby z wewnętrznych zasad logiki systemu sam nie może do niego należeć, a jest tylko przez ten system ucieleśniany: „nauka” jako taka jest pojęciem pustym, nabiera sensu dopiero jako ogół wszelkich naukowych aktów i metod. Cel leży w irracjonalizmie przyszłości i dopiero wraz z sukcesywnym jej formowaniem i wyjaśnianiem się sam może zostać wyjaśniony.

Jest zgodne z tym osobliwym stanem rzeczy, że średnio-wieczny artysta wpatrzony był wprawdzie wyłącznie w nieskończony aksjologiczny cel systemu, w Boga, ale też służąc przecież Bogu, mógł to czynić jedynie wykonując dobrą rzemieślniczą robotę. Jego problemem nie był Bóg i nawet jeśli tym, co malował, były symbole Boga, to jednak problemy rozstrzygane w działaniu dotyczyły nie Boga, lecz barw i podziałów przestrzeni obrazu oraz ludzi i zwierząt, które ku chwale Boga malował. Tak samo było w przypadku złotników, szewców, tkaczy; każdy z nich wykonywał swoją ziemską pracę dla niej samej i tylko spojrzenie wybiegało ku dalekiemu celowi, który nadawał etyczny kierunek temu ziemskiemu działaniu. Bo i sam Kościół pełen był nieufności wobec każdego, kto nazbyt bezpośrednio kierował swe działania ku Bogu; rychło wietrzyć zaczynało w takim zachowaniu herezję. Człowiek miał oczywiście żyć zgodnie z kościelnymi dogmatami, miał, jak moglibyśmy dziś powiedzieć, podporządkować się technice Kościoła, ale poza tym musiał też spełnić swój etyczny obowiązek chrześcijanina, to znaczy służyć Bogu wyłącznie poprzez wykonywanie swojej ziemskiej pracy dla niej samej. Dopiero połączywszy wszystkie te postawy

działa on prawdziwie etycznie, dopiero poprzez połączenie wszelkich etycznych aktów, z których każdy, jak już stwierdziliśmy, przynosi rezultat estetyczny, nawet jeśli jest to czasem rezultat cząstkowy, dociera on do ostatecznego efektu estetycznego, który kryje się w tym, co nieskończone, do ponadestetycznego celu, do efektu łaski i wiecznego zbawienia. Tyle że ani obraz malarza, ani klinga płatnerza, ani but szewca nie były odpowiednim miejscem dla tego ostatecznego efektu.

Ale i dziś, chociaż sztuka nie należy już do systemu religijnego, chociaż w wyniku rozbicia obszernego systemu religijnego podobnie jak wszystkie pozostałe obszary wartości stała się ona autonomiczna i potwierdza tę swoją autonomię poprzez zasadę *l'art pour l'art*, i dziś system sztuki nie tylko wyłożył swą prywatną teologię w wielu teoriach sztuki, ale też zachował swój najwyższy cel aksjologiczny, który nadal majaczy gdzieś hen w nieskończoności, obojętnie, czy nazwiemy go „Piękmem”, „Harmonią”, czy jeszcze jakoś inaczej. I etyczne żądanie skierowane do artysty nadal mówi o „dobrej” pracy i tylko dyletant albo producent kiczu (z którym stykamy się oto po raz pierwszy) z góry stawia za cel swej pracy piękno.

To bowiem, co ogólnie pojmowane jest jako estetyczne, będąc wyrazem najwyższego aksjologicznego celu danego systemu, może pojawić się w rezultatach działania etycznego jedynie jako automatyczny efekt uboczny; tak jak „bogactwo” nie jest celem głównym, tylko ubocznym efektem konkretnych działań handlowych. I nawet bogactwo jest pojęciem irracjonalnym. To, co dokonuje się w trakcie etycznego ustanawiania wartości, jest procesem niemal mistycznym: mimo że wychodzi się od tego, co irracjonalne, przeformowuje to, co irracjonalne, w coś racjonalnego, ostateczny rezultat znów okazuje się czymś irracjonalnym.

3. Pierwiastek irracjonalny w gmachu wartości

Moment subiektywny w tworzeniu wartości

Cóż jednak oznacza to nakazanie sztuce, aby pracowała

„dobrze”, nie „pięknie”? Nie da się wprawdzie chyba znaleźć ogólnej formuły, lecz jedno wydaje się pewne: abstrahując od technicznej doskonałości, wymagana „dobra” praca musi harmonizować z ideą autonomii właściwej każdemu obszarowi wartości. I jeśli w owej idei autonomii wartość spokrewniona jest z prawdą w stopniu tak wysokim, że autonomiczny rozwój systemu wartości nosi piętno wewnętrznej prawdziwości, to z pewnością słuszne jest zdanie, że prawda w dziele sztuki posiada znaczenie, które oczywiście od dawna już prze czuwano: „dobrą” pracę należałoby jakoś powiązać z poznawczym charakterem sztuki, z owym odkrywaniem nowych doznań oraz nowych form widzenia i oglądu, które nie tylko sztukom plastycznym czy poezji, lecz całemu obszarowi sztuki nadają charakter ogólnopoznawczy. Zawsze bowiem – dzieje się tak nawet w przypadku muzyki – chodzi o przedstawienie wewnętrznego albo zewnętrznego świata, o odbicie, od którego wymaga się przede wszystkim bezpośredniości, a także bezwzględnej wierności i prawdziwości. To, o czym tu mówimy, to jakby „rozszerzony naturalizm”, naturalizm, w którym van Gogh i Kafka będą równie na miejscu, jak Dürer i Zola. W każdym przypadku chodzi o to, aby „przedstawić świat takim, jaki rzeczywiście jest”.

Jeśli jednak w owym rozszerzonym naturalizmie naprawdę wystąpić ma także mistyczny irracjonalizm aksjologicznego celu, to reguła: „przedstawiać świat takim, jaki rzeczywiście jest”, okazuje się niewystarczająca, wtedy muszą zadziałać siły, które wykrócą poza tę regułę. I tu rzeczywiście widać, że obok tendencji naturalistycznej istnieje druga, nie mniej silna, aby „przedstawiać świat takim, jakim go sobie życzymy i jakiego się boimy”, innymi słowy, że do uwarunkowania przedmiotem, jak w pierwszym żądaniu, dochodzi tu uwarunkowanie subiektywne, stanowiące prawdopodobnie osobisty warunek wstępny wszelkiej twórczości artystycznej i wszelkiego odbioru dzieł sztuki. Będąc nawet nie wiedzieć jak naturalistyczną, poezja nie zechce zrezygnować ze zwyczajnego lub ginącego po wewnętrznym zwycięstwie bohatera, a czy tym, co wywołuje przyjemność u twórczego czy odbie-

rającego sztukę, będzie prosta identyfikacja z bohaterem, czy też rudymenty owego magicznego procesu uwalniania się od lęku i zgłębianie metafizyki, którym oddaje się członek prymitywnej społeczności, kiedy maluje myśliwskie sceny na ścianie jaskini, jest w gruncie rzeczy obojętne: nośnikiem tego, co człowiek naiwny, i nie tylko on, uznaje za „piękne” w dziele sztuki, jest owo subiektywne zaspokojenie afektów, głęboko osobiste uwolnienie od lęku, które łączy go z nieskończonym i irracjonalnym aksjologicznym celem sztuki w prawdziwą *unio mystica*.

Wokabuła rzeczywistości w składni obszaru wartości

Jest jednak rzeczą niemożliwą, aby owa mistyczna współzależność ograniczać się miała do tak prostych związków treściowych, gdyż nie dość, że jedynie niewielki wycinek sztuki bazuje na treściowym odbiciu i przedstawieniu, podczas kiedy już choćby muzyka i wiele innych dziedzin tego warunku nie spełnia, to jeszcze można słusznie przypuszczać, że w równym stopniu problem dotyczy i innych systemów wartości. Nie darmo każdy, kto wykonuje jakąś wartościotwórczą pracę, pretenduje poniekąd do miana „artysty”, co odróżniłoby go od zwykłego urzędnika; wielki mąż stanu, wielki wódz, wielki kupiec, wszyscy oni w jakimś stopniu są w swym działaniu „artystami”.

Chcąc sprzeciwić się twierdzeniu, jakoby kupiec, wódz, mąż stanu bezpośrednio formowali świat, sztuka zaś tworzyła jedynie jego odbicie, można by powiedzieć, że i sztuka dokonuje bezpośredniego formowania materiału, mianowicie w barwach, w dźwiękach, w słowach, w kamieniu i betonie, a więc że i tutaj nie mamy do czynienia z tworzeniem czegoś nowego, lecz również z przeformowaniem. Jest to jednak oczywiście sprawa jak najbardziej uboczna, gdyż w gruncie rzeczy chodzi jedynie o materiał pomocniczy. Materiałem właściwym, na którym sztuka pracuje i który zmienia w dzieło sztuki, jest coś, co można by nazwać „wokabulą rzeczywistości”. Poezja na przykład nie łączy ze sobą dowolnych słów (pomijamy tu poezję dadaistyczną), lecz określone sytuacje: zdanie „Ulica

idzie mężczyzna" byłoby przykładem takiej wokabulary rzeczywistości. Nawet najbardziej fantastyczna i irrealna poezja stanowi zestawienie takich właśnie wokabular rzeczywistości. Nie inaczej wygląda to w innych sztukach, nawet w muzyce można wykazać istnienie takich wokabular.

Czymże są poszczególne potyczki w czasie bitwy? Poszczególne polityczne posunięcia? Czymże są poszczególne transakcje handlowe? Z tego punktu widzenia z pewnością niczym innym, jak wokabularami rzeczywistości, i jeśli opanowanie tych wokabular pozwala pretendować do miana artysty, to „wybór”, jakiego się dokonuje, aby zbudować z nich nowy twór wartościowy, będzie funkcją „twórczej swobody”, której domaga się każdy artysta i ten, kto się za artystę uważa.

Jednakże owa twórcza swoboda nie jest tak zupełnie nieskrępowana; pozostaje ona w ścisłym związku z autonomią systemu wartości, w którym się realizuje: wolność chrześcijanina jest wolnością Boga i jest od niego zależna. I tak jak nie można łączyć ze sobą słów, nie zważając na system wartości języka, jak nie można używać ich niezgodnie z regułami językowej składni, tak nie można też rozsądzać owej specyficznej składni zawartej w każdym innym systemie wartości. Systemy wartości polityki, strategii, handlu, wszystkie one mają pewne syntaktyczne reguły, przy zastosowaniu których ustanowione wartości danej sfery zyskują swój określony sens: jest to owa właściwa „idea systemu” determinująca każdy system wartości i tak jak pozycja słowa w zdaniu nie tylko odbija się na zasadniczym znaczeniu tego słowa, lecz może także zmienić sens całego zdania, tak i usytuowanie wokabular rzeczywistości w systemie wartości podlega identycznym działaniom i przeciwdziałaniom.

Wielokrotnie już wskazywano na pokrewieństwo sztuki i marzenia sennego, a ono także posługuje się wokabularami rzeczywistości, przejmowanymi ze świata zewnętrznego, które niejako konstytuują jego obiektywne istnienie, ono także rządzi się pewnymi syntaktycznymi prawami, regulującymi występowanie wokabular rzeczywistości. Śniący ma jednak za-

pewnioną szeroką subiektywną „swobodę twórczą” w stosowaniu tych praw i jest to ta sama swoboda twórcza, z jaką każdy artysta posługuje się składnią dowolnego systemu wartości.

Napięcie pomiędzy słowem a wersem, owo nieme nadawanie sensu, dokonujące się poprzez wybór wokabular rzeczywistości i stanowiące o istocie poezji, jest zarazem ideą systemu, a potęgą tej syntaksy może wzrosnąć tak bardzo, że, jak w wierszu lirycznym, wystarczy jedna wokabular rzeczywistości, aby rozświetlić cały kosmos. Na mocy bowiem poetyckiej syntaksy owa wokabular łączy się ze wszystkimi innymi wokabularami rzeczywistości tego świata, poprzez tę jedną przeczuwamy obecność wszystkich pozostałych, aksjologiczny zaś cel poezji, kosmiczna nieskończoność, spełnia się w jednej jedynej wokabule rzeczywistości lirycznego wiersza.

Przykład muzyki

Muzyka, mimo że najsilniej oparta na uczuciu, ale jednak najracjonalniejsza ze sztuk, w kanonie kontrapunktu w najczystszy sposób wyraziła swą syntaksę. I nigdzie nie widać tak wyraźnie, jak właśnie w tej racjonalnej i widzialnej syntaksie muzyki, że mimo całej swej ścisłości pozostaje ona nadal wytworem twórczego podmiotu, osobistej działalności twórczej, która jest tak irracjonalna, jak człowiek, który się jej oddaje; zaiste, jeśli wszelka sztuka jest odbiciem świata, w tym przypadku świata wewnętrznego, jeśli poprzez coraz bardziej skomplikowane odmiany kontrapunktu muzyka mogła wreszcie stać się odbiciem wewnętrznego świata, powiedzmy, Beethovena, a tym samym także odbiciem mistycznego prao obrazu, który jako aksjologiczny cel mający gdzieś w bezkresie wszelkiej muzyki, to jest ona zarazem odbiciem absolutnego wybawienia od śmierci, do którego dąży wszelka twórczość i któremu cały ów system wartości służy.

Irracjonalizm i konserwatyzm w sztuce

I w tym właśnie przejawia się odrębna funkcja systemu wartości sztuki obok funkcji spełnianych też przez pozostałe

systemy wartości; sztuka ma tę ogromną i niemalże magiczną wyższość, że w każdym ze swych aktów nie tyle pozwala przeczuć ową totalność, ile ją wręcz odzwierciedla.

Lecz to odzwierciedlanie ostatecznego irracjonalnego celu aksjologicznego, to odzwierciedlanie totalności nadaje dziełu sztuki jeszcze jedno szczególne znaczenie: dla każdego „niezamkniętego” systemu wartości, jak choćby dla systemu nauki, estetyczna konkretyzacja jego etycznych dążeń jest nieaktualna już w momencie jej dokonywania. Każdorazowy stan nauki jest nieaktualny najczęściej już w tym momencie, kiedy został osiągnięty, i w tymże samym momencie staje się znów przedmiotem na nowo podjętego przeformowywania, ba, można by wręcz powiedzieć, że to, co uformowane, natychmiast nabiera znów charakteru czegoś nieuformowanego. W dziele sztuki, jako estetycznej realizacji etycznego dążenia, to, co „było”, staje się bezpośrednim obrazem przyszłości, ku której zmierza; w każdym poszczególnym dziele sztuki odzwierciedlona jest totalność, a tę zamkniętość, tę samowystarczalność prawdziwego dzieła sztuki, to wydobycie się z czasu, tę konkretyzację schematu wartości jako takiego, wszystko to można z pewnością zinterpretować jako drugą główną przyczynę dominującej pozycji, jaką sztuka zajmuje w dziejach.

I prawdopodobnie to jest też powodem, dla którego w każdym konserwatywnym systemie wartości dzieło sztuki, jak zresztą w ogóle wszystkiemu, co estetyczne, przypada tak znacząca rola. Przyszłość bowiem zawsze niesie ze sobą mrok i przecucie śmierci, a cała pewność życia leży w tym, co widzialne i stworzone, a więc koniec końców w tym, co było; i jest zgodne z powszechną tendencją do absolutyzacji wszelkich wartości, że istnieje także taki system wartości – i to jest właśnie ten system konserwatywny – który tak samo pragnie zabsolutyzować owe wartości charakteryzujące uformowaną przeszłość. Lecz już dzieło sztuki jest reprezentantem takiej absolutności. W nim samym kryje się już odzwierciedlenie tej absolutności i chciałoby się niemal powiedzieć, że sztuka – dokładnie odwrotnie niż nauka, która zgodnie ze swą struktu-

ra niemal rewolucyjnie nastawiona jest na postęp – zawsze musi być konserwatywna (nawet jeśli na mocy osobliwego, lecz widocznie nieuniknionego dialektycznego odwrócenia artysta jako taki będzie przeważnie nastawiony rewolucyjnie, naukowiec zaś konserwatywnie). I jeśli w swym nieprzerwanym rozwoju sztuka wciąż powołuje się na to, co było, jeśli w toku ciągłych modyfikacji teorii sztuki renesans i klasycyzm sięgają do antyku, barok i romantyzm zaś do gotyku, to znaczy, że fazowy rozwój stylu życia jest nie tylko zjawiskiem powszechnym i koniecznym, lecz także, że w owej nieprzerwanej, nigdy całkowicie nie zanikającej ciągłości dziejów upatrywać należy, być może, najsilniejszy wyraz jedności kultury, totalności humanizmu, obejmującej wszystkie epoki i wszystkie części świata i będącej jednocześnie wyrazem skończoności dzieła sztuki oraz totalności uprawiającego sztukę człowieka.

Wszelki konserwatyzm bowiem korzeniami tkwi zarazem w irracjonalizmie człowieka i jeśli konserwatywną stabilizację starych systemów wartości nazywać będziemy romantyzmem, to istotą owego romantyzmu będzie również poszukiwanie sensu świata nie w myśleniu racjonalnym, lecz w ludzkiej intuicji, w instynktownym przeczuwaniu i drgnieniach duszy. Tak więc owo nader interesujące połączenie przeszłości z przyszłością, właściwe wszelkiemu dążeniu ku wartości, nabiera tu zabarwienia, które wytwarza niemal bezpośredni związek pomiędzy przeżyciami wartości charakterystycznymi dla tego, co irracjonalne i ludzkie, a tym, co ma wymiar kosmiczny, oraz ostatecznymi celami aksjologicznymi humanizmu: misteria krwi i płciowości, ale także i sztuki, o ile podciągniemy pod nią pierwiastki dionizyjsko-twórcze, ów podobny śmierci osobniczy wstrząs, stają się zarazem wyzwoleniem najwyższej wartości od śmierci. Jest to łuk rozpięty pomiędzy irracjonalizmem przeszłości i przyszłości, wychodzący z lęku i ku lękowi dążący, który jednak przenosi niejasne przecucie życia w mrok śmierci, rzutując przewyciężenie śmierci przez cel wstecz, na źródło; będąc rozjaśnieniem pomiędzy dwoma mrokami, dzieło sztuki jest też symbolem

czegoś istniejącego oraz wieczności, nieustannym wyzwaniem od lęku.

4. Antywartość

Antywartość jako element definicji każdego systemu wartości

Konstituowanie systemów wartości następuje w wyniku etycznego nakazu. Nakaz taki określa, w jaki sposób ma postępować opowiadający się za danym systemem człowiek, aby móc dotrzeć do aksjologicznego celu.

Tymczasem już niemożność zdefiniowania aksjologicznego celu w jego nieskończoności pokazała, że nakaz etyczny jest jedynie pewnym ukierunkowaniem, że byłoby błędem oczekiwać odeń określonych reguł szczegółowych. Każdy nakaz odnosi się do działania i tak jak każde działanie rozpięte jest między dwoma stałymi biegunami, porusza się od jednego punktu ku drugiemu i daje się zdefiniować jedynie wtedy, gdy znane są oba te punkty, tak i każdy nakaz odnoszący się do owego działania da się zdefiniować jedynie wtedy, gdy znane są oba stałe bieguny, punkt wyjściowy i docelowy działania. Tam gdzie jest inaczej, gdzie, jak właśnie w przypadku każdego systemu wartości, w sferze widzialnej i rzeczywistej leży jedynie punkt wyjściowy, a poza tym wiemy tylko, że działania należące do systemu wychodzą od tego punktu w przód, ponieważ cały system podlega nieustannemu rozwojowi i dąży ku nieskończoności, tam nakaz etyczny nie może otrzymać „skończonej” postaci zdania: „Masz dążyć ku temu czy tamtemu celowi”, lecz da się wyrazić jedynie w formie negatywnej: „Masz opuścić obecny i widoczny stan”.

Rzeczywiście tak już jest, że wszelkie etyczne nakazy w sferze empirycznej, a więc tam gdzie mają charakter moralny, występują w formie negatywnej. Na dziesięć przykazań siedem ma formę „nie będziesz”, a dla pozostałych trzech z łatwością można wykazać, że powstały dopiero w wyniku absolutyzacji. Kodeks karny zawsze jest zbiorem zakazów. Nawet

gdyby tych „Nie będziesz” było jeszcze więcej, to cel, jakiemu służy ten zbiór zakazów, i tak nie zyska definicji i będzie tylko okrążany w nieskończonych przybliżeniach.

Jeśli więc system wartości rzeczywiście konstituowany jest przez etyczne nakazy, którym podporządkować się mają należące do niego wartości, to nie tylko stanowi to potwierdzenie tezy o wiecznej niepełności takiego ukonstituowania i takiej definicji, lecz nadaje mu również ogólną strukturę sformułowania „Nie będziesz”, które zawsze będzie musiało opierać się na tym, co widoczne, definiowalne, na tym, co już uformowane i co trzeba już odrzucić. Nie mogłaby istnieć żadna wartość, gdyby to „Nie będziesz” nie wychodziło od antywartości, od Zła, które jest definiowalne i które trzeba zarazem odrzucić. Wartość konstituuje się na gruncie antywartości, system wartości na gruncie „Zła”, które przecięcia, od którego wychodzi w swym rozwoju i które przecież zawsze oznacza dlań śmierć.

Antywartość: funkcja autonomii wartości

I tutaj mamy do czynienia z identycznym wzajemnym oddziaływaniem, gdyż „ocena”, co uchodzić ma za wartość, a co za antywartość, co za złe, a co za dobre, przysługuje systemowi; „Zło”, na którego gruncie ukonstituować się ma system wartości, nie jest absolutne, lecz – wobec relatywizmu wartości – jest funkcją systemu. Wyprodukowanie łatwego do sprzedania towaru masowego jest dla systemu handlowego wartością etyczną, dla systemu sztuki zaś antywartością.

Jeśli więc konstytucję antywartości uwolnić ma się od potwierdzonego już przez samo istnienie systemu wartości relatywizmu, to musi ona zostać oparta na strukturze systemu jako takiego. I znów trzeba tu sięgnąć po autonomię, gdyż w jej dążeniu do absolutności przejawia się decydująca właściwość każdego systemu wartości: każdy system wartości, ba, każda poszczególna wartość od razu uzurpuje sobie prawo do bycia jedynie obowiązującą w świecie, od razu domaga się dla siebie niejako całego dostępnego miejsca w świadomości (psychologia małego dziecka i ludów prymitywnych mogłaby tu

dostarczyć wystarczającej liczby przykładów) i dopiero wskutek wymagań życia praktycznego tworzą się związki wartości i ich hierarchie, które na koniec rozrastają się w związki systemowe. Temu, co pozostaje poza systemem, nie można jednak z punktu widzenia logiki i praktyki przydawać charakteru wartości, jest to antywartość, może indyferentna, ale tylko dopóty, dopóki nie zetknie się bezpośrednio z naszym danym systemem. Gdyż to „groźne”, mroczne, niepojęte, w czym zawsze kryje się śmierć, stanowi atrybut każdego obcego systemu, nawet jeśli pozostaje jeszcze indyferentne, i kiedy tylko porzuci swą neutralność, wchodząc w logiczny związek z naszym danym systemem, natychmiast się aktualizuje, staje się Złem, prowadzi do wojny wartości.

Zło w dogmatyzmie

Niezależnie od tego, jak realnie rozgorzeć może wojna pomiędzy poszczególnymi systemami wartości i jak widoczna jest ona na każdym kroku, wyobrażenia o niej są nader antropomorficzne; jawi się ona jako wojna bogów, wojna pomiędzy wyimaginowanymi podmiotami aksjologicznymi systemu handlowego, militarne go, państwowego czy innych. A logiczny związek pomiędzy dwoma systemami, który musi istnieć, aby indyferentna obca wartość mogła stać się „Złem”, nabiera niejako znamion wchodzenia jednego Boga w etyczne kompetencje rozkazodawcze innego. Jest to ingerencja, którą musi ścierpieć autonomiczna wolność zagrożonego systemu. I niezależnie od tego, czy owo pogwałcenie wolności przejawia się w rozkazie wydanym sztuce, by pracowała patriotycznie, rozkazie dla wojska, by przeprowadzało operacje wojskowe zgodnie z zasadami etyki dworskiej, czy też w rozkazie dla gospodarki prywatnej, by zaczęła stosować zasady socjalistyczne, zawsze będzie ono przełamaniem autonomii odbieranym przez system wartości jako coś „złego”. Ingerencja w autonomię – ta formuła „Zła” jest niezależna od zawartości treściowej każdego systemu, jest uwarunkowana jedynie strukturalnie i jeśli wchodzenie w autonomiczne kompetencje roz-

kazodawcze jakiegoś systemu wartości wolno będzie nazwać istotą „dogmatyzmu”, to dogmatyzm nie jest wówczas niczym innym jak właśnie „Złem”.

Niemniej jednak nie został jeszcze wytworzony konieczny związek logiczny. Wtargnięcie dogmatyzmu jakiegoś obcego systemu wartości w nasz dany system może wprawdzie w pewnych okolicznościach rzeczywiście nastąpić, lecz wciąż nosi znamiona czegoś przypadkowego i dlatego w ogóle nie może być podstawą do jakichkolwiek wniosków co do logicznej możliwości i struktury takiej ingerencji. Jeśli bowiem źródło dogmatyzmu, źródło Zła zawsze umieszczać trzeba w obcym systemie, jeśli zawsze musi ono pochodzić „spoza”, z obszaru, w którego obrębie tracą moc nasze dane wartości i gdzie mieszkają tylko mrok i śmierć, to muszą przecież istnieć pewne logiczne przesłanki, które czynią ów system zdolnym do dokonania takiej ingerencji, a przynajmniej należałoby przyjąć, że jest to system, w którym pewne zjawiska, uznawane w naszym danym systemie za „dobre”, tam uznawane będą za „złe”, gdyż bez spełnienia tego warunku niemożliwa byłaby jakakolwiek ingerencja w nasze dane nakazy. Tak więc pomiędzy dwoma zwalczającymi się systemami wartości zawsze musi istnieć, w całości lub choćby tylko w części, pewien określony stosunek dialektyczny, dialektyczne wynikanie z siebie nawzajem: to, co tu jest dobre, tam musi być złe. Model tego rodzaju par systemów jest znany, można by wręcz mówić o „systemach opozycyjnych”, a za przykłady niech wystarczą pary: teizm – ateizm, kapitalizm – socjalizm, militarizm – pacyfizm.

Niezależnie zatem od tego, czy „Zło” istotnie wdziera się w nasz dany system z jakiegoś empirycznego systemu opozycyjnego, czy też rozwinęło się dialektycznie w systemie atakowanym (nie ma takiego systemu wartości, z którego pojmowania wartości nie dałoby się logicznie wyprowadzić „przestępczej” opozycji), następuje „ocena”, którą podejmuje podmiot aksjologiczny w naszym danym systemie, polegająca zawsze na tym, że Zło wyodrębnione zostaje jako wartość

opozycyjna i usytuowane w osobnym przestępczym systemie opozycyjnym, na który zrzuca się odpowiedzialność za wtargnięcie dogmatyzmu.

Dzieje, w których kolektywnie lub pojedynczo rozgrywa się ludzkie życie, są zespołem nieskończenie wielu systemów wartości i bez względu na to, czy systemy te stoją obok siebie biernie i bez punktów stycznych, czy też na siebie zachodzą, wspomagając się czy zwalczając, człowiek w swym działaniu może należeć do najróżniejszych systemów wartości, znajdując się bezustannie pod presją konieczności łączenia tych wielorakich dążeń w jeden system, który będzie jego własnym, dopuszczenia niejako, by rozplynęły się one w jego własnej biologii. I im bardziej spolaryzowany jest świat i jego systematyka wartości, im większe i bardziej dręczące jest napięcie pomiędzy wartościami świata, tym cięższe stają się zadanie i duchowa sytuacja jednostki, tym trudniej będzie jej poradzić sobie z Dobrem i Złem, którym ją obarczono. Człowiek grzeszy zawsze tylko jedną częścią swej istoty. Jeśli jednak zakłócona zostanie równowaga aksjologiczna i człowiek wystąpi przeciw całemu systemowi wartości, jaki przedstawia sobą „społeczeństwo”, to zostanie przez to społeczeństwo, którego system wartości zaczyna w tym momencie spełniać swoją funkcję, „odrzucony”: zepchnięty zostanie do systemu opozycyjnego, systemu „przestępców”, dialektycznie przeciwnego systemowi społeczeństwa, ponieważ zakłada się, że działał zgodnie z regułami owego opozycyjnego systemu.

Zło radykalne w systemie imitacyjnym

O ile w ogóle dopuszczalne są definicje słowne, to zło radykalne różni się od zła przestępczego swą „niewyłącznością”: kiedy Savonarola pali obrazy, występując tym samym przeciw systemowi wartości sztuki, to czynnik inspirujący jego działanie zawarty jest w religijno-ascetycznym systemie wartości, gdy wróg napada na kraj, to działa w zgodzie z własnym systemem patriotycznym, gdy Konwent uznał za konieczne skazać Ludwika XVI na śmierć, to wprawdzie znieważył tym samym monarchiczny system wartości, lecz działał w zgodzie

z systemem aksjologicznym wolności – dla każdego znieważonego systemu wartości podać można znajdujący się „poza” nim system opozycyjny, któremu przypisać można odpowiedzialność za zniewagę, i dopóki jest to możliwe, dopóty Zło mieści się w pojęciu relatywizmu systemów wartości, dopóty mówić można o „sprowadzeniu na manowce”, o „Złu prostym”, ba, nawet o przestępczym, lecz granica dzieląca je od Zła absolutnego nie zostaje jeszcze przekroczona. Kiedy jednak nie stwierdzimy istnienia takiego „poza”, inspirującego działanie zmierzające do zniszczenia danego systemu i zniesienia jego aksjologicznego celu, kiedy zniszczenie staje się samozniszczeniem, wywodzącym się z samego systemu i dokonywanym jego środkami, samozniszczeniem, którego nie da się usprawiedliwić żadną pochodzącą z zewnątrz namową, wtedy słusznym będzie mówić o działaniu „Zła radykalnego”. Zło radykalne jest w systemie czymś wrodzonym i nieuniknionym.

Im obszerniejszy system wartości i im większy jego cel aksjologiczny, tym łatwiej atak na ów cel staje się *crimen laesae maiestatis*. Lecz tak szeroko pojęty powód jest dla tej nadzwyczajnej, ciężarem gatunkowym zbliżającej się do Zła radykalnego wagi obrazy majestatu – jest to zniewaga, przy której nie ma bezpośrednio poszkodowanego, gdyż godności Boga czy majestatu nie narusza żadna zniewaga – zgoła niewystarczającym wyjaśnieniem. Wyjaśnić da się ją dopiero na podstawie faktu, że wraz z rozszerzaniem się systemu wartości coraz trudniej przychodzi wykazać istnienie w rzeczywistości systemu opozycyjnego, który mógłby mierzyć się rozmiarami i siłą ze (znieważonym) systemem pierwotnym, który byłby zdolny przeciwstawić się mu i go znieważać. Trzeba by wtedy przypisać takiemu systemowi opozycyjnemu jakąś w dosłownym sensie sataniczną moc, moc, która automatycznie czyni zeń wytwór Zła jako takiego.

System wszechwartości, jakim jest system religijny, który zgodnie ze swą istotą dąży do ogarnięcia totalności świata wraz ze wszystkimi jego wartościami i systemami wartości, czuje się zakwestionowany przez sam fakt istnienia Zła: coś,

co jest absolutne i co w sposób absolutny ogarnia świat, nie ścierpi żadnego odrębnego czy opozycyjnego systemu, do którego przesunąć by można Zło. Nawet do manicheizmu², który świat wywodzi z konfliktu zasady dobra i zła, odnosi się nigdy nie zanikająca teologiczna antynomia: „Jak możliwa jest grzeszność w świecie stworzonym przez Boga?” A ponieważ grzeszność i Zło pod żadnym pozorem nie mogą należeć do naszego danego systemu, lecz jedynie do systemu obcego, więc pytanie zostaje poszerzone o następującą kwestię: „Jak jest możliwe istnienie w danym systemie systemu opozycyjnego?”

Wyjaśnienie tego wysoce antynomicznego stanu rzeczy leży w charakterze samego nakazu etycznego. Kiedy Luter powiada: „Dobre pobożne dzieła nigdy nie czynią człowieka dobrym i pobożnym, to dobry pobożny człowiek tworzy dobre pobożne dzieła”³, wyklada całą istotę sprawy. Luter piętnuje obracanie nieskończonego nakazu etycznego w skończoną moralność, która wprawdzie należy do systemu wartości, lecz nie może być z nim myłona. Innymi słowy, w każdym systemie wartości można stwierdzić istnienie drugiego, całkowicie identycznego, który, będąc w każdym punkcie zgodny z systemem właściwym, jest jednak jego przeciwieństwem, ponieważ brak mu zapatrzenia w nieskończony cel aksjologiczny. Jest to maska Antychrysta, który mając rysy Chrystusa nadal pozostaje Złem.

Można by mówić o swoistym „systemie imitacyjnym”, o imitacji, w której ponownie imitowana jest nawet *imitatio Dei*, z tym, że wszystkie jej istotne elementy obrócone zostają w swoje przeciwieństwa: nieskończone w skończone, irracjonalne w racjonalne i odwrotnie. Lecz niezależnie od tego, jak ważny jest fakt, że to, co nieskończone, zostaje tu umniejszone i zepchnięte do roli skończonego, że skończone patetyzuje

² Manicheizm – stworzony w III wieku n.e. irański system religijny oparty na dualizmie, w którym zasadą bytu są dwa przeciwstawne pierwiastki: światło i ciemność (dobre i złe).

³ Cytat ten pochodzi z komentarza do Listów do Rzymian św. Pawła.

się tu do rangi nieskończonego (gdyż to właśnie jest istotą patosu), ważniejsza od tego odwrócenia jest zamiana tego, co etyczne, w to, co estetyczne, która charakteryzuje system imitacyjny i, co więcej, w której odnajduje on właściwy sobie logiczny mechanizm. Gdyż tu właśnie dokonuje się coś, co zmienia cały etyczny charakter nakazowy systemu: etyczny nakaz zostaje zastąpiony czymś, co można właściwie określić jedynie – choć jest to *contradictio in adiecto* – jako „nakaz estetyczny”.

Krótko mówiąc, „nakaz estetyczny” – przy czym i tutaj pojęcie „estetyczny” rozumiane jest w najszerszym sensie i odnosi się do wszystkiego, co uformowane – nie jest już zorientowany na cel aksjologiczny, na etyczny i nieskończony cel aksjologiczny systemu, lecz opiera się na istniejących już uformowaniach systemu. Jeśli każdy system wartości realizuje swe estetyczne konkretyzacje w już dokonanym całkowitym lub częściowym przeformowaniu świata – sztuka w mnogości istniejących dzieł sztuki, nauka w systemie wypracowanego zasobu wiedzy, polityka czy militarizm odpowiednio we właściwej dla nich sytuacji politycznej świata – i jeśli każdy system stara się wykroczyć poza swój obecny kształt, dążąc ku nieskończeniu odległemu celowi aksjologicznemu, czyli znajduje się w toku nieustannego procesu oczyszczania, to wszystko, co estetycznie uformowane, już w samym momencie formowania zostaje właściwie, jak poprzednio powiedzieliśmy, znów wykluczone z systemu i może jedynie stać się przedmiotem ponownego formowania. Nawet sztuka, o ile jest teorią racjonalną, rozwija się w ciągłym odwróceniu od tego, co było; teorii malarstwa na przykład, jak choćby teorii perspektywy czy teorii obrazowania przestrzeni powietrznej, są bezustannie „naukowo” ulepszane. Tendencja konserwatywna, działająca w każdym systemie wartości i mająca na celu „utrzymanie” uformowanych już wartości estetycznych, przewija się więc wprawdzie przez cały ten bujny rozwój jako pewien rodzaj ruchu przeciwnego, który jednak natychmiast sprowadzony zostaje do absurdu, gdy tylko w jego wyniku ginie gdzieś po drodze właściwy cel systemu, leżący w przy-

szłości, to znaczy, gdy spojrzenie dążącego ku wartości człowieka również skierowane zostanie w stronę przeciwną, wstecz. Co więcej, nawet konserwatyzm jako ów dany system wartości traci sens, tężeje w „reakcjonizm”, gdy tylko zapomni o swym własnym żywotnym celu, zachowaniu tego, co się bujnie rozwijało, poprzestając wyłącznie na tym, co wy-modelowane i zastygłe. Zachodzi tu zjawisko, które Plotyn ujmował jako zapominanie o boskich początkach, następuje powrót tego, co istniejące i uformowane, do chaosu apeironu, nawet jeśli przez pewien czas zdoła się to w nim utrzymać jako skamielina, a człowiek, który w ten sposób wykoślawia swój aksjologiczny cel, pozbawiony jest dobrej woli: jego *volitio* obróciła się w *nolitio*, a nawet w *nolitio perfecta*, w której według Tomasza z Akwinu konstituuje się Zło, jego działalność przypomina kolekcjonowanie martwych przedmiotów, gdyż to, co było, i to, co uformowane, nie jest już dla niego symbolem nieskończonego celu, lecz czymś, co on z tym celem po prostu utożsamia. A dla dogmatycznego katolika, ślepo trzymającego się zasad Biblii – żeby powrócić do naszego przykładu – Kościół widzialny nie jest już pełną symbolizacją Boga, którą chce być, lecz staje się samym Bogiem: umniejszając nieskończoność Boga do skończoności tego, co widzialne, wiara ślepego na wszystko inne moralisty sprowadzona zostaje ze sfery etyki w sferę estetyki, a nieskończony nakaz wiary zepchnięty do roli nakazu estetycznego.

„Nakaz estetyczny” staje się jednak zarazem nakazem osiągnięcia „efektu”, więcej nawet, z efektu wyprowadza się wręcz jego definicję. Jeśli efekt wiary leży w łasce wybawienia od śmierci, która dana jest człowiekowi jedynie jako logiczna możliwość i wyposażenie na nieskończoną drogę, jaką ma przed sobą dusza, to dla kogoś, kto zamiast w i a r y posiada jedynie wiarę w słowa, łaska jako efekt będzie czymś w rodzaju bezpośredniej zapłaty, pozostającej w bezpośrednim, dosłownie ziemskim związku z jego działaniem. Nie inaczej jest w pozostałych systemach wartości: nieskończony cel, to, co istotnie estetyczne, irracjonalne, co automatycznie pojawia się jako „efekt” etycznie pozytywnego działania, jako praw-

dziwie uboczny efekt, a więc „bogactwo” dla kupca, „piękno” dla artysty, owo całkowicie irracjonalne coś zostaje oto przekształcone w racjonalny cel i to właśnie stanowi istotę systemu imitacyjnego, który pozornie niczym się nie różni od pierwotnego systemu wartości, a jednak znajduje się w bezpośredniej opozycji wobec niego. Zawsze mamy do czynienia z systemem imitacyjnym, czy to będzie system finansowego dorobkiewicza, wbudowany w system handlowy, czy system snobizmu, szerzącego się w społeczeństwie feudalnym, czy wreszcie system imitacyjny kiczu w systemie wartości sztuki; wszystkie one, choć w pomniejszeniu, są odbiciem systemu Antychrysta.

A jest to system reakcjonizmu w systemie wartości konserwatyizmu. „Nakaz estetyczny” opiera się bowiem na tym, co było, na tym, co transponuje on w cel aksjologiczny, w „fałszywy” cel aksjologiczny, co podnosi on do rangi fałszywego podmiotu aksjologicznego, do rangi Anty-Boga, nosiciela Zła, którego antyetyczne nakazy dogmatycznie ingerują w bujny rozwój pierwotnego systemu oraz jego autonomiczną swobodę. I właśnie dlatego, że to „nakaz estetyczny” oddziałuje w taki sposób, kicz jako fenomen estetyczny w węższym sensie jest powołany do spełnienia roli reprezentanta Zła etycznego.

5. Kicz

Kicz a sztuka tendencyjna

Na początek zastrzeżenie: jeśli dogmatyzm rzeczywiście ma być Złem dla każdego systemu wartości, jeśli sztuce rzeczywiście nie wolno poddać się jakimkolwiek wpływom zewnętrznym, to wtedy każda sztuka tendencyjna z góry niejako byłaby reprezentantką Zła, trzeba by się było nawet zastanowić, czy średniowieczne podporządkowanie jej religii nie jest sprzeczne z samą istotą sztuki. A mimo wszystko istniała sztuka średniowieczna, mimo wszystko istnieją dzieła sztuki, których tendencyjności nie da się zaprzeczyć, istnieje dydak-

tyczna poezja Lessinga, istnieją *Tkacze* Gerharta Hauptmanna i istnieją rosyjskie filmy⁴.

A więc bynajmniej nie można twierdzić, że wszelka sztuka tendencyjna jest kiczem, niezależnie od tego, jak łatwo system imitacyjny reprezentowany przez kicz ulega pozaarty-stycznym wpływom z zewnątrz, oraz niezależnie od naszych odczuć co do niebezpieczeństwa kiczowości, jakie grozi wszelkiej sztuce tendencyjnej. Wystarczy przyrzeć się Zoli, któremu z pewnością nikt nie będzie zarzucał tworzenia kiczu, i wystarczy przyrzeć się jego *Quatre Évangiles*, w których próbował zawrzeć swe socjalistyczne, antyklerykalne przekonania: oto w ramach naturalistycznej powieści przedstawiona zostaje w pełni utopijna sytuacja, jaka z pewnością nie wytworzyłaby się nawet po osiągnięciu etapu społeczeństwa beż-klasowego, sytuacja, w której Zło i Dobro rozdzielone zostają pomiędzy dobrych socjalistów i złych antysocjalistów nie według przyszłych norm moralnych, lecz według norm obowiązujących około roku 1890 – i w tym podejściu. Jakkolwiek Zola jako pisarz daleki jest od kiczu, widać wszystkie niebezpieczeństwa powstające w wyniku wdarcia się obcego systemu w autonomiczną egzystencję sztuki; jest to nieomal szkolny przykład na oddziaływanie dogmatyzmu w systemie wartości. Jeśli bowiem do istoty tych czasów należy, że każdy system wartości pragnie zachować swą autonomię niezależnie od okoliczności, jeśli owo samo w sobie nader etyczne postępowanie – i w tym przecież tkwi tragizm tych czasów – znajduje swój wyraz w powszechnej walce wartości, to gwałt, jaki jeden system wartości zadaje drugiemu, będzie przypominał, wyrażając rzecz antropomorficznie, zachowanie się wroga na zajętych terytorium, to znaczy pozwoli on sobie na czyny, których w ojczyźnie zabrania mu dokonywać jego etos. A jeśli sztuka, która przecież sama w sobie nie posiada żadnego „własnego” tematu, która – będąc odbiciem – stale zdana jest na obce obszary wartości i zapożycza nawet swój główny temat,

⁴ Chodzi o radziecką twórczość filmową lat dwudziestych, która wzbudziła spore zainteresowanie na Zachodzie.

miłość, z zakresu wartości erotyzmu, bardziej niż jakikolwiek inny system narażona jest na obcą ingerencję, jeśli więc dziś sztuka, a zwłaszcza poezja bardziej niż kiedykolwiek dotąd stała się terenem harców wszelkich możliwych obcych systemów wartości, kiedy mamy już nie tylko patriotyczną i socjalistyczną sztukę tendencyjną, lecz także równie liczne specjalistyczne powieści sportowe czy inne, to można wszystko to sprowadzić do wspólnego mianownika, który najwyraźniej uwidoczni się może tam, gdzie liryka miłosna przechodzi w pornografię, to znaczy tam, gdzie erotyczny system wartości staje się dogmatyczny, zmieniając poezję w erotyczną sztukę tendencyjną: nieskończony cel miłości obrócony zostaje w skończony, a irracjonalność biegu rzeczy zepchnięta w skończoność, wobec czego miłość staje się szeregiem racjonalnych aktów płciowych. Nie inaczej, choć może nieco mniej jaskrawie, dzieje się, kiedy Zola w swej utopii siłą wpasowuje żywotny system wartości socjalizmu – a wówczas był on jeszcze młody i żywotny – w ramy stosunków panujących około roku 1890, kiedy nieskończony cel socjalizmu zamienia w skończoność, sam system czyniąc przez to jakby „skończonym”, a jego etos obraca w racjonalne moralizowanie. I nie tylko stanowi to naruszenie zasady prawdziwej utopii, która z logicznego punktu widzenia zawsze rozgrywa się w nieskończenie odległym czasie, lecz także – i to jest najistotniejsze – z „dobrej” pracy artysty czyni niedozwoloną pracę „piękną”: oczywiście żadnemu artyście nie można zabronić przedstawiania socjalistów, patriotów, sportsmenów czy ludzi religijnych, nie można mu zabronić przedstawiania sytuacji popychających do socjalistycznych, militarnych czy pacyfistycznych rozwiązań – w tym też sensie są *Tkacze* Hauptmanna usprawiedliwioną literaturą tendencyjną – więcej nawet, twórca musi je przedstawiać, gdyż świat ma być we wszystkich swych przejawach problemem dla jego „rozszerzonego naturalizmu”, lecz właśnie ów „rozszerzony naturalizm” i jego rzetelność, będąca jedynym kryterium autonomicznej sztuki, nie mogą traktować systemów wartości inaczej niż jako przedmiotów rzetelnego opisu; twórca musi pokazać je w ich niezamknięto-

ści, w ich rozwoju, „takimi, jakie są”, a nie „takimi, jakich sobie życzy” lub jakie one chciałyby być – zamkniętymi w skończoności i skonkretyzowanymi w sposób, w jaki nigdy nie będą mogły się skonkretyzować.

Reakcyjna technika „efektu”

Istotą kiczu jest mylenie kategorii etycznej z estetyczną, kicz chce działać „pięknie”, a nie „dobrze”, zależy mu na pięknym efekcie. I jeśli w kiczowatej powieści wyraża się to tym, że chociaż częstokroć zachowuje ona wszelkie pozory naturalizmu, to znaczy posługuje się wokabulami rzeczywistości, świat przedstawiany jest w niej „nie takim, jaki jest w rzeczywistości”, lecz „takim, jakiego sobie życzymy lub jakiego się obawiamy”, jeśli analogiczne tendencje występują w sztukach plastycznych, jeśli w muzyce – mamy tu na myśli tak zwaną mieszczańską muzykę salonową, nie wolno jednak przy tym zapominać, że pod pewnymi względami dzisiejszy przemysł muzyczny jest jej przerafinowanym potomkiem – kicz żyje wyłącznie efektem, to należy jednak wprowadzić zastrzeżenie, że żadna sztuka nie obejdzie się bez odrobiny efektu, a więc kiczu, że dla aktorstwa efekt jest nośnym i artystycznym komponentem i że istnieje nawet cały odrębny gatunek sztuki, wprowadźcie specyficznie mieszczański, mianowicie opera, w której efekt stanowi zasadniczy element składowy, ale nie zapominajmy, że właśnie opera zgodnie ze swą istotą jest sztuką w pełni historyzującą i że ów kontakt pomiędzy dziełem sztuki a publicznością, w którym objawia się efekt „oddziaływania”, jest domeną tego, co empiryczne i ziemskie: środki wywołujące efekt są zawsze „sprawdzone”, nie da się ich mnożyć, tak jak nie da się mnożyć w nieskończoność sytuacji dramatycznych i to, co było, to, co sprawdzone, bezustannie pojawiać się będzie w kiczu; innymi słowy, kicz – wystarczy przejść się po jakiegokolwiek wystawie dzieł sztuki, aby się o tym przekonać – bezustannie podlegać będzie dogmatycznemu wpływowi tego, co było, nie będzie czerpał swych wokabul rzeczywistości bezpośrednio ze świata, lecz posłuży się tymi, które były już wykorzystywane, które w

nim stężeją w szablon, obwieszczając i w tym przypadku *nolito*, odwrót od dobrej woli, odwrót od boskiego stwarzania świata przez wartość.

Romantyzm kiczu

Ów nawrót do tego, co przeszłe, tak charakterystyczny dla kiczu, nie odnosi się bynajmniej tylko do sfery techniki czy formy. Jeśli bowiem istnienie jego systemu wartości również uwarunkowane jest lękiem przed śmiercią, a sam kicz odpowiednio do swych konserwatywnych skłonności stara się zapewnić człowiekowi poczucie bezpieczeństwa w tym, co jest, dla wyrwania go z objęć budzącego grozę mroku, to jest on mimo wszystko, będąc przecież systemem imitacyjnym, jedynie reakcyjny i tak jak, występując na przykład pod postacią utopijnej sztuki tendencyjnej, skraca zasięg spojrzenia w przyszłość i zadowala się zafalszowaniem ziemsko skończonej rzeczywistości, tak i jego spojrzenie w przeszłość sięga zbyt blisko. Powieść historyczną traktować można jako wytwór wiecznie żywego ducha konserwatyzmu, jako wytwór owego całkowicie usprawiedliwionego romantyzmu, który każe podejmować próby zatrzymania na zawsze dotychczasowych wartości i który w ciągłości biegu historii widzi odbicie wieczności. Lecz owa nader usprawiedliwiona i w zasadzie niepodważalna postawa ducha konserwatyzmu natychmiast utraci swą rangę, jeśli będzie wynikiem pobudek osobistych, jeśli na przykład, tak jak dzieje się to zawsze choćby w czasach budzącego się irracjonalizmu, w czasach budzącej się rewolucji, wykorzystana zostanie jako ucieczka od tego, co irracjonalne, ucieczka w sferę historyczno-idylliczną, w której obowiązywać jeszcze mają trwale zasady. Ta osobista tęsknota za lepszym i pewniejszym światem tłumaczy wprowadźcie, dla czego historia i powieść historyczna przeżywają dziś swój ponowny rozkwit, ale jednocześnie pokazuje, że wkraczamy tym samym na teren – ów wytęskniony dawny świat jest bowiem „piękny” – leżący już w strefie panowania kiczu. I rzeczywiście, tęsknota owa nigdzie nie bywa tak łatwo zaspokojona, jak w kiczu: jeśli kiedyś naprzeciw romantycznym

skłonnościom wychodziły powieści o zbójcach i rycerzach, przy czym także i w ich przypadku bezpośrednio historyczne wokabuły rzeczywistości zastępowano uformowanymi wcześniej szablonami, to dzisiaj ażylem przy ucieczce od rzeczywistości staje się zdecydowanie i jednoznacznie świat stałych zasad, niejako świat naszych ojców, w którym wszystko było dobre i sprawiedliwe, jednym słowem, poszukuje się bezpośredniej łączności z dawnymi czasami, dokładnie na tej zasadzie, na jakiej kicz kopiuje dzieło bezpośrednio go poprzedzające, a środki, którymi się to osiąga, odznaczają się zdumiewającą prostotą – można by wręcz mówić o zdolności kiczu do tworzenia symboli – gdyż wystarczy, aby jakakolwiek postać historyczna z niedawnej przeszłości, dajmy na to cesarz Franciszek Józef, pojawiła się na scenie operetki, a już sama jej obecność stwarza tę łączącą lęk atmosferę, której tak potrzebuje człowiek. Nie inaczej dzieje się w kiczowatych powieściach koloru różowego.

Mylenie skończoności z nieskończonością

Należy rozróżniać pomiędzy zniesieniem śmierci a ucieczką od śmierci, pomiędzy objaśnieniem tego, co irracjonalne, a ucieczką od irracjonalności. Kicz znajduje się w stanie ciągłej ucieczki, ucieczki w racjonalizm. Racjonalna jest technika kiczu oparta na imitacji i pracująca według recept; jest ona racjonalna również i wtedy, kiedy rezultat przejawia cechy wysoce irracjonalne czy nawet obłąkańcze. Jakkolwiek bowiem kicz będąc systemem imitacyjnym dokłada wszelkich starań, aby osiągnąć pełną zgodność ze sztuką we wszystkich jej aspektach, dzieło sztuki jako takie metodologicznie jest jednak nie do podrobienia, a to, co da się podrobić, to jedynie najprostsze formy. Jest rzeczą nader znamionną – nigdzie nie widać tego tak wyraźnie, jak w poezji, ale po części także w muzyce – że kicz, właśnie z braku jakiejkolwiek własnej wyobraźni, zawsze sięgać musi po najprymitywniejszą z metod: pornografia, której wokabuły rzeczywistości składają się, jak wiadomo, z aktów płciowych, jest najczęściej tylko ciągiem takich właśnie aktów, kicz detektywistyczny składa się z szeregu

identycznych zwycięstw nad przestępcami, powieść dla panienek jest ciągiem identycznych aktów nagradzania dobroci i karania braku serca; taka jest, z grubsza biorąc, metoda jednostajnego rytmu bębna, prymitywnej syntaksy, w którą wpasowuje się tutaj monotonne wokabuły rzeczywistości.

Gdyby chcieć przenieść tego rodzaju sytuację powieściową do rzeczywistości, to byłaby ona nie tyle fantastyczna, ile zwyczajnie obłąkańcza, ponieważ brak jej owego nadania sensu przez system syntaktyczny, co stanowi o właściwym dziele sztuki. Subiektywna i twórcza swoboda kształtowania, dobór wokabuł rzeczywistości nie działają już w obrębie systemu, związek zaś pomiędzy tworzywem wziętym z rzeczywistości a formą końcową jest, z grubsza biorąc, tak samo luźny, tak samo pozbawiony logiki, jak związek pomiędzy domem a doklejonymi doń ornamentami kiczowatej architektury. Prawdopodobnie również owa niezdolność do skopiowania jakiegś zgodnej z systemem twórczej pracy jest tym, co popycha każdy system imitacyjny (a nie tylko ten w sztuce) do tego, aby zdradę popełnioną wobec naczelnego celu aksjologicznego imitowanego systemu przedstawić jako uzasadnioną, powołując się przy tym na mrok, na pierwiastki dionizyjskie, na pulsowanie krwi i na uczucie. Czy owo powoływanie się na „uczucie” będzie udziałem pseudonauki, pseudoświatopoglądu, pseudopolityki czy choćby tylko powieści dla panienek, jest niemal obojętne, gdyż wszelkie powoływanie się na uczucie i na coś, co irracjonalne, musi w przypadku kiczu zmienić się w imitację i racjonalną recepturę: kiedy na przykład kicz powieściowy usiłuje zreprodukować związek z przyrodą występujący u Hamsuna za pomocą hałaśliwych pochwał stanu wieśniaczego i przywiązania do ziemi lub kiedy – w ten sam sposób – w dużej mierze przenosi nieskończone poszukiwania Boga u Dostojewskiego na literaturę popularną, to takie usiłowanie kiczu, by oddalić się od właściwych mu prymitywnych metod, w najmniejszym nawet stopniu nie zmniejszają tej przepaści, a wręcz przeciwnie, właśnie wtedy widać z całą jasnością, że oto patetyzuje się tu skończoność do rangi nieskończoności, jak to się właśnie ciągle dzieje, gdy skończona i

nikła wartość zaczyna rościć sobie prawo do uniwersalnego zasięgu.

Reprezentacja Zła

I właśnie ten fakt, że owo zaspokojenie popędów osiągnięte zostało skończonymi i racjonalnymi środkami, właśnie to patetyzowanie skończoności do rangi nieskończoności, to zamierzone dążenie do „piękna” nadaje kiczowi ów walor nieprawdziwości, za którym przeczuwa się etyczne „Zło”. Gdyż ta ucieczka przed śmiercią, nie będąca zniesieniem śmierci, to formowanie świata, po którym świat nadal pozostaje nieuformowany, wszystko to jest ze swej strony jedynie pozornym zniesieniem czasu: to, do czego dąży każdy system wartości, a mianowicie przekształcenie czasu w system symultaniczny, jest także celem dążeń każdego systemu imitacyjnego, a więc i kiczu. Ale ponieważ nie podejmuje się próby nowego formowania, ponieważ to, co racjonalne, nie zostaje objaśnione, ponieważ wszystko ogranicza się do zastąpienia jednej racjonalnej definicji drugą, kiczowi nigdy nie uda się zniesienie czasu, a jego ucieczka przed śmiercią zawsze będzie tylko tego czasu spędzaniem.

Ktoś wytwarzający kicz nie jest kimś wytwarzającym pośledniejszą sztukę, nie jest kimś niezdolnym ani nieudolnym, w ogóle nie należy oceniać go według kryteriów estetycznych, jest on bowiem etycznym nikczemnikiem, przestępcą, który chce radykalnego Zła. A ponieważ tym, co się tu przejawia, jest właśnie radykalne Zło, Zło samo w sobie, jako biegun absolutnie negatywny łączące się z każdym systemem wartości, dlatego kicz jest z punktu widzenia nie tylko sztuki, lecz każdego systemu wartości nie będącego systemem imitacyjnym, czymś złym; gdyż ten, kto pracuje dla pięknego efektu, kto szuka jedynie zaspokojenia afektów, które by w sposób „piękny” przyniosło chwilową ulgę, czyli radykalny esteta, aby osiągnąć takie piękno, użyć może i używa bez skrupułów każdego dostępnego środka: gigantycznym kiczem jest to, co Neron zaaranżował w swych ogrodach fajerwerkami płonących ciał

chrześcijan, z sobą samym przygrywającym do tego na lutni – i nie darmo ambicją Nerona było aktorstwo.

Każda epoka rozpadu wartości była zarazem epoką kiczu. Rozpadająca się epoka starożytna z czasów cesarstwa rzymskiego wytwarzała kicz, a czasy obecne, będące ostatnim etapem procesu, który doprowadził do zaniku średniowiecznego obrazu świata, także musi reprezentować estetyczne Zło. Epoki ostatecznej utraty wartości stoją bowiem pod znakiem Zła i lęku przed Złem, sztuka zaś, która ma być ich dobitnym wyrazem, musi być jednocześnie wyrazem Zła, które w nich panuje.

6. Ponowne zespolenie systemów wartości

Jednakże jeśli prawdziwa ma być teza, że dzieje świata zachowują dla potomności i czynią nieśmiertelnym jedynie pełnowartościowy etycznie czyn, a tym samym tylko pełnowartościowy estetycznie rezultat, to kicz nigdy jeszcze nie był wyrazem stylu życia danej epoki. W takim bowiem razie kicz, który powstawał w ciągu wszystkich tysiącleci, pogrążył się w niepamięć i nie zachowało się nic poza prawdziwą sztuką. A może po prostu wiele wytworów kiczu zmieniło jedynie swój znak rozpoznawczy? Czy aby nie jest tak, że wielokrotnie braliśmy za pełnowartościową sztukę i wyraz epoki to, co niegdyś było przemysłem artystycznym i konwencjonalnym kiczem? Przy ciągłym rozchwianiu schematów apercpcji należałoby bardzo uważać z określaniem zjawisk historycznych: trudno byłoby dziś ustalić hierarchię ważności w sztuce egipskiej, a problem, co ze znalezisk z Fajum czy Pompei należałoby zakwalifikować jako imitacyjną sztukę prowincjonalną, która jedynie przypadkowi zawdzięcza swe ocalenie, co zaś zaliczyć do dzieł sztuki będących prawdziwym wyrazem swej epoki, jest koniec końców właściwie nie do rozstrzygnięcia. Oczywiście paralele pomiędzy ginącym antykiem a współczesnością mają swe znaczenie – ale czy można je tak dowolnie rozciągać na twórczość artystyczną?

Zastrzeżenie to – nawet jeśli uzasadnione – nie odgrywa jednak wielkiej roli. Nie ma bowiem znaczenia, czy to, co dziś spotyka się ze wzgardą i uchodzić może za reprezentację Zła, czy owo osobiwe, lekceważone, a mimo wszystko tak uparcie powracające zjawisko po iluś tam latach wciąż jeszcze będzie istnieć lub zostanie inaczej zakwalifikowane. Historia to jeszcze nie absolutna nieśmiertelność i jeśli nawet kicz żyje nieco szybciej, jeśli zapominanie form jego istnienia odbywa się niejako w teraźniejszości, co już jest dowodem słuszności naszej tezy, a czyn etyczny i jego pełnowartościowy estetycznie rezultat o spory szmat czasu przeżyje także i ten dzisiejszy kicz, to również i dla nich nastanie kiedyś czas mroku i totalnego zapomnienia: historia jest funkcją punktu widzenia i odległości czasowej, absolutne w niej zaś są tylko metoda i idea. I jeśli na dziś wyrazem epoki jest to, że potworne napięcie pomiędzy jej Dobrem i jej Złem występuje także w sztuce, to wprawdzie może to z czasem zblednąć i zatracić ostrość konturów, lecz – zakładając, że ta ocena jest metodologicznie prawidłowa – pozostanie wieczne, jak każdy słuszny pogląd, zachowa swą ważność po wsze czasy, pozwalając wysnuć wniosek, że w każdej epoce, której żyć i cierpieć przyszło w podobnych warunkach, a zatem również w późnej starożytności, było tak samo, niezależnie od tego, czy właściwe jej formy kiczu zachowały się po dziś dzień i czy dziś ocenione zostały jako kicz, czy jako sztuka. Ale to, co niedwuznacznie przetrwało z czasów starożytnych, co po wstrząsach religijnych poszukiwań, które te czasy nawiedziły, stało się historyczną rzeczywistością, a także życiem duchowym, owo zespolenie tak wówczas, jak i dziś poszarpanych obszarów wartości w organon nowej religii i nowej religijności, wszystko to będzie też owocem współczesności, której potrzebą jest poszukiwanie wiary.

I w tym tkwi sedno sprawy. Dopiero gdy jakiś nadrzędny system wartości ponownie wchłonie w siebie i zażegna tę walkę zaautonomizowanych poszczególnych obszarów wartości, dopiero gdy poszczególne systemy ponownie staną się posłusznymi składnikami nadrzędnej idei platońskiej, włączy-

nymi w porządek jej hierarchii, dopiero wtedy ponownie zniknie ze świata i z duszy ludzkiej, której rozdarcie równe jest aksjologicznemu rozdarciu świata, owo napięcie i zaciekle spór zróżnicowanych rodzajów wartości. W wyniku tego „odpierania” Zła w każdym człowieku rodzi się pytanie całego świata: Co mamy robić? – a to, co estetyczne, na powrót obraca się w to, co etyczne, aby znów nastąpiła owa jedność świata, która, nawet jeśli i ona ulegnie kiedyś ponownemu rozpadowi, na czas swego istnienia wykluczy obecność niesztuki, znajdując swe widzialne ucieleśnienie w czystym pięknie.

1933

Przełożył Ryszard Turczyn