doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/31

Edward KAROLCZUK

Regionalny Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli i Informacji Pedagogicznej WOM w Rybniku

ESTETYKA SZTUKI EFEMERYCZNEJ

Na estetyce podobnie jak na polityce, sporcie, medycynie, seksie i ludzkich charakterach zna się każdy. Każdy ma swoje bóstwo (Wenus lub Apolla). Każdy ma własne wartości estetyczne, potrzebę obcowania z pięknem, dbania o estetykę mieszkania i miejsca pracy. Ale sprawy kryteriów estetycznych zaczynają się bardzo komplikować, gdy przychodzi recenzować dzieła awangardy. Wśród zwykłych zjadaczy chleba:

> Uprawianie filozofii (...), estetyki zwłaszcza, uchodzi powszechnie za intelektualną działalność próżniaków, którzy ze swego oderwania się od życia i praktyki społecznej uczynili cnotę. I nawet gdy zajmują się nią poważni uczeni, reprezentujący szacowne dyscypliny akademickie, opinia o ich dociekaniach (dlatego właśnie, że filozoficznych) bywa nie najlepsza. Wgłębianie się w nie natomiast często traktuje się jako ich prywatny kaprys lub fanaberię. Nic to, że jej obecności wymaga metodologia. Nic też, że paradygmat uprawiania każdej nauki zawiera zawsze określone założenia, będące jej wytworem. Prześlepia się to i widzi się ją jako rzecz duchowo jałową i zbędną.[1]

Kryteria w estetyce niektórzy skłonni są uważać za prywatną sprawę artysty lub twórcy. Tymczasem wpływ na nią ma nie tylko to, co jest artystycznym wytworem, i sposób tworzenia, ale również warunki społeczne, w jakich przychodzi artyście lub twórcy działać. Decyduje więc poziom rozwoju technicznego i technologicznego, podziały i stosunki społeczne. Do dzieła wytworzonego gdzieś w wiosce w Andach czy w Afryce będą stosowane inne kryteria niż do artysty tworzącego w pracowni w Paryżu. Jeszcze inne kryteria będą zastosowane do tworzących w paryskich pracowniach artystów dominującego nurtu, a inne do twórców awangardy. W dziedzinie sztuki wpływ zdarzeń społecznych na sferę świadomości od czasu do czasu przedstawia się w sposób bardziej lub mniej spektakularny. Sztuka niejednokrotnie manifestuje swe związki z magią i religią. Nadal aktualna pozostaje myśl Jana Kurowickiego, który przed laty pisał, że:

> filozofowie parający się estetyką mało uwagi poświęcają społecznym uwarunkowaniom procesu ich poznania, modyfikującym przecież ich punkty wyjścia. Uznając przeżycia estetyczne za ‘swoiste,’ a dzieła

> sztuki za ‘autonomiczne’ względem rzeczywistości społecznej, kroczą bezkrytycznie szlakiem, jaki urobiła tradycja. Nie zastanawiają się często (a jeżeli już, to problematyka ta nie wchodzi w rachubę jako centralna) nad społecznymi przyczynami owej ‘swoistości’ czy ‘autonomiczności.’[2]

Ze względu na społeczne uwarunkowania wszelkich wytworów sztuki w analizie teoretycznych problemów estetyki można posługiwać się kategoriami używanymi przez Karola Marksa: towar, alienacja, praca, praca robotnika, fałszywa świadomość, fetyszyzm, ideologia. Jest to tym bardziej uzasadnione, że twórcy kontrkultury lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku posługiwali się elementami ideologii marksistowskiej. Marks może bowiem okazać się pomocny we właściwym odczytaniu tamtej epoki kontestacji, a również chyba i wydarzeń lat ostatnich. Awangardyzm może okazać się społecznie użyteczny dla tych sił społecznych, które straciły nadzieję na poprawę swego losu i w podstawowym konflikcie epoki zajmują określoną pozycję wyjściową do ataku. Jednak awangardyzm może również odzwierciedlać postawę ludzi, którzy przerażeni są rozwojem sytuacji, izolują się od świata zewnętrznego i w tym celu ulegają tendencji do deformowania rzeczywistości, przedstawiania jej jako subiektywnego tworu świadomości.

Cele i Założenia Estetyki Bogusława Jasińskiego

Bogusław Jasiński jest jednym z tych filozofów, który widzi w sztuce współczesnej wyraz wydarzeń i procesów społecznych, zależności pomiędzy nowymi manifestacjami artystycznymi i burzliwymi kontekstami politycznymi. Jasiński, zdając sobie sprawę z nieuchronności powstawania i rozwoju wszelkiego rodzaju awangardy, stawiał sobie ambitne zadania nowego ujęcia niektórych zagadnień filozoficznej problematyki sztuki, zwłaszcza zaś estetyki. W tym celu rekonstruował ontologiczne podstawy twórczości. Dostrzegł przed laty kryzys estetyki tradycyjnej w odniesieniu do awangardy i starał się mu wyjść naprzeciw, wzywał do stworzenia nowych kategorii badawczych. Estetyka tradycyjna, jego zdaniem, operowała przedmiotowym pojęciem dzieła artystycznego. Natomiast ‘estetyka po estetyce,’ która nadal nie ma jeszcze właściwej sobie nazwy, nawiązywała do hasła Josepha Kosutha[3] (*Art after Philosophy*) i koncepcji Karola Marksa o zniesieniu filozofii. *Estetyka po Estetyce* neguje przedmiot artystyczny i czyni go otwartym, co sprawia, że staje się estetyką procesu twórczego.

Estetyka Tradycyjna

Tradycyjna estetyka akademicka przedmiot sztuki pojmowała w sposób statyczny – jako produkt do obserwacji zewnętrznej przez odbiorcę. Twórca sens swojej działalności twórczej upatrywał w wyprodukowaniu gotowego raz na zawsze skończonego tworu, odbiorcy wyznaczając rolę bierną i kontemplującą. Odbiorca miał jedynie interpretować dzieła w ramach pewnej przyjętej konwencji. Tradycyjna sztuka była rozrywką i wypoczynkiem po pracy, zapewniała oderwanie się od problemów dnia codziennego. Wyjaśnianie dzieła artystycznego odbywało się na gruncie danego paradygmatu o sztuce. Kiedy pojawiają się takie dzieła artystyczne, których nie można zinterpretować wedle dotychczasowego paradygmatu o sztuce, zaczyna dojrzewać konieczność przełomu w estetyce o znamionach rewolucji teoretycznej. A zatem należało stworzyć nowy paradygmat, nowy system pojęć, w ramach którego anomalia przestawały być anomaliami. Dlatego właśnie – zdaniem Jasińskiego – historia estetyki jest historią następujących po sobie kolejnych paradygmatów estetycznych.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Awangarda

Udaną próbą analizy awangardy jako fenomenu kulturowego pozostaje praca włoskiego eseisty Renato Poggioliego z 1962 roku *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* [*Teoria Awangardy*].[4] Opracowując historyczne, społeczne i filozoficzne aspekty tego fenomenu, sięgnął on poza specyfikę samej sztuki, poezji i muzyki, pokazał, że awangardowi twórcy mogą podzielać pewne ideały i wartości manifestujące się w ich nonkonformistycznym stylu życia. Awangardę charakteryzuje pionierskie podejście do tematu, systemu wartości, produktu sztuki i formy wyrazu sztuki, zdystansowanie się od sztuki zastanej, chęć traktowania sztuki jako prekursora i animatora zmian społecznych i postępu. Cała tradycja sztuki awangardowej opierała się na założeniu, że niemożliwe jest przekazywanie zaangażowanych treści politycznych w ramach tradycyjnych struktur instytucjonalnych dotychczasowych form przekazu artystycznego. Awangarda odrzuca dotychczasowe style, tworząc własny świat, nienaśladujący rzeczywistości, szukający odrębnego języka wyrazu. Do miana awangardy pretendowały m.in. futuryzm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, surrealizm, fowizm, konstruktywizm, minimalizm, sytuacjonizm. Jasiński odnosił swoje rozważania do sztuki awangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku oraz jej kontynuacji w sztuce najnowszej. Nie interesowały go opisy poszczególnych kierunków artystycznych. Wydobywał to, co je łączyło, i to, co było mu niezbędne do rozważań filozoficznych o sztuce i estetyce. Interesowały go dokonania twórcze, w których manifestowała się nowa świadomość artystyczna, niedomagająca się od artystów wytwarzania tradycyjnych przedmiotów sztuki, lecz kreacji działań i procesów dających widzowi możliwość współuczestnictwa.

Jasiński jedynie odnotował, że konceptualizm (według Ursuli Meyer) znosił podział na twórcę i krytyka, a podstawowe swoje idee wywodził od dadaistów i Marcela Duchampa, zwłaszcza z ich idei odrzucenia mitu cennego i poprawnego dzieła sztuki. Kazimierz Malewicz postulował 'wyzwolenie od przedmiotu,' tworzenie sztuki bezczy poza-przedmiotowej. Awangarda w dziedzinie teatru ujawniła się poprzez reformę przestrzeni teatralnej, a właściwie jej porzucenie i przebudowę ekspresji aktorskiej – teatr awangardowy nie chciał być rozrywką dla niewielu, chciał wtrącać się w bieg życia i nie chciał być ładny, tylko społecznie i politycznie ważny. Wymagał czynnego udziału widza, burzył podziały na widza i aktora. Członkowie zespołu Teatru Guerilla, działający głównie w Ameryce, przenikali do małych społeczności i poznawali ich problemy. Następnie wraz z przygodnymi osobami odgrywali historie dotyczące konkretnych spraw, obchodzące widzów, które często kończyły się demonstracjami i starciami z policją. Aktorów i organizowane przez aktorów grupy ludzi łączyło coś więcej aniżeli tylko granie na scenie, a przestrzeń nie była ograniczona przez mury teatru. W tamtym czasie był to teatr walczący z kapitalizmem, seksizmem, rasizmem i wojnami. Odzwierciedlał wszystkie tendencje, jakie przewijały się przez ruch kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Teatr ten nie nawoływał do buntu i walki, on uczestniczył w buncie i walce.

W dziedzinie muzyki John Cage[5] organizował spektakle z wykorzystaniem najnowszej techniki oświetleniowej i filozofii Wschodu. Do historii przeszedł jego utwór zatytułowany *4'33"* (tyle bowiem trwało milczenie i cisza, kiedy kompozytor zasiadł do fortepianu), którym zainicjował dyskusję o granicy muzyki. Muzyką bywały również dźwięki dobiegające z 12 radioodbiorników obsługiwanych przez 24 osoby regulujące długość fal oraz głośność. Określał się jako anarchista, który niechętny był władzy i któremu brakowało wiary w istnienie właściwej formy rządów. U innych wykonawców do muzyki awangardowej przenikały odgłosy ulicy, rozmowy i szepty ludzi.

W tańcu Maurice'a Bejarta próżno by szukać tancerzy wykonujących skomplikowane ewolucje powietrzne. Bejart chciał pokazać taniec tym, którzy uważali, że nie dla nich jest ten rodzaj sztuki. Ruch na scenie przypominał nasze codzienne ruchy i zachowania, był wyraźną teatralizacją życia. Z kolei najbardziej radykalni filmowcy odwrócili kamery od aktorów i skierowali je wprost ku

szarej rzeczywistości, wynalezione mniej więcej w tym samym czasie kamery wideo zaczęto wykorzystywać do rejestracji rozmów z przypadkowo spotkanymi ludźmi.

Jasiński staje przed złożonym i ważnym problemem, jak traktować tych artystów awangardy. Awangardowi artyści nawet jeśli deklarują chęć wyjścia poza sztukę, to jednak nadal odbierani są w granicach sztuki.

> Nawet sam fakt nazywania siebie awangardą unaocznia, iż ucieczki od świata sztuki są tu deklaratywne i pozorne. Realizuje się w ten sposób pewien model sztuki, choć – przyznać trzeba – w formie ekstremalnej. Dla estetyki procesów twórczych ważne jest właśnie to, co sprzeczne jest z tym modelem (s. 236–237).[6]

Nazwanie kogoś artystą oznacza z punktu widzenia awangardy uznanie jego społecznej alienacji, że artysta taki oddaje się podejrzanym zajęciom, wytwarza przedmioty bez wyraźnej użyteczności. Dzieła sztuki, będąc uprzedmiotowioną formą samoświadomości artysty, zyskują pewien dystans wobec rzeczywistości, podlegają alienacji.

> Fikcja jest więc przejawem pozornej ontyczności sztuki i jako taka jest świadectwem dystansu dzieła artystycznego wobec realnego świata (s. 141).

Estetyka Współczesna

W końcowych rozdziałach Jasiński rozpatruje możliwość budowy paradygmatu estetyki poza tradycyjnym przedmiotowym jej sensem, przedstawia zarys podstawowych pojęć, które mają wyrastać z nowego paradygmatu teoretycznego, z samego procesu twórczego, a nie z jego wytworów przedmiotowych. Jego zdaniem kontestacja uzupełnia pejzaż sztuki poprzez ukazanie jej rewersu, czyli antysztuki. Nowe formy akcji ulicznych i happeningi obliczone były na prowokację i eksperyment artystyczny. Zmieniły one nasze wyobrażenie o sztuce współczesnej, jej granicach i dodały jej nowych impulsów. Rozważania wokół kontestacji służą Jasińskiemu do wskazania implikacji w zakresie estetyki.

Jasiński wielokrotnie podkreśla, że głównym celem buntu młodych artystów stało się zakwestionowanie przedmiotu artystycznego, a to prowadziło do budowy estetyki wyrastającej z refleksji nad procesem twórczym. Źródłem tego był bunt przeciwko mieszczańskiemu konsumpcjonizmowi, gromadzeniu bogactwa i anarchizujące interpretacje prac Marksa.

> Skoro zniknął sam przedmiot sztuki, to w takim razie jedynym środkiem służącym komunikacji artysty z potencjalnym odbiorcą stała się rejestracja i dokumentacja myślenia o tym przedmiocie. Stąd też w praktyce działań konceptualnych równouprawnionymi środkami przekazu stały się zarówno fotografia, jak i rozmowa. Rzecz jasna ani film, ani też fotografia nie są tu używane jako film i fotografia – ważne staje się wyłącznie to, co poprzez nie się przekazuje. Na dalszy plan schodzi cyzelowanie form tego przekazu, albowiem nie powinny one zatrzymywać na sobie uwagi widza, stając się przezroczyste dla myśli (s. 170–171).

Teatr przestał wystawiać spektakle, w zamian zaczął włączać ludzi i odsłaniać przed widzami proces twórczy, sam zaczął wkraczać w rzeczywistość widzów, kontakt teatru z widzami nie był więc zapośredniczony poprzez jakąś wcześniej napisaną sztukę. Przełamane zostały tradycyjne podziały na twórcę, dzieło i odbiorcę, teorię i praktykę, podmiot i przedmiot sztuki, pomiędzy rolą i samym sobą, a ich miejsce zajmuje współuczestniczenie i obserwacja: „sztuka współczesna staje się raczej sposobem życia, a nie obszarem prezentacji i pokazów" (s. 175).

W teatr włączony był ktoś, kto do teatru by nigdy nie poszedł, w sztuce teatralnej pojawiały się problemy, których autor scenariusza nigdy by nie umieścił. Jak pisał Jasiński:

> Awangarda współczesna degradująca przedmiot artystyczny, burząc podziały na

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

> artystów i odbiorców, aranżując sytuacje wymagające czynnego współuczestniczenia i przekreślając tym samym tradycyjne pojęcie dystansu wobec dzieła sztuki oraz wobec rzeczywistości obiektywnej, zanegowała także określone rozumienie techniki, jako wyuczonej umiejętności wytwarzania przedmiotów artystycznych. Tendencja ta szła w parze z demitologizacją osoby artysty, któremu odebrano atrybuty wyjątkowości. Tak jak sztuką stać się może wszystko, tak też artystą może być każdy (...). Artysty bowiem nie stwarza sposób i technika przekazu pewnych idei, lecz określony sposób oglądu świata. I tym razem więc cały problem sprowadzony jest do sposobu **bycia**, a nie sposobu jego werbalizacji (s. 175).

O ile estetyka tradycyjna nadawała sens poszczególnym dziełom, o tyle estetyka procesów twórczych stanowi „znaczenie tego znaczenia i sens tego sensu" (s. 189), „staje się w gruncie rzeczy teorią i ontologią samej siebie – rozumieniem swego rozumienia" (s. 190). Estetyka procesów twórczych, zwracając uwagę na warunki istnienia estetyki i sztuki tradycyjnej, staje się tym samym krytyką istniejącego społeczeństwa.

> Tak oto estetyka i sztuka stają się zaangażowane – nie w ów deklaratywny sposób, jak okazjonalnie bywała zaangażowana estetyka i sztuka tradycyjna, lecz w sposób organiczny, wpisując się wprost w praktykę życia społecznego. Można nawet powiedzieć, że estetyka tworzenia staje się tym samym sposobem istnienia tej praktyki (s. 189).

Estetyka procesów twórczych stanowi przełamanie sztuki, a zatem i przełamanie estetyki. Ta podwójna negacja stwarza właśnie proces twórczy. Tradycyjna sztuka posługiwała się fikcją. Współcześni artyści awangardowi rezygnują z pojęcia fikcji, przemawiają do swych odbiorców bezpośrednio i wprost. Nie chcą bawić i wzruszać biernych widzów, chcą zachować kreatywność jako pewien element inicjacyjny i występować jako określona siła społeczna prąca do zmian. Artysta przestaje być wielkim kreatorem i demiurgiem duszy, a staje się raczej tylko czynnikiem wzmacniającym sygnały płynące z życia. W nowoczesnym procesie twórczym nie wytwarza się przedmiotów artystycznych, które w sztuce tradycyjnej ukrywały artystę, proces twórczy i stosunki społeczne, które powołały je do życia. Nowa estetyka procesów twórczych musi przewartościować również pojęcie realizmu.

> Sztuka już niczemu nie odpowiada ani niczego nie odbija, lecz po prostu jest realnym faktem w praktyce życia społecznego. Niczego też nie ilustruje, ani niczego nie ozdabia, nie bawi, ani nie zachwyca – chce bowiem zmienić osobowość człowieka, wprost na niego oddziałując, znosząc dzieła i konwencje artystyczne (s. 208).

Tak pojęty realizm jest zaprzeczeniem sztuki jako sztuki, „sztuka wyrastająca z natury procesu twórczego okazuje się być sposobem bycia, zaś rozumieć sztukę oznacza czynić ją" (s. 209), „epistemologia zostaje tu sprowadzona do ontologii" (s. 213) procesu twórczego.

Estetyka tradycyjna i współczesna

Jasiński, analizując proces twórczy z perspektywy filozoficznej, stwierdza, że 'myślenie' w estetyce procesów twórczych nie poprzedza 'działania' artystycznego, jak to zazwyczaj bywa w ramach sztuki tradycyjnej. W związku z tym działanie w myśl estetyki procesów twórczych realizuje się w ramach całkowitej tożsamości podmiotowo-przedmiotowej, przezwyciężenia przeciwieństwa pomiędzy podmiotem i przedmiotem, a w konsekwencji pomiędzy tradycyjną estetyką i sztuką, pomiędzy teorią i praktyką.

Tradycyjna estetyka jest, zdaniem Jasińskiego, produktem alienacji, wytworem określonych stosunków społecznych i fetyszyzmu towarowego, wyobcowania samej sztuki. O ile do zaistnienia tradycyjnego procesu twórczego

najlepiej nadawały się gabinety, pracownie, sceny, o tyle do zaistnienia nowoczesnego procesu twórczego konieczne jest istnienie odpowiedniej struktury społecznej. Estetyka tworzenia i działalność przekształcająca rzeczywistość stanowią dwie strony jednego procesu, procesu dojrzewania do nowych celów i ideałów. Estetyka procesów twórczych nie może przybrać postaci skończonego produktu. Nie można jej „ani teoretycznie uzasadnić, ani też teoretycznie udowodnić jej słuszności – ją bowiem trzeba urzeczywistnić, to znaczy spełnić. (...) estetyka ta nie jest nauką istniejącą tak, jak zwykło się określać status nauki (statycznie), lecz raczej, jest wyzwaniem, a więc czymś, co należałoby nieustannie stwarzać. Proces twórczy ogarnia bowiem samą jego teorię" (s. 186).

Estetyka po estetyce ma ambicje społeczno-polityczne. Jak już wspomniano, tradycyjna sztuka była wyrazem alienacji społecznej i próbowała jedynie w sposób artystyczny odzwierciedlać problemy społeczne. Natomiast „sztuka wyrastająca z istoty procesu twórczego problemy te próbuje rozwiązywać. Nie wytwarza zatem żadnych fikcyjnych przedmiotów łagodzących tylko rozmiar tych problemów i czyniących je znośniejszymi, lecz usiłuje tak życie człowieka kształtować, aby problemy te w ogóle wyeliminować" (s. 218).

Jasiński opowiada się za dialektyczną kontynuacją estetyki tradycyjnej i estetyki procesów twórczych. Rzeczywiste przezwyciężenie tradycyjnej estetyki nie może polegać na prostym zanegowaniu, lecz na dialektycznym jej przełamaniu. Kategoria twórczości jest tą, która jest nicią przewodnią ich obu. Proces twórczy rozsadza tradycyjną strukturę estetyki i jednocześnie w jej miejsce powołuje nową i znacznie bardziej uniwersalną. Należy jego zdaniem wyłuskać z paradygmatu estetyki tradycyjnej te elementy, które po przeniesieniu ich w nową strukturę teoretyczną mogą okazać się inspirujące poznawczo, „estetyka procesów twórczych urzeczywistnia się wraz z urzeczywistnieniem ideału sprawiedliwości społecznej" (s. 237).

Upolitycznienie Estetyki

Estetyka z pewnością jest również polityczna, ponieważ określa to, co jest dopuszczalne, i to, co jest zakazane, to, co jest upodmiotowione i wykluczone, co przeznaczone jest dla mas, a co dla elit. Nie chodzi przy tym o abstrakcyjny i wydumany zakaz czy nakaz, ale taki, który jest umotywowany interesami poszczególnych grup, warstw czy klas społecznych, które artykułowane są przez władzę państwową z jej ministerstwami i wydziałami kultury. Można chyba nawet powiedzieć, że estetyka przekształca się w tej sytuacji w nowy rodzaj estetyki – estetykę polityczną. Estetyka polityczna nie jest już tożsama z zastanawianiem się nad doskonałością formy dzieła, ale nad tym, czy ułatwia i daje możliwość w miejsce przekonujących argumentów politycznych wprowadzenia do świadomości społecznej elementów irracjonalnych, takich emocjonalnych dzieł estetycznych, które pozwalają zminimalizować lub nawet wykluczyć duchowy i moralny opór jednostki wobec określonego kierunku ideowo-politycznego.

Ponieważ sztuka jest manifestacją określonych interesów, jest również manifestacją antagonistycznej struktury społecznej i zarazem jej organiczną częścią. Dzieła sztuki wykorzystywane są – nawet bez intencji ich twórców – jako środki propagandy, czego wiele przykładów możemy znaleźć w przeszłości, nie tylko w okresie socrealizmu czy nazizmu, ale również w okresie walki wyborczej w państwach uchodzących za demokratyczne. W tych warunkach dzieła sztuki mogą służyć demaskowaniu albo falsyfikacji konfliktów społecznych. Cała przestrzeń między kontestacją a afirmacją rzeczywistości społecznej w procesie twórczości może być przedmiotem debaty publicznej na temat wartości estetycznych.

Wielkie oburzenie wywołały freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, bez jego udziału zaczęto zamalowywać ich nagość, a scena stworzenia Adama została uznana za sprzeczną z biblijnym opisem. Polityczne są obrazy Francisca Goi (np. portrety panujących i członków ich rodzin, *Rozstrzelanie Powstańców Madryckich*, *Trybunał*

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Inkwizycji, cykl rycin *Okropności Wojny*) czy Jana Matejki (np. *Bitwa pod Grunwaldem* i *Hołd Pruski*), książki Toma Clancy'ego (np. *Polowanie na Czerwony Październik*, *Czas Patriotów*, *Bez Skrupułów*, *Stan Zagrożenia*) i Umberto Eco (np. *Imię Róży*) oraz ich ekranizacje.[7] Polityczny jest film *Polityka* Patryka Vegi, którego premiera odbyła się w czasie kampanii wyborczej. Często dzieła nabierają politycznego charakteru, nawet jeśli ich twórcy nie mieli początkowo takich intencji, gdy zawierają treści kontrowersyjne pod względem moralnym czy religijnym.[8] Tak było z filmami takimi jak: *Kod da Vinci* Rona Howarda albo *Ostatnie Kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese.

Z konfliktami politycznymi i przekraczaniem powszechnie obowiązujących ram działalności artystycznej wiąże się zjawisko kiczu, rozumianego jako coś, co przekracza granice dobrego smaku. Kicz może być kierowaniem uwagi społecznej na to, co jest bagatelizowane i przeźroczyste, może również bagatelizować i nakładać na to 'coś' przysłonę epistemologiczną. Nawet namalowanie kolorów tęczy na jakimś przedmiocie może być dla jednych kiczem, a dla innych dopuszczalnym w walce politycznej projektem artystycznym.

Istnieją wielopoziomowe związki polityki i tych sfer, które formalnie z polityką nie mają nic wspólnego, gdy autorzy nie mogą już mieć wpływu na polityczny odbiór ich dzieł. Tak na przykład było ze spektaklem *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym na przełomie lat 1967/1968. Również bardzo silne związki istnieją między muzyką i polityką.[9] Pełna interpretacja dzieł Mozarta możliwa jest tylko na tle polityczno-ustrojowych i ideologicznych realiów epoki.[10] Wielki ładunek emocjonalny niosą pieśni wojenne, na przykład rosyjskie *Święta Wojna, Marsz Obrońców Moskwy* czy *Dzień Zwycięstwa*. Nawet odbiegające od przyjętej normy wykonanie hymnu może wywołać powszechne i silne negatywne reakcje estetyczne, jak na przykład odśpiewanie *Mazurka Dąbrowskiego* przez Edytę Górniak podczas mistrzostw świata w Korei Południowej w 2002 roku. Wiele kontrowersji i dyskusji wywołał sposób renowacji wnętrza katedry Notre Dame po pożarze w 2019 roku czy inscenizacje podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Paryżu w 2024 roku.

Poszczególne dzieła sztuki, utwory muzyczne czy literackie mają swoją wewnętrzną strukturę, kompozycję, kryteria estetyczne, ale w określonej sytuacji politycznej mogą zyskać zupełnie inną wymowę i przymioty, których artysta im nie nadał, co przyniesie im znaczny rezonans społeczny oraz określoną funkcję polityczną. Może to skutkować politycznymi ingerencjami w ich treść lub formę. Ingerencje polityczne mogą dotyczyć projektów architektonicznych, nazw nadanych ulicom, utworów literackich, pomników, obrazów, traktatów filozoficznych, kanonu lektur szkolnych, bohaterów podręczników języka ojczystego, zawartości bibliotek, kompozycji muzycznych itd. Artyści mogą też ogłosić swój sprzeciw wobec poszczególnych sił politycznych, jak w przypadku bojkotu telewizji publicznej przez wielu twórców po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 roku czy po dojściu PiS-u do władzy w 2015 roku.

Próba rozdzielenia po tych doświadczeniach związku polityki i sztuki oraz literatury to albo przejaw braku doświadczenia życiowego i naiwność polityczna twórcy, albo jego obliczona na naiwnych widzów i czytelników chęć ukrycia politycznej istoty dzieł i przejaw politycznego zakłamania. Mirosław Karwat, odróżniając świadome od nieświadomego angażowania się twórców w politykę, pisał:

> Uwikłanie polityczne (w politykę) różni się od intencjonalnego upolitycznienia (w tym samoupolitycznienia), a więc zaangażowania, kiedy sam sprawca jakiegoś działania lub zdarzenia, w naszym przypadku pisarz, kompozytor, aktor jako taki (w całokształcie czy w dominującym trendzie swej twórczości) albo nawet tylko jako twórca pewnego dzieła dokonuje tego właśnie z intencją polityczną i pragnie nadać swemu zachowaniu, czynowi, wypowiedzi lub dziełu określoną wymowę polityczną. Sytuacja ta ewidentnie dotyczy kompozyto-

> rów – autorów pieśni i hymnów patriotycznych, rewolucyjnych; przykład: porywające mazurki Kurpińskiego z czasów Powstania Listopadowego. Efekt tego intencjonalnego upolitycznienia jest podwójny, jeśli odbiorcy (czytelnicy, widzowie, publiczność) podzielają, odwzajemniają tę intencję.[11]

Dążenia do politycznej ingerencji w proces twórczy oraz w treść i formę dzieła właściwe są nie tylko dyktatorskim reżymom. Również reżymy demokratyczne nie są w stanie stworzyć skutecznej bariery przeciwko takim nadużyciom i chyba nawet nie stawiają sobie takiego celu. Kluczem do oceny dzieł staje się ich polityczna użyteczność. Największe dzieła, które nie służą legitymizacji władzy i jej polityki, zasługują na wycofanie z bibliotek, przemiał i spalenie, miano kiczu czy grafomańskich wypocin. Natomiast użyteczni mierni artyści i twórcy stają się celebrytami, zyskują miano wielkich, są propagowani, u nich składa się zamówienia. Dlatego Jarosław Kaczyński po dojściu do władzy w 2015 roku, aby podkreślić przeciwstawność wszelkim dotychczasowym twórcom służącym neoliberalizmowi, zapowiedział 'stworzenie nowej elity.' Idąc dalej za ciosem, podczas kongresu Prawa i Sprawiedliwości w 2017 roku zapowiedział nawet wprowadzenie nauczania estetyki na szkolnych lekcjach, co wielu uznało za próbę narzucenia dodatkowej i zakamuflowanej formy ideologicznej opresji, inni zaś za próbę wsparcia biednych i bezrobotnych artystów.[12]

Zdaniem Mirosława Karwata upolitycznienie sztuki dokonuje się na trzech płaszczyznach:

1.
Jako upolitycznienie twórczości w ogóle, w jej całokształcie – władze polityczne decydują, jakie są preferowane formy działalności naukowej i artystycznej, jakie są dopuszczalne eksperymenty naukowe i artystyczne, jakie środki wyrazy są mile widziane;
2.
Jako upolitycznienie twórcy – poszczególnym twórcom stwarza się bardziej korzystne niż innym warunki pracy twórczej, oferuje mecenat państwa, dba o udostępnianie ich dzieł społeczeństwu, prowadzi właściwą politykę nagród, odznaczeń i tytułów honorowych;
3.
Jako upolitycznienie konkretnego dzieła. O upolitycznieniu konkretnych dzieł można mówić w trzech kontekstach: (1) przez pryzmat samych dzieł – ich treści i formy, właściwości artystycznych lub poznawczych (zarówno obiektywnych i trafnie postrzeganych, jak i subiektywnie przypisywanych, domniemanych, interpretowanych tendencyjnie); (2) przez pryzmat okoliczności ich powstania, zaistnienia w obiegu społecznym (w życiu kulturalnym lub naukowym społeczeństwa), określonej recepcji (tzn. przyjęcia się) i percepcji społecznej (odbioru treści), interpretacji ich znaczenia nie tylko artystycznego czy naukowego, ale i pozaartystycznego, pozanaukowego, w tym właśnie politycznego; (3) przez pryzmat cech różnych uczestników sytuacji społecznej i właśnie politycznej, w jakiej ma miejsce zainteresowanie dziełem, jego ocena i użytek z niego czyniony.[13]

***

Publikacja Jasińskiego zmusza czytelnika do wspólnych przemyśleń razem z autorem. Jasiński jedynie wskazuje drogę, ale dalej każdy musi iść sam. Nie ma w niej historii konkretnych kierunków sztuki, co zmusza czytelnika do własnych poszukiwań i interpretacji. Było to świadomym założeniem autora. Jest to koncepcja, która świadczy o dużej wrażliwości społecznej i *de facto* obnaża społeczne mechanizmy funkcjonowania rynku sztuki. Zwraca się przeciwko wszelkim totalitarnym i omnipotentnym strukturom nowoczesnego państwa liberalnego. Warto więc zwrócić na nią uwagę wtedy, kiedy mówimy o współczesnej globalistycznej wizji państwa kapitalistycznego. Szkoda, że przed laty Jasińskiemu udało się wywołać ograniczoną dyskusję filozoficzną w celu stworzenia nowych kategorii do analizy sztuki współczesnej. Większość woli bowiem pozostawać w kręgu tradycji i pozwalać się nieść prądowi…

Przypisy

[1] Jan Kurowicki, *Estetyczność Środowiska Naturalnego* (Warszawa: Książka i Prasa, 2010), 9–10.

[2] Jan Kurowicki, *Miraże Świadomości Estetycznej* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1982), 20.

[3] Joseph Kosuth, „Sztuka po Filozofii (1969)," tłum. Urszula Niklas, w *Zmierzch Estetyki – Rzekomy czy Autentyczny?* red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 239–258.

[4] Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* (Bologna: Il Mulino, 1962).

[5] Szerzej: Jerzy Kutnik, *John Cage. Przypadek Paradoksalny* (Lublin: Folium, 1993).

[6] Bogusław Jasiński, *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego* (Piaseczno: Ethos, 2008). Wszystkie cytaty oznaczone w tekście numerami stron pochodzą z tej książki.

[7] O związkach filmu i polityki patrz szerzej: Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W Systemie Hitlerowskiej Propagandy* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011); Małgorzata Flig, *Mitotwórcza Funkcja Kina i Literatury w Kulturze Stalinowskiej lat 30. XX Wieku* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2014); Kamil Minkner, *O Filmach Politycznych: Między Polityką, Politycznością i Ideologią* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012); Anna Misiak, *Kinematograf Kontrolowany. Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006).

[8] Szerzej o związkach literatury i polityki: Barbara Gutkowska i Agnieszka Nęcka, red., *Literatura i Polityka. Szkice o Literaturze XX i XXI Wieku* (Katowice: Studio 29 Michał Motłoch, 2010).

[9] Szerzej: Danuta Gwizdalanka, *Muzyka i Polityka* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999).

[10] Szerzej: Norbert Elias, *Mozart. Portret Geniusza* (Warszawa: W.A.B., 2006).

[11] Mirosław Karwat, „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych. Modelowa Analiza Mechanizmu," *Studia Politologiczne* 50 (2018): 21.

[12] „Lekcje estetyki od prezesa PiS," *BelferBlog*, blog Dariusza Chętkowskiego, dostępny 27 czerwca 2024, https://blog.polityka.pl/chetkowski/?s=Lekcje+estetyki+od+prezesa+PiS.

[13] Karwat, „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych," 35.

Bibliografia

Drewniak, Bogusław. *Teatr i Film Trzeciej Rzeszy. W Systemie Hitlerowskiej Propagandy*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.

Elias, Norbert. *Mozart. Portret Geniusza*. Warszawa: W.A.B., 2006.

Flig, Małgorzata. *Mitotwórcza Funkcja Kina i Literatury w Kulturze Stalinowskiej lat 30. XX Wieku*. Kraków: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2014.

Gutkowska, Barbara. Agnieszka Nęcka, red. *Literatura i Polityka. Szkice o Literaturze XX i XXI Wieku*. Katowice: Studio 29 Michał Motłoch, 2010.

Gwizdalanka, Danuta. *Muzyka i Polityka*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1999.

Jasiński, Bogusław. *Estetyka po Estetyce. Prolegomena do Ontologii Procesu Twórczego*. Piaseczno: Ethos, 2008.

Karwat, Mirosław. „O Upolitycznieniu Twórczości i Dzieł Twórczych. Modelowa Analiza Mechanizmu." *Studia Politologiczne* 50 (2018): 15-41.

Kosuth, Joseph. „Sztuka po Filozofii." Tłum. Urszula Niklas. W *Zmierzch Estetyki – Rzekomy czy Autentyczny?* red. Stefan Morawski, 239–258. Warszawa: Czytelnik, 1987.

Kurowicki, Jan. *Estetyczność Środowiska Naturalnego*. Warszawa: Książka i Prasa, 2010.

Kurowicki, Jan. *Miraże świadomości Estetycznej*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.

Kutnik, Jerzy. *John Cage. Przypadek Paradoksalny*. Lublin: Folium, 1993.

Minkner, Kamil. *O Filmach Politycznych: Między Polityką, Politycznością i Ideologią*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012.

Misiak, Anna. *Kinematograf Kontrolowany. Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.

Poggioli, Renato. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.