

JANUSZ BOGUCKI

SACRUM I SZTUKA

WSTĘP

Na wstępie wyjaśnię, jak rozumiem sens trzech pojęć mających znaczenie dla toku tych rozważań: współczesny układ artystyczny, sacrum i sacrum sztuki.

Współczesny układ artystyczny — to formujący się wraz z nowożytną kulturą europejską, a ukształtowany w XIX—XX w., system pojęć, wyobrażeń, obyczajów i instytucji, który warunkuje sposób działania artystów i sposób przejawiania się sztuki w życiu społecznym.

Główna zasada współczesnego układu artystycznego: artysta—autor produkuje przedmioty (a także projekty, sytuacje, pomysły), które w opinii społecznej ważne są jako:

- a. twory (ślady) osobowości autora,
- b. przedmioty sztuki uznawanej za szczególną, wydzieloną dziedzinę życia,
- c. przedmioty handlu, kolekcjonerstwa, ekspozycji, komentarza krytycznego, badań naukowych, przedsięwzięć wydawniczych, popularyzatorskich, etc.,
- d. znaki ewolucji artystycznej, nowatorstwa, awangardowości.

Szczególny charakter tego układu i jego historyczną ograniczoność łatwo dostrzec, porównując go ze stanem rzeczy w większości kultur wcześniejszych, gdzie ani ślad osobowości twórczej nie był najważniejszy dla oceny dzieła, ani jego przynależność do zakresu sztuki; jakkolwiek doceniano jakość artystycznego wykonania grobowca, ołtarza, tronu, wizerunku, liczyły się one w opinii społecznej przede wszystkim jako grobowiec, ołtarz, tron czy wizerunek. W kulturach przednowożytnych — poza wyrobami zdobniczo-użytkowymi, jak broń czy biżuteria — dzieła plastyki związane najczęściej trwale z miejscem kultu lub siedzibą władzy nie były przedmiotem handlu, kolekcjonerstwa, a tym bardziej wystawiennictwa i innych przedsięwzięć wymienionych w punkcie c.

Wreszcie nowatorstwo, jako właściwość pozytywna sztuki o wyjątkowym znaczeniu dla współczesnego układu artystycznego, nie miało takiego znaczenia w dziejach kultur dawnych, z ich powolnym rytmem rozwoju i skłonnością do wbudowywania tego, co nowe w „odwieczny” i niezmienny model ludzkiego świata.

Sacrum, „przestrzeń święta” — znaczy tu to samo, co w pismach Mircei Eliadego. W kulturach dawnych, sakralnych świadomość życia w tej przestrzeni nadawała sens i właściwy wymiar wszelkim konkretnym zjawiskom oraz poczynaniom człowieka. Odsłaniała drugą, duchową stronę tego, co realne i z natury swojej przemijające. Była ona psychiczną przestrzenią mitów i ich obrazowania, czyli sztuki.

Sacrum sztuki (które jest odgałęzieniem pierwotnego sacrum i w pewnym stopniu jego przeciwieństwem) — to również przestrzeń psychiczna, której „środkiem” czy też osią jest przeświadczenie o szczególnych właściwościach duchowych jednostki twórczej. Dzięki tym właściwościom — kojarzonym jeszcze w XIX w. z „natchnieniem”, w naszym stuleciu już raczej z wyjątkowo rozwiniętą intuicją, wrażliwością, wyobraźnią — artysta władny był dostrzegać ukryty dla innych głębszy sens rzeczy, a także rozwijać zużyte konwencje i otwierać nowe horyzonty widzenia.

I. DEWALUACJA WSPÓŁCZESNEGO UKŁADU ARTYSTYCZNEGO

Dewaluacja współczesnego układu artystycznego wynika w dużym stopniu stąd, że otwieranie nowych horyzontów za pomocą rozbijania zużytych konwencji stało się niemożliwe z chwilą, gdy zabrakło konwencji jeszcze nie rozbitych w historycznym inwentarzu kultury europejskiej.

Proces ten przywiódł środowiska twórcze — najsilniej uczestniczące dotąd w ruchu nowatorskich przemian — ku świadomości, że ich źródło się wyczerpuje, ku granicznej linii zerowej. Oto stan rzeczy prowadzący do: — zaniku formacji awangardowej, która wykonawszy swe historyczne zadanie, traci rację dalszego istnienia i dokonuje aktu samolikwidacji, — dewaluacji całego współczesnego układu artystycznego, który przypomina dziś statek dryfujący jeszcze po powierzchni wód, ale pozbawiony zarówno swojego silnika — awangardy, jak głównego paliwa — energii wydobywanej z demontażu wyobrażeń mitycznych.

II. O NIEKTÓRYCH SKUTKACH DEWALUACJI WSPÓŁCZESNEGO UKŁADU ARTYSTYCZNEGO

Praktyczne skutki tego stanu rzeczy widoczne są najbardziej w poczynaniach dotychczasowego środowiska awangardowego (ponieważ ono zgodnie ze swą funkcją i naturą pierwsze znalazło się w pobliżu granicznej linii zerowej), ale można je już dostrzec także w szerszym polu obserwacji, obejmującym całą społeczność plastyków. Poprzestańmy w tych rozważaniach na wskazaniu konkretnych następstw jednego ze wspomnianych już faktów podstawowych: awangarda, wykonawszy swoje dziejowe zadanie, przestaje istnieć i nie wytwarza już od paru lat nowych kierunków, czyli nowych wzorców wizualno-wyobrażeniowych. Do niedawna jeszcze — zgodnie z trybem działania współczesnego układu artystycznego — pojawienie się tych nowych wzorców było głównym źródłem rozwojowego ruchu całej sztuki. Ogół plastyków przyjmował je po części z oporem, po części z aprobatą; stawały się źródłem sporów i zainteresowania, by po okresie — dawniej dłuższym, później coraz krótszym — ulec powszechnemu przyswojeniu. Każdy, kto oglądał mniej więcej regularnie wystawy sztuki współczesnej ostatniego dwudziestolecia, pamięta owe kolejne fale inspiracji, które autorom obrazów, rzeźb, grafik, tkanin, plakatów, ilustracji przyniósł tasyzm, pop-art, nowa figuracja, etc. aż do konceptualizmu i hiperrealizmu. Wówczas, a był to początek lat siedemdziesiątych naszego stulecia — rzec można — dostawy się urwały.

I oto oglądamy wszędzie, również w naszym kraju, następstwa owego przzerwania dostaw. Przykładem — z uwagi na swoją rytmiczną powtarzalność — może być warszawskie Międzynarodowe Biennale Plakatu. Jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych wiele tam było zjawisk świeżych, atrakcyj-

nych, pobudzonych falą konceptualizmu, formą „notacji” właściwą sztuce pojęciowej. I na tym się skończyło. Następne Biennale, nie inspirowane już żadną wizualną nowością, było przeglądem eklektycznego przetwarzania nowości wczorajszych i przedwczorajszych.

Podobne spostrzeżenia czynić można na wystawach malarskich. Niedawno jeszcze nowe widzenie rzeczy — lub bodaj modny pozór nowego wiedzenia — można było uzyskać, wprowadzając do obrazu doświadczenia konceptualizmu czy hiperrealizmu. Dziś wszakże należą już i one do inwentarza historii, stają się przez powtarzanie jednym więcej szablonem estetycznym. W rezultacie, zwiedzając różne zbiorowe pokazy i „salony”, coraz słabiej wyczuwa się różnice między estetyzmem kompozycji geometrycznej lub obrazu zrobionego z zapisów, wykresów technicznych czy fotografii. Gdy inspiracja nowością nie dopisuje, a większość autorów poprzestaje na kulturalnej recepcji, mniej lub bardziej zużytych, szablonów widzenia, wówczas pewną pociechę znaleźć można w obcowaniu z pracami dziwaków, oryginałów, ludzi dotkniętych poczuciem spełnienia jakiejś szczególnej misji moralno-światopoglądowej lub żyjących w stanie uporczywej fascynacji swoim „światem wewnętrznym”.

Doceniając obecność różnej kategorii oryginałów i indywidualistów, trzeba pamiętać, że jest to obecność uboczna, bez szczególnego wpływu na opisaną tu ogólną sytuację sztuki. Istotny zaś dla tej sytuacji jest fakt, że dotychczasowa zasada wynalazczości wizualno-wyobraźniowej oraz jej rozprzestrzenianie się zostały zahamowane.

Jednym ze skutków tego zahamowania (wyczuwalnego już wcześniej, zanim się stało w pełni widoczne) jest szybko postępujące osłabienie zainteresowania wśród artystów problematyką dawnej i aktualnej twórczości artystycznej. Wiedza o sztuce, o jej wewnętrznych przemianach, o związanych z nią konstrukcjach myślowych, o nowych faktach i koncepcjach w coraz mniejszym stopniu przyciąga uwagę osób zrzeszonych w ZPAP; w ostatnich zaś latach widoczny stał się również spadek tego zainteresowania wśród młodzieży artystycznej. W umysłach ogółu ludzi związanych z plastyką wykształceniem i praktyką zawodową problematyka twórczości zdominowana została wyraźnie przez problematykę „zleceniobiorczego” wykonywania zawodu.

Spostrzeżenia te, wymagające oczywiście weryfikacji socjologicznej, zdają się jednak świadczyć o postępującym procesie rozchodzenia się dróg „plastyki” i „twórczości”

Wstrzymajmy się od oceny, czy to jest źle, czy dobrze. Dobrze jest zdać sobie sprawę z powstającego stanu rzeczy, starając się zrozumieć jego przyczyny i przewidzieć skutki. Taką próbą są te rozważania. Kto by zaś (do czasu ogłoszenia odpowiednich ankiet, obserwacji i sondaży) wątpił w prawdziwość twierdzenia o spadku zainteresowania problematyką twórczości artystycznej wśród ogółu zawodowych artystów, niechże przypomni sobie powszechność i intensywność tych zainteresowań z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz porówna je z tym, co się dzieje współcześnie. Tyle — przykładowo — na temat skutków dewaluacji omawianego układu, widocznych w życiu bieżącym szerokiej społeczności zawodowych artystów. Spróbujmy z kolei przyjrzeć się skutkom owej dewaluacji, występującym w węższym kręgu artystów związanych twórczą aktywnością z przemianami sztuki, o których była mowa.

Gdy wyjałowiony układ artystyczny nie wytwarza już nowych kierunków, gdy w sztuce nie dominuje żaden nowy wzorzec wizualno-wyobraźniowy, a wszystkie nowe i stare formy oraz techniki wypowiedzi okazują się równo-

prawne, ważne staje się nie wynalezienie kolejnego nowego sposobu widzenia i znakowania, ale formowanie się pewnych postaw moralno-artystycznych. Precyzują się dziś one najczęściej w środowiskach bliskich doświadczeniu wczorajszej awangardy. Określają zaś z jednej strony stosunek autorów do głównych tendencji rozwoju dzisiejszej cywilizacji, z drugiej — stosunek do współczesnego układu artystycznego. Wiąże się więc albo z decyzją trwania w tym układzie dopóki jeszcze istnieje, albo z decyzją porzucenia układu i znalezienia dla swojej aktywności twórczej nowego gruntu poza tradycyjnym azylem dla artystów zajętych realizacją swych autorskich biografii w kontekście międzynarodowego wyścigu nowatorstwa.

Wzięto tu pod uwagę trzy postawy z największą jasnością wyrażające stosunek do wymienionych spraw. Nie są to postawy skodyfikowane w programach jakichś konkretnych organizacji czy ruchów artystycznych, lecz zjawiska światopoglądowe *in statu nascendi*, ujawniające się stopniowo w postępowaniu i poglądach wielu ludzi i środowisk. Dla określenia treści ideowej tych postaw mają też zasadnicze znaczenie, zdefiniowane na początku tych rozważań, pojęcia *sacrum* i *sacrum sztuki* — dwóch przestrzeni psychicznych, w których obrebie powstała znana nam dotychczas twórczość plastyczna. Dwie z omawianych postaw, dziś bardzo zaawansowane rozwojowo, nazwane tu zostały POP i EZO. Trzecia jest jeszcze bezimienna. EZO — czyli intelektualizm ezoteryczny w sztuce — to decyzja trwania we współczesnym układzie artystycznym, przywiązanie do *sacrum sztuki*, tj. do przeświadczenia o szczególnych właściwościach i kompetencjach psychicznych artysty oraz o autonomicznym bycie królestwa sztuki. Przywiązaniu do tych podstawowych wartości układu towarzyszy wszakże zwątpienie w jego dotychczasową moc napędową, czyli w mechanizm nowatorstwa i awangardy. Zapewne z tego klimatu równoczesnej aprobaty i wątpienia wynika skłonność do zamykania się w bliższym środowisku ludzi „współmyślących”, do działań „poufnych”, hermetycznych, zaszyfrowanych, mających oparcie nie tylko w wyobraźni, lecz także w erudycji i dyscyplinie intelektualnej. Znamienna jest dla EZO niechęć i skłonność do izolacji w stosunku do rozwijającej się dość dynamicznie cywilizacji pośpiechu i sukcesu.

POP, czyli POP-intelektualizm oznacza dążność do całkowitej desakralizacji sztuki, do włączenia jej w ruch naukowo-techniczno-administracyjnych mechanizmów cywilizacji oraz kultury masowej. Chociaż POP, podobnie jak EZO, korzysta w dużym stopniu z doświadczeń konceptualizmu, są to tendencje przeciwstawne. W nurcie POP dominuje tendencja praktyczna i pragmatyczna, otwierająca pole do współdziałania nowoczesnych, trzeźwych i pomysłowych technologów wyobraźni z różnymi zakresami racjonalnie organizowanej produkcji, rozrywki, informacji, higieny psychicznej itd. POP, z właściwym mu wyczuciem żywiołu kultury masowej i ambicją tworzenia języka sugestywnych znaków mentalno-wizualnych, ma znaczne szanse, by zdobyć rozległy wpływ na rosnącą dziś licznie część społeczności artystów zainteresowanych głównie „zleceniobiorczym” wykonywaniem zawodu. Konsekwentny, intensywny rozwój tendencji POP winien wyprowadzić jej zwolenników poza układ tradycyjny z jego *sacrum sztuki* i związać ich trwale z dziejami cywilizacji pośpiechu i sukcesu.

Postawa trzecia. Tę określimy najkrócej, ponieważ na powierzchni życia publicznego jest najmniej widoczna. Jej cechą główną stanowi dążność do odnawiania na nowo związku między *sacrum sztuki* a pierwotnym *sacrum*. W praktyce artystycznej wyraża się wspomniana dążność w tworzeniu przedmiotów, pomysłów, sytuacji sprzyjających skupieniu psychicznemu i wnिकaniu

w ponadczasowy i pozamaterialny sens ludzkiej egzystencji.

Dla orientacji kilka przykładów zaczerpniętych z wystawy Documenta 5 i Documenta 6 w Kassel:

Paul Thek — „Piramida” — zrobiony z prostych naturalnych elementów krajobraz — układ przestrzenny, w którym widz czuje się tak, jak gdyby przeszedł „na drugą stronę rzeczy”

Reuter — zagadkowa, na poły rzeczywista, na poły iluzyjna „Błękitna przestrzeń”

On Kawara — „Milion lat” — 10 tomów zadrukowanych datami po 100 000 lat. Jedna rozkładówka to 2 000 lat, tyle co np. całe dzieje Polski.

Morris — „Krań głazów” — przypominający prehistoryczne miejsca kultu.

Anna i Patric Poirier — precyzyjne w opracowaniu naukowym i technicznym archeologiczne rekonstrukcje nieistniejących dawnych kultur i grodów.

Przykładów takich, które bądź zbliżone są do postawy trzeciej, bądź tylko po części sygnalizują jej obecność w klimacie czasu, podać by można więcej. Chodzi jednak nie o faktografię, lecz o wskazanie pewnych cech ogólnych właściwym pracom pokrewnym omawianej tu tendencji: są to twory jakby bezosobowe, których istotą jest emanacja ukrytych znaczeń, a nie prezentowanie osobowości autora, jego przeżyć, temperamentu czy jego nowej koncepcji estetycznej; zwraca uwagę kontrast między tego typu dziełami, między ich „ciszą” a zgiełkiem wielkiej lunaparkowej ekspozycji. Może więc nie wystawa, nie galeria, nie udział w giełdzie faktów artystycznych jest ich właściwą sytuacją i przeznaczeniem. Oto momenty wskazujące na ukrytą w tych pracach inność w stosunku do tradycyjnych norm układu artystycznego (takich jak kult autorstwa, produkcja nowych propozycji wizualnych i przedmiotów przydatnych dla handlu i kolekcjonerstwa). Wolno przypuszczać, że jeżeli ta inność się rozszerzy i w pełni dojrzeje, nurt związany z postawą trzecią przekroczy granicę układu, dążąc w stronę przeciwną niż POP.

III. TRZY MAGNETYZMY, CZYLI MAŁY TRAKTAT PROGNOSTYCZNY

Przewidywanie zdarzeń przyszłych należy — obok medycyny i meteorologii — do tych nielicznych umiejętności, w których sukcesy i niepowodzenia bywają udziałem zarówno dyplomowanych fachowców, jak jednostek nawiedzonych, amatorów — intuicjonistów, ludowych mędrców i miejskich szarlatanów.

Pozostawiając sądowi słuchaczy — czytelników to, czy należą, czy też nie należą do którejś z tych kategorii, podejmę tu swoją próbę prognozowania z pozycji wieloletniego uczestnika wydarzeń kierującego się w swym przekonananiu przede wszystkim realizmem obserwacyjnym. Dodajmy, że jest to realizm respektujący zarówno pojawianie się faktów i rzeczy, jak ruch sił ukrytych, który bądź sprzyja urodzajowi jakichś faktów i rzeczy, bądź też powoduje ich mutację lub zanikanie. Jest to więc postawa poznawczo-prognostyczna zbliżona do postawy badacza przyrody, który współżyjąc dłużej z procesami zachodzącymi w badanym środowisku, nierzadko bywa świadom nowego zjawiska wynikłego z tych procesów, wcześniej niż je potwierdzi wyczerpująca konstatacja empiryczna i określi poprawny wywód myślowy.

Przedmiotem tych przewidywań nie będzie jednak los wybranej populacji grzybów lub pająków, lecz to, co w ciągu najbliższych kilkudziesięciu lat

(a więc na przełomie XX i XXI stulecia) stać się może ze sztuką, czyli z tym rodzajem prac i działań ludzkich, które dziś zaliczamy do przejawów twórczości artystycznej.

Wstęp metodologiczny

Wiedząc, że ostrożność nie gwarantuje ostrożnemu ominięcia błędu, będę się jednak starał uniknąć tych błędów, które są już znane i należą — rzecz można — do klasyki błędzenia prognostycznego. Oto trzy przypadki klasyczne powtarzające się najczęściej zarówno w konwersacji towarzyskiej przepowiadaczy — amatorów, jak i w wypowiedziach mężów stanu lub opracowaniach uczonych specjalistów.

A. Prognozowanie zaangażowane, czyli stronnicze, polega na rzutowaniu w przyszłość supremacji tego modelu życia, z którym jesteśmy ideowo związani i którego realizacja absorbuje nas w teraźniejszości. Prognozowanie zaangażowane bywa trafne tylko w wypadku, gdy faworyzowany model w momencie formułowania prognozy ma jeszcze przed sobą dłuższy okres żywotności. Okazuje się zaś błędne, gdy autor prognozy ów okres żywotności przecenia lub gdy nie docenia szansy rozwojowej innych „konkurencyjnych” modeli, które w układzie teraźniejszym są jeszcze niewidoczne bądź mogą wydawać się marginesowe albo zużyte, przedawnione. Przykładem złudzeń na temat przedstawienia mogą być opinie wielu awangardystów — abstrakcjonistów połowy stulecia o ostatecznym przeżyciu się wyobrażeń przedmiotowych w sztuce, mniemania autokratów naszego wieku o historycznym uwiądnięciu systemu rządów przedstawicielskich lub przekonanie zwolenników światopoglądu laickiego, że wiara religijna to zjawisko przynależne do epok minionych, które musi wygasnąć w nowocześnie oświeconym społeczeństwie.

B. O ile prognozowanie zaangażowane pociąga entuzjastów, działaczy, doktrynerów, których nurt epoki pobudza do aktywności, to ludzie zdegrustowani do swojej epoki skłaniają się ku prognozowaniu masochistyczno-katastroficznemu. „Czasy są paskudne, a będą jeszcze gorsze” — oto formuła, która zdaje się odpowiadać ich wewnętrznej potrzebie. Aby ją zaspokoić, masochiści — katastrofiści przewidują na przyszłość dynamiczny rozwój tych niedorzeczności i koszmarów życia publicznego, które im dolegają i straszą ich współcześnie.

Zdarza się oczywiście, że autorzy głoszący przyszłą eskalację klęsk trafiają na koniunkturę dziejową, która sprzyja urzeczywistnieniu ich prognozy. Niemniej katastrofiści formatu Piotra Śkargi to przypadek rzadki w porównaniu z zawsze rojną rzeszą przewidujących malkontentów.

C. Prognozowanie katastroficzne, tak samo jak zaangażowane, to praca, w której — obok umysłu — siły uczucia i wyobraźni mają znaczny udział. Rzecz to naturalna, gdy trudzimy się nad nakreśleniem wizji nadciągających nieszczęść lub triumfów. Natomiast wolny od podłoża uczuciowego wyobraźnowego wydaje się trzeci spośród omawianych sposobów przewidywana przyszłości. Nazwijmy go prognozowaniem zdrowo-rozsądkowym. Prognosta zdrowo-rozsądkowy postępuje najczęściej według dyrektywy:

trafna prognoza: realizm obserwacyjny + multiplikacja
(jeśli spostrzegam, że dziś czegoś jest coraz więcej, to w przyszłości będzie tego bardzo dużo; jeżeli zauważam, że zjawiska należące do klasy N maleją, to znaczy, że w przyszłości będą coraz mniejsze i w końcu klasa N okaże się pusta).

Fakt, że w ograniczonym zakresie i na krótkich dystansach czasowych takie przewidywania mogą się sprawdzić, nie nobilituje jednak omawianej metody. Właściwy prognozowaniu zdrowo-rozważkowemu współczynnik naiwności umysłu ukazany został zwięźle w latach trzydziestych w popularnej wówczas witrynie „Wiadomości Literackich” (w miejscu, gdzie stoi dziś hotel Victoria). W związku z numerem poświęconym Warszawie i różnym o niej opiniom pokazano między innymi żartobliwą kompozycję na temat, jak sobie Poleszuk wyobraża stolicę. Była to wysokościowa budowla uczyniona z 7 czy 10 krytych strzechą chat poleskich ustawionych jedna na drugiej.

Tyle o metodach zawodnych i o intencji uniknięcia błędu. Jeśli jednak prognoza, którą przedstawiam, nie jest tylko zaangażowana, tylko katastroficzna lub tylko zdrowo-rozważkowa w sensie wyżej omówionym, to przecież ujawnia się w niej zaufanie autora (w granicach rozsądnych) do zdrowego rozsądku, otwarte zaangażowanie po stronie określonego nurtu życia i sztuki, a także świadomość potęgi i operatywności mechanizmów, które nurtowi temu zagrażają.

Prognoza moja nie jest więc ani opisem triumfu, ani opisem katastrofy, ani próbą zinwentaryzowania faktów typowych dla nadchodzącej epoki. Niczego nie rozstrzyga. Wskazuje tylko na istnienie kilku sił magnetycznych historii, których wzajemne oddziaływanie i wpływ na ruch zdarzeń będą miały szczególne znaczenie dla formowania się życia duchowego społeczności ludzkiej, a przeto również dla przyszłych losów sztuki.

TREŚĆ PROGNOZY: w zakresie wyobraźniowo-wizualnej aktywności człowieka najbliższe półwiecze — przełom XX—XXI w., — będzie okresem ścierania się, przenikania i polaryzacji trzech sprzecznych z sobą postaw odpowiadających trzem siłom magnetycznym historii. Mowa o postawach ideowych, które ujawniają się równolegle w różnych zakresach życia; tu wzięto pod uwagę ich ujawnienie się w zakresie kształtowania i wyobrażania wizualnego.

Oto trzy magnetyzmy i trzy odpowiadające im postawy:

1. demiurgizm pragmatyczny dążący do zbudowania uniwersalnej Cywilizacji Pośpiechu i Sukcesu
2. humanistyczny egocentryzm badawczy, refleksyjny, niezaangażowany
3. dążność do resakralizacji kultury

POP-intelektualizm

EZO, czyli intelektualizm ezoteryczny

sacrum — czyli dążność do odnowienia związku między *sacrum sztuki* i pierwotnym *sacrum*

jeśli szukasz prawd
nie wkraczaj na trakt
trakty wiodą ku
a prawda jest tu

E. E. Cummings
przekład St. Barańczak

W okresie najbliższego półwiecza, tj. na przełomie XX i XXI w., ujawnią się stopniowo i przybiorą postać zdecydowaną skutki zjawiska dostrzegalnego już po roku 1970, którego sens wyrazić można zdaniem: cywilizacja spieszy się nadal — sztuka przestaje się spieszyć.

Rezygnacja sztuki z pośpiechu podważy sens istnienia współczesnego układu artystycznego jako urządzenia, które skonstruowano do obsługi i eksploata-

cji pośpiechu sztuki. Układ ten wraz z właściwym mu kultem jednostki twórczej oraz autonomicznego rozwoju sztuki pobudzanego silnikami nowatorstwa i awangardy ulegnie degradacji, a potem po części się rozpadnie, po części zaś skostnieje.

Równocześnie na świadomość artystów i na konfiguracje faktów twórczych oddziaływać będą trzy magnetyzmy dziejowe wymienione w tekście prognozy.

Magnetyzm pierwszy

Magnetyzm pierwszy, którego siła przyciągająca ujawni się i rozszerzy najwcześniej, to demiurgizm pragmatyczny związany z ideą Cywilizacji Pośpiechu i Sukcesu (CPIs). Jądrem tej idei będzie przeświadczenie, że:

1. społeczność ludzka dysponująca odpowiednim potencjałem naukowo-technicznym zdolna jest zapewnić sobie pomyślność doskonałą opartą na maksimum dóbr oraz na bogatym asortymencie satysfakcji prestiżowych, wygod, atrakcji, rozrywek i przyjemności;

2. realizacja idei regulowana jest jedynie wskazaniem natury pragmatycznej, zmieniającymi się zależnie od bieżącej koniunktury, natomiast ani sama idea, ani etapy czy metody jej realizacji nie podlegają pozapragmatycznej ocenie i nie mają żadnego punktu odniesienia w sferze wartości ponadczasowych o charakterze etyczno-metafizycznym, ponieważ wartości takie, będące dziejowym produktem ludzkiego strachu i wyobraźni, obiektywnie nie istnieją.

Tak z grubsza zarysowana doktryna pragmatycznego demiurgizmu zawiera jedną tylko dyrektywę trwałą: skuteczności w osiągnięciu praktycznych celów. Wcielanie tej doktryny w życie zbiorowe i osobnicze prowadzić więc będzie do całkowitej jego desakralizacji (jest więc ów demiurgizm czymś w rodzaju prakseologii czystej wyzwolonej ze splegliwych powijków moralizmu).

Wielce prawdopodobne, że pełna świadomość omawianej idei będzie — zwłaszcza początkowo — udziałem elity menadżerów i specjalistów sterujących budowaniem Cywilizacji Pośpiechu i Sukcesu. Aby cywilizację tę związać z sentymentami mas ludzkich na różnych obszarach, wypadnie włączyć w nią właściwe lokalnym tradycjom relikty obyczajów, wierzeń i sentymentów społeczno-światopoglądowych, które dziś jeszcze są znaczące dla podziału świata.

Zarówno to, jak i następne zadania podejmowane przez sterującą elitę wymagać będą uruchomienia ogromnej i precyzyjnej aparatury socjo-psycho-technicznej, która by w stronę pożądaną kierowała myśli, nastroje i wyobraźnię społeczeństwa. Tu właśnie przy współudziale innych fachowców utalentowani i wykształceni wizualiści okażą się szczególnie potrzebni. Wykonując ambitnie zadania powierzone im przez ogniwa kierownicze, staną się czołowymi współtwórcami uniwersalnej Cywilizacji P i S.

Powinnością ich będzie informacyjno-sugestywne kształtowanie przestrzeni i jej oznakowania optymalizujące wydajność roboczą i kontakt mas ze strukturami administracji, kreowanie iluzji relaksowych sprzyjających higienie psychicznej, reżyseria wizualna widowisk służących spiętrzeniu i rozładowaniu emocji tłumu, wprowadzanie złaknionych dziwności w kuszące labirynty i baśniowe lunaparki, wskazywanie stęsknionym kontrolowanych zakątków lirycznej zadumy, niewyżytym widoków przez dziurkę od klucza, przesyconym okazji do degustacji ascezy, zawiedzionym złudy wstępowania po szczeblach, wszystkim — powabu i nieuchronności perspektyw, które dla nich zostały wybrane.

Połączenie doświadczeń konceptualnych z warsztatowym i myślowym dorobkiem plastyki projektowej oraz z fantastycznymi możliwościami nowych środków technicznej iluzji stwarza nieograniczone szanse doskonalenia tej wielofunkcyjnej superikonosfery. Będzie to — rzec można — przestrzeń fascynacji permanentnej, wyposażona w urządzenia przeciwwawaryjne (takie jak strefy kompensacji daremnych marzeń lub gabinety masażu psychicznego), odnawiająca niezawodnie kondycję i ochoczość ludzkiej populacji, strzegąca każdego osobnika przed ryzykiem samotności i niebezpieczeństwem spojrzenia w głąb samego siebie.

Celem budowniczych owej przestrzeni jest przekwalifikowanie nieukształconych rytmów egzystencji zwykłej, tak by się stały rytmem docelowym roboty i rozrywki, gry i edukacji, pośpiechu i sukcesu, rytmem, który rozbrzmiewa na traktach wiodących ku —.

Nagrodą jest duma i radość współdemiurgów, operatorów zbiorowej wyobraźni, odnowiciele zaniedbanej myśli o inżynierach dusz ludzkich.

*

Przedstawiona sytuacja ideologiczna i społeczno-zawodowa operatorów wyobraźni pozwala wnioskować, że ludzie ci znaleźli się poza obrębem niesprawnego już współczesnego układu artystycznego i podjęli działania w innym układzie, który różni się od tamtego nie tylko wysoką sprawnością, ale i odmiennym porządkiem wartościowania. W układzie Cywilizacji P i S znaczenie podstawowe ma rezultat pracy jako funkcjonalny element opisanej tu superikonosfery, a nie jako autonomiczne dzieło sztuki ani jako ślad osobowości autora lub tym bardziej jego osobista wypowiedź.

Oznacza to likwidację *sacrum sztuki*, czyli jej bytu udzielnego i udzielnosci psychicznej artysty, z której wynikał szczególnie pozapragmatyczny sens twórczych wypowiedzi i zdolność ich do życia także poza czasem i miejscem macierzystym.

Demiurgizm pragmatyczny jest *ex definitione* zaprzeczeniem takiej postawy i w ogóle wszelkich przejawów osobniczej udzielnosci. Również (a może zwłaszcza) takiej, która by polegała na własnowolnej, subiektywnej i sobiepańskiej aprobacie cywilizacji P i S. Pragmatyzm doskonały bowiem, likwidując wszelkie ponadczasowe wartości i miary ocen, nie pozostawia żadnego pewnego oparcia dla interpretacji indywidualnej. Uznaje on jako podstawową i jedyną tylko udzielnosc gatunku ludzkiego jako całości. Udzielnosc ta wciela się niejako w elitę wiedzy i władzy, która formuje plan pomysłności powszechnej i kieruje jego wykonaniem. Demiurgizm pragmatyczny przejawia się przeto wyłącznie jako przepływ wciąż zmieniających się dyrektyw, które przenikają z jądra elity kierowniczej do centrów relizacji. To idea będąca przeciwieństwem ideologii. Nie ufa zaangażowaniu. Pożąda dyspozycyjności w stanie czystym.

Pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia, czy w takim układzie działalność budowniczych superikonosfery nie jest przeciwieństwem sztuki i czy status operatora wyobraźni nie jest przeciwieństwem statusu artysty. Przychylałbym się do odpowiedzi twierdzącej. Oba te przeciwieństwa dadzą się chyba uzasadnić.

Tak więc oddziaływanie pierwszego z wyróżnionych tu trzech dziejowych magnetyzmów skłaniać będzie wielu plastyków związanych dotychczas z naszym XX-wiecznym układem artystycznym do wyjścia poza ten układ, poza sferę oddziaływania *sacrum sztuki*, do rezygnacji z autonomii twórczej i do przyjęcia funkcji dyspozycyjnego operatora wyobraźni.

Ta migracja plastyków z układu tradycyjnego do układu C.P i S. będzie zjawiskiem o dużym zasięgu: obejmie nie tylko wielką rzeszę ludzką, która już dzisiaj zainteresowana jest głównie „zleceniobiorczym wykonywaniem zawodu”, ale także znaczny procent ludzi utalentowanych i ambitnych, którzy dostrzegą swoją szansę w związaniu się z ideą demiurgizmu pragmatycznego (myślę tu np. o młodej dziś postkonceptualnej formacji POP—intelektualistów omawianej w moich „13 tekstach subiektywnych na temat POP i EZO”).

Znacznemu rozmiarowi tej migracji ideowo-zawodowej na przełomie stuleci sprzyjać będzie zarówno widoczna już dzisiaj niewydolność XX-wiecznego układu artystycznego, jak i urzeczzenie siłą, bogactwem, operatywnością ośrodków CPiS. Wiemy zaś z europejskich doświadczeń dawniejszych i bliższych, że elementy te robią ogromne wrażenie na naturach wybujałych, skomplikowanych, subtelnym, skłonnych do rozterki a spragnionych oparcia i uznania.

Magnetyzm drugi

Takiego zaś oparcia i uznania, jakie może zapewnić Cywilizacja P i S, nie znajdzie się na pewno w polu oddziaływania obu pozostałych magnetyzmów.

O ile bowiem magnetyzm pierwszy związany z postawą POP — to koncentracja nie tylko sił psychicznych, ale i walorów wymiernych, konkretnych, wspartych rozległym systemem instytucjonalnym, o tyle magnetyzm drugi i trzeci, którym odpowiadają postawy EZO i *sacrum* — to przede wszystkim idee, ogniska koncentracji pewnej energii duchowej. Ich oparcie w życiu praktycznym jest jeszcze zmienne, niepewne.

EZO — orientacja ezoteryczna w sztuce — to przekonanie o nienaruszalności *sacrum sztuki*, czyli jej bytu autonomicznego i twórczej autonomii artysty. To również przywiązanie do współczesnego układu artystycznego, mimo świadomości jego wyczerpania i zagrożenia. To wiara, że zasadę kreacji indywidualnej, uformowaną przez nowożytny i nowoczesny okres europejski, można izolować od wszelkich zależności pozaartystycznych, że można ją w postaci działań poufnych, komunikatów hermetycznych, znaków zaszyfrowanych ocalić przed agresywnym zgiełkiem epoki, by dożyła czasów życzliwszych.

Czy przełom XX—XXI stulecia to będą już te lepsze czasy dla wartości chronionych przez EZO? Chyba nie. Będzie to okres szerokiej ofensywy demiurgizmu pragmatycznego, który te wartości kategorycznie neguje. Będą to również czasy postępującej degradacji XX-wiecznego układu artystycznego, z którego ezoteryści się wywodzą i w którym byli zakorzenieni, ale z którego naturą coraz trudniej będzie się im godzić. Oto główne przyczyny rosnącej rozbieżności między naturą układu i postawą EZO:

— Układ artystyczny XX w. to urządzenie do obsługi pośpiechu sztuki, do prezentacji i rozprowadzania kanałami instytucjonalnymi każdej kolejnej fali nowości mentalno-wizualnych. Ale produkcja tych nowości skończyła się już w latach siedemdziesiątych, a EZO — ostatnia twórcza formacja tego układu — zamiast produkować nowości, uprawia autorefleksję, żyje sztuką, która przestała się spieszyć i rozważa samą siebie.

— Układ artystyczny XX w. to system eksploatacji autorów i gospodarowania przedmiotami autorskimi, a EZO coraz bardziej staje się ezoteryczne, ślady działania jego twórców — coraz bardziej nieuchwytnie i coraz mniej nadające się do kupna, sprzedaży, ekspozycji, kolekcji, lokaty kapitału. W dodatku wśród ezoterystów, programowo zwalczających wszelką zależność sztuki,

wzmacniać się będzie potrzeba zlikwidowania luźnej nawet zależności od omawianego systemu przy równoczesnym rozwoju koncepcji sztuki będącej „konstruktem prywatnym” bądź czymś w rodzaju mistyczno-intelektualnego kontaktu twórcy z absolutem, ze strefą kosmicznej ciszy, z oczyszczającą nicością wielkiego zera.

Dalszy rozwój tych inklinacji przyniesie w nadchodzących dziesięcioleciach następujące skutki:

— Z dwudziestowiecznego układu artystycznego (który jest zarówno ideą, jak systemem instytucji) odpłynie większość aktywnych i ambitnych. Jedni przyciągani magnetyzmem POP, inni — przeciwnie — magnetyzmem *sacrum*. Wyznawcy EZO z braku lepszego oparcia trzymać się wprawdzie będą w pobliżu układu kultuwującego ideę sztuki autorskiej, ale będzie to kontakt ograniczony, usychający z przyczyn poprzednio omówionych. Osierocony przez wielu układ nie rozpadnie się jednak od razu, bo jeszcze przez lat kilkadziesiąt będzie mógł zajmować się przerozem tradycyjnej produkcji autorskiej eklektyków, akademików, oryginałów, maruderów byłej awangardy, etc.

— Formacja EZO, dziś jeszcze dość liczna i otoczona rojem satelitów, w następnych dziesięcioleciach dozna znacznego uszczuplenia. Wielu zdradzi ją, przechodząc na służbę CP i S, część podejmie produkcję zgodną z potrzebami starego układu artystycznego.

— Natomiast wśród nonkonformistów, którzy wytrwali w polu magnetycznym Humanistycznego Egocentryzmu, któremu odpowiada postawa EZO, nastąpi polaryzacja stanowisk o szczególnym znaczeniu dla dalszego dojrzewania sytuacji w zakresie sztuki. Mianowicie część ezoteryków trwać będzie przy koncepcji sztuki jako „konstruktu prywatnego”, oddając się grom i operacjom upewnijającym uczestników, że to, co czynią, jest doskonale niezależne od wszelkich pozaartystycznych faktów i miar wartościowania. Natomiast inni, skłaniający się do wspomnianych tu „kontaktów z absolutem” albo dociekający możliwości „sztuki etycznej”, znajdują się mniej lub więcej w polu oddziaływania trzeciej siły magnetycznej — *sacrum*.

Magnetyzm trzeci

Sens ogólny tego magnetyzmu określony został jako dążność do resakralizacji kultury. Zawarte w tym sformułowaniu i najistotniejsze dla jego treści słowo *sacrum* przyjmujemy równocześnie jako nazwę odpowiadającej magnetyzmowi trzeciemu postawy twórczej. Jest to słowo oznaczające w tym przypadku związek i wzajemne oddziaływanie między kulturowanym przez EZO nowożytnym *sacrum sztuki* a pierwotnym *sacrum* — przestrzenią świętą, w której żyją wartości nadające sens ponadczasowej egzystencji człowieka.

W poprzedzających tę wypowiedź 13 tekstach subiektywnych na temat POP i EZO oraz w rozważaniach o dewaluacji współczesnego układu artystycznego postawy odpowiadające trzem rozpatrywanym magnetyzmom nazwane były: POP, EZO i postawa trzecia. Ten ostatni termin zostaje tu zastąpiony terminem *sacrum*.

Jakkolwiek magnetyzm i postawa powstająca pod jego wpływem to zjawiska i pojęcia różne, w praktyce życiowej rozróżnienie ich ulega zatarciu, tak jak różnica między instynktem właściwym gatunkowi a indywidualną i grupową skłonnością do jego zaspokajania. Ponieważ dalsze rozważania dotyczyć będą ścierania się z sobą trzech magnetyzmów, a zarazem związanych z nimi trzech postaw — w świadomości jednostek i w życiu zbiorowym — będziemy uży-

wać wymiennie terminów magnetyzm, postawa czy orientacja, przydając im tylko nazwy określające: POP, EZO, *sacrum*.

Magnetyzm *sacrum*, oznaczający dążność wzajemną ku sobie *sacrum* i *sacrum sztuki* ($S \leftrightarrow S/S$), jest całkowitym przeciwieństwem magnetyzmu demiurgiczno-pragmatycznego POP związanego z cywilizacją P i S. Oba zaś te sprzeczne z sobą magnetyzmy w czasie, którego dotyczy prognoza, przyciągają ku sobie ludzi pozostających dotąd w polu oddziaływania EZO:

— przyciągnięci z pola EZO w pole POP wyrzekają się S/S,

— przyciągnięci z pola EZO w stronę przeciwną zachowują wierność dla S/S, które traci jednak swą udzielność przez wejście w luźniejszą lub ściślejszą koniunkcję z pierwotnym *sacrum*.

Tak więc oba te kierunki przemieszczania się w układzie trzech magnetyzmów oznaczają dla twórców porzucenie współczesnego układu artystycznego.

Orientacja POP wprowadza ich w układ usługowy w stosunku do Cywilizacji P i S. Nietrudno go sobie wyobrazić, ponieważ rozwój jego elementów i mechanizmów jest już dziś zaawansowany i łatwo dostrzegalny. Inaczej ma się rzecz z orientacją *sacrum*. Jest ona bowiem i będzie jeszcze dość długo czystym odczuciem ukrytego magnetyzmu, czymś, co dzieje się wewnątrz ludzi. Ci ludzie szukają się wzajemnie i odnajdują się. W najbliższych dziesięcioleciach powstająca w ten sposób sieć porozumienia będzie się rozszerzać i zagęszczać z nieoczekiwaną intensywnością. Ludzie twórczy, wchodzący w tę wspólnotę duchową, łączyć się będą w związki przyjacielskie, nieformalne i skłonne strzec swego doświadczenia wewnętrznego przed zależnością od jakichkolwiek układów, tj. instytucjonalnych systemów opiekuńczych.

Dotyczy to nie tylko wyjaśnionego tu już stosunku omawianej orientacji do współczesnego układu artystycznego i do układu Cywilizacji P i S. Ludzie objęci magnetyzmem *sacrum* okażą się również — jako twórcy — powściągliwi we współpracy z trydycyjnymi organizacjami wyznaniowymi i to również w wypadku czynnego wyznawania wiary głoszonej przez te organizacje.

Dwie przyczyny tej powściągliwości wydają się istotne dla zrozumienia procesu formowania się orientacji *sacrum*:

A. Przyczyna pierwsza to wewnętrzna trudność, jaką napotyka artysta wywodzący się z kultury europejsko-nowożytnej, gdy usiłuje zgodzić w sobie oddziaływanie S/S i pierwotnego *sacrum* — przestrzeni świętej.

B. Przyczyna druga tkwi w obciążeniu organizacji wyznaniowych klerykalizmem i zależnością od wspólnot rasowych, państwowych, plemiennych, czyli zależnością od zamkniętych kręgów kulturowych i politycznych, wewnątrz których te organizacje przez wieki funkcjonowały.

Okres, którego dotyczy prognoza, będzie okresem stopniowego przewycięzania obu tych trudności.

Ad A. Artyście o europejsko-nowożytnym rodowodzie trudno pogodzić wierność swej prawdzie wewnętrznej, jedynej, osobistej z wiernością prawdzie ponadjednostkowej dotyczącej każdego człowieka. Nawet będąc przekonany, że jedna mieści się w drugiej, nie doświadcza tej jedności w sobie lub odczuwa ją w sposób niepełny i nie może dać jej świadectwa jako twórca. To pęknięcie wewnętrzne między doświadczaniem dwóch prawd, między słuchaniem *sacrum* i słuchaniem S/S, wyraził zwięźle poeta Jerzy Liebert: „Czyżby słowa utracić trzeba, by — jak duszę — odzyskać słowa?” (nawiązanie do słów Chrystusa: „Kto dla mnie duszę swoją straci — zyska ją”).

Słabnięcie tego podstawowego konfliktu będzie postępowało m.in. pod wpływem dwóch czynników:

— niedostrzegane początkowo oddalenie się żyjących pokoleń od epoki nowożytno-europejskiej z właściwym dla niej kultem postępu i nowości oraz supremacji życia zewnętrznego nad wewnętrznym; to oddalenie się przyniesie naturalną zmianę perspektywy: kilkaset lat nowożytności będzie widziane nie od wewnątrz jako czas bieżący, rodzimy, lecz z dystansu na tle tysiącleci kultur związanych w znacznym stopniu z porządkiem sakralnym;

— ewolucja przyjacielskich wspólnot życia duchowego przybliżająca ku sobie stopniowo jego dwa plany: osobisty i wspólny zbiorowości; odpowiednikiem tego procesu w zakresie postępowania twórczego, w nasłuchu wewnętrznym twórcy będzie rosnące współbrzmienie głosu *sacrum* i głosu S/S.

Ad B. To zbliżanie się S/S do pnia, z którego wyrosło, do swego źródła ponadczasowego, którym jest *sacrum*, będzie miało pewnego rodzaju odpowiednik w przemianach organizacji i społeczności wyznaniowych. Dążność do regeneracji, do oczyszczenia się i odmłodzenia u źródeł własnej wiary wyrazi się między innymi w wyzwaniu kultu z jego powiązań z systemami władzy, z doktrynami politycznymi zarówno o rodowodzie konserwatywnym, jak rewolucyjnym oraz z uroszczeniami społeczności narodowych, rasowych, plemiennych do traktowania kultu (lub pewnych jego odmian) jako swojej „własności”. Można więc określić ten proces jako zanikanie wyobrażenia „przestrzeni świętej” regionalnej, stworzonej dla potrzeb życia duchowego ludzi zamkniętych w jednym własnym kręgu tradycji i kultury, dla których człowiek żyjący poza tym kręgiem nie jest bliźnim, jest obcym. Mowa więc o procesie zmierzającym ku uniwersalizacji „przestrzeni świętej”, ku powszechności wiary, dla której nie ma obcych, która uświęca godność każdego człowieka, a także wielość i różnorodność wzajem dla siebie otwierających się kultur.

Proces ten obejmie stopniowo różne religie świata, powodując w nich różnego rodzaju przemiany wewnętrzne. Podkreślić jednak trzeba, że w czasowym zasięgu naszej prognostycznej obserwacji zdolność odnawiania się u źródeł wiary i żywotność ponadpartykularna, uniwersalistyczna ujawni się przede wszystkim w nurcie chrześcijaństwa.

Dziś mało jeszcze widoczne, a w najbliższych dziesięcioleciach szybko wrażliwe nasilanie się magnetyzmu *sacrum* w sztuce wydaje się więc pozostawać w związku z dzisiejszymi przemianami wewnętrznymi, które z jednej strony sztukę, z drugiej religię przygotowują do aktywnej obecności w społeczeństwie globalnym w uniwersalnym zasięgu kultury. Religia i sztuka, te dwie dziedziny i dwa sposoby ludzkiego obcowania z wiecznością — ongiś organicznie z sobą zespolone, potem oddalające się od siebie i niemal antagonistyczne — znowu zbliżają się ku sobie. Skutkiem tego zbliżenia w polu naszej obserwacji będzie nie powrót do pierwotnej jedności (która była naturalna w przednowożytnych zamkniętych kulturach sakralnych), lecz stosunek, który by można określić jako koniunkcję wewnętrznego współbrzmienia.

Twórczość w obrębie magnetyzmu *sacrum* będzie powstawać jako przeciwieństwo popisu autorskiego oraz produkcji przedmiotów autorskich atrakcyjnych wizualnie, przeznaczonych na wystawy, dla potrzeb handlu i kolekcjonerstwa.

Jest wielce prawdopodobne, że jej początki związane będą ze wspomnianymi tu niewielkimi wspólnotami przyjacielskimi, w których życie dla innych i życie wewnętrzne znajdzie wyraz także w działaniach, znakach i wyobrażeniach czy sytuacjach przestrzennych. Będą one powstawały nie tyle jako dzieła arty-

styczne o urodzie i oryginalności mającej wywołać uznanie znawców i podziw publiczny, ile jako wynikające z doznań ludzkich próby upostaciowania czy też modele doświadczenia duchowego i refleksji etycznej. W planie tego doświadczenia i tej refleksji ukazywać będą materialne i niematerialne realia swoich czasów. W tym też sensie funkcjonować będą społecznie jako przedmioty, miejsca, zdarzenia pomocne ludziom w odnajdywaniu siebie. Z rozważań wcześniejszych wynika, że będą te prace powstawały w psychicznej sferze współbrzmienia między *sacrum* i S/S. Pewne przesłanki wskazują na to, że ich powstawanie będzie wynikiem roboty uważnej, długotrwałej, skupionej, częściej wyrażającej się w formach oszczędnych, surowych niż w wielokształtnym bogactwie piękności. Prace te przyczynią kłopotów współczesnym kronikarzom i późniejszym historykom, okaże się bowiem, że wiele z nich jest rezultatem życia i działania licznych osób, które indywidualnie lub wspólnie przydały swą część do całości formującej się przez lata trybem podobnym do formowania się środowiska przyrodniczego.

Z całości tego typu dzieł i postępowań twórczych wyniknie również jakby bardziej wyspecjalizowany nurt uczestnictwa sztuki w kształtowaniu miejsc kultu religijnego i związanych z nim czynności. Byłby to więc nurt tej sztuki, dający bezpośrednio świadectwo wierze.

Zmienna różnorodność form twórczości w strefie magnetyzmu *sacrum* wyrazi się również w działaniach i komunikatach wizualnych o charakterze dyskusyjnym i publicystycznym, wynikającym z nieustannej konfrontacji postaw związanych z trzema głównymi magnetyzmami. Zwłaszcza fundamentalny antagonizm między POP i *sacrum* będzie w obrębie magnetyzmu *sacrum* sprzyjać powstawaniu aktywności zbliżonej do dzisiejszych zjawisk sztuki interwencyjnej, a szczególnie sztuki faktu. Tak jak i dziś istotą tej aktywności będzie atakowanie umysłów szokiem prawdy wydobywanym z kontrastu między obłudną fasadą ideologiczną lub obyczajową i maskowanym przez nią stanem rzeczy.

ZAKOŃCZENIE

Oto próba opisu trzech magnetyzmów i ich oddziaływania na umysły i wyobraźnię ludzi, a pośrednio na losy sztuki. W sprawie polaryzacji związanych z tymi magnetyzmami postaw oraz konfliktów występujących między nimi można powiedzieć tylko tyle, że stopień polaryzacji i nasilenie się konfliktów w nadchodzącym 50-leciu będą zmienne.

Niezmienny natomiast okaże się sam antagonizm wynikający nie tylko z całkowitej przeciwstawności postaw, ale i konsekwentnej dążności operatorów społecznej wyobraźni do zneutralizowania i stopniowej likwidacji twórczości związanej z magnetyzmem *sacrum*. Operatorzy ci wykażą stosunek bardziej tolerancyjny do formacji EZO, jeżeli jej niezbyt liczni przedstawiciele poprzestaną na działalności hermetycznej w obrębie odpowiednich rezerwatów, które jako pewnego rodzaju osobliwość można będzie wmontować w kulturalno-rozrywkową strefę superikonosfery.

Jej budowniczy i konserwatorzy będą natomiast podejmowali — i to nieraz z dużym sukcesem — małe oraz wielkie działania mistyfikacyjne w celu wyjałowienia, zamącenia i kompromitacji twórczości powstającej w polu *sacrum*. Epoka dostarczy wiele atrakcyjnego tworzywa do takich przedsięwzięć; będą to nie tylko pęknięcia i zakłócenia wewnętrzne w samym obrębie twórczej formacji *sacrum*, ale także wyrój wątpliwej jakości ciężących ku niej zjawisk

satelitarnych: sezonowych urzeczzeń egzotycznymi kultami, dewocyjnych egzaltacji, pobożnych zabobonów w szacie zmodernizowanej, unaukowionych mistycyzmów, atrakcyjnych skrzyżowań wiary z parapsychologią, etc.

Rozdymanie tych fenomenów w planie wyobraźni, wiązanie ich w sugestywnie monumentalne złudy życia duchowego, kojarzenie ich z konstrukcjami myślowymi o przewrotnych pozorach głębi i tajemnicy — to wspierana również społecznym głodem cudowności robota iluzjonistyczna, w wyniku której powstaną zjawiska konkurujące w oczach ludzi z doświadczeniem i sztuką *sacrum*, a wewnątrznie będące przeciwieństwem i tego doświadczenia i tej sztuki.

Kontynuacja i pełny sukces takiego postępowania polegałby na osiągnięciu stanu przemieszania wartości na wszystkich planach nie tylko w obrębie sztuki (ów „obręb”, czyli autonomiczna osobność sztuki zanika zarówno w polu oddziaływania POP, jak i *sacrum*). Byłby to stan, w którym fakt twórczy i jego imitacja, doświadczenie duchowe rzeczywiste i kuglarskie, prawda i kłamstwo, modlitwa i manipulacja, wolność i zniewolenie nie dałyby się już od siebie odróżnić.

Ten teoretycznie wyobrażalny ostateczny sukces demiurgizmu pragmatycznego oznaczałby osiągnięcie — dzięki nienagannej logice postępowania i jego perfekcyjności technologicznej — chaosu.

Osiągnięcie to oznaczałoby zapewne koniec dziejów naszego gatunku. Byłby to pesymistyczny wariant radykalnego rozwiązania rozpatrywanej tu sytuacji konfliktowej. Autor prognozy nie sądzi jednak, by w najbliższym 50-leciu doszło do rozwiązań tak radykalnych, czy to w wyniku sukcesów pragmatycznej formacji POP, czy też pełnego zwycięstwa formacji *sacrum*. Twórcom tej ostatniej na razie jeszcze nie będzie dana sposobność wizualnego zagospodarowania Królestwa Bożego na ziemi.

Tak więc będzie się raczej utrzymywał stan rzeczy złożony i ożywiony zmieną grą napięć między trzema magnetyzmami. Wolno sądzić, że ta gra napięć przynajmniej w zasięgu jednego z nich — sprzyjać będzie powstawaniu zjawisk twórczych o nieznannej dotychczas strukturze i o niezwykłym znaczeniu.

Ten akcent optymistyczny kończy w zasadzie rozważania towarzyszące prognozie. Ale nawet gdyby przyjąć pierwszy katastroficzny wariant radykalnego rozwiązania, to i wtedy w zakończeniu pojawiłby się moment optymizmu. Bo na rozpadającej się skorupie globu wszechwidzące oko wieczności dostrzegłoby i utrwaliło na zawsze dwa różne relikty kruchej obecności ludzkiej, która nie poddała się światu: salon gier intelektualnych ocalały w jakimś rezerwacie EZO i ślady *sacrum*.

SACRUM UND KUNST

Zusammenfassung

Eingangs seien die drei Begriffe, die für meine prognostischen Erwägungen von Bedeutung sind, inhaltlich vorgestellt:

— MODERNES KUNSTSYSTEM — Das ist die sich zusammen mit der neuzeitlichen europäischen Kultur formierende und im 19./20. Jahrhundert

zur Ausbildung gelangende Gesamtheit von Begriffen, Vorstellungen, Bräuchen und Institutionen, von denen das künstlerische Leben gesteuert wird. Verbunden mit dem Kult des Fortschritts, des Neuerertums und der Avantgarde hat das moderne KUNSTSYSTEM die Kunst aus der traditionellen Einheit des geistigen Lebens herausgelöst und zu einer Einzeldisziplin gemacht die hauptsächlich mit sich selbst befaßt ist.

— SACRUM — Das ist der „heilige Raum“ (nach Eliade), der in den alten religiösen Kulturen den Menschen die andere, geistige Seite dessen, was real und vergänglich ist, enthüllte. Er war der psychische Raum der Mythen und ihrer Abbildung, das heißt, der Kunst.

— SACRUM DER KUNST — (gleichsam ein Abzweig und zum Teil der Gegensatz des ursprünglichen SACRUM) — Das ist der Glaube an die besonderen Eigenschaften des schöpferischen Individuums, der es diesem erlaubt, den tieferen Sinn der Dinge, der anderen verdeckt ist, zu erkennen, aber auch traditionelle Vorstellungen zu sprengen und neue Horizonte des Sehens zu eröffnen.

Zusammen mit dem Erlöschen der europäischen Neuzeit, die sich schon in den 70er Jahren in die Vergangenheit zu entfernen scheint, unterliegt das mit der laizistischen und homozentristischen Weltanschauung sowie der Idee vom SACRUM DER KUNST verbundene moderne KUNSTSYSTEM einer stufenweisen Degradation. Mit dem „Abschied der Neuzeit“ wird sich in der Kultur die Erscheinung der „Rückkehr des SACRUM“ verstärken. Das ist von fundamentaler Bedeutung für den sich an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert verstärkenden Prozeß der Entstehung einer globalen Kultur. Entweder wird die globale Gemeinschaft vom Glauben gebildet werden, der die Würde jedes einzelnen Menschen heiligt, indem er die Vielfalt und die Verschiedenartigkeit der sich einander öffnenden Kulturen umfaßt. Oder die materialistische und pragmatische Zivilisation der Eile und des Erfolgs wird den Prozeß der Universalisierung beherrschen. Möglich ist auch, daß ein Teil der schöpferischen Gemeinschaft — von einer Beteiligung an diesem Kampf der Gegensätze Abstand nehmend — Asyl in esoterischen Praktiken findet, in der Überzeugung, daß die Kunst völlig autonom und unabhängig von allem ist, was nicht Kunst ist.

Den genannten drei Möglichkeiten entsprechen drei schon jetzt sichtbare Magnetismen der Geschichte und drei mit diesen Magnetismen verbundene Haltungen:

— Dem PRAGMATISCHEN DEMIURGISMUS, der die universelle Zivilisation der Eile und des Erfolgs anstrebt, entspricht die Haltung POP,

— dem HUMANISTISCHEN EGOZENTRISMUS — die Haltung ESO,

— dem STREBEN ZUR RESAKRALISIERUNG DER KULTUR — die Haltung SACRUM, das heißt, das Streben zur Erneuerung der inneren Beziehungen zwischen dem SACRUM DER KUNST und dem ursprünglichen SACRUM. Das Ergebnis dieser Beziehung wird nicht die ursprüngliche Einheit von SACRUM und SACRUM DER KUNST sein (die in den vorneuzeitlichen geschlossenen Sakralkulturen natürlich war), sondern eine Beziehung, die man als Konjunktion des inneren Einklangs bezeichnen kann.