
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN - POLONIA

VOL. XXI i XXII

SECTIO I

1996/1997

Wydział Filozofii i Socjologii UMCS

TADEUSZ SZKOŁUT

Tradycja versus twórczość

Tradition versus Creation

Tajemnica sztuki tkwi gdzieś pomiędzy martwością pełnej wierności wobec norm i jałowością zaprzeczającej wszystkiemu nieustannie innowacji.

Jan Białostocki

Inspiracji do podjęcia niniejszych rozważań dostarczyła mi rzucona mimochodem uwaga Z. Baumana o „twórczym zniszczeniu”, które stało się ceną wkalkulowaną w kosztą postępu, nieuchronnym rezultatem nowoczesnej pasji porządkowania (*resp.* racjonalizacji) świata. Charakteryzując ideologię nowoczesności właśnie jako ideologię (i to w sensie zbliżonym – jak sądzę – do młodomarksowskiego, tj. jako swoisty przejaw świadomości zmistyfikowanej), Z. Bauman stwierdza, iż jej znamionym rysem była obsesja porządkowania rzeczywistości według uniwersalnych reguł odkrywanych rzekomo przez Rozum Naukowy. Myśl nowoczesna opętana „żądzą prawodawstwa” (badacz stosuje także takie jawnie wartościujące określenia, jak „popęd prawodawczy”, „szał prawodawczy”) traktowała postęp cywilizacyjny jako nieustanny proces rugowania chaosu i zaprowadzania ładu we wszystkich dziedzinach życia i na obszarze całego globu. Owe globalne (*resp.* uniwersalistyczne) ambicje i ogrom przedsięwzięcia wymagały unicestwienia wielu dotychczasowych instytucji społecznych, wierzeń, zwyczajów itp., „ale miało to być niszczenie twórcze. Potrzeba było bezwzględności, by cel osiągnąć, ale szlachetność celu czyniła

litość przestępstwem, a brak skrupułów objawem humanitaryzmu"¹. Przyszłość miała dostarczać usprawiedliwienia dla aktualnych działań zmierzających do oczyszczenia gruntu z tego wszystkiego, co mogło opóźnić jej nadejście. Przekonanie, że historia jest procesem sensownym, dokonującym się pod patronatem Rozumu (podobnie jak przedtem patronowała jej Opatrzność) i wiodącym ku coraz wyższemu szczeblom postępu, oznaczało, iż wszystko to, co w danym momencie utraciło sankcję Rozumu Historycznego, musi być bezlitośnie wyeliminowane i ustąpić miejsca temu, co przybliży nas do spełnienia Planu Dziejów, nakreślonego przez rozum powszechny. Tak oto „kurtyna sensu, jaką myśl nowoczesna zasłaniała nieuleczalną absurdalność bytu tkana była z przędzy twórczego zniszczenia”².

Owo filozoficznie uzasadniane pojęcie „twórczego zniszczenia”, dokonywanego w imię uniwersalnych jakoby celów cywilizacji naukowo-technicznej, ciąga za sobą – zdaniem Z.Baumana – całkiem praktyczne skutki dla miliardów ludzi na naszej planecie, ponoszących koszty postępu, z którego owoców korzystają przede wszystkim bogate kraje Północy: „Mnożą się dziś dowody, że cywilizacja nowoczesna nie jest bynajmniej «z natury swej» powszechna; że, co gorsza, nie nadaje się ona do powszechnego zastosowania; że nie z będnym warunkiem jej rozkwitu na jednych terenach jest dewastacja i pauperyzacja innych terenów; i że zabrakłoby jej potencji ekspansyjnej i impetu, gdyby wyczerpał się kiedyś zasób śmietnisk, na jakie kraje «zaawansowane» wyrzucać mogą toksyczne odpady i produkty uboczne pozostałe z budowy ładu i poskramiania chaosu u siebie w domu”³.

Należy przyznać rację Z.Baumanowi, że racjonalizacja życia w skali powszechnej oraz twórczość były naczelnymi hasłami epoki nowoczesnej. Były to niewątpliwie hasła powiązane ze sobą: twórczy geniusz człowieka nowoczesnego miał się wyrażać właśnie w umiejętności odczytywania rozumnych wyroków historii oraz takiego z nią współdziałania, by sprzyjać narodzinom nowego świata i nowego człowieka: nowego świata – całkowicie racjonalnego, wolnego od zjawisk żywiołowych i chaotycznych, doskonale „przejrzystego”; nowego człowieka – przywróconego wreszcie swej „prawdziwej” naturze (która – jak wierzone – ma charakter racjonalny), pogodzonego ze sobą i dlatego mogą-

¹ Z.Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 70 (pokręślenie – T.Sz).

² *Ibidem*, s. 56 (pokręślenie autora).

³ *Ibidem*, s. 66 (podkreślenie autora).

cego wszystkie siły swej istoty gatunkowej skierować na nie mającą kresu twórczość.

Takie właśnie marzenia odnajdujemy w refleksji Marksowskiej, która – jak przekonująco pokazał L.Kołakowski w *Głównych nurtach marksizmu* – zawiera w sobie trzy, splecione ze sobą wątki: wątek romantyczny, wątek prometeizmu gatunkowego oraz wątek oświeceniowy (deterministyczno-racjonalistyczny)⁴. Dla „prometejsko-faustycznej” idei człowieka, którą L.Kołakowski odnajduje w myśli Marksa, znamieną jest „wiara w niczym nie ograniczone możliwości człowieka – twórcy samego siebie, ujęcie historii ludzkiej jako procesu samotworzenia przez pracę, pogarda dla tradycji i kultu przeszłości, przekonanie, że człowiek jutra będzie z przyszłości, nie zaś z przeszłości czerpał swoją «poezję»”⁵.

Wywód Z.Baumana o „twórczym zniszczeniu” spowodowanym przez rozum nowoczesny, owładnięty ideą porządkowania świata, opiera się na założeniu, iż wszelka racjonalizacja musi z konieczności prowadzić do reglamentacji, do kontroli, nadzoru i drobiazgowego planowania w każdej dziedzinie życia. W tej optyce prawda naukowa (i filozoficzna) staje się nieledwie odpowiedzialna za piekło dwudziestowiecznych totalitaryzmów: „Zmagania prawdy z błędem w dziedzinie świadomości były odpowiednikiem wojny ładu z chaosem w sferze praktycznego zawiadywania światem ludzkim. Ład miał być powszechny przez to, że racjonalny; to samo dotyczyć miało prawdy. Programy ładu politycznego i reżimu prawdy składały się na projekt świata rządzonego przez zasady pewne i jednoznaczne, a wolnego od przygodności i ambiwalencji – perspektywa pewności, jaką przyniesie prawda absolutna, zlewała się w jedno z wizją panowania i kontroli nad światem przyrodniczym i ludzkim”⁶. Nic więc dziwnego, iż naturalną konsekwencją aktywności „nowoczesnego intelektu”, ściśle sprzężonego z „nowoczesną polityką” (sojusz prawdy z siłą), stały się postawy nietolerancji wobec wszelkiej odmienności, stawiającej opór unifikacyjnym tendencjom nowoczesności.

Konstatacja Z.Baumana, iż „prawda jest *stosunkiem społecznym* (podobnie jak *władza, własność czy wolność*); jest aspektem hierarchii zbudowanej z elementów wyższości/nizszości; dokładniej zaś – aspektem hegemonicznej

⁴ L.Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, „Aneks”, Londyn 1988.

⁵ *Ibidem*, s. 347.

⁶ Z.Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przekł. Janina Bauman, Warszawa 1995, s. 262.

formy panowania lub intencji panowania drogą hegemonii⁷ razi swą kategorycnością. Sąd ten byłby do przyjęcia tylko w złagodzonej formie: prawda (zwłaszcza zaś prawda zabsolutyzowana) bywa niekiedy stosunkiem społecznym, służy jako narzędzie utwierdzenia uprzywilejowanej pozycji tych, którzy mienia się jej „błogosławionymi posiadaczami” i utrzymywania w posłuszeństwie reszty społeczeństwa. Czy jednak represyjność należy do natury samej prawdy (naukowej bądź filozoficznej)? Czy można postawić znak równości między totalnością teorii naukowych i systemów filozoficznych epoki nowoczesnej (tj. dążeniem do stworzenia całościowej wizji świata i człowieka) a totalitaryzmem w sensie politycznym? Czy Wolter ponosi winę za Oświećim i Archipelag Gułag?

Solidaryzuję się w tej kwestii nie z Z.Baumanem, lecz ze Stefanem Morawskim, który pisze, iż postmoderniści popełniają „rażącą pomyłkę dowodząc bezzasadnie, że każda całościująca refleksja jest skażona tendencją wychowawczo-dyktatorską i w końcu legitymizuje system autorytarny. Oczywiście, tak być może i niekiedy w szczególnych okolicznościach historycznych tak się zdarzało. Nie ma jednak żadnego stałego *iunctim* między filozoficzną myślą totalizującą rzeczywistość a despotią czy imperializmem w sensie praktycznym⁸.

Trudno również zgodzić się z Z.Baumanem wówczas, gdy bezapelacyjnie orzeka on, iż Swoboda, Różnorodność i Tolerancja to wartości ukształtowane dopiero w epoce kultury postmodernistycznej i tworzące jej *ethos* (zastąpiły one w tej roli modernistyczną trójcę wartości: Wolność, Równość i Braterstwo). Wprawdzie symetria tej formuły urzeka swą elegancją, lecz wydaje się, że nie oddaje ona w pełni rzeczywistej ewolucji „aksjologicznego jądra” kultury europejskiej w ostatnich dwustu latach. Swoboda (wolność światopoglądowa, przejawiająca się w prawie jednostki do wyboru własnego stylu życia), Różnorodność w kulturze i w życiu społecznym (możliwość swobodnego zrzeszania się w partie polityczne, bogactwo koncepcji filozoficznych, form sztuki, nieskrępowane dyskusje naukowe *etc.*), Tolerancja (życzliwa otwartość wobec inaczej myślących i wierzących) to bez wątpienia wartości o rodowodzie modernistycznym. Mogły one dojść do głosu w epoce nowoczesnej właśnie dzięki tak piętnowanej przez Z.Baumana „racjonalizacji” oraz związanej z nią sekularyzacji kultury europejskiej. Nawet tak surowy krytyk Oświecenia, jakim jest L.Kołakowski przyznaje, że do najlepszych stron tej formacji intelektualnej należała

⁷ *Ibidem*, *Wieloznaczność nowoczesna...*, s. 262.

⁸ S.Morawski, *Trzy i pół refleksji o filozoficznym postmodernizmie*, [w:] *Lubelskie odczyty filozoficzne, zbiór pierwszy: Czy kryzys wartości?* (red.) J.Mizińska, T.Szkołut, Lublin 1992, s. 89.

walka, jaką wydała ona „nietolerancji, samozadowoleniu, zabobonom i bezkrytycznej czci dla tradycji”⁹.

Oczywiście, nie obyło się przy tym bez „błędów i wypaczeń”. Rozum oświeceniowy zgrzeszył pychą, uwierzył w swe nieograniczone możliwości przekształcania przyrody, społeczeństwa i samego człowieka. Przecenił także rolę pierwiastka racjonalnego w naturze ludzkiej (przeświadczenie, że człowiek „oświecony” przez naukową filozofię będzie się kierował wyłącznie względami racjonalnymi okazało się najgorszą formą irracjonalizmu). Kult nauki – jak słusznie zauważył Karl Jaspers – nie sprawił wcale, że człowiek stał się bardziej „racjonalny”, a pustka powstała po obalonych mitach – jak dodaje L.Kołakowski w eseju *Iluzje demitologizacji* (1988) nie wypełniła się bynajmniej czystą rozumnością – ich miejsce zajęły nierzadko „przeróżające świeckie karykatury i substytuty”¹⁰.

Dotykamy w tym momencie kwestii, w której „grzeszność” rozumu oświeceniowego (a ściślej: „scjencystycznego racjonalizmu”) ujawniła się najwyraźniej i spowodowała wiele destrukcyjnych skutków w naszej nowoczesnej kulturze. Chodzi o erozję dziedzictwa kulturowego, o rozluźnienie naszych związków z tradycją, osłabienie poczucia przynależności do zbiorowości ludzkiej połączonej wspólnotą losu historycznego. Dla mentalności oświeceniowej ów historyczny wymiar ludzkiej egzystencji stał się czymś nieistotnym, bądź też czymś, co stanowi przeszkodę w zwycięskim marszu ludzkości po drodze postępu. Wychylony w przyszłość rozum naukowy, zajęty budowaniem od podstaw zupełnie nowego ładu społecznego rządzącego się regułami utylitarnej celowości, nie mógł cenić tradycji jako realnego i aktywnego czynnika kształtującego nasze postrzeganie i przeżywanie świata aktualnego (teraźniejszości)¹¹.

Warto w tym miejscu poczynić pewne zastrzeżenia. Otóż powyższe uwagi o ignorowaniu przez myśl oświeceniową historycznego aspektu istnienia ludzkiego, udziału tradycji w konstytuowaniu obecnego oraz przyszłego kształtu kultury i życia społecznego, odnoszą się głównie do Oświecenia francuskiego. Z.J.Czarnecki analizując dwa modele oświeceniowego historyzmu – francuski i niemiecki – pod kątem ich stosunku do religii, jako niezwykle istotnego elementu tradycji, trafnie wskazuje, iż w modelu pierwszym „oświeceniowa wizja historii, rozumianej jako droga rozwoju racjonalnego poznania, zakładała że podstawą postępu dziejowego jest taki rozwój poznania, który rozszerzając

⁹ L.Kołakowski, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 247.

¹⁰ Por. *Ibidem*, s. 233, 235.

¹¹ Por. *Ibidem*, s. 257.

zakres ludzkiej wiedzy, tym samym eliminuje rozpoznane jako sprzeczne z wymogami rozumu wszelkie treści religijne. Cała więc historia rozważana pod tym względem, który pozwala widzieć w niej prawidłowy proces, stawała się w gruncie rzeczy historią laicyzacji zarówno samego poznania, jak i jego społecznych i politycznych konsekwencji. Wyzwalanie się rozumu z okowów przesądu, by użyć tu sformułowania bliskiego językowi oświeceniowemu, zostało przez *philosophes* uznane za główną przesłankę historycznego tworzenia¹². Natomiast niemiecki wariant oświeceniowego historyzmu „ewoluował w kierunku pozwalającym z samej właśnie religii wyprowadzić czynniki sprawcze całego rozwoju historycznego”¹³. Protestanci pietyści i egzegeci *Biblii* (neologowie) przyczynili się wydatnie do uhistorycznienia treści Objawienia, do pojmowania prawd wiary jako rozwijającego się w dziejach procesu perfekcjonizacji ducha chrześcijaństwa.

Dzięki takiemu podejściu – konkluduje Z.J.Czarnecki – historyzm właściwy epoce *Aufklärung* mógł podjąć polemikę z francuskim oświeceniowym modelem postępu, w którym każde kolejne stadium rozwoju kulturalnego miało unieważniać dotychczasowe standardy aksjologiczne jako nie spełniające wymagań zabsolutyzowanego rozumu filozoficznego. „Dla myślicieli niemieckiego Oświecenia dzieje kultury stanowiły raczej organiczne *Wachstum*, immanentny rozwój i harmonijne doskonalenie się bardziej kompleksowo pojętych całości kulturowych, niż monoliniarny postęp samego rozumu. To takie *Wachstum*, w którym zachowana zostaje swoista, niepowtarzalna wartość jego kolejnych ogniw, a zasada ciągłości nie przekreśla wartości stanów minionych jako przewyżczonych już przez późniejsze postępy samego rozumu, lecz pozwala je respektować jako szczególne miary doskonałości właściwe czasom, w którym one powstały. Był to więc historyzm, podobnie jak francuski, zorientowany prospekcyjnie, bo oczekiwaniami zwrócony najwyraźniej w przyszłość, ale inaczej niż to było w przypadku myśli francuskiej, akceptujący także tradycję i urzeczywistnione w niej wartości”¹⁴.

Podobną diagnozę odnajdujemy w fundamentalnym studium Karola Bala *Rozum i historia*: „W Niemczech nie było «francuskiego dylematu»: czy można dążyć do rozumnego uporządkowania spraw ludzkich z religią, czy przeciw niej. Niemiecka kultura mieszczańska była tak silnie powiązana z protestantyzmem, że mało któremu z myślących Niemców w ogóle przychodziło do głowy pomijać

¹² Z.J.Czarnecki, *Historia i religia. Dwa warianty oświeceniowego historyzmu*. Por. w niniejszym tomie: s. 120.

¹³ *Ibidem*, s. 122.

¹⁴ *Ibidem*, s. 130-131.

religię przy projektowaniu racjonalnego społeczeństwa i państwa. Religia w ogóle, a protestancka w szczególności, stanowiła nieodłączny element pozytywnego programu ideologów niemieckiego mieszczaństwa¹⁵. Warto jednak dodać, iż religia, jaką mieli na uwadze myśliciele niemieckiego Oświecenia, to religia „zracjonalizowana”, oczyszczona z dogmatów przeczących zdrowemu rozsądkowi, uwolniona od oficjalnej obrzędowości i powracająca do „prostych prawd” (w terminologii neologów: „religia naturalna”)¹⁶. Ostatecznie więc to rozum jest najwyższym sędzią orzekającym o tym, jaka forma religii najlepiej umożliwia racjonalizację rzeczywistości społeczno-kulturowej. Nie wyrzekając się religii jako niezbywalnego elementu dziedzictwa kulturowego, jako koniecznego warunku postępu rodzaju ludzkiego, Oświecenie niemieckie postuluje wszakże gruntowną rewizję zastanych wyobrażeń religijnych, mającą na celu „uzgodnienie” ich z wymogami rozumu, wydobycie tkwiącej w nich „pozytywności” (*Positivität*) i dostosowanie ich w ten sposób do nowych, „oświeconych” czasów. Innymi słowy: tradycja zostaje zachowana, lecz tylko o tyle, o ile ostoi się przed trybunałem rozumu.

Wiek dziewiętnasty – wiek zwycięskiej nowoczesności – doprowadzi do pogłębienia owej tendencji zmierzającej do „odczarowania” świata, do odarcia tradycji z nimbu świętości. Szczególnie marksizm z jego krytyką religii jako elementu nadbudowy ideologicznej społeczeństwa klasowego wydatnie przyczyni się do deprecjacji autorytetu tradycji. I chociaż sam Marks doceniał ogólnoludzkie znaczenie pewnych elementów dziedzictwa kulturalnego (por. jego uwagi o nieprzemijającym znaczeniu sztuki greckiej), to jednak niektórzy kontynuatorzy jego doktryny uznają, iż nowe społeczeństwo i nowego człowieka zbudować można tylko na miejscu całkowicie oczyszczonym z gruzów przeszłości. Zwłaszcza w wyobrażeniach niektórych marksistów rosyjskich z początku XX stulecia rewolucja jawić się będzie jako radykalny przełom w czasie, jako ostateczne cięcie, które dzieli czas na stary i nowy. Przy czym, oczywiście, to wszystko, co należy do tradycji „starego świata” jest całkowicie nieprzydatne czy wręcz stanowi przeszkodę w realizacji racjonalnego i jednolitego projektu społecznego. Społeczeństwo przyszłości, charakteryzujące się przejrzystością, spójnością i racjonalnością (tzn. na wszystkich swych poziomach urzeczywistniającego jeden i ten sam plan założycielski; nie dopuszczające żadnej szczeliny między życiem codziennym ludzi a zasadami zawartymi w początkowym

¹⁵ K. Bal, *Rozum i historia. Historiozofia Hegla wobec Oświecenia*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 83.

¹⁶ *Ibidem*, s. 84.

projekcie; między tym, czym ludzie są, a czym być powinni)¹⁷, nie potrzebuje tradycji jako spoiwa duchowego, jako gwaranta porządku aksjologicznego.

W ten oto sposób powstał grunt dla przeciwstawienia tradycji i rozumu, tradycji i postępu, tradycji i nowatorstwa, tradycji i twórczości. Opowiedzenie się za postępem, rozumem, nowatorstwem i twórczością stawało się równoznaczne z odrzuceniem balastu tradycji historycznej. Prawdy zawarte w tradycji jawią się od tej pory „oświeconym umysłem” jako „przesady”, tj. przekonania przyjęte „na wiarę”; przeświadczenia, które jednostka bezrefleksyjnie podziela ze wspólnotą, nie zadając sobie trudu ich weryfikacji. Nie posiadają one sankcji rozumu; jedynym ich „uprawomocnieniem” jest ich dawność, długie trwanie w kulturze, zakorzenie w wspólnej przeszłości.

Nowoczesność przynosi zatem rozwarstwienie w kulturze. Jeśli przedtem kultura była tożsama z tradycją, to teraz (wraz z upowszechnieniem się kultu rozumu naukowego, zwalczającego wszelkie „przesady” kulturowe jako niegodne człowieka racjonalnego, nastawionego na ciągłą innowację – na tworzenie nowych teorii i ich praktycznych zastosowań) tradycja staje się jednym z biegunów kultury. Drugim jej biegunem jest zmiana, postępek, innowacja¹⁸. Twórczość ludzka generująca postępowe zmiany uzyskuje jednoznacznie pozytywną kwalifikację aksjologiczną, awansuje do rangi naczelnej wartości kultury, zostaje uznana za źródło wszelkiego innego rodzaju wartości – poznawczych, utylitarnych (w tym przede wszystkim technicznych), politycznych, estetycznych itp.

W związku z tym wzrasta też autorytet sztuki, która począwszy od Odrodzenia odegrała istotną rolę w promowaniu zasady twórczości, pojmowanej jako kształtowanie przez artystę „nowych światów”, „wymyślanie” nowych dzieł, „wynajdywanie tego, czego nie ma” w przyrodzie *etc.* (choć ludzie Renesansu nie ośmielili się jeszcze użyć na określenie artysty wyrazu „twórca”, zarezerwowanego dla Boga)¹⁹. W wieku XIX nieodwołalnie zwycięża pogląd, iż sztuka jest tą dziedziną ludzkiej kultury, w której twórczość (definiowana przez nowość) wyraża się najpełniej, w której najpełniej dochodzi do głosu ludzka wolność i wyobraźnia. Co więcej – jak stwierdza W. Tatarkiewicz – „twórczość została nie tylko przyznana całej sztuce, ale wyłącznie jej. Stała się

¹⁷ Por. na ten temat B. Baczek, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 135-157.

¹⁸ Por.: J. Szacki, *Tradycja*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, (red.) A. Kłóskowska, Wrocław 1991, s. 208.

¹⁹ Por. W. Tatarkiewicz, *Twórczość: dzieje pojęcia*, [w:] *Idem, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 292.

cechą definiującą sztukę; zakres sztuki zrównał się z zakresem twórczości²⁰, a wyraz „twórca” stał się synonimem „artysty”²¹. W wieku XX pojęcie twórczości rozprzestrzeniło się na pozostałe dziedziny kultury, a zaszczytne miano twórcy przysługuje już nie tylko artyście, lecz również uczoneму, filozofowi, inżynierowi, politykowi. Sztuka nie oddała jednak raz zdobytych pozycji, nie zrezygnowała z ambicji poszerzania granic ludzkiej twórczości, odkrywania nieznanego do tej pory obszarów doświadczenia, sięgania wyobraźnią poza horyzont zastanego świata. Awangardowa sztuka lat 1910-1930, przynależąca do epoki szczytowego modernizmu, poszła drogą nieskrępowanej niczym twórczości, dla której reguły są po to jedynie, by je łamać, a granice po to, by je przekraczać. Nie będzie przesady w twierdzeniu, że dla awangardowej sztuki burzenie wszelkich reguł stało się nową regułą. Artysta nowoczesny pragnie wyrazić swą indywidualność poprzez zmanifestowanie tego, czym różni się od swych poprzedników, poprzez podkreślenie tego, w czym najmniej przypomina innych. Jego misją i powołaniem jest twórczość tożsama z innowacją; twórczość w takim sensie, w jakim w doktrynie chrześcijańskiej stanowiła ona atrybut Boga (*creatio ex nihilo*).

Czy jednak w sztuce możliwe jest stworzenie czegoś z niczego? Czy twórca jest w stanie zrobić coś absolutnie nowego i oryginalnego, nie zawdzięczając niczego swym poprzednikom? Pytanie to postawił T.S.Eliot w słynnym eseju *Tradycja i talent indywidualny* (Eliot, który jest modernistą o tyle nietypowym, iż optując za nowością, ma jednak poczucie wagi tradycji w twórczości artystycznej). Zdaniem angielskiego poety, warunkiem autentycznej, dojrzałej twórczości jest posiadanie przez artystę „zmysłu historycznego”, który wymaga zrozumienia roli, jaką przeszłość odgrywa w teraźniejszości. „Zmysł historyczny” to świadomość miejsca, jakie twórca zajmuje w potoku czasu, w ciągu pokoleń; świadomość tego, iż nasza współczesność kształtowana jest w dużej mierze przez przeszłość kultury, przez osiągnięcia twórców żyjących wcześniej. Lecz w sposób paradoksalny również twórczość współczesna może wpływać na przeszłość. Każde dzieło nowatorskie (nowatorskie co się zowie!) zmienia przeszłość świata sztuki, dokonuje modyfikacji dotychczasowej hierarchii dokonań twórczych. Dopasowując się do zastanego porządku wartości artystycznych, sprawia, iż sam ten porządek podlega przeobrażeniom.

Nie znaczy to wcale, iż samo owo dopasowanie, sama uległość wobec tradycji czyni dzieło wartościowym. Gdyby tak było, to za najbardziej wartoś-

²⁰ *Ibidem*, s. 309.

²¹ *Ibidem*, s. 295.

ciowe należałoby uznać dzieła epigońskie. Eliotowi chodzi o dostosowanie się do tradycji tego, co faktycznie jest nowatorskie, co jest nowatorskie nie w subiektywnym, lecz w obiektywnym sensie²². Według autora *Ziemi jałowej* stopień dopasowania się autentycznie nowatorskiego dzieła do istniejącego ładu artystycznego jest sprawdzianem jego wartości artystycznej. Stąd drugi paradoks Eliota: „... najlepsze i najbardziej indywidualne cząstki jego (poety – T.Sz.) dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci, jego poprzednicy, najsilniej manifestują swą nieśmiertelność”²³.

Eliot pisał te słowa w 1917 roku, tj. w okresie, gdy rewolta awangardowa dopiero nabierała rozpędu, gdy hasło wyrzucenia całej tradycji artystycznej za burtę parostatku nowoczesności, głoszone było przez stosunkowo nielicznych awangardystów, pragnących nie tyle rzeczywistego spalenia muzeów, ile zaszkolenia mieszczańskiego odbiorcy. Dopiero nieco później (m.in. w programach radzieckich konstruktywistów i produktywistów) uzyska ono wsparcie w postaci poważniejszych historycznych i teoretycznych argumentów. Jeszcze później, w praktyce twórczej niektórych nurtów neoawangardy powojennej, krytyka sztuki tradycyjnej (mianem tym obejmowano wszelką sztukę nastawioną na wytwarzanie wartości estetycznych) przerodzi się w totalną negację sztuki jako względnie autonomicznej dziedziny kultury symbolicznej. Sztukę realizującą wartości estetyczne (formalno-strukturalne) oskarżano o kompensowanie braków rzeczywistości, o narkotyzowanie świadomości odbiorców, o utrwalanie *status quo* w kulturze *etc.* Natomiast emancypacyjno-utopijna rola twórczości neoawangardowej miała się wyrażać właśnie w całkowitym zniesieniu *sacrum* estetycznego i zatarciu w ten sposób granicy między sztuką i życiem. Innymi słowy: aby twórczość ludzka mogła zatryumfować w samym życiu, należało uśmiercić sztukę jako element tradycji kultury europejskiej.

Jakie wnioski wypływają dzisiaj z doświadczeń awangardowej sztuki XX wieku w interesującej nas kwestii „tradycja *versus* twórczość”? Na jakim etapie świadomości artystycznej znajdujemy się obecnie? Czy ochrony wymaga tradycja, czy też zagrożona jest twórczość? A jeśli uznamy, że należy zaangażować się w obronę tradycji, to powstaje pytanie: jakiej tradycji? Tradycja (i jest to kolejna zmiana, jaka dokonała się w epoce modernistycznej) nie jest już dzisiaj postrzegana jako monolit. Jawi się nam ona jako całość dynamiczna, spleciona z

²² Rozróżnienie twórczości w sensie obiektywnym i subiektywnym wprowadza Claude Lévi-Strauss w szkicu *Spóźniona wypowiedź o twórczym dziecku*, [w:] *Idem, Spojrzenie z oddali*, Warszawa 1993, s. 443.

²³ Thomas Stearns Eliot, *Szkice literackie*, Warszawa 1963, s. 2.

różnych, często przeciwstawnych, wątków. Stąd też obrona tradycji zakłada dzisiaj świadomy wybór takich a nie innych jej składników, świadomą „wolę dziedziczenia”, motywowaną konkretnymi względami światopoglądowo-aksjologicznymi.

Nieodłączną częścią owego dziedzictwa, do którego musimy się aktualnie ustosunkować jest też spuścizna modernistyczna, bowiem modernizm zdążył wytworzyć własną tradycję (w sztuce awangardowej jest to tradycja zmiany, nieustannych zerwań, permanentnej rewolucji). Co z owej tradycji nowatorstwa zasługuje na zachowanie w całości, co w całości trzeba odrzucić, a co przejąć w zmodyfikowanej postaci? Nie ulega przecież wątpliwości, że nie wszystkie innowacje, wprowadzone przez szeroko pojętą formację awangardową, okazały się innowacjami płodnymi kulturowo.

Odrzucenia wymaga kult nowości dla nowości, fetyszycacja nowości jako takiej, nowości nie liczącej się z żadnymi ustalonymi zasadami i normami moralnymi, obyczajowymi, religijnymi, estetycznymi. Ubóstwienie przez awangardystów nowości doprowadziło bowiem, zwłaszcza w sztukach plastycznych, do „dezintegracji formy” (termin H. Read’a), do rozmycia kryteriów wartości artystycznej i roztrwonienia energii twórczej w ciągłej pogoni za oryginalnością. Wolno przypuszczać, że podobny los czekałby całą naszą kulturę, gdyby reguła bezgranicznej innowacji zapanowała w niej niepodzielnie. Autentyczni nowatorzy – twórcy nowych idei filozoficznych i teorii naukowych, reformatorzy religijni, wizjonerscy politycy, pomysłowi wynalazcy itp. – są niezbędni, by społeczeństwo mogło się rozwijać, wzbogacać duchowo i materialnie. Czy jednak mogłoby przetrwać społeczeństwo, które składałoby się wyłącznie z nowatorów i rewolucjonistów? „Wydaje się nader wątpliwe – odpowiada na to pytanie C. Lévi-Strauss – aby takie społeczeństwo mogło się odtwarzać, a tym bardziej rozwijać, zajmowałoby się bowiem nieustannym trwonieniem swego dorobku”²⁴.

Na ocalenie ze wszech miar zasługuje natomiast impuls kreacyjny awangardy, przejawiający się w pasji krytyczno-emancypacyjnej, w ożywiający ją patosie wolnościowym. Musi on jednak być zrównoważony w większej niż do tej pory mierze przez „zmysł historyczny”, o którym pisał Eliot, a który zatraciła nowa awangarda pragnąca za wszelką cenę szokować nowością. Wydaje się, że to właśnie atrofia owego „zmysłu historycznego” sprawiła, iż bunt awangardowy zawisł w końcu w próżni kulturowej, uległ wyjąłowieniu. W rezultacie awangarda utraciła to, co Octavio Paz nazwał „mocą negacji”: „Od pewnego czasu – konstatował pisarz w 1974 roku – jej zaprzeczenia stały się

²⁴ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, s. 444.

rytualnymi powtórzeniami: bunt stał się procedurą, krytyka – retoryką, wykroczenia – ceremonią. Negacja przestała być twórcza²⁵. To m.in. z tego powodu awangarda tak łatwo uległa wchłonięciu przez rynek kapitalistyczny, stała się częścią kultury „oficjalnej”, trafiła do muzeów, galerii, środków masowego przekazu itp. A zinstytucjonalizowana, obłaskawiona rebelia nie jest już wywrotowa.

Jak w tym kontekście należy ocenić pojawienie się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sztuki postmodernistycznej, ostentacyjnie zwracającej się w stronę tradycji artystycznej, rehabilitującej – zdawałoby się ostatecznie pogrzebane przez nową awangardę – pojęcia dzieła sztuki (jako realnego obiektu), ekspresji, przedstawiania, narracji, ornamentu itp.? Twórcy postmodernistyczni starają się też nawiązywać do tradycji kulturowej: stosują motywy regionalne w architekturze, nie stronią od aluzji do symboli i obrazów, zaczerpniętych z repertuaru kultur narodowych w malarstwie, sięgają do motywów mitologicznych w literaturze, swobodnie mieszają ze sobą wątki pochodzące z obszaru kultury masowej i elitarnej w filmie.

Pojawiają się w związku z tym liczne pytania i wątpliwości. Czy nostalgiczny zwrot ku tradycji artystycznej (i szerzej: kulturowej) jest tylko sprytną taktyką rynkową, obliczoną na to, by „dobrze się sprzedać”? Czy „podwójne kodowanie” w sztuce postmodernistycznej świadczy o chęci nawiązania nici porozumienia z odbiorcą masowym (epatowanym zamierzoną kiczowatością, zabawianym snuciem interesujących opowieści, a przy tym upewnianym, iż obcuje ze sztuką wysokiego lotu), nie tracąc przy tym sympatii odbiorcy wykształconego, kokietowanego licznymi aluzjami, cytatami i zapożyczeniami z zakresu historii sztuki dawnej i całkiem nowej? Czy postmodernistyczna fascynacja historią jest jedynie wyrazem ucieczki twórców od trudnych problemów teraźniejszości w świat kiczowatej pop-historii, czy też może stanowi zapowiedź (na razie jeszcze – trzeba przyznać – dość mglistą) rewaloryzacji historii, po to, by odnaleźć w niej jakieś względnie stabilne punkty duchowego oparcia w coraz szybciej zmieniającym się świecie współczesnym?

Nie wydaje się, by na te pytania możliwe było udzielenie jednej, „globalnej” odpowiedzi. Sztuka postmodernistyczna, podobnie zresztą, jak postmodernistyczna filozofia, występuje dzisiaj w wielu odmianach. I tak, na przykład, Hal Foster w eseju *(Post)modernistyczne polemiki* (1987) wyróżnia w sztuce

²⁵ O.Paz, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge 1974, Harvard University Press, s. 149. Cyt. za: D.Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 55.

postmodernistycznej dwa odłamy: neokonserwatywny i poststrukturalistyczny. Zdaniem krytyka, „postmodernizm neokonserwatywny” jest nastawiony komercyjnie; wyraża nastroje eskapistyczne; pozornie tylko dowartościowuje przeszłość kultury, a w rzeczy samej traktuje ją ludycznie; utwierdza stereotypy („sztuka postmodernistyczna jest na przemian elitarna w aluzjach i manipulatywna w grze kliszami”)²⁶. Z tych powodów nie jest w stanie zdobyć się na krytycyzm wobec historii. Czyż można bowiem dokonać autentycznego przewartościowania dziedzictwa, posługując się głównie pastiszem? Pastisz stosowany w postmodernistycznej sztuce i architekturze pozbawia „styl nie tylko specyficznego kontekstu, ale też unikatowego historycznego sensu. Styl wyłuskany ze wszystkiego, przemienia się w serie emblematów, powielanych w formie tendencyjnej symulakry. W ten sposób «historia» pojawia się w zreifikowanej, fragmentarycznej i sfabrykowanej postaci. Opróżniona z wszelkiego sensu zapada się w sobie [...] Rezultatem jest oczywiście surogat historii, jednocześnie standardowy i schizoidalny”²⁷. H. Foster stwierdza bez ogródek, że postmodernistyczny „eklektyzm pastyszu” nie dość, iż nie jest autentycznym powrotem do historii, to jeszcze zamyka drogę do rewaloryzacji dziedzictwa, gdyż niszczy w zarodku jakiegokolwiek myślenie historyczne.

Równie bezpłodny (choć wyrastający z tej samej gleby kulturowej) jest – według H.Fostera – „postmodernizm poststrukturalistyczny”, który podważa referencjalny status obrazu artystycznego, obnażając element „konstrukcji” nieuchronnie obecny w każdym przedstawieniu. Postmodernizm proveniencji poststrukturalistycznej kwestionuje prawdziwość wizualnej reprezentacji w sztuce, a w każdym razie ukazuje problematyczność tzw. prawdy artystycznej. Ujawnia rozpad znaczenia w epoce współczesnej (pęknięcie między znaczącym i znaczącym), daje wyraz fragmentaryzacji doświadczenia ludzkiego, związanej ze śmiercią podmiotu jako jednolitego centrum duchowego odnoszącego się do świata i innych ludzi z określonej perspektywy światopoglądowo-aksjologicznej.

Radykalizm tej wersji postmodernizmu artystycznego jest iluzoryczny. Przywołując twórczość Michaela Gravesa i Juliana Schnabla, H.Foster stwierdza, że chociaż zderzają oni w swej praktyce twórczej motywy zaczerpnięte z historii sztuki wysokiej (poważnej) z obrazami i symbolami krążącymi w kulturze masowej, to jednak w rzeczy samej nie podważają w niczym utrwalonych typów

²⁶ H.Foster, *(Post)modernistyczne polemiki*, Przekł. Ewa Franus, „Magazyn Sztuki. Kwartalnik” 1995, nr 1 (5), s. 141.

²⁷ *Ibidem*, s.142.

przedstawiania oraz rozpowszechnionych schematów wyobraźniowych: „Modernistyczna praktyka krytycznego *collage'u* stała się w ich dziele instrumentalnym chwytem, sfragmentaryzowanym, sfetyszyzowanym znakiem sprowadzonym do funkcji sygnatury artysty i wystawionym na pokaz w zamkniętej ramie”²⁸. Z tego powodu trudno mówić o jakimkolwiek krytycznym potencjale tej sztuki, niezdolnej do zainicjowania znaczącego dyskursu na temat takich kluczowych kwestii kultury ponowoczesnej, jak np. rozpad podmiotu, dezintegracja kulturowa, kryzys reprezentacji, utrata wiary w sensowność historii.

Jeśli przedstawione tutaj skrótowo diagnozy H.Fostera są trafne, a oceny słuszne, to przed sztuką postmodernistyczną nadal stoi nie rozwiązany problem: jak na powrót odnaleźć się w historii, nie wpadając w tradycjonalizm (*resp.* konserwatyzm kulturowy) i nie tracąc wizji przyszłości (wprawdzie czas wielkich utopijnych projektów ulepszenia świata minął – miejmy nadzieję – nieodwołalnie, przynajmniej w zasięgu oddziaływania kultury euroamerykańskiej, lecz czy człowiek może kiedykolwiek zrezygnować z marzeń o lepszym jutrze?). Krótko mówiąc: czy sztuka postmodernistyczna zdoła zainicjować takie zmiany w mentalności ludzkiej, aby dokonał się autentyczny, a nie jedynie pozorowany powrót do tradycji?

O ważności i aktualności tej kwestii nie trzeba chyba dzisiaj nikogo przekonywać. Człowiek ponowoczesny nie zdoła bowiem odbudować swej tożsamości, zagrożonej z wielu stron (erozja tradycyjnych wier i autorytetów, wszechobecność mass-mediów z ich głąchszaltującym oddziaływaniem, depersonalizujący wpływ techniki itp.), jeśli nie podejmie wysiłku ponownego zakorzenienia w odpowiednio przewartościowanej tradycji (włączając również tradycję modernistyczną). Powiązanie procesu rewaloryzacji tradycji z zabiegiem mającym na celu jej rewizję wydaje się obecnie czymś samo przez się zrozumiałym. Dla człowieka żyjącego w społeczeństwie posttradycyjnym, tradycja nie jest wszak nieuchronnością, lecz świadomym wyborem; nie wiąże go ona w sposób fatalistyczny, nie determinuje go całkowicie i bez reszty. Zdaje on sobie sprawę ze zróżnicowania dziedzictwa kulturowego i wie, że przysługuje mu prawo samookreślenia się poprzez akces do takiego nurtu owego dziedzictwa, który zapewni mu możliwość nieskrępowanej autokreacji (swoboda dokonywania opcji światopoglądowo-aksjologicznych oraz tolerancja wobec tych, którzy preferują odmienne hierarchie wartości jest – jak sądzę – niekwestionowaną zdobyczą epoki modernistycznej). I nie należy nadmiernie się obawiać, że prawo jednostki do wyboru własnej tradycji zostanie przez nią odczytane jako przyzwolenie na przy-

²⁸ *Ibidem*, s. 148.

mierzanie dowolnych kostiumów historycznych. Dobrowolne opowiedzenie się jednostki za określoną tradycją z reguły wytwarza bowiem silniejsze więzy lojalności, ma większą moc zobowiązującą niż tradycja narzucona czy też przyjęta bezrefleksyjnie, siłą przyzwyczajenia i rutyny. Należy się wszakże zastrzec, iż opcja opcji nierówna i dana kultura może tolerować tylko takie zachowania, które nie podważają jej fundamentalnych założeń aksjologicznych.

Reasumując: autentyczne życie kultury, jej rozwój zwiiera się w napięciu między dwoma jej biegunami – tradycją i innowacją. Siła tradycji jest skierowana dośrodkowo, siła innowacji – odśrodkowo. Zachwianie delikatnej równowagi między tymi dwoma tendencjami może spowodować skutki destrukcyjne dla całego systemu socjokulturowego: przechylenie punktu ciężkości w stronę tego, co zastane grozi stagnacją, spetryfikowaniem *status quo*; natomiast twórczość nie licząca się zupełnie z tradycyjnymi wierzeniami i lojalnościami ludzi (zwłaszcza jeśli towarzyszy jej niepomahowana pasja porządkowania, *resp.* racjonalizacji świata, tak jak miało miejsce w epoce triumfującej nowoczesności) może istotnie okazać się „twórczością niszczycielską”.

Wydaje się, iż w dobie obecnej, po licznych zawirowaniach epoki nowoczesnej, to właśnie tradycja wymaga ochrony i wsparcia, m.in. ze strony sztuki awangardowej, która jeszcze nie tak dawno ochoczo współdziałała z Rozumem Instrumentalnym w podważaniu autorytetu tradycji. Stąd też (choć może to zabrzmieć prowokacyjnie wobec twórców przywiązanych do dotychczasowego *ethosu* awangardy) ośmielam się twierdzić, że jednym z wyznaczników autentycznej postawy awangardowej pod koniec naszego, tragicznie doświadczonego stulecia nie jest bunt przeciwko tradycji jako takiej, lecz odbudowanie więzi z najwartościowszymi elementami przeszłej kultury, gdyż tylko to pozwoli nam trzeźwo spojrzeć na współczesność i być może odzyskać wiarę w lepszą przyszłość. Misją dziejową nowej sztuki (jeśli wierzy ona jeszcze chociaż trochę w swe posłannictwo) powinno być zatem nie burzenie (co było do zburzenia, to już zburzono), lecz rekonstrukcja przeszłości dla przyszłości.

SUMMARY

At the close of the 20th century tradition has become a problem again, among others, because the problem is Modernity, which is entering the phase of self-criticism and puts in doubt its own fundamental assumptions. One such „absolute assumption” of modern culture was the opposition between tradition and reason (tradition and creation respectively). For the scientific Enlightenment-originated reason, oriented instrumentally and towards the future cultural heritage was merely a

collection of prejudices, expendable from the standpoint of the progress of civilization, or, what was worse, standing in the way of mankind's progression towards universal happiness. Also the 20th-century art (especially avant-garde), by affirming creation (defined through novelty), significantly contributed to upsetting the balance between the two poles of culture: tradition and innovation. That is why, in the author's view, an avant-garde attitude should be manifested to-day not so much in destroying tradition as in making an effort to save that which is the most valuable in it (not excluding modernist tradition). The "return to tradition" now observed in post-modern art can be interpreted as a sign of change in the post-modern man's attitude towards cultural heritage, yet it is difficult to regard it as a mature attempt to revalue that heritage.