

Wydział Filozofii i Socjologii UMCS

TADEUSZ SZKOŁUT

*Sztuka i „mądrość śmiechu”.
Czy artysta ma obowiązki moralne?*

Art and the “wisdom of laughter”. Does the artist have moral duties?

Michał Bachtin w swym pierwszym opublikowanym tekście *Sztuka i odpowiedzialność* z 1919 roku stawia pytanie, które do dzisiaj nie uległo przedawnieniu: czy życie artysty i jego dzieło należą do dwóch odrębnych porządków bytu i wobec tego powinny być oceniane według osobnych kryteriów, czy też stanowią one jedność, a zatem mamy prawo domagać się od artysty, żeby również jego życie było piękne, a od jego sztuki żądać, żeby spełniała wymogi moralności? Z typowym dla Rosjan maksymalizmem młody Bachtin stwierdza, że wprawdzie sztuka i życie są rozdzielone, lecz ten stan rzeczy jest szkodliwy zarówno dla sztuki, jak i dla życia. Trzeba więc przywrócić im jedność: sztuka i życie muszą spotkać się na płaszczyźnie odpowiedzialności osoby, tj. w sferze moralnej. Odpowiedzialność za sztukę jest odpowiedzialnością tego samego rodzaju, co odpowiedzialność, którą ponosimy za inne czyny życiowe: „Sztuka i życie nie są jednym i tym samym. Muszą jednak zespolić się we mnie, we wspólnocie mojej odpowiedzialności”¹.

Skoro podzielamy punkt widzenia Bachtina, to uprawnione jest również pytanie o moralny sens odpowiedzialności artysty wobec swego narodu. Pytanie to nabiera szczególnej rangi w naszej kulturze, przez ponad dwieście lat zdominowanej przez kanon, który Maria Janion określa mianem „symboliczno-ro-

¹ M. Bachtin, *Sztuka i odpowiedzialność* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 34.

mantycznego". To właśnie w obrębie tego kanonu (*resp.* stylu kultury) sztukę (a zwłaszcza literaturę, gdyż wiodącą rolę odgrywała w nim twórczość słowna) pojmowano jako misję służenia narodowi poprzez umacnianie takich wartości, jak ojczyzna, niepodległość, wolność, solidarność narodowa. Wartości owe interpretowano przy tym w kategoriach tyrtejskich, bądź martyrologiczno-mesjanistycznych². Czy jednak dzisiaj, w warunkach pełnej suwerenności narodowej, ów *ethos* heroiczno-romantyczny, akcentujący potrzebę ofiary i poświęcenia dla ojczyzny, zachowuje jeszcze swą ważność? Co więcej, rodzą się wątpliwości, czy w ogóle ujmowanie sztuki w kategoriach misji narodowej, posłannictwa, obowiązku moralnego itp. nie odchodzi powoli w przeszłość wraz z owym gasnącym romantyczno-symbolicznym stylem kultury? Wprawdzie po 1989 roku nie pojawili się twórcy, którzy tak, jak Słonimski, zawołaliby: „Ojczyzna moja wolna, wolna... Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”, lecz nie ulega wątpliwości, że postulaty zaangażowania patriotycznego w duchu romantycznym nie znajdują większego oddźwięku wśród polskich twórców współczesnych. A może owa formuła zaangażowania rzeczywiście jest już przebrzmiała i należy ją odrzucić bądź też gruntownie zmodyfikować?

Szkic ten stanowi kontynuację moich rozważań na temat moralnych zobowiązań artysty wobec narodu, zamieszczonych w eseju *O prawie artysty do nieodpowiedzialności*³. Wyróżniłem tam dwa rodzaje pojmowania przez artystę swego posłannictwa narodowego, znajdujące wyraz w dwojakiego rodzaju funkcjach sztuki — **krytyczno-politycznej** (sprzeciw twórcy wobec władzy państwowej) i **krytyczno-moralnej** (podjęcie przez artystę próby rewizji stereotypów zasiedlających świadomość narodową). Ani funkcja, którą umownie nazwałem krytyczno-polityczną, ani funkcja krytyczno-moralna nie wyczerpują problematyki możliwych uwikłań sztuki w życie narodu. Obie one mieszczą się zresztą w paradygmacie „politycznego” myślenia o sztuce; moralna krytyka własnego narodu przez twórcę jest bowiem *nolens volens* rodzajem aktywności politycznej, i tak bywa oceniana. W obu przypadkach artysta, kierując się nakazem sumienia, korzysta ze swej wolności po to, żeby zaangażować się politycznie przeciwko władzy państwowej bądź przeciwko władzy opinii zbiorowej. Często płaci za swe zaangażowanie dużą cenę jako człowiek i obywatel (uwięzienie, utrata życia, skazanie na ostracyzm itp.). Lecz negatywne konsekwencje dotyczą również jego sztuki.

Artysta występujący przeciwko tyranii władzy państwowej ryzykuje to, że jego wizja świata i człowieka ulegnie zdeformowaniu, że stanie się ona negatywem wizji krytykowanej. Wymowną ilustracją takiego zawężenia perspektywy światow-

² M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 9.

³ „Akcent” 1998, nr 1/2 (7/71), s. 248–252.

poglądowo-aksjologicznej może być chociażby zjawisko z dziedziny polskiej literatury, tzw. drugiego obiegu, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, które później zyskało nazwę „realizmu antysocjalistycznego”⁴. Jak trafnie zauważa Przemysław Czapliński, warunkiem nawiązania przez pisarza kontaktu z odbiorcą stawał się w owym nurcie swoisty „czarny schematyzm”, tj. przedstawianie rzeczywistości społecznej w taki sposób, który w pełni potwierdzał przekonania aksjologiczne czytelnika, ugruntowywał jego przeświadczenie o złu immanentnie obecnym w ustroju „realnego socjalizmu”.

Istnienie owego czytelnika, stanowiącego najwyrazistszą legitymizację literatury zaangażowanej, czytelnika któremu wszystko należało wybaczyć, a nie wszystko wypadało powiedzieć, sprawiało, że realizm antysocjalistyczny nie był wyłącznie kwestią poetyki, lecz przede wszystkim pewną koncepcją umiejscowienia literatury w życiu społecznym⁵.

Z tego powodu utwory tego typu cechowała jałowość poznawcza: na próżno poszukiwalibyśmy w nich jakiejś głębszej powieściowej diagnozy stanu świadomości społecznej, literackiego rozpoznania mechanizmów władzy w ustroju autorytarnym, prób wpisania doświadczenia polskiego w szerszy proces dziejowy.

Przepis na literaturę w tamtym czasie wydawał się prostszy: okrucieństwu historii przeciwstawić uwznioślony obraz uciśnionego narodu. Chciano, by takie teksty powstawały, i tak chciano je czytać — moralistycznie, patriotycznie, patetycznie. Dlatego z utworów realizmu antysocjalistycznego wyłania się zmitologizowany obraz społeczeństwa: obdarzonego trwałą pamięcią własnych korzeni, nie podlegającego wahaniom w obliczu zła, wiernego środkiem oporu mimo świadomości, iż cel jest nieosiągalny. Stąd też w omawianych utworach wątek utopijny, wiara, że gdy tylko komunizm zniknie, wtedy od razu Polak Polakowi będzie człowiekiem⁶.

W rezultacie owego „paktu aksjologicznego z odbiorcą”, paktu skierowanego przeciwko funkcjonariuszom zniechęconemu reżimowi, ucierpiała nie tylko prawda o owym reżimie, lecz zafałszowaniu uległ też obraz społeczeństwa. Zamiast opisu różnorodnych postaw ludzkich wobec ustroju, którego ogół Polaków rzeczywiście nie aprobował, lecz w którym jakoś starał się „układać sobie życie”, powstawały kolejne klisze historyczne, stereotypowe wyobrażenia o dzielnym narodzie, kolejny raz zgębnionym przez obcą władzę. W latach osiemdziesiątych zdarzały się, oczywiście, utwory, które „usiłowały ominąć emocjonalną zgodę z odbiorcą, charakterystyczną dla kiczu, a także osłabić perswazyjną jednoznaczność, właściwą agitce, by sprostać celom diagnostycznym, właściwym realizmowi” (niektóre teksty Konwickiego, Nowakowskiego, Orłosa, Andermana, Rymkiewicza), lecz żaden z nich nie zasługuje na miano arcydzieła⁷.

⁴ *Ibid.*, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, por. zwłaszcza rozdział: *Wobec powinności: o realizmie antysocjalistycznym*.

⁵ *Ibid.*, s. 42–43.

⁶ P. Czapliński, s. 54.

⁷ P. Czapliński, s. 38–39.

Trudno również uznać za arcydzieła znaczące powieści lat siedemdziesiątych (*Miazga* Andrzejewskiego, *Kompleks polski* i *Mała apokalipsa* Konwickiego, *Nierzeczywistość* Kazimierza Brandysa), mimo iż ich autorzy nie rezygnowali bynajmniej z prawa do „rozdrapywania ran”, tj. rewidowania dobrych mniemań polskiego społeczeństwa o sobie samym, podważania pewności, że wszystkiemu winni są „oni”⁸. Lecz nawet gdyby znalazł się wówczas twórca zdolny powiedzieć Polakom wprost w oczy gorzką prawdę o nich samych, jest nader wątpliwe, czy w rezultacie pojawiłoby się arcydzieło, tzn. utwór w oryginalnej formie prezentujący uniwersalną problematykę ludzką. Albowiem artysta bezlitośnie piętnujący moralne skazy swojego narodu, obsesyjnie drażący problemy jego tożsamości (*resp.* charakteru), uporczywie powracający do bolesnych miejsc pamięci narodowej itp., zubaża w istotny sposób tematykę swej twórczości⁹. Jakkolwiek przynależność jednostki do danego narodu stanowi nader ważny czynnik określający jej tożsamość, to przecież nie jest to czynnik jedyny. Dlatego też Antonina Kłóskowska słusznie proponuje, żeby nie używać pojęcia „tożsamość narodowa jednostki”¹⁰. Uczestnictwo w życiu wspólnoty narodowej (tym bardziej uczestnictwo zawężone do sfery konfliktów politycznych, rozgrywających się w jej obrębie) nigdy nie pochłania całego człowieka, i sztuka godna miana sztuki humanistycznej (czyż zresztą autentyczna sztuka może być inna?) powinna obejmować całe spektrum „spraw ludzkich”, powinna „dawać świadectwo” nie tylko „prawdzie politycznej” swego czasu, lecz również ponadczasowym dylematom kondycji ludzkiej.

Czy możliwy jest zatem taki krytycyzm sztuki w odniesieniu do „kwestii narodowej”, który nie pociągałby za sobą szkodliwej „polityzacji” twórczości artystycznej? Sądzę, że można wyodrębnić jeszcze jeden model krytycznego za-

⁸ Por. *Ibid.*, s. 36.

⁹ Wydaje się, że jednym z niewielu twórców polskich podejmujących te kwestie, którym udało się uniknąć swoistego zawężenia wizji świata do spraw wyłącznie narodowych jest (oczywiście, poza naszymi wielkimi poetami romantycznymi, a zwłaszcza poza Norwidem) Stefan Żeromski. Autora *Popiołów*, mimo przejawianej przezeń pasji, nie sposób przy tym posądzić o tendencyjność. W minionej epoce zdarzało się wprawdzie, że niektórzy gorliwi poloniści interpretowali np. *Przedwiośnie* jako utwór o wymowie jednoznacznie prokomunistycznej (końcowa scena marszu robotników na Belweder, w którym uczestniczy Cezary Baryka, miała świadczyć o zakończeniu procesu jego dojrzewania ideowego), lecz owa wykładnia była równie jednostronna, jak byłaby nią dzisiaj (gdyby pojawili się jacyś poloniści gorliwi *à rebours*) wykładnia antykomunistyczna i antyrosyjska, eksponująca wątek zbrodniczości rewolucji bolszewickiej. Zgadzam się z Tadeuszem Nyczkiem, że „*Przedwiośnie* to w całej polskiej kulturze wyjątkowo niewygodne dzieło. Tyle za, co przeciw, rzeczywiście antykomunistyczne, ale prosocjalistyczne, boleśnie narodowe, ale kompletnie nienacjonalistyczne [...] Opowiada, jak mogło się stać, że byli w Polsce zwariowani komuniści, a pewna część narodu jednak przyjęła socjalizm za jedyny sens zbiorowego życia” (T. Nyczek, *Wypalony*, „Książki. Gazeta”, 17 lutego 1998, nr 2, s. 9).

¹⁰ A. Kłóskowska, *op. cit.*, s. 103–104.

angażowania sztuki, wolny od owego niebezpieczeństwa — **funkcję krytyczno-ludyczną**. Jest ona najbliższa wolnościowo-emancypacyjnemu powołaniu sztuki najwyższego lotu, sztuki przez duże „S”. Sztuka, która podejmuje owo postanictwo bierze na siebie obowiązek obrony jednostki przed wszelkimi siłami ofi- cjalności, niezależnie od tego, czy są one reprezentowane przez państwo, czy przez naród. Albowiem naród (także naród ukonstytuowany w demokratyczne państwo) w szczególnych okolicznościach może stać się tyrański wobec jednostki, może pozbawić jednostkę przysługującego jej prawa do swobodnego kształtowa- nia swojego stylu życia. Zagrożenie takie pojawia się wówczas, gdy jakaś jedna opcja światopoglądowo-aksjologiczna (choćby najszlachetniejsza) przejawia am- bicje do zmonopolizowania sfery dyskursu publicznego oraz dąży do wyposażenia instytucji państwowych w prawo do krzewienia „właściwej” moralności jednostek.

To właśnie taki model krytyczno-ludycznego zaangażowania sztuki wyłania się — moim zdaniem — z Bachtinowskich rozważań o powieści polifonicznej. Dla Bachtina dzieło literackie to szczególnie wypowiedź językowa, zawdzięczająca swą swoistość przynależności do świata zjawisk estetycznych, wypowiedź ustruk- turowana zgodnie z prawami formy estetycznej i zarazem zawsze nacechowana personalnie, stanowiąca ekspresję stanowiska światopoglądowo-aksjologicznego pisarza umiejscowionego w określonym czasie i przestrzeni społecznej (chronotop). Język wchodzi do literatury nie jako „abstrakcyjny” system znaków; znaków „przeźroczystych”, zawsze jednakowo rozumianych i bez zakłóceń prezentujących dany przedmiot. Język przybiera w literaturze postać „słowa” (*resp.* „głosu”), tj. wypowiedzi rzeczywistego podmiotu, który pragnie zmanifestować swą pozycję aksjologiczną (w terminologii Bachtina: „ideologiczną”), zawsze ugruntowaną społecznie. Stąd używane przez Bachtina określenie: „język społeczny”. Innymi słowy: język w pewien sposób kategoryzuje rzeczywistość; dany „język społeczny” z konieczności narzuca takie lub inne postrzeganie i wartościowanie zjawisk rzeczywistości i tym samym wchodzi w dialog bądź spór z innymi konkurencyj- nymi językami.

W interpretacji Bachtina gatunkiem powołanym do tego, żeby wydobyć na jaw niezbywalną dialogiczność języka, wzajemne oświetlanie się różnych „języków społecznych” jest powieść. Nieporozumieniem jest sądzić, że powieść daje wierne, obiektywne odzwierciedlenie rzeczywistości. Rzecz w tym, że odzwierciedlenie świata w powieści jest zawsze nierozzerwalnie związane z prezentacją różnych języków społecznych, różnych „głosów społeczno-ideologicznych” danej epoki. Powieść to „mikrokosmos różnorodności” konkretnej epoki, to „obraz języka” danego czasu. Najpełniejszą realizacją powieści polifonicznej (*resp.* powieści „drugiej linii”, powieści powiązanej ze „światopoglądem karnawałowym”) jest dla Bachtina twórczość powieściowa Dostojewskiego. Apologia powieści staje się apologią pisarstwa Dostojewskiego jako niedoścignionego wzoru literatury

poszukującej prawdy o świecie i człowieku, i zarazem „wypróbowującej prawdę”; literatury najdoskonalej wcielającej zasadę dialogiczności i przeciwstawiającej się wszelkim siłom oficjalności społeczno-kulturowej, przejawiającym pretensje do posiadania pełnej prawdy.

Tak oto odpowiedzialność moralna artysty realizuje się w postaci odpowiedzialności za kształt estetyczny dzieła (polifonia powieściowa stanowi bowiem właściwość formalną dzieła Dostojewskiego). Powołaniem autentycznej sztuki jest nie tyle wszechstronne opisanie świata, ile ukazanie nierozzerwalnego związku, jaki zachodzi między językiem (zawsze uzależnionym od konkretnego „chronotopu” jego użytkownika) a obrazem tego świata w utworze literackim. Co więcej: obcując z dziełem polifonicznym, uwydatniającym wielość różnorodnych „języków społecznych”, z jakich utkana jest rzeczywistość społeczno-kulturowa danej epoki; eksponując faktyczną dialogiczność języka, uświadamiamy sobie, że owych obrazów świata jest wiele, i że za każdym z nich przemawiają ważne racje. Dopiero wszystkie one, razem wzięte, składają się na wizję świata i kondycji ludzkiej w danej epoce¹¹.

Z rozważań Bachtina niedwuznacznie wynika, że sztuka, która prezentuje ową wielość różnych światopoglądów wraz z wpisanymi weń przeświadczeniami aksjologicznymi działa na rzecz wolności jednostki ludzkiej i sprzyja jej autokreacji. Ukazuje bowiem człowiekowi możliwość wymknięcia się potęgom oficjalności w kulturze i w życiu społecznym poprzez wybór własnego języka, przy pomocy którego człowiek dokonuje samoidentyfikacji oraz określa się wobec innych. Autentyczna sztuka pomaga jednostce pogłębić samoświadomość, ale też umożliwia jej wyobrazenie sobie, że mogłaby być kimś innym niż jest, a w konsekwencji pozwala jej lepiej zrozumieć Innego. Albowiem jedynie wtedy, kiedy potrafię wyobrazić sobie Innego Siebie, jestem w stanie postawić Siebie na miejscu Innego, wczuć się w jego racje, a być może niektóre z nich uznać za własne (bez tej gotowości do przyjęcia, choćby częściowego, odmiennych przekonań aksjologicznych nie ma mowy o rzeczywistym dialogu). W ten sposób sztuka działa na rzecz kosmopolityzmu w najlepszym tego słowa znaczeniu; kosmopolityzmu, który buduje mosty porozumienia między ludźmi wyznającymi różne prawdy moralne, filozoficzne, polityczne, religijne, i oczywiście, prawdy narodowe.

Tutaj właśnie należy szukać wyjaśnienia „paradoksu Dostojewskiego”. Dostojewski jako autor *Dziennika pisarza* to postać niezbyt sympatyczna, to bezkrytyczny piewca rosyjskiego samodzierżawia, ideolog panslawizmu, apologeta cerkwi i zarazem niesprawiedliwy krytyk Kościoła rzymskokatolickiego, nacjonalista

¹¹ Bardziej szczegółowo o poglądach estetycznych M. Bachtina pisałem w artykule *Antropologia filozoficzna M. Bachtina a jego poglądy estetyczne*, [w:] *Studia etyczne i estetyczne*, pod red. T. Szkołuta, tom 4: *Antropologia filozoficzna i aksjologiczne problemy współczesności*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 169–197.

i ksenofob. Ten sam Dostojewski stworzył pięć oryginalnych powieści, które są wielką pochwałą różnicy, wspaniałym hymnem na rzecz dialogu między różnymi światopoglądami. Tajemnica takiej właśnie wymowy dzieła powieściowego Dostojewskiego kryje się w formie polifonicznej; formie, która nie uprzywilejowuje żadnej z idei, głoszonej przez postaci powołane do istnienia przez wyobraźnię pisarza, lecz pozwala im wieść ze sobą spór, który przenosi się również do duszy czytelnika. W rezultacie w świecie powieściowym Dostojewskiego żaden z bohaterów (nawet bohaterowie wyznający ideały najbliższe samemu pisarzowi jako realnej osobie) nie jest błogosławionym właścicielem absolutnej Prawdy, lecz wszyscy oni apelują do nas — odbiorców — o zrozumienie dla ich względnych prawd. W taki oto sposób Dostojewski — twórca najgłębiej narodowy — stał się artystą prawdziwie uniwersalnym. Mógł się nim stać, bowiem będąc mistrzem formy realistycznej, nie dopuścił, żeby jego własne uprzedzenia (także uprzedzenia narodowe) zagłuszyły „mądrość powieści” jako gatunku z natury swej wielogłosowego.

Wyrażenie „mądrość powieści” (*resp.* „duch powieści”) pochodzi z eseistyki Milana Kundery, który podejmuje niektóre pomysły Bachtina, nie powołując się zresztą wprost na autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*. Dla czeskiego pisarza powieść jest zadziwiającym „wynalazkiem” nowożytnej kultury europejskiej, dokonany w momencie, gdy odkryła ona poliwalencję świata ludzkiego. Powieść nie ulękła się owej wieloznaczności świata, nie poddała się rezygnacji w obliczu rozpadu jednej boskiej Prawdy na wielość relatywnych ludzkich prawd. „Mądrość powieści”, której znakomitym przykładem jest *Don Kiszot*, to „mądrość niepewności”:

O czym mówi wielka powieść Cervantesa? Istnieje obfita literatura na ten temat. Niektórzy skłonni są dostrzec w tej powieści racjonalistyczną krytykę mętnego idealizmu Don Kiszota. Inni widzą w niej upojną pochwałę tegoż idealizmu. Obie interpretacje są błędne, gdyż doszukują się u podstaw powieści nie zapytań, lecz pewnego moralnego założenia. Człowiek tęskni za światem, w którym dobro i zło wyraźnie różnią się od siebie, gdyż żyje w nim wrodzone i nieposkromione pragnienie, by móc wydać osąd, zanim cokolwiek zrozumie. Z pragnienia tego wyrastają religie i ideologie. Potrafią one pogodzić się z powieścią wtedy tylko, kiedy przełożą jej wieloznaczny i pytający język na swoją własną — apodyktyczną i dydaktyczną — mowę. Wymagają, by ktoś miał rację¹².

To właśnie dlatego ambitna powieść, która rezygnuje z osądu na rzecz zrozumienia i woli pytać o racje niż bezapelacyjnie wyrokować, jest z istoty swej przeciwstawna wszelkiemu totalitaryzmowi:

Będąc Zachodu wzorem, wzorem świata wyrostego ze względności i wieloznaczności rzeczy ludzkich, powieść nie może współlistnieć ze światem totalitarnym. Ich odrębność jest jeszcze głębsza niż różnica dzieląca dysydenta od aparatczyka, bojownika o prawa człowieka od oprawcy, bo jest

¹² M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 14.

ona nie tylko polityczna i moralna, lecz także **ontologiczna**. Znaczy to: świat oparty na jednej Prawdzie oraz wieloznaczny i względny świat powieści są ulepione z całkowicie odmiennej materii. Prawda totalitarna wyklucza względność, wątplenie, pytanie i nigdy nie może przystać na to, co nazwałbym **duchem powieści**"¹³

Tak pojmowany „**duch powieści**” jest nierozzerwalnie związany z poczuciem humoru, bowiem humor to „boski błysk, który odkrywa świat w jego moralnej wieloznaczności, a człowieka w głębokiej niezdatności do sądzenia innych; humor: upojenie względnością rzeczy ludzkich; dziwna przyjemność wynika z pewności, że nie ma pewności”¹⁴. Poczucie humoru zakłada dystans do świata, lecz przede wszystkim — dystans do siebie samego, do własnych przekonań. Człowiek z poczuciem humoru, w odróżnieniu od agelasty, nigdy nie stanie się fanatykiem. Stąd też powieść, która wyrosła z żywiołu śmiechu (wyraźnie dostrzegamy tutaj nawiązanie do Bachtinowskiej idei światopoglądu karnawałowego, sformułowanej w książce o François Rabelais’*m*) kieruje do nas pytanie: czy jesteś pewny tego, że jesteś pewny? Stawką w grze estetycznej, którą proponuje powieść, jest dojrzałość moralna jednostki, wyrażająca się w gotowości do odrzucenia wszelkich przed-sądów i podjęcia wysiłku zrozumienia prawd różniących się od jej własnych. Powieść kształtuje przestrzeń duchową, w której osąd moralny jest zawieszony:

Zawieszenie osądu moralnego nie jest niemoralnością powieści, jest jej **moralnością**. Moralnością, która przeciwstawia się nieugiętemu ludzkiemu zwyczajowi sądzenia natychmiast i bez zrozumienia. Ta żarliwa gotowość sądzenia jest z punktu widzenia mądrości powieści najbardziej obrzydliwą głupotą, najbardziej szkodliwym złem¹⁵.

Funkcja krytyczno-ludyczna, tak jak tutaj szkicowo ją przedstawiłem, mieści się w tym modelu sztuki, który realizuje formułę wolności artystycznej, trafnie nazwaną przez Stefana Morawskiego „**wolnością ludyczną**”¹⁶. Wolność ludyczna znajduje oparcie w Schillerowskiej koncepcji człowieka igrającego, ściśle łączy się też z awangardową ideą nieustannego eksperymentowania, poszukiwania ciągle nowych form, technik i materiałów. Dążenie do stworzenia niespotykanych dotąd wartości estetycznych (formalno-konstrukcyjnych) wysuwa się w awangardzie klasycznej na plan pierwszy. Nie znaczy to wcale, że awangardysty stronią od wartości innego rodzaju. Epoka awangardy to czasy fundamentalnych sporów światopoglądowych, ścierania się różnych wizji człowieczeństwa, różnych

¹³ *Ibid.*, s. 18–19.

¹⁴ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 34.

¹⁵ *Ibid.*, s. 12.

¹⁶ S. Morawski: *Sztuka i paideia. O wolności postanniczej, ludycznej i bezzasadnej*, [w:] *Sztuka i edukacja w epoce ponowoczesnej*, pod red. T. Szkołuta, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995.

wyobrażeń o sensie życia, różnych projektów przyszłego rozwoju kulturowo-cywilizacyjnego itp. Sztuka awangardowa uczestniczy w tych debatach w rozmaity sposób: jedni artyści zgłaszają akces do ruchów politycznych, obiecujących szybką i radykalną modernizację (lecz nawet wówczas, tak jak w przypadku awangardystów radzieckich, wnoszą do oficjalnej ideologii pierwiastek anarchistyczny), inni uprawiają swoistą eschatologię estetyczną (wartości estetyczne mają umożliwić wgląd w sferę doznań metafizycznych), jeszcze inni drążą tajemnice ludzkiej podświadomości itp. Stąd też S. Morawski z pełnym uzasadnieniem mówi o „wartościach artystyczno-estetycznych” urzeczywistnianych w tej sztuce. Awangarda uprawia grę formami, lecz jest to zarazem gra ideami.

Znamienne — stwierdza filozof — że w ludycznej odmianie wolności nie odrzuca się bynajmniej zasad pierwszych ani prób odwoływania się do jakiegoś trybunału. Relatywizuje się je, ale potrzeba całościowego sensu świata uznawana jest nadal za nieusuwalną. Jest to więc gra na serio — świadoma dramatycznej kondycji ludzkiej, wypraw po złote runo ponawianych wciąż, choć jest ono nieosiągalne¹⁷.

Powaga owej gry artystycznej zasadza się na tym, że chodzi w niej o rzecz niebagatelną — o sprawdzenie wiarygodności tych idei, które pretendują do jedynie prawdziwego opisanie sytuacji człowieka w świecie, o próbę zbudowania takiej hierarchii wartości, która stanowiłaby propozycję alternatywną wobec wartości preferowanych przez społeczeństwo ślepo realizujące ideały dogmatycznej nowoczesności. Takie właśnie połączenie żywiołu ludycznego i pierwiastka krytyki politycznej (w szerokim tego słowa znaczeniu, obejmującym nie tylko politykę *sensu stricto*, lecz również krytykę panującej obyczajowości i moralności oraz ideologii sankcjonującej ustalony porządek społeczny) S. Morawski odnajduje (i ocenia nadzwyczaj pozytywnie) zwłaszcza w powojennej formacji neoawangardowej, ściśle powiązanej z ówczesnymi ruchami kontrkulturowymi. Twórczość neoawangardowa oskarżana niekiedy o nihilizm (bowiem kwestionująca wszelkie gotowe rozwiązania aksjologiczne, nieustannie pytająca o racje ostateczne naszej egzystencji i zarazem uparcie podająca je w wątpliwość) ofiarowuje nam szczególny rodzaj mądrości — „mądrość śmiechu w obliczu Prostych Formuł i Recept na Zbawienie Ludzkości”¹⁸.

Mnożą się dzisiaj głosy wieszczące śmierć awangardy, z zadowoleniem konstatujące wyczerpanie się jej misji emancypacyjno-utopijnej, ze złośliwą satysfakcją przypominające o jej dawnym „flircie z totalitaryzmem” (przy czym na tej samej płaszczyźnie stawia się faszystowskie sympatie futurystów włoskich i komunistyczne zaangażowanie konstruktywistów radzieckich). Istotnie, awangarda nieraz zgrzeszyła swą pychą, swą wiarą w możliwość radykalnego ulepsze-

¹⁷ S. Morawski, *op. cit.*, s. 41.

¹⁸ *Ibid.*, s. 42.

nia świata i człowieka, swym nadmiernym optymizmem. Gdyby jednak postawa awangardowa, wyrażająca się w niezgodzie na zastaną rzeczywistość i zarazem w marzeniu o lepiej urządzonym świecie przyszłości, miała zniknąć z obszaru naszej kultury, byłoby to niewybaczalnym zubożeniem ducha europejskiego. Nie jest bowiem prawdą, że wraz z upadkiem „metanarracji postępu” zniknęły również inne ideologie. Nadal zagrażają ludzkości demony nacjonalizmu, fundamentalizmu religijnego, rasizmu. W walce z nimi może być przydatna także „mądrość śmiechu” wzbudzanego przez sztukę, która kpi sobie z wszelkiego doktrynerstwa i nie uznaje żadnych prostych rozstrzygnięć odwiecznych ludzkich dylematów aksjologicznych.

SUMMARY

The article discusses the ever-topical problem of the artist's moral responsibility. The author rejects the simplified conviction, still occasionally present in the circle of neo-conservative thought, that the artist fulfils his cultural mission to the highest extent when he expresses in his creative work the national ethos confirmed by the authority of tradition. Neither burdening the artist with a duty of serving 'the national truth' (is there, after all, one 'national truth' in the present-day democratic society?) nor, conversely, absolving him from any moral responsibility is a solution worthy of the contemporary era. The author expects the artist to have a more ambitious attitude: the ability to carry on a permanent dialogue both with the legacy of his own culture and with the traditions of other national cultures. Such an attitude presupposes wise tolerance towards Another (the Different) and a critical detachment from stereotypes that pervade the national consciousness. This will be conducive, the author believes, to eliminating the remains of ideological thinking. For it is not true that with the decline of 'meta-narration of progress' in its Marxist brand, other ideologies have also disappeared. The human race is still threatened by the demons of nationalism, religious fundamentalism or racism. A struggle against them can also make use of Bakhtin's 'wisdom of laughter' aroused by art, which derides all doctrinarianism and does not accept any simplified solutions to man's everlasting dilemmas of worldview and axiology.