

De- i re- *mitologizacje*

Sławomir Magala

Nie tylko światło wymyka się naszym refleksjom, klucząc pomiędzy pojęciem fali a pojęciem cząsteczki. Także sztuki, które sprawiają, że świat jawi nam się jako tajemniczy i wart przeżywania, wymykają się naszym intelektualnym porządkom. Czmychają z subtelnych siatek pojęciowych, klucząc między wzorami odkrycia („odkrycie” perspektywy w renesansie) a dizajnami (szkicami, projektami) wynalazku („wynalezienie” fotografii, a potem jej uruchomienie i udźwiękowanie). Wymykają się, klucząc między mitami, z których dwa są dla sztuk najważniejsze – mit renesansu czyli odrodzenia (ale zarazem wyzwolenia) oraz mit kontrkultury czyli wyzwolenia (ale zarazem odrodzenia). Mitologizacje, demitologizacje oraz remitologizacje żeglują między dwoma paramitami, czyli paradygmatami, matkami wszystkich mitów performerskich. Chodzi o mit odkrycia, które nas natchnie do snucia planów na przyszłość oraz o mit wynalazku, który nas wybawi z dokuczającej nam niewoli.

Nie tylko ja, jako teoretyk humanistyki, filozof u- i od-społecznienia, tropiciel mitosfery życia codziennego, miewałem takie skojarzenia. Jeden z najwybitniejszych polskich multimedialnych artystów ubiegłego półwiecza już 22 maja 2005 roku tak pisał do mnie ze stodoły na swojej farmie w miejscowości High Falls w stanie Nowy Jork. Umieśćmy go w kontekście. Tuż obok malował w swojej stodole Frank Stella, sąsiad i kolega po fachu mojego przyjaciela. Trochę dalej zieleniły się pola Woodstocku, znane z odbywających się tam ćwierć wieku wcześniej hippisowskich koncertów na wolnym powietrzu. Wspomnienia uczestników z tych koncertów należały do legendarnych przeżyć pokoleniowych rówieśników kontrkultury młodzieżowej. Tak realizowała się nieostrożna prognoza Gombrowicza rzucona

od niechęcia w *Transatlantyku* – że do głosu dojdą syncryzmy oraz córzczyzny, rzucając wyzwanie ojczyznom i macierzystościom. Oto co pisał mój śp. przyjaciel, Jan Sawka:

W sumie, kiedy teraz to piszę, w półmroku zmęczenia i zagonienia, oczekując na nową porcję e-mailów i faksów z Tokio i Arabii, a rano z Niemiec – to tak mi się wydaje, że jestem już chyba, wraz z obydwojma Hankami, takim „ruchomym świętem”, coraz bardziej wplecionym w stale zmieniającą się mapę zależności, okazji, oportunistów, meandrów, układów makro- i mikroglobalnych – gdzież jest mój początek, a gdzie koniec usytuowania na tym czasami przerażającym, a kiedy indziej wręcz kabaretowym świecie? (list prywatny, pisany w High Falls, w niedzielę wieczór, 22 maja 2005 roku¹).

Określenie „ruchome święto”, którego Jan Sawka autoironicznie użył dla podkreślenia swojego pracowitego usieciowienia, swojego przebojem zdobytego statusu „artysty globalnego”, wydaje mi się trafne. Jest trafne z jeszcze głębszego niż geopolityczny punktu widzenia, a mianowicie z punktu widzenia filozoficzno-estetycznych współrzędnych, którymi posługujemy się codziennie, choć niecodziennie przyglądamy się im baczniej, krytyczniej, bardziej twórczo. Chodzi mi o kulturalny GPS, o wymiary czasoprzestrzennie rejestrowanych, opisywanych, porównywanych, a w końcu katalogowanych, odstawianych na wirtualną półkę przeżyć.

Wymiary? Ledwo napisałem „wymiary” a już opadły mnie metodologiczne wątpliwości. Wymiary różnic między kulturami narodowych państw, tak skrupulatnie poukładane przez pracującego dla IBM holenderskiego inżyniera i psychologa społecznego, już się zdążyły doczekać pierwszego zapomnienia. Sam Hofstede mówi całkiem wyraźnie, że wymiarów nie ma, nie istnieją naprawdę, przynajmniej nie istnieją tak jak tęcza na niebie albo na placu Zbawiciela w Warszawie. A może wcale nie o wymiary chodzi, jeśli chcemy porównać dzieła sztuki, jeśli chcemy ocenić postawy przedstawicieli różnych

kultur narodowych, albo zestawić preferencje estetyczne bywalców różnych wystaw artystycznych. Może nie chodzi o wymiary, tylko o najnowsze notowania na giełdach dzieł i przeżyć? Przeżyć zakwalifikowanych wstępnie jako wartościowe, przeżyć układających się w trudno przewidywalne konstelacje?

Wyobraźmy sobie, że mapy, jakimi się posługujemy, są renegocjowane codziennie, modyfikowane jak prognozy pogody. Te ostatnie uściślamy w miarę jak zaczynamy zauważać, jak się przesuwają chmury, wyżej, wiatry czy temperatury, jak się zmieniają zmienne zestawy warunków, które łącznie składają się na wylegarnie pogody. Wyobraźmy sobie, że zmiany są jeszcze radykalniejsze. Że to, co było na wschodzie, staje się czasem zachodem, a to, co było półwyspem – wyspą, zaś my na gorąco uaktualniamy, nanosimy, mianujemy, prognozujemy od nowa. Wymiary, notowania, nawigacje, nominacje – wszystko to są nasze konstrukcje, rusztowania wznoszone dla budowy gmachów zrozumienia tego, co przeżywamy. Rusztowania te są częściowo „odkryte” (odkrywamy prądy oceaniczne) a częściowo „wynalezione” (wynajdujemy urządzenia do pomiaru dwutlenku węgla w powietrzu). Konstrukcjami tymi, a następnie zbudowanymi dzięki nim gwiazdami przewodnimi, nawigacyjnymi odpowiedziami naszych kulturalnych GPS-ów – posługujemy się dzisiaj cały czas. Posługujemy się znacznie częściej niż kiedykolwiek przedtem, bo coraz gęściej oplata nas symboliczny świat znaczeń, świat wytworów ludzkiej kultury, które już się leją strumieniami (nie bez kozery wszystko przechodzi na *streaming*, czyli zalew dźwiękami, obrazami, interpretacjami sensu) bez przerwy, wszędzie, docierając do każdego.

Staramy się zrozumieć, co z nami się dzieje, zwłaszcza gdy przeżywamy coś, czego nie chcielibyśmy zapominać. Ocalić od zapomnienia, bo nam się kojarzy z pięknem. Filozoficznie rzecz ujmując, przejawiamy skłonność, by przeżywać piękno nie w oddzielnym, szczerze odizolowanym od życia codziennego czasoprzestrzennym

rezerwacie, ale intuicyjnie szukając analogii z przeżyciami, z których zdajemy sobie sprawę, gdy zaznajemy dobra. Doznania pozytywnie oceniane etycznie to też już sprefabrykowane, przygotowane, wyróżnione przeżycia. Przeżycia zeskanowane naszymi ocenami moralnymi. A jak już te analogie aksjologicznie łączące sakramentem wartości piękno i dobro, etykę i estetykę, odnotujemy, pojawi się niezaspokajalny głód siostry etyki i estetyki, czyli epistemologii, czyli kapłanki prawdy. Prawdy, nie postprawdy ani żadnej innej prawdy mniejszej – prawdy, której łakniemy, gdyż intuicyjnie albo i nieintuicyjnie chcielibyśmy jak najprawdziwiej zdać sobie sprawę ze wszystkiego, co się z nami dzieje. Zdać sprawę. No to zdajmy, tak jak zdaje się egzamin albo sprawozdanie.

Najpierw poddamy wybrane przeżycia estetyczne egzaminowi demitologizacji, a potem zdamy sprawozdanie z jego remitologizacji.

Demitologizacja

Ani mit renesansu jako odrodzenia się mitycznych sił, które kiedyś już splotły się w grecko-rzymsko-chrześcijańskie korzenie Europy, ani mit kontrkultury, która wyzwoliła coraz bogatsze, zdrowsze i lepiej wykształcone masy młodzieży z okowów nadmiernie represyjnych instytucji, nie mają się najlepiej. Pierwszy mit, mit odrodzenia, odzyskania zapomnianych korzeni, został radykalnie podważony przez międzynarodowych socjalistów w Rosji oraz narodowych socjalistów w Niemczech. Realizm socjalistyczny – klasowo rosyjski albo narodowo niemiecki – wymagał podporządkowania sztuki nowej, świeckiej religii opartej na czystym terrorze czerwonej albo brunatnej barwy. Bolszewicki hiperrobociarz i hiperkołchoźnica oraz nazistowski hipergermanozaur i hiperaryjka mieli być kanonem piękna w granicach nowego porządku i prawa. Nawiasem mówiąc, wolny świat też się w tym czasie bardzo interesował monumentalnymi gmachami, freskami na murach oraz rzeźbami alegorii Pracy,

Pokoju, Rodziny i Obfitości. Przykład Stanisława Szukalskiego to typowy *case in point*. Ale Szukalski, w przeciwieństwie do takiego Ribery albo Orozco albo Siqueirosa zajmował się wymyślaniem pias-towskiej mitologii, a nie propagandą mitologii marksistowsko-leni-nowskiej, co oznaczało brak poparcia najlepszego sponsora artystów monumentalnych, a więc zbiorowego księcia czyli partii, na przykład komunistycznej albo nazistowskiej.

Najnowszy film niemieckiego reżysera Florian Henckla von Donnersmarcka *Werk ohne Autor* (do rywalizacji o statuetkę Oscara za najlepszy film zagraniczny zgłoszony pod tytułem *Never Look Away*) przynosi bardzo skrótowy, uproszczony, ale znamieny dla kryzysu mitu odrodzenia przegląd ostatecznego upadku romantycznej wizji renesansowego geniusza. Młody bohater filmu, który pragnie zostać malarzem, odwiedza jako mały chłopiec wystawę sztuki zdegenero-wanej. Jedzie na tę wystawę do Drezna, pod opieką natchnionej, ale szalonej ciotki, która zostaje wkrótce potem zlikwidowana w ramach usuwania chorych psychicznie ze społeczeństwa III Rzeszy. Wystawa pokazuje mu korzenie awangardy, bo propagandowe zozydanie Kandinsky'ego albo Kirchnera jest tylko częściowo skuteczne. Re-alizm już nuży nawet burżuazję, a widzowie organizowanych przez Goebbelsa wystaw dają swoim (niezdrowym dla propagandystów III Rzeszy) zainteresowaniem do zrozumienia, że sztuka zdegenerowa-na być może umiera, ale za to ma bardzo piękną śmierć, której warto się dokładniej przyglądać.

Kiedy bohater filmu po upadku Hitlera dostaje się do sektora po-konanych Niemiec okupowanego przez wojska Stalina, na malarza kształci się malując dziarskie kołchoźnice oraz krzepkich robotników. Wydawałoby się, że kontynuuje zatem tradycję malarstwa renesan-sowego, figuratywnego, realistycznego, przedstawiającego. Tak jed-nak nie jest. Ucina dobrze zapowiadającą się karierę artysty – pupilka reżimu – i ucieka z DDR do Bundesrepublik (w ostatniej chwili, tuż

przed zbudowaniem muru berlińskiego). Tam jednak wpada w sidła karykaturalnej awangardy, która pod wpływem zimnej wojny kształtowana jest jako przeciwieństwo socrealizmu. Jest to o tyle zabawne, że spontaniczne gusta estetyczne amerykańskiej czy zachodnioeuropejskiej elity władzy w okresie zimnej wojny nie różniły się specjalnie od gustów elity władzy w Rosji albo w DDR. Ale skoro już prezydent Harvardu oraz szef CIA doszli do wniosku, że jak się różnić, to iść na całość – to sponsorowanie poszło nie na malarstwo figuratywne, ale na awangardę (w myśl zasady, że im bardziej sztuka jest abstrakcyjna, tym lepiej, bo tym bardziej różni się od realistycznej). W ideologicznym interesie bloku NATO było propagowanie sztuki jak najbardziej różniącej się od sztuki podyktowanej masom po wschodniej stronie żelaznej kurtyny. Przy tym dyktando po stronie zachodniej muru berlińskiego musiało być niewidoczne, żeby nie ucierpiał mit autonomicznej, samodzielnej utalentowanej jednostki, która od „tworzę, więc jestem” zaczyna marsz ku nieśmiertelności. Oznaczało to, że nowojorska bohema z Jacksonem Pollockiem oraz Willemem de Kooningiem mogła spokojnie poprowadzić wolny świat ku swobodnej ekspresji, korzystając z latarni morskich awangardy – od Duchampa do Warhola. Ale oznaczało to w gruncie rzeczy demitologizację sztuki jako wspólnego przedsięwzięcia całej ludzkości. Nie było już żadnego sięgania do wspólnych korzeni Renesansu, obowiązywał kolektywny nakaz skrajnego, ścisłego, niewzruszonego indywidualizmu – awangarda nowojorska od lat dwudziestych do lat siedemdziesiątych reklamowała kartezyjizm do kwadratu albo nawet do szczęścia.

Reżyser filmu *Werk ohne Autor* całkiem serio (mimo delikatnej kpiny) traktuje tę karykaturalną awangardę. Bohater filmu wpada, po ucieczce z DDR, w wir życia artystycznej awangardy, która powołuje się na Kartezjusza, ale szuka gorączkowo przynajmniej intersubiektywnego, ale najchętniej obiektywnego i rynkowo opłacalnego

potwierdzenia swojej wartości. Dowartościowanie znajduje niepewny siebie artysta z jednej strony w celebryckości (aluzje do Yvesa Kleina i jego malowania nagimi modelkami umocznymi w farbie). A po drugie – znajduje ta awangarda potwierdzenie w romantycznym alibi jednostkowej niepowtarzalności *a la* Rousseau (w filmie występuje uznany artysta, wykładowca, oparty na postaci Josepha Beuysa, którego Tatarzy krymscy uratowali z płonącego wraku samolotu zestrzelonego przez Rosjan w czasie II wojny światowej). Oryginalność w galaktyce mass mediów artyści znajdują też w ironicznych igraszkach z przemysłową reprodukcją obrazów, w powielaniu fotografii (bohater wykonuje prace podobne do prac Thomasa Ruffa, który też wywodzi się ze szkół dizajnu oraz nowej rzeczowości), w kpinach z hiperrealizmu (co nawiązuje do postaci Gerharda Richtera, na której reżyser oparł biografię bohatera filmu).

Reżyser i widz wiedzą, że przez pozorne beznamienne wykorzystanie anonimowych fotografii przemawia bogate życie wewnętrzne genialnego artysty, ale na filmie artysta się do tego publicznie nie przyznaje. A i cały świat zachowuje się tak, jakby wszystko się zmiksowało i nic nie było ważniejsze od niczego innego. Exit Renesans. Zamiast korzeni skomputeryzowany robot generujący portrety nieistniejących osób, jak na zdjęciach Ruffa, zdjęcia rzędów anonimowych bloków, standardowe meble – a nie żadne dumne neokartezjańskie „poniedziałek – ja, wtorek – ja, środa – ja”. No dobrze, odrodzenie już zdemitologizowano, ale może mit awangardy uda się ocalić?

Można by awangardę nowymi wersjami neoawangardy (sztuka konceptualna, literatura zregenerowana) ocalić, ale nie będzie to łatwe. Samowykreowanie się grupowe jest o wiele trudniejsze, kiedy indywidualizm dociera do swoich kolektywnych granic – staje się tak masowy, że każdy chce być niepowtarzalny, najchętniej w tej samej dziedzinie – a mianowicie w twórczości artystycznej, bo tam twórczym jest się niejako automatycznie. Miliony ludzi uczą się pisać

powieści, kręcić filmy, rekonstruować genealogie, budować światy fantazji, spełniać się twórczo. Jeśli nie mają na to czasu, czekają na emeryturę i idą na uniwersytety trzeciego wieku. Ale tworzyć nie przestają, a strażnicy bram do uznania, czyli *gate-keepers*, nie dają rady, nie nadążają, nie mogą nadążyć z ocenami i rankingami.

Wielokrotnie zapowiadana śmierć malarstwa, koniec powieści, upadek kultury, kres cywilizacji, utrata wszystkiego, co najważniejsze – jakoś nie dochodzi do skutku. Ale jednego wielkiego odrodzenia, ożywienia, rewitalizacji wszystkiego naraz (wszelkich sztuk i nauk) też nie ma, a awangarda... A awangarda okazuje się dużo bardziej skomplikowanym przypadkiem historycznym niż by się wydawało wszystkim autorom manifestów artystycznych. Mówiąc o przypadkowych konstelacjach historycznych mamy na myśli takie, jak renesansowa Florencja (naśladująca Bagdad via Konstantynopol) albo współczesna Krzemowa Dolinka w Kalifornii (naśladująca hipisowskie komuny, ale z basenami, kortami tenisowymi, wysokimi zarobkami oraz dobrze wyszkolonymi *barristos* od latte albo cappuccino). Ostatecznie bohater filmu przystaje do awangardy, to znaczy do kolejnej neoawangardy. Gdyby to był film z Jamesem Bondem w roli głównej, to bohater mógłby powiedzieć: *The name of the game is Avant-garde. Neo-Avant-garde.*

Cóż jednak począć, skoro mit awangardy też przewencyjnie zdemitologizowano. Jak to ujął w cytowanym już liście globalny artysta multimedialny polskiego pochodzenia, Jan Sawka:

Tymczasem musimy wyjaśniać ludziom z innego świata (choć teraz, już od lat, naszego własnego) jak to wyglądało wtedy w Polsce, w samym środku „gangreny”, „kontrkultury”, czy jak to nazywają „awangardy”.

Lata temu, kiedy zacząłem tutaj wchodzić w środowisko (byłeś tego świadkiem w 1979 roku, sam nie mogłeś się nadziwić, jak szybko sobie odtworzyłem sposób życia z czasów polskich, tak wtedy jeszcze nieodległych), zrazu nie mogli mnie zaszufładować i określić co to ja za „ryba” jestem.

Nie mieściło im się w głowie, że to, co robiliśmy tam, było częstokroć o niebo lepsze niż cokolwiek oni tu wymyślili. Trudno było im wtedy to wytłumaczyć, bo nie mogliby tego zaakceptować. Wtedy.

Potem papież przyszedł i Solidarność i nagle odkryli, że tam coś potrafią zrobić. Naturalnie nie takie ważne jak konstytucja filadelfijska czy prawa ludzkie (pamiętasz Selmę, Alabamę, Watts – oni nie pamiętają, jakaś to była chyba mała aberracja, czy co).

Jednak kiedy sporo lat minęło i zacząłem być postrzegany jako złote jajo, to szybko mnie zaczęto postrzegać jako zdolniaka znikąd, który się tak tutaj, kurwa, rozwinął – na Warholu, Wilsonie i Beatlesach.

No i teraz jak już dawno wyszedłem nawet z tutejszych ram, i coraz więcej narodów udowadnia sobie na przekór, oczywista, że to oni mnie tak wyszlifowali czy wypchnęli na górę (Mt Rainer, Mt Fuji, i Mt Blanc), to aby się wzajemnie nie skopać, uknuli nowe określenie – „the global artist” (cytowany wyżej list prywatny z 22 maja 2005 roku).

Podajmy w ramach uspokajania wzburzonych umysłów, że Polska w tej konkurencji specjalnie się nie wysiliła, więc Sawka ma rację nie dorzucając Rysów ani Giewontu do listy wysokich szczytów górskich. Pytałem dziesięć lat temu urzędników Ministerstwa Kultury, czy mogliby mi przysłać kopię francuskiego odznaczenia, malarskiego Oscara, którego otrzymał Jan Sawka w Cagnes sur Mer w roku 1975 (był wtedy najmłodszym laureatem tej nagrody) oraz opis jego indywidualnej wystawy w Aspen z okazji Bicentennial, czyli 200 rocznicy urodzin USA, otwartej w 1976 roku. Na wystawę tę wysłało go zresztą Centrum Sztuki Współczesnej Beaubourg w Paryżu jako najbardziej utalentowanego artystę ze swojego kręgu. Jakiś urzędnik w stopniu dyrektora od archiwów w MKiDN dość późno mi odpisał, że nic nie znaleźli, więc nic nie mają, nic o tym nie wiedzą i więcej nic nie będą robić, żeby się czegoś dowiedzieć. Tak więc Jan Sawka należy do dziedzictwa narodowego, ale na razie nie polskiego, tylko francuskiego, amerykańskiego i częściowo japońskiego. Niemniej

szybko zrozumiał, na czym polega ideologiczna ucieczka w globalizm. Pojęcie globalizacji służy przygotowywaniu globalnych alibi, czyli rozmyciu odpowiedzialności rozkładanej na państwa narodowe. Rzecz dzieje się na globie – czyli nigdzie. Cały świat dogonił Polskę Alfreda Jarry’ego, a do roli Ubu ustawia się cała kolejka polityków.

Przyjrząwszy się jak zdemitologizowano mit renesansu jako tryumfu utalentowanego białego mężczyzny z północnych Włoch i mit awangardy jako tryumf romantycznego autentyzmu niepowtarzalnego geniusza, który realne cierpienia ludu przekuwa na abstrakcyjne instalacje i performansy – przyjrzyjmy się próbom odświeżenia, remitologizacji, *recyclingu* tych i innych mitów.

Remitologizacja

Poza niemieckim filmem *Never Look Away* do Oscara za najlepszy film zagraniczny roku 2018 konkurują jeszcze przynajmniej trzy filmy ponadprzeciętne, nakręcone przez reżyserów z globalnej elity twórców filmowych: polski film *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego, meksykański (ale wyprodukowany dla Netflixu) film Alfonso Cuarona *Roma* oraz libański film *Capernaum* Nadine Labaki. W chwili, gdy piszę te słowa, nie wiadomo jeszcze, który otrzyma główną nagrodę w Hollywood, ale w chwili, gdy czytelnik przeczyta niniejsze zdanie, będzie już mógł ocenić, czy trafnie podałem krótką listę faworytów. *Roma* i *Zimna wojna* to filmy, które posługują się mitologią zimnej wojny oraz jej perwersyjnym wpływem na walkę klas znacznie mniej sentymentalnie niż film niemiecki. Twórcy tych dwóch filmów pokazują skutki jednoznacznego przypisania krajów, w których dzieją się pokazywane przez nich wydarzenia, jednemu z dwóch obozów – zachodniemu wolnemu światu kapitalistycznej gospodarki i parlamentarnej demokracji z jednej oraz wschodniemu okupowanemu przez Rosjan światu państwowej gospodarki i monopartyjnej dyktatury komunistycznej.

W Meksyku wieśniaczki idą na służbę do wykształconych rodzin zawodowców z klasy średniej, a ambitni przedstawiciele miejskiej biedoty mają szansę na awans poprzez wierną służbę w szwadronach śmierci mordujących zbuntowanych studentów. W Polsce awans społeczny zdolnych wieśniaczek wymaga uwielbienia dla ludowych pieśni i tańców, a kariery ambitnych ludzi z dołów społecznych opierają się na posłuszeństwie nowym władcom na wszystkich krętych szlakach ich polityki. Nadine Labaki nakręciła swój film w Libanie, który, podobnie jak cały Bliski Wschód, stał się poligonem zastępczym międzynarodowej konkurencji politycznej, ideologicznej i gospodarczej, poniekąd w ramach rekompensaty wypłacanej kompleksom militarно-przemysłowym za utratę zimnowojennych okopów wzdłuż żelaznej kurtyny od Szczecina do Triestu.

Wymyślona kiedyś przez Huntingtona dla celów związanych z ochroną południowej granicy USA koncepcja nieuchronnego zderzenia islamu ze wszystkim, co islamem nie jest, zaowocowała szeregiem wojen zastępczych w różnych miejscach świata, w tym w Libanie oraz Syrii. Jej spóźnionym skutkiem jest pomysł zbudowania muru między Meksykiem a Stanami Zjednoczonymi, który do polityki wprowadził Bill Clinton, na który finanse zaczął załatwiać Barack Obama, a który sfinalizować chce Donald Trump. Szczecin i Triest wyszły na tym przesunięciu lepiej, Bejrut gorzej. Jak na tym wyjdzie Mexico City? To rzeczywistość, która się właśnie przed nami rozgrywa. A mity? Co z mitami?

Mit renesansu ma się krzepko. Pozbyto się kajdan definicji dzieła sztuki jako niepowtarzalnego przedmiotu materialnego. Zburzono klatkę dla wszechstronnego geniusza. Nawet Mozart może być geniuszem tylko w określonych porach oraz na określonych obszarach zamieszkałych przez ludzi. W niektórych tradycjach muzycznych nie miałyby szans na wysokie lokaty. Nowy Renesans sięga nie do Platona albo Arystotelesa, ale do samego Raju. Na naszych oczach

jest właśnie odgrzewany mit ekotopijnego raju, w którym dziki żyją zgodnie z kornikami, a ludzie mają się dobrze, choć niekoniecznie już tylko na ziemi. Elon Musk obiecuje na razie Marsa, a potem całą resztę wszechświata jako teren kolonizacji i podboju. Zamiast mitu Dzikiego Zachodu – mit nieograniczonego wszechświata. Remitologizacja postępu bez granic – zastąpienie czerwonego raju klasy robotniczej zielonym rajem wegetariańskich przyjaciół przyrody – właśnie zaczyna owocować nowymi aktami globalnej przemocy.

A mit awangardy? Jeszcze nie wiadomo, czy przetrwa niemiłosiernie sentymentalne wałkowanie w ambitnych filmach. Niezrównoważona psychicznie ciotka głównego bohatera *Never Look Away* lubi dreszczyk poczucia jedności z przyrodą, który ją ogarnia, gdy kierowcy autobusów wduszają klaksony. Jej szaleństwo musi się udzielić bratankowi, bo awangardowe geny ewoluują mistycznie. Ale już możemy przypuszczać, że awangarda zawsze i wszędzie się odrodzi – przykładów dojrzałej awangardy dostarczają liczne osoby ze współczesnego wybiegu dla sław. Dojrzałą awangardzistką jest na przykład Marina Abramović – potrafiła performans zredukować do przeżycia sam na sam z artystą na środku pustej sali w nowojorskim MoMA. Jest córką komunistycznego działacza partii Tito, ale wcześniej zrezygnowała z uprzywilejowanego życia w Jugosławii. Wybrała niepewność, wolność. Dojrzałymi awangardziści to na przykład Christo/Javacheff albo Krzysztof Wodiczko, znani z instalacji owijających swoimi materiałami znane budowle albo z zaczarowywania miejskich przestrzeni poprzez wykorzystanie elewacji budynków jako ekranów dla nocnych projekcji. Żaden z nich nie jest *porte-parole* establishmentu w sensie zgodności z linią polityczną liberalnej albo konserwatywnej klasy średniej, ale obaj są dobrze zakotwiczeni w instytucjonalnym świecie sztuki. Do dojrzałych awangardzistów zaliczyłbym także Zbigniewa Liberę za genialny obóz koncentracyjny z klocków Lego, nie mówiąc już o Ai Wei Wei (genialny autoportret artysty jako bardzo młodego i bardzo martwego syryjskiego chłopczyka).

To jest globalna awangarda. Nie ma ta globalna awangarda jednej wspólnej platformy instytucjonalnej, choć jej przedstawiciele przewijają się przez imprezy, wystawy, spotkania, galerie, festiwale. Nie ma ta globalna awangarda jawnie zorganizowanej karnej kompanii pisarzy, dziennikarzy, reporterów, dokumentalistów, wykładowców akademickich oraz innych pośredników w handlu wartościami estetycznymi. Ale jest rozpoznawalna. Wystarczy raz po raz zerknąć na łamy „The New York Review of Books” (dwutygodnik) albo od czasu do czasu poczytać recenzje Petera Schjeldahla na łamach „The New Yorkera” (tygodnik), by zdać sobie sprawę z niektórych wędrówek wartości akcji twórców albo szkół po giełdach kulturalnych świata. Libera w *Pozytywach* oraz Ai Wei Wei w wystawach o masowych migracjach z Palazzo Strozzi pokazali, że odczarowanie świata idzie w parze z równie nieuniknionym jego ponownym zaczarowaniem. Remitologizuje się – jak u Jana Sawki, Ai Wei Wei albo Krzysztofa Wodiczki – wszystko: olbrzymie banery zespołu Grateful Dead albo pojazdy dla bezdomnych, plakaty wzywające do solidarności z „Solidarnością” albo zdjęcia poparzonych napalmem wietnamskich dziewczynek, symbole islamu, chrześcijaństwa i judaizmu zgodnie wieńczące wysokie maszty, których las miał wyrosnąć na jednym ze wzgórz pod murami Jerozolimy, albo fotografie utopionych syryjskich, a właściwie kurdyjskich dzieci.

To nie wszystko: konkurencja o statuetkę Oscara za najlepszy film zagraniczny roku 2018 spycha literackie nagrody Nobla na margines życia kulturalnego naszej planety. Już zepchnęła, ponieważ skorumpowany Francuz zmusił komitet przyznający literackie nagrody Nobla do pominięcia roku 2018 i nieprzyznania żadnej nagrody żadnemu pisarzowi. Dlatego pytanie o to, kto dostanie Oscara za najlepszy zagraniczny film fabularny w lutym 2019 roku nabiera nowego znaczenia. Von Donnersmarck czy Pawlikowski, Cuarón czy Labaki? Czyj mit zwycięży? *Romantyczny* mit o odkupieniu winy Niemców

za II wojnę światową i Holocaust przez genialnych twórców, którzy jako dzieci przeżyli alianckie bombardowania Drezna? *Egzystencjalny* mit miłości, która wszystko zwycięża, zwłaszcza żelazne kurtyny oraz walkę klas i pozwala ofiarom ponieść się z klęski i poniżenia, włączając się w wielki łańcuch twórczego bytu? *Lewicowy* mit szlachetnej, choć biednej Indianki, która przerasta moralnie swoich pracodawców subtelnie i empatycznie ratując ich dzieci przed śmiercią, a rodzinę przed całkowitym rozpadem? Czy może *feministyczny* mit szlachetnego dziecka, któremu wrodzona dzikość serca każe wnieść oskarżenie przeciwko rodzicom za to, że go wydali na świat, w którym musi być pariasem? Cztery mity walczą o palmę pierwszeństwa, o przykucie uwagi w globalnej wiosce, dzięki multimedialnym, ale silnie uzależnionym od komunikacji wizualnej tam-tamom: mit romantyczny (wyjątkowość geniuszy nas wyzwoli), mit egzystencjalny (autentyzm najlepszych, ale niekoniecznie genialnych nas wyzwoli), mit lewicowy (ostatni będą pierwszymi, nawet jeśli okażą się bardziej chętni niż kompetentni) oraz mit feministyczny (miłosierne będą pierwszymi, bo one trzymają w sercu i brzuchu klucz do przetrwania gatunku).

Takie są możliwe diagnozy ostatnich, jeszcze ciepłych prób remitologizacji w akcji, w działaniu, na żywo, mitologizacji obserwowanej w najnowszych filmach najwrażliwszych reżyserów i reżyserek. Teraz cofnijmy się nieco, wznieśmy się nieco na drabince abstrakcji i zapytajmy, jaka awangarda wyłoni się z popiołów kontrkultury, o której wspominał Jan Sawka, a o której ja napisałem książeczkę obserwatora uczestniczącego pt. *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*². Bo właśnie ta awangarda, wyrosła z ówczesnej uzdolnionej młodzieży, zajmie się remitologizacją naszej kultury – miejmy nadzieję mniej nieudaną niż remitologizacje rasowe, klasowe i ekologiczne.

Kiedy w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku uczestniczyłem w studenckim życiu kulturalnym w klubach Poznania, Warszawy, Krakowa, Wrocławia, Łodzi czy Gdańska (Świnoujście z FAMA-ą

oraz Jarocin z festiwalami oraz zadymami też pojawiały się na tej mapie studenckiej kontrkultury), wydawało mi się, że mity komunizmu, socjalizmu albo marksizmu skończyły na śmietniku historii jako farsa w latach 1966–1972, gdy strajkujący na nowojorskim uniwersytecie Columbia studenci przywódcy dzwonili do swoich matek i prosili, by te sprawdziły w książce Johna Reeda co właściwie Lenin robił w Smolnym, gdy dokonywano zamachu stanu.

Kiedy pisałem książeczkę o polskim teatrze studenckim jako elemencie kontrkultury, wymieniałem ogólnie dwie tendencje w sztuce teatralnej, które dawały się zauważyć w przedstawieniach nieformalnej wspólnoty studenckich społeczności i sieci instytucjonalnych. Nazwałem je linią Brechta (polityczne oddziaływanie na widza jako przyszłego uczestnika ruchów społecznych, jak to widział na przykład Teatr Chleba i Lalki z Nowego Jorku) oraz linią Stanisławskiego (choć bardziej to była linia Artauda, jako autora koncepcji teatru okrucieństwa i Grotowskiego, jako twórcy Teatru Laboratorium). W polskiej kontrkulturze studenckiej walka o dusze twórców teatru studenckiego toczyła się bowiem między linią Brooka (pusta przestrzeń wypełniona Szekspirem i Dantem albo Mahabharatą i Ramajaną) z jednej, a linią Grotowskiego (czasoprzestrzeń przedstawienia teatralnego jako kościół cielesnej bliskości, zmysłowo przeżywanej wspólnoty) z drugiej strony. Nazwałem to wówczas – w roku 1988, a więc jedną trzecią stulecia temu – prawdą ciała i prawdą systemu, ograniczając się do wpływu tych dwóch mitów idealnego przeżycia estetycznego w teatrze na trening aktora (jeździłem wówczas z Teatrem Ósmego Dnia, którym kierował Lech Raczak, na wrocławskie przedstawienia *Księcia Niezłomnego* albo *Apocalypsis cum figuris* i bez powodzenia starałem się zainteresować aktorów *Życiem Galileusza* Brechta).

Czy dzisiaj przez performansy artystyczne, w tym filmowe i teatralne, wideowe i multimedialne, przemawiają inne mity, przebijają

się inne remitologizacje życia społecznego? Z punktu widzenia mitologii, jakie wtedy rodziły się w środowiskach studenckiej kontrkultury, na uwagę zasługuje mityczny *ideał wspólnoty* jako swoistej komuny – jeszcze nie zniszczonej umasowieniem bohemy na stadionowych koncertach zespołów muzyki rockowej. Nie można także zapominać o ideale wspólnoty jako mitycznej *zbiorowości twórczej*, pobudzającej drzemiące we wszystkich, ale przytłumione w trakcie standaryzującego uspołecznienia nastroje twórcze i talenty wszelkiego rodzaju. Marks wyobrażał sobie, że każdy rano popracuje w fabryce, w południe na roli, a wieczorem zajmie się zbawianiem wykształconych i wyrafinowanych osobowości – napisze recenzję z powieści, spektaklu teatralnego albo koncertu muzycznego. Dzisiaj mity te przekuto w mit spontanicznej mobilizacji dzięki medium społecznościowym – ale na naszych oczach mit ten rozplywa się w nicość, bo pospolite ruszenie z parku Zuccotti protestujące pod hasłami „Occupy Wall Street” szybko się rozeszło do domów (została Tea Party, ale dlatego, że oprócz Facebooka miała pracę u podstaw, sieci konserwatywnych radiostacji lokalnych oraz miliarderów niechętnych liberalno-lewicowemu establishmentowi akademicko-polityczno-medialnemu).

Czy jednak takie idealne wspólnoty mogłyby stać się narzędziami ruchu społecznego, ułatwiając subkulturom awans do rangi uniwersalnego ruchu społecznego, dysponującego atrakcyjnym mitem? Kryzys Unii Europejskiej, w której dominują elity ukształtowane przez ruchy kontestacji i kontrkultury studenckiej z lat 1966–1972, wyraźnie wskazuje, że przesuając się od czerwieni ku zieleni, lewicowi zwolennicy ekologicznie poprawnych mitów powrotu do naturalnego środowiska przyrodniczego nie potrafili wyjść z subkultury ekologów i dojść do masowego ruchu społecznego – choć udaje się już wyprowadzać ludzi na ulice pod hasłami protestu przeciwko nadmiernemu zatruwaniu środowiska (powietrza, wody, gleby, żywności). Nadal jednak nie wiadomo, jak sobie dać radę nie tylko z nadchodzącym

bezrobociem spowodowanym przez robotyzację, ale także z resentymentami wywołanymi nierównością, którą coraz trudniej uzasadnić ideologicznie urodzeniem, zamożnością, a nawet merytokratycznym wykształceniem. Tylko skuteczna remitologizacja może zapobiec gwałtownym protestom oraz sięganiu po przemoc w walce politycznej. Dlatego lewicowe elity zaczynają przygarniać do serca populizm – rezygnują z walki klas (słusznie, bo to tylko jedna odmiana narodzin wartości z ducha niesprawiedliwej wymiany) i nawołują do radykalizacji demokracji.

Chantal Mouffe, lewicowa ideolożka, zaczytuje się w niemieckim teoretyku państwa i prawa (Carl Schmitt) oraz konserwatywnym krytyku demokracji amerykańskiej (Alexis de Tocqueville) i pisze: *Wolność i równość nigdy się nie dają w pełni pogodzić i zawsze utrzymuje się między nimi napięcie*³. Po czym dodaje: *Głównym problemem z instytucjami przedstawicielskimi polega na tym, że nie dopuszczają do pełnej konfrontacji pomiędzy różnymi wizjami społeczeństwa, co jest warunkiem koniecznym, aby demokracja tętniła życiem. To ten brak konfrontacyjnego konfliktu, a nie wady przedstawicielstwa pozbawiają obywateli głosu. Rozwiązaniem nie jest odrzucenie przedstawicielstwa, ale udoskonalenie naszych instytucji, by stały się bardziej przedstawicielskie. Taki powinien być cel lewicowej strategii populistycznej*⁴.

Jak widać, nowego mitu naczelnego, nowej mitologizacji sfery publicznej, należy wypatrywać wśród multimedialnych proroków na populistycznej pustyni. A ich pochodzenie trudno przewidzieć, bo ani lewica, ani prawica nie mają na ich wynalezienie albo odkrycie monopolu. Niech żyje demokracja, która potrafi lawirować między wolnością a równością. Ale w sztuce dochodzi do tego jeszcze wybitność, nadzwyczajność, wyższość zdana na łaskę i niełaskę przeciwności oraz niższości. Czy pomoże artystom ogłoszenie, że są nadzwyczajną kastą? Niekoniecznie. Platon wygnał poetów z państwa idealnego. Za czasów Szekspira albo Moliera aktorów chowano poza

kościelnymi cmentarzami. My wynosimy aktorki, modelki i piosenkarki rockowe na celebryckie piedestały. Czy dlatego, że podświadomie nadal wierzymy w mit postępu, który przejawia się łagodzeniem obyczajów?

SŁOWA KLUCZOWE: **MIT SZTUKI, PARADYGMAT SZTUKI, DE- I RE-MITOLOGIZACJE SZTUKI, KULTURA/POPKULTURA/KONTRKULTURA**

- 1 J. Sawka, list prywatny, pisany w High Falls, w stanie Nowy Jork, w niedzielę wieczór, 22 maja 2005 (ze zbiorów autora).
- 2 Por. S. Magala, *Polski teatr studencki jako element kontrkultury*, Warszawa 1988.
- 3 Ch. Mouffe, *For a Left Populism*, Londyn & Nowy Jork 2018, s. 43
- 4 Tamże, s. 57 (przekład mój – SM).

Sławomir Magala
De- and Re-Mythicization

Not only light escapes our reflections, wandering about the term wave and the term particle. Also arts, which present the world as it if was mysterious and worth living, escape our intellectual order. They bolt from subtle conceptual webs, wander between patterns of discoveries (a “discovery” of perspective in renaissance) and designs (drafts, projects) of inventions (“inventing” photography, and then putting it in motion and giving it sound). They bolt, wandering between myths, of which two are most important for arts – the myth of renaissance, i.e. resurrection (but at the same time, liberation), and myth of counterculture i.e. liberation (but at the same time, resurrection). Mythicization, demythologization and remythologization sail between two para-myths, i.e. paradigms, mothers of all performance art myths. It is about a discovery myth, which will inspire us to dream up plans for the future, and a myth of invention, which will save us from annoying slavery.

KEYWORDS:

**ART MYTH, ART PARADIGM, DE AND RE MYTHICIZATION OF ART,
CULTURE/POP CULTURE/ COUNTERCULTURE**