

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura IV (2012)

Ryszard Solik

Sztuka „gorszenia”, czyli o zgorszeniu jako doświadczeniu dzieła. Konteksty i uwarunkowania

Doświadczenie dzieła sztuki – zważywszy wariantowość rozumienia sztuki i jej samonapędzającą się skłonność do przekształceń, a w efekcie także zdumiewającą odmienność pomieszczanych pod szyldem artystyczności realizacji i projektów – może budzić różne, nierzadko przeciwstawne skojarzenia i reakcje. Może wszak, co zachodzi zwykle najczęściej wobec sztuki przeszłości, zachwycać kunsztem i rygoryzmem formalnych rozwiązań, warsztatem czy wiernością odtworzenia. Może ujmować bezkompromisowością wizji, zdumiewać wdziękiem, stylizacją czy ekspresją, ale może również poprzez działania niejednokrotnie redefiniujące nasze społeczne przyzwyczajenia, preferencje czy normy prowokować, bulwersować, oburzać, wywoływać skandal, gorszyć, a nawet budzić wstręt czy niesmak. Może wreszcie dzieło sztuki być (bądź raczej uchodzić ze względu na konkretyzujący wymiar kontekstualnej interpretacji za) tak gorszące, „skandalorodne” i szokujące, że w swych najbardziej radykalnych wcieleniach (chciałoby się dopowiedzieć zazwyczaj wiązanych z tak zwaną anarchosztuką, sztuką negatywną, para-sztuką, sztuką krytyczną czy interwencyjno-aktywistyczną) „narusza homoestazę zbiorowego współistnienia”, stanowiąc doskwierający i „hałaśliwy dysonans w harmonii życia społecznego”¹.

Może zatem sztuka zarazem zachwycać i gorszyć, przy tym – nie wykluczamy tego – zachwycać może to, co gorszące, a i gorszyć niegdyś niegorszące. Dzieje się tak, bo zmienność wspólnot interpretacyjnych, kontekstów i okoliczności powoduje, iż nie tylko w różnych sytuacjach postrzegamy inaczej, ale wręcz widzimy co innego. „To, co ktoś widzi, nie jest [przecież – podkr. RS] – wskazuje Stanley Fish – niezależne od kategorii psychicznych i językowych, jakimi się posługuje – przeciwnie, jest ich wytworem i jest tak dlatego, że kategorie te nie są jedynie nakładane na percepcję, ale stanowią jej treść”².

¹ H. Szabała, *Skandal w kulturze*, w: *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, red. L. Grudziński, Gdańsk 1993, s. 99.

² S. Fish, *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, rozumiały samo przez się i inne szczególne przypadki*, przeł. M. Smoczyński, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. K. Arbiszewski i in., red. A. Szahaj, Kraków 2008, s. 33.

Ów gorszący a uwzględniając aspekt etymologiczny zarazem skandalizujący³ wymiar sztuki wydaje się dziś udziałem przede wszystkim twórczości ostatnich dwóch stuleci, zwłaszcza modernistycznej i ponowoczesnej praktyki artystycznej, narracji krytycznych i dekonstruujących. Sztuka współczesna niewątpliwie łatwiej gorszy, zdumiewa, zaskakuje, albowiem, najogólniej rzecz ujmując, „poprzez swe dzieła ciągle pyta [...] i udziela coraz to nowych odpowiedzi”. Co więcej okazuje się nieustannie „zdolna transformować swoje bliższe i dalsze warunki”, by „uczynić niezbędnym jakieś niezwykle kryterium albo w ogóle znieść granice sztuki”⁴. Faktycznie trudno zaprzeczyć, zaskoczenie, prowokacja, konsternacja i oburzenie, konfuzja, zakłopotanie, skandal czy zgorszenie nader często towarzyszyły i towarzyszą artystycznym przedsięwzięciom XIX i XX wieku. Te wcześniejsze – związane choćby z głośnymi, bo gorszącymi debiutami artystycznymi, np. impresjonistów, fowistów, propozycjami kubizmu, dadaizmu czy surrealizmu – znamy z opracowań historii sztuki i źródłowych tekstów krytyki⁵. O części najnowszych i najbardziej spektakularnych – przypomnijmy tylko Cattelana, Hagensa, Kozyrę, Żebrowską, Kuszeja, Nieznańską czy *Nazistów w Zachęcie* – niejednokrotnie informowały media, prezentując przy tym nie mniej spektakularne (a nawet dokumentowane) wystąpienia i reakcje spieszących z doniesieniem do prokuratury bądź interweniujących osobiście obrońców wartości i poprawności sztuki⁶ (incydent z rzeźbą Cattelana czy siekający eksponaty szabłą Daniel Olbrychski).

Sztuka gorsząca/wywołująca zgorszenie – podkreślmy to wyraźnie – nie jest jednak przypadłością wyłącznie nowoczesności i naszej ponowoczesnej, spluralizowanej aktualności. Ambiwalencja oraz przeciwstawność reakcji i doznań stanowiły składowe doświadczenia sztuki w całej jej ciągłości historycznej. Zachwycała, ale i gorszyła nie tylko dlatego, że nieustannie łamała konwencje i estetyczne standardy, czyniąc to nawet w okresach względnej stabilizacji ikonografii⁷, lecz także – sugeru-

³ „Etymologia pojęcia *skandalu* wywodzi się z języka greckiego od słowa *skándalon*. *Skándalon* natomiast pochodzi od terminu *skadzein*, co znaczyło dosłownie kuleć, a sens jego wyraża przeszkodę, która odpycha, aby przyciągnąć, przyciąga, aby odpychać. Ma więc zjawisko skandalu zawarte w sobie biegunowo przeciwstawne wartości, permanentnie sobie obce, a które są jakby połączone li tylko relacją konfliktu. Sens fenomenu skandalu polega na tym, że ma wzbudzać ambiwalentne emocje, ma zarazem przyciągać uwagę, aby jednocześnie ją porażać. Skandal budzi jednocześnie zainteresowanie i oburzenie. Przyciąga więc po to, aby gorszyć i takie jest dosłowne znaczenie greckiego *skándalon*, tj. zgorszenie”. H. Szabała, dz. cyt., s. 97.

⁴ J. Margolis, *Przedmowa do wydania amerykańskiego*, [w:] *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, przeł. W. Chojna, K. Guczalski, M. Jakubczak, K. Wilkowska, Kraków 2004, s. 139.

⁵ Przypomnijmy choćby reakcje krytyki na debiut impresjonistów. Sposób plastycznej notacji i formalne rozstrzygnięcia tego kierunku spotkały się z gwałtownym oporem krytyki i publiczności, przydając wystąpieniu impresjonistów znamion skandalu.

⁶ Zazwyczaj chodzi o obrazę uczuć religijnych, a w efekcie o odwoływanie się do paragrafu 196 *Kodeksu karnego* (właśnie o obrazie uczuć religijnych), jak pisze Magdalena Środa, „jedynego takiego w Europie”. Por. M. Środa, *W sprawie szatana...*, „Wprost” 2011, nr 37 (1492), s. 34.

⁷ Myślę o nurtach i kierunkach rozwijających się w obrębie kultur czy formacji „restauratywnie” nastawionych. W szczególności o stabilizacji ikonografii opartej na tradycyjnych

je Jean Baudrillard – poprzez właściwą jej wolę transcendowania świata⁸ i jednocześnie – jak wspomniałem – własnych granic i granic doświadczenia artystycznego i estetycznego. A to objawiało się tyleż poprzez spektakularne i zaskakujące reorganizacje oraz rewolty, jak i najbardziej detaliczne i skromne, lecz niepozbawione wagi i społecznego rezonowania modyfikacje. Pouczający i w efekcie wart przypomnienia wydaje się w tym przypadku, jakże „niewinny” w porównaniu do niektórych dzisiejszych realizacji z obszaru sztuki krytycznej czy twórczości eksplorującej „Inne/Innego” incydent ze św. Mateuszem Caravaggia.

Na rok 1602 datowane są dwa obrazy tego artysty o identycznym tytule *Święty Mateusz*, a ściślej *Mateusz piszący ewangelię*. Pierwszy, zniszczony, znajdował się niegdyś w zbiorach Kaiser-Friedrich Museum w Berlinie, drugi wypełnia ołtarz w Kościele S. Luigi dei Francesi w Rzymie. Autora zmuszono do namalowania kolejnej, jak się dziś przyjmuje, mniej udanej i artystycznie słabszej (gorszej), lecz niegorszącej wersji, bo pierwsza wywołała skandal i oburzenie, wykraczając daleko poza utarte konwencje godnej wizualizacji zarazem świętego i ewangelisty. Uwzględniając modyfikujące znaczenie sytuacji, łatwo przy tej okazji dostrzec swobodną grę znaczeń i związków (nie tylko językowych czy słowotwórczych) gorszącego z gorszym. Pierwszą, gorszą, w konsekwencji odrzuconą (zatem gorszą i nie do przyjęcia w opinii ówczesnych zleceniodawców) wersję przedstawienia zastąpił rozwiązaniem wprowadzonym niegorszącym, ale jednocześnie w ocenie dzisiejszych specjalistów wyraźnie słabszym. W rezultacie – jak widać – gorszący to nie zawsze gorszy; zmienność kontekstu i okoliczności niejednokrotnie znacząco reorganizuje wzajemność relacji i sensów obydwu pojęć, podważając funkcjonujące doraźnie i uznawane przeświadczenia czy konotacje.

Co wzbudziło zgorszenie w przypadku pierwszej wersji? Najogólniej rzecz ujmując to, co najczęściej niegdyś gorszyło – odmienną plastyczną notację przeczącą z jednej strony tradycyjnej, zazwyczaj idealizującej ikonografii świętych, z drugiej jej odrębność wobec sztuczności manierystycznego malarstwa religijnego. Krótka ekfrazja⁹ Ernsta Gombricha tak opisuje owe gorszące przedstawienie: Caravaggio, powiada Gombrich, „[...] namalował świętego Mateusza z łysą głową i gołymi zakurzo-

exemplach (np. średniowiecze) i uznanych dominujących konwencjach (np. różne wcielenia tendencji klasycystycznych).

⁸ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 109.

⁹ Pojęcie to przywołuję w szerszym (etymologiczno-źródłowym) znaczeniu, niż na przykład proponuje to *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988 („Utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”). Nie o poetyckość wyłącznie chodzi. O tym szerszym aspekcie rozumienia ekfrazy pisze również Wiesław Juszcak. „Pojęcie »ekfrazy«, które dziś zasadniczo odnosi się do dzieł sztuki, nie miało początkowo takich ograniczeń. Grecki czasownik *εκφράζω*, od którego *εκφρασις* pochodzi, znaczy »opowiadać« lub »opisywać«, a stąd rzeczownikowa forma to po prostu »opis« (pierwotnie bez dalszych kwalifikacji). Jednak już w późniejszym okresie hellenistycznym, a zwłaszcza za cesarstwa, bujny rozkwit retoryki (np. Hermogenes z Tarsu, ok. 160–230) uczynił z ekfrazy ściśle określony gatunek literacki, związany z ćwiczeniem mówców (*προσομιμασία*), lecz pozbawiony jednak jeszcze wyraźniejszego tematycznego zakresu: mógł to być opis czegokolwiek, byle cechowała go *ενάργεια*, czyli przejrzyistość, jasność, gwarantująca wyraźny »widok« tego, co opisywane, przedstawiane w słowach”. Por.

nymi stopami, niezręcznie przytrzymującego ogromną księgę, marszczącego brew z wysiłku przy pisaniu, do którego był nienawykły¹⁰. Artyście zarzucono „brak szacunku dla świętego”. Dezaprobatę i zgorszenie wzbudziły: podejrzana aparycja i wręcz prostackość postaci, twardy modelunek oraz ostry, piwniczny światłocień. W istocie przedstawiony w tej wersji ewangelista to niewątpliwie „gminny typ”, nie nobliwy mędrzec. Fizyczność Mateusza łamie tym samym wszystkie zasady uznawanej wizualizacji, w rezultacie wydaje się rodzajem ikonograficznej niepoprawności/nieprawości, obrazem niegodnym (niegodziwym) i siejącym zgorszenie. Podaje też w wątpliwość zazwyczaj niekwestionowaną niegdyś kategoryczność przesłania, jakoby piękna powierzchowność miała być rękojmią niezwyklej osobowości i bogactwa ducha. Przeczy również jednoznaczności prostych relacji poszukujących zależności pomiędzy wyglądem a dyspozycją umysłu. Czyni to wreszcie w czasach nie tylko zakładanej, ale koniecznej współpracy malarza i teologa¹¹, i jakby tego było mało, gorszy wizerunkiem świętego, który, o ironio, przed zgorszeniem przestrzegają. „Biada światu z powodu zgorszeń! – napomina w ewangelii Mateusz – Muszą wprawdzie przyjść zgorszenia, lecz biada człowiekowi, przez którego dokonuje się zgorszenie” (Mt 18,7).

W istocie więc, odwołując się do tego, jak i innych przykładów, „zgorszenie” i różnorakie skandale artystyczne to rzeczywistość twórczości jako takiej, współrozciągnięta z historią artefaktów i estetycznych reorganizacji. „Zgorszeń” i gorszących realizacji znajdziemy w dziejach kultury artystycznej więcej. Wynikały one nie tylko z treści czy formy plastycznego ustrukturywania, z przekształceń i rekonstrukcji uznanych konwencji ikonograficznych, z deestetyzacji samej sztuki czy programowej kontestacji utrzymujących się w długiej koniunkturze historycznej aksjologicznych niezmienników, ale także z rangi sztuki jako szczególnie ważnego i zasadniczo zideologizowanego obszaru antroposfery, „która, podobnie jak nauka, była niezbędnym i istotnym składnikiem panującego systemu, [...] komunikowania się i wymiany”¹².

W. Juszcak, *Ekfrazja imaginacyjna: eidolon Heleny*, cz. I, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszcak_eidolon_heleny01.htm. [23.09.2011].

¹⁰ E.H. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska i in., Poznań 2007, s. 31.

¹¹ Często się zdarzało, że w przypadku sztuki religijnej i ideowo zaangażowanej, wykorzystywanej jako nośnik lansowania wyodrębnionych postaw i wzorów (dotyczy to także sztuki kontrreformacji), istotę przekazu określał wykształcony ideolog lub teolog. Artysta-wykonawca przez długi czas był zobowiązany do przestrzegania obowiązujących konwencji ikonograficznych, swoistego decorum form i gatunków, wreszcie do realizacji programu i spełnienia oczekiwań oraz preferencji zleceniodawcy. Co więcej, należy podkreślić, że problem rozdziału autorstwa na obszar inwencji i realizacji był czymś zgoła naturalnym i często praktykowanym, szczególnie w obrębie komunikatu religijnego. Podkreśla to m.in. Janusz Pasierb pisząc, że „historia sztuki po soborze trydenckim poświadcza istnienie takiej współpracy teologa z artystą”. J. Pasierb, *Sztuka czasów potrydenckich*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984, s. 54. W każdym bądź razie, jeśli nawet tak ścisła współpraca nie miała miejsca w przypadku twórczości Caravaggia, to konieczność namalowania drugiej, niegorszącej wersji św. Mateusza w istocie potwierdza panujące wówczas zwyczaje, siłę konwencji i niezbędność akceptacji ze strony kościelnych zleceniodawców.

¹² G.C. Argan, *Człowiek, sztuka, historia*, w: *Sztuka w dziejach człowieka*, red. M. Hollingsworth, przeł. S. Rościcki, Wrocław 1992, s. 5.

Brudne stopy i podejrzana (gminna) aparycja świętego okazały się w tym przypadku równie gorszące jak obnażony biust Marii Panny w obrazie Krzysztofa Kuszeja, czy też tegoż artysty „kopulujące” postaci na tle fragmentu Matejkowskiego *Grunwaldu* (choć podobnych emocji nie wzbudziła naga pierś Madonny z obrazu Jeana Fouqueta, tak zwany dyptyk z Melun z Musée royal des Beaux-Arts z Anvers¹³). Ale gorszyły też inne przedsięwzięcia przeszłości. Przyjrzyjmy się tylko niektórym, nie ma bowiem potrzeby i zarazem miejsca na szczegółowe rozpatrywanie tej problematyki w szerokiej perspektywie diachronicznej.

Gorsząca, a w rezultacie nie do zaakceptowania dla obrońców tradycji i dawnego ładu była niewątpliwie sztuka „amarneńska”, związana z religijno-kulturowo-artystyczną rewoltą Echnatona, który podważył i odrzucił nie tylko egipski system religijny, hybrydyczny panteon bóstw zastępując monoteistycznym kultem Atona, ale także wypracowany od niemal tysiąclecia ikonograficzny kanon oficjalnej sztuki. Radykalizm wolty gorszył tak bardzo, że z sumiennością audytorów następcy wykreślali kartusze z imieniem faraona z wszelkich możliwych przekazów ówczesnej sztuki. Zgorszył, i to ze skutkiem śmiertelnym, utopiony w „obitej ołowiem skrzyni” Sotades z Maronei, publikując „sprośno-obelżywy wiersz o kazirodczym [skądinąd niepoprawnym i gorszącym – podkr. RS] małżeństwie Ptolemeusza II”¹⁴. „Gorszył” Chrystus głoszący pośród Żydów zreinterpretowaną (pod każdym względem niepolityczną) ideę mesjańską¹⁵, na którą niewątpliwie niewielu było wówczas gotowych. Wspominam o tej kwestii, wykraczającej bezpośrednio poza interesującą nas tutaj przestrzeń rozważań, bo wkrótce znalazła ona swój istotny wymiar w ikonografii. Swego czasu za gorszące, bałwochwalcze i haniebne uchodziły przecież, przynajmniej dla niektórych chrześcijan (orędowników ikonoklazmu w VII czy XVI wieku), chrystologiczne wizerunki, a także plastyczne próby wizualizacji Marii czy świętych.

Nie zapominajmy, że sztuka religijna kształtowała się w ogniu fundamentalnych polemik i sporów, dzielących zwolenników i przeciwników istnienia obrazu w chrześcijaństwie. Dziś częstokroć zgorszenie budzą rozmaite reinterpretacje tradycyjnej ikonografii religijnej (mówimy o obrazie uczuć, świętokradztwie i pogardzie dla wszelkich świętości), niemniej to, co obecnie uchodzi za usankcjonowany standard, samo było niegdyś źródłem skandalu i zgorszenia, a co za tym idzie ambiwalentnych i niejednokrotnie gwałtownych reakcji. „Rzeczywistość Wcielenia Boga i tajemnica Krzyża były [swego czasu – RS] dla jednych skandalem, dla innych szaleństwem. Skandalem i szaleństwem pozostawał także odzwierciedlający je wizerunek”¹⁶. Uzasadnione wydaje się również domniemanie, że za gorszące mogły

¹³ W tradycji ikonografii religijnej Madonna była zawsze przedstawiana ubrana, wyjątku nie uczynił nawet Michał Anioł w *Sądzie ostatecznym* w Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie Maria pozostaje jedyną postacią ubraną pośród nagiego tłumu.

¹⁴ C. Brown, *Wypatrywanie Kleopatry*, „National Geographic Polska” 2011, nr 8 (143), s. 52.

¹⁵ Pamiętajmy, że „naród żydowski w [...] postaci Mesjasza [...] oczekiwał potomka Dawida, który odbuduje królestwo Izraela w całej jego wspaniałości. Zresztą samo słowo Mesjasz należy umieścić w kontekście ideologii królewskiej, ponieważ znaczy Namaszczony przez Pana, a pojęcie to początkowo określało osobę panującą, która została namaszczona na króla. Tak więc to nowy król Żydów miał w tych oczekiwaniach położyć kres cierpieniom Izraela”. P. Crepon, *Religie a wojna*, przeł. E. Burska, Gdańsk 1994, s. 50.

¹⁶ L. Uspiński, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 13.

w antycznej Grecji uchodzić akty sztuki archaicznej czy klasycznej, gdy nagość przestała być czymś naturalnym i wymagała uzasadnienia; podobnie skandaliczne mogły wydawać się pierwsze próby przedstawiania aktu kobiecego w kulturze niewątpliwie zdominowanej przez mężczyzn i od wieków hołdującej pięknu ciała męskiego¹⁷. Nagość w sztuce gorszyła też zazwyczaj w średniowieczu, mimo złożoności opracowania tego zagadnienia przez teologię moralną, i zasadniczo negatywnej konotacji przypisywanej wyłącznie tak zwanej *nuditas criminalis*¹⁸.

Gorszące okazały się także wszelkie próby wykroczenia poza utarte schematy kompozycyjne. Średniowieczny wytwórca porzucił indywidualizm rozstrzygnięć na korzyść tradycji, ikonograficznych wzorów i uznanych rozwiązań. Nowość gorszy. „Innowacja to grzech”, więc „Kościół skwapliwie tępi *novitates*”, zaś „prawda to tajemnica przekazywana z pokolenia w pokolenie, pozostawiana przez mędrca (mistrza) temu, kogo uznał godnym depozytu”¹⁹. Dziś gorszy i oburza plagiat (jeśli rozumieć go jako zawłaszczenie intelektualnego wysiłku i skopiowanie cudzej pracy czy rozwiązania), wówczas pragnienie oryginalności. Przy pewnym stopniu uogólnienia można by pokusić się o konkluzję, iż za gorszące uznajemy obecnie to, co w obrębie średniowiecznej wspólnoty interpretacyjnej nie tylko gorszącym nie było, ale wręcz uchodziło na rozwiązane jedynie słuszne i nakazane. W mniej odległej perspektywie gorszący i skandaliczny okazał się też cykl rycin Marcantonio Raimondiego inspirowany rysunkami Giulia Romano i sonetami Piotra Aretino. Incydent wart jest odnotowania, bo to prawdopodobnie pierwszy w czasach nowożytnych przypadek gorszącej twórczości, który wiąże się ze szczególnie represyjnymi konsekwencjami: nakład i matryce zniszczono, a autora uwięziono²⁰. Wiemy, że swego czasu gorszyła nieprzyzwoitość postaci *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Rozważano nawet zniszczenie i usunięcie fresku, poprzesztano jednak na „domalowaniu draperii osłaniających nagość”, co za pontyfikatu Pawła IV uczynił Daniele da Volterra²¹. Pozbawiona mitologicznego dekorum nagość gorszyła też w niegorszących dziś *Śniadaniu na trawie* i *Olimpii* Maneta. Zbliżone reakcje budziły wyrafinowane, erotyczne stylizacje Beardsleya i „reporterska” twórczość „przekłętego» artysty Montmartre’u”, Toulouse-Lautreca, „przedkładającego atmosferę nocnych lokali i domów publicznych ponad wyrafinowane uroki własnego świata”²²; oburzały szokujące projekty fresków Klimta dla auli uniwersyteckiej i *Fryz Beethovena* w gmachu Secesji Wiedeńskiej. Gorszył Duchampowski pisuar, gorszył „goły” Bereś.

¹⁷ Por. też uwagi na temat homoseksualizmu w kulturze Grecji archaicznej. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. 1, Warszawa 1988.

¹⁸ O niektórych zagadnieniach z tym związanych pisze m.in. E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, przeł. K. Kamińska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białoostocki, Warszawa 1971. Por. też A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.

¹⁹ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1997, s. 337.

²⁰ Por. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 81–82.

²¹ A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa–Kraków 1983, s. 269.

²² M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 180–181.

Podobne przykłady można mnożyć. Jednak problem sztuki „gorszącej” narasta w okolicznościach przejścia z twórczości o stosunkowo „niskim poziomie entropii”²³ (uporządkowanej i niezróżnicowanej koncepcyjnie) do aktywności różnorodnej, podatnej na nieograniczoną kolejnych artystycznych wcieleń w obrębie nie tylko różnych, ale i opozycyjnych zestawów koncepcyjnych sztuki. Wszak już niektóre dziewiętnastowieczne artystyczne „izmy” prowokację miały niejako *implicite* wpisana w swoje założenia i programy. Dlatego najpierw problem ten intensyfikuje się w projekcie „modernistycznego” przyspieszenia, który zasadniczy kształt zyskał w XIX i pierwszej połowie XX wieku, dając wyraz przekonaniu o nieustannym i nieograniczonym postępie. Potem w postmodernistycznym przesileniu i pluralizmie, „naładowanym wielością krzyżujących się energii”²⁴ destabilizujących wszelkie standardy i porządki. W opozycji do tendencji restauracyjnych ukierunkowanych na utrwalanie stanu rzeczy, „antytradycjonalistyczna energia” głównym zawołaniem nowoczesności uczyniła zmianę. „Konwencjonalna retoryka poświeceniowa – pisze Chris Jenks – zdawała się stwierdzać, że to co jest, nie może być lepsze, że musimy antycypować i przyspieszać nadejście kolejnego etapu naszej kulturowej ewolucji, że to, co jest teraz realizowane, było wielkim pragnieniem przeszłości”²⁵. Innowacyjność modernizmu²⁶, a potem dekonstruujące tendencje ponowoczesności nie mogły tym samym nie dotyczyć sztuki. Ta przeobrażała się jak nigdy dynamicznie i z taką częstotliwością, iż uzasadniona zdaje się konkluzja o „przeznaczonym tempie następowania po sobie rodzajów sztuk, z których jedna usiłuje przelicytować drugą”²⁷. W efekcie dyspozycyjność praktyki do nieustannych rekonstrukcji i transparadygmatyczność poszukiwań, szczególnie kilku ostatnich dziesięcioleci, uczyniły proces redefiniowania sztuki potencjalnie nieograniczonym, zdolnym wchłonąć i zawłaszczyć wszelkie możliwe wcielenia artystyczności²⁸. W tym te najbardziej zaskakujące, prowokacyjne, gorszące i skandaliczne, które niejednokrotnie w orientacji na *Inne* i *Innego*, wykraczając poza dotychczasowe pola aktywności, przestrzenią penetracji objęły – zwłaszcza w nurtach krytycznym i „interwencyjno-aktywistycznym”

²³ Nawiązuję do kategorii entropii wszechświata z artykułu B. Kastory, *Dlaczego czas nie biegnie wstecz*, „Newsweek” 2011, nr 36.

²⁴ A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003, s. 5.

²⁵ Ch. Jenks, *Kultura*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1999, s. 135.

²⁶ Pojęcia tego nie przytaczam jako odpowiednika secesji i kategorii opisującej ogół kierunków literackich czy artystycznych oraz postaw społecznych przypadających na przełom XIX i XX wieku. Rozumiem przez nie pewien typ kultury, rodzaj społeczno-kulturowej formacji o określonych założeniach, ukształtowanej na fundamencie oświecenia.

²⁷ Cyt. za H. Lübbe, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, w: *Estetyka w świecie, wybór tekstów*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 14.

²⁸ Pamiętamy, na co zwraca uwagę Fredric Jameson, że obecnie nawet „najbardziej obraźliwe postaci sztuki [...] są, przeciwnie niż wytwory klasycznego modernizmu, przyswajane bez kłopotu i odnoszą rynkowe sukcesy. [...] Z drugiej strony wybitne dzieła klasycznego modernizmu są dziś cząstką tak zwanego kanonu i stanowią przedmiot nauczania w szkołach i na uniwersytetach – które momentalnie pozbawiły owe dzieła ich wywrotowej siły”. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 211.

– sfery i zjawiska dotąd w sztuce nieobecne, ewentualnie wstydliwie pomijane bądź wyparte z oficjalnych obszarów kultury.

To szerokie otwarcie i zawłaszczenie marginesów przyniosło między innymi zreinterpretowaną, zazwyczaj prowokującą problematykę ciała, choroby, starości, seksualności, płciowości czy autoerotyzmu, naruszenie obyczajowego tabu, desakralizację *sacrum*, bluzganie świeżo upuszczoną krwią i wyprutymi z jagnięcego korpusu wnętrznościami. Za tym poszły puszkowane ekskrementy, doświadczenia z „rogacizną”, sztuka krytyczna czy interwencyjna. W te przestrzenie wpisują się również działania wspomnianych wyżej artystów: Maurizio Cattelana instalacje *L.O.V.E.*, *Out of Blue* czy *La Nona Ora* z warszawskiej Zachęty, Zbigniewa Libery *Obrzędy intymne* i *Obóz koncentracyjny*, *Grzech pierworodny* i *Przypadki humanitarne* Alicji Żebrowskiej, Katarzyny Kozyry *Piramida zwierząt*, *Więzy krwi*, różne wersje *Łaźni* i *Lekcja tańca*, kontrowersyjna *Pasja* Doroty Nieznalskiej, „perwersyjnie prowokujące”, poddane plastynacji, preparaty z ludzkich ciał von Hagensa, czy wreszcie malarstwo Krzysztofa Kuszeja. Ta różnorodność praktyki i artystycznych poszukiwań przełożyła się także na paradygmatyczną nieokreśloność wielu przedsięwzięć, a co za tym idzie szokujące i prowokujące eksploracje z pogranicza sztuki i życia, sztuki i rzeczywistości, sztuki i otoczenia, ale też sztuki i pornografii (np. *Grzech pierworodny* i związane z realizacją wideofilmu Żebrowskiej²⁹). Nie zabrakło tedy cenzorskich działań, doniesień do prokuratury, nie brakło oskarżeń o nieobyczajność, obrazę uczuć religijnych, obsceniczność i pornografię, a nawet pedofilię.

Z przywołanych przykładów wynika, iż zgorzenie i skandal wiążą się zazwyczaj najogólniej mówiąc z warstwą znaczeniową dzieła oraz z problem redefinicji konwencji formalno-stylistycznych; redefinicji wykraczających poza uznane, obowiązujące sposoby obrazowania (brudne stopy Mateusza, gminna, prostacka aparycja świętego, obnażony biust Matki Boskiej, formalne eksperymenty impresjonizmu, fowizmu, dadaizmu itp.). Sztuka gorszy i oburza w głównej mierze ze względu na to, co przedstawia (denotuje i konotuje) i w jaki sposób to czyni. Problem dotyczy zarówno inwariantnych rozwiązań przeszłości, opartych na regule figuratywności, jak i transparadygmatycznych działań współczesnej praktyki artystycznej, z zastrzeżeniem, iż te wpisują się w tak zwane „semantyczne” i „ikonograficzne” doświadczenie dzieła. Sztuka gorszy, prowokuje, szokuje, ilekroć narusza i kwestionuje uznane aksjonormatywne zasady (*Pasja*, plastynaty von Hagensa) i społeczne czy obyczajowe normy (*Grzech pierworodny*, *Obrzędy intymne*), i nie dotyczy to wyłącznie regulacji sformalizowanych. Gorszy albowiem poprzez niektóre artystyczne manifestacje deprecjonuje i deroguje porządek rzeczy i zjawisk, a w efekcie obowiązujące

²⁹ Tak pisze o tym Iza Kowalczyk: „Dwie wersje pracy Alicji Żebrowskiej pod tytułem *Grzech pierworodny*. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej z 1994 roku oraz towarzyszące jej filmy wideo: *Narodziny Barbie* i *Tajemnica patrzy* poprzez ukazanie organów płciowych kobiety oraz zaprezentowanie kobiecej aktywności seksualnej naruszają granice pomiędzy sztuką a pornografią, podają w wątpliwość podział między nimi. [...] Naruszenie tego podziału wskazuje też na dwuznaczność tego, co do tej pory uchodziło w sztuce za niewinne (kobiecy akt), odkrywa, że w pewnych aspektach, na przykład w przedstawieniach kobiecego ciała, sztuka i pornografia niebezpiecznie się do siebie zbliżają”. I. Kowalczyk, *Grzech pierworodny Alicji Żebrowskiej – pomiędzy sztuką a pornografią*, http://free.art.pl/artmix/archiw_2/0901ko2.html. [28.09.2011].

struktury stabilizowane systemem odróżnień i hierarchii. Gorszy, gdy narusza tradycyjną czy panującą „matrycę aksjologiczną”.

Niemniej dzieło sztuki, niezależnie od przesłania i formalnej reorganizacji, nie jest jedynym i, przypuszczalnie, wcale nie najważniejszym elementem doświadczenia zgorszenia. Zaistnienie obiektu w przestrzeni społecznej wprawdzie uruchamia takie czy inne reakcje, stany i nastroje, ale rozstrzygające wydają się kontekst, okoliczności, środowisko. W nich „właśnie – pisze Henryk Szabała – mocą indywidualnej samowoli złamane zostają jakieś normy społeczne, normy powszechnie akceptowane przez daną grupę społeczną”³⁰, ale one także warunkują sens i znaczenie zaistniałego zdarzenia. W tej perspektywie należy również myśleć o zgorszeniu i skandalu, stanowiących zasadniczo efekt splotu wielu czynników. W istocie nie można rozważać działania sztuki, nie rozpatrując zarazem kontekstualnych i sytuacyjnych zmiennych, określających kształt relacji i zależności, jakim sztuka podlega, a które niejednokrotnie zasadniczo określają, modyfikują i uwydatniają sensy jej obecności. Łatwo wszak wskazać przykłady twórczości niegdyś gorszącej (jak choćby przywołany wyżej *Mateusz piszący ewangelię*), które w odmiennych kontekstach i sytuacjach nie budzą żadnych kontrowersji. Za prawdopodobne należy też uznać, że najbardziej nawet skandalizujące przedsięwzięcia Kuszeja czy głośna *Pasja Nieznalskiej* mogą być bardzo różnie rozumiane i interpretowane w momencie radykalnej zmiany uwikłań kontekstowych i sytuacyjnych. Z pewnością nie powinniśmy oczekiwać, posłużę się przykładem celowo przerysowanym, lecz znacząco podkreślającym wagę kontekstu, iż podobne zgorszenie wzbudzą na przykład pośród autochtonów Wybrzeża Północno-Zachodniego. Zabrzmi więc to może nazbyt kategorycznie, ale wydaje się, że żadne dzieło sztuki nie jest gorszące czy skandaliczne samo w sobie i samo przez się. To determinowana *a recentiori* kontekstualność doświadczenia w istotnym stopniu współdecyduje o kulturowej tożsamości dzieła sztuki i możliwych konkretyzacjach, zarazem współokreślając sposób (bądź sposoby), na jaki może i istnieje ono dla (różnych) odbiorców. Zmierzam tym samym do tego, by przy stałości plastycznego ukształtowania mówić nie tyle o kwalifikacji własności *ex re* ucieleśnionych w tworzywie (tych gorszących i skandalicznych), tożsamych i rozpoznawalnych dla każdego niezależnie od sytuacji i okoliczności, ile raczej o własnościach *de facto* ustanawianych i konkretyzowanych (jako takie, a nie inne) przez interpretację w danym miejscu i czasie. Chcę przez to powiedzieć, cokolwiek uznajemy za określone (w tym także za gorszące), uchodzi za takie zawsze w obrębie pewnej historycznie i kontekstualnie usankcjonowanej struktury interpretacyjnej, z perspektywy której wyznaczamy zarówno sens samego pojęcia, jak i determinujące go indeksy oraz kryteria.

Reasumując, w swej różnopostaciowości i dyspozycji do nieustannych rekonstrukcji sztuka była i jest przestrzenią nierzadko skrajnych emocji i doświadczeń. Niewątpliwie częściej, zważywszy na tradycję, jej miejsce w kulturze i wspólnotowy wymiar społecznego dlań uznania – wymagający, jak pisał przekornie Witold Gombrowicz, „doświadczenia uczuć należytych”³¹ – budziła zachwyt, podziw, przyjemność estetyczną i semantyczną. Ale siała też zgorszenie, bywała źródłem oburzenia i skandalu, szczególnie w obrębie części modernistycznych i ponowoczesnych

³⁰ H. Szabała, dz. cyt., s. 99.

³¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1989, s. 42.

eksperymentów. „Odpychała, aby przyciągnąć, przyciągała, aby odpychać”. Uciekała się do zgorzenia również dlatego, że prowokacyjno-gorszący rezonans niejednokrotnie skutecznie zwiększał zainteresowanie odbiorców, nie pozostając obojętnym wobec rynkowo-marketingowej rangi twórcy, artystycznego zaistnienia czy lansującej przedsięwzięcie instytucji³², a nawet względem rozgłosu uwydatnionego liczbą publikowanych artykułów i polemik. Zgorzenie i skandal przykuwają uwagę, a chwilami wręcz (jakkolwiek to brzmi) propagują sztukę także pośród odbiorców na co dzień zupełnie nią niezainteresowanych. „O twórczości Nieznalskiej – pisze Piotr Bratkowski – dowiedzieli się – chcąc nie chcąc – ludzie, którzy nigdy nie odwiedzili żadnej galerii sztuki i niewiele mówiło im nawet nazwisko Rembrandta”³³. Z drugiej jednak strony skandal z *Pasją* w istotnym stopniu zaważył na artystycznej marginalizacji autorki w obszarze sztuki polskiej ostatnich kilku lat. Praktyka artystyczna nie rezygnuje jednak ze zgorzenia i skandalu. Te zjawiska, mimo swej niejednorodności i aspektowej różności (np. „wandaliczny” czy „prometejski” aspekt skandalu³⁴), wydają się silnie uwikłane w rzeczywistość twórczości aktualnej, i to do tego stopnia, że uchodzą za jeden z jej rysów podstawowych. Za oczywistość należy więc przyjąć, że niektóre propozycje artystyczne gorszą i z pewnością gorszyć będą. Nigdy wcześniej nie przejawiało się to wszakże z taką intensywnością, jak ma to miejsce w przestrzeni ostatnich dziesięcioleci. Ale ta intensywność już nie zaskakuje, nie zdumiewa. Tak się dzieje, bo dysponujemy świadomością, że doświadczenie sztuki, podlegając przekształceniom w konsekwencji rozmaitych przewartościowań koncepcyjnych, dopuszcza dziś każdy bodaj rodzaj artystycznej eksploracji, zawłaszczenia czy transgresji. Zdążyliśmy również oswoić się z myślą (i nie chodzi o efektywność lub nieefektywność administracyjnych bądź społecznych mechanizmów opresji), iż z terytorium tych możliwości nie można wykluczać działań i przedsięwzięć budzących zgorzenie, prowokujących, skandalicznych, ale niejednokrotnie ambiwalentnych. Problem w tym jednak, by w „niejasnym doświadczeniu naszego życia”³⁵, jakim jawi się otwartość aktualności, podobne działania nie stały się nadużywany sposobem istnienia sztuki i zarazem normą współczesnej kultury.

Bibliografia

- Argan G.C., *Człowiek, sztuka, historia*, w: *Sztuka w dziejach człowieka*, red. M. Hollingsworth, przeł. S. Rościcki, Wrocław 1992.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bochnak A., *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa–Kraków 1983.
- Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.
- Bratkowski P., *Prawie jak kultura*, „Newsweek” 2011, nr 36.

³² Przypomnijmy ściągające tłumy oglądających wystawy „plastynatów” Günthera von Hagensa w Mannheim, Kolonii, Bazylei czy Berlinie. Por. N. Mattmüller, *Anatomiczne dzieła sztuki*, „Arteon” 2001, nr 6 (14).

³³ P. Bratkowski, *Prawie jak kultura*, „Newsweek” 2011, nr 36, s. 120.

³⁴ Por. H. Szabała, dz. cyt.

³⁵ A. Kępińska, dz. cyt., s. 5.

- Bravo B., Wipszycka E., *Historia starożytnych Greków*, t. 1, Warszawa 1988.
- Brown C., *Wypatrywanie Kleopatry*, „National Geographic Polska” 2011, nr 8 (143).
- Crepon P., *Religie a wojna*, przeł. E. Burska, Gdańsk 1994.
- Fish S., *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*, przeł. M. Smoczyński, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. K. Arbiszewski i in., red. A. Szahaj, Kraków 2008, s. 29–58.
- Gombrich E.H., *O sztuce*, przeł. M. Dolińska i in., Poznań 2007.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1989.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 190–213.
- Jenks Ch., *Kultura*, przeł. W.J. Burszta, Poznań 1999.
- Juszczak W., *Ekfrazja imaginacyjna: eidolon Heleny*, cz. I, http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/aurea_catena_gnosis/juszczak_eidolon_heleny01.htm. [23.09.2011].
- Kastory B., *Dlaczego czas nie biegnie wstecz*, „Newsweek” 2011, nr 36.
- Kępińska A., *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003.
- Kowalczyk I., *Grzech pierworodny Alicji Żebrowskiej – pomiędzy sztuką a pornografią*. http://free.art.pl/artmix/archiw_2/0901ko2.html. [28.09.2011].
- Kuczyńska A., *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.
- Le Goff J., *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1997.
- Lübbe H., *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, w: *Estetyka w świecie, wybór tekstów*, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.
- Margolis J., *Przedmowa do wydania amerykańskiego*, [w:] *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, przeł. W. Chojna, K. Guzaliski, M. Jakubczak, K. Wilkowska, Kraków 2004.
- Mattmüller N., *Anatomiczne dzieła sztuki*, „Arteon” 2001, nr 6 (14).
- Panofsky E., *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, przeł. K. Kamińska, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Pasierb J., *Sztuka czasów potrydenckich*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984.
- Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- Szabała H., *Skandal w kulturze*, w: *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, red. L. Grudziński, Gdańsk 1993.
- Środa M., *W sprawie szatana...*, „Wprost” 2011, nr 37 (1492).
- Uspienski L., *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993.

The art of “outrage”, or an outrage as the experience of art. Contexts and determinants

Abstract

The experience a work of art may rise different reactions, especially in the sphere of postmodern artistic practice. The art not only delights, but often provokes, offends and causes scandals. That aspect of the process of experience the art is a fundamental problem of the article's discussion. These contemplations are not delimited to works of the modern art, however it also applies to the traditional art, after all it is easy to notice that the scandal is not only associated with what is contemporary. The analysis of the problem also shows the variation of these issues and emphasizes that the experience of offence is the result of the interplay of many factors, including the practice of interpretation and contextual determinants. In other words, not only the content and form of artistic communication, but also the contextual background co-decide about work's cultural identity and its possible realisations and, what is more, co-define the way of art's existence for the recipient. As a result, the experience of scandal seems not to be only a feature of a product or project, but it emerges as an interpretive concretization of its presence in the area of cultural reality.

Słowa kluczowe: sztuka, zgorszenie, skandal, konteksty, interpretacja

Keywords: art, scandal, contexts, interpretation

Ryszard Solik

doktor nauk humanistycznych, pracownik Katedry Teorii Sztuki i Dydaktyki Artystycznej Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. Stażysta Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie; doktoryzował się w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; autor książek: *W kręgu funkcji sztuki* (współautor), *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej*, *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*, współredaktor publikacji *Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej*, *Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność* oraz *Twarze, portrety, maski. Czas na interdyscyplinarność*. Zajmuje się historią, teorią sztuki i kultury, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki funkcji i uwikłań dzieła w konteksty kulturowe.