

AGNIESZKA GRALIŃSKA-TOBOREK
Instytut Filozofii
Uniwersytetu Łódzkiego

MIT JAKO PRETEKST DO REFLEKSJI NAD KRYZYSEM KULTURY*

Odkąd starożytny mit stracił swoje kosmogoniczne i kosmologiczne funkcje, a w konsekwencji społeczne i religijne znaczenie, możemy powiedzieć, że pozostaje w stałym kryzysie, ponieważ nie wyraża już fundamentalnych prawd o świecie i ludzkości. Nie oznacza to jednak, że mit jest nieobecny we współczesnej kulturze europejskiej, wręcz odwrotnie, stał się on opowieścią o barwnych postaciach obecną w różnych dziedzinach sztuki także w erze nowoczesności. Mit używany był jako ikonograficzny motyw o zmieniającym się znaczeniu w zależności od prądów kulturowych i politycznych potrzeb. Z jednej strony funkcjonował jako umowny sposób wyrażania idei, koncepcji i zjawisk, a z drugiej strony może stworzyć okazję do ukazania tego, co powinno pozostać w ukryciu.

Badanie obecności starożytnego mitu w sztuce współczesnej polega zwykle na znalezieniu stałych, głębszych jego znaczeń. Często jednak artysta używa tylko zewnętrznej formy mitu, która stanowi zaledwie pretekst do dyskusji zupełnie innej natury. Z pewnością możemy szukać przykładów, kiedy starożytne mity są wykorzystywane i nadużywane, gdy interesują nas tylko jako sposób zobrazowania nagości, scen erotycznych, miłości homoseksualnej, władzy, okrucieństwa, monstrów lub innych hybrydycznych projektów fantazji. Prowadzi to do pochopnych wniosków, że powierzchowne stosowanie starożytnego mitu udowadnia jego kryzys. Można jednak ocenić to zjawisko inaczej i stwierdzić, że mity są używane w celu zainicjowania dyskusji o nowym kryzysie kultury, a zwłaszcza kryzysie wartości. Dlatego proponuję pod tym kątem przeanalizować kilka przykładów, w których kryzys kultury obrazowany jest w sztuce za pomocą mitu.

* Tekst jest skróconą wersją referatu, który wygłosiłam na konferencji „Myth in crisis – crisis of the myth” w Madrycie w 2014 r.

Warto wspomnieć, że jednym z powodów, dla których artyści uciekają się do starożytnego mitu, by mówić o współczesnych kryzysach, jest jego budowa i funkcja w socjologicznym i filozoficznym sensie. Jak zauważa Leszek Kołakowski w książce *Obecność mitu*:

Wszystkie racje, w których zakorzeniona jest świadomość mityczna, zarówno w odmianie wyjściowej, jak w przedłużeniach metafizycznych, są tedy aktami afirmacji wartości. Mogą być płodne, o ile zaspokajają realną potrzebę osławiania świata doświadczenia przez jego rozumiejącą interpretację odnoszącą go do nieuwarunkowanego bytu¹.

Mit pełni funkcje wartościujące i wyjaśniające, dlatego możemy się spodziewać, że gdy napotykamy go w sztuce, to gra będzie się toczyć o wyjaśnienie niezrozumiałego świata, o nadanie mu jakiegoś sensu. Oczywiście mógłby to być współczesny mit, stworzony dla określonego miejsca w czasie. Artyści, których prace wspomnę, nie tworzą jednak nowych mitów, lecz uaktualniają stare. Trzeba też zauważyć, że w historii cywilizacji europejskiej większość zmian wynikających z poczucia kryzysu lub wyczerpania wartości była opisywana poprzez konfrontowanie ich z idealnym modelem antyku.

Nie ma wątpliwości, że renesansowi i oświeceniowi myśliciele, mówiąc o starożytności, tworzyli jej doskonały (i nieprawdziwy) obraz w celu skonstruowania go z niedoskonałą teraźniejszością. Filozofowie tacy jak Friedrich Schiller, Friedrich Schelling, Georg Hegel pisali o starożytnej Grecji okresu klasycznego jako o najszcześniejszym czasie w dziejach ludzkości.

Była to era jedności i harmonii w człowieku, w którym myśli i uczucia, moralność i wrażliwość były jednym, w której forma, na której człowiek wzorował swoje życie, czy moralne, polityczne, czy duchowe, wypływała z jego własnej, naturalnej istoty, a nie była nakładana na niego siłą surowej woli².

Ta harmonia charakteryzująca starożytnego człowieka polegała na zjednoczeniu umysłu, ciała i uczuć. Wedle wizji filozofów antyczny Grek, żyjący w harmonii z samym sobą, z naturą, swoimi bogami i społeczeństwem, stworzył sztukę jednoczącą naturę, religię i ludzi, ponieważ sztuka była podstawowym środkiem ekspresji integralnego człowieka. Taka wizja starożytności była użyteczna do diagnozowania teraźniejszości. Schiller pierwszy pisał o zwyrodnieniu nowoczesnego społeczeństwa i jego kultury. Porównywał ze starożytnym Grekiem współczesnego mu człowieka, wskazując na brak jedności w jego życiu, na jego rozdarcie pomiędzy intuicją

¹ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2009, s. 19.

² C. Taylor, *Hegel*, Cambridge 1975, s. 26.

a spekulacją³. Dla G. Hegla sztuka w idealnej harmonii łączyła się z religią i stapała w jedną kategorię, zaś dla F. Schellinga greccy bogowie byli syntezą tego, co uniwersalne i jednostkowe, co więcej – silnie podkreślał on, że bogowie greccy byli dla Greków realnością⁴. Sztuka była jedynym sposobem wyrażania się bogów, więc bazą dla sztuki był mit.

Rozpoczęta przez cytowanych myślicieli dyskusja o kryzysie człowieka, sztuki, a wręcz całej cywilizacji toczy się do dziś. Ów kryzys w dalszym ciągu był opisywany w opozycji do starożytności: przez Friedricha Nietzschego, Oswalda Spenglera czy Arnolda J. Toynbee. Podobnie dla artystów ów idealny, a trudny do zweryfikowania model antyku stał się łatwym narzędziem krytyki współczesności. Nie tylko mitologiczna tematyka, lecz także klasyczna, tradycyjna, mimetyczna forma ma wskazywać na uniwersalne, a zagrożone wartości. Nie możemy się jednak spodziewać, że otrzymamy od artysty klarowny przekaz, dlatego niejednokrotnie odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z dziełami prowokacyjnymi i ironicznymi. Nasza interpretacja może być krańcowo różna od odautorskiego komentarza. Tak może się wydarzyć w przypadku instalacji *Wenus ze szmat* Michelangelo Pistoletta, w której kopia *Wenus z Milo* została wstawiona w ogromną stertę starych ubrań. Mogłaby to być najlepsza alegoria kryzysu: sztuki, estetyki, mitu, ale musimy pamiętać, że artysta wskazuje na zupełnie inną funkcję owego posągu: „Jeśli chodzi o mnie – wszystkie formy, materiały, pomysły oraz środki są dostępne i mogą być zastosowane”⁵, służą bowiem wyjaśnieniu, czym jest nurt *arte povera*. *Wenus* jest tu tylko *ready-made* – materiałem gotowym do ponownego użycia.

Wielu artystów, którzy tworzą w stylu klasycznym, chce jednak szczerze zmanifestować swoją niechęć do awangardy i nowoczesnej estetyki⁶. Problem jednak polega na tym, że to my, widzowie, nie możemy uwierzyć, że ktoś jeszcze chce malować w stylu starych mistrzów i opowiadać nam mitologiczne historie. Używając realistycznego obrazowania i klasycznej techniki, artysta zawsze balansuje na granicy kiczu, a jego figuratywne malarstwo traktowane jest jako żart albo trik. Nawet jeśli artysta chce zilustrować kryzys, używając mitu, nasza uwaga skupia się na stylu, rzemiośle

³ F. Schiller, *List VI*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, I. Krońska, Warszawa 1972.

⁴ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 104.

⁵ A. Sanger, *Venus of the rags 1967, 1974. Summary, 2009*, tekst dostępny online: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200/text-summary> (dostęp: 12.01.2016).

⁶ O nowym klasycyzmie por. Ch. Jencks, *Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, New York 1987.

i smaku, a nie na analizie treści. Mając w pamięci Greenbergowskie utożsamienie figuracji z kiczem, nie analizujemy jej jako alegorii⁷.

Amerykańska malarka Patricia Watwood jest właśnie artystką, która stara się za pomocą techniki dawnych mistrzów i mitologicznej tematyki podejmować problemy na wskroś współczesne⁸. Jej przedstawienia Pandory czy Wenus w otoczeniu industrialnego śmietnika mogą być odczytywane jako alegoria kryzysu, ale zestawienie nagiego kobiecego ciała z realistycznie ukazanymi kablami, plastikowymi butelkami i elektronicznymi sprzętami wydaje się niezbyt trafne, niestosowne, a wręcz groteskowe. I chociaż alegoria zawsze była sztucznym i nienaturalnym zestawieniem tego, co realne i nierealne, przywykliśmy do niej tylko w przypadku dzieł starych mistrzów. Modernizacja alegorii wzbudza nasz brak zaufania do artysty, a technika, która powinna podkreślać treść obrazu, w przypadku takiego eksperymentu wydaje się nieodpowiednia. Co ciekawe, w przypadku instalacji M. Pistoletta nie odczuwamy takiego rozdzwienku pomiędzy klasycznym posągami a górą śmieci jak w przypadku malarstwa olejnego P. Watwood. Dlaczego? Możliwe, że najlepszą odpowiedzią jest koncepcja awangardy Petera Bürgera, który dawne dzieła nazywa organicznymi, a awangardowe – montażami⁹. Z tej perspektywy obrazy P. Watwood wydają się zawołowanym montażem, udającym dzieło organiczne, sztuką nieszczerą. Naga Wenus wzorowana na dziełach Sandra Botticellego przechadzająca się po zaśmieconej plaży w klapkach japonkach obok martwego łabędzia odbierana jest jako niepoważne zderzenie dwu światów. W tym dziele jednak P. Watwood zdradza montażowy charakter swojej pracy, wstawiając obraz w ramę zbudowaną z elektronicznych podzespołów, starych banknotów, resztek papierów itp. Nie mamy pewności, czy taki zabieg miał podkreślić ekologiczny kryzys, czy raczej był tylko pomysłową dekoracją.

Podobnie jak obrazy P. Watwood, malarstwo amerykańskiego artysty Adama Millera może wzbudzać nasze zażenowanie, a przynajmniej zmieszanie¹⁰. Sam nazywa siebie współczesnym mitologistą, który w wielkich społecznych historiach wciąż dostrzega pradawne źródło mitu¹¹. Jednym z wykorzystywanych przez niego archetypów jest łowca w mitologicznej

⁷ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006, s. 3–18.

⁸ Ilustracje można zobaczyć m.in. na stronie internetowej: <http://www.patriciawatwood.com/> (dostęp: 12.01.2016).

⁹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2006, s. 94–106.

¹⁰ Ilustracje można zobaczyć m.in. na stronie internetowej: <http://www.adammillerart.com/index.php/paintings> (dostęp: 12.01.2016).

¹¹ J. Seed, *Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology*, „HuffPost Arts&Culture” 2013, http://www.huffingtonpost.com/john-seed/adam-miller_b_4054020.html (dostęp: 12.01.2016).

postaci Artemidy. Miller chce powiedzieć, że nasze impulsy i pożądania są wciąż takie same, tylko otoczenie się zmienia. Jednakże owo otoczenie – strzelby, samochody, ubrania – nie nadają wcale uniwersalności jego obrazom. Podobnie jest w przypadku często używanego przez niego tematu Ledy z łabędziem. Ta mitologiczna opowieść przez wieki przywoływana była jako pretekst do wizualizacji swobodnych erotycznych fantazji. Miller pokazuje piękną nagą Ledę karmiącą piersią swoje dzieci na tle czarnych dymiących kominów. Staje się więc ona alegorią natury wypartej ze świata przez przemysł, ale nadal dającą nadzieję na odrodzenie. Te apokaliptyczne wizje P. Watwood i A. Millera wyrafinowanym odbiorcom sztuki wydają się nieprzekonujące, i nie jest to kwestia techniki, lecz idei malarstwa klasycznego powracającego do piękna.

Te prace, świadomie bądź nieświadomie, ilustrują kryzys piękna, jaki obserwujemy w ciągu XX w. Nie jest to kryzys prezentacji piękna, ale brak zdolności jego doświadczenia. Większe wrażenie wywierają na nas przedstawienia piękna zdeformowanego, okaleczonego, niepełnego niż klasycyzujące próby wskrzeszenia ideału. Gdy widzimy niebezpieczne, niepokojące, wstrętne deformacje, jak na fotografiach Joela-Petera Witkina¹², jesteśmy pewni, że artysta nas prowokuje. Wolimy kontestować sztukę, niż ją podziwiać. Stąd tyle kontrowersji (choć często niewypowiedzianych wprost) wzbudza twórczość Igora Mitoraja. Jego postacie bogów i bohaterów przypominają klasyczne rzeźby, ale są zazwyczaj puste w środku, często też brak im atrybutów, które mogłyby pomóc nam je zidentyfikować. Można powiedzieć, że zniszczone posągi I. Mitoraja przedstawiają koniec mitologii. Jednak patrząc na jego rzeźby, dochodzimy do wniosku, że to same posągi, a nie ich pierwowzory, uległy zniszczeniu. Leżący bezpośrednio na piasku obok Świątyni Zgody w Argigento Ikar to alegoria ruiny odwołująca się nie tyle do upadku samego mitycznego Ikara, ile do samej sztuki, która staje się Ikarem. Mit jest pretekstem do opowiedzenia o kryzysie sztuki. To zbliża twórczość I. Mitoraja do koncepcji amerykańskiego krytyka Donalda Kuspita, który w książce *Koniec sztuki* opisuje kryzys nowoczesnej sztuki i zapowiada powrót dawnych mistrzów¹³. Chętnie więc pisze o rzeźbach polskiego artysty i widzi w nich „rekonceptualizację klasycznego ducha w sytuacji nowoczesnego braku duchowości i przygnębienia”¹⁴ oraz

¹² Na fotografii zatytułowanej *Leda* z 1986 r. widzimy hybrydyczne, męsko-kobiece ciało o nieproporcjonalnie dużej głowie, które nie nosi żadnych śladów piękna. Tylko łabędź w tej mitologicznej kompozycji nie został zdeformowany przez artystę.

¹³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle, Gdańsk 2006, s. 177–194.

¹⁴ Idem, *Classical integrity under the condition of modern loss of integrity*, [w:] idem, G. Testori, *Igor Mitoraj*, Mediolan 1992, s. 16.

sny wyrażające pragnienie klasycznej jedności i całość zniekształconą przez pozorną niemożność całości i rzeczywistość wewnętrznej dezintegracji w nowoczesności¹⁵.

Mityczne figury I. Mitoraja są dla widzów kłopotliwe i wewnętrznie sprzeczne – dla zwolenników nowoczesności zbyt klasyczne, dla miłośników klasycznego piękna zaś niedopełnione, pozostawiające niedosyt. Posągi stojące na placach miejskich, choć zniszczone, niekompletne, popękane, mają niezwykłą godność i wydaje mi się, że najlepiej dowodzą tego, iż sama forma mitu jest w lepszej kondycji niż zjawiska, do których się odnosi. Mit nie jest w kryzysie, za to pojawia się w czasie kryzysu. Warto po raz kolejny zacytować L. Kołakowskiego:

Wiara w celowy ład, utajony w potoku doświadczenia, daje nam prawo sądzić, że w tym, co przemija – rośnie i przechowuje się coś, co nie przemija właśnie, że w nietrwałości wydarzeń kapitalizuje się niewidoczny wprost sens, że więc rozkład i zniszczenie dotyczą tylko widomej warstwy istnienia, nie dotykając drugiej, odpornej na ruinę. Tak samo pokonanie czasowości dochodzi do skutku w mitach, które umożliwiają wiarę w trwałość osobowych wartości, tu również przemijanie i zagłada mogą uchodzić za los zjawiskowej warstwy człowieczeństwa, ale oglądane w perspektywie mitycznej same stają się etapami rośnięcia wartości¹⁶.

BIBLIOGRAFIA

- Bürger P., *Teoria awangardy*, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] C Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.
- Jencks Ch., *Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, New York 1987.
- Kołakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2009.
- Kuspit D., *Classical integrity under the condition of modern loss of integrity*, [w:] D. Kuspit, G. Testori, *Igor Mitoraj*, Mediolan 1992.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle, Gdańsk 2006.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, I. Krońska, Warszawa 1972.

¹⁵ *Ibidem*, s. 17.

¹⁶ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 18.

Seed J., *Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology*, „HuffPost Arts&Culture” 2013, http://www.huffingtonpost.com/john-seed/adam-miller_b_4054020.html (dostęp: 12.01.2016)

Taylor C., *Hegel*, Cambridge 1975.

SUMMARY

Myth as a pretext for the reflections on the culture in crisis

As early as in the 19th century, philosophers such as Friedrich Schiller and Friedrich Schelling noted the crisis of contemporary culture contrasting it with idealized model of classical Greece. Contemporary artists who reach both for the mythological content and the classical art form, are not always apologists for antiquity and its values. Usually we do not trust them but suspect them of irony. Also modernizing myths awakens our mistrust and a certain degree of scepticism. It should be noted, however, their art proves that where the myth is used in art, there we can expect discussion about values. So we cannot judge that the myth is in crisis, as it gives rise to a discussion of the foundations of our culture.