

Bogna Choińska, *Sztuka jako wartość wobec kryzysu kultury europejskiej (poglądy estetyczne Herberta, Olędzkiej-Frybesowej i Czapskiego)*, Wydawnictwo Akademii Pomorskiej, Słupsk 2009, ss. 174

Esej filozoficzny jest znacznie częściej uprawiany, niż staje się przedmiotem analizy naukowej, bowiem eseistyką zajmują się nierzadko osoby niezwiązane zawodowo z filozofią. Można tym samym dojść do niekoniecznie uzasadnionego przekonania, że tacy eseiści ukrywają w pewnej swobodzie wypowiedzi literackiej niedostatki warsztatu naukowego i luki w wiedzy merytorycznej. Co więcej, można także zauważyć, że czytelnicy zapewne z tych samych względów jakby chętniej sięgali po lekturę takich esejów, niż uczonych traktatów filozoficznych. Wyjątkową okazję konfrontacji mniemań o pisaniu niefilozofów o filozofii z praktyką stanowi praca Bogny Choińskiej, poświęcona analizie twórczości eseistycznej zawodowych literatów, którzy przy okazji formułowania własnych ocen estetycznych przywdziewali szaty krytyków sztuki.

Przystępując do lektury omawianej książki zauważymy, że wybrani autorzy esejów prezentują jakby trzy stopnie wtajemniczenia w arкана filozofii i sztuki. Można nawet powiedzieć, że Zbigniew Herbert prezentował najwyższy poziom filozoficznego wtajemniczenia choćby z racji bliskich kontaktów z wybitnym przedstawicielem polskiej filozofii XX wieku Henrykiem Elzenbergiem, ale za to w odniesieniu do analizy twórczości artystycznej ograniczał się w zasadzie tylko do literatury. Z kolei Aleksandra Olędzka-Frybesowa chętnie i kompetentnie wypowiadała się o swoich estetycznych wrażeniach na temat dzieł artystycznych, niczym zawodowy krytyk sztuki. Dla odmiany jej kompetencje filozoficzne jakby nie dorównują prezentowanym przez Herberta. Józef Czapski zaś jako praktykujący artysta malarz niejako na uboczu zajmował się twórczością eseistyczną, której wymowa filozoficzna była pochodną jego doświadczeń malarskich i literackich.

Żeby podjąć się analizy twórczości tych trzech nietuzinkowych osobowości, autorka musiała przyjąć dla nich jakiś wspólny mianownik, któ-

ry znalazła, osadzając ich wypowiedzi w kontekście uprawianej przez nich analizy estetycznej. Przedmiotem zainteresowania łączącym te wypowiedzi było mniej lub bardziej wyraziście przedstawiane założenie o trwającym współcześnie zjawisku kryzysu kultury europejskiej.

Metoda hermeneutyczna, jaką B. Choińska posługuje się konsekwentnie w swoich wywodach, pozwoliła jej analizować eseje trzech osób o różnych doświadczeniach i przekonaniach tak, jakby stanowiły w pewnym sensie jednorodny zbiór wypowiedzi filozoficzno-artystycznych. Esej to w tym przypadku wręcz wymarzona forma wypowiedzi, gdyż jak słusznie stwierdza autorka: „jest rodzajem niemethodycznego filozofowania, zakłada bowiem koegzystencję literatury i filozofii” (s. 11). Dalej zaś konkretyzuje swe przekonanie: „samo istnienie takiej granicznej formy wypowiedzi jest dowodem na swoiste powinowactwo sądów filozoficznych i literackich” (s. 11).

Wydawać by się mogło, że literacki opis, operujący często fikcją i metaforycznymi odniesieniami, nie może zawierać filozoficznego przesłania. Tymczasem metoda hermeneutyczna pozwala interpretować przekaz literacki z naukowym, gdyż „z konkretnego literackiego opisu świata fikcyjnego można dzięki interpretacji uzyskać abstrakcyjny opis świata rzeczywistego, jego wartościową wizję” (s. 11). Autorka jednak skłania się nawet ku tezie, że cała humanistyka jest rodzajem swoistej autobiografii. Zakłada tym samym niemożność wykroczenia, a może raczej oderwania się autora od kręgu zakreślonego przez horyzont własnych doświadczeń. Dzieło literackie, tak samo jak filozoficzne, byłoby więc zarazem swego rodzaju świadectwem epoki i osobistym wyznaniem. Tym samym wszyscy analizowani twórcy, choć tak różni w swych wypowiedziach, mogą być traktowani jako przedstawiciele pewnego rodzaju tendencji intelektualnej, zakładającej zarówno pełną swobodę wypowiedzi artystycznej, jak i jej oceny. Są bowiem miłośnikami sztuki, jej „konsumentami”, a jednocześnie twórcami. Taki dwoisty charakter powoduje, że sami odnoszą swoją twórczość do rzeczywistości, w której tworzą. Niezbędne jest w tym przypadku znalezienie jakiejś płaszczyzny odniesienia, którą dla nich staje się historia sztuki europejskiej, bowiem sami czują się jej częścią.

Bogna Choińska rozpoczyna swe analizy od twórczości eseistycznej Zbigniewa Herberta, u którego można zauważyć wyraźną dbałość o przydanie swej wypowiedzi kontekstu naukowego. Niewątpliwie sprzyjała takiej postawie bliska znajomość z Henrykiem Elzenbergiem. Trzeba przyznać, że Herbert zarzucał nauce bezdusność, a kulturę uznawał za domenę Logosu, łączącego w sobie i to co racjonalne, i to, co irracjonalne, a związane z intuicją i wiarą. Esej był więc dla niego doskonałą formą

wypowiedzi. Analizy dzieł Herberta dokonane przez autorkę pozwalają czytelnikowi zrozumieć sens jego wypowiedzi artystycznych. Na przykład tytułowy *Barbarzyńca w ogrodzie* przestaje być tylko poetycką wypowiedzią, a staje się wyznaniem miłośnika „ogrodu” kultury śródziemnomorskiej osadzonego zrzędzeniem losu w realiach komunistycznej Polski. Czy miejsce wypowiedzi ma znaczenie dla artysty? Czy barbarzyńca jest się tylko z racji miejsca, w którym człowiek akurat przebywa? A może barbarzyńca mieszka w nas samych i ujawnia się, gdy tylko ulegamy urokowi cywilizacji materialnej? Uległość musi być totalna, skoro stajemy się zarazem więźniami moralności mieszczańskiej, skoncentrowanej na zewnętrznym, obserwowalnym jej wyrazie. Herbert jest wnikliwym obserwatorem i krytykiem tej moralności i samej cywilizacji, którą można traktować jako grę pozorów. Esej *Lekcja łaciny*, przywołany przez autorkę, jest chyba najlepszym dowodem tego, że Herberta można traktować także jako badacza moralności, gdyż sens jego wypowiedzi jest bliiski istoty rozważań zawodowych etyków.

W książce znajdziemy również analizę rozważań Herberta nad autentycznym życiem, których źródeł autorka doszukuje się w twórczości Artura Rimbauda. Nie mniej istotne wydają się koneksje intelektualne z etyką, a zwłaszcza z Baumanowskimi *Dwoma szkicami o moralności ponowoczesnej*. I poeta, i filozof w istocie wyrażają to samo: tęsknotę „do życia prawdziwego, innego niż to powierzchowne, na które stać człowieczka epoki współczesnej” (s. 21-22). Bogna Choińska dostrzega także analogie do filozoficznych przekonań Elzenberga, co – jak należy sądzić – wystarczająco uzasadnia jej tezę o powinowactwie twórczości literackiej i filozoficznej.

Cóż zatem zdaniem autorki stanowi o istocie poglądów Herberta i o tym, że mamy współcześnie kryzys kultury europejskiej? Przywołany w książce Winckelmann wyrażał nie tylko przekonanie, że kultura europejska wywodzi się z tradycji antycznej stanowiącej niedościgły ideał, ale także, że o jej bogactwie decydowała różnorodność. W istocie Herbert wydaje się barbarzyńcą, gdy w swych esejach „obnaża” ciemne strony antyku, skrywane pozorami prekursorów cywilizacji. Rewidując klasyczny kanon sztuki, krytykuje historyków sztuki, jest więc niejako barbarzyńcą konsekwentnym. Można także sądzić, że źródeł kryzysu kultury europejskiej doszukuje się już w starożytności.

Autorka przedstawia Herbertowską krytykę historii sztuki wraz z jego reinterpretacjami znanych mitów w taki sposób, że nawet istnienie cenzury w państwach komunistycznych jest wyrazem dekadencji kultury w nich. Dostrzega także pewną ciągłość ideową pomiędzy wizją państwa idealnego Platona a utopią komunistyczną. Świat utrwalony w świadomości

ogółu jest więc jakby dekonstruowany, odzierany ze znaczeń przypisywanych mu siłą tradycji. To w sumie też barbarzyństwo. Konsekwencja Herberta polega więc na tym, że każde analizowane przez niego dzieło malarskie, czy to freski w Kaplicy Sykstyńskiej, czy dzieła mistrzów flamandzkich są świadectwem kryzysu sztuki europejskiej, gdyż są oderwane od świata, pozostają czymś mieszcącym się w nonsensownej konwencji akademizmu. Analogicznych ocen w jego esejach doczekało się malarstwo mu współczesne.

Autorka broni Herberta i jego „substancjalnego rozumienia konkretnego” przed kwalifikowaniem go jako naiwnego realizmu. Zadanie nie jest łatwe, gdy z tezy Herberta, że zadaniem artysty jest „godzenie człowieka z otaczającą rzeczywistością”, można taki wniosek wyciągnąć. Szukanie analogii poglądów poety do filozofii Bergsona czy Wittgensteina wydaje się zabiegiem nieco sztucznym, gdyż być może sam poeta nie zdawał sobie sprawy z takiej możliwości zaklasyfikowania jego poglądów. Jeśli zaś autorka stwierdza, że „dzieła *mistrzów dawnych* w hierarchii Herbertowskiej stoją wyżej niż zwyczajne przedmioty, bowiem są świadomym potwierdzeniem i jednocześnie zabezpieczeniem porządku ludzkiego, tym samym przyczyniają się do jego trwania” (s. 34), jest to wystarczającym dowodem na to, że Herbert naiwnym realistą nie był. Przy okazji jednak czytelnik dowie się z lektury, że malarstwo jest sztuką w pewien sposób lepszą od literatury, gdyż nie jest w stanie manipulować człowiekiem tak dalece, jak to czynić może słowo pisane lub mówione.

Wedle autorki dzieło sztuki plastycznej jest więc dla Herberta swego rodzaju konkretem, który dzięki zabiegowi antropomorfizacji przedmiotu łączy teraźniejszość z przeszłością. Zabieg ten jest przeniesieniem cech twórcy w sferę świata przedmiotów. Mamy więc do czynienia z „uczłowieczeniem” dzieła. Kiedy zaś dowiadujemy się, że Herbert uważał, że nasza epoka jest „okresem skrajnej samotności” (s. 39) i żadna teoria ani ideologia nie jest w stanie wyrwać nas z tego osamotnienia, to tym samym musiał założyć, że jest w stanie to zrobić tylko sztuka. Dzieła sztuki bowiem trwają w czasie, a kontakt z nimi jest swego rodzaju spotkaniem z drugim człowiekiem, co jest logiczną konsekwencją założenia o antropomorfizacji przedmiotu w trakcie procesu twórczego.

Na szczególne podkreślenie zasługują rozważania dotyczące klasyczności i romantyczności estetycznych rozważań Herberta. Autorka słusznie wskazuje na możliwość zaliczenia poety do grona zwolenników koncepcji sztuki jako *mimesis*. „Sztuka przeciwstawia się rozpadowi, śmierci poprzez utrwalanie lub kondensowanie zastanej rzeczywistości, stoi po stronie unieruchomionej przestrzeni i pamięci” (s. 50-51). To właśnie ar-

tysta dokonuje takiego unieruchomienia rzeczywistości w trakcie procesu twórczego, gdy w dziele sztuki zawiera jej syntezę. Pojawiająca się w esejach Herberta opozycja sztuka apollińska – sztuka dionizyjska nie ma więc w sobie nic z Nietzscheańskiego rozróżnienia, ale jest raczej wyrazem wskazania klasycznego i romantycznego ujmowania sztuki. Konsekwencją tego założenia jest „świadomość podwójności człowieczeństwa: ludzkiej natury i kultury” (s. 60). Sądzić także można, że podkreślany przez autorkę wskaźnik Herbertowskiej klasycyzacji, jakim jest swoista synteza wartości etycznych, estetycznych i epistemologicznych, ma swoje źródła w teorii wartości wypracowanej przez Henryka Elzenberga. Konkludując rozważania na temat Herberta, czytelnik zapewne zauważy, że pocie nieobce były pogłębione studia filozoficzne, co w efekcie zaowocowało oryginalną koncepcją estetyczną, w której można odnaleźć echa sporów i polemik znanych z historii filozofii.

Kolejna część książki, poświęcona analizie rozważań Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej, nosi intrygujący tytuł *Raj utracony i utopia Ładu Wiecznego*. Ów raj utracony to daleka analogia do idei „szlachetnego dzikusa” i przekonania, że rozum jest źródłem ludzkiego zniewolenia we wszystkich wymiarach. Olędzka-Frybesowa zapewne spotkała się z takim poglądem przy lekturze *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma. Równie filozoficzne koneksje może mieć przekonanie, że sztuka starożytna była „czysta i nieskazitelna”, a sztuka sakralna jest pozbawiona związków z ludzkim racjonalizmem, a więc wyraża boski porządek, oddaje rzeczywistość niedostępną codzienności skażonej ludzkim występkiem. Autorka wyraźnie podkreśla, że w przypadku Frybesowej to właśnie racjonalizm grecko-rzymski uznany jest za źródło kryzysu kultury: „praca rozumu zmienia to, co organiczne, w mechanizm, kawałkuje i rozdziela obraz świata na martwe elementy, tym samym ustanawia przegrody pomiędzy rzeczywistym światem i człowiekiem” (s. 63). W książce znajdziemy więc receptę na kryzys kultury – jest nią porządek sztuki religijnej, łączący statyczny, wieczny boski ład, z ulotnym, zmiennym światem człowieka.

Autorka zalicza Aleksandrę Olędzką-Frybesową do nurtu tzw. filozofii alternatywnej. Przekonanie o istnieniu powinowactwa pomiędzy poszczególnymi sposobami „poznawania i wyrażania świata” nie oznacza jednak automatycznego jego zrozumienia. W świetle analiz zaprezentowanych przez B. Choińską takie „zrozumienie” nie wydaje się nawet potrzebne. Wszak Frybesowa, wskazując powinowactwa pomiędzy rodzajami sztuk i poszczególnymi dziełami sztuki, „podkreśla tym samym panteistyczną wspólność źródła powstania przyrody, ludzi oraz dzieł sztuki” (s. 68). A to przecież jest zbliżone w swej wymowie do Herbertowskiej

„kojącej jedności”, a nie strywializowanego przez rozum pojmowania całości. Zapewne w ten sposób da się wykazać także, że według tej przedstawicielki krytyki artystycznej porządek uczuć poprzedza porządek rozumu. Tak potraktowana jedność sztuki wykracza poza zdolności zarówno zmysłowego, jak i rozumowego objęcia i staje się czymś tajemniczym, czymś, co nadaje sens światu. Inaczej mówiąc: w ujęciu zaprezentowanym w książce kryzys kultury współczesnej jest tym samym spowodowany przesłonięciem, a być może i utratą zdolności ludzkiej do uchwycenia owego poczucia jedności. Idąc dalej: również jego odsłonięcie wymagałoby świadomości „czystej”, nieskażonej piętnem racjonalizmu.

Charakterystyczne jest przywołanie postaci Minotaura, który również u Herberta odgrywał rolę swoistego wskaźnika naturalności postrzeganego świata. Zracjonalizowanie mitycznej postaci u Heraklita odbyło się banalnie, bowiem uznał Minotaura za nieślubne dziecko królowej, zamykając jakby raz na zawsze wszelką dyskusję na ten temat. Racjonalizm zatem banalizuje świat i jego tajemnice. Bogna Choińska wskazuje jednak, że Frybesowa nie poprzestawała na samej diagnozie. Starła się bowiem znaleźć jakąś drogę wyjścia z zaułka kryzysu kultury europejskiej. Wskazywała przede wszystkim na możliwość wykroczenia poza ramy eurocentryzmu kulturowego, choćby poprzez wzbogacenie elementami sztuki Wschodu. Zamknięcie kultury Zachodu na wpływy zewnętrzne nie jest jednak zabiegiem celowym, jest po prostu nieuchronną konsekwencją jej zracjonalizowania. Upodobanie do form zamkniętych, prostych wyjaśnień jest przecież równoznaczne z zakończeniem dyskusji i odrzuceniem wszystkiego, co przeczy raz już ustalonym rozwiązaniom.

Dla Frybesowej przykładem możliwości uniknięcia pułapki „zamknięcia” przed wpływami obcymi jest sztuka romańska, która w swej istocie jest eklektyczna, a zarazem jak najściślej związana ze swą epoką i kulturą. Jest ona tym samym w jakiś sposób oczywista, a przez to łatwo rozpoznawalna przez każdego.

Wydaje się zatem, że Bognie Choińskiej udało się uchwycić najistotniejsze rysy krytyki artystycznej Aleksandry Ołędzkiej-Frybesowej. Co ważne, wskazała również źródła filozoficzne i religijne tych przekonań, a przez to eseje autorki *W głąb labiryntu* stają się wypowiedzią osoby autentycznie zatroskanej o stan i przyszłość kultury europejskiej. Stan kryzysowy nie oznacza jednak, że ta kultura upada. Przez analogię do medycyny B. Choińska dowodzi, że są to wypowiedzi wskazujące od razu możliwą terapię już istniejących objawów. Dlatego eseje Frybesowej nie postulują żadnej rewolucji, gdyż kryzys jest zarazem czymś naturalnym dla czasów przełomu, w jakich żyjemy. Tym samym w naszej epoce istnieje wiele

propozycji rozwiązań stanu istniejącego, które jednak powtarzają wszystkie błędy racjonalizowania świata znane z przeszłości. Poszukiwanie drogi wyjścia z kryzysu jest więc czymś na kształt odnajdowania drogi wyjścia z labiryntu. Droga wyjścia jest niepewna, a jedynym drogowskazem pozostaje poczucie harmonii pomiędzy Kosmosem a ziemską (ludzką) historią. Tym jest ów Wieczny Ład, zasygnalizowany w tytule tej części książki. Nie jest on możliwy do uchwycenia, jeśli odwrócimy się od sfery *sacrum*, która ten ład niejako gwarantuje. Zatem recepta na kryzys kultury oznacza także zwrócenie się ku przeszłości, ale nie po to, aby z niej coś mechanicznie zapożyczać, ale przez zmianę naszego „stosunku do świata” (s. 112).

Ostatnim z krytyków sztuki zaprezentowanych w książce jest Józef Czapski, sam zresztą artysta plastyk. Ten zaliczany do grona kapistów malarz wywodził się z pracowni Józefa Pankiewicza i przeszedł długą drogę ewolucji twórczej, prowadzącą od koloryzmu do fascynacji ekspresjonizmem, a towarzyszyła temu przemiana poglądów na sztukę, jej zadania i sens uprawiania. W zasadzie można by powiedzieć, że bogatemu życiu artystycznemu Czapskiego towarzyszyły równie bogate traumatyczne przeżycia okresu wojennego, które odcisnęły niezatarte piętno na jego dziełach. Autorka opisuje drogę tej ewolucji, która prowadziła od totalnej krytyki malarstwa przedstawiającego (matejkizmu) do wyważonego i refleksyjnego namysłu nad rzeczywistością. W konsekwencji „Czapski zalecał pokorną pracę nad rzemiosłem i wchodzenie w głąb własnych doznań” (s. 115). Nie należy jednak rozumieć, że wyrzekł się tym samym młodzieńczych fascynacji i niezgody na „ilustrowanie malarstwem historii Polski”. W jego przypadku można zasadnie mówić o ewolucji twórczej własnego stanowiska artystycznego i towarzyszącej mu refleksji krytyka sztuki. Przypomina w tym nieco innego wybitnego malarza swojej epoki – Leona Chwistka. Tak jak on potrafił spojrzeć krytycznie na swoją sztukę, nie kryjąc artystycznych rozczarowań ani prób definiowania samego siebie.

W analizie eseistyki Czapskiego przewija się obecny w każdej części książki kontekst krytyki Winckelmannna. Autor *Patrząc*, podobnie jak Frybesowa, krytykuje go za uproszczony wizerunek sztuki i jej historii, który nie pozwolił mu dostrzec świata w jego pierwotnej jedności i harmonii. Takie rozproszenie i uproszczenie wynikało jego zdaniem z odejścia od pierwotnej Platonskiej Jedni piękna, dobra i prawdy. Tym samym Winckelmannowskie rozdzielenie wzniosłości i zwykłości, które przypisywał sztuce antycznej, jest w istocie próbą jej zracjonalizowanego uproszczenia i jako takie nic nie mówi o codzienności. Jak zauważa autorka, to „przyleganie” języka traktowanego jako środek wyrazu arty-

stycznego do opisywanej rzeczywistości jest wyrazem autorskiego zaangażowania i zachowania łączności sztuki z tymi, którzy są uwikłani w codzienność. Odczuwana przez artystę bliskość fizjologii i metafizyki pozwala mu dostępnymi środkami wyrazu wyrazić siebie samego, a tym samym i całą rzeczywistość, a także zachować swoistą łączność z odbiorcami jego dzieł, którzy potrafią ją odebrać.

Sztuka jest więc sposobnością do scalenia własnej osobowości, bo owo sięganie w głąb jest niezbędne, aby móc wyrazić swój pogląd na świat, a może i przesłonić rysę tragicznego jej rozdarcia, którą „rwący potok” zdarzeń potrafi wyłobić. Owo „scalenie” byłoby więc dochowaniem wierności samemu sobie, co dla Czapskiego jako artysty miało dwójaki wymiar – jako dla malarza i jako krytyka sztuki. Wierność sobie objawiać się musiałaby zatem także brakiem rozdźwięku pomiędzy tym, co wyrażał własną sztuką, a samą refleksją nad nią. Sztuka także okazywała mu się jako „ocalenie”, które należy zdaniem autorki rozumieć dwójako: jako ocalenie spójności obrazu pokawałkowanej okropnościami wojny rzeczywistości oraz jako ocalenie siebie, stanowiące tego procesu konsekwencję. Być może dzięki temu łatwiej jest zrozumieć, dlaczego Czapski tak wielką wagę przywiązywał do przechowywania w pamięci pokoleń wspomnień o okropnościach ostatniej wojny, w tym zwłaszcza pamięci o ofiarach Katynia, co uważał za konieczny warunek zachowania polskości. Ta pamięć pozwala oczekiwać, że świat, nawet tragiczny, zachowuje jakiś sens, bowiem zachowuje pierwotną jedność sfery sacrum i profanum. Autorka określa to obrazowo jako „rewizję kultury” przeciwstawionej naturze. Taka rewizja odbywa się „poprzez konfrontację mechanizmu własnych działań twórczych ze wszystkim, co w kulturze zastane” (s. 130). Tym samym mamy do czynienia z hermeneutycznym procesem przetwarzania całego dorobku kulturowego, który prowadzi do oddzielenia w nim tego, co niezmiennie i trwale, od tego, co przemijając, stało się tylko elementem przeszłości.

Do tej wieczności artysta może dotrzeć dzięki swojej twórczości, którą stanowią dzieła sztuki powoływane do istnienia dzięki „piłowaniu”, a więc poprzez poszukiwanie środków doskonałości wyrazu artystycznego, albo poprzez „oślnienie”, czyli nieświadome poddanie się wstrząsającym jaźnią bodźcom zewnętrznym. Znaczy to również, co podkreśla autorka, że artysta „nie może fantazjować, ponieważ »zniewalany« jest nie tylko przez realną rzeczywistość, ale także przez transcendentne prawa silniejsze od »ja«” (s. 136). W konkluzji poglądów Czapskiego należy zatem zauważyć, że kryzys kultury przebiega poza sztuką, jego źródła nie leżą w środkach wyrazu artystycznego. Sztuka jest za to remedium na taki



kryzys dzięki swej funkcji „ocalającej” i „scalającej” rozdarta kryzysami rzeczywistość. Nic zatem dziwnego, że B. Choińska wskazuje na specyficzny rys twórczości J. Czapskiego: „Etyczna wierność prawdzie: własnej wizji, sumieniu, a więc najwyższym wewnętrznym wartościom” (s. 152).

W zakończeniu autorka dokonuje swoistej konfrontacji własnych przemyśleń nad eseistyką przywołanych przez siebie twórców. Znajduje pewne analogie w eseistyce innych twórców, niewymienianych w książce, ale należących do pokolenia, z którego wywodzą się zarówno Herbert, Olędzka-Frybesowa, jak i Czapski. Postulują oni potrzebę edukacji nie twórców, ale odbiorców, bowiem malarz ma tylko szansę „ujrzeć i przedstawić świat jako wartościowy, zaś odbiorca sztuki dzięki etycznym założeniom, otwarciu na kulturę, czyli dzięki tak rozumianemu swoistemu »zniewoleniu« także uczy się widzieć ów świat na nowo” (s. 159-160). Tym samym artysta plastyk jest tylko jakby narzędziem, dzięki któremu zainicjowany zostaje proces przezwyciężenia kryzysu kultury.

Czytelnik otrzymał więc książkę w pewnym sensie niezwykłą, która łączy trzy indywidualne biografie w jedno wystąpienie, którego przesłaniem jest wskazanie rangi sztuki w życiu każdego z nas. Jeśli nie chcemy żyć w stanie permanentnego i pogłębiającego się kryzysu, to powinniśmy stać się inteligentnymi (a może tylko zdolnymi do zrozumienia) odbiorcami dzieł sztuki.

*Stefan Konstańczak*

