Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

10.2478/sectio-2013-0008

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXIX, 1 SECTIO I 2014

WITOLD M. NOWAK

Sztuka, społeczeństwo, transgresja. Esej z filozofii kultury

Art, Society, and Transgression. An Essay in the Philosophy of Culture

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje problem pojęciowych uwarunkowań transgresji w świecie przednowoczesnym i nowoczesnym. Autor stara się uzasadnić pogląd, że światopogląd nowoczesny przyniósł nowe założenia ideowe, które zupełnie odmieniły pojmowanie transgresji. W świecie odczarowanym transgresyjne jest to, co przełamuje perspektywę wyznaczoną przez humanizm wyłączny jako światopogląd dominujący. W artykule zostały skomentowane poglądy Ch. Taylora, D. Castaldo i M. Douglas.

Słowa kluczowe: transgresja, twórczość, tabu

WSTĘP

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie niektórych związków pomiędzy kreatywnością w sztuce i tendencjami transgresyjnymi w praktykach artystycznych oraz w życiu społecznym[1]. Świat współczesny jest pod wieloma względami, w tym również w aspekcie powstawania dzieł sztuki, światem przepełnienia i nadmiaru. „W nowoczesności wszystko jest monstrualne" – zauważył T. Adorno[2]. Już w tym sensie współczesność jest transgresyjna: wciąż wylewnie przekracza granice naszej percepcji (wzrokowej, słuchowej, dotykowej, etc.). Ogromnemu poszerzeniu uległa – poczynając od Oświecenia – liczba informacji

[1] Kategoria transgresji jest najsilniej zadomowiona na gruncie antropologii kulturowej i religioznawstwa, gdzie oznacza zrytualizowane i trwające jedynie przez pewien czas praktyki przekraczania – zawsze w jakimś określonym i nietrywialnym celu – ustalonego porządku kosmiczno-społecznego.

[2] T. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 94.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

w przestrzeni publicznej[3], a w ostatnich dwóch dekadach także granice komunikacji publicznej, ponieważ można dziś pokazywać, zwłaszcza w obszarze Internetu, niemal wszystko, włącznie ze scenami skrajnego okrucieństwa. Mierzalnie rośnie także liczba ludzi uprawiających sporty ekstremalne, np. maratony, wspinaczkę wysokogórską, skoki ze spadochronem z wysokich budynków. Transgresyjny jest wreszcie sam pośpiech, czyli tempo współczesnego życia, zwłaszcza metropolitalnego: szybciej jemy, chodzimy, mówimy[4].

Co do sztuki, to współcześnie jest ona transgresyjna bardziej niż kiedykolwiek. Po pierwsze, stała się wszechobecna − galerie i muzea straciły rangę jedynych jej depozytoriów i powierzchni wystawienniczych. Po drugie, wzrosła liczba transgresyjnych, nasyconych przemocą (względem widza, zwierząt oraz samych wykonawców) praktyk artystycznych, np. z gatunku *performance*[5]. Po trzecie, nie ma dziś dla sztuki żadnych ram formalnych ani treściowych – jest totalna. Jak mówi Maurizio Catellan: „Starasz się trochę przesunąć granice, a wtedy sobie nagle uświadamiasz, że świat sztuki zniesie każdy cios. Ale to dobrze, to chyba część tej gry"[6]. Wielu krytyków ubolewa, że dziełem sztuki może być dziś wszystko, o czym tylko da się opowiedzieć jako o dziele sztuki. W tym sensie dramatycznie można obecnie oznajmiać koniec tradycyjnie pojmowanej sztuki. Jest to koniec związany z mechanizmami wolnego rynku, dystrybucją dzieł, komercjalizacją wystaw i przekształceniem muzeów z depozytoriów pamięci w centra rozrywki[7].

Sztuka pozostaje może najbardziej nieodgadnionym spośród ludzkich wytworów. Stanowi *humanum*, towarzyszy bowiem ludzkości – początkowo jako

[3] Wiek XVIII przynosi ogromny mnożnik poznania: w latach 1630−1680 nastąpiło pomnożenie przez pięć globalnej masy informacji, w latach 1680−1780 już co najmniej przez dziesięć. Zob. P. Chaunu, *Cywilizacja Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 175 i nast. Dodajmy, że współczesne metody i kanały dystrybucji informacji sprawiają, że wszelka wiedza zostaje sprowadzona do informacji lub zamieniona na informację. Zob. A. Mattelart, *Społeczeństwo informacji. Wprowadzenie*, przeł. J.M. Pomorski, Universitas, Kraków 2004, s. 52−53.

[4] Zob. D. Siwicka, M. Głowiński, A. Nawarecki (red.), *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, IBL, Warszawa 1996. Odo Marquard twierdzi, że w cywilizacji przyspieszenia przestaliśmy dorosleć, ponieważ wszelkie doświadczenie natychmiast ulega dezaktualizacji. Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1994, s. 81 i nast.

[5] Praktyki tego rodzaju zapoczątkowali w latach 60. akcjoniści (O. Műhl, H. Nitsch, G. Brus, R. Schwartzkogler) z Wiednia; ostatni z wymienionych zakończył swe praktyki samobójstwem. Zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, WAB, Warszawa 1999, s. 205−215. Autorka zauważa jednak: „Akcjonizm nie mógł ewoluować, gdyż pojawił się od razu w formie krańcowej, a więc gotowej. Można ją było co najwyżej powielać, a więc spłycać i banalizować" (s. 212). Fundamentalny wkład do idei transgresyjnego *performance* miał także A. Artaud (1896−1948) ze swoim teatrem okrucieństwa.

[6] H.W. Holzwarth (red.), *Art Now*, Vol. 3, Taschen/TMC Art, Köln 2012, s. 62.

[7] Pełną pasji diagnozę i krytykę komercjalizacji muzeów dał J. Claire w pracy *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

malowidło i taniec – od opuszczenia przez nią stanu półzwierzęcego[8]. Trudno wyobrazić sobie społeczeństwo pozbawione lub samo pozbawiające się sztuki, a rzadkie przykłady takich form życia (Sparta, starożytny Rzym, w którym bardzo sfunkcjonalizowano muzykę) unaoczniają wartość praktyk i wytworów artystycznych. Zarazem jednak bardzo trudno odpowiedzieć na pytanie: po co sztuka? Trudność ta dotyczy w największym stopniu poezji i sztuki słowa jako najbardziej autotelicznych. Dopiero gdy sztuki nie ma, gdy zostaje zredukowana, jest represjonowana, dostrzegamy, jak istotną rolę pełni dla ludzkiego życia duchowego, dla poszerzania naszej wyobraźni. Wiedzieli o tym wszyscy twórcy totalitaryzmu: poświęcali sporo uwagi sztuce, zmuszając artystów do służby na rzecz swych ideologii, i ograniczali wszelki przekaz niezgodny z tymi ideologiami.

TRANSGRESJA W ŚWIECIE ONTOTEOLOGII

Transgresja możliwa jest tam, gdzie istnieją granice, a zatem gdzie mamy do czynienia z jakimś porządkiem. Świat przednowoczesny, zarówno grecki, jak i chrześcijański, przenikało przekonanie o istnieniu trwałego i zastanego przez człowieka porządku[9]. Samo pojęcie „kosmosu" (gr. *kosmos* – ład, harmonia) zakłada i niesie te właśnie treści. Nie przypadkiem zatem łacińskie słowo *transgressor* oznacza zbrodniarza, kogoś, kto przekroczył boskie prawo[10]. Ludzi takich karano z całą surowością, przykładowo: publiczna kaźń niosła informację o złu uczynku, o jego charakterze zaburzającym kosmiczno-społeczny porządek. Dopiero rytualne i przykładowe dopełnienie kary przywracało kosmiczny ład, było retrybucją[11]. Dodajmy, że szczególna surowość, posunięta aż do okrucieństwa, spotykała królobójców, czyli tych ludzi, którzy podnieśli rękę na władcę będącego namiestnikiem Boga na ziemi i żywym gwarantem tutejszego porządku[12].

---

[8] Zob. H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS, Warszawa 1994, s. 7 i nast.

[9] Przekonanie takie jest ponadto wspólne myśli mitycznej każdego czasu i miejsca, dla której: a) ma być tak, jak jest i b) jest tak, jak ma być. Zob. M. Eliade, *The Myth of Eternal Return, or Cosmos and History*, Princeton University Press, Princeton 1971.

[10] Polskie słowo „zbrodniarz" oznacza tego, kto „zbacza z brodu, tzn. z prawa, normy" i ma znaczenie zbliżone do słowa „zdrożny". Zob. A. Brűckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 648.

[11] W ten sposób myślał I. Kant, wbrew postawom XVIII wieku, argumentując za koniecznością kary śmierci dla zabójców. Twierdził nawet – konsekwentnie – że morderca winien sam domagać się owej kary, dopiero bowiem jej wykonanie przywróci kosmiczny porządek, a także przywróci samemu mordercy utraconą w akcie zabójstwa godność osobową.

[12] Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia-Spacja, Warszawa 1993, s. 5 i nast.; E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, Z. Krawiec, PWN, Warszawa 2007. Kantorowicz analizuje koncepcje mistycznego ciała króla, które trwa nawet po śmierci królewskiego ciała doczesnego.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

Czym w ramach przednowoczesnego światopoglądu jest sztuka? Mówiąc w wielkim skrócie, jest działalnością człowieka osadzonego w kosmicznym ładzie, tak jak w mateczniku. Aby adekwatnie zrozumieć dzieła dawnych mistrzów, należy poznać podzielane przez nich obrazy i symbole. Są one właśnie wspólne, zastane, „obiektywne". Czym w ramach takiego światopoglądu jest transgresja w sztuce? Wydaje się, że może ona być jedynie wyrazem treści heretyckich. Jako wyrazisty nasuwa się tu przykład malarstwa Hieronimusa Boscha (zm. 1516). Zostawił on po sobie dwie grupy obrazów: ortodoksyjne i heretyckie. Te drugie, zwłaszcza wielki tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, powstały na zlecenie gnostyckiej sekty Braci Wolnego Ducha (adamitów); być może sam malarz wstąpił do sekty. Była to sekta arystokratycznych *dilletanti* o świadomie prymitywistycznej orientacji. Adamici głosili mistyczny kult nagości i stanu pierwotnego, w którym żył Adam w raju. Wyznawali także ubóstwo, odrzucali kościelną hierarchię i wierzyli, że doskonalący się ludzie utożsamiają się z Bogiem (panteizm). *Ogród rozkoszy*, pełen seksualnej symboliki, jest także pochwałą płodności i miłości zmysłowej, która – po powrocie doskonałych do stanu Adama – nie ma w sobie nic grzesznego. Tym samym adamityzm w obrazowym wyrazie Boscha łamie granice chrześcijańskiej ortodoksji, która zachowywała rezerwę względem ciała uznawanego – zwłaszcza w tradycji augustyńskiej – za gorszy element człowieka i znak ludzkiej ułomności[13].

Cała ta ontoteologiczna koncepcja boskiego ładu ulega stopniowej erozji wraz z nowoczesnym odczarowaniem świata[14]. Świat i dzieje poczynają być postrzegane jako wytwór działań jedynie ludzkich (człowiek jako *auctor historiae*), motywowanych umową lub antagonizmem, ale nie boskim planem. W tak pojętym świecie sztuka zostaje pojęta – mówiąc w wielkim uproszczeniu − jako *mimesis* natury lub ekspresja ludzkiego wnętrza. Z czasem zaś staje się eksperymentowaniem z formą, które coraz bardziej przenika ironia i samoodniesienie.

TRANSGRESJA W NOWOCZESNOŚCI

Czym w odczarowanym nowoczesnym świecie może być transgresja w sztuce? Zasadniczo jest ona wyścigiem w przełamywaniu tego, co społeczeństwo definiuje jako granicę (obrazowania, zachowań, dyskursu). Gdy jedne granice zostaną przekroczone, tworzą się następne i te stają się kolejnym atakowanym bastionem. Religia, choć daleka dziś od form ortodoksyjnych, wciąż stoi na straży symboli.

[13] Zob. obszerny zbiór studiów W. Fraengera, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Arkady, Warszawa 1990. Fraenger (zm. 1964) jako pierwszy zrozumiał ideową zawartość dzieła Boscha i ukazał adamickie wpływy w jego twórczości.

[14] Jedno z najwnikliwszych studiów tego procesu przedstawił C.S. Lewis w pracy *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Znak, Kraków 1995.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

Ponieważ symbole religijne posiadają względnie mocną pozycję i wpływ na społeczną świadomość oraz praktyki ludzi, to ku nim kieruje się często obrazoburcza lub krytyczna energia twórców niektórych obrazów czy instalacji. Za przykłady niech służą *Piss Christ* (1987) Andreasa Serrano (ur. 1950), czy fotografie ucznia Andy Warhola Davida La Chapelle'a (ur. 1963), nawiązujące do motywu Ostatniej Wieczerzy[15]. Po symbolach religijnych obiektem ataków stały się *logo* i symbole konsumpcji potraktowanej jako nowa religia. Właśnie w te symbole celowali w latach 70. architekci-performerzy z grupy Ant Farm w USA, a dziś ironicznie odnosi się do nich np. Tom Sachs (ur. 1966) w swoich rzeźbach: *Gilotynie Chanel*, *Obozie śmierci Prada* i *Posiłku Hermesa* (wszystkie z 1998 r.), skupiając się na konsumeryzmie i fetyszyzacji produktów. Przykłady te ilustrują tezę, że ironia sztuki może być postrzegana jako broń. Sztuka mająca ironiczny i prześmiewczy charakter broni społeczeństwa – skłaniając ludzi do gier wyobraźni – przed wszechwładzą koncernów i imperiów modowych. Artyści bez ustanku zmuszają w ten sposób do pracy społeczną wyobraźnię, co z kolei przekłada się niekiedy na styl życia ludzi oraz na ich konkretne życiowe decyzje, np. odmowę kupowania i/czy konsumpcji pewnych produktów. Intencje artystów są subtelnie zróżnicowane i często złożone – od szczerego pragnienia ożywienia symboli i/lub ukazania ludziom ich bardziej relatywnego statusu.

Niezbędna jest uwaga, że w XX wieku ogromny wkład do twórczych praktyk transgresyjnych wnieśli przedstawiciele rocka. Muzyka i kultura rocka zmierzała – by użyć wielkiego skrótu – do poszerzania ludzkiej świadomości. Pionierem był tu Bob Dylan: „Wraz z jego muzyką kultura rockowa po raz pierwszy objawiła się jako akt inicjacji, szok poznawczy, jako możliwość otwarcia na nowe formy świadomości"[16] – pisze Dino Castaldo. Ciemną stroną tych poszukiwań było intensywne korzystanie z narkotyków, które dla wielu muzyków i fanów okazało się ono śmiercionośne[17].

[15] Osobną kwestią jest użycie symboli i obrazów religijnych w modzie ubraniowej. Wizerunkami Madonn posłużył się np. polski twórca Arkadius (Arkadiusz Weremczuk) na zaprojektowanych przez siebie sukienkach. Symbol krzyża od dawna już uległ trywializacji − jest sprzedawany i noszony jako rodzaj biżuterii, niekiedy w połączeniu z różańcem. Innym z przykładów, których skądinąd jest bez liku, są bransoletki z dewocyjnymi obrazkami katolickimi z Meksyku, zaprojektowanymi przez braci Caten (Kanadyjczyków występujących pod szyldem markowym Dsquared) i reklamowanymi przez wzorczo metroseksualnego Davida Beckhama. Krzyż w różnych odmianach upowszechnił się ponadto jako wzór tatuażu. Godne uwagi pozostaje, że w mniejszym stopniu powyższej trywializacji poddają się i/lub są poddawane symbole narodowe. Jednym z powodów jest tu, jak sądzę, związek tych symboli ze sportem, który nabrał (również w swej odmianie medialnej) wielu cech masowej religii. Moc religii sportu płynie także stąd, iż jest on wciąż bardzo silnie, nieproporcjonalnie do kultury wspierany przez rządy państw.

[16] D. Castaldo, *Ziemia Obiecana. Kultura rocka 1954−1994*, przeł. J. Uszyński, Znak, Kraków 1997, s. 84.

[17] Samo zażywanie narkotyków jest praktyką transgresyjną. W społeczeństwach pierwotnych ich stosowanie miało charakter rytualno-religijny, który bywał niekiedy naśladowany w kulturze

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

U podłoża kultury rocka leżał wynalazek młodzieży jako grupy społecznej oraz bunt przeciw nieautentyczności zastanego świata. Przez długi czas wizerunek rockmana jako transgresora budował zespół The Rolling Stones: „[…] orgiastyczni, obrazoburczy, […] panseksualni, narkotyzujący się Stonesi […] byli wizerunkiem wszelkiej transgresji”[18]. Wyparł ich zespół The Who, który zaadresował swe przesłanie do określonej grupy słuchaczy i jako pierwszy stworzył niemal plemienne więzi między muzykami a ich fanami. W rock operze *Tommy* (1969) Pete Townshend i Roger Daltrey zaatakowali – podobnie jak Frank Zappa – świat muzycznego show-biznesu za jego fałsz oraz akcentowali odpowiedzialność, jaka spoczywa na gwiazdach rocka. Muzyka The Who „odwoływała się do dzikiej sfery przeżyć, zawierała ogromny potencjał destrukcji i obrazoburstwa, który znajdował upust w pamiętnym niszczeniu instrumentów muzycznych na scenie po zakończeniu koncertu”[19] – pisze Castaldo.

NUDA, WSTRĘT I INDYWIDUALNA EPIFANIA

W *imaginarium* powojennych społeczeństw konsumpcyjnych − cieszących się rosnącym dobrobytem i wchłaniających w coraz większym stopniu mitemy kultury masowej – doczesność osiągnęła rangę *ultimum*. Świat cywilizacji konsumpcyjnej jest zasadniczo światem bez transcendencji, Nietzscheańskim „światem bez kulis”. Przejmująco ilustrują ten stan i zarazem odnoszą się do niego z subtelną ironią prace twórców pop-artu, zwłaszcza Roya Lichtensteina (1923−1997), np. *Big mac*. Oto dzięki wszechobecnym billboardom MacDonalda i multiplikującym jej obraz reklamom telewizyjnym zwykła kanapka osiągnęła – używając określenia J. Baudrillarda – ogromny wzrost mocy. Świat życia skupionego na konsumpcji, ukazywany przez artystów pop-artu, we wrażliwych duszach wywoływał nie tylko nudę, ale wręcz wstręt. W latach 60. w Niemczech Christian Enzensberger wyraził ten stan dobitnie: „Te przejścia dla pieszych ma na myśli, te bliźniaki, te kosiarki, te ulice Astrowe, Daliowe, Konwaliowe, te ronda Rudyarda Kiplinga, te udekorowane drzewka ma na myśli, te żywopłoty z cisów, te rozkładane meble ogrodowe, te konewki z mosiądzu, […] te lakiery do włosów, te pocztówki z pozdrowieniami, te kody, te spraye do stóp i pod pachy, ma na myśli spraye w ogóle. Te gratyfikacje ma na myśli, te udogodnienia, te dodatki lokalne do uposażenia, ma na myśli te zapomogi mieszkaniowe, te stopy wzrostu, te

rocka. Współcześnie zażywanie narkotyków, np. amfetaminy, ma na celu długotrwałe pobudzenie w celu pomnożenia i zintensyfikowania czasu pracy. To zatem, co miało służyć „oderwaniu” od rzeczywistości pracy, zostało wprzęgnięte w jej służbę.

[18] *Ibidem*, s. 117. Przykłady transgresyjnych wizerunków czy praktyk w dziejach rocka są liczne i wciąż obecne, brak im jednak szczerości i intelektualno-moralnego zaangażowania cechującego The Who.

[19] *Ibidem*, s. 119.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

kredyty krótkoterminowe, te ułatwienia w spłacie rat, ma na myśli te loty na Majorkę, te mira coli spaghetti, […] te paliwa, dzięki którym silnik przestaje stukać, te ulepszenia strukturalne, te fotele katapultowe, […] te mini, te go-go, te kombi, całkowicie ogólnie ma je na myśli, i wszystko, co pozostaje z nimi w związku"[20]. Należy też dodać, że w Niemczech, potężnym kraju europejskim, jedną z reakcji na rzeczywistość konsumpcji była subkultura i muzyka Gotów z całym jej romantyzmem, mrokiem i transgresyjnymi praktykami na scenie.

Dominujący w świecie współczesnego Zachodu jest światopogląd, który Ch. Taylor określił mianem humanizmu wyłącznego (*exclusive humanism*). Jest to koncepcja przyjmująca, że doczesność jest wszystkim, co naprawdę istnieje oraz że spełnienie ludzkiego życia dokonuje się wyłącznie w planie doczesnym – transcendencja to złudzenie minionych wieków. Samo życie i spełnienie człowieka jako jednostki (*human flourishing*) uznane zostają za naczelne wartości[21].

Rozpowszechniony wraz z konsumeryzmem humanizm wyłączny dławi duchowe aspiracje wielu istot ludzkich. Dla pewnej części ludzi spełnienie poprzez zakupy, a dalej dietę, praktyki fitness i turystykę okazuje się niewystarczające. Taki rodzaj życia potraktowany jako *ultimum* pozbawia nas – akcentowali to jako pierwsi F. Nietzsche i S. Kierkegaard w odniesieniu do społeczeństw masowych − godności i heroicznego wymiaru nas samych.

W społeczeństwach, w których humanizm wyłączny stał się jawnie lub *implicite* przyjmowanym światopoglądem szerokich rzesz ludzi, czyli w rozwiniętych demokracjach Zachodu, to sztuka przejmuje na siebie wołanie o transcendencję. Transcendencja zaś (z łac. *transcendere* – przekraczać) z istoty oznacza transgresję − wykroczenie poza granice spłaszczonego i zawężonego świata. Zdaniem Charlesa Taylora w ramach sztuki dokonuje się w odczarowanym świecie coś zdumiewającego − epifania. Jest to epifania indywidualna, co oznacza, że przepuszcza symbole o obiektywnym znaczeniu przez filtr indywidualnej wyobraźni. Medium tej epifanii jest dla Taylora przed wszystkim literatura, a w niej poezja, np. R.M. Rilkego[22].

Należy też dodać, że istnieje dziś sztuka pozornie transgresyjna. Jej przykładem są niektóre dzieła Damiena Hirsta (ur. 1965), który zdaje się wychodzić w swej pracy od analizy oczekiwań rynku sztuki, a następnie tworzy dzieła jako produkty na ten rynek. Ulubiony przez Hirsta motyw czaszki – zaszczepiony w jego wyobraźni w młodzieńczych latach, gdy pracował w prosektorium − ludzi pozorem transgresji, a w istocie jest kiczem, wulgarnym i zarazem ironicznym zastraszaniem bogatych i sytych za pomocą dawnego symbolu[23].

---

[20] H. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 20–21.

[21] Zob. Ch. Taylor, *Secular Age*, Harvard University Press, Harvard 2009.

[22] Zob. *Idem*, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001, s. 837 i nast.

[23] Symbol ten i malarski motyw czaszki nie utracił bynajmniej mocy i szlachetności, o czym

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

FRANCIS BACON I *LIMES INFERIOR*

W epoce świeckiej każde malarstwo religijne jest transgresyjne. Osobliwym przykładem jest twórczość Francisa Bacona (1909–1992). Jest to malarz, który jako jeden z nielicznych, a jedyny z taką mocą, przekroczył *limes inferior* w epoce odczarowanej. Wiele jego dzieł można potraktować jako rodzaj prawdziwej, lecz złej epifanii. Przez „złą epifanię" rozumiem epifanię zła, nadnaturalnych, niewywodliwych wprost z naturalnego porządku złych sił. Ten trop interpretacji Bacona podsunął Jerzy Nowosielski, malarz-teoretyk o poglądach manichejskich[24]. Bacon był artystą i człowiekiem indyferentnym względem religii. W niektórych wypowiedziach deklarował ateizm, w innych uznawał swój stosunek do religii za czysto estetyczny[25]. Zarazem ten sam artysta namalował obrazy – począwszy od *Trzech studiów na podstawie Ukrzyżowania* (1944), przez serię *Screaming Popes* (od 1953 r.) i liczne portrety, które niemal natychmiast wywołują w nas interpretację symboliczną nakierowaną na kwestie zła, ciała, bólu i cierpienia, osamotnienia, przemocy, demonicznej seksualności, wiarygodności i świętości (lub nie) Kościoła katolickiego oraz cały krąg zagadnień związanych z kondycją człowieka współczesnego[26]. W tym właśnie sensie – poza niewątpliwym, samowyuczonym nowatorstwem formalnym – Bacon zasługuje na miano największego malarza XX wieku, nie tylko brytyjskiego[27]. Transgresyjność malarstwa Bacona polega na dokonaniu zdumiewającego wyłomu w malarstwie współczesnym. Mówiąc najprościej: nie wiadomo, skąd przychodzi ta sztuka, gdzie jest jej duchowe źródło. Oryginalność figuracji – wiedzionej często przez przypadek, na który Bacon chętnie się zdawał − idzie tu wraz z pojawieniem się nowatorskiej treści. Bacon ukazał udręczone, zdeformowane istoty ludzkie w upiornie niedookreślonych wnętrzach lub plenerach. Na obrazach pojawiają się symbole uwikłane w historię i jej zło, np. swastyka czy stalowe klatki, w jakich przesłuchiwano m.in. Adolfa Eichman-

świadczy np. *Schädel* Gerharda Richtera (ur. 1932) z drezdeńskiej Albertiny. Richter spowił czaszkę, namalowaną z klasyczną precyzją, jakby kliszą, która sprawia wrażenie mokrej, kleistej mgły.

[24] Zob. Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Łuk, Białystok 1993, s. 11 i nast.

[25] Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997. Bacon wyrażał estetyczny zachwyt rytuałami Kościoła katolickiego i uznawał katolicyzm za religię przewyższającą pod tym względem wszystkie inne. Oto kilka jego wypowiedzi na tematy metafizyczne: „Myślę, że życie nie ma sensu. To my sami nadajemy mu znaczenie. Tworzymy pewne postawy, dzięki którym życie nabiera znaczenia, chociaż same w sobie nie mają one sensu" (*ibidem*, s. 133); „Uważam, że większość ludzi wyznających jakąś religię, mających bojaźń Bożą, jest znacznie bardziej godna uwagi niż ludzie żyjący jak hedoniści. Z drugiej strony, podziwiając ich, nie mogę powstrzymać się od pogardy dla ich życia w całkowitym fałszu, bo tak myślę o wierzeniach religijnych" (*ibidem*, s. 134).

[26] Jeszcze jedna wypowiedź malarza: „[…] największa sztuka powraca zawsze do kruchości kondycji ludzkiej" (*ibidem*, s. 198).

[27] Zob. E. Bieńkowska, *Ocalić niszcząc, zniszczyć ocalając*, „Znak" 2000, nr 535, s. 100–108.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

na. Kontakty międzyludzkie nasycone są tu przemocą sięgającą okrucieństwa, a wszelkie działanie Erosa oznacza dominację lub podporządkowanie. Obrazy Bacona emanują jakimś kontaktem ze złem. Jest w nich zawsze dramatyzm, ale i element niesamowitości i demonizmu – element swoisty, nieobecny w takim stężeniu u żadnego chyba malarza współczesnego. Rzecz jasna nie o wszystkie obrazy tu chodzi, mowa o niektórych, reprezentatywnych.

Postaci ludzkie na obrazach Bacona uległy deformacji, swoistemu całościowemu lub fragmentarycznemu rozmazaniu pod wpływem jakiejś niezdefiniowanej siły. Jest to ona potężniejsza od czasu i działa szybciej niż czas. Relacje między ludźmi pozostają niedopowiedziane lub są nasycone przemocą, niekiedy o seksualnym i sadystycznym charakterze. Ciała są bez wyjątku brzydkie, często ukazywane jako mięso, krwawiące. Brzydota istot żywych, nie tylko ludzi, lae także np. psów, jest wszechobecna. Brzydkie są zwisające na luźnych kablach żarówki, masywne przełączniki elektryczne z przewodami, umywalki i rury. Brzydota świata ukazana została jednak bez delektacji, jako rodzaj wizji, niepokojącej epifanii destrukcyjnych sił. W tym właśnie sensie Bacon różni się od swego przyjaciela Luciena Freuda (1922−2011), który skupiał się na brzydocie i deformacji, karykaturował malowane postaci. Intensywna szpetota bohaterów Freuda jest dana sama w sobie, nie domaga się dopowiedzenia. U Bacona tymczasem akcent położony zostaje nie na samą deformację, lecz na to, co deformuje, niszczy, szpeci. Obrazy Bacona mają ogromną moc, sprawiają jednak ból, prawie żaden z nich nie cieszy i nie podnosi nastroju[28].

ZAKOŃCZENIE

Na koniec warto postawić pytanie: czy lub jak długo może istnieć społeczeństwo, które – jak nasze – zdaje się nie uznawać żadnych granic? Społeczeństwo, które nieustannie rozszczelnia, a następnie niweluje wszelkie granice. W społeczeństwach pierwotnych powszechnikiem była instytucja *tabu*. W Polinezji, skąd pochodzi to słowo, zakazem *tabu* objęte było np. wspólne spożywanie posiłków przez mężczyzn i kobiety. Zakazy *tabu* wtopione są w szerszy kontekst przekonań i wymagają – jak twierdzi A. MacIntyre – ciągłej reinterpretacji. Zdolność do takiej reinterpretacji jest oznaką żywotności danej kultury[29]. Gdy takiej żywotności brakuje, zakaz staje się niezrozumiały, a nawet może – w sposób niepowodujący zrazu zauważalnych konsekwencji – zostać zniesiony. W istocie jednak takie zniesienie skutkuje próżnią moralną, którą usiłuje się naprędce zapełnić banała-

[28] J. Nowosielski mówi: „Ohyda jego sztuki będzie okupiona przez rozpacz". Zob. Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, s. 12.

[29] A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. i przypisami opatrzył A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996, s. 211213.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

mi. Mary Douglas twierdzi, że społeczeństwo, które – jak nasze – nieustannie testuje wytrzymałość własnych granic, pokazuje, że mu na tych granicach bardzo zależy[30]. Transgresyjne praktyki mogą zatem być zasadnie interpretowane jako wołanie o normę w świecie, który przyspieszając za bardzo, zlekceważył swoje zasoby moralne.

Na koniec zwróćmy uwagę na jeszcze jeden aspekt współczesnych praktyk transgresyjnych. Transgresja, przypomnijmy, oznacza przekraczanie – zawsze w jakimś określonym i nietrywialnym celu – ustalonego porządku kosmiczno-społecznego. Cel praktyk transgresyjnych w społeczeństwach przednowoczesnych był celem „wysokim": polegał na utwierdzeniu porządku przez tymczasowe zanegowanie go lub na ponownej akceptacji porządku po aktach jego umownej destrukcji. Gdy idzie o dzisiejsze akty i praktyki transgresyjne, problematyczny jest ich chaotyczny i doraźny, przypadkowy charakter. O ile w dawnych systemach pojęciowych istniały wyznaczone miejsca i czas na transgresję, a same akty transgresji miewały najczęściej zrytualizowany przebieg, o tyle współcześnie – w epoce, gdy nie istnieje jeden wspólny, podzielany przez społeczeństwa światopogląd, lecz raczej dynamiczny proces naukowego badania, w którym jednostki poszukują odpowiedzi na nurtujące je pytania – transgresja nie może mieć stabilnego punktu odniesienia. Z tego też względu akty transgresji tak często zdumiewają i ranią – również samych ich aktorów.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Bieńkowska E., *Ocalić niszcząc, zniszczyć ocalając*, „Znak" 2000, nr 535.

Castaldo D., *Ziemia Obiecana. Kultura rocka 1954−1994*, przeł. J. Uszyński, Znak, Kraków 1997.

Chaunu P., *Cywilizacja Oświecenia*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.

Claire J., *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Eliade M., *The Myth of Eternal Return, or Cosmos and History*, Princeton University Press, Princeton 1971.

Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia-Spacja Warszawa 1993.

Fraenger W., *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Arkady, Warszawa 1990.

Jonas H., *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS, Warszawa 1994.

Kantorowicz E., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, Z. Krawiec, PWN, Warszawa 2007.

Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, WAB, Warszawa 1999.

Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Znak, Kraków 1995.

[30] J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków* [w:] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007, s. 7−43.

Pobrane z czasopisma Annales I - Philosophy and Sociology **http://philosophia.annales.umcs.pl**
Data: 18/11/2026 04:12:18

MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. i przypisami opatrzył A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996.
Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1994.
Mattelart A., *Społeczeństwo informacji. Wprowadzenie*, przeł. J.M. Pomorski, Universitas, Kraków 2004.
Menninghaus H., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009.
Podgórzec Z., *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Łuk, Białystok 1993.
Siwicka D., Głowiński M., Nawarecki A. (red.), *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, IBL, Warszawa 1996.
Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
Taylor Ch., *Secular Age*, Harvard University Press, Harvard 2009.
Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001.
Tokarska-Bakir J., *Energia odpadków*, [w:] M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007.

SUMMARY

An article is concerned with the theoretical conditions of transgression in pre-modern, modern and contemporary society. Author argues that in pre-modern worldview there were no conceptual conditions which made transgression possible. In modern and especially postmodern de-enchanted world a real transgression is a creative work which goes beyond the limitations of exclusive humanism. Among the discussed authors are: Ch. Taylor, D. Castaldo, M. Douglas.

Keywords: transgression, creativity, tabu