



**dr Mikołaj
Sławkowski-Rode**

Pracuje na Wydziale
Filozofii Uniwersytetu
Warszawskiego,
a także w Blackfriars Hall,
Ian Ramsey Centre
i na Uniwersytecie
Oksfordzkim.
Jest założycielem
Humane Philosophy
Society, gdzie prowadzi
projekty Humane
Philosophy Project
i New Generation
Research Exchange.
Jego zainteresowania
to filozofia umysłu,
fenomenologia
oraz filozofia kultury.
m.slawkowski-rode
@uw.edu.pl

PLAGA AUTENTYCZNOŚCI

O tym, czym jest autentyczność
i czy warto o nią zabiegać.

Mikołaj Sławkowski-Rode

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

Współczesne rozumienie autentyczności wywodzi się z kulturowych i społecznych przemian, które miały miejsce w XVII i XVIII wieku. Rozpowszechnienie się w tym okresie portretów i biografii było konsekwencją wyłaniania się nowego ideału jednostki i zmian w postrzeganiu jej miejsca w społeczeństwie. Zaczyna być ono postrzegane jedynie jako efekt umowy społecznej i powoli traci swoją organiczną jedność, a wartość jednostki nie jest już określana jej rolą społeczną, dokonaniem czy wiedzą, lecz jej indywidualnym charakterem.

Przemiany te spowodowały pogłębiający się rozdźwięk między publicznym wizerunkiem a prywatną indywidualnością. Rozbieżność ta jest odbierana jednoznacznie negatywnie jako dwulicowość. Będąca jej przeciwieństwem autentyczność wydawać się może cechą nie tylko pozytywną, lecz także bardzo pożądaną – przeciwstawną obłudzie i konwencjonalności. Jest jednak odwrotnie: to właśnie współczesny kult autentyczności powoduje ich szerzenie się.

Odcienie autentyczności

Od XVII wieku pojęcie autentyczności skolonizowało kulturę Zachodu i posiada obecnie wiele zbliżonych do siebie sensów. Można mówić o autentycznych gestach, a jeżeli nazywamy daną osobę autentyczną, mamy na myśli, że w swoich działaniach i wypowiedziach nie stara się ukryć swojego prawdziwego charakteru, lecz przeciwnie – wyraża go.

Innym kontekstem, w którym możemy odwołać się do autentyczności, jest doświadczenie. Turyści często poszukują „autentycznych” doświadczeń,

dających możliwość styczności z prawdziwym życiem odwiedzanego miejsca. Poszukując ich, będzie się zawiedzionym masową, zorganizowaną wycieczką, obleganą w każdym miejscu postępu przez sprzedawców tandetnych pamiątek. Podobnie rozczarujemy się, dowiadując się, że grecką restaurację, którą polecamy znajomym jako „autentyczną”, prowadzą Łotysze.

Autentyczne mogą być też przedmioty. Gdy mówimy „to autentyczny biedermeier”, nie chodzi nam jedynie o to, że wskazana kanapa przypomina jamnika, ale że powstała między końcem wojen napoleońskich a rewolucjami 1848 roku. Pieniądże są autentyczne, jeżeli wyprodukowano je w mennicy, więc nawet perfekcyjna podróbka będzie fałszywą walutą ze względu na swoje pochodzenie. Istotną grupą przedmiotów, od których oczekujemy autentyczności, są dzieła sztuki, gdyż łączą one w sobie wymienione sensory tego pojęcia. Oczekujemy np., że są tworem konkretnego artysty – jak pieniądze pochodzące z mennicy – ale, rzecz jasna, nie tylko. Autentyczność w tym sensie wiąże się oczywiście z okresem powstania, a także z wykorzystanymi materiałami i technikami. Ponadto oczekujemy, że sztuka będzie wyrażać jakiś stan wewnętrzny artysty – że będzie autentyczna w sensie ujawniania indywidualnego charakteru jej twórcy. Dzieło jest w tym rozumieniu gestem, który oddaje bądź syntetyzuje jakieś doświadczenie, przepuszczone przez pryzmat „oczu duszy” artysty. Jego autentyczność tym samym jest związana z autentycznością samego doświadczenia, które może nam, odbiorcom, udostępnić.

Proklamowana przez francuskiego filozofa Roland Barthes’a „śmierć autora”, czyli uwolnienie odbioru dzieła od intencji jego twórcy, nie podważa wymiaru autentyczności sztuki. Wręcz przeciwnie, intensyfikuje go, przenosząc oczekiwanie autentyczności na nas samych jako odbiorców: doświadczenie estetyczne po „śmierci autora” nie ujawnia nam charakteru twórcy i jakości jego doświadczenia wyrażonego w dziele, ale naszą własną indywidualność



Henricus Antonius
van Meegeren,
Wieczerza w Emaus

i wrażliwość. Wielkiego artystę zastępuje „wielki odbiorca”, który przez sztukę zaspakaja potrzebę własnej autentyczności.

Przykład sztuki pokazuje, że autentyczność jest blisko związana z oryginalnością: autentyczność jest cechą o tyle wartościową, o ile ukazuje oryginalność bądź, najlepiej, niepowtarzalność. Kiedy oryginalność artysty przestaje być punktem odniesienia, pozostaje oryginalność własna, a ta z kolei wymaga oryginalnych środków wyrazu, których sami jako odbiorcy jedynie nie posiadamy. Pogoń odbiorcy za własną oryginalnością powoduje szybką inflację tych środków: zbyt wiele osób uwielbia Jacksona Pollocka, by można było się wyróżnić, podziwiając go. Wymusza to na „wielkim odbiorcy” ciągłą pogoń za doświadczeniami, które pozwolą mu być „wiernym sobie”.

Nieautentyczność

Zależność autentyczności i oryginalności wskazuje na źródło współczesnego bankructwa obu tych kategorii. Źródło to staje się wyraźnie widoczne, gdy rozważymy, co w sztuce oznacza brak autentyczności i w jaki

sposób może być on oceniany. Najogólniej mówiąc, można rozróżnić trzy rodzaje braku autentyczności: po pierwsze, są to kopie, po drugie, jest to fałszerstwo, a po trzecie – plagiatstwo. Kopia jako forma artystyczna w dużym stopniu wyszła z mody i zostały zastąpione mechanicznymi reprodukcjami. Kopia jest nieautentyczna w sposób mało problematyczny, bowiem nie wprowadza nas w błąd – nie pretenduje do bycia oryginałem. Decydujemy się na posiadanie kopii, gdyż wiemy, że oryginał jest dla nas nieosiągalny. Zupełnie czym innym jest fałszerstwo. Fałszerstwo to nieautentyczność *par excellence* – jest to jawna próba oszustwa, polegająca na przedstawieniu kopii jako oryginału. Ten fenomen, powszechny dawniej w świecie sztuki, znalazł w pewnym momencie swoje komiczne odbicie w bazarowych torbach, noszących logo znanych firm, oraz innych tanich podróbkach pożądaných produktów kultury masowej.

Fałszerstwo może jednak polegać także na imitacji stylu, czyli na podszywaniu się pod uznany autorytet. Podszywanie się jest ciekawym przypadkiem nieautentyczności, gdyż nie jest tu na pierwszy rzut oka oczywiste, w jakim sensie jesteśmy wprowadzani

w błąd. Jesteśmy oczywiście oszukiwani co do autorstwa, ale co dokładnie imituje fałszerz? Nie stara się przecież dosłownie udawać podrabianego autora – powiedzmy, przebijając się. Rozważmy przykład van Meegerena – holenderskiego fałszerza, który zyskał sławę, podszywając się pod Vermeera. Zdołał on oszukać największe autorytety w dziedzinie malarstwa holenderskiego złotego wieku, a jego prace, w szczególności *Wieczera w Emaus*, nadal budzą kontrowersje.

Można powiedzieć, że jest tu imitowana technika (czyli opanowanie środków wyrazu danego medium) i styl (czyli właściwe autorowi oryginalne ich wykorzystanie). Jednak techniki w oczywisty sposób nie można imitować, tak jak nie można imitować jazdy na rowerze, nie jadąc na nim. W istotnym sensie tak samo jest ze stylem. Perfekcyjna imitacja stylu jest tak samo paradoksalną ideą jak perfekcyjna imitacja stylu jazdy na rowerze – i jednego, i drugiego nie da się osiągnąć bez uosobienia tegoż stylu.

Można jednak powiedzieć, że technika i styl są tu w istotnym sensie tylko nośnikami, a to, co imituje van Meegeren, to wrażliwość Vermeera – jego indywidualny sposób odbierania i reprezentowania ludzkie-

Meegerena, którą zyskał po procesie, lecz także nie-ślabnące zainteresowanie pośmiertnymi wystawami jego sfalszowanych płócien.

Poza fałszerstwem istnieje jednak jeszcze plagiatstwo, które jest najbardziej upokarzającą jego twórcę formą nieautentyczności. Plagiatstwo to uzurpowanie sobie cudzych osiągnięć. O ile imponujące fałszerstwo może być powodem sławy, o tyle plagiatstwo nieodzownie wiąże się z kompromitacją. Dzieje się tak, ponieważ plagiatstwo jest świadectwem nie tylko nieszczerości, ale – co ważniejsze – głębszej jałowości potencjału twórczego.

Oryginalne gesty są niepowtarzalne: już przy pierwszym powtórzeniu są *cliché*. Problem polega na tym, że każdy gest jest oryginalny w zupełnie trywialnym sensie: po prostu nigdy wcześniej się nie wydarzył ani się nie powtórzy. Bardzo rzadko zaś jakiś gest odkrywa przed nami głębię ludzkiego doświadczenia i emocji tak jak gest uchwycony przez Vermeera w *Kobiecie w błękitnej sukni*.

Autentyczność globalna

To właśnie strach przed piętnem braku oryginalności stworzył większość śmieciowiska kultury, które nazywa się sztuką współczesną. Nie jest zbiegiem okoliczności, że Wiosna Ludów była zarazem wiosną kiczu. Nie ma nic bardziej wtórnego i skazanego na umasowienie niż poszukiwanie lub wyrażanie siebie – nieodłącznie dopingowane hasłami reklamowymi międzynarodowych korporacji. Globalny kapitalizm nie jest przyczyną, lecz skutkiem indywidualizmu. W pierwszej połowie XX wieku stało się standardem, że wielki artysta nie tylko tworzył wielkie dzieła, lecz także uosabiał nowy, niepowtarzalny styl, który wyznaczał nowy i od razu zamknięty nurt w historii sztuki.

Zamknięty dlatego, że najmniejsza próba zapożyczenia czy nawet odwołania zaprzeczałaby niepowtarzalności, a więc autentyczności. W pewnym sensie paradoksalnie, a w pewnym sensie jako oczywista konsekwencja w drugiej połowie XX wieku to właśnie zapożyczenie albo świadome *cliché* stało się uosobieniem autentyczności – kiedy i tworzenie nowego nurtu przestało być oryginalne, tylko ironiczne zapożyczenie pozostało jako dostępny wyraz oryginalności.

Ale czy przypadkiem rzeczywistość, w której żyjemy, nie jest właśnie taka: czy struktury lokalnych wspólnot i zwyczajów, a także spajającej je w jedną kulturę religii nie uległy nieodwracalnej erozji? Być może rzeczywiście konwencje, które zapewniały możliwość dialogu w obrębie kultury, a tym samym jej ewolucję, są kwestią przeszłości. Jeśli tak, to może faktycznie doświadczeń jednostek już nic fundamentalnie nie łączy, a – co za tym idzie – nie ma powrotu do idei stylu epoki i – w konsekwencji – jedyne dostępne nam autentyczne środki wyrazu to różne formy pastiszu?

Autentyczność wydawać się może cechą pożądaną – przeciwstawną obłudzie i konwencjonalności. Jest jednak odwrotnie: to właśnie współczesny kult autentyczności powoduje ich szerzenie się.

go doświadczenia. Jednak i w tym wypadku wydaje się, że imitacja jest niemożliwa nie tylko bez głębokiego zrozumienia wrażliwości imitowanego autora, lecz także umiejętności „wejścia w nią” w stopniu pozwalającym przekonująco odnieść tę wrażliwość do tematu, którego on sam nie podejmował. Po przyznaniu się van Meegerena do fałszerstwa to rozpoznanie wrażliwości Vermeera spowodowało, że część ekspertów broniła w sądzie autentyczności płócien.

Van Meegeren nie imituje ani stylu, ani wrażliwości Vermeera tak, by oszukana publiczność przypisała je jemu samemu. Jest odwrotnie: fałszerstwo Meegerena polega na tym, że przedstawia on Vermeera jako innego twórcę niż ten, którego znamy. Oszustwo polega na tym, że przekłamane zostaje to, co Vermeer nam mówi. Mimo oszustwa przekonujące osiągnięcie tego celu pozostaje imponujące. Jest bowiem wyrazem autentycznego opanowania umiejętności i przyswojenia wrażliwości podrabianego autora. Potwierdza to nie tylko ogromna popularność van



Johannes Vermeer,
Kobieta w błękitnej sukni

JOHANNES VERMEER, PUBLIC DOMAIN, VIA WIKIMEDIA COMMONS

Nie jest jednak tak źle. Ideał autentyczności nie jest czymś, czego nie możemy już realizować ze względu na uwarunkowania społeczne, polityczne i historyczne. Jest raczej współczesną fikcją, która nigdy nie była rzeczywistością. Rzadko przywoływanym, a jaskrawym tego przykładem jest Johann Jakob Froberger, XVII-wieczny niemiecki kompozytor, który urodził się dwa lata przed wybuchem wojny trzydziestoletniej. Jego życie było naznaczone głodem, brutalnością i śmiercią, w tym śmiercią jego żony i córki, zarażonych dżumą. Mimo to utwory Forbergera nie noszą piętna jego indywidualnego cierpienia. Forberger ma odwagę skupiać się nie na sobie, ale na tym,

co uważa za ponadindywidualne i tym samym ważne dla wszystkich – a zatem niezależne od jego prywatnych spraw.

Forberger jest teraz niemalże zapomniany. Autentyczność daje iluzję sławy, jaką zyskał Herostrates. Lecz Herostrates był jeden, a jego samolubny czyn nie pozostawia miejsca na epigoństwo, a tym bardziej tradycję. Bardziej samoświadome i ostatecznie odważne jest podjęcie ryzyka zapomnienia, które nieodłącznie wiąże się z udziałem w tradycji i wykorzystaniem konwencji. Mało kto słyszał o Forbergerze, bo trudno nazwać go autentycznym, ale bez niego nie mielibyśmy Bacha, Händla ani Pachelbela. ■

Chcesz wiedzieć więcej?

Broch H., *Kilka uwag o kiczu i Zło w systemie wartości sztuki*, w: tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, 1998.

Elzenberg H., *Osobowość twórcza artysty i Ogólność i oryginalność w sztuce. Głębokość. Sztuka jako objawienie*, w: tegoż, *Pisma estetyczne*, 1999.

Scruton R., *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, 2006.