
Szczeliny tamtego świata

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 4, S. 184–192

DOI: 10.18318/td.2022.4.13 | ORCID: 0000-0002-7264-4943

Wydarzają się książki, które sprawiają, że czujemy się – piszę to z perspektywy kogoś, kto stara się praktykować historię sztuki – agnastykami własnej dziedziny. Być może z pewnego punktu widzenia nimi jesteśmy. Zdradzają nas, mniej lub bardziej odczarowanych, mowa i pismo: mgliste poczucie niestosowności, gdy zdarzy nam się powiedzieć „arcydzieło”, dające o sobie niekiedy znać zniechęcenie wobec słowa „sztuka”, jak dobrze wiemy, niedefiniowalnego. Chowamy się za „obrazem”, od wielkich metafizycznych wizji wolimy bezpieczniejsze *visual studies*. Przywykliśmy czytać i pisać teksty o wszystkim, tylko nie o tajemnicy twórczości; jej redukcja do zjawiska uwarunkowanego kulturowo, społecznie, psychologicznie, ekonomicznie itd. stała się dla nas niemal przezroczysta. Dlatego głos żarliwej wiary potrafi wprawić w zakłopotanie, ale też fascynować. Głos taki przenika zbiór *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* Dariusza Czaji¹ – rozpisane na czternaście esejów credo

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Wykłada również na warszawskiej i wrocławskiej ASP. Interesuje się funkcjonowaniem w sztuce kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum, czy niesamowite. Przygląda się redefinicji tropów romantycznych. Doktorat obroniony w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej. Obecnie bada widmowe instytucje świata sztuki.

1 D. Czaja *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*, Pasaże, Kraków 2020, s. 452.

odnoszące się do sztuki i dzieła postrzeganego jako jedno z doświadczeń granicznych.

Ów trzyczęściowy, konsekwentnie pomyślany zbiór musi uwierać przedstawicieli akademickiego uniwersum myślenia o sztuce. Aby pojąć przyczyny tego stanu rzeczy, wystarczy wsłuchać się choćby w taki passus:

sztuka zawsze była i jest jedna. W związku z tym kryteria jej oceny są zawsze takie same, bo ze względu na zasadniczą niezmienność zjawiska, o którym mowa, niezmiennie być muszą. Oznacza to przerzucenie pomostu między anonimowymi artystami z Lascaux i Altamiry, twórcami średniowiecznej rzeźby, Pierem della Francesca, Rembrandtem, Cézannem i współczesnymi artystami [107].

Czaja nawiązuje tu do poglądów Wiesława Juszcza, „nieortodoksyjnego” historyka i filozofa sztuki, którego postać patronuje przełamywaniu scjentyistycznego paradygmatu. Dowodów na zbieżność ich poglądów mamy w całym zbiorze pod dostatkiem. Wspólne jest im zwłaszcza przeświadczenie, że sztuka istnieje obiektywnie, w swej istocie poza czasem, procesami historycznymi i przemianami kulturowymi – te dotyczą tak naprawdę zaledwie jej cech akcydentalnych: „w swoich uchwytnych, «materialnych» i technicznych właściwościach jest bez wątplenia tworem historycznym, ale te jej właściwości należą do sfery akcydensów. To, co jest jej prawdziwą esencją, wypada poza czas historyczny” [315].

Tymczasem historyk sztuki ma tak naprawdę dostęp jedynie do owych przypadłości, spraw zaledwie wtórych, to do nich ogranicza się jego przestrzeń badawcza. Badacz dziejów sztuki to badacz sztuki w jej dziejach. Zatrzaśnięty w historii, a więc tam, gdzie istotowych odpowiedzi próżno szukać, jest skazany na ułamkowy obraz pozbawiony kluczowego wymiaru, bo przecież „sztuka, choć – w jakiejś części – jest dzieckiem rozumu, jawnie opiera się zawłaszczeniu przez racjonalizujące wyjaśnienia” [12]. Wiele przywołano już argumentów pozwalających spojrzeć na historię sztuki jako na dziedzinę w pewnym sensie stwarzającą i legitymizującą przedmiot swoich badań, więcej: mającą ciągoty do jego monopolizacji. Wedle tego poglądu sztuką miało być to, co za sztukę uznała zbrojna w naukowe koncepty i kategorie akademicka dyscyplina, a jej wyroki były ostateczne i nie podlegały apelacji.

Tymczasem u fundamentów zamysłu antropologicznego Czaji leży inne założenie: że sztuka to jak najbardziej „rzeczywista obecność”. Uwolnienie jej

– choćby w eksperymencie myślowym czy też ćwiczeniu duchowym – spod akademickiej kurateli ma nie tylko wyzwolić ją z okowów czasu, bieżących uwikłań. Jest także upomnieniem się o jej imię i zakotwiczenie (na powrót) w wysokich, metafizycznych rejestrach. W tym ujęciu sztuka istnieje niezależnie od swej akademickiej archiwizatorki i orędowniczki. By się do niej zbliżyć, należy wziąć w nawias produkowane masowo i naukowo certyfikowane narracje, które, choć gęsto utkane z faktów, ustaleń i interpretacji, więcej zakrywają, niż odkrywają. Podsuwana przez Czaję prawda może być bolesna: to historia sztuki – jako element projektu nowoczesności – w sporej mierze ponosi odpowiedzialność za „odczarowanie”, jest tedy mimowolnym sprzymierzeńcem sekularyzacji.

Z całą pewnością *Entzauberung der Kunst* jest jedną z partykularnych odsłon ogólnej – nie sposób nie przywołać tu Weberowskiego hasła – *Entzauberung der Welt*. Przekonanie o zgubnych skutkach „roztajemniczenia” jest ważną podstawą tez formułowanych w recenzowanym zbiorze. To projekt pomyslenia sztuki poza „oświeceniowym mitem postępu” [11]. Tytułowe „zaczarowanie” jest właśnie – uprzedzając cikliwe skojarzenia – mocnym wyzwaniem rzuconym przekonaniu, że fenomen sztuki poddaje się w pełni procedurze odczarowania światłem nowoczesnego rozumu. Takie „prześwietlenie” okazuje się w istocie zaciemnieniem tego, co najważniejsze, rzeczywistość twórcza lokuje się bowiem poza zakresem rozumowego poznania.

Także z tych względów „zaczarowanie” nie jest uwarunkowane przez kontekst epoki – cytowane w książce rozpoznania okazują się nie tyle rzutem oka w przeszłość, ile spojrzeniem wybiegającym ku nam z przeszłości, jak w przypadku doryckiej świątyni, której „schwyte w matematyczne proporcje promieniowanie boskiego tła dochodzi do nas przez zasłony stuleci” [418]. Sprawdzian długiego trwania jest tu warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym, by dana rzecz na miano sztuki zasługiwała. Znacznie ważniejsza jest owa „boska cząstka”, przeświecanie wiecznego w przemijalnym. Oczywiście tedy, że poza niewielką liczbą dzieł prawdziwie wielkich pozostaje cała otchłanna masa realizacji, które z perspektywy projektu autora tylko mocą akademickiego, instytucjonalnego i środowiskowego aparatu certyfikacji są nazywane sztuką. Czaja raczej nie roni nad tym łez. „W kontrze do wielu współczesnych koncepcji, dostrzegających w dziele sztuki przede wszystkim walory społeczne, edukacyjne, ideologiczne etc., twierdzą, że sztuka – godna tego miana – nie ma takich obligacji” [16] – powiada i o tym wszystkim, co napędza dzisiejszy „artworld”, wymownie milczy. Jeśli aspirujący twórcy i twórczyń dają się otumanić aktualnemu zeitgeistowi, ich wina, ich strata.

Podążając epifanicznym śladem, czytamy, że „w świecie triumfów wąsko i instrumentalnie pojmowanego rozumu, wobec słabnącej siły religii, która do niedawna była głównym depozytariuszem tajemnicy, sztuka jest tą dziedziną, która jest enklawą nieobliczalnego” [13]. To deklaracja, która zdaje się sugerować, że *Tezy o zaczarowaniu* da się widzieć jako późne echo romantycznej religii sztuki. Autor jednak wyraźnie dystansuje się od takich powinowactw. Jednym z powodów zdaje się być niechęć do redukcyjnego wpisywania proponowanej tu ontologii sztuki, z definicji ahistorycznej, w ramy zjawiska stricte historycznego, co niosłoby ryzyko jej ponownej relatywizacji. Ważniejszą przyczyną jest jednak zakwestionowanie dominującego w części odłon i nurtów postsekularnego rysu religii sztuki, zgodnie z którym domena twórcza jest zaledwie erzacem zgubionego gdzieś po drodze przeżycia religijnego, jego bledszą wersją. Na to Czaja, otwarcie szydzący z „kompulsywnych prób uczynienia [ze sztuki] namiastki religii w świecie masowych praktyk” [14], zgodzić się nie może. Doświadczenie sztuki powinno być tu raczej rozważane na jednym poziomie z przeżyciem religijnym, wszak gest twórczy jest głęboko sakralny, należy „do wciąż nierozpoznanych, ciemnych punktów w dziejach człowieka, takich jak seks, zabijanie i cierpienie” [45]. Spojrzenie na dzieło sztuki z perspektywy religijności sięgającej archaicznych prąźródła (daleko więc wykraczającej poza wąskie ramy konfesyjne) dochodzi szczególnie mocno do głosu w tekstach poświęconych dwóm arcydziełom filmowym: *Uczenie Babette* Gabriela Axela i *Wszystkim porankom świata* Alaina Corneau. Podobnie dzieje się w eseju rekonstruującym założenia sztuki malarskiej Balthusa i jego pojmowanie aktu twórczego, który jest tutaj utożsamiany z gestem religijnym w rozumieniu – podkreślmy to raz jeszcze – całkowicie odbiegającym od zwyczajowej dewocyjnej semantyki tego przymiotnika. Czytając *Cenę sztuki*, można wręcz odnieść wrażenie, że tytułowa dziedzina ma bliższy kontakt z sacrum niż jakiegokolwiek zinstytucjonalizowane formy kultu. W tym sensie mówienie o „sztuce sakralnej” jest jawnym nieporozumieniem, sztuka ze swej istoty jest sakralna albo nie ma jej wcale.

Tym, co bodaj najmocniej spaja *Tezy o zaczarowaniu*, jest wywiedziona z refleksji Juszczaka koncepcja formy, ściśle zresztą powiązana z rewelatorską, poznawczą naturą sztuki, wyprowadzaną przez autora także z rozważań George’a Steinera (o sztukach pięknych) i Roberta Calasso (o literaturze). Czaja wiele zawdzięcza głównym konceptom znakomitych humanistów i ani przez chwilę tych filiacji nie ukrywa. Czym zatem jest owa „forma” – kategoria o długiej metryce i nieostrej semantyce – tak ważna w wywodach krakowskiego antropologa? Mówiąc w dopuszczalnym skrócie, „forma” nie jest

tu zwyczajowym przeciwstawieniem „treści”. Jest czymś głębszym i bardziej fundamentalnym: w tej koncepcji rozumiana jest jako właściwy i jedyny cel każdego poważnego aktu twórczego. Sztuka nie „tworzy” jej, raczej stwarza warunki do jej objawienia, odsłonięcia. Ale w pełni od niej zależy. Poważne twórcze działanie zawsze jest wywołane świadomością jej istnienia. Po stronie widza/słuchacza/czytelnika, objawia się ona poczuciem całkowitej pełni, odczuciem jedności i nierozkładalności elementów „składających się” na dzieło. To wówczas mamy – znane niektórym z nas – wrażenie całkowitego pochwycenia przez obraz czy muzykę, doświadczamy zastygnięcia, ekstazy trwania. Tak właśnie działa „forma”. I nie dziw, że trudno ją wysłowić, że wymyka się słowom.

To raczej nie przypadek, że prawie we wszystkich prowadzonych z językową maestrią wywodach dochodzimy do miejsca, w którym słowa odmawiają posłuszeństwa. Jedną z oznak zbliżania się do granic jest pojawiające się w różnych konfiguracjach pojęcie „tajemnicy”. Teksty wiodą pod próg nieznanego, tam, gdzie dalej już słowem wejść nie sposób. Tak bowiem stanowią prawa (meta)fizyki. Miejsca, w których natrafiamy na owo tajemne przejście, mogą zaskakiwać: „Czasem myślę, że ta rozjarzona wewnętrznym światłem pięta Rembrandtowskiego *Syna Marnotrawnego* to kres wszelkiego – ufundowanego na naukowych podstawach – dyskursu o malarstwie” [221] – wyznaje Czaja w finale eseju *Niemy logos obrazu*. Język nie jest w stanie oddać rzeczywistości epifanicznej, a więc i sztuki nie da się bezstratnie przełożyć na tekst. W zasadzie cała środkowa część książki mówi o nieredukowalności sztuki do języka, a także o szansach, jakie przed słowem naukowym i literackim otwierają się, gdy już z owej nieprzekładalności zdamy sobie sprawę. *Niemy logos obrazu* demaskuje próby sprowadzenia sztuki (tu: malarstwa Bacona) do tekstu. Oto uporczywie powracająca w potocznym i akademickim obiegu metafora czytania obrazów ujawnia uroszczenia do bezstratnej werbalizacji rzeczywistości artystycznej. Autor *Ceny sztuki* broni tezy, że obraz „jest ontycznie i semantycznie czymś z u p e ł n i e i n n y m niż tekst” [209], a poczucie poznawczej pewności utrzymujące się na uniwersytetach to niebezpieczne złudzenie. Do tajemnicy sztuki przybliżyć może natomiast metafora. Jedynie ona, upiera się Czaja, ma szansę nazwać to, czego w istocie nazwać się nie da. Ta zasada, jak się okazuje, odnosi się i do języka dyskursu o malarstwie, i do języka literatury, i do języka nauk ścisłych (por. esej o powinowactwach języka Schulza i nowej fizyki!).

Odsłanianie i puryfikacja znaczeń mają w książce naturę gestu antyidolatricznego. Przywołane w rozdziale *Archaiczna poiësis i paradoks „współczesności”*

wystawa „Ice Age Art: Arrival of the Modern Mind” w British Museum oraz znany już czytelnikom Czaji ze *Znaków szczególnych* film *Jaskinia zapomnianych snów* Wernera Herzoga wspierają przekonanie eseisty, że gest twórczy pojawia się w dziejach człowieka od razu w swojej pełni, także pełni związków z sacrum. Wniosek nasuwa się niemal sam – dzieła (bo jednak chyba dzieła?) są w stanie przekraczać granice własnej epoki, a bycie prawdziwie „współczesnym” wymaga pewnego zdystansowania wobec swoich czasów. Niezmienny, esencjonalny pierwiastek w sztuce może mieć różne przebrania, często zresztą go nie rozpoznajemy. „Nowoczesność” czy „współczesność” stanowią swego rodzaju alibi, dzięki któremu może on skutecznie i nie wywołując konsternacji nawiedzić nasz „teraźniejszy” świat. Dystans warunkuje za to niejednokrotnie wielowymiarowe rozpoznanie dzieła i uruchamia drzemiące w nim sensory – tym tropem podąża autor, oglądając film Johna La Bouchardièrè’a *The Full Monteverdi*, będący aktualizacją IV księgi madrygałów, i słuchając go. Zmienia się język przekazu, ale esencja muzyki Monteverdiego nie tylko trwa, lecz może też odsłaniać nowe jakości. W kontynuację tradycji, przekonuje Czaja, wpisana jest bowiem twórcza i błogosławiona zdrada.

Pozaczasowość fenomenu tworzenia nie wyklucza pytań o początek, ów „*vanishing point* naszego myślenia” [27]. Przy czym wejście do jaskiń nie oznacza kapitulacji przed historią, wskazania, że właśnie wtedy „to” się zaczęło. W jaskiniach stykamy się bowiem nie ze sztuką osadzoną w historii czy nawet prehistorii, lecz przede wszystkim z metahistoryczną prawdą o geście twórczym. Ważny jest tu mit, a nie ustalenia archeologów i historyków. Myślenie o akcie twórczym przez pryzmat archetypowych opowieści kosmogonicznych nie jest pieśnią przeszłości, ale aktualizuje się pod piórem postaci niepomijalnych we współczesnym pejzażu intelektualnym. W otwierającym zbiór eseju *Ciemne słowo „początek”* Czaja sięga do bodaj najbardziej przemyślanej z czasowo bliskich nam prób ujęcia fenomenu tworzenia w kontekście genezyjskim, nakreślonej w *Gramatykach tworzenia* przez George’a Steinera. Akcentowana przez amerykańskiego krytyka teza o niekonieczności zaistnienia dzieła została skonfrontowana z refleksjami Juszcza, dzielącego co do zaistniałych już w swej formie (arcy)dzieł przekonanie, że „to nie mogło nie powstać”. Zderzenie Steinerowskiej uświadomionej niekonieczności z Juszczakowską nie do końca uświadomioną koniecznością okazuje się bardzo płodne myślowo. Dzieło wcale nie musi się wydarzyć, powiada ten pierwszy, bierze się „z wolności zaistnienia i z wolności niezaistnienia” [40], tym też ludzkie tworzenie różni się od swego boskiego analogonu. Łączy je fakt „wyłaniania się z nicości”, stąd też „być

może właśnie, obserwując artystów paktujących z nicością, jesteśmy najbliżej dotknięcia istoty twórczości” [44]. Znamię (pra)początku obecne jest w każdym prawdziwym akcie twórczym; rezonuje tu myśl, że aby kreować, trzeba spojrzeć w przedgenezyjską bezdeń czy też w pewnym sensie zejść do jaskini, doświadczyć własnego Lascaux. Początki toną w ciemnościach – dowodzi Czaja, skądinąd tenebrolog – jeśli coś łączy starych i zupełnie nowych mistrzów oraz naszych odzianych w skóry praszczurów, to przecież nie drugorzędne techniczne czy ikonograficzne powinowactwa, ale fakt wywoływania formy z tego, co „niekształtne i próżne”, udział w „archaicznej *poiësis*”. Ponadhistoryczna konfraternia twórcza to przede wszystkim wspólnota spojrzenia w otchłań. To ona kwestionuje czas, sprawia, że mimo dosłownie epokowych metrykalnych różnic twórcy mogą być sobie na pewnym poziomie „współcześni”. A czasami nawet nam.

Namysł nad początkiem prowadzi do refleksji nad tworzeniem jako fenomenem z porządku metafizycznego. Skoro sztuka jest domeną bóstw, nie powinno dziwić, że w rozdziale *Literatura absolutna i powrót bogów* to ci ostatni grają rolę główną, przywołani przez Roberta Calasso „z czasowego zesłania” [76], jakie zafundowało im chrześcijaństwo. Czaję interesuje tu podniesiony przez mediolańskiego myśliciela problem literatury absolutnej, a więc takiej, która nie jest wplątana w powszednie obowiązki, nie zatracza się w doraźności, a z drugiej strony nie zapomina o swoich religijnych konotacjach i musi być „objawieniem bytu”. Taka literatura, czy szerszej sztuka, ma szansę stanowić remedium na nasilające się poczucie odczarowania, które zresztą – jak to wybrzmiewa mocno w rozdziale *Rozszczepianie światła. Mityzacje Schulza* – jest naiwną wiarą w nowoczesny metamid racjonalności i naukowości. W tym sensie nie ma sprzeczności pomiędzy cofaniem się do paleolitu (a więc dziejów ujętych w kategorii naukowe) a zanurzaniem w uniwersum kosmogonicznych podań. *De facto* także w pierwszym przypadku mamy styczność z mityczną opowieścią o początku, tylko ubraną w naukowe szaty. Natomiast kiedy czyta się *Tezy o zaczarowaniu*, można odnieść wrażenie, że metafizyczna koncepcja sztuki jest w zasadzie oczywistością, na którą tylko przez nieuwagę lub uprzedzenie nie zwracaliśmy uwagi. Przywołane rozpoznania składają się pod piórem Czaji w spójną wizję i sugerują, że to prawda odkrywana wręcz odruchowo, opowieść pierwsza i zarazem ostatnia. Na świadków przywołano tu liczne postaci, choć ze zdecydowanie mniejszościowym udziałem dziedzin najbardziej się tu narzucających. Jednak w świetle tego, co napisano powyżej, nie dziwimy się towarzyszącemu lekturze poczuciu, że najmniej wiary w sztukę mają jej historycy i profesjonalni teoretycy. Niezasadne byłoby

jednak czynienie z tego kamienia obrazy, lepiej potraktować to jako okazję do eksploracji nowych przestrzeni, zawieszenia sztucznych podziałów. Można też dostrzec w tych *Tezach* dyskretnie przytwierdzonych do drzwi kościoła sztuki reformatorską troskę.

W każdym przypadku kluczowe pozostaje pytanie o istotę twórczości. To ono stanowi pretekst, dla którego przywołuje się i inicjuje dialogi pomiędzy tekstami kultury z różnych rejestrów. Czaja nie waha się proponować (p)odpowiedzi. Musimy przełknąć, że sztuka jest niedemokratyczna. Zarazem jednak musi być na swój sposób ekumeniczna, ponieważ wypływa z jednego, archaicznego źródła. Zbliżanie się do jej tajemnicy ma zawsze charakter w najlepszym przypadku asymptotyczny, nigdy bowiem tajemnica ta nie zostanie osiągnięta w rozumowym rozpoznaniu. Jest w swej niedosięgalności wzniosła i sublimacyjna zarazem: powinna być miejscem transmutacji materialnego w duchowe.

Cena sztuki wywołuje niepokój, że być może pewne pojęcia zbyt wcześnie posłaliśmy do lamusa. Na paradoks zakrawa, że propozycja powrotu do pojęcia dzieła czy arcydzieła wychodzi z dość nieoczekiwanej strony, przedstawia ją bowiem antropolog. Dobrze jednak pamiętać, że mamy tu jednak do czynienia z odsłoną autorskiego projektu antropologii rozumianej jako „hybryda intuicji i metody, sztuki i nauki” [199]. Antropologii, która nie lęka się pokrewieństw z literaturą, która otwarcie, niemal ostentacyjnie mówi o komponencie artystycznym pracy antropologa. Która postrzega ją jako działalność pisarską, z nieodłączną jej oscylacją rzekomo wrogich sobie instancji: rozumu i uczucia.

Dzięki temu dostajemy do rąk tekst, w którym, podobnie jak w opisywanej rzeczywistości artystycznej nie sposób oddzielić formy od treści. Książkę stworzoną z istic barokowych paradoksów: kontemplację, którą można czytać także jako żarliwe wezwanie do zmiany spojrzenia; antyscjentystyczną w swej wymowie publikację badacza funkcjonującego przecież w strukturach akademickich; językowo urzekający traktat o impotencji języka w doświadczeniu sztuki; przywołujący ławice egzemplów wywód o czymś, czego z definicji dowieść nie można. Niektórych zapewne uwierać może ta próba oglądu z wysokiego punktu obserwacyjnego, próba uchwycenia pozahistorycznej obiektywności. Niewykluczone jednak, że i ci pozwolą sobie choć przez chwilę na „herezję esencjalizmu”, skuszą się na ten proponowany tu niemal Pascalski zakład o sztukę.

A jeśli ona istnieje? Na świadków przywołano wystarczająco wiele postaci: myślicieli, muzyków, malarzy, poetów – dość, by zasiał w niewierzących

wątpliwość. „Tamten świat ma szczeliny” – powiada bohater *Wszystkich poranków świata*. Wygląda na to, że patrząc w owe szczeliny, mamy szansę, przy odrobinie szczęścia, dostrzec zarys Rembrandtowskiej pięty.

Abstract

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

UNIVERSITY OF WARSAW

Fissures of That World

The article interprets Dariusz Czaja's original take on the phenomenon of art presented in his collection *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* (The Price of Art: Theses on Enchantment), which forms a coherent alternative to the scientific paradigm, one elaborated by Czaja in his many works. The article indicates the most important ideas of Czaja's project, which link the texts in *Cena sztuki*, including the belief in the objective existence of art, the nonhistorical quality of the phenomenon of art, and the irreducibility of art to linguistic expression. A closer look at the themes allows us to understand why the proposal to return to the notion of a work or masterpiece stems from a rather unexpected place, as it is introduced by an anthropologist.

Keywords

art, creativity, masterpiece, mystery