52 - 2018 sztuka i filozofia
ISSN 1230-0330

Alicja Rybkowska

Dziedzictwo awangardy dzisiaj – perspektywa filozoficzna[1]

Abstract

The rapid development of many new artistic movements at the very beginning of the 20th century raises a question about the social, cultural, and intellectual factors that made it possible for these innovative and often radical practices to be considered art. One possible answer – considered in this article – was present in the philosophical thought of that era and served as a source of inspiration for the early avant-garde artists, due to their growing interest in matters of freedom, revolution, critical assessment of tradition, and the individual creativity underlying them. A close reading of major philosophical figures of the 19th and early 20th Centuries (like Hegel, Marx, Stirner, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, and Bergson) and a comparative analysis of their writings allows us to discover a set of topics and beliefs that may have shaped avant-garde attitudes among artists and provided them with a theoretical background for their work as well as a justification for their proclaimed turn against the past. Ironically, this also makes clear that such a turn is not possible on a scale desired by many artists. However, the article does not aim to show the delusional or utopian character of the avant-garde project; rather, it presents it as meaningful and worth revisiting. Investigating the philosophical context of the avant-garde helps to break away from its simplified account and opens up new perspectives for study. It also emphasises the enduring importance of the early avant-garde for contemporary culture.

Keywords: avant-garde, emancipation, inspiration, philosophy, tradition

1. Wprowadzenie

Artykuł poświęcony jest wzajemnym zależnościom sztuki nowoczesnej i filozofii oraz społecznym i kulturowym konsekwencjom ich występowania. Na przełomie XIX i XX stulecia zaszły zauważalne zmiany w sposobach uprawiania i rozpowszechniania zarówno sztuki, jak i filozofii. Zmiana układu sił sprawiła, że zamiast typowej dla wcześniejszych wieków sytuacji, w której filozofowie opisywali naturę i zadania sztuki, starając się włączyć ją w systemowe myślenie

1 Artykuł jest częścią projektu „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy" realizowanego od 2014 roku w ramach Diamentowego Grantu MNiSW.

o świecie, to artyści zaczęli sięgać po koncepcje filozoficzne jako źródło inspiracji, ale także usprawiedliwienie swoich nowatorskich działań. Odwróceniu uległ zatem kierunek inspiracji i instrumentalizacji. O ile ta pierwsza jest zjawiskiem pozytywnym, o tyle próby wzajemnego podporządkowania mają liczne niepożądane konsekwencje, takie jak nierozstrzygalne i jałowe spory o pierwszeństwo i związany z nim prestiż. Jako że cele tego artykułu są przede wszystkim konstruktywne, skupię się głównie na zjawisku inspiracji (sztuki przez filozofię, filozofii przez sztukę), a kwestie instrumentalizacji zostaną wspomniane tylko na marginesie rozważań.

Filozofia okresu poprzedzającego krystalizację artystycznych awangard tematyzowała i problematyzowała wiele kwestii, które stały się potem kluczowe dla nowoczesnych twórców. W pierwszej części artykułu omówione zostaną – siłą rzeczy skrótowo – przyczyny tej rosnącej zbieżności zainteresowań. Następnie dokonam przeglądu emancypacyjnych, rewolucyjnych i krytycznych wątków powtarzających się w filozofii XIX i początku XX stulecia, które nie tylko dawały się wykorzystać jako teoretyczne zaplecze sztuki nowoczesnej, ale również przygotowały grunt pod jej powstanie. Przegląd ten nie ma ambicji, aby stać się wyczerpującym opisem możliwych inspiracji: jego najważniejszym celem jest zwrócenie uwagi na istnienie licznych powinowactw między filozofami a artystami awangardowymi oraz otwarcie nowych perspektyw w badaniach nad awangardą. W drugiej części tekstu postaram się natomiast wykazać, że wspólny filozofom i artystom intelektualny nonkonformizm, kreatywność i zaangażowanie stanowią cenne dziedzictwo, które również dzisiaj warto pielęgnować. Omówię powody wciąż silnego zainteresowania awangardą w kulturze najnowszej oraz podam przykłady świadczące o nośności i aktualności jej przesłania. Takie ujęcie awangardy pozwoli odkryć na nowo jej pozytywne aspekty, które uległy stopniowemu przewartościowaniu wraz z krytyką modernizmu z pozycji postmodernizmu, postkolonializmu i feminizmu. Nie negując zasadności tej krytyki, chciałabym mimo wszystko zarysować możliwości współczesnego wykorzystania przepracowanej awangardowej spuścizny oraz zwrócić uwagę na pozytywne konsekwencje jej uniwersalizmu, które mogą stać się także cennym wzorcem dla filozofii. Przyjęcie takiej dwukierunkowej perspektywy oraz podkreślenie wzajemności inspiracji pozwoli na uspójnienie szerokiego materiału badawczego oraz wyciągnięcie bardziej wszechstronnych wniosków.

2. Społeczno-historyczny kontekst wczesnej awangardy

Występowanie związków między sztuką a filozofią nie jest zjawiskiem ani nowym, ani zaskakującym z uwagi na ich twórczy charakter oraz intelektualne podłoże. Pouczające jest jednak ich prześledzenie w kontekście przemian, jakie zachodziły w XIX i na początku XX wieku w sposobach ich uprawiania. Zarówno w jednej, jak i w drugiej dziedzinie czas wielkich stylów i systemów dobiegł wówczas końca, a akumulacja wiedzy uczyniła wprowadzanie nowych rozwiązań coraz trudniejszym. Panujący w sztuce XIX wieku eklektyzm został ostatecznie odebrany nie jako wyraz doskonałego opanowania motywów

i technik typowych dla wieków wcześniejszych, ale bezsilności w próbach wypracowania własnego, oryginalnego stylu[2]. Jednocześnie rosnąca świadomość wpływów oraz krytyczne nastawienie wobec poprzedników prowokowały do przełamania zaistniałej sytuacji. Oczywiście, z postępującym wzrostem świadomości teoretycznej w obu dziedzinach mieliśmy do czynienia także w wiekach poprzednich. Tym, co odróżnia badane stulecie od wcześniejszych czasów, jest intensyfikacja i akceleracja przemian w sposobach myślenia o człowieku i jego twórczości. Przyczyny tego zjawiska można podzielić na historyczne, społeczne, polityczne oraz technologiczne.

Przyczyny historyczne związane były z rosnącym tempem wypowiadania i prowadzenia konfliktów zbrojnych. Wiek XIX ujmowany nie z perspektywy kalendarzowej, lecz z perspektywy procesu historycznego zaczął się w Europie wraz z wybuchem rewolucji francuskiej w 1789 roku, a trwał aż do wybuchu I wojny światowej w 1914 roku. To nadmierne wydłużenie przy jednoczesnym przyśpieszeniu i zagęszczeniu wydarzeń sprawiło, że potrzeba wyrazistego zainaugurowania nowego stulecia stała się silniejsza niż kiedykolwiek. Dadaiści pisali wręcz o kompromitacji stulecia, które nie potrafiło stać się dwudziestym[3]. Symboliczna data 1900 wzmagała poczucie pokoleniowej solidarności oraz konieczności dokonania jakiegoś znaczącego przełomu, choć trudno mówić o powszechnej zgodzie co do tego, czego ma on dotyczyć i jak ma przebiegać.

Jedną z konsekwencji rozczarowania politycznym, intelektualnym i kulturowym dziedzictwem XIX wieku był powrót wiary w posłannictwo sztuki i filozofii, choć ich misję rozumiano już w inny sposób. Najistotniejsze stało się odzyskanie realnego wpływu na myśli i działanie ludzi, przeniknięcie do tych sfer życia, które zazwyczaj pozostawały poza obszarem zainteresowań i poszukiwań, ale także tych, które do tej pory były sztuki i filozofii wyzbyte. Wyłaniająca się z filozofii nowa dziedzina, socjologia, zaczęła zwracać uwagę na te aspekty ludzkiego życia, które wcześniej uważano za zbyt prozaiczne lub subiektywne, aby mogły się stać równouprawnionym elementem dyskusji: Gustav Le Bon zajmował się zachowaniem tłumów, Gabriel Tarde analizował różnice między obyczajem a modą, Georg Simmel w eseju poświęconym mentalności mieszkańców wielkich miast opisywał zjawisko zblazowania. Występowanie tych samych tendencji możemy zaobserwować także w sztuce, odchodzącej od dotychczasowej podniosłości i idealizacji i przechodzącej w stronę docenienia detalu. Banalność tematu miała być rekompensowana nietuzinkowością formy. Choć sztuka nadal zachowała swoją programowość i dydaktyzm, to jednak jej program oraz misja uległy głębokim przekształceniom. Renegocjacja miejsca sztuki, ale także filozofii w życiu codziennym wykształconej publiczności europejskiej sprawiła, że konieczne stało się wypracowanie nowej relacji między tymi dwiema dziedzinami. Tradycyjnie przypisywana im rola dydaktyczna i adaptacyjna nie dawały się dłużej pełnić w ramach obowiązującego dotychczas schematu. Religijno-ideologiczny charakter sztuki nowożytnej nie przystawał do realiów dwudziestowiecznych, podobnie jak filozoficzny historyzm wraz z jego przekonaniem o konieczności

2 Takim miała się stać dopiero sztuka Secesji.

3 *The Dada Almanac*, red. R. Huelsenbeck, przeł. M. Green i in., Atlas Press, London 1993, s. 72. Wszystkie cytaty z dzieł anglojęzycznych niepublikowanych w języku polskim w przekładzie własnym.

dziejowego procesu. Z kolei bogacenie się mieszczaństwa i idące za tym coraz większe wyrafinowanie sztuk użytkowych oraz estetyzacja przestrzeni handlowych sprawiły, że przyjemność płynąca z obcowania z pięknem przestała być w wielkich miastach domeną wyłącznie sztuki, a wysiłki utrzymania wyróżnionej pozycji malarstwa i rzeźby w tym obszarze doprowadzały niejednokrotnie do powstania prac na granicy złego smaku, przybierających postać skomplikowanych i nieoczywistych alegorii.

Zarówno sztuka akademicka, jak i akademicka filozofia traciły na znaczeniu i powadze wobec palących problemów społecznych i politycznych, a także kryzysu wartości obnażonego podczas I wojny światowej, który prowadził do filozoficznego pesymizmu, a wręcz katastrofizmu. Jedną z prób filozoficznego uporania się z tym kryzysem jest odczyt *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia* wygłoszony w 1935 roku w Wiedniu przez Edmunda Husserla (po tym, jak w 1933 roku odsunięto go od stanowiska w Niemczech). Choć tekst ten powstał już po symbolicznej dacie 1930, zamykającej czas największej aktywności awangard artystycznych w Europie Zachodniej, to jednak warto go pokrótce omówić jako swoiste podsumowanie tego okresu. Tytułowa europejskość jest dla Husserla konstruktem teoretycznym wykraczającym poza granice geograficzne. Chodzi przede wszystkim o duchową przestrzeń, pewien określony sposób myślenia. W swoim wykładzie filozof stwierdza, że przyczyny kryzysu leżą w tym, że choć oświecenie jest już minioną przeszłością, to jednak nadal utrzymuje się na szeroką skalę oświeceniowa instrumentalizacja rozumu. Racjonalność instrumentalna świetnie sobie radzi z wyszukiwaniem optymalnych środków do realizacji wyznaczonych celów, ale nie pozwala zapytać o sam cel. Nie badamy już świata, aby go poznać, lecz aby nad nim zapanować. Zdaniem Husserla ta partykularność celów prowadzi do zaniku komunikacji i, co za tym idzie, do utraty poczucia przynależności do szerszego kręgu kulturowego. Aby w ogóle było możliwe wskazanie jakiegokolwiek horyzontu partykularnego, potrzebny jest horyzont uniwersalny. W ten sposób nastawienie teoretyczne, typowe dla Europejczyków, umożliwia im wzięcie odpowiedzialności za swoje czyny. Jak powiedział Husserl w zakończeniu swojego odczytu, „istnieją tylko dwa wyjścia z kryzysu europejskiego sposobu istnienia: upadek Europy przez wyobcowanie ze swego własnego racjonalnego sensu życiowego, popadnięcie we wrogość wobec ducha i barbarzyństwo albo też odrodzenie Europy z ducha filozofii przez heroizm rozumu przezwyciężającego ostatecznie naturalizm. Największym niebezpieczeństwem dla Europy jest zmęczenie”[4]. Diagnoza ta jest dla nas bardziej interesująca niż na przykład diagnozy stawiane przez Ortegę y Gasseta czy Oswalda Spenglera, ponieważ jest precyzyjniejsza we wskazaniu roli sztuki i filozofii w zapobieganiu pogłębianiu się kryzysu oraz sygnalizuje potrzebę i zarazem możliwość aktywnej zmiany.

Wśród przyczyn politycznych najważniejszymi były wpływy socjalizmu i anarchizmu. Szczególnie ten drugi mógł się przyczynić do wykształcenia silnych związków między politycznym oraz artystycznym radykalizmem dzięki swojemu

4 E. Husserl, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, przeł. J. Sidorek, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993, s. 51.

destrukcyjnemu zapałowi oraz wezwaniu do obalenia istniejącego porządku. Samo pojęcie awangardy, wywodzące się z terminologii militarnej, pierwotnie stosowane było w metaforycznym sensie w odniesieniu do progresywnych nurtów politycznych, które często dzieliły swoje filozoficzne zaplecze z awangardą artystyczną. David Weir stawia wręcz tezę, że anarchizm odniósł sukces nie jako doktryna polityczna, lecz estetyczna. Jako „dowody" tej transformacji przywołuje autonomiczny, heterogeniczny oraz sfragmentaryzowany charakter kultury modernizmu, która stanowi, jego zdaniem, realizację ideologii anarchizmu w formie artystycznej[5]. Jako dalsze punkty wspólne można wymienić aktywizm, programowość, indywidualizm, dążenie do autentyzmu i nastawienie wolnościowe. Sam badacz zdaje sobie sprawę, że nie są to wystarczające przesłanki, aby można było mówić o jakiejkolwiek pewności w tym zakresie. Niemniej liczne podobieństwa ideowe oraz niepodważalne dowody faktycznej inspiracji (lektury, aktywność polityczna, przywoływanie nazwisk) nie powinny ujść naszej uwadze.

Jakkolwiek poczucie ucisku, represji i marginalizacji może być subiektywne, a ustalenie obiektywności ich występowania może nastręczać pewne trudności, to jednak wydaje się, że wielu nowatorskich artystów podzielało poczucie wykluczenia i opresji będące nieodłącznym elementem ideologii anarchistycznych i socjalistycznych. Od początku XIX wieku pogarszała się sytuacja tych, którzy w sferze artystycznej i obyczajowej stawiali na ostentacyjny nonkonformizm. Henri Murger w *Scenach z życia cyganerii* nazywał bohemę „przedsionkiem do Akademii, szpitala lub dołu samobójców"[6]. Powieść w nostalgiczny i stereotypowy, choć niepozbawiony goryczy, sposób przedstawia życie niepokornych artystów w połowie XIX stulecia. Oczywiście taka fabularyzowana i koloryzująca wizja nie może stanowić podstawy do faktycznej oceny sytuacji artystów na przełomie XIX i XX wieku; samo zapotrzebowanie na tego typu literackie przedstawienia sygnalizuje jednak występowanie głębokiej niezgodności między wysiłkami artystów a płynąca z nich satysfakcją. To natomiast mogło rodzić poczucie wspólnoty z wyzyskiwanymi robotnikami i potęgować wrażliwość społeczną artystów oraz ich zaangażowanie w działalność polityczną. Szczególnie artyści niemieccy (ekspresjoniści, berliński odłam dadaizmu) wyrażali ubolewanie nad sytuacją klasy robotniczej. Wynikało ono jednak przede wszystkim z przekonania o podobnym położeniu, a nie z pobudek czysto filozoficznych: wielu artystów także znajdowało się w trudnej sytuacji materialnej oraz walczyło z uciskiem klasy próbującej im narzucić sposób działania zgodny z własnymi interesami. Zbieżności miały więc tu charakter raczej przypadkowy, a w dodatku cechowała je niekiedy naiwność i bezrefleksyjność. Ta swoista naiwność awangardy, obok jej zapędów rewolucyjnych i wolnościowych, także może płynąć z inspiracji anarchizmem. Jej przykładem mogą być wypowiedzi George'a Grosza, niemieckiego malarza, grafika i karykaturzysty, od lat 30. tworzącego w Stanach Zjednoczonych. Grosz w swojej autobiografii pisał: „Moja sztuka powinna być

5 Zob. D. Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA 1997, e-book (data dostępu: 10.03.2018), s. 158-200: *Aesthetics from Politics to Culture*.

6 H. Murger, *Sceny z życia cyganerii*, przeł. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 16.

karabinem i szablą; moje ołówki były dla mnie niczym więcej, jak tylko pustymi słomkami, jeśli nie będą brały udziału w walce o wolność", ale jednocześnie z rozbrajającą szczerością dodawał: „Jakiego rodzaju wolność? Nad tym nigdy się nie zastanawiałem"[7]. Ważniejszy od politycznych celów był sam zapał i świadomość uczestniczenia w czymś ważnym. Poczucie misji zawsze w mniejszym lub większym stopniu towarzyszyło awangardzie artystycznej, a jego wzorców – jak również źródeł jego utopijności – możemy się doszukiwać właśnie w anarchizmie, który jednak w obiegu artystycznym funkcjonował raczej hasłowo. Tak jak w wypadku innych koncepcji filozoficznych i politycznych, także tutaj artyści awangardowi wydobyli tylko te wątki, które dawały się łatwo uzgodnić z ich rewolucyjnym, wywrotowym programem, nadając mu pozory legitymizacji filozoficznej. Dopiero bliższa analiza tych zapożyczeń pokazuje, że możemy mówić nie o legitymizacji, lecz raczej swobodnej inspiracji.

Wreszcie przyczyny technologiczne związane były z intensyfikacją i akceleracją postępu technicznego, która wymuszała konieczność nadążania za gwałtownie zmieniającą się rzeczywistością oraz oferowała szereg nowych narzędzi do jej badania i opisu, co nie pozostawało bez konsekwencji także dla filozofii i sztuki. Rosnąca komplikacja narzędzi prowadziła do coraz większej złożoności oraz specjalizacji poszczególnych dziedzin, a jednocześnie skłaniała do podjęcia wysiłków w celu uporządkowania i spopularyzowania efektów dokonującego się postępu naukowego i technicznego.

3. Kontekst filozoficzny

W filozofii już od czasów Kanta nastąpiła znaczna komplikacja przekazu, związana z przejściem do metarozważań poświęconych możliwości uprawiania filozofii jako nauki. Choć wysiłki przekonania czytelnika do swoich racji nadal są wyraźne, to jednak zrozumienie wywodu sprawiać może tak zwanej przeciętnie wykształconej publiczności coraz większe trudności. Sam Kant zwracał uwagę na tę trudność we wstępie do *Prolegomenów*, gdzie pisał: „Jednakże i ja – pochlebiam sobie – potrafiłbym uczynić swój wykład popularnym, gdyby mi chodziło tylko o nakreślenie planu, a pozostawienie jego wypełnienia innym, i gdyby mi na sercu nie leżało dobro nauki, która mnie tak długo zajmowała. Wiele bowiem trzeba było wytrwałości i nawet niemało samozaparcia, ażeby pokusę uzyskania rychło przychylnego przyjęcia poświęcić dla widoków na uznanie późne wprawdzie, lecz za to trwałe"[8]. Konieczność dokonania wyboru między bezpośrednią zrozumiałością (a co za tym idzie także prawdopodobną popularnością) kosztem uproszczenia i spłaszczenia treści a poznawczą rzetelnością kosztem zniechęcenia odbiorców stała się także doświadczeniem artystów awangardowych. Wybranie drugiej opcji wiązało się z ryzykiem niezrozumienia i błędnych interpretacji. Z tego też powodu myśl najważniejszych filozofów XIX

7 G. Grosz, *An Autobiography*, przeł. N. Hodges, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, s. 113-114.

8 I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 14-15.

wieku w kręgach pozaakademickich krążyła na ogół w uproszczonej i okrojonej postaci. Takie ograniczenie filozofii do nośnych haseł mogło prowadzić do nieporozumień oraz wypaczenia oryginalnej idei stojącej za daną koncepcją, ale jednocześnie sprawiło, że zainteresowanie poglądami takich myślicieli, jak Hegel, Marks, Schopenhauer, Nietzsche, Freud czy Bergson rosło. Można by dyskutować, czy jego efektem stało się obniżenie, czy też podniesienie poziomu kultury filozoficznej; nie ulega jednak wątpliwości, że było ono jednym z czynników wpływających na przedefiniowanie wzajemnych relacji między sztuką a filozofią. A zatem ostatnia grupa przyczyn tego przewartościowania to przyczyny wewnętrzne, leżące w samych tematach poruszanych przez filozofów i sposobach ich ujmowania. Zostaną one omówione w kontekście postaw awangardowych, co pozwoli uwyraźnić liczne zbieżności i podobieństwa między światopoglądem filozoficznym i artystycznym.

Na początku XX wieku coraz więcej twórców zaczęło podejmować wysiłki wymierzone przeciw dotychczasowej tradycji artystycznej. Szukając usprawiedliwienia dla swoich działań, zwracali się często w stronę filozofii, która w poprzedzającym stuleciu zaoferowała liczne wzorce postaw emancypacyjnych, rewolucyjnych i krytycznych. Nawet (a może zwłaszcza) pobieżna znajomość filozofii XIX-wiecznej pozwalała artystom na wykorzystanie pojawiających się w niej haseł i włączenie ich do własnego światopoglądu w celu nadania mu większej wiarygodności i integralności. Można też rozumieć to zjawisko odwrotnie: typowe dla filozofii XIX-wiecznej postawy krytyczne, kwestionujące ustalony porządek rzeczy, podające w wątpliwość zasadność utartych przekonań i praktyk oraz kładące nacisk na dynamizm rzeczywistości i ciągłą zmianę stanowiły dla artystów poszukujących nowych rozwiązań twórczych inspirację i bodziec do zaprezentowania swoich dokonań. Szerokie zainteresowanie tymi problemami w filozofii podaje w wątpliwość standardowe wyobrażenia na temat wieku XIX jako wieku konserwatywnego mieszczaństwa, a uważna lektura najważniejszych pism filozoficznych tamtego okresu pozwala na odkrycie wielu miejsc, w których konserwatyzm ten krytykowany jest jako niemożliwy do utrzymania. Można zaobserwować rosnącą zbieżność postaw artystycznych i filozoficznych, która wcześniej nie miała tak dużego znaczenia, ponieważ działalności artystycznej nie wiązano zazwyczaj z określonym światopoglądem ani tym bardziej postawami życiowymi[9].

Lektura porównawcza licznych tekstów teoretycznych i autobiograficznych autorstwa artystów awangardowych oraz pism najważniejszych filozofów XIX i początku XX wieku sugeruje, że, filozofem, który oddziałał na największą ilość kierunków, był Friedrich Nietzsche. Z kolei kierunkiem, który przyjął największą ilość wpływów i którego przedstawiciele mieli największą świadomość problematyki filozoficznej, był dadaizm. Co ciekawe, ruch ten uważa się obecnie za

9 Opracowania zwracające uwagę na światopogląd jako najistotniejsze spoiwo wczesnej awangardy to m.in. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985; M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965; T. Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, Elsevier, New York-Oxford-Amsterdam 1976; Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1993.

najbardziej nowatorski i prekursorski, mający wiele wspólnego z eksperymentami artystycznymi drugiej połowy XX stulecia, co prowadzić może do wniosku, że jego szczególnie awangardowy, paradygmatyczny charakter wynika z jego bliskich związków z filozofią, a zatem, że związki te są jedną z kluczowych przyczyn oraz wyznaczników awangardowości.

Jednak nie tylko w wypadku dadaizmu inspiracja myślą konkretnych filozofów oraz próby przełożenia ich koncepcji na język sztuki przybrały niespotykaną wcześniej skalę. Przywodzi to na myśl sytuację opisaną przez Hegla, w której sztuka zostaje zastąpiona przez religię i filozofię i zamienia się w filozoficzną autorefleksję. Z tego też powodu w drugiej połowie XX wieku pojawiły się wśród teoretyków sztuki (m.in. Joseph Kosuth, Arthur C. Danto[10]) koncepcje nawiązujące do heglowskiej teorii i sytuujące moment jej realizacji w czasach współczesnych. Nadmierne podkreślenie znaczenia tezy o przeszłościowym charakterze sztuki dla rozwoju sztuki nowoczesnej i najnowszej prowadzi jednak do zapoznania wpływów innych filozofów, które były równie istotne. Wydaje się, że przyczyna wysuwania inspiracji heglowskich na pierwszy plan leży w totalnym charakterze jego filozofii, która nie tylko opisywała poszczególne sztuki, ale także proponowała generalne ujęcie ich rozwoju. Awangarda jednak tylko częściowo daje się podporządkować takim generalizującym tendencjom. Poszczególne kierunki są zbyt spluralizowane i noszą zbyt wiele rysów indywidualizmu związanych z nimi twórców, aby można je było włączyć w jakikolwiek schemat bez jednoczesnego pominięcia ich zasadniczej różnorodności. Ta natomiast jest jedną z podstawowych cech awangardy, poprzez którą identyfikuje się ona i do której dąży. Dopiero rozpatrywanie historycznej awangardy jako przede wszystkim formacji światopoglądowej, a nie tylko artystycznej, pozwala w pełni oddać i docenić tę różnorodność. Jest ona analogiczna do wewnętrznego zróżnicowania rozmaitych światopoglądów filozoficznych, które zawsze są odbiciem rozmaitych, nierzadko przypadkowych wpływów i cechują się historyczną zmiennością zarówno w obrębie danej kultury, jak i w obrębie życia każdego człowieka.

3.1. Filozofia jako inspiracja dla artystów awangardowych: wspólne tematy i postawy

Należy więc podjąć próbę syntezy tych wpływów i przedstawić zestaw tendencji myślowych, które były wspólne wielu filozofom działającym w okresie poprzedzającym powstanie artystycznych awangard i które zostały przejęte przez artystów awangardowych. Przede wszystkim są to szeroko pojęte tendencje emancypacyjne: nacisk na wolność ducha u Hegla, wezwanie Stirnera do obalenia dyktatu pojęć ogólnych, hasła przywrócenia wolności i podmiotowości klasie robotniczej u Marksa, dążenie do wyzwolenia spod zatruwającego wpływu woli u Schopenhauera, Nietzscheański nacisk na samostanowienie, wezwanie Bergsona do uwolnienia się od czysto praktycznego nastawienia do świata, wreszcie działania Freuda zmierzające do zdjęcia odium „nienormalności"

10 Zob. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 239-258; A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 185-216: *Koniec sztuki*.

z niekonwencjonalnych zachowań. Z wyjątkiem Stirnera emancypacja ta jednak nie prowadzi do anarchii i jest podporządkowana dyscyplinującemu działaniu zasad: u Hegla jest to konieczność dziejowa wykluczająca dowolność, u Marksa potrzeba organizowania proletariatu w formacje, które w przyszłości będą mogły wprowadzić tymczasową dyktaturę; Schopenhauer zwracał uwagę na tymczasowość ulgi płynącej z kontemplacji estetycznej lub ascezy, tym samym wzywając do nieustannego ponawiania wysiłków podporządkowania woli rozumowi; Nietzsche pogardzał wszelką dowolnością i przypadkowością jako wyrazem słabości istot niezdolnych do narzucenia sobie i innym własnej woli; Bergson zabezpieczał się przed negatywnymi konsekwencjami przyjęcia irracjonalizmu poprzez podkreślenie poznawczej roli intuicji; Freud przez całe życie zwracał uwagę na znaczenie zasady rzeczywistości w rozwoju jednostki oraz procesie jej socjalizacji. A zatem z filozofii okresu poprzedzającego rozwój artystycznych awangard płynęło zarówno wezwanie do zrzucenia wpływów i zależności, jak i pouczenie o konieczności uszanowania pewnych zasad. Podobnie awangarda, wbrew obiegowym opiniom, nie była czasem całkowitej dowolności.

Wspólne dla wielu filozofów XIX wieku jest też krytyczne nastawienie wobec panujących poglądów i przesądów: Hegel krytykował swoich poprzedników za brak całościowego ujęcia rzeczywistości i niezrozumienie jej historycznej natury; Marks, podobnie jak Stirner, zarzucał im nadmierną teoretyczność, choć zarzut ten wynikał u nich z różnych przesłanek i prowadził do odmiennych wniosków. Schopenhauer szczególnie zjadliwie krytykował filozofów akademickich; Nietzsche – całą kulturę judeochrześcijańską. Bergson odcinał się od fizykalistycznego ujęcia rzeczywistości, które uważał za zafałszowane. Freud demaskował nadużycia kultury. Wszyscy oni w jakiś sposób odwracali się od tradycji, wzywali do odrzucenia starych poglądów oraz iluzji i dążyli do pogłębienia świadomości człowieka na temat jego rzeczywistości historycznej, społecznej, politycznej, ekonomicznej i kulturowej. Każdy z tych filozofów wprowadził do historii idei jakąś inspirującą koncepcję; nie zawsze były to pojęcia nowe, lecz nadano im nowy charakter, czyniąc je możliwymi kluczami do zrozumienia nowoczesnej *conditio humana*: pojęcie ducha u Hegla, proletariatu u Marksa, własności u Stirnera, woli u Schopenhauera, wiecznego powrotu u Nietzschego, intuicji u Bergsona, nieświadomego u Freuda. Wszystkie te pojęcia mają charakter rewolucyjny, zmieniają nasze myślenie o człowieku i jego wytworach, stanowią wezwanie do przemiany własnego światopoglądu. Mają wielki potencjał aktywizujący i inspirujący.

Ten aktywizujący i inspirujący charakter filozofii XIX i początku XX wieku w połączeniu z akceleracją w sferze nauki i techniki oraz eskalacją konfliktów politycznych i kulturowych stał się dla artystów – tradycyjnie uznawanych za wyrazicieli epokowych tendencji – bodźcem do radykalizacji światopoglądowej i artystycznej. Nowatorski charakter filozofii Hegla, Marksa, Stirnera, Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona i Freuda dawał ogólny przykład intelektualnej oryginalności i odwagi. Etyczny aspekt postaw awangardowych wynikał z głębokich etycznych zainteresowań tych filozofii; humanizm awangardy płynął z ich humanizmu. Awangardowe pragnienie zmiany i fascynacja ruchem inspirowane były dynamicznymi wizjami rzeczywistości oferowanymi przez tych

myślicieli. Nowoczesność charakteryzowano poprzez ruch, entuzjazm, oryginalność, nowość, zmianę, przeciwstawiając ją temu, co antypostępowe, wtórne, przestarzałe, nudne. Personifikacjami buntu przeciw konformizmowi stali się dandysi, artyści, flâneurzy – ci, których określano mianem „oryginałów". Do tego grona wypadałoby także zaliczyć filozofów, którzy aktywnie angażowali się w przemianę światopoglądów swoich współczesnych, otwierając także drogę burzliwym przemianom w sztuce. Zarówno filozofia, jak i sztuka przełomu XIX i XX wieku wymyka się prostej opozycji między konstrukcją i destrukcją i jest przede wszystkim poszukująca. Efekty tych poszukiwań mają zaś trwały i realny wpływ także na nasze obecne myślenie o świecie.

Także pozostałe opozycje, między którymi rozpina się działalność awangard artystycznych znajdują swoje wzorce w filozofii XIX i początku XX wieku: między tradycją i innowacją, destrukcją i konstrukcją, harmonią i dysharmonią, dyscypliną i wolnością, planowaniem i spontanicznością, intelektem i emocjami, optymizmem i pesymizmem. Jeśli chodzi o problem wzajemnego warunkowania tradycji i innowacji, to jest on szczególnie widoczny w filozofii Hegla i w jego koncepcji zniesienia; opozycja konstrukcji i destrukcji jest ważnym zagadnieniem w myśli Stirnera, który – z jednej strony – postulował odrzucenie i zniszczenie przesądów zniewalających człowieka, ale z drugiej uznawał to za krok na drodze do budowania lepszych warunków jednostkowego bytowania. Z podobnymi dylematami mierzył się Marks, kiedy, próbując zarysować plan przyszłej rewolucji, doszedł do wniosku, że nieodłącznym elementem jej wstępnej fazy musi być niszczycielska dyktatura proletariatu. Problem indywidualizmu i kolektywizmu jest wspólny w zasadzie wszystkim omawianym tu filozofom: u Hegla wiązał się z przejściem od ducha subiektywnego do ducha obiektywnego, u Stirnera – z wymogiem stania się właścicielem, u Marksa – z kluczową dla jego filozofii kwestią klas. Schopenhauer doświadczał go boleśnie, kiedy jego kolejne publikacje nie mogły znaleźć uznania wśród szerszej publiczności ze względu na ich zbyt osobny charakter. Dla Nietzschego napięcia między jednostką a grupą były najistotniejszym problemem moralnym, sprowadzającym się do pytania o możliwość nonkonformizmu w społeczeństwie mieszczańskim. Bergson upatrywał możliwość przejścia od grupy do jednostkowej wolności w próbach kierowania się nie nastawieniem praktycznym, lecz własną intuicją. Wreszcie Freud rozpatrywał tę opozycję w kontekście konfliktu między zasadą przyjemności i zasadą rzeczywistości. To z kolei wiąże się także z zagadnieniem wolności i dyscypliny: pierwsza jest niezbędna, aby osiągnąć przynajmniej minimum indywidualizmu, druga natomiast – aby zyskać społeczne uznanie dla przejawów swojej niepowtarzalności i wyjątkowości. W chronologicznie omówionych koncepcjach filozoficznych widzimy, jak dokonuje się stopniowe przejście od akcentowania elementów wspólnych, definiowalnych, do tych, które czynią każdego człowieka unikalnym. Opozycja między intelektem i emocjami, między optymizmem a pesymizmem ma wciąż dość uniwersalny wymiar i jest udziałem każdego człowieka; szczególnie mocno akcentuje jej znaczenie Schopenhauer, zwracając uwagę na jej nieprzekraczalność i niezbywalność. Nie u wszystkich jednak filozofów irracjonalizm oznacza konieczność cierpienia: dla Bergsona jest on raczej obietnicą szczęścia i wolności.

Występowanie tak wielu sprzeczności i paradoksów w obrębie całego okresu, a także w obrębie pism poszczególnych autorów wskazuje na istnienie szerszej tendencji do wypracowywania i uzgadniania nowych stanowisk, do uwzględniania rosnącej zmienności i komplikacji otaczającego świata. Wewnętrznie zróżnicowane kierunki awangardowe, prezentujące szeroki wachlarz nie tylko estetycznych, lecz także życiowych i światopoglądowych wyborów, są próbą przeniesienia tych tendencji ze sfery filozofii na grunt sztuki.

4. Współczesna recepcja awangardy

Duch awangardy pierwszej połowy XX wieku wciąż jest obecny na początku wieku XXI. Można by się w tym miejscu zastanowić, czy to heglowski duch, widmo krążące nad Europą jak u Marksa i Engelsa, czy może upiór, o którym pisał Stirner w *Jedynym i jego własności*? Ta ewolucja pojęcia ducha, kluczowego dla XIX-wiecznego historyzmu, pokazuje, jak przeszłość nawiedzająca teraźniejszość z czegoś podziwianego zamienia się w coś niepożądanego, czego jednak nie sposób się pozbyć. Jak każde bezkrytyczne zapatrzenie w przeszłość, także nieustanna reinterpretacja awangardowych ideałów może je przemienić w nudny schemat. Oryginalność i autentyzm były chwalone przez artystów pierwszej awangardy na tak szeroką skalę, że w końcu stały się jeszcze jednym artystycznym standardem, dającym się stosunkowo łatwo powielić. To, co było zamierzone jako walka o artystyczny autentyzm, przemieniło się w imitację określonych wzorów tworzenia i zachowania.

Można jednak postawić tezę, że wywodzący się z XIX-wiecznej filozofii emancypacyjny i krytyczny dyskurs został zawłaszczony przez artystów awangardowych pierwszej połowy XX wieku, którym udało się zrealizować postulaty wolnościowe i rewolucyjne w pełniejszy i wyrazistszy sposób. Ich wysiłki, które do dziś budzą duże emocje i intelektualny odzew, przeniknęły do świadomości potocznej, mimo że do dziś ceni ona w sztuce przede wszystkim mimetyzm i doskonałość warsztatową. Awanturniczy rys awangardy, który też przecież wywodzi się z filozofii (wezwanie Nietzschego, aby budować domy na wulkanach) sprawia, że nadal silnie oddziałuje ona na wyobraźnię. Niemożność powtórzenia ekscesów sprzed stu lat w tej samej postaci i nadania swoim działaniom podobnej prowokacyjności sprawia, że nostalgia za czasami awangardy wciąż jest silna. Nie ma jednak żadnych przesłanek poza utartymi konotacjami pojęcia „awangarda", aby tę wyróżnioną rolę przyznawać wyłącznie artystom, z pominięciem filozofów. Śmiałość, zuchwałość i brawura awangardy mają swoje nieoczywiste, lecz silne korzenie w myśli omówionych filozofów, mimo że nie są to cechy zwyczajowo wiązane z umiłowaniem mądrości. Jestem jednak przekonana, że odzyskanie i ponowne zagospodarowanie emancypacyjno-rewolucyjnego dyskursu i wyrastających z niego postaw awangardowych byłoby dla filozofii niezwykle cenne, szczególnie, że to ona stanowiła ich źródło w pierwszej kolejności. Można nawet wysunąć tezę, że już się ono dokonuje: tak jak artyści awangardowi czerpali inspirację z filozofii swoich czasów, tak współczesna filozofia idzie w ślad sztuki, zbliżając się do życia, zajmując się

nieoczywistymi marginesami, podejmując nowe tematy i wyzwania, poszerzając kanon i edukując swoją publiczność. Docenienie detalu, które dokonało się w sztuce awangardowej (szczególnie za sprawą filmu i fotografii) przełożyło się na wysiłki filozofów, aby dostrzegać i próbować zrozumieć także to, co jednostkowe, szczegółowe, niepowtarzalne. W eseju *Pożytki z różnorodności* amerykański antropolog kultury Clifford Geertz stawia wręcz tezę, że nasze życie jest życiem w kolażu, który scala wiele różnych, często nieprzystających do siebie elementów[11]. Odkrycie artystyczne z początku ubiegłego stulecia stało się podstawą do filozoficznej refleksji nad ludzką egzystencją. Eksperymenty kubistów, dadaistów i surrealistów z nową techniką zwróciły uwagę na nowe jakości nie tylko w sztuce, lecz także w życiu.

Sztuka awangardowa na dobre zakorzeniła się już nawet w potocznej świadomości. Mimo to – zwłaszcza kiedy rozpatrzymy ją w kontekście czasów, w których była tworzona – wciąż może zaskakiwać świeżością. Choć trudno w tej chwili poważnie traktować hasła całkowitego zerwania z przeszłością i niszczenia muzeów, to jednak nadal mogą mieć one pewną siłę inspirującą, tym bardziej że z perspektywy czasu widzimy, że pod wpływem działalności awangardystów muzea musiały faktycznie przeformułować sposoby wystawiania prac, przechodząc w stronę otwartości na widza i angażowania go w różnego rodzaju twórcze, spontaniczne aktywności. Nie jest to jednak z całą pewnością proces zamknięty. Co prawda radykalizm pierwszej awangardy wydaje się nikły w porównaniu z późniejszymi eksperymentami w konceptualizmie, body arcie czy sztuce ubogiej, to jednak nadal robi wrażenie śmiałość i bezkompromisowość artystów, którzy przetarli szlaki późniejszym twórcom. Chciałabym więc wierzyć, że nieustanne powroty awangardy w naszej kulturze – czy to jako źródła inspiracji, czy to jako obiektu tęsknoty, ale także krytyki – nie wynikają z twórczej niemocy artystów współczesnych i ich niezdolności do zaproponowania czegokolwiek nowego, ale raczej z poczucia, że projekt awangardowy wciąż może być pociągający, wciąż – po pewnych przeformułowaniach i aktualizacjach – zasługuje na próby realizacji. A zatem – że nie jest widmem, lecz raczej *spiritus movens* wciąż obecnym w naszym sposobie myślenia i działania. Tym samym można przezwyciężyć napór przeszłości, jednocześnie nie zaprzepaszczając cennego dziedzictwa.

4.1. Sztuka awangardy jako inspiracja dla filozofów

Najważniejszą lekcją płynącą z działalności artystycznych awangard jest ta o nierozerwalnej więzi między sztuką a filozofią. Pablo Picasso pisał: „Pewnego dnia na pewno będzie istnieć nauka – może się ona nazywać nauką o człowieku – która będzie dążyła do dowiedzenia się więcej o człowieku jako takim poprzez studia nad twórczymi jednostkami"[12]. Niniejszą pracę można rozumieć jako próbę realizacji tego postulatu, płynącą z przekonania, że lepsze zrozumienie naszej intelektualnej przeszłości może rzucić nowe światło na aktualną sytuację sztuki, kultury i filozofii. Projekt awangardowy był przede wszystkim projektem

11 Zob. C. Geertz, *Zastane światło: antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003, s. 110-111: *Pożytki z różnorodności*.

12 *Picasso on Art. A selection of Views*, red. D. Ashton, Da Capo, New York 1996, s. 97.

artystycznej i kulturalnej odnowy, niewolnym od naiwnego idealizmu i utopizmu. Z perspektywy czasu można jednak ocenić, że był to mimo wszystko projekt przemyślany, silnie zakorzeniony w tradycji intelektualnej swojego czasu wyznaczanej przez koncepcje takich myślicieli, jak Hegel, Marks, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson i Freud. Jak wykazałam, koncepcje te stanowiły dla artystów istotną teoretyczną podbudowę ich działań na polu sztuki. Możliwy jest jednak także odwrotny kierunek inspiracji: przyjęcie przez filozofów wzorców awangardowych.

Uważam, że sytuacja wzajemnej (a nie tylko jednostronnej) inspiracji sztuki i filozofii byłaby dla obu dziedzin korzystna, a filozofia ma dzisiaj szansę odwołania się do postaw awangardowych oraz podkreślenia swojej roli w ich kształtowaniu. Choć filozofowanie nadal w dużej mierze opiera się na studiowaniu dawnych mistrzów – model nauczania, który na początku XX wieku wywołał silny sprzeciw wśród artystów awangardowych – to jednak otwartość na nowość, będąca jednym z podstawowych wyznaczników takiej postawy, jest zawsze zaletą filozofa. Odwaga w głoszeniu i bronieniu własnych poglądów także jest niezbędna, jeżeli filozofia i sztuka pragną zachować swój autentyzm i wzorcotwórczą rolę. Choć dzisiaj możliwości wyrazu są nieporównanie większe niż przed stoma laty, to jednak wyzwania, z którymi musieli się mierzyć artystyczni nowatorzy z początku XX wieku, stoją także przed nami, a być może są nawet bardziej palące niż wtedy: kwestia zachowania autentyzmu i wierności samemu sobie przy jednoczesnym dopuszczeniu ciągłej zmiany i samodoskonalenia, problem bezkompromisowości, szacunek dla tego, co inne. Zagadnienie autokreacji jako formy sztuki, poruszane już od XIX wieku, zostało wyraźnie postawione przez artystów awangardowych, dążących do ujednolicenia postaw artystycznych i życiowych. Już Baudelaire pisał w *Rozmaitościach estetycznych*: „Wyrafinowani, wykwintnisie, fircyki, lwy czy dandysi – jakkolwiek każą się nazywać, ich pochodzenie jest jednakie; wszyscy ożywiani są tym samym duchem buntu i oporu, wszyscy reprezentują to, co najlepsze w ludzkiej dumie, i nazbyt rzadką dzisiaj potrzebę zwalczania i niszczenia pospolitości”[13].

Wyróżnione przez niego cechy: duch buntu i oporu, niechęć wobec pospolitości stają się szczególnie istotne we współczesnym świecie, oferującym za sprawą licznych narzędzi społecznościowych szereg nowych możliwości autodefinicji. W obliczu tych trudności dziedzictwo nonkonformizmu awangardy zasługuje dzisiaj na szczególnie aktywną pielęgnację. Bezkompromisowość, stanowiąca pewien etyczny wzorzec, ma nie polegać na odrzuceniu wszelkich form i zasad, lecz na umiejętności negocjacji własnych poglądów i odwadze przeciwstawienia się głównemu nurtowi dyskusji oraz sygnowania swoich działań własnym nazwiskiem.

Przykład filozoficznych korzeni awangardy poucza nas też o głębokim oddziaływaniu filozofii na ludzkie postawy, o jej zdolności do przenikania do życia i współkształtowania światopoglądów nawet wśród tych, którzy filozofią się nie zajmują. Nierozwiązywalny problem odpowiedzialności teorii za jej praktyczne

13 Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 334.

realizacje można przenieść na inną płaszczyznę, wskazując na odpowiedzialność filozofii i sztuki za kształtowanie ludzkich postaw. Wydaje się, że na początku ubiegłego stulecia była ona jeszcze silniejsza, ponieważ filozofia była w szerszym niż dzisiaj zakresie nauczana w szkołach i na uniwersytetach, była też dobrze widzianym elementem jednostkowego światopoglądu. Obecnie prestiż filozofii zamienia się raczej w elitaryzm za sprawą jej coraz dalej idącej hermetyzacji. Mamy do czynienia z gwiazdami filozofii, które są szeroko cytowane i stają się niemal elementem współczesnej popkultury (jak na przykład Gilles Deleuze, François Lyotard – który zresztą prowadził także działalność kuratorską w paryskim Centre Georges Pompidou – czy obecnie Slavoj Žižek), ale jednocześnie coraz rzadsza jest ogólna znajomość historii filozofii oraz umiejętność odniesienia jej do innych sfer ludzkiego życia. Dominuje obraz coraz bardziej wycinkowy, sfragmentaryzowany. Warto się zastanowić nad konsekwencjami tego zjawiska. Szerokie ambicje awangardowego projektu mogą stanowić dobry wzorzec i przeciwwagę dla zachodzących obecnie niepożądanych zjawisk. Zestaw awangardowych cech, takich jak entuzjazm, nonkonformizm, nieposłuszeństwo, pionieryzm, problematyzacja zastanych norm, sceptycyzm wobec autorytetów, choć może mieć trudne do przewidzenia skutki, jest jednak społecznie pożądany, a filozofia powinna przejąć coś z awangardowej odwagi reformatorskiej, jeżeli nie chce stracić na znaczeniu nie tylko jako dyscyplina akademicka, lecz także jako wielowiekowa tradycja umiłowania mądrości.

Zarówno filozofia, jak i sztuka powinny być żywymi, angażującymi praktykami, a to jest możliwe tylko pod warunkiem zachowania otwartości na nowość i zmianę oraz zbliżenia do życia. Przekonanie dadaisty Francisa Picabii, że jako ludzie powinniśmy starać stawać się nowymi osobami w każdej chwili[14], może być także wzorcem dla filozofów, którzy nigdy nie powinni być w pełni zadowoleni z osiągniętych efektów i rezygnować z kontynuacji refleksji. Pytanie o ich rolę w życiu współczesnych ludzi jest pytaniem o wzajemność i wymianę, o gotowość do czerpania ze wspólnego dziedzictwa w celu przezwyciężenia aktualnych kryzysów. Dążenie do manifestowania osobistego światopoglądu stało się dla sztuki nowoczesnej i najnowszej jednym z podstawowych motywów działania, jednocześnie otwierając możliwość manifestowania go w oryginalny i zindywidualizowany sposób. Przybierając rozmaite postawy życiowe, możemy brać przykład ze sztuki awangardowej, jej bezkompromisowości, śmiałości, żywiołowości, czasami wręcz brawury. Tonujący, dyscyplinujący głos filozofii pozwoli zaś przełożyć tę żywiołowość i brawurę na działania o realnych konsekwencjach. Świadomość ich zakorzenienia w szeroko rozumianej tradycji intelektualnej może się przełożyć nie tylko na większą efektywność, lecz także mądrość w działaniu. Oczywiście, podjęcie wyzwań związanych z prezentacją nowatorskiej i oryginalnej wizji rzeczywistości zawsze wiąże się z ryzykiem odrzucenia i niezrozumienia. Jednocześnie jednak zawiera w sobie obietnicę satysfakcji płynącej ze spontanicznego odkrycia własnej sprawczości.

14 F. Picabia, *I Am A Beautiful Monster. Poetry, Prose, and Provocation*, przeł. M. Lowenthal, MIT Press, Cambridge-London 2007, s. 299-300.

W ramach zakończenia chciałabym przywołać anegdotę sprzed stu lat. Hugo Ball opisywał w swoich wspomnieniach jeden z pierwszych publicznych występów dadaistów, w którym brał udział jako aktor: „Akcenty stawały się coraz cięższe, emfaza wzrastała w miarę tego, jak spółgłoski nabierały ostrości. Wkrótce zdałem sobie sprawę, że, jeżeli chciałem zachować powagę (a pragnąłem tego za wszelką cenę), mój sposób wyrazu nie odpowiadałby przepychowi inscenizacji. (…) Obawiałem się kompromitacji, wziąłem się w garść. Zakończyłem właśnie *Pieśń Labady do chmur* przy stanowisku muzyków po prawej stronie i *Karawanę słonia* po lewej i wróciłem na środek sceny, energicznie machając moimi skrzydłami. Ciężkie sekwencje samogłosek i ślamazarny rytm słoni dał mi ostatnie crescendo. Ale jak miałem dotrzeć do zakończenia? Wówczas zauważyłem, że mój głos nie miał żadnego innego wyboru, jak tylko przyjąć pradawną kapłańską intonację, ów styl śpiewu liturgicznego, którym zawodzi się we wszystkich kościołach Wschodu i Zachodu. Nie wiem, co podsunęło mi myśl o tej muzyce, ale zacząłem śpiewnie deklamować swoje sekwencje samogłosek w kościelnym stylu, jak recytatyw, i próbowałem nie tylko wyglądać poważnie, ale też zmusić samego siebie do powagi. Przez chwilę wydawało się, że moja kubistyczna maska zamieniła się w bladą, oszołomioną twarz, tę na poły przerażoną, na poły zafascynowaną twarz dziesięcioletniego chłopca, który w drżeniu chłonie słowa księdza podczas requiem i mszy w swojej parafii. Wtedy światła zgasły, tak jak wcześniej zarządziłem, a ja, zlany potem, zostałem zniesiony ze sceny niczym jakiś magiczny biskup”[15].

5. Podsumowanie

Ten długi cytat pokazuje, że autentyczne poczucie nowości i odkrywczości możliwe jest przy jednoczesnym głębokim zakorzenieniu w tradycji oraz zwraca uwagę na silne związki awangardy z intelektualną, artystyczną, a nawet religijną przeszłością Europy. Dopiero jej znajomość daje fundament, na którym można ją wspólnie dyskutować, przepracowywać, wyciągać wnioski z przerażających niejednokrotnie błędów. Spontaniczna strategia sceniczna Balla pokazuje wyraźnie, że kiedy robimy coś nowego, mimowolnie sięgamy po stare jako rodzaj legitymizacji czy nośnika, który ułatwi wprowadzenie nowości. Każda nowa idea odsyła do innych, znajomych idei, które leżą u jej podstaw. Przez ich dogłębne zrozumienie możemy też lepiej zrozumieć elementy nowatorskie. Myślenie historyczne, stanowiące myśl przewodnią niniejszej pracy, może się wydawać proste, ale nie jest dziś tak częste i popularne, jak kiedyś. Zadaniem filozofii, ale także sztuki, jest stale podtrzymywać świadomość przeszłości przy jednoczesnym oferowaniu narzędzi jej krytycznej analizy. Jestem przekonana, że także lepsze poznanie związków między postawami awangardowymi wśród artystów a filozofią rzuca światło nie tylko na samą awangardę, lecz także na współczesną filozofię i sztukę, a szerzej – na nieustającą potrzebę powrotów,

15 H. Ball, *Flight Out of Time. A Dada Diary*, przeł. A. Raimes, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, s. 70-71.

rewizji i przewartościowań, tak, aby kulturowe dziedzictwo uczynić czymś stale żywym, interesującym i angażującym. W czasach masowego turyzmu artystycznego do takich miejsc, jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Centre Georges Pompidou w Paryżu czy międzynarodowych filii Fundacji Guggenheima warto zadbać o to, żeby głównym czynnikiem przyciągającym turystów było nie ikoniczne, globalne muzeum, ale prezentowana w nim sztuka oraz jej zaplecze ideowe i światopoglądowe. Rolą instytucji i związanych z nią osób: kuratorów, krytyków, historyków i sponsorów powinno być pielęgnowanie tego, co różnorodne, heterogeniczne, historyczne – tego, co ma w pierwszej kolejności inspirujący, a nie instrumentalizujący potencjał. Przykład Balla pokazuje zaś, że źródła inspiracji mogą być jak najbardziej nieoczywiste i dalekie. Proces ich odkrywania bynajmniej nie kończy się wraz ze stuleciem awangardy i oznacza wciąż aktualne wezwanie i wyzwanie.

alicja.rybk@gmail.com