



ALICJA RYBKOWSKA
UNIwersytet Jagielloński

SZALEŃCY I PROROCY. WPŁYW XIX-WIECZNEJ FILOZOFII NA KSZTAŁTOWANIE XX-WIECZNYCH AWANGARD¹

Niniejszy artykuł stanowi podsumowanie jednego z etapów prac nad projektem badawczym „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy”. Pierwsza, wstępna część artykułu poświęcona jest opisowi projektu, jego podstawowych założeń oraz metodologii. Następnie przechodzę do prezentacji dotychczasowych wyników badań, by wreszcie w ostatniej części wyciągnąć z nich ostateczne wnioski i zarysować dalsze perspektywy badawcze. Celem artykułu, oprócz prezentacji wyników badań, jest także przybliżenie Czytelnikowi filozofii sztuki Hippolyte’a Taine’a, rzadko komentowanej w polskim piśmiennictwie estetycznym.

Projekt stawia sobie za cel zbadanie, w jaki sposób filozofia XIX i początku XX wieku przyczyniła się do wykształcenia awangardowych postaw wśród artystów i pojawienia się licznych nowatorskich tendencji w sztuce. Takie zarysowanie tematu oznacza odejście od analizy podobieństw formalnych i warsztatowych między pracami artystów Wielkiej Awangardy a pracami ich poprzedników i przejście w stronę badań nad podobieństwami ideowymi i światopoglądowymi łączącymi artystów i filozofów. W miejsce dotychczas uprawianej filozofii awangardy rozumianej jako filozoficzna analiza pewnego historycznego fenomenu proponuję zatem filozofię awangardy rozumianą jako synteza filozoficznych inspiracji i zapożyczeń dokonywanych przez samych artystów. W związku z tym badania są

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2014-2018 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

prowadzone dwutorowo: z jednej strony opierają się na lekturze pism wybitnych filozofów XIX i XX wieku (Hegla, Marksa, Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona, Freuda). Z drugiej strony, zbadana zostanie twórczość teoretyczna artystów Wielkiej Awangardy w celu odnalezienia w niej śladów inspiracji filozoficznych. Wykryte podobieństwa traktowane będą z pewną dozą ostrożności, aby uniknąć imputowania filozofom anachronicznych lub cudzych poglądów. Te dwie ścieżki badań uzupełnione zostaną studiami nad awangardowymi praktykami w zakresie sztuk wizualnych, które uznać można za widzialny wyraz nie tylko światopoglądu artystów, ale także, szerzej, światopoglądu epoki.

Nie jest łatwo wyróżnić cechy jednoznacznie odróżniające sztukę awangardową pierwszych dekad XX wieku od sztuki tradycyjnej, dlatego w opisie sztuki awangardowej postanowiłam (wzoruując się na Mieczysławie Porębskim [Porębski 1988, 236-242]) odwołać się nie tyle do cech samej sztuki, co do postaw reprezentowanych przez jej twórców. Za takie postawy, charakterystyczne dla awangardowych artystów pierwszych dekad XX wieku, uznane zostały przede wszystkim:

1. postawa rewolucyjna,
2. wysoce intelektualne podejście do tradycji,
3. dążność do wywoływania szoku jako pozytywnego bodźca poznawczego,
4. swoboda myślenia i obyczajów,
5. tendencje nowatorskie,
6. rosnąca świadomość teoretyczna,
7. bezkompromisowość.

Pamiętać należy, że wielość awangardowych -izmów oznacza także wielość rozmaitych postaw i poglądów na sztukę. Oryginalność awangardowych artystów sprawia, że próby generalizacji ich działań są zabiegiem tyleż utrudnionym, co niepożądanym. Można zaobserwować pewne podobieństwa między głoszonymi w tamtym czasie koncepcjami człowieka, artysty, sztuki i społeczeństwa a koncepcjami proponowanymi przez artystów Wielkiej Awangardy w licznych manifestach. Trudno jednak udowodnić istnienie między nimi bezpośredniej zależności. Kategorią, która pozwoli na uniknięcie

niebezpieczeństw pochopnej generalizacji, jest kategoria światopoglądu. Odegrała ona dużą rolę w filozofii Wilhelma Diltheya, który pod pojęciem światopoglądu rozumiał pewną konstelację poglądów nieroszczącą – i niemogącą sobie rościć – prawa do powszechnej ważności i stosowności. Filozofowanie uważał Dilthey za formę światopoglądu, która także może mieć wartość tylko historyczną, przemijającą, ponieważ jest jednostronnym ujęciem wielostronnego i zmiennego życia. Podobnie ma się rzecz w przypadku sztuki, a bogactwo i różnorodność pojawiających się w pierwszych dekadach ubiegłego wieku ruchów artystycznych stanowi wyraz owej niezdolności do ogólnego i wyczerpującego przedstawienia rzeczywistości w ramach jednej formuły. Uznanie awangardy za formację nie tylko artystyczną, ale przede wszystkim światopoglądową grozi co prawda rozmyciem pojęcia (wszak elementy awangardowej postawy znaleźć możemy i u wcześniejszych artystów), ale za to daje większą elastyczność, która pozwala na docenienie także pozaartystycznej działalności awangardystów, która staje się równouprawnionym przedmiotem badań.

Ze względu na taki plan prac nad projektem wydawało się szczególnie ważne, aby poprzedzić je rozważaniami na temat relacji między jednostką a jej epoką oraz roli światopoglądu w kształtowaniu postaw życiowych i artystycznych. Niemniej jednak rozważania te wydają się nie dawać szans na rozstrzygające wnioski: przekonanie o wzajemności wpływów jest pierwszą intuicją, która potwierdza się w toku bardziej szczegółowej analizy problemu. Należy zbadać dokładnie wzorce myślenia o człowieku i jego twórczej aktywności (mając świadomość, że nie są one wyczerpujące), nie tylko po to, by zrozumieć, w jaki sposób kształtują one pole ludzkiej aktywności twórczej, ale także – co równie istotne dla projektu – by zrozumieć, jak kształtowały one pole opisywania i rozumienia tej działalności w dekadach poprzedzających pojawienie się artystycznych awangard oraz w dekadach ich intensywnej aktywności. Pozwoli to odpowiedzieć na pytanie o indywidualne oraz kolektywne uwarunkowania sztuki, które w tym przypadku sprowadza się w gruncie rzeczy do pytania, co było dla awangardystów ważniejsze: jednostka czy grupa?

Już samo użycie określenia „awangardyści” sugeruje istnienie grupy, której można przyporządkować pewne wspólne cechy czy motywy. Niemniej jednak wszelkie próby generalizującego ujęcia Wielkiej Awangardy są trudne i ryzykowne i prowadzić mogą do zaciemniania pewnych jej aspektów kosztem innych. Często na przykład zwraca się uwagę, że Wielka Awangarda zrywa z romantycznym kultem samotnego geniusza, dokonując demitologizacji procesu twórczego i podkreślając (w licznych zbiorowych manifestach) wspólny charakter twórczych eksperymentów. Z drugiej jednak strony można zauważyć, że Picasso (który sam odcinał się od określenia „kubista”) był w niektórych kręgach niemal czczony i uznawany za przywódcę ruchu artystycznego (wystarczy tu przypomnieć entuzjastyczne wypowiedzi na temat malarstwa Picassa w *Rozważaniach estetycznych* Guillaume’a Apollinaire’a). W sztuce pierwszych dekad XX wieku pojawiały się zarówno wyraźne tendencje uniwersalistyczne i kosmopolityczne, jak i dążenie do podkreślania indywidualizmu artysty. Ta kontrowersja była obecna także w myśli XIX-wiecznej z jednej strony za sprawą motywu samotnego bohatera czy geniusza popularnego w literaturze romantycznej, a z drugiej – za sprawą szybko rosnącej populacji wielkich miast i związanych z tym kwestii socjalnych. Nieprzypadkowo XIX wiek, który był wiekiem mas robotniczych i socjalizmu, był też wiekiem wielkich ludzi, wielkich czynów i upamiętniających je pomników. Z jednej strony mamy więc ukute w tamtym czasie pojęcie inżynierii społecznej, które nie pozostawiało miejsca dla indywidualnej ekspresji. Z drugiej natomiast ogromną popularność zyskali tacy filozofowie, jak Thomas Carlyle’a ze swoją koncepcją bohaterów, czyli ludzi „dość wielkich, dość dobrych, dość mądrych, aby dostrzegli, czego mianowicie dana epoka potrzebuje, mężnych, aby potrafili prostą drogą poprowadzić do celu” [Carlyle 2006, 16]. Dlatego też postawione pytanie może zostać zadane w jeszcze innym wariantcie: czy to epoka wytwarza wybitne jednostki, czy też wybitne jednostki kształtują epokę?

Choć dzisiaj uderza naiwność takiego sformułowania (związana z przekonaniem o jednostronności wpływów oraz nieprecyzyjnością kategorii „wybitności”), to jednak w XIX wieku stanowiło ono jedno z poważniejszych wyzwań filozofii, a dwie tendencje myślowe: indywidualizm i kolektywizm doczekały się w tamtym okresie wielu

interesujących – także z perspektywy dzisiejszego badacza – opracowań. Jako reprezentatywne dla tych dwóch typów myślenia w omawianym okresie uznałam filozofie Ernsta Renana oraz Hippolyte’a Taine’a. Są one o tyle cenne, że – próbując sformułować ostateczne wnioski na temat relacji między jednostką a środowiskiem – myśliciele ci starali się docenić rolę obu tych elementów w kształtowaniu oblicza epoki. Poglądy tych dwóch myślicieli, niezwykle popularne w wieku XIX, na początku XX wieku straciły już na znaczeniu i aktualności. Tym bardziej nie mogły więc wydawać się atrakcyjne dla artystów głoszących hasła zerwania z dotychczasową tradycją artystyczną i intelektualną. Próżno szukać konkretnych odwołań do Renana i Taine’a w ich pismach, nie zachowały się żadne biograficzne ślady fascynacji ich książkami. Niemniej jednak problemy stawiane przez tych dwóch myślicieli wciąż wyznaczały pole refleksji nad historią i charakterem ludzkiej aktywności twórczej. Kwestia *Zeitgeistu*, roli jednostki w historii, relacji między jednostką a społeczeństwem oraz społeczeństwem a jednostką – poruszenie tych zagadnień przez francuskich filozofów sprawiło, że ich pisma można było potraktować jako uwspółcześioną – i nieco uproszczoną – rekapitulację refleksji niemieckich romantyków od Winckelmanna do Hegla.

Renan w *Żywocie Jezusa* dał opis genialnego buntownika zdolnego zainicjować przemianę w kulturze i społeczeństwie. Książka ta została wydana w 1863 roku, a więc w tym samym roku, w którym Napoleon III za sprawą nacisków ze strony niezadowolonych artystów zmuszony był otworzyć Salon Odrzuconych, konkurencyjny wobec oficjalnego Salonu paryskiego z akademickim jury. Moment ten może zostać uznany za punkt zwrotny w historii sztuki, ponieważ to właśnie wtedy doceniona została otwarcie niezależność oraz indywidualność artystów. Z kolei Renan, podkreślając indywidualność i niezależność wybitnych postaci historycznych uważał, że „w każdym narodzie rzeczy wielkich dokonuje mniejszość” [Renan 1991, 54]. W przypadku Salonu Odrzuconych (wówczas nazwanego po prostu „Salonem Dodatkowym”) trudno mówić o mniejszości: swoje prace wystawiło na nim kilkuset artystów. Istotny jest jednak fakt, że grupa ta chciała zaakcentować swoją odrębność od większej liczebnie grupy artystów oficjalnych. Z perspektywy czasu skonstatować można, że o ile obrazy prezentowane na Salonie Odrzuconych dziś cieszą się nadal wysoką

rozpoznawalnością (np. *Śniadanie na trawie* Maneta czy *Symfonia w bieli numer 1* Whistlera), o tyle do spisu prac wystawionych na oficjalnym Salonie 1863 roku trudno w ogóle dotrzeć. Zapamiętane zostały jednostki, a nie grupa – także z tego powodu, że jednostki te uznano za prekursorskie w stosunku do awangardowych grup XX wieku. Renan podkreślał, że wprawdzie jednostki nie rozwijają swoich zdolności i przekonań w izolacji, lecz zawsze pozostają dziećmi swojej epoki i narodu, ale przynajmniej niektóre spośród nich są w stanie wykroczyć poza przekonania narzucane im przez naród i epokę oraz zdolności w nich promowane, przewyciężyć panujące w nich przesady i ograniczenia. To od tych jednostek zależy zdaniem Renana postęp. Niemniej jednak wnoszone przez nie nowe wartości pozostałyby kulturowo nieme, gdyby masy nie potrafiły lub nie chciały ich sobie przyswoić. Dlatego też, jak zwracała uwagę Barbara Skarga w swoim eseju o Renanie, kultura jest dziełem mas, całych narodów, a jednostki (tylko czy aż?) przewodniczą wielkim przemianom [Skarga 2013, 204]. Cykl postępu (w który Renan, mimo swojego historycznego sceptycyzmu, wierzył) rysuje się zatem następująco: jednostka inicjuje pewne działania – działania te zostają podjęte przez masy – utrwała się wśród mas pewien określony sposób myślenia i postępowania – pojawia się nowa wybitna jednostka przełamująca rutynę i schemat. Pamiętać trzeba, że cykle te bywają bardzo długie, a niekiedy całe grupy oczekują już nadejścia owej „wybitnej jednostki”. Próbując scharakteryzować taką jednostkę, Renan pisał: „szaleniec i prorok schodzą się na jednym gruncie; lecz pierwszy z nich ustępuje z widowni bez echa. Jak dotąd przynajmniej szaleństwo nie wywarło nigdy wpływu decydującego na dzieje ludzkie” [Renan 1991, 66]. Różnica między nimi polega na tym, że pierwszy głosi tylko słowa, natomiast drugi potrafi je przekuć na czyny. W dłuższym fragmencie z *Życia Jezusa* Renan robi analogię do sztuki, pisząc: „w moralności, jak w sztuce, wszystko polega nie na słowie, ale na czynie. O wielkości Rafaela nie stanowi myśl zawarta w jego obrazie, ale sam obraz. Nie inaczej rzecz się ma w dziedzinie moralności; prawda zyskuje wagę dopiero wtedy, gdy znajdzie wyraz w uczuciu, gdy objawi się w czynie. Ludzie bardzo przeciętnej wartości moralnej wygłosili nader szczytne zdania. Tymczasem ludzie cnotliwi wielokrotnie nie uczynili nic dla tradycji cnoty wśród ludzkości. A więc palma pierwszeństwa należy się temu,

który był silny słowem i czynem” [Renan 1991, 72]. Renan przyznawał w ostatecznym rozrachunku większe znaczenie społeczności niż osamotnionej jednostce, podkreślając, że chrześcijaństwo (i wszystkie inne twory religijne, społeczne, kulturowe czy artystyczne) jest czymś zbyt złożonym, aby mogły być dziełem jednej tylko osoby. Jezusa często określał Renan mianem „założyciela”, co bliskie jest awangardowym mitom prekursorstwa i ideowej inicjatywy. Jednocześnie, choć Renan zrywał z poglądem o bóstwie Jezusa (co zresztą było przyczyną wielkiego skandalu), to jednak ta desakralizacja postaci nie oznaczała rezygnacji z podkreślania jej indywidualizmu i jednostkowego wkładu w rozwój świata. Wybitna jednostka, tak jak ją rozumiał Renan, nie działa nigdy w całkowitym osamotnieniu, ponieważ osamotnienie równa się w zasadzie niemocy: nie ma ani na kogo, ani przez kogo oddziaływać. Jej wielkość polega na zdolności inicjowania przemian i umiejętności pociągnięcia za sobą innych, a więc właśnie na zdolności przełożenia słów na czyny: nie tylko własne, ale także czyny innych ludzi. Renan był więc w pełni świadomy kontrowersji, która stanowi punkt wyjścia moich badań nad wpływem intelektualnego klimatu właściwego danym czasom na ludzi żyjących w tym czasie, i zwracał uwagę, że „z jednej strony wielki człowiek otrzymuje od swej epoki wszystko; z drugiej znów strony panuje właśnie nad nią” [Renan 1991, 217].

Z kolei nacisk na czynniki kolektywne w kształtowaniu postaw artystycznych kładł Taine w swojej *Filozofii sztuki*. Taine postulował stosowanie metod nauk przyrodniczych w humanistyce i pisał, że „można traktować człowieka jak zwierzę wyższego gatunku, które produkuje filozofię i poematy nieomal tak, jak jedwabniki tworzą swe oprzędy i jak pszczoły budują swe ule” [Taine 2010, 5]. Co interesujące, echa takiego sposobu myślenia o twórczości artystycznej (wywodzącego się jeszcze od Demokryta) można znaleźć u artystów awangardowych, na przykład Hansa Arpa, który twierdził, że jego abstrakcyjne prace „odrastają mu jak paznokcie u nóg” [Richter 1986, 67], a w manifeście sztuki konkretnej podkreślał analogie między działaniem artysty a działaniem przyrody. Ten naturalizm w traktowaniu zjawisk ze sfery sztuki stał się jednak przyczyną licznych krytyk Taine’owskiej filozofii jako umniejszającej znaczenie i dokonania sztuki. Henryk Markiewicz w swoim opracowaniu na temat polskiej

receptji poglądów Taine'a przytacza fragment recenzji autorstwa Lucjana Tatomira, w której krytyk ten zauważa kąśliwie, że jeżeli odrzucimy sześć początkowych i sześć końcowych wierszy *Filozofii sztuki*, to w książce nie będzie ani słowa ani o filozofii, ani o sztuce [Markiewicz 1980, 12-13]. Według Taine'a bowiem dzieła sztuki nie są wynikiem zbiegu przypadkowych okoliczności czy nagłymi przebłyskami geniuszu, ale produktami ściśle określonych warunków, których badanie jest podstawowym zadaniem krytyka sztuki. Miał więc Tatomir rację zauważając, że metoda przyjęta przez Taine'a wymaga analizy zjawisk spoza sfery sztuki i filozofii. Metoda ta opiera się na założeniu, że, po pierwsze, dane dzieło sztuki należy do zespołu wszystkich dzieł pewnego artysty. Styl indywidualny kształtowany jest przez szkołę lub „rodzinę artystów” z danego kraju. Z kolei ten styl lokalny kształtowany jest przez „stan obyczajów i ducha”, określany przez trzy czynniki: rasę, moment i środowisko. Jak stąd wynika, jednostkowe uwarunkowania także odgrywają pewną rolę w filozofii sztuki Taine'a, jest to jednak rola stosunkowo niewielka. To właśnie intelektualny klimat danej epoki buduje wspólnotę i czyni możliwą jakąkolwiek komunikację. Czynniki rasy, momentu i środowiska, mające decydujący wpływ na ostateczny kształt zarówno „stanu obyczajów i ducha”, jak i na kształt poszczególnych dzieł, mogą współdziałać ze sobą lub się wzajemnie niwelować, jednak zawsze ich działanie jest działaniem mechanicznym, a bez ich formującego i indukującego wpływu pewne działania i zachowania nie miałyby w ogóle szansy zaistnieć. W związku z tym szczegółowa, żmudna analiza warunków panujących w danym czasie i miejscu pozwoli z dużym prawdopodobieństwem określić, jakie są, były lub będą cechy powstającej sztuki.

Warunki te, jak widzimy, także są wyszczególnione w oparciu o przekonanie o naturalistycznym w gruncie rzeczy charakterze twórczości artystycznej. Dyspozycje rasowe są wynikiem długotrwałego działania otoczenia, do którego człowiek musiał się w ciągu wielu wieków przystosować. Widoczne są tutaj wpływy Darwinowskiej teorii ewolucji, która utrzymanie się przypadkowych mutacji tłumaczy wpływem zewnętrznych warunków. Na te dyspozycje, otrzymane w spadku po przodkach, nakłada się działanie czynników zewnętrznych związanych z momentem historycznym oraz klimatem i

położeniem geograficznym. Typowy dla Taine'a sposób wyjaśniania zjawisk znajdujemy w jego opisie sztuki greckiej, kiedy, wychodząc od klimatu panującego w Grecji, stwierdza, że wpływa on na widzenie krajobrazu, a to z kolei – na sposób postrzegania świata w ogóle; stąd też Grecy, którzy krajobraz widzieli wyraźnie w przejrzystym słońcu i ostrym powietrzu, żywili zdaniem Taine'a upodobanie do pojęć równie jasnych i wyraźnych [Taine 2010, 211]. Te czynniki geograficzne i klimatyczne składają się na traktowane przez Taine'a bardzo szeroko i nieprecyzyjnie środowisko (*milieu*), które w zasadzie często obejmuje pozostałe dwie determinanty. W sumie mamy tu więc na wiele sposobów eksplikowaną tezę, że byt określa świadomość, co zbliża koncepcje Taine'a do opracowanej później estetyki marksistowskiej. Także ów „stan obyczajów i ducha” interpretować można po marksistowsku jako stan świadomości społecznej. Taka metodologia, choć – zwłaszcza dzisiaj – może się wydawać naiwna i jednocześnie ryzykowna (jako że może prowadzić do obojętności na pewne równie istotne uwarunkowania związane z indywidualnym charakterem artysty), to jednak oferuje interesujące wyniki. Kiedy na przykład szukamy odpowiedzi na pytanie o wpływ momentu historycznego i środowiska na sztukę awangardową i zastanawiamy się, co sprawiło, że na samym początku XX wieku, w okolicach 1900 roku, pojawiło się tak wiele nowatorskich tendencji w sztuce, to wydaje się, że przyczynić się mogła do tego sama data, która wywoływała w artystach poczucie przełomu i związaną z tym radykalizację postaw, pragnienie nowości i dążenie do podkreślenia swojej odrębności oraz do nadania nowego oblicza nowemu stuleciu. Można w tym miejscu jeszcze raz zacytować *Żywot Jezusa* Renana: „Dziś człowiek mało znaczy i mało zdobywa. Ale w epoce bohaterskiej znaczył wszystko i zdobywał wszystko. (...) Charaktery bohaterów wryły się w pamięci wieków jako wieczyste wzory. Prócz Wielkiej Rewolucji Francuskiej żadna epoka dziejów ludzkich nie wytworzyła takiego środowiska jak epoka Jezusa, które byłoby zdolne wydobyć z piersi człowieczej tyle siły utajonej; taka siła występuje tylko w dniach wielkich gorączkowych dążeń i wielkich niebezpieczeństw” [Renan 1991, 52]. Na pewno z tym poczuciem przełomu i doniosłości momentu historycznego związane były motywacje futurystów, a także – przynajmniej częściowo – rosyjskich konstruktywistów i produktywistów czy artystów z kręgu Bauhausu.

Wszystkie te nurty, każdy na swój sposób, starały się dać wyraz niepokojom i nadziejom swoich czasów, a także znaleźć praktyczne rozwiązania tych niepokojów oraz realizacji tych nadziei. Zanim jednak nastąpiło to wzmocnienie poczucia związku artysty ze swoimi czasami, już Taine w wykładach z filozofii sztuki głosił, że artysta powinien dążyć w swojej twórczości do jak najpełniejszego wyrażenia temperamentu swojej rasy, momentu historycznego oraz swojego środowiska. Wprawdzie to środowisko kształtuje jednostkę, a nie jednostka swoje środowisko, ale i tak zadaniem jednostki jest opisanie czy wyrażenie swojej epoki. Tak więc wybitny artysta to taki, który ma świadomość uwarunkowań historycznych i środowiskowych i ich wpływu na społeczeństwo, podczas gdy w większości przypadków ten wpływ oraz jego zakres pozostają nieuświadomione: „im artysta jest większy, tym głębiej ujawnia temperament swej rasy; nie myśląc o tym, dostarcza (...) najbardziej owocnych dokumentów dla historii” [Taine 2010, 301]. W związku z tym Taine pisał w *Historii literatury angielskiej*: „Czyż nie studiujecie muszli po to, by odtworzyć sobie kształt żyjątką? Podobnie studiujecie dokument, by poznać człowieka. (...) Bezsensem jest badanie dokumentu, jakby był coś wart sam przez się. Byłby to czysto erudycyjny sposób postępowania, znamionujący uleganie bibliotekarskiemu złudzeniu. W istocie bowiem nie ma ani mitologii, ani języków, lecz są jedynie ludzie, układający słowa i obrazy według potrzeb ich organów i według pierwotnej formy ich umysłu. Dogmat sam przez się jest niczym; trzeba przyjrzeć się ludziom, którzy go stworzyli, na przykład jakiemuś szesnastowiecznemu portretowi, jakiejś dumnej i energicznej sylwetce arcybiskupa lub jakiemuś angielskiemu męczennikowi. Wszystko istnieje tylko poprzez jednostkę, toteż jednostkę właśnie trzeba poznać” [Krzemień-Ojak 1966, 153].

Sądzę, że fragment ten nie tylko stanowi kwintesencję podejścia Taine’a do historii i filozofii sztuki i kultury, ale także służyć może jako odpowiedź na stawiane mu zarzuty spływania zjawisk artystycznych i kulturowych. Wprawdzie także tutaj podkreślony zostaje naturalistyczny aspekt twórczości (słowa i obrazy komponowane są przez artystów „według potrzeb ich organów”), jednak jest to tylko aspekt, który nie wyczerpuje opisu omawianych zjawisk. Wbrew temu, co mogłaby sugerować powierzchowna lektura pism Taine’a, postulowana przez niego praca badawcza jest nie tylko pracą

przyrodznawcy, ale także wnikliwego biografą. Pierwsze działanie krytyka sztuki polega na tym, aby się „postawić na miejscu ludzi, których chce się sądzić, aby wejść w ich instynkty i w ich zwyczaje, poślubić ich uczucia, przemyśleć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić sobie drobiazgowo i cieleśnie ich otoczenie, śledzić w wyobraźni okoliczności i wrażenia, które dorzucone do ich charakteru wrodzonego spowodowały ich postępowanie i pokierowały ich życiem” [Taine 2010, 278]. Tej imponującej pracy podjął się Taine w swojej *Filozofii sztuki czy Francji przed rewolucją*. Taki też jest w dużej mierze postulat badawczy projektu „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy”. Prześledzenie intelektualnych biografii czołowych twórców awangardy pierwszej połowy XX wieku ma stanowić próbę oddania sprawiedliwości nie tylko dziełom, ale także intelektualnym inspiracjom dzieł. Inspiracje te, niejednokrotnie ukryte, mogą rzucić nowe światło na same dzieła i ich twórców oraz na szereg innych zjawisk związanych z działalnością Wielkiej Awangardy.

Jak widać, u Taine’a także ujawnia się owa kontrowersja między indywidualistycznym i kolektywistycznym ujmowaniem sztuki. Fragment poświęcony tej kontrowersji możemy znaleźć także u Jorisa-Karla Huysmansa, który twierdził, że teoria środowiska Taine’a jest wprawdzie teorią słuszną, ale słuszną *à rebours*. Jego zdaniem, środowisko oddziałuje co prawda na artystów, ale „działa na nich poprzez bunt i nienawiść, jakie w nich budzi; zamiast naginać, urabiać ich duszę na swoje podobieństwo, tworzy w olbrzymich Bostonach samotnych Edgarów Poe; działa przez negację i stwarza w haniebnej Francji takich ludzi jak Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Villiers d’Isle Adam, Gustaw Moreau, Redon i Rops – istoty wyjątkowe, które powracają śladami stuleci i przez wstręt do postępowania się, jakie muszą znosić – rzucają się w przepaści przeszłych wieków, w zgiełkliwe otchłanie koszmarów i marzeń” [Huysmans 1969, 121].

Pozostając w obrębie popularnej w tamtym okresie medycznej metaforyki dekadencji i rozkładu, stwierdzić możemy, że diagnoza Huysmansa wydaje się słuszną. Nie do końca słuszną jest jednak zaproponowana przez niego recepta. Drogą przewyciężenia niechęci do terażniejszości i obrzydzenia, jakie budzą jej normy i wymogi, może

być nie tylko próba restytucji dawnych standardów twórczości, ale także aktywna konstrukcja nowych standardów, które – być może – staną się obowiązujące w przyszłości. To drugie rozwiązanie jest o tyle atrakcyjne, że jawi się jako bardziej twórcze, pozostawia też artystom większą swobodę. Takie rozumienie sztuki proponował u progu XX wieku Guillaume Apollinaire w swoich rozważaniach estetycznych, twierdząc, że „poeci i artyści kształtują wspólnie oblicze swej epoki, a przyszłość podporządkowuje się potulnie ich zdaniu” [Apollinaire 1959, 24]. Jednak według Taine’a artysta musi być do pewnego stopnia konformistą, to znaczy musi odpowiadać swojej epoce. Epigoni i awangardysty nie są dla niego interesujący, bo swojej epoki nie rozumieją bądź też pozostają przez nią niezrozumiani. W tym podważaniu znaczenia wszelkich zjawisk, które nie odpowiadają potrzebom swojej epoki, Taine jest bardzo bliski Heglowi: lekceważenie, z jakim Hegel traktował „fakty”, było tak naprawdę lekceważeniem wszystkich zjawisk nietypowych, a więc tych, które nie dają się ująć w pojęciowo zapośredniczony sposób i tym samym nie mogą być przedmiotem rzetelnej wiedzy filozoficznej. Typowość jest warunkiem ważności danego zjawiska dla człowieka, to ona bowiem decyduje o jego zrozumiałości. Co jednak, kiedy człowiek – artysta – chce być nonkonformistą i przecierać drogę nowej epoce? Kiedy mierzy go to, co typowe, co powszechnie akceptowane, co proste w realizacji i w odbiorze?

Ten problem przejścia i przełomu był bardzo bliski wielu artystom awangardowym. Z jednej strony deklarowali oni chęć zrzucenia wpływu swoich poprzedników. W najbardziej radykalny sposób czynili to włoscy futuryści, namawiając do palenia muzeów i bibliotek, ale deklaracje te przyjmowały także bardziej stonowane formy. Paul Klee pisał na przykład, że chce być jak nowonarodzone dziecko, które nie wie absolutnie nic o Europie, może ignorować poetów i mody, jest całkiem prymitywne [Shapiro 1976, 96]. Z drugiej jednak strony, dopiero rozumienie własnego otoczenia i jego mechanizmów może pozwolić przewyciężyć ich jednostronny napór. Znając zasady rządzące daną epoką, możemy nie poddawać się im całkowicie, lecz próbować nadać im swoje indywidualne piętno. Stąd też wielu artystów zarówno w swojej twórczości praktycznej, jak i teoretycznej podkreślało mocno swój związek ze swoimi czasami.

Tendencja ta pojawiła się już w XIX wieku, m.in. u Courbetera. Spośród artystów Wielkiej Awangardy, Picasso twierdził na przykład, że jest artystą rozrywkowym, który po prostu zrozumiał swoje czasy [Kuspit 1993, 100]. Związek ze współczesnością odgrywał też bardzo dużą rolę w twórczości teoretycznej i malarskiej Fernanda Légera, który ulicę chciał włączyć do rejestru sztuk pięknych [Léger 1970, 89]. Z kolei Wassily Kandinsky pytał w *O duchowości w sztuce*: „1. Czy każdy artysta, jako twórca, powinien się starać o wyrażenie siebie (problem osobowości), 2. Czy każdy artysta, jako dziecko swojej epoki, ma wyrażać to, co właśnie ją charakteryzuje, 3. Czy każdy artysta, służąc sztuce, ma budować jej własne wartości?” [Kandinsky 1996, 76-77]. Tym samym podkreślił znaczenie różnych źródeł artystycznej inspiracji, zarówno wewnętrznych, jak i tych zewnętrznych. Kandinsky związany był w latach 20. z Bauhausem, co okaże się istotne w dalszej części rozważań.

Po raz kolejny wyraźny staje się kontrowersyjny charakter Wielkiej Awangardy: kontrowersyjny nie tylko w tym sensie, że budziła ona kontrowersje wśród publiczności, ale także w tym, że w jej obrębie pojawiały się opozycyjne względem siebie stanowiska w kwestii indywidualnych i środowiskowych uwarunkowań twórczości oraz w kwestii tego, jaką postawę winien przyjąć artysta w stosunku do swojego środowiska. Opozycyjność tych stanowisk nie świadczy jednak o wewnętrznie sprzecznym charakterze Wielkiej Awangardy, którą, jak sądzę, można ujmować jako względnie spójną i konsekwentną formację światopoglądową. Opozycyjność ta nie oznacza też wcale, że stanowiska te wzajemnie się wykluczały. Niemniej trudno o zadowalającą próbę uzgodnienia tych stanowisk i o wydobycie wspólnych poglądów przedstawicieli licznych i różnorodnych dwudziestowiecznych awangard.

W pierwszych dekadach XX wieku pojawiło się jednak przedsięwzięcie angażujące artystów reprezentujących różne orientacje artystyczne, które stanowi doskonały materiał badawczy dla tego rodzaju prób. Mam tu na myśli Bauhaus, uczelnię rzemieślniczo-artystyczną założoną w 1919 roku w Weimarze z inicjatywy Waltera Gropiusa. Uczelnia ta skupiała reprezentantów wielu ruchów i profesji. Ich cele oraz metody pracy nie zawsze były zgodne, o czym świadczą

liczne zmiany organizacyjne i kadrowe wewnątrz uczelni, dokonujące się na przestrzeni zaledwie kilkunastu lat jej działania. Niemniej zasadniczy profil Bauhausu pozostawał spójny: realizowano nie tylko szeroki eksperymentalny program artystyczny, zmierzający do rozwiązania konfliktu między typizacją a indywidualizacją dzieł sztuki użytkowej, ale także program społeczny. Uczniowie szkoły mieli nauczyć się współpracować, nie tracąc przy tym własnej osobowości. W warsztatach Bauhausu kładziono duży nacisk na kolektywną pracę, jednak przy docenieniu indywidualnych różnic talentów studentów i pracowników. Tym samym szkoła świadomie i celowo nawiązywała do standardów pracy obowiązujących w średniowieczu. Sięgała także do bliższej historii niemieckiego Bractwa św. Łukasza czy angielskiego ruchu Arts and Crafts. Walter Gropius, założyciel Bauhausu, pisał: „W naszej specyficznej dziedzinie [architektura] nie istnieją kanony takiej współpracy, chyba że powrócimy aż do wieków średnich i przypatrzymy się pracy zespołów budowniczych wielkich katedr. Najbardziej uderzającą rzeczą w organizacji tych bractw cechowych było to, że aż do końca wieku osiemnastego rzemieślnik nie był wykonawcą, lecz mógł wprowadzać własny projekt w powierzonych mu części pracy i musiał się tylko podporządkować ogólnej koncepcji architektonicznej, nadawanej przez cech, która spełniała taką rolę jak klucz wiolinowy w utworze muzycznym. W zasadzie nie istniały wtedy z góry ustalone, rysowane projekty architektoniczne. Członkowie bractwa żyli wspólnie, wspólnie dyskutowali nad swoimi zadaniami i wspólnie wprowadzali w życie swoje pomysły” [Naylor 1977, 31].

Rozważania Renana i Taine’a na temat indywidualnych i kolektywnych uwarunkowań sztuki z teoretycznego punktu widzenia nie mogły być dla wykładowców i studentów uczelni interesujące; niemniej praktyczne konsekwencje konfliktu między tymi dwiema tendencjami myślowymi okazały się mieć ogromną siłę inspirującą. Podejmując dyskusję na temat miejsca artysty w XX-wiecznym społeczeństwie, twórcy związani z Bauhausem stawiali też pytanie o potrzeby tego społeczeństwa i o najlepsze sposoby ich zaspokojenia. Rozwiązaniem, jakie proponowali, było całościowe dzieło sztuki (*Gesamtwerk*, w odróżnieniu od Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, totalnego dzieła sztuki): budowla (*Bau*), w której wszystkie elementy, zarówno strukturalne, jak i elementy wyposażenia, miały być efektem

połączonego wysiłku artystów i rzemieślników związanych ze szkołą. Poszczególne aspekty budowlane, takie jak rozplanowanie przestrzenne, umeblowanie, wystrój wnętrz, dekoracje czy sprzęty użytkowe, mogły reprezentować indywidualny talent swoich twórców. Wszystkie jednak podporządkowane były jednemu zamysłowi, jednej wizji, która obejmowała nie tylko samą budowlę, ale także jej użytkowników. Prace powstałe w Bauhausie były adresowane do przedstawicieli nowoczesnego społeczeństwa i miały odpowiadać na ich oczekiwania i wymagania; przedstawiciele nowoczesnego społeczeństwa zaś, ich oczekiwania i wymagania miały być kształtowane poprzez odpowiednie ukształtowanie otoczenia. Tym samym kontrowersja między naciskiem na rolę jednostki a naciskiem na rolę środowiska znalazła w Bauhausie swoje oryginalne, awangardowe rozwiązanie: sztuka danego okresu jest determinowana przez swoje środowisko, ale nie w ten sposób, że odpowiada na potrzeby duchowe człowieka, ale przede wszystkim na jego codzienne, życiowe sprawy i problemy. To funkcja wyznacza formę, a nie na odwrót: satysfakcja estetyczna jest jednym, ale nie jedynym, z zadań artysty. Równie istotna jest wartość użytkowa, praktyczna. Ta zaś może być określona tylko poprzez odniesienie do szeroko rozumianej praktyki życiowej. Jednostronny napór środowiska zostaje jeśli nie zniesiony, to przynajmniej załagodzony. Zniesiony zostaje też kult wybitnej jednostki, genialnego artysty: jakkolwiek Bauhaus skupiał wielu znaczących artystów awangardowych, to jednak orientacja szkoły na zrozumienie i zaspokojenie potrzeb swoich czasów sprawiła, że ich sława nie przyćmiła dokonań szkoły, a ich nazwiska – ich własnej pracy.

Powyższe rozważania nie tylko stanowią historyczny i filozoficzny kontekst dla rozważań nad genealogią Wielkiej Awangardy, ale także są cenną wskazówką metodologiczną, pokazując, że należy zarówno objaśniać epokę jej sztuki, jak i sztuką – jej epokę. Właściwą perspektywą badawczą jest więc perspektywa hermeneutyczna i komparatystyczna, uwzględniająca szerokie tło kulturowe i intelektualne omawianych zjawisk artystycznych. Pozwala to uniknąć oceny dokonań awangardy wyłącznie w oparciu o rozliczanie jej obietnic, jakie dawała swoim odbiorcom. Nawiązując raz jeszcze do Renana i jego rozróżnienia na tych, którzy są mocni jedynie w słowach, i na tych, którzy potrafią je przekuć na czyny, zauważyć możemy, że

przedstawiciele awangardy lokują się niekiedy w pierwszej grupie. Awangardowe manifesty dawały liczne obietnice, spośród których jednak wiele nie zostało spełnionych zarówno w sferze teorii, jak i praktyki. Jestem jednak przekonana, że nie powinno to stanowić podstawy do negatywnej oceny dorobku Wielkiej Awangardy, a jedynie podstawę do dalszych nad nią badań, które pozwolą zrozumieć, dlaczego niektóre z tych obietnic i postulatów po prostu nie mogły zostać spełnione. Przyczyna leżała często w śmiałości założeń, w rozmachu planów, w maksymalizmie i brawurze. Są to jednak, jak sądzę, nieodłączne cechy artystycznych awangard, a ich korzeni możemy szukać właśnie w filozofii XIX i XX wieku.

BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire, Guillaume, 1959, *Kubiści: rozważania estetyczne*, przeł. Jan Józef Szczepański, Kraków: Wyd. Literackie.
- Carlyle, Thomas, 2006, *Bohaterowie*, przekł. anonimowy, Kraków: Zielona Sowa.
- Huysmans, Joris-Karl, 1969, *O sztuce*, wybór, oprac. i wstęp Elżbieta Grabska, przeł. Halina Ostrowska-Grabska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kandinsky, Wassily, 1996, *O duchowości w sztuce*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Łódź: Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi.
- Krzemień-Ojak, Sław, 1966, *Taine*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kuspit, Donald, 1993, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Léger, Fernand, 1970, *Funkcje malarstwa*, przeł. Andrzej Osęka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Markiewicz, Henryk, 1980, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, Wrocław: Ossolineum.
- Naylor, Gillian, 1977, *Bauhaus*, przeł. Ewa M. Biegańska, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Porębski, Mieczysław, 1988, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa: Arkady.
- Renan, Ernest, 1991, *Żywot Jezusa*, przeł. Andrzej Niemojewski, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Richter, Hans, 1986, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. Jacek St. Buras, posł. Werner Haftmann, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Shapiro, Theda, 1976, *Painters and politics. The European Avant-Garde and Society, 1900-1925*, Nowy Jork: Elsevier.

Skarga, Barbara, 2013, *Renan*, w: tejsze, *Comte, Renan, Claude Bernard*,
red. nauk. Marcin Pańkow, przedm. Stanisław Borzym,
Warszawa: Stentor.

Taine, Hippolyte, 2010, *Filozofia sztuki*, przeł. Antoni Sygietyński,
przedm. Jadwiga Bodzińska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

ABSTRACT

Lunatics and Prophets. The Influence of the Philosophy of the 19th Century on the 20th Century Avant-Gardes

The paper is devoted to the 19th century conceptions of the relation between the individual and the society and their influence on art. It will be discussed on the example of Ernest Renan and Hippolyte Taine. Close analysis and explication of these two philosophies will show that the influence is, in fact, always two-way: an individual takes inspiration from the prevailing world-view and at the same time can co-form it. As a result of a comparative study of art and philosophy, further perspectives for the research on the influence of the “intellectual climate” on the art of the early 20th century will be drawn.

KEYWORDS: individual, environment, art, influence, avant-garde

SŁOWA KLUCZOWE: jednostka, środowisko, sztuka, wpływ, awangarda