

Estetyka *i Krytyka*

RADA NAUKOWA

Władysław Stróżewski (President of Advisory Board)
Tiziana Andino (University of Bologna, Italy)
Franciszek Chmielowski (Academy of Fine Arts in Kraków)
Nigel Dower (University of Aberdeen, Professor Emeritus)
Grzegorz Dziamski (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Bohdan Dziemidok (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Tadeusz Gadacz (Pedagogical University of Kraków)
Maria Gołaszewska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Jean Grondin (Université de Montréal, Canada)
Carl Humphries (Jagiellonian University in Kraków)
Akiko Kasuya (Kyoto City University of Arts)
Carolyn Korsmeyer (University at Buffalo, New York)
Teresa Kostyrko (Adam Mickiewicz University in Poznań)
Diana Tietjens Meyers (University of Connecticut)
Carla Milani Damião (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
Andrzej J. Nowak (Jagiellonian University in Kraków)
Elżbieta Paczkowska-Łagowska (Jagiellonian University in Kraków)
Mauro Perani (University of Bologna, Italy)
Zofia Rosińska (University of Warsaw)
Beata Szymańska (Jagiellonian University in Kraków, Professor Emeritus)
Józef Tarnowski (University of Gdańsk)
Kiyomitsu Yui (Kobe University)
Anna Zeidler-Janiszewska (University of Social Sciences and Humanities in Warsaw)
Bogusław Żyłko (University of Gdańsk)

REDAKCJA NAUKOWA

Redaktor naczelny: Leszek Sosnowski
Z-ca red. naczelnego: Natalia A. Michna
Sekretarz redakcji: Dominika Czakon
Zespół redakcyjny: Katarzyna Kleczkowska, Anna Kłonkowska,
Anna Kuchta (obsługa strony internetowej),
Marcin Lubecki (koordynacja prac zespołu edytorskiego),
Iwona Maria Malec, Rafał Mazur, Paulina Tendera
Redaktorzy tematyczni: Janusz Krupiński, Rafał Mazur, Piotr Mróz,
Leszek Sosnowski, Józef Tarnowski, Paulina Tendera, Andrzej Warmiński

Estetyka *i Krytyka*

Nr 38 (3/2015)

Tom pod redakcją
Iwony Marii Malec

UNIwersytet Jagielloński
Polskie Towarzystwo Filozoficzne
Uniwersytet Gdański

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński, ze środków
Instytutu Filozofii, oraz Uniwersytet Gdański, ze środków
Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa

PROJEKT OKŁADKI

Franciszek Chmielowski

REDAKCJA JĘZYKOWA

Marcin Lubecki

REDAKCJA ABSTRAKTÓW

Piotr Mróz

SKŁAD

Nowa Strona

Adres redakcji czasopisma:
Instytut Filozofii, Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków-PL
estetykaikrytykaj@gmail.com
tel./fax (48-12) 422-49-16
www.estetykaikrytyka.pl

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński & Uniwersytet Gdański

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej
zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się
do redakcji czasopisma.

ISSN 2353-723X (online)

Wydawca: Instytut Filozofii UJ, ul. Grodzka 52, 31-004 Kraków
Współpraca wydawnicza: Wydawnictwo Nowa Strona

SPIS TREŚCI

Artykuły

MAGDALENA MARCINIAK	<i>To Destroy or to Reform? Controversies on Plato's Antitheatrical Attitude</i>	7
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>„Vers à l'austère”. Sztuka peryferyjna a rytm i forma w malarstwie formistów polskich</i>	21
STANISŁAW OBIREK	<i>Two Concepts and One Memory. An Attempt to Reconsider Religion and Culture in the Light of Memory</i>	47
SHOSHANA RONEN	<i>The Guide for the Perplexed by Maimonides: Transfigurations of a Book</i>	65
ALICJA RYBKOWSKA	<i>Nowa Rzeczowość w perspektywie teorii awangardy Petera Bürgera</i>	85
SEBASTIAN K. TRATNIK	<i>Conception of the Thing-in-itself in the Theory of Dialectical Materialism</i>	107
JOANNA ZEGZUŁA-NOWAK	<i>Wpływ szkoły lwowsko-warszawskiej na poglądy estetyczne Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa</i>	125

Dialogi i diagnozy

JOANNA PAŚNIEWSKA	<i>Kondycja współczesnego artysty wobec wartości awangardowych</i>	149
KRZYSZTOF POLIT	<i>O kontrowersjach estetyki współczesnej raz jeszcze</i>	163
PAULINA TENDERA	<i>Manifest do narodu w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia</i>	171

	<i>Noty o autorach</i>	177
--	------------------------	-----

CONTENTS

Articles

MAGDALENA MARCINIAK	<i>To Destroy or to Reform? Controversies on Plato's Antitheatrical Attitude</i>	7
IWONA MIKOŁAJCZYK	<i>"Vers à l'austère". Peripheral Art and the Rhythm and Form in Polish Adherents of Formalism Painting</i>	21
STANISŁAW OBIREK	<i>Two Concepts and One Memory. An Attempt to Reconsider Religion and Culture in the Light of Memory</i>	47
SHOSHANA RONEN	<i>The Guide for the Perplexed by Maimonides: Transfigurations of a Book</i>	65
ALICJA RYBKOWSKA	<i>New Objectivity – New Theory of the Avant-Garde</i>	85
SEBASTIAN K. TRATNIK	<i>Conception of the Thing-in-itself in the Theory of Dialectical Materialism</i>	107
JOANNA ZEGZUŁA-NOWAK	<i>Influence of the Lvov-Warsaw School on Aesthetic Views of Stanisław Ossowski and Mieczysław Wallis</i>	125

Dialogues and Diagnoses

JOANNA PAŚNIEWSKA	<i>Condition of the Contemporary Artist in the Face of the Avant-Garde Values</i>	149
KRZYSZTOF POLIT	<i>About Contemporary Aesthetics' Controversy Once Again</i>	163
PAULINA TENDERA	<i>Manifest to the Nation on the Immediate Futurisation of Life</i>	171

Notes on Authors	177
-------------------------	-----

MAGDALENA MARCINIAK

(L'ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES PSYCHOPATHOLOGIES)

TO DESTROY OR TO REFORM? CONTROVERSIES ON PLATO'S ANTITHEATRICAL ATTITUDE

ABSTRACT

In my manuscript I engage Jonas Barish's claim that Plato engenders an anti-theatrical prejudice, arguing that Plato's critique of poets' creation (tragic and comic) is marked by ambivalence. To emphasize the tensions in Plato's dialogues is not only to problematize the negative judgements against tragic and comic creation, but also to perceive Plato's particular use of theatre in its metaphoric dimension to describe, inter alia, the phenomenon of human existence or ideal legislation. My main hypothesis is that to perceive this complexity, we must take into account the literal and metaphoric dimensions of poetry and theatre. Only then can we capture the genuine theatrical potential of Plato's dialogues: not only critical but also reformative. Moreover, new possibilities emerge when we consider Plato as a playwright, and Socrates as his privileged character. In light of this complexity, we can contest Jonas Barish' declaration of Plato as progenitor of the 'antitheatrical prejudice'.

KEYWORDS

Plato, theatre, comedy, tragedy, metaphor, legislation

ABOUT THE AUTHOR

Magdalena Marciniak

L'École Pratique des Hautes Études Psychopathologies

e-mail: marciniak.magdalena83@gmail.com

This essay approaches Platonic dialogues as a ‘primal scene’ of discursive encounter between philosophy and the theatre. By the theatre I mean not only the literal and metaphorical dimensions of the stage, but also the theatricality and dramaturgy of a conversation. On the literal level, theatre appears in Plato’s dialogues as a poetic creation (tragic and comic) as well as its scenic performance. Plato’s critical attitude in relation to theatre in its literal dimension is exemplified above all by the allegations against the nature of poetic creation. These allegations are frequently accompanied by a negative assessment of the elements which are closely connected with theatrical writing (in a comedy or a tragedy) and with its public presentations. Exclusive concentration on the Platonic critical argumentation against poetical and theatrical creation leads Jonas Barish to regard Plato as the ofather of the ‘antitheatrical prejudice’. According to Barish, “consideration of the antitheatrical prejudice must begin with Plato, who first articulated it, and to whom its later exponents regularly return in support of their proscriptions and prohibitions.”¹ Barish adds that Plato “provides a philosophical framework for debat over all art, and most of the key terms for a controversy that raged for two millennia after his death and still smoulders today.”² In this perspective, Plato’s anti-theatrical argumentation is based on “certain metaphysical and moral principles.”³ Although Barish is aware that in some dialogues Plato’s decree is clearly alleviated, at the same time he has no doubt that unilateral interpretation of Socrates’s arguments against poetry “would probably be less of an error to take the atipoetic theses if the Republic too literally than to write them off as mere turns of an endless dialectical kaleidoscope.”⁴ According to Barish, in Plato’s dialogues “we must conclude that the hostility to art is real, and the rejection of the theater an integral part of utopian vision.”⁵

In this paper I would like to engage Barish’s claim that Plato engenders an antitheatrical prejudice, arguing that Plato’s critique of poets’ creation (tragic and comic) is marked by ambivalence. Although Plato’s critique of theatre as a spectacle is indubitable, his apparently

¹ J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles, London 1981, p. 5.

² Ibidem.

³ Ibidem, p. 38.

⁴ Ibidem, p. 11–12.

⁵ Ibidem, p. 12.

unequivocal decree which banishes poets from the ideal republic is not. Hence, we ought to consider Plato's criteria for how poetic creation may be justified. To emphasize the tensions in Plato's dialogues is not only to problematize the negative judgements against tragic and comic creation, but also to perceive Plato's particular use of theatre in its metaphoric dimension to describe, inter alia, the phenomenon of human existence or ideal legislation. We should also underscore the fact that many contemporary scholars perceive Plato's dialogues as dramatic texts, whereas Plato is regularly treated as a radical theatre reformer. Martin Puchner discerns in Platonic writings not a total rejection of theatre, but rather a criticism of certain theatrical properties. In this view, Plato's critical perspective on theatre emerges directly from his desire to change theatre as he intimately knew it. Indeed, Puchner represents Plato as a herald of a new dramatic form which he defines as 'closet drama.'⁶ Having said this, we must note that Plato's criticism of theatrical phenomena is expressed in a work whose theatrical and dramatic qualifications are impeccable. Furthermore, the figures silhouetted in dialogues are regularly treated by many researchers as *dramatis personae*.⁷ Consequently, one can justifiably inquire into the validity of treating Socrates or the Athenian Stranger as a *porte-parole* of Plato himself. An urgent constraint in making an interpretative decision issues from the inevitable uncertainty regarding whose arguments and opinions are presented in dialogues: those of Plato or one of the figures (Socrates, The Athenian Stranger or the Guest from Elea)?

Many Anglo-American researchers have attempted to answer this question, diverging over the alignment of Plato's own standpoint with the opinions expressed by Socrates in particular. Christopher Rowe, affirming the validity of this parallel in *Plato and the Art of Philosophical Writing*, argues that "Plato stayed a Socratic till the end."⁸ Having no doubt that Socrates should be understood as Plato's *porte-parole*, alter ego, persona and mask, Rowe suggests that "it will then

⁶ See M. Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore and London 2002, p. 14; idem, *The Drama of Ideas: Platonic Provocation in Theater and Philosophy*, Oxford, New York 2010, p. 5.

⁷ See, inter alia, J. A. Arieti, *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Maryland 1991, p. ix; M. M. McCabe, *Plato and His Predecessors: The Dramatisation of Reason*, Cambridge 2000, p. 10.

⁸ Ch. Rowe, *Plato and the Art of Philosophical Writing*, Cambridge 2007, p. viii.

only be in a formal sense that Plato is absent.”⁹ Nonetheless, numerous authors maintain a different stance, resisting the identification of Socrates with Plato. Instead, they perceive Socrates in the Platonic dialogues as a fictitious *dramatis personae*, in contrast to the real Socrates, who is a historical character. American scholar Ruby Blondell, in her book *The Play of Character in Plato’s Dialogues*, suggests that “none of the characters’ voices can be identified in any direct sense with that of the author.”¹⁰ In this reading, Plato is perceived as a playwright who “never speaks in his own voice”; moreover, “none of the views expressed by his characters can be attributed to him directly, any more than the views of Hamlet or Polonius are directly attributable to Shakespeare.”¹¹ Blondell thus establishes that Plato’s use of dramatic form is directly connected to his radical deletion of the author’s voice. Moreover, she suspects that “the character of Socrates voices far more of Plato’s own views than the character of Polonius or Hamlet does of Shakespeare’s.”¹² The provocative nature of contemporary formulations should not, however, eclipse the long and rich history of this controversy. We may note, for example, that Diogenes Laertius had already recalled the ancient anecdotes about the public lecture of *Lysis* by Plato himself, during which Socrates allegedly exclaimed, “By Heracles, what a number of lies this young man is telling about me.”¹³ In his commentary, Diogenes Laertius adds, “For he has included in the dialogue much that Socrates never said.”¹⁴ In addition to the ambiguity surrounding the status of the characters in Plato’s dialogues, as well as the question of their historical validity and credibility, another interpretive difficulty presents itself. This difficulty results from Plato’s broad-based use of the same compositional techniques (with a mimetic dialogue) which are severely criticized in his works. This problem is highlighted by, among others, Arne Melberg, who in his book *Theories of Mimesis* observes that

⁹ Ibidem, p. 32–33.

¹⁰ R. Blondell, *The Play of Character in Plato’s Dialogues*, Cambridge 2002, p. 18.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 19.

¹³ Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, trans. R. D. Hicks, Vol. I, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, MCML, p. 309.

¹⁴ Ibidem, p.309.

“Plato allows himself to criticize *mimesis* in mimetic dialogue.”¹⁵ This point will now be considered in more detail.

Let us remember that, according to Socrates, each poetic presentation can take the form of imitation or narrative. In a crucial moment of the *Republic*, Socrates observes that tragedy as well as comedy are produced “entirely by means of imitation.”¹⁶ Other poetical forms include the recital of the poet himself (for example in the dithyramb) or a combination of the two (for example in the composition of epic poetry.)¹⁷ This contradistinction leads Socrates directly to a consideration of which poetical form may be approved. In brief, Socrates asks “whether we are going to let the poets compose their narrative using imitation, or have some works with imitation, others without, and which each shall be. Or again do we not allow imitation at all?”¹⁸ One of his interlocutors – Adeimantus – remarks that when Socrates reflects on licit forms of poetical expression, he is essentially considering “whether we admit tragedy and comedy into our state, or not.”¹⁹ Thus, if imitation is justifiably to be condemned, by necessity tragedy and comedy cannot find grace in the eyes of rulers. At this juncture, let us recall that the background of Socrates’s considerations is the impact of a form of art on a guardian’s life. Only in light of this reference can we understand Socrates’ passage apparently away from artistic creation. Asking “whether our guardians have to be capable of imitation or not,”²⁰ Socrates essentially speculates on which of the two principles should dominate in the ideal city: the principle of expertise or the principle of versatility? Socrates responds partially to this question when he notices that “one individual should practice one pursuit well and not many.”²¹ This observation makes reference to the criticism of imitation since the same man “is unable to imitate many things well as he can one thing.”²² In a crucial moment of his argumentation, Socrates affirms that “the same people cannot simultane-

¹⁵ A. Melberg, *Theories of Mimesis*, Cambridge, 1995, p. 17.

¹⁶ Plato, *Republic*, Books 1–5, edited and translated by Ch. Emlin-Jones and W. Preddy, Cambridge, Massachusetts, London 2013, p. 255.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 257.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

ously make good imitations of two things that seem close to one another, such as writing comedy and tragedy.”²³ Socrates adds, “you don’t have the same people acting in both comedy and tragedy, yet both these are imitative arts.”²⁴ Having said this, Socrates seems to suggest that tragedy and a comedy, as different types of imitation, require distinct skills.

Nonetheless, the possibility for unambiguous interpretation of this statement becomes compromised upon comparison with a discussion taking place early in the morning, among Socrates, Agathon and Aristophanes at the end of the *Symposium* when “all the company were either sleeping or gone.”²⁵ The fundamental gaps which preclude a satisfying reconstruction of the conversation by Apollodorus are due to the fact that the bystander Aristodemus “had no recollection, for he had missed the beginning and was also rather drowsy.”²⁶ Furthermore, it is precisely during this conversation that the crucial words are pronounced: words which shed light not only on the relation between comedy and tragedy, but also on the principle of specialization proclaimed by Socrates in many other dialogues. It is important to note that, according to the inexact coverage of Aristodemus, Socrates would argue that “the same man could have the knowledge required for writing comedy and tragedy – that the fully skilled tragedian could be a comedian as well.”²⁷ Reflecting on the enigmatic nature of this fragment, the Israeli scholar Freddie Rokem suspects that Plato may deliberately and intentionally have excised observations which could be crucial for understanding the relation between philosophy and theatre. Rokem asks: “what did Socrates say to the two dramatists that they as well as Aristodemus were too tired and/or too drunk to hear?”²⁸ The gaps in Aristodemus’ and Apollodorus’ reports turn out to be pivotal, especially if we agree with Rokem that “the first encounter, among Socrates, Agathon, and Aristophanes, which takes place within the semifictional context of

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem, *Symposium*, [in:] *Plato III. Lysis, Symposium, Gorgias*, trans. W. R. M. Lamb, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd, 1975, p. 245.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ F. Rokem, *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*, Stanford, California 2010, p. 29.

Plato's *Symposium*, is no doubt the first meeting among representatives of these two disciplines to have been recorded in detail."²⁹ Gaps which obstruct a fuller understanding of Socrates' thought, at the same time, problematize the credibility of a human memory highly sensitive to changes, to mistakes and distortions. In this context, Rokem proposes an analogy between Plato's condemnation of artistic creation as imitation which produces the 'images of images' and the conversations cited off the top of somebody's head. According to Rokem, the troubling of reliability and the plausibility of the conversation were suggested by Plato from the very beginning of the dialogue, in the meticulously depicted opening scene which "explores and examines the genealogy of the report about the banquet" and "serves as warning."³⁰

Let us recall that at the beginning of the dialogue we learn that the conversation taking place during the eponymous banquet will be reproduced by Apollodorus on the grounds of Aristodemus' inexact coverage. Moreover, a famous speech by Socrates is a reproduction of the words delivered by Diotima. Highlighting this double reconstitution, Rokem emphasizes the importance of the coverage's secondary nature in Plato's dialogue. Rokem observes that "Plato, by drawing detailed attention to the technicalities of the transmission of knowledge, radically problematized the ways in which oral reports and oral wisdom serve as a source of knowledge", by demonstrating that these reports are "unreliable approximations."³¹ Gaps in oral knowledge's transmission, as well as its relatively meagre credibility, are directly connected with the inherent limitations of human memory (as a defective repository of knowledge). Thus, in the *Symposium* Plato effectuates a radical critique of mimetic representation by exposing its formal constraints. To perceive these constraints is to recognize that all the interlocutors (including Socrates) are able to put forward only small fragments of the conversations which had actually happened. After all, as noted earlier, human memory preserves an uncertain testimony, not without errors. Thus, a conversation cited off the top of someone's head emerges as a warped image of a conversation which had occurred previously in a specific time and place. On the basis of these considerations, Rokem concludes that such imperfection of narrative

²⁹ Ibidem, p. 6

³⁰ Ibidem, p. 26–27.

³¹ Ibidem, p. 25.

technique reveals that “not only do narratives and dramatic representations fail to fully reveal or represent the truth, but philosophical ideas are subject to such limitations as well.”³²

On the basis of existing analyses, therefore, we can clearly recognize that Plato’s complex attack on mimetic representation and artistic creation is based both on the specific critical arguments formulated by characters in his dialogues and on specific formal solutions. There are two main critical arguments. While the first argument is based on a clearly defined ontological hierarchy, the second relies on specific moral assumptions. Only within this specific ontological and moral perspective may we understand Socrates’ conviction that mimetic creation can wield a negative influence on its listeners and viewers. In the dialogue *Gorgias*, during his exchange of views with Callicles, Socrates inquires into “the purpose that has inspired our stately and wonderful tragic poetry, who [...] has been invented for the sake of pleasure.”³³ It thus emerges that the endeavour and purpose of tragic poetry is the pleasure and the gratification of the spectators, not their moral amelioration. Tragedy, in pleasing the spectator, is judged severely as ‘flattery.’³⁴ Having said this, Socrates notices that “if we strip any kind of poetry of its melody, its rhythm and its metre, we get mere speeches as the residue”³⁵ – the speeches delivered to a great crowd of people. Identifying poetry with a ‘kind of public speaking’, Socrates thereby suggests a particular similitude between poet and rhetorician. In a rhetorical question to Callicles – ‘do you not think that the poets use rhetoric in the theatres?’ – Socrates accentuates a similar aim which drives these two activities.³⁶ The efficacy of rhetoric which targets the public (comprised not only of free men, but also of women, children and slaves) is based on the peculiar capacity of adulation characterised by Socrates as a flattering art.³⁷

It should be noted, however, that these arguments are modified in the Second Book of *Laws*, when the Guest from Athens affirms that “the criterion of music should be pleasure; not, however, the pleasure of any chance person; rather I should regard that music which pleases

³² Ibidem, p. 26.

³³ Plato, *Gorgias*, [in:] *Plato III. Lysis, Symposium, Gorgias*, op. cit., p. 451.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, p. 453.

³⁷ Ibidem.

the best man and the highly educated as about the best, and as quite the best if it pleases the one man who excels all others in virtue and education.”³⁸ Here, therefore, it is not the pleasure itself which is criticized, but rather the pleasure experienced by “any chance person”. The main point defended by the Athenian is that “the judges of these matters need virtue for the reason that they need to possess not only wisdom in general, but especially courage. For the true judge should not take his verdicts from the dictation of the audience, nor yield weakly to the uproar of the crowd or his lack of education.”³⁹ Similarly, in the Third Book, the Guest from Athens criticizes the predominant practice of granting the power of judgement to the theatre’s numerous spectators. The Athenian places the blame on poets who “inwittingly bore false witness against music, as a thing without any standard of correctness, of which the best criterion is the pleasure of the auditor, be he a good man or a bad.”⁴⁰ Thus, the Athenian attempts to show that “by compositions of such a character, set to similar words, they bred in the populace a spirit of lawlessness in regard to music, and the effrontery of supposing themselves capable of passing judgement on it. Hence the theatregoes became noisy instead of silent, as though they thew the difference between good and bad music, and in the place of an aristocracy in music there sprang up a kind of teatrocracy.”⁴¹ In short, the Athenian disagrees with those who wish to impute in a theatrical crowd the conviction of the possibility of unpunished violation of ancient rights. Moreover, he cannot accept that the crowd could be in position to judge an artistic creation. In the Athenian’s view, “if in music, and music only, there had arisen a democracy of free men, such a result would not have been so very alarming; but as it was, the universal conceit of universal wisdom and the contempt for law originated in the music, and on the heels of these came liberty.”⁴² This statement brings Athenian to the conviction that “for, thinking themselves knowing, men became fearless; and audacity begat effrontery. For to be fearless of the opinion of a better man, owing to self-con-

³⁸ Idem, *The Laws I*, translated by R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, MCMLXXXIV, 1984, p. 109.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 247.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem, p. 248–249.

fidence, is nothing else than base effrontery; and it is brought about by a liberty that is audacious to excess.”⁴³

The perceived connection between poetical activity and degradation of rights and morals leads the Athenian to be convinced of the necessity of artistic censorship. Furthermore, he reflects on the alternative artistic object shaped by different creators. Comparing the projected organization of his society to the ‘truest tragedy’, the Athenian takes away from poets a privilege of exclusivity in the field of verbal artistic creation. In the seventh Book of *Laws* the Athenian deploys poetic and theatrical imagery in a discussion with a tragedian (described as a ‘serious poet’) who asks the city’s legislators about the possibility to ‘pay visit to your city and country, and traffic in poetry.’⁴⁴ We may recall here a response, often commented upon, that the Athenian delivered to the poet, starting with the famous ascertainment that

[...] we ourselves, to the best of our ability, are the authors of a tragedy a tonce superlatively fair and good; at least, all our polity (gr. *politeia*) is framed as a representation (gr. *mimesis*) of the fairest and best life, which is in reality, as we assert, the truest (gr. *alethestaten*) tragedy. Thus we are composers of the same things as yourselves, rivals (gr. *antitechnoi*) of yours as artists and actors of the fairest drama, which, as our hop eis, true law, and it alone, is by nature competent to complete. Do not imagine, then, that we will ever thus lightly allow you to set up your stage beside us in the market-place, and give permission to those imported actors of yours, with their dulcet tones and their voices louder than ours, to harangue women and children and the whole populace, and to say not the same things as we say about the same institutions, but, on the contrary, things that are, for the most part, just the opposite. In truth, both we ourselves and the whole State would be absolutely mad, were it to allow you to do as I have said, before the magistrates had decided whether or not your compositions are deserving of utterance and suited publication. So now, ye children and offspring of Muse mild, do ye first display your chants side by side with ours before the rulers; and if your utterances seem to be the same as ours or better, then we will grant you a chorus, but if not, my friend, we can never do so.⁴⁵

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Idem, *The Laws II*, translated by R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd, 1984, p. 97.

⁴⁵ Ibidem, p. 99.

Adopting theatrical imagery, the Athenian presents the legislators as the most serious rivals for the tragic poets. Moreover, he draws our attention to the fact that the perfect tragedy can be realized only in the city (and not on the theatre's stage). The city described by the Athenian may be designated the 'truest tragedy' and the 'fairest drama' in light of its institutional realization of the most beautiful and most perfect life.

Building the Athenian's statement on the theatrical imagery, Plato once again emphasizes a tension between the critique of visual thinking repeatedly formulated in numerous dialogues, and the conviction of its irresistible attractiveness. Let us also recall that Socrates, in the sixth book of the *Republic*, while responding to Aidamantus, admits that he "needs an answer in the form of allegory."⁴⁶ Hearing this, Aidamantus seems quite surprised because he did not believe that it was Socrates' practice to employ images. By placing the abstract ideas in literal terms, Plato suggests the impossibility of a total exclusion of images from philosophical discourse, furthermore implying the impossibility of pure dialectics. In view of this, French scholar Michelle le Doeuff evokes the extensive album of Platonic images, or the most original metaphors which are actively involved in the production of sense.⁴⁷ A similar point is registered almost thirty years later by American critic Jill Gordon. In her book *In Plato's Image*, Gordon observes that Plato's dialogues "are not consistent with a view of philosophy as a purely rational enterprise", since they "never fail to appeal to our visual senses, forcing us to see and to create images in our minds."⁴⁸

In this essay I have attempted to highlight the complexity of the theatrical questions in the Plato's work. To perceive this complexity, we must take into account the literal and metaphoric dimensions of poetry and theatre. Only then can we capture the genuine theatrical potential of Plato's dialogues: not only critical but also reformatory. Moreover, new possibilities emerge when we consider Plato as a playwright, and Socrates as his privileged character. In light of this complexity, we can contest Jonas Baris' declaration of Plato as progenitor

⁴⁶ Idem, *Republic, Books 6–10*, edited and translated by Ch. Emlyn-Jones and W. Preddy, Cambridge, Massachusetts, London 2013, p. 17.

⁴⁷ M. le Doeuff, *L'imaginaire philosophique. Recherches sur l'imaginaire philosophique*, Paris, 1980, p. 14.

⁴⁸ J. Gordon, *In Plato's Image*, [w:] *Philosophy in Dialogue: Plato's Many Devices*, edited by G. A. Scott, Evanston, Illinois 2007, p. 213.

of the 'antitheatrical prejudice'. Nonetheless, to contest this view is not to ignore the antitheatrical and anti-poetical argumentation which occurs in Plato's dialogues. We should recognize rather that the aim of this argumentation is not to destroy the object criticized, but to reform it radically.⁴⁹ For, as Jacques Taminiaux observes, Plato's protests against the existing tragic scene function "in the name of entirely different theatre, to which only a philosopher has access."⁵⁰

BIBLIOGRAPHY

1. Arieti J. A., *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Maryland 1991.
2. Barish J., *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles, London 1981.
3. Blondell R., *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002.
4. Gordon J., *In Plato's Image, [w:] Philosophy in Dialogue: Plato's Many Devices*, edited by G. A. Scott, Evanston, Illinois 2007.
5. Laertius Diogenes, *Lives of Eminent Philosophers*, trans. R. D. Hicks, Vol. I, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, MCML.
6. le Doeuff M., *L'imaginaire philosophique. Recherches sur l'imaginaire philosophique*, Paris 1980.
7. McCabe M. M., *Plato and His Predecessors: The Dramatisation of Reason*, Cambridge 2000.
8. Melberg A., *Theories of Mimesis*, Cambridge 1995.
9. Plato, *Gorgias*, [in:] *Plato III. Lysis, Symposium, Gorgias*, trans. W. R. M. Lamb, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd, 1975.
10. Plato, *Republic, Books 1–5*, edited and translated by Ch. Emlyn-Jones and W. Preddy, Cambridge, Massachusetts, London 2013.
11. Plato, *Republic, Books 6–10*, edited and translated by Ch. Emlyn-Jones and W. Preddy, Cambridge, Massachusetts, London 2013.
12. Plato, *Symposium*, [in:] *Plato III. Lysis, Symposium, Gorgias*, trans. W. R. M. Lamb, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd, 1975.
13. Plato, *The Laws I*, translated by R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, MCMLXXXIV, 1984.
14. Plato, *The Laws II*, translated by R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd, 1984.
15. Puchner M., *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore and London 2002.

⁴⁹ Zob. M. Puchner, *The Drama of Ideas...*, op. cit., p. 5.

⁵⁰ J. Taminiaux, *Le theatre des philosophes: la tragedie, l'etre, l'action*, Grenoble 1995, p. 5.

16. Puchner M., *The Drama of Ideas: Platonic Provocation in Theater and Philosophy*, Oxford, New York 2010.
17. Rokem F., *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*, Stanford, California 2010.
18. Rowe Ch., *Plato and the Art of Philosophical Writing*, Cambridge 2007.
19. Taminiaux J., *Le theatre des philosophes: la tragedie, l'etre, l'action*, Grenoble 1995.

Magdalena Marciniak – e-mail: marciniak.magdalena83@gmail.com

IWONA MIKOŁAJCZYK
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

„*VERS À L'AUSTÈRE*”.
SZTUKA PERYFERYJNA A RYTM I FORMA
W MALARSTWIE FORMISTÓW POLSKICH

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk „*Vers à l'austère*”. *Sztuka peryferyjna a rytm i forma w malarstwie formistów polskich* omawia wybrane dzieła polskiej awangardy z punktu widzenia stosunku ich twórców do kultury peryferyjnej: folklorystycznej, jarmarcznej i popularnej. Wykorzystując wtórne znaki modelujące typu determinowanego, Tymon Niesiołowski, Eugeniusz Zak, Tytus Czyżewski i Andrzej Pronaszko transponowali dostrzeżone w niej wartości estetyczne, środki artystyczne i motywy w przestrzeń własnych płócien, wiążąc je z technikami awangardowymi. Zagęszczając w obrębie jednego dzieła techniki twórcze, dochodzili do nowych jakości formalnych, surowej i czystej konstrukcji, wspartej na rytmie i ekspresji wyrazu. Te wizualne wartości odróżniają ich twórczość od osiągnięć awangardy zachodnioeuropejskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm, wtórny system modelujący, forma, rytm, ekspresja, awangarda, folklor, kultura jarmarczna i popularna

INFORMACJE O AUTORCE

Iwona Mikołajczyk
Instytut Wzornictwa
Politechnika Koszalińska
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

Guillaume Apollinaire, broniąc prawa do wolności artystycznej, powoływał się na sztukę prymitywną, która wydała dzieła o najczystszej ekspresji: zamknięte w formie, będącej esencją rzeczywistości, znakiem jej autentycznego, nieskażonego cywilizacją zapisu wizualnego, stanowiły one dla niego ideał sztuki surowej, pozbawionej ozdób – *l'art austère*¹. Swoim pojawieniem się w Europie skierowała ona uwagę twórców na kulturę obrzeża, w której dostrzegali źródła nowej epistemologii, mogącej odświeżyć język artystyczny. Eksploatując jej zasoby, sięgali po stylizację polegającą na kształtowaniu „językowego stylu wypowiedzi na wzór i wyraźne podobieństwo stylu innej wypowiedzi czy zespołu wypowiedzi [...] poprzez przejęcie zasad wyboru i układu elementów językowych w postaci stosowanej przez tych, na których język i styl dokonuje się stylizacji”². Jednak, wbrew przekonaniu autorów *Zarysu poetyki*, w praktyce artystycznej możliwa jest, choć w ograniczonym zakresie, stylizacja realizowana w innym materiale niż stylowy punkt odniesienia, co dowiedli na przykład kubiści, przenosząc pewne rozwiązania z rzeźby polinezyjskiej czy murzyńskiej w obszar malarstwa. Zabieg ten dotyczył jednak nie konkretnego dzieła, lecz wielu artefaktów, które łączyły wspólne cechy stylowe. Nie szczególnie maska murzyńska, ale jej forma w ogóle zainspirowała Pabla Picassa podczas tworzenia *Panien z Avignon* czy portretu Gertrudy Stein. W pierwszym dziele malarz posłużył się stylizacyjną parafrazą, włączając w strukturę obrazu prymitywny sposób obrazowania (umowność i synteza, eksponowanie jednych elementów kosztem innych, perspektywa dookólna), w obrębie drugiego zastosował aluzję (syntezyzm, narzucanie transcendencji wewnętrznego porządku), która zaledwie odsyła odbiorcę do źródła stylizacji.

Fascynacja afrykańską sztuką plemienną stała się, zdaniem Williama Rubina, jednym z aspektów nowoczesnej estetyki i ostatnim przejawem twórczego zainteresowania dziełami sztuki dawnej (też japoń-

¹ „Współczesna sztuka jest surowa” (*L'art de maintenant est austère*). G. Apollinaire, *Du sujet dans la peinture moderne*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993, s. 107. Już Cézanne, van Gogh i Gauguin odrzucali rzemieślniczą zręczność na rzecz bezpośredniości i prostoty wizualnego przekazu, a motywacji dostarczały im plemienne maski i fetysze, które niosły z sobą „siłę ekspresji, czystość konstrukcji i nieskrywaną prostotę środków wyrazu”. E. H. Gombrich, *O sztuce*, przekład zbiorowy, Poznań 2009, s. 563.

² E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 372.

skiej, chińskiej czy prekolumbijskiej)³. Problem w tym, iż artyści działający na przełomie XIX i XX stulecia nie tylko nie byli w Afryce czy Oceanii, ale też nie znali kontekstów światopoglądowych, kulturowych i religijnych, warunkujących stosowane tam rozwiązania artystyczne. Zapożyczali je, nie bacząc, że zostały wyrwane z macierzystego kontekstu czasowego i przestrzennego oraz dane europejskim odbiorcom nie w postaci oryginałów, lecz seryjnie produkowanych kopii. Traktowane czysto formalnie, były one włączane w nowoczesną mitologię awangardy w celu pokonania „głównej armii społecznej”⁴, hamującej rozwój sztuki europejskiej.

Transpozycje wybranych rozwiązań sztuki prymitywów w przestrzeń estetyki Zachodu, skutkujące ustanawianiem dynamicznego pola percepcyjnego i stosowaniem asocjacyjno-emocjonalnego porządku artystycznego, otworzyły sztukę europejską na kulturę obrzeża w ogóle, bowiem zniesienie granic konwencji umożliwiło wtargnięcie w jej obszar żywiołu codzienności i kultury popularnej. Frances S. Connelly proces ten określiła jako moment przesunięcia dotychczasowego marginesu kulturowego ku centrum⁵ i rozsadzenia go pierwiastkami barbarzyńskimi o dwojakiej proveniencji: elementami etnicznie obcymi i prymitywno-archaicznymi. Tymczasem w sztuce Europy Wschodniej, w tym też w Polsce, zwrot ten dokonywał się w oparciu o narodową kulturę obrzeża. Sprzężenie jej z estetyką wysokoartystyczną, możliwe dzięki chłodnemu dystansowi wobec „afrykańskiej gorączki”, która ogarnęła twórców paryskich, przejawiało się w dziełach formistów polskich na dwóch płaszczyznach stylizacyjnych: w obszarze zapożyczeń z folkloru wiejskiego oraz miejskiego. Czerpiąc natchnienie z kultury popularnej, jarmarczno-odpuśtowej oraz folklorystycznej⁶, formiści operowali strukturami czy tematami na poziomie

³ W. Rubin, *Modernist Primitivism. An Introduction*, [w:] „Primitivism” in 20-th Century Art. *Affinity of the Modern*, ed. W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York, 1984, t. 1, s. 5.

⁴ W. Juszcak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, [w:] *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 34.

⁵ F. Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, Pennsylvania 1995, s. 34.

⁶ Przyjmując kryteria oczekiwania odbiorców, metody rozpowszechniania i techniki przekazu, Stefan Żółkiewski w dwudziestoleciu międzywojennym wyodrębnił sześć społecznych obiegów kultury: wysokoartystyczny, trywialny, brukowy, jarmarczno-odpuśtowy, piśmiennictwo „dla ludu” oraz folklorystyczny. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973. Z uwagi na to, że

*parole*⁷, co pozwalało im na swobodne zapożyczenia na poziomie narracji oraz rozwiązań formalnych. Dążąc do stworzenia nowych struktur estetycznych i znaczeniowych, wykorzystywali wtórne znaki modelujące typu zdeterminowanego, które zabezpieczały przed prostym przełożeniem źródła stylizacji na dzieło wysokoartystyczne. Koncentracja na zagadnieniach czystej formy kierowała ich poszukiwania na uniwersalne i demokratyczne wartości, zawierające się, zdaniem formistów, w sztuce peryferyjnej, a transpozycja przejmowanych motywów i sposobów twórczego widzenia legła u podstaw tworzonego ówczesnie mitu odrodzonej polskości.

Tymon Niesiołowski inspiracji formotwórczych szukał głównie w dziełach obiegu popularnego. Jego *Rybacy* łączą w sobie trywialną tendencyjność i sentymentalizm, podporządkowane plastycznej funkcji kompensacyjnej, zgodnie ze stwierdzeniem artysty, iż „zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”⁸. Dlatego zamiast osadzić swojego bohatera w centrum melodramatycznej czy społecznikowskiej opowieści, typowej dla schyłku XIX stulecia, malarz wykorzystał go do budowy uwznioślającej metaforyki. W omawianym obrazie grupa pięciu młodych mężczyzn, definiowana delikatnym reliefowym konturem, odcinającym ją od tła, sytuuje się w centrum z lekkim przesunięciem ku prawej krawędzi płótna. Ich umiejscowienie przywodzi na myśl symboliczne sensy przestrzeni, według których zwrot od lewej strony ku prawej jest znakiem przechodzenia od nieświadomego i introwersji ku vitalności i ekstrawersji⁹. Wprawdzie bohaterowie ukazani zostali w trakcie pracy, jednak sposób plastycznego opracowania skonwencjonalizowanego motywu rybaka przesuwa uwagę odbiorcy z narracji na formalne ukształtowanie dzieła, co uwalnia obraz od ujęć biologicznych, społecznych czy solidarnościowych. Dominantą artystyczną jest

w twórczości formistów nie rozwinęła się kultura brukowa i „dla ludu”, w swojej pracy skoncentrowałam się na trzech pozostałych.

⁷ P. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako specyficzna forma twórczości*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 3. Opierając się na Saussure’owskiej klasyfikacji znaków, w opozycji do *parole* ustawili *langue* – kategorię dzieł, które są realizowane zgodnie z normami wypracowanymi przez tradycję, dlatego każda z innowacji włącza się w jej zakres i ujawnia kierunek dokonującej się ewolucji motywu czy tematu.

⁸ M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 48.

⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 337–338.

rytm, który porządkuje pierwszoplanową grupę. Postacie, poddane gradacji, definiują w przestrzeni dwa przylegające trójkąty, dla których wspólną podstawę stanowi odległość między skrajnie usytuowanymi głowami, wychylonymi poza krawędź łódki. Hipotetyczny wierzchołek górnego trójkąta pokrywa się z umiejscowieniem twarzy młodzieńca stojącego w głębi, gdy szczyt dolnego ciąży ku dołowi, znikając, jak stopy rybaka, w cieniu wnętrza łódki. Trójkąty te dopełniają się, metaforycznie godząc dwa żywioły, bowiem o ile ten ponad osią poziomą obrazu symbolizuje ogień, impuls ku jedności najwyższej, przechodzenie od tego, co rozciągle (podstawa), ku nierozciągłości (uosobienie źródła lub promieniującego punktu)¹⁰, wierzchołek dolnego trójkąta ustanawia znak wody i inwolucji. Już ta złożona symbolika naznacza płótno typowym dla kultury popularnej przestylizowaniem bohaterów. Przeciwwstawione wierzchołki obu figur polaryzują świat przedstawiony, wyzwalając skojarzenie stóp zanurzonych w mroku z somatycznością rybaków, a ich głów z duchowością. To dychotomiczne rozwinięcie kreacji bohaterów, godzące antynomiczne wartości idealizmu i konkretności egzystencjalnego, redukuje odległości między *profanum* a *sacrum* oraz stanowi podstawę mityzacji świata artystycznego. Efekt ten wzmacniają płaskie plamy blasku, które spływają od górnej krawędzi obrazu, symbolizując nadprzyrodzone światło, rozlewające się na świat i rybaków.

Rytm form, równoległe przechodzenie od sfer cienia ku partiom oświetlonym oraz od negatywowo skomponowanych zgięć kończyn skrajnych postaci, zamykających sobą bryły nóg, nie tylko dynamizuje świat przedstawiony, ale też rozbudowuje go wszerz, wyznaczając przejście od strony lewej, czyli od początku i męskości, ku prawej – w kierunku rezultatu. To podwójne, wertykalne i horyzontalne, rozciągnięcie grupy rybaków porządkuje przestrzeń obrazu, ustanawiając w niej centrum konkretności, duchowości oraz ekstrawersji. Zostaje ono plastycznie wzmocnione diagonalnym przebiegiem krawędzi łodzi, której formalną repetycją są linie grzbietów fal. Swoimi trzema kręgami po obu stronach łodzi wprowadzają zrównoważony, niespieszny i spokojny ruch oraz podsuwają skojarzenie z Plotyńską formułą zasady twórczej¹¹, w myśl której w tej kreacji natury można doszukiwać się trzech stopni zaangażowania rybaków w pracę: aktywności, bier-

¹⁰ Tamże, s. 425.

¹¹ Tamże.

ności i ich syntezy. Niesiołowski pozbawił ich cech indywidualnych, poddał natomiast tak głębokiej typizacji, że osiągnął efekt organicznej jednorodności. Wprawdzie osadził rybaków w rzeczywistości pracy, konwencjonalnie wiążąc z przyrodą, stanowiącą podstawę ich bytu, jednak nazначył sylwetki aurą sentymentalnej pretensjonalności i uwznioślającej arkadyjskiej metaforyki. Przebiegi pasmowych układów złamanej żółci oraz czerni, definiujących bryły postaci, ustanawiają regularny rytm kontrastowych przejść od strefy cienia do blasku w obrębie formy zamkniętej grubym konturem syntetyzującym postacie (reliefizm Niesiołowskiego). Zautonomizowana plama barwna, definiująca ciała, nadaje karnacji złotawy odcień, stając się źródłem wrażenia posągowości, monumentalizacji oraz przestylizowania, podobnie jak złamana czerwieniami i błękitami różowa poświata blasku słonecznego. Ograniczenie palety do błękitów, żółci i zgaszonych tonów czerwieni przywołuje skojarzenie z estetyką sentymentalną, które wzmacnia oparcie obrazu na idei piękna pracy i współpracy oraz na wizji wyidealizowanego bohatera plastycznego, osadzonego w krystalicznie czystym i zmitologizowanym świecie Arkadii.

Wspólne dla sentymentalizmu i kultury popularnej dążenie do melodyjności uzyskało przełożenie na formę wypowiedzi malarskiej, na jej uproszczony język artystyczny i powtarzalny rytm torsów, nóg, głów, fal oraz elementów krajobrazowych. Wertykalny przebieg kompozycji został zrównoważony układem głów pochylonych nad lustrem wody, rozciągających przestrzeń wszcz, ku życiu, przygodzie i codziennej aktywności. Jednak pozorna jasność przekazu, prostota kreacji i konwencjonalność kompozycji, utrzymanej w miłej dla oka tonacji barwnej i w typowym dla obiegu popularnego pretensjonalnym stylu, okazuje się ostatecznie skomplikowaną konstrukcją plastyczną, operującą zapożyczeniami w celu spenetrowania treści symbolicznych i stworzenia nowej formy artystycznej. Niesiołowski zaprezentował w *Rybakach* tendencyjny świat (piękno prostoty, apoteoza pracy, apsychofizizm postaci), by ustanowić w nim źródło płytkich emocji oraz antyurbanistycznej refleksji. To trywialne nacechowanie płótna zostało jednak wprzęgnięte w logikę form i koloru, ujawniającą, iż malarz nie naśladował świata pozaartystycznego, lecz rozpoznawał go i modelował za pomocą środków plastycznych. Zdeformowane, syntetyczne kształty oraz zrównoważony rytm napięć chromatycznych i światłocieniowych dynamizują mikrokosmos, naznaczając go niezwyczajną ekspresją. Wzmacnia ją diagonalne usytuowanie łodzi, która

dziobem zwrócona jest ku odbiorcy, zaś rufą w głąb i ku górze, w kierunku światła. Zasugerowanie poziomej osi obrazu daje hipotetyczną linię, która na wysokości $\frac{2}{3}$ płótna łączy się z bosakiem trzymanym przez jednego z rybaków. Miejsce ich przecięcia ustanawia centrum obrazu, które – niczym apoteoza młodości i zdrowia – wypełniają torsy rybaków.

Dominujące na płótnie napięcia chromatyczne zwiększa dynamika barw, ich ciężar, promieniowanie i liryzm. Chłodne i wycofujące tony koloru niebieskiego, ograniczone do kreacji planu drugiego, są dośrodkowe, statyczne i tajemnicze. Budując dystans i arkadyjski nastrój, przyczyniają się do optycznego wypychania na plan pierwszy sylwetek rybaków. Tymczasem złote i różowe plamy barwne, typowe dla przestylistowanej tonacji kolorystycznej kultury popularnej¹², zostały wykorzystane do wzmocnienia modelującego charakteru dzieła oraz nadania mu wysokoartystycznej rangi. Te chromatyczne tropy sztuki „prymitywów” współistnieją na płótnie Niesiołowskiego z futurystyczną fascynacją ruchem, przełożoną na pełen napięcie i analogii rytm ciał (linie-formy) oraz melodyjny układ repetycji formalnych w przebiegu załamań taflí wody, krawędzi łodzi i linii brzegu (linie-siły). Leżą one u źródeł odczucia ruchu i temporalnego przebiegu zdarzenia, które wzmacnia użycie kubistycznej metody eliminowania z powierzchni płótna pustych obszarów, „renesansowego *wacuum*”¹³ na rzecz spiętrzenia form, determinowanego użyciem perspektywy dookólnej. Niesiołowski buduje ją na drodze symultanicznego nakładania planu wody, postrzeganej z lotu ptaka, obrazu łodzi widzianej z ukosa oraz postaci i zarysów brzegu ujętych *en face*. Dla odbiorcy przestrzeń staje się tak bliska i ukonkretniona, że nabiera wartości niemal dotykowych.

Eugeniusz Zak swojego *Tancerza* ustylizował na bohatera z kulturowego obiegu jarmarczno-odpustowego, już w obrębie tytułu dyskredytując go dookreśleniem „pajac”. Jak postaci z płócien Picassa z okresu błękitnego, mieszczące się w popularnym ówczesnie nurcie mizerabilizmu¹⁴, który eksploatował motywy arlekinów, pierrotów,

¹² O. S. Czarnik, *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992, s. 738.

¹³ J. Golding, *Kubizm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 98.

¹⁴ A. Tanikowski, *Analiza dzieła Eugeniusza Zaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, t. 56, nr 1–2, s. 89.

wędrowców, pijących absynt czy żebraków, tancerz Zaka naznaczony został głęboką melancholią i łagodnym liryzmem. Wyrwany z macierzystego środowiska cyrkowego czy teatru ulicznego oraz osadzony w fizycznie ograniczonej przestrzeni niewielkiej i pustej sceny, staje się plastyczną metaforą ucieczki od problemów codzienności w świat tańca. Artysta oparł jego formę na dwóch przeciwstawnych kategoriach, równoważąc syntezę sylwetki jej dekoracyjnym opracowaniem. Smukłą postać mężczyzny uprościł w modelunku aż do uzyskania efektu marionetkowości, potęgowanego zastygłym wyrazem twarzy, spłaszczeniem płam barwnych i redukcją światłocienia. Konsekwentne oczyszczenie obrazu z nadmiaru i bogactwa środków wyrazowych powoduje, że nic nie rozprasza uwagi widza, który zostaje zwolniony z analizy detali plastycznych. Może za to skoncentrować się na ukształtowaniu formalnym młodzieńca, wydobywającym grację, wdzięk i skupienie na precyzyjnym wykonaniu tanecznego *pas*. Nie ma tu rozlewności narracyjnej, bowiem malarz ograniczył się do budowania świata za pomocą formy i stwarzania iluzji ruchu, który dokonuje się dzięki opozycjom między dynamicznym ujęciem bohatera a bezruchem otoczenia, niepokojącymi diagonalami, definiującymi sylwetkę, a równoważonymi układami pionów i poziomów tła czy między detalami ubioru a jednolitymi płaszczyznami przestrzeni. Wyważone napięcia wzmocnione zostały konstrukcją postaci pierrota, którego wąskie, puste oczodoły, pozbawione źrenic i życia, kontrastują z wystudiowanymi gestami ciała. Ustawienie nóg bohatera mogłoby sugerować ruchy flamenco, jednak ułożenie stóp nie od pięt, lecz od palców, oraz francuski strój dowodzą, że nie prawda etnograficzna była celem artysty, lecz plastyczny znak tanecznego rytmu. Nienaturalny skręt głowy, obwiedziona konturem i rozjaśnionej płasko rozlewającymi się plamami światła, oraz jasne włosy gładko przylegające do głowy silnie odrealniają tancerza, prowokując smutne skojarzenia z nakręcaną marionetką, wykonującą pląsy ku uciesze gminu.

Tu jednak nie ma widowni. Przestrzeń obrazu wypełniają tylko dwa realne elementy: gładkie i płytko ustawione ściany, ograniczające ruchy, oraz osamotniony bohater. Ich przeciwstawienie, wytwarzające napięcia między martwością otoczenia a dynamiką tancerza oraz formą nieożywioną a organiczną, nie rozdziera, wbrew oczekiwaniom, świata przedstawionego na znoszące się momenty kreacji. Wiąże je i ujednolica wspólny dla całości wzór plastyczny: zgeometryzowana forma, linia dominująca nad barwą, tonacja kolorystyczna oraz repetycje pła-

skich plam światła, ożywiających całość. Przeniesienie właściwości otoczenia na postać tancerza podkreśla jego marionetkowość, uzgadnia obydwa plany narracji plastycznej oraz motywuje powolność ruchów. Pelen gracji układ rąk uzyskany został dzięki użyciu przez Zaka form negatywowych. Załamujący się kraniec nakrycia głowy definiuje linię równoległą do ułożenia podbródka oraz kierunku ramienia lewej ręki, prawego przedramienia oraz lewej nogi. Ukształtowanie materii, spływającej z ramienia, okazuje się chromatyczną formą negatywową czapeczki, której odcień jest z kolei analogią kolorystyczną do barwy spodni. Z wdziękiem trzymana fajeczka to linearny odpowiednik usytuowania lewego przedramienia. Wskutek powtórzeń kierunków i tonów do głosu dochodzą klasyczna równowaga oraz harmonia gestów i form, dające jednak wrażenie wystudiowanej pozy. Prawa noga i twarz, obie widziane z profilu, zwrócone są w bok, podobnie jak oczodół, wyrażający wycofanie, nieobecność czy ucieczkę w świat sztuki. Diagonale, wpisane w ciało, kontrastują z poziomymi i pionami zamykającymi przestrzeń oraz sugerują ruch, który wytwarza napięcie w relacji do pustego i nieobecnego spojrzenia migdałowych oczu¹⁵. Zak w kreacji pierrotta zastosował subtelny modelunek walorowy. Zszarzałe żółcienie i czyste czerwienie odrywają sylwetkę od tła, podczas gdy wyblakły fiolet, przygaszone zielenie i plamy koloru niebieskiego naznaczają ją tajemnicą i oddalają od odbiorcy. Wydłużone zmysłowo ciało dodaje tancerzowi niezwyklej gracji, lekkości i wdzięku.

Ta uwznioślająca metaforyka zawiera w sobie nostalgiczną tęsknotę artysty za prostym uporządkowaniem banalnej formy w wyszukany układ estetyczny, dekorujący płaszczyznę rytmiczną kompozycją plastyczną. Artysta naznaczył swojego bohatera ładunkiem melodramatyzmu dzięki wpisaniu w jego postać dychotomicznych struktur, wprowadzających napięcia wewnętrzne, oraz metodą nadania mu pretensjonalności, która wynosi przeciętnego tancerza w świat wyższych uczuć i idei. Nobilitacja ta przebiega równolegle na poziomie treści (moment wyobcowania i koncentracji na tańcu) oraz w obszarze formy. Dominujące w jego kreacji czerwienie i żółcienie włączają do obrazu symboliczne odniesienia do żywotnych soków (dusza, serce,

¹⁵ „Tak powstał mój program – pisał Zak – dać bryłę, określić ją formalnie i zamknąć, a równocześnie umieścić ją w atmosferze, rozlać na niej jak najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów, otoczyć ją rytmiczną melodią światła i cienia, która jest jednocześnie wartością barwną”. *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008, s. 131.

werwa życiowa, piękno cielesne, zdrowie, młodość, ogień miłości i zapachu¹⁶), które dzięki ruchowi (rozciągłość rąk i nóg w przestrzeni) przenoszą swoją energię chromatyczną na ograniczające tancerza ściany. Homologiczna struktura przedstawienia wynika więc ze wzajemnego wpływu obydwu elementów świata przedstawionego, bohatera i jego otoczenia, których formy, rytmy i walory kolorystyczne tłumaczą się przez bezpośrednie sąsiedztwo.

Z innego zasobu kultury peryferyjnej i z innych rozwiązań formalnych czerpał Andrzej Pronaszko, komponując *Procesję (Pajace)*. Nad dolną krawędzią płótna rozciąga się prostokątna płaszczyzna, symbolicznie wykreślająca obszar *profanum*. Artysta zdefiniował ją zaledwie kilkoma rozciągniętymi wszerz plamami, których zestaw kolorystyczny przywołuje skojarzenie z powietrzem (niebieski), ziemią (złamana czerwień), wodą i roślinnością (zieleń) oraz ze słońcem (żółć). „Poddane pod stopy” uczestników procesji, żywioły te zostały sprowadzone do płaskich form, horyzontalnie rozciągniętych w przestrzeni. Wartość energetyczna zróżnicowanych jakościowo i ilościowo plam barwnych ulega osłabieniu wskutek zastosowania efektu halo, który rewaloryzuje tony kontekstem zamykających je konturów, oraz jest wzmacniana w wyniku powtórzenia tego zestawu kolorów w składnikach świata przedstawionego powyżej. Repetycje te rodzą podejrzenie, iż cztery barwy podłoża są chromatycznym znakiem emanacji Boga i alfabetem tonalnym dla całości przedstawienia, stanowią bowiem formalny i kolorystyczny punkt wyjścia dla spektralnych czerwieni, gradientowej skali koloru niebieskiego, złamanych żółcieni i zieleni, współtworzących obraz procesji i bohatera dźwiganego przez młodego mężczyznę¹⁷. To dwukierunkowe powiązanie obu sfer, górnej i dolnej, za pomocą powtórzeń barwnych tworzy łańcuch harmonicznych zależności między panteistycznie potraktowaną naturą a człowiekiem, przestrzenią biologiczną a jej duchowym aspektem, zmienną i płynną rzeczywistością a nieprzemijającymi wartościami.

¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 56; M. Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris 2007, s. 101, 141–143.

¹⁷ Formiści nawiązywali do tradycji średniowiecza, kiedy kolory zieleni i żółci traktowano synonimicznie. Jeżeli Pronaszko miał tego świadomość, należałoby przyjąć, iż w *Procesji* zastosował wyłącznie trzy barwy podstawowe, czerwoną, żółtą i niebieską.

Na rozciągniętym horyzontalnie czteroskładnikowym podłożu (niższym strony świata lub ramiona krzyża) wznosi się kunsztowna kompozycja. Z uwagi na wybór tematu, scenografię i rodzaj użytych przez artystę środków wyrazu mieści się ona w obrębie kultury jarmarczno-odpustowej. Płaskość i prostota form, wyprowadzonych ze sztuki prymitywów wiejskich, oraz ich mocno zaakcentowany wertykalizm nawiązują też skojarzenie z ikonografią wieków średnich. Jak w gotyckim malarstwie religijnym, i tu dominuje układ pionów, ustanawiających plany przestrzenne, potraktowane przez Pronaszkę zgodnie z logiką złożenia dwóch perspektyw, systemowej i dookolnej. Pierwsza okazuje się źródłem hieratyczności form, ich pretensjonalności oraz nowego gotycyzmu, zaś druga implikowana jest temporalnym ujęciem składników przedstawionej rzeczywistości. Obydwie perspektywy spięte zostały ludowym opisem świata. W centrum obrazu artysta umieścił układ wertykalny, który budują dwie postacie, ujęte w relacjach i formach silnie naznaczonych wpływami kultury jarmarczno-odpustowej. Pierwszoplanowy bohater dźwiga na ramionach starca, którego żywe spojrzenie, kontrastujące ze słabością fizyczną, osłabia nastrój wzniosłości i wprowadza element humorystyczny. Kierując swój wzrok w stronę odbiorcy, zdaje się włączać go do procesji i metaforycznie poszerzać przestrzeń obrazową o składniki świata pozaartystycznego. Nad głową starca znajduje się zielona, zgeometryzowana plama barwna korony drzewa i żółty owal słońca, które są repetycją chromatyczną barwnych płaszczyzn budujących podłoże. Formalnie powiązane z twarzą staruszka, wprowadzają do obrazu niestabilną kompozycję, która załamuje się na szczycie. Jej lewostronne wychylenie symbolizuje introwersję, zanurzenie w przeszłości, zastój, atrofie woli i czynu¹⁸ oraz wprowadza wewnętrzne napięcie między ideą drogi i jasno określonego celu młodzieńca a rodzącymi się wątpliwościami, które zatrzymują bohaterów bądź spowalniają ich krok.

Wertykalizm form wyznaczany jest rytmem chromatycznym: zgaszone zielenie (roślinności, spodni, kubraka, twarzy, korony drzewa) i żółcenie (nogi, elementy twarzy) piętrzą się, by w obrębie obrazu słońca osiągnąć fazę syntezy. Zastosowana przez Pronaszkę paleta, określana dziś „barwami ziemi”, rozwija się gradacyjnie od dolnej płaszczyzny, w której dominują brązy i zgaszone czerwienie (tony te, kojarzone z symboliką *profanum*, zostały powtórzone w kreacji mło-

¹⁸ J. E. Cirlot, wyd. cyt., s. 337.

dzieńca), po silne kontrasty dopełniające zieleni i czerwieni, które są źródłem napięć wewnętrznych, dynamizujących sylwetkę filuternego starca. Szeroka gama kolorów, zaczerpnięta ze sztuki jarmarczno-odpustowej, podobnie jak płaskie, zautonomizowane plamy barwne, wtopione w zamykające je kontury, uporządkowane zostały w pasmowe układy, rozciągane w szerz i w wwyż. Uprzestrzenniają one i dynamizują obraz, rozwijając narrację plastyczną. Biel chusty, będąca dominantą barwną w kreacji kobiety, czyni z niej postać drugoplanową, wyróżnioną wprowadzając symbolami cnoty i czystości, lecz chromatycznie wtopioną w tło. Marginalizują ją dodatkowo ciepłe czerwienie w kreacji trzymanego na rękach dziecka, które czynią z niej zaledwie kontekst kolorystyczny dla niemowlęcia. Chłodne tony zieleni, służące artyście do konstrukcji postaci starca, hamują dynamizm czerwieni i brązów, opisujących sylwetkę młodego mężczyzny, ściągają formy ku środkowi, usztywniając je i uspokajając. Kontrasty, powodujące znoszenie się barw o różnych poziomach aktywności, są źródłem – poza efektem niestabilności konstrukcji pierwszoplanowych postaci – wrażenia chwiejności świata oraz wyhamowania w nim ruchu.

W kręgu jarmarczno-odpustowej tradycji sytuuje się nie tylko paleta barwna obrazu Pronaszkki, ale i sposób kreacji bohaterów. Ustalenie relacji pokoleniowych między bohaterami wprowadza nieoczekiwane konotacje nowotestamentowe: procesję, która okazuje się drogą krzyżową, prowadzi Chrystus, dźwigający na ramionach – niczym krzyż – własnego Ojca, Boga. Pochód, zamykany przez Maryję z Dzieciątkiem, pozornie posuwa się do przodu, w rzeczywistości jednak jego uczestnicy zostali uwięzieni w *illo tempore*, w czasie rozciągniętym między dwa symultanicznie ujęte wydarzenia z życia Jezusa: okres niemowlęstwa i godziny poprzedzające jego śmierć. Kolistości, powtarzalności, sakralności i płynności tego mitycznego centrum¹⁹ sprzyja organizacja przestrzenna obrazu. Drogę uczestnikom procesji zagradza potężny pień drzewa, wymuszający albo zatrzymanie się, albo zmianę kierunku marszu. Diagonalne przebiegi konarów szczelnie zamykają przestrzeń, więząc bohaterów w niewielkim, bogato ustrukturyzowanym polu, w którym znalazło się jeszcze miejsce dla zaskoczonego obecnością intruzów ptaka oraz umiarkowanie zainteresowanego wydarze-

¹⁹ „Niech nikt nie myśli – stwierdził Elkin – że epoka mityczna to po prostu czas przeszły; jest to również teraźniejszość i przyszłość, zarówno stan, jak i okres”. Tamże, s. 101.

niem lisa. Z gęstwiny leśnej wyłania się ręka, która jawi się niczym plastyczna metonimia błagalnej prośby ludzkości o dopełnienie się celu tej wędrówki – śmierci Chrystusa na krzyżu i odkupienia grzechu pierworodnego potomków Adama.

W narracji *Procesji* znaczącą rolę odgrywa kreacja twarzy bohaterów, ujawniająca jednostkowe motywacje. Matka Boska wstydliwie kryje się za chustą, lecz w jej wzroku, skierowanym ku odbiorcy, pojawiają się kokieterijne błyski, które jako „żywiół animiczny”²⁰ desakralizują jej postać oraz budują napięcie między skromnością w ubiorze a zalotnością w postawie. U Chrystusa na pokornie pochylonej twarzy pojawia się wstydlivy pąs, podważający sens drogi krzyżowej. Obie postacie, Matki i Syna, zgodnie z konwencją niosące z sobą ideę pośrednictwa duchowego, mają twarze płaskie, syntetycznie ujęte w uogólniającą formułę *Homo*. Inaczej jest w przypadku oblicza Ojca, rozbitego na nieregularną miazgę barwną, sprowadzoną do płaszczyzny, która swoim ukształtowaniem chromatycznym prowokuje skojarzenie z jedną z *Panien z Avignon* Picassa. Silnie zdeformowana, powtarza kolory kształtujące postać Chrystusa oraz wypełniające podłogę, dlatego świat przedstawiony nabiera charakteru panteistycznego: twarz Boga jest jądrem, od którego promieniają barwne eony. Ich kompozycja – zgodnie z chrześcijańskim mitem genezyjskim – ustanawia perspektywę góra – dół, gdy tymczasem wertykalny ruch, definiowany ideą procesji/drogi krzyżowej, wytycza układ dół – góra.

Deformacja stworzonego przez Pronaszkę świata jest rezultatem zastosowania perspektywy dookolnej. Różne punkty widzenia, złożone asocjacyjnie na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna, dają wielowymiarowy ogłąd postaci, osadzonych w konkretnej, materialnej przestrzeni. Banalna forma, wywiedziona z motywów i form kultury jarmarczno-odpustowej, została przez artystę uwznioślona oraz podporządkowana walorom estetycznym. Niejednoznaczny interpretacyjnie obraz, wzniesiony na wewnętrznych opozycjach sygnalizowanych już semantyką tytułu *Procesja (Pajace)*, paradoksalnie spina antynomiczne wartości *sacrum* i *profanum*, patos i przyziemność, duchowość i zmysłową radość oraz treści religijne i karnawałowe, z których ustanawia nierozzerwalną całość znaczeniową. Napięcia, wytwarzane na styku obu członów tytułu, dają konstrukcję synonimiczną, która stawia znak równości między znoszącymi się pojęciami oraz wytycza punkt wyj-

²⁰ Tamże, s. 429.

ścia dla interpretacji świata przedstawionego, w którym to, co wzniosłe i piękne, jest równocześnie banalne i brzydkie. Zrównanie tych przeciwstawnych kategorii bliskie jest życiowemu doświadczeniu prostego człowieka, który zgodnie ze światopoglądem karnawałowym rubasznym śmiechem osłabia dramaty dnia codziennego: trywializuje świętość, by uświęcić banał.

Tytus Czyżewski do wydobycia prawdy o jednostce w *Zbójniku tatrzańskim* wykorzystał walory przestrzeni, kontrasty formalno-chromatyczne oraz kulturowy trop znaczący, zaczerpnięty z obiegu folklorystycznego. Nieważne, iż w celu stworzenia portretu górala wykorzystał kostium ludowy, w który ubrał samego siebie, gdyż nie model jest istotny, lecz sposób jego prezentacji, polegający na przetransponowaniu wartości sztuki ludowej w obieg wysokoartystyczny i powiązaniu jej z technikami awangardowymi. Artysta zanurzył swojego bohatera w przestrzeni zgeometryzowanego i poddanego analizie formalnej pejzażu górskiego. Budują go diagonale wrzynającej się w roślinność drogi, w swoim przebiegu zagarniającej góralską chatę i zabudowania gospodarcze, by ponieść je wzwyż, na szczyt, oraz esowato piętrzące się formy organiczne, zwinięte w ślimacznice, a wspinające się po ostrych krawędziach skał. Kadrowanie elementów tatrzańskiej przyrody z góry, dołu, *en face* oraz sprowadzanie ich po cézanne'owsku do najprostszych figur geometrycznych, walca, stożka, prostopadłościanu, dają wrażenie, iż zdeformowana przyroda piętrzy się i naciera na siebie, na postać zbójnika oraz na widza²¹. Brak prześwitów między stłoczonymi formami, izolowanymi mocną kreską konturową, animizuje świat przedstawiony. Ruch implikują w nim opozycje geometrycznych i organicznych kształtów, form lekkich i ciężkich, wegetatywnej zieleni i statycznej czerni. Totalność i dynamizm przyrody przytłacza dzięki zneutralizowaniu zimnych tonów zieleni ciepłymi odcieniami żółci oraz brązów złamanych czerwieniami, które zostały powtórzone na ubraniu górala.

Przestrzeń płótna wypełniają syntetyczne, silnie uproszczone i zgeometryzowane formy roślinności górskiej, które ustawiają się w kontraście z ekspresjonistycznie wykreowaną sylwetką bohatera, którego nieprzystępność, surowa prostota i fizyczne oddalenie od widza wy-

²¹ Stopczyk uważa, iż neglizowanie i okaleczanie natury przez formistów było wyrazem zmuszania jej do „wzniosłej służby” i nadawania jej ikonotwórczego sensu. S. K. Stopczyk, *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988, s. 103.

dobyte zostały licznymi diagonalami, przecinającymi się pod kątem ostrym. Deformacja postaci mężczyzny jest konsekwencją kilku zabiegów artystycznych, których równoczesność wprawdzie pozbawia jego obraz realizmu, odsłania za to stan psychiczny oraz pobudza wyobraźnię i zmysły widza. Twarz górala wraz z nakryciem głowy została ukazana na drodze złożenia kilku punktów widzenia, *en trois quatre* i *en face*, jednak jej nienaturalne rozciągnięcie wzwyż czyni z niej znak plastyczny, łączący symultaniczne ujęcia przestrzenne modelu z wyłowionymi z pamięci detalami. Kreski konturowe, izolujące formy i rozbijające całość przedstawienia na wyabstrahowane płaszczyzny, znaczą kolejne rzuty oka, zaś kontrastowe zestawienia czerwieni, żółci i zieleni włączają górala w naturalny dla niego kontekst przyrodniczo-geograficzny i podsuwają myśl, iż składniki świata przedstawionego, ożywione i nieożywione, człowiek i natura, wzajemnie się przenikają, ujawniając niehierarchizowaną całościowość bytu.

Gdy malarze paryscy poszukiwali artefaktów sztuki prymitywnej, Czyżewski miał do dyspozycji spetryfikowane już w XIX wieku rodzime wzorce podhalańskie. Zrodzony pod ich wpływem obraz, zawierający zdeformowaną dużą głowę bohatera i mocno rozbudowany, nieproporcjonalny w stosunku do długości kończyn, tors, stanowi kolejną odsłonę totalnego ujęcia świata. Nie tylko przekazuje prawdę widzenia, kiedy widz minimalizuje obiekty znajdujące się na peryferiach pola percepcji, ale też gigantyzuje te szczegóły anatomiczne, które najsilniej atakują zmysły patrzącego oraz najszybciej uaktywniają jego pamięć. Kubistyczna perspektywa dookolna, futurystyczny symultанизm czasowy, ekspresjonistyczne operowanie diagonalami i kontrastami barw dopełniających, których plamy są rozrywane siecią skośnych kresek, hiperbole, zgodne z ludową tendencją do wartościowania składników świata i ich całościowego ujmowania na płaszczyźnie, oraz typowe dla folkloru uwolnienie wyobraźni – to cechy obrazowania Czyżewskiego, który syntetyzuje przestrzenne i czasowe aspekty podhalańskiej rzeczywistości i uchyla w niej wszelkie ograniczenia. Bohater, zdystansowany, wyobcowany i zanurzony w górskim krajobrazie, uzgadnia sobą przeszłość i teraźniejszość, elementy ożywione i nieożywione, duchowość i materialność, moment statyczny i dynamiczny. Wyprowadzony przez artystę z porządku życiowego oraz wyniesiony do rangi mitu, góral tkwi w świecie, który utracił swój linearny oraz logiczny charakter, nabrał za to aspektu wielopostaciowego, rodzącego się w toku asocjacyjnego oraz symultanicznego zapisu arty-

stycznego. Dlatego harmonijne zespolenie natury i człowieka zakłócają dysonanse, implikowane opozycją kształtów (zgeometryzowane i uprzeszczennione formy roślinne ustawione są w opozycji do kątów ostrych i płasko kładzionych plam barwnych kreujących postać), kontrastami barw dopełniających (zieleń dominująca w kreacji świata górskiego – czerwień i fiolety, stanowiące zasadniczy ton kolorystyczny dla sylwetki) oraz układami kompozycyjnymi (sakralizujący wertykalizm planów przestrzennych przeciwstawiony diagonalom, które przełamują pionowe usytuowanie bohatera).

Rytm form negatywowych (równoległe ułożenie ręki w stosunku do uda i rączki ciupagi) oraz fragment stroju, który wierzchołkiem trójkątnej płaszczyzny skierowany jest ku prawej krawędzi obrazu, ustanawiają metaforyczne przejście od prawa do lewa, od finału do źródła, od tego, co otwarte (natura), ku temu, co tłumione (wnętrze, emocjonalność). Ukierunkowanie to, pomimo obecności delikatnych skosów, zakłócających nieco rytm, rozciąga sylwetkę w perspektywie horyzontalnej. Zbójnik, przesunięty w lewą stronę, postrzegany jako sfera inwolucji, zadumy i wyobcowania, został osadzony w biologicznej rzeczywistości, w naturalnym dla siebie środowisku tatrzańskiego krajobrazu. Wpisanie postaci w trójkąt, którego wierzchołek uległ obcięciu w wyniku dookólnego ujęcia perspektywicznego, skutkuje naznaczeniem sylwetki symboliczną wartością powietrza²² – pierwiastka aktywnego i męskiego, od pierwszych kosmogonii kojarzonego z początkiem wszystkich rzeczy (co współgra z doświadczeniem wypisanym na twarzy). Zgeometryzowane nakrycie głowy ustanawia zaś moment wiążący starego górala z otaczającą go, i też wertykalnie ukierunkowaną, naturą. Równocześnie jednak jest repetycją formalną trójkątnie ukształtowanej twarzy, zamkniętej od dołu spiczastą brodą skierowaną ku ziemi, która zwraca bohatera ku rozciąglej i materialnej podstawie jego bytu. Rozdarcie między sakralnością a codziennością, duchowością a materialnością, wzniosłością a przyziemnością czy żywiołami powietrza i ziemi, wpisane w relacje zbójnik – natura, głowa – tułów oraz czapka – twarz, wprowadza napięcia, przełamujące tę pozornie liryczną współobecność wertykali i diagonali, jednostki i natury, zmienności i trwania.

Zamiast sięgać po ahistoryczne (w sensie eliade'owskim) artefakty, które zaspokajały głód nowości w międzynarodowym środowisku

²² J. E. Cirlot, wyd. cyt., s. 425.

artystycznym Paryża, oderwanym od rodzimych korzeni, formiści polscy inspirowali się dziełami swojskiego marginesu kulturowego. Ten zwrot ku tradycji narodowej wyjaśniał Leon Chwistek: „Jeśli się odrzuca prymitywów, to historia malarstwa polskiego jest uboga i zaczyna się właściwie dopiero w XIX w. Jeśli rozumie się prymitywów, to można odnaleźć dzieła niezmiernie zajmujące i bardzo oryginalne w malarstwie cechowym XVII w.”²³. W postawie formistów wobec kulturowego marginesu „nie mogło być mowy o niszczeniu [...] ciągłości. Chodziło tylko o wykarczowanie jałowych i zdrewniałych odnóg, o wybór nowych korzeni”²⁴, dlatego ich prace, utylizujące dla potrzeb artystycznych motywy oraz rozwiązania formalne „prymitywistów”, nie budziły większego zdziwienia. Odbiorców szokował dopiero fakt operowania nimi w granicach awangardowej estetyki. Stosowana przez nich metoda zagęszczania chwytów typowych dla kultury obrzeża w obrębie dzieła oraz ich strukturalne podporządkowywanie nowej formie i treści mieściły się w ramach powszechnej na Zachodzie stylizacji na sztukę plemienną Afryki. Jednak w twórczości formistów zapożyczenia nie służyły za narzędzie szyderstwa z mieszczańskiej mentalności (dadaizm), nie stanowiły też drogi prowadzącej do pola źródłowego, czyli duchowości jednostki (futuryści), bądź do instynktów i podświadomości (surrealiści)²⁵. Polskim twórcom w obszarze stylizacji na sztukę pogranicza najbliższą jest do protoplastów kubizmu, ale i tu zachodzą różnice w sferze metodologii i celu artystycznego. Kubistyczne zainteresowanie wytworami plemiennymi miało charakter czysto poznawczy, bowiem Pablo Picasso i Georges Braque anali-

²³ L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 224. Podobnie sztukę prymitywów oceniał Witkacy, sam jednak mimo zrobienia paru stylizacji na sztukę podhalańską nie dzielił z innymi formistami „ambicji partykularyzmów narodowych”. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 40–41; B. Zgodzińska, *Recepcja schematów formalnych i tradycyjnych tematów sztuk plastycznych w obrazach i rysunkach Witkacego*, [w:] *Powroty do Witkacego*, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006, s. 114; *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 5.

²⁴ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 13.

²⁵ Szerzej o różnicowanej percepcji sztuki prymitywnej przez awangardę: A. Kisielewski, *Prymitywizm a sztuka awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

zowali obiekt, rewidując konwencjonalne zasady percepcji, czym wpisywali się w tradycję postimpresjonistyczną. Tworząc, porzucali „oko ciekawe” na rzecz kartezjańskiego oka „metodycznego”²⁶, bo uważali, że w sztuce nowoczesnej „nie chodzi o rywalizowanie z modelami klasycznego antyku, chodzi o odnowienie tematów i form w przywróceniu obserwacji artystycznej jako źródła wielkiej sztuki”²⁷. Docho-dzenie do formy, a nie forma jako taka, stanowiło podstawę metodologii artystycznej kubistów. Ich postawie *homo cognoscens* przeciwstawili się formiści polscy:

Programowe naśladowanie sztuki ludowej jest drogą mylną w sztuce. Zapro-wadzić ono może na drogę rozwiązań czysto dekoracyjnych [...]. Obraz jest aktem twórczym osobistym, samym w sobie jako istnienie. [...] Malowidło lub rzeźba ludowa jest czystym objawem życia twórczego, bez powziętego z góry „praktycznego” celu. Wiejski artysta maluje lub rzeźbi, jak śpiewa w po-lu pastuch. Jego śpiew jest objawem twórczym i zadowoleniem²⁸.

Prezentując, kondensując i przekształcając motywy sztuki margi-nesu, formiści jawią się jako *homo aestheticus*, tworzący dla przyjem-ności samej kreacji. Modyfikowali świat wewnętrzny i zewnętrzny po to, by utrwalić i uzewnętrznić²⁹ subiektywny obraz rzeczywistości. W ich transformacjach tematów, struktur i form kultury prymitywów wiejskich i miejskich dominowała metoda wtórnego modelowania, ujawniająca silne przywiązanie do wolności artystycznej. Zapożyczone rozwiązania włączali w sieć współczesnych praktyk awangardowych, dzięki czemu zapożyczenia te ujawniały stałą gotowość do wchodzenia w coraz to nowe relacje artystyczne, rozbijające konwencję³⁰. Punktem odniesienia dla formistów była uporządkowana, surowa, poddana

²⁶ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 177.

²⁷ G. Apollinaire, *Exotisme et ethnographie*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993, s. 120.

²⁸ T. Czyżewski, *Tadeusz Makowski*, [w:] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 59.

²⁹ Kategorię *homo aestheticus* omawia J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 231.

³⁰ W tej tendencji Małgorzata Bacińska dostrzega przejaw poszukiwań „no-wych sposobów określania tego, czym sztuka jest”. M. Bacińska, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21, s. 11.

rytmom i ekspresji forma³¹, która jest „i s t o t ą s z t u k i [...]”. Pojęcie Piękna różniczkuje się wtedy na pojęcie Piękna Życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu lub zjawiska, i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie, czyli konstruktywności przedmiotu lub zjawiska³². O ile dzieła kubiistów utrwały gest epistemologiczny, w którym kultura plemienna stanowi jedno z wielu narzędzi poznawczych, o tyle w sztuce formistów dominuje surowa forma, poszerzająca pole estetyki o nowe obszary penetracji artystycznej. Pomimo pewnych podobieństw w zakresie kształtowania obiektu i przestrzeni oraz wspólnego pragnienia „zorganizowania nowej praktyki życiowej na nowej formie”³³, obie formacje różni też sposób kształtowania świata plastycznego. Dla kubiistów płaszczyzna płótna była obszarem malarskiego zapisu przebiegu percepcji („Piękna Życiowego”), u podstaw którego tkwiło Picassowskie założenie, iż „W naturze nie ma stóp”³⁴, dla formistów tymczasem była przestrzenią konstruowaną za pomocą form budujących homologiczną wizualną całość.

Surową postać dzieła, *austère*, otrzymywali nie metodą tradycyjnej stylizacji na sztukę ludową, traktowaną jako forma ideologii, lecz w wyniku transformacji dokonywanych na organizmie kultury peryferyjnej. Utylizując struktury, motywy i środki wyrazu utworów obiegu popularnego, jarmarczno-odpustowego oraz folklorystycznego, dążyli do uzyskania świeżej i autonomicznej formy. Dlatego ich dzieła nie mają charakteru etnograficznego: odrzucając stylizację morfologiczną i strukturalną, formiści ustanawiali artystycznie nowe rzeczywistości, akcentując konstrukcje rytmów, skontrastowane, zdynamizowane układy walorów i zgeometryzowanych płaszczyzn oraz zszyntetyzowanych form. Formuliczość kultury marginesu, jej umowność kształtu i linii, wdzięczna nieporadność i szczerzy autentyzm, ignorujące logikę, były dla nich zaczynem, z którego wytwarzali nowe jakości formalne, różniące się od faktów je inicjujących.

³¹ Stanowisko to wyraża Pareyson, kiedy pisze, iż „forma jest ekspresyjna jako taka i wyraża siebie, jak na przykład czysta forma” (L. Pareyson, *Estetyka teorii formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009, s. 311). Wyjaśnia to początkowe nieporozumienie z pierwotną nazwą ugrupowania „ekspresjoniści polscy”.

³² S. I. Witkiewicz, wyd. cyt., s. 56.

³³ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 61.

³⁴ M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 86.

Jak w dziełach awangardy zachodniej, tak i w twórczości formistów polskich sztuka obrzeża nie pretenduje do zdominowania sztuki wysokiej, lecz wprzęgnięta w sieć obcych sobie rozwiązań artystycznych sama staje się przedmiotem utylizacji. Formacją „wszystkożerną” okazuje się sztuka wysoka³⁵, posilająca się popularną estetyką, by dotrzymać kroku rzeczywistości pozaartystycznej, niejednorodnej, zmiennej, niezhierarchizowanej i wieloaspektowej. Przestrzeń omówionych dzieł Niesiołowskiego, Zaka, Pronaszki i Czyżewskiego ma charakter izotropowy, bowiem to bohater ustanawia w niej centrum i jest zarazem jej częścią składową, co powoduje, iż podlega tym samym, co jej składniki, dynamicznym rytmom, wzorom, uogólnieniom czy układom o zróżnicowanym poziomie geometryzacji i napięć kierunkowych. Dzięki porządkowi formalnemu światy tworzone przez formistów odrywają się od transcendencji, oferując – zamiast studium etnograficznego – mikrokosmos kształtów, kolorów, linii, poddanych powtórzeniom i artystycznemu naduporządkowaniu. Swojski i trywialny konkretny, wyrwany z kultury popularnej czy ludowej, w interpretacji formistów nabiera walorów wzniosłości, wyjątkowości i znamion wysokiej estetyki, co prowadzi do zatarcia pierwotnego frazesu popkulturowego i folklorystycznego.

“VERS À L’AUSTÈRE”.

PERIPHERAL ART AND THE RHYTHM AND FORM
IN POLISH ADHERENTS OF FORMALISM

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk’s article “*Vers a l’austere*” *Peripheral Art and the Rhythm and Form in Polish Adherents of Formalism Painting* discusses Polish avant-garde chosen works from the point of view of the painters’ attitude to the peripheral culture: folkloristic, fair and popular. Using secondary modelling signs of the determinate kind, Tymon Niesiołowski, Eugeniusz Zak, Tytus Czyżewski and Andrzej Pronaszko transposed its esthetical value, artistic means and motives to their own paintings connecting them with avant-garde techniques. Condensing various creative techniques within one work they reached the new formal qualities, the severe and clean construction based on the rhythm and means of expression. Those visual values distinguish their creativeness from the West-European avant-garde achievements.

³⁵ Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959, s. 5.

KEYWORDS

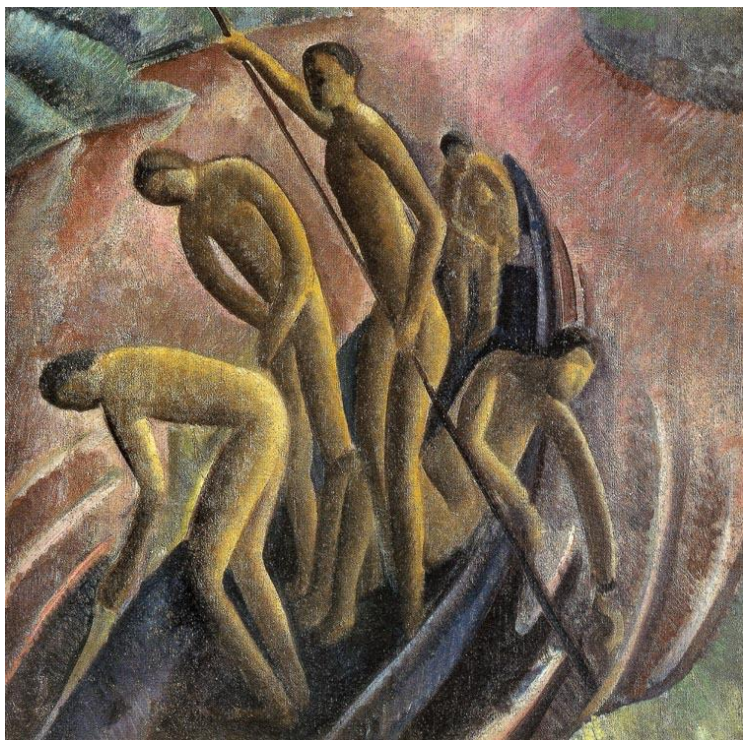
formism, secondary modelling system, form, rhythm, expression, avant-garde, folklore, popular and fair cultur

BIBLIOGRAFIA

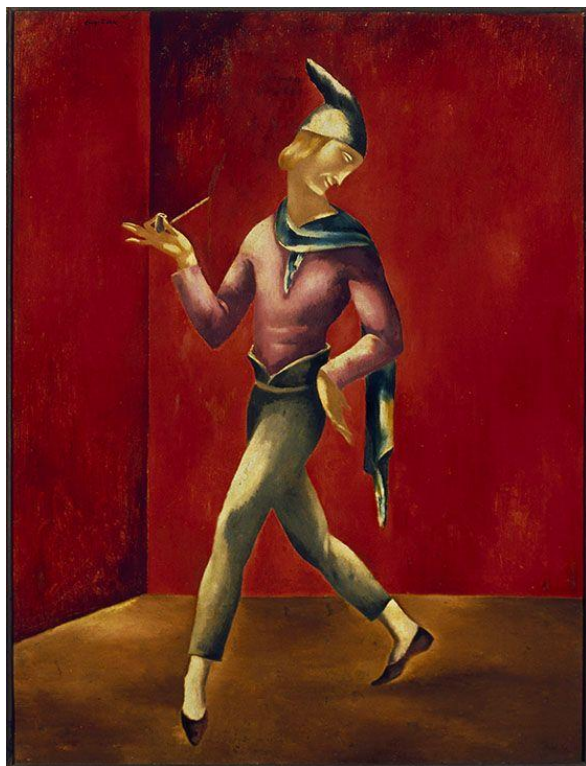
1. Apollinaire G., *Du sujet dans la peinture moderne*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993.
2. Apollinaire G., *Exotisme et ethnographie*, [w:] *Apollinaire critique d'art*, préface V. Gille, Paris 1993.
3. Bacińska M., *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21.
4. Bogatyrew P., Jakobson R., *Folklor jako specyficzna forma twórczości*, „Literatura Ludowa” 1973, nr 3.
5. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
6. Chwistek L., *Tragedia naturalizmu*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
7. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
8. Connelly F., *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, Pennsylvania 1995.
9. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
10. Czarnik O. S., *Obiegi społeczne literatury*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, Wrocław 1992.
11. Czyżewski T., *Tadeusz Makowski*, [w:] J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
12. *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa 1989.
13. Golding J., *Kubizm*, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson, N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.
14. Gombrich E. H., *O sztuce*, przekład zbiorowy, Poznań 2009.
15. Greenberg C., *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Kultura masowa*, tłum. i oprac. Cz. Miłosz, Paryż 1959.
16. Juszcak W., *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, [w:] *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
17. Kisielewski A., *Prymitywizm a sztuka awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
18. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
19. Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tataro M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1980.
20. Pareyson L., *Estetyka teorii formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009.
21. Pastoureau M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris 2007.
22. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
23. Porębski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1980.
24. Rubin W., *Modernist Primitivism. An Introduction*, [w:] „Primitivism” in 20-th Century Art. *Affinity of the Modern*, ed. W. Rubin, The Museum of Modern Art, New York 1984.

25. Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
26. Stopczyk S. K., *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988.
27. *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008.
28. Tanikowski A., *Analiza dzieła Eugeniusza Zaka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, t. 56, nr 1–2.
29. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
30. Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
31. Zgodzińska B., *Recepcja schematów formalnych i tradycyjnych tematów sztuk plastycznych w obrazach i rysunkach Witkacego*, [w:] *Powroty do Witkacego*, red. J. Tarnowski, Słupsk 2006.
32. Żółkiewski S., *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

Iwona Mikołajczyk – e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl



Ryc. 1. Tymon Niesiołowski, *Rybacy*, ok. 1919, olej, płótno, 633,5 x 64
Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 2. Eugeniusz Zak, *Tancerz (Pajac)*, 1921, olej, płótno, 113 x 86
Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 3. Andrzej Pronaszko, *Procesja (Pajace)*, 1916, akwarela, tektura, 50,5 x 35,3
Muzeum Narodowe w Warszawie



Ryc. 4. Tytus Czyżewski, *Zbójnik*, ok. 1918, akwarela, gwasz, papier, 64,33 x 48,3
Muzeum Narodowe w Warszawie

STANISŁAW OBIREK
(WARSAW UNIVERSITY)

TWO CONCEPTS AND ONE MEMORY.
AN ATTEMPT TO RECONSIDER RELIGION
AND CULTURE IN THE LIGHT OF MEMORY

ABSTRACT

Already in 1964 Wilfred Cantwell Smith wrote that: “the term ‘religion’ is confusing, unnecessary, and distorting”. Since then many new definitions for ‘religion’ were elaborated. In 2012 Jared Diamond not only reminded sixteen of them, but also proposed two new definitions. The multiplicity of definitions for ‘culture’ is well known. In the recent anthropological reflection the basic concepts of Western civilization underwent a dramatically transformation. This is true also for religion and culture and found a specific culmination in the theory elaborated by Clifford Geertz, who saw religion as a cultural system. The aim of this paper is to reconsider these two concepts in the light of the notion of memory. The contribution by Maurice Halbwachs who indicated a close link between religion and memory has to be included and also more recent analysis by Jan and Aleida Assmann, particularly their emphasis on cultural memory.

KEYWORDS

religion, culture, memory, Christianity, sociotheology, religious fundamentalism

ABOUT THE AUTHOR

Stanisław Obirek
American Studies Center
Warsaw University
e-mail: s.obirek@uw.edu.pl

Introduction

The study of religion in the last period faced deep transformations, mainly connected with the growing awareness of the importance of religion not only for theology but also for other humanistic discipline as sociology, psychology, anthropology and gender studies. The analysts speak about ‘sociotheological turn’ as a new way to face the challenge of religious studies. In fact “For the social sciences, this ‘socio-theological turn’ means incorporating into social analysis the insider-oriented attempt to understand the reality of a particular worldview.”¹

One of the first theologians who realized that theology has also social implications (sociologists, of course, were aware of this earlier thanks to the contributions of Emil Durkheim and Max Weber) was Wilfred Cantwell Smith who suggested that, in order to understand better the religious phenomenon, it is necessary to abandon the concept of religion which was abused for ideological purposes. When Smith suggested this, his proposal was not only criticized but also misunderstood, or simply ignored. It seems to me, that Smith’s proposal should be accepted as an intellectual provocation, which could give a more precise description of the religious dimension of human existence. Smith’s proposal can give religious persons more clarity about their religious identity. Today it is more evident that each religion has an historical and evolutionary character, also religious pluralism seems self evident and is more and more accepted as a matter of fact also by believers (in previous epoch religious pluralism was rejected). In this new context the necessity to elaborate a new definition of religion seems obvious, and the basic question is: “What are the implications of the historicity and religious pluralism that characterize our religious situation?”² The consequences of the acceptance of the historical dimension of religion, for the understanding of every religion, are radical, also for Christianity:

The spontaneous bias of intellectual culture is that pluralism is a ‘natural’ state of religious affairs in our world, and that it will always be so insofar as religion is a function of particular cultures and societies. Any claim about a permanent or universal truth must be proposed apologetically within the context

¹ *The Oxford Handbook of Religion and Violence*, eds. M. Juergensmeyer, M. Kitts, and M. Jerryson, New York 2013, p. 624.

² R. Haight, *Jesus Symbol of God*, New York 2002, p. 188.

of a supposition of some measure of historical relativism. The very claim for the existence of universal truth has become associated with a narrow, sectarian outlook.³

It seems to me that the criticism of the way in which the concept of religion (and probably also the concept of God) was used and abused in Western theology is not only justified but also found a confirmation in books dealing with religion without God.⁴ In addition, the recent analysis of the secularization process has drawn attention to the phenomenon of essentialisation of Christianity which, in effect, provoked using the category of Ivan Illich, 'corruption' of Christianity.⁵

It seems also that the discussion around the concept of religion is connected with the broader research of the new European identity: "What went on in the course of reshuffling the old categories – seemingly a purely conceptual exercise – was in fact part of a much broader, fundamental transformation of European identity."⁶

Some of new anthropological perspectives demonstrate the impact of theological conceptions elaborated in relation with the concept of religion on the destructive development of human history. It is particularly evident in the relation between religion and violence. Hent de Vries stated in his book dedicated to the relationship between religion and violence:

The way in which this 'transcendental historicity', as Husserl and Derrida would say, is overdetermined by 'religion', in all of its manifestations, forms the central concern of this book; the insight that this inflection betrays a certain 'violence' (to be defined) is its main thesis.⁷

But perhaps the most important result of rejecting the concept of religion by Smith is a new methodology of religious studies and, particularly, the elaboration of comparative theology as a way to overcome the traditional divisions and conflicts between adherents of dif-

³ Ibidem.

⁴ R. Billington, *Religion Without God*, London 2002; R. Dworkin, *Religion Without God*, Cambridge 2013.

⁵ Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge 2007, p. 737.

⁶ T. Masuzawa, *The Invention of World Religions. Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago 2005, p. XII.

⁷ H. De Vries, *Religion and Violence. Philosophical Perspectives from Kant to Derrida*, Baltimore 2002, p. XII.

ferent religions.⁸ In this context it is important to see again the contribution of Wilfred Cantwell Smith to overcome this negative heritage of the concept of religion. It seems to me that the notion of memory could be very useful in correcting the traditional use of the concept “religion” because memory indicates that this concept has its history. Similar solution I have found in the book by Martin Buber *Eclipse of God* in which the abuse of the word God is a strong motivation to redefine its meaning: “The races of man with their religious factions have torn the word to pieces; they have killed for it and died for it, and it bears their finger-marks and their blood. Where might I find a word like it to describe the highest!”⁹ Accepting the skepticism of W. C. Smith concerning the use of the concept “religion” I suggest not to abandon it but to treat it as a metaphor for faith traditions. In other words I propose a kind of working definition which is not specific or content based, but is useful in understanding those organizations which are based on beliefs and values that respond to ultimate questions.¹⁰ In this sense, presenting the main idea formulated by W. C. Smith in the sixties of the twentieth century, I would like to ask if we still need the concept “religion”, and if yes, under which conditions we can and should use it in our debate concerning the place of the religious dimension in our life. It will be very interesting to compare W. C. Smith thought with the theology of Paul Tillich and with the contribution to religious studies by Mircea Eliade, since each of them played an important role in the debate on religion in the USA in the past century. It is worth to mention an article by Jonathan Z. Smith “Tillich [‘s] Remains...” in which the author draws our attention to the place of Smith in the American debate.¹¹

⁸ F. X. Clooney, *Comparative Theology. Deep Learning Across Religious Borders*, Oxford 2010.

⁹ M. Buber, *Eclipse of God. Studies in the Relation Between Religion and Philosophy*, New York 1957, p. 8.

¹⁰ In this point I would like to express my gratitude to Roger Height who in a personal email to me on March 14 2014 after reading the draft of this paper, offered many constructive suggestions which helped me to clarify my main idea. Roger draw also my attention to J. Z. Smith’s article which I found very inspiring also for my thinking about W. C. Smith thought.

¹¹ J. Z. Smith, *Tillich [‘s] Remains...*, “Journal of the American Academy of Religion” 2010, Vol. 78, No. 4, p. 1142.

The community of humankind

Who was the theologian who dared to reject the basis of his professional activity? Wilfred Cantwell Smith (1916–2000) saw his theological reflection as a direct outcome of his life. It is impossible to understand his theology without consideration of his activity and religious identity which was in constant evolution. He defined himself in the following way:

I am a Presbyterian; yet the community in which I participate is not the Presbyterian, but, at this level, the Christian. I participate as a deliberate though modified Calvinist in the Christian community, and the Christian process. In much the same way, I choose to participate as a Christian in the world process of religious convergence. For, ultimately, the only community there is, the one to which I know that I truly belong, is the community, world-wide and history-long, of humankind.¹²

Smith started his academic activity in McGill University in Montreal where he established the Institute for Islamic Studies, and taught there from 1949 to 1963. A year later he moved to Harvard University where he was involved in planning the Center for the Study of World Religions and took up its directorship. Similar institution he founded in 1973 in Halifax, Nova Scotia, where he established the Department of Comparative Religion at Dalhousie University. In 1978 Smith returned to Harvard where he worked till his retirement in 1984. In all those institutions and in dozens of books and numerous articles, W. C. Smith presented his idea that religion should be understood more as a living, vital faith rooted in personal experience, than as an abstract set of ideas and doctrines.

Moreover, we can say that his theology was also rooted in the American theological tradition of William James and John Dewey, because these fathers of American pragmatism stress as the most important dimension of religion its connection with human experience. He was also deeply aware not only of the variety of religions in the world but he was convinced that all religions have common roots in the faith in God, and perhaps more importantly, he saw the changing character of each religion in the history and life of each person. And exactly this

¹² W. C. Smith, *Towards A World Theology. Faith and the Comparative History of Religion*, New York 1981, p. 44.

conviction brought him to the idea that the concept of religion should be dropped:

Those who believe in the unity of humankind, and those who believe in the unity of God, should be prepared therefore to discover a unity of humankind's religious history. [...] The historian notes that not even one religion is the same, century after century, or from one country to another, or from village to city. So much is this so, that I have found myself pushed to dropping the word 'religion' as a concrete noun altogether.¹³

This idea was developed by Smith the sixties in his most important book *The Meaning and End of Religion*, which will be discussed in this paper later on. Here I recall his other book *Towards A World Theology. Faith and the Comparative History of Religion*, published twenty years later, in which he not only repeated that we need to abandon the concept of religion, but also developed the theological consequences of this decision. According to Smith's successor at Harvard University, Francis X. Clooney, who is now the director of the Center for the Study of World Religions, "Even imperfect and partially realized comparative theological reflection helps us in reshaping both theology and wider cultural expectations about religion and spirituality."¹⁴ I am very grateful to Francis X. Clooney who not only read the first version of my paper, but also made very pertinent comments on Smith's theology. In an email to me he wrote: "As for Smith, one might say that he is correcting modernity's reductive reading of 'religion', a construct that came to exist for certain purposes. 'Religion' as a reified entity is not, I think, a very old concept, and has always stood in a problematic relation to theology."¹⁵ Exactly this problematic character of the concept of religion became clear to us thanks to Smith's insistence on its diverse use in theological reflection. And I cannot express better what Francis X. Clooney wrote in the same email to me:

On the whole, I think Smith offers an important critique of a reified notion of 'religion', and I think most of us agree with him today, on the importance of seeing the interconnection among traditions. But what I find in many academic circles today is an increasingly comprehensive deconstruction of religion, of tradition, of community, and of each and every claim one might make as a be-

¹³ Ibidem.

¹⁴ F. X. Clooney, op. cit., p. 8.

¹⁵ Francis X. Clooney, personal e-mail to me on Dec. 8, 2013.

liever. But even after we admit the importance of history and of personal encounter, and the human role in the construction of meaning, at least Catholic tradition (and Hindu, to be sure) still wants also to leave room for tradition, truth claims, etc., and meaningful language about religious communities.¹⁶

And exactly this is the point. The rejection of the concept or, more precisely, the rejection of its wrong use in the history of theological reflection does not mean that we reject religious tradition. The opposite is true, we look for a better and more genuine understanding of it. In defense of Smith's theory with some critical notes: Talal Asad, one of the most influential cultural anthropologist dealing with religion in the modern context, considered Smith's book *The Meaning and End of Religion* published in 1964, as "perhaps his most famous work, one that is most widely cited by historians of comparative religion". Asad stated in the same article that "it represents some of the strengths and weaknesses of religious studies as seen from one perspective". The strength of this book is that its author "was the first to argue against essentialist definition of religion."¹⁷ It seems that Asad did not share the method of the deconstruction of the traditional approach towards religion, and his article is aimed to show, first of all, the weaknesses of Smith's conception. It is interesting to see Asad's arguments because they show how revolutionary, in fact, Smith's perspective was at that time. I do not agree with Asad's critique, but I see that he shows the need for some corrections in Smith's decision to abandon completely the concept of religion.

But let me present, first, the main argument of Smith who claimed that the concept of religion should be dropped because "the rise of the concept 'religion' is in some ways correlated with a decline in the practice of religion itself."¹⁸ In other words, in order to be able to understand the religious phenomenon it will be better not to use the well-known and too familiar concept, which is, according to him, inadequate and even false. After many years of research, Smith came to the conclusion:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ T. Asad, *Reading a modern classic: W.C. Smith's "The Meaning and End of Religion"*, "History of Religions" 2001, No. 40 (3), p. 205.

¹⁸ W. C. Smith, *The Meaning and End of Religion*, New York 1964, p. 22.

[...] that the vitality of personal faith, on the one hand, and, on the other hand (quite separately), progress in understanding – even at the academic level – of the traditions of the other people throughout history and throughout the world, are both seriously blocked by our attempt to conceptualize what is involved in each case in terms of [a] religion.¹⁹

Of course this skepticism in dealing with religious experience is well known in the history of religions as *via negativa*, which means that human language is unable to grasp the essence of this experience.

Also in the fifties Abraham Joshua Heschel formulated in his philosophy of Judaism very similar thesis, that the use of religion could lead to rejection of the religious dimension of human existence. Nevertheless, according to Heschel “it will be more honest to blame religion for its own defeats” than secular science and anti-religious philosophy.”²⁰ But it does not mean, that Heschel thought that the concept of religion has to be rejected. In fact, he wrote many books in defense of Judaism as a living and important religion.

Before Smith, nobody rejected the concept of ‘religion’ as such. In fact, there were doubts concerning the use of the concept of ‘religion’, and the way in which this concept was understood, but a total rejection of the concept is Smith’s initiative. The main reason why this is so according to Smith is the concept of religion is a theoretical construction which does not correspond to the fullness and richness of religious experience. Actually, theology, as an intellectual reflection on religious reality, is part of this construction and has to be abandoned as well: “Theology is part of the traditions, is part of this world. Faith lies beyond theology, in the hearts of men. Truth lies beyond faith, in the heart of God.”²¹

The final conclusion to which Smith arrived is his appeal to reformulate also the traditional names of world religions: “On the verbal plane, I seriously suggest that terms such as Christianity, Buddhism, and the like must be dropped, as clearly untenable once challenged.”²² The last fifty years of intense interreligious, or as Raimon Panikkar prefer, intrareligious, dialogue confirmed, on the one hand, how right

¹⁹ Ibidem, pp. 48–49.

²⁰ A. J. Heschel, *God in Search of man. A Philosophy of Judaism*, New York 1955, p. 3.

²¹ W. C. Smith, *The Meaning...*, op. cit., p. 167.

²² Ibidem, p. 175.

W. C. Smith was but, on the other hand, we see that all the participants in this dialogue much more clearly define their religious identity. In fact, only in this way is dialogue possible – you have to say who you are and from which perspective you are entering in such dialogue. A good example of this kind of dialogue is the statement mentioned above by Francis X. Clooney in his book dedicated to comparative theology, in which he clearly defined his identity and at the same time declares his openness towards others:

I am an Irish-American Roman Catholic, born in Brooklyn, New York, in 1950. I am male, a Catholic priest, and for over 40 years have been a member of Society of Jesus. I am of a generation of American Catholics that matured in the decade after Vatican Council II. This was a time of turmoil, but it was also an era infused with optimism about more positive relations among religions. [...] The hesitations and worries of recent decades have the work of learning interreligiously appear less welcome in the Catholic Church. But *Nostra Aetate* nonetheless represents our best instincts. It also helped create the more open context in which I did my studies, and allowed me to set out on the course I still follow.²³

I have to say that exactly these “hesitations and worries of recent decades” made me, as a Catholic, very skeptical about the possibility of participating in interreligious dialogue not in an unbiased way. This is the reason why I define myself as a cultural Catholic without belonging to the institutional and hierarchical structure. In other words, I am a cultural anthropologist with a Catholic background for whom all religious traditions can be understood and describe as a “cultural system”. To this point I will come later on when I will deal with different definition of religion. In this point, I would like to quote Peter Phan, who being himself a Catholic priest, constructed an interesting theory of “being religious interreligiously,”²⁴ and of “multiply religious belonging”. According to him, in the context of Christian religion: “There is a reciprocal relationship between Christianity and the other religions. Not only are the non-Christian religions complemented by Christianity, but also Christianity is complemented by other religions. In other words, the process of complementation, enrichment

²³ F. X. Clooney, op. cit., p. 16.

²⁴ P. C. Phan, *Being Religious Interreligiously. Asian Perspectives on Interfaith Dialogue*, New York 2004.

and even correction is two-way or reciprocal.”²⁵ It is exactly what Smith was claiming – it is impossible to see religions as isolated and abstract entities, but as we see in Phan’s explanation, it is not necessary to drop the concept completely. Instead we should look for a corrected definition and the right use of it in the description of religious experience and religious tradition. It seems that Asad’s criticism goes in this direction.

I would like to return to Talal Asad’s objection. His main argument was that it is impossible to separate faith from concrete expression of it:

Faith is inseparable from the particularities of the temporal world and the traditions that inhabit it. If one is to understand one’s own faith – as opposed to having it – or to understand the faith of another, one needs to deploy the relevant concept whose criteria of application must be public – in a language that inhabits this world.²⁶

For this reason Asad cannot accept Smith’s position because “his residual essentialism leads him to ignore the materialities that form religious subjects.”²⁷ Behind this criticism there is a different concept of religion. For Smith it is a conceptual construction which has to be dropped in order to regain a new and better access to religious experience. However, for Asad, religion is a concrete expression of an historical fact and to be a religious person means for him to belong to a concrete community, in his case to the Muslim community. In other words, if we reject the concept of religion we, in fact, reject the material expression of belonging. It seems to me that we can find an answer for this dilemma in the anthropological reflection in which religion is seen as a part of cultural heritage of humanity. In order to do this we have to change the language which we use to describe religious reality, and Winfred Cantwell Smith was one of the first who rejected the traditional way of approaching religion, but he seems to be less eloquent in proposing a new, more appropriate way to speak about religion. Probably this was the reason for Asad’s criticism.

²⁵ Idem, *Multiply Religious Belonging: Opportunities and Challenges for Theology and Church*, “Theological Studies” 2003, No. 64, p. 502.

²⁶ T. Asad, op. cit., p. 214.

²⁷ Ibidem, p. 217.

Religion as a cultural system

Ten years after the publication of the path breaking book by Smith, Clifford Geertz, also a cultural anthropologist as Talal Asad, proposed a new way to interpret the religious phenomenon. For Geertz religion could be seen as a cultural system. I will return later to this theory which became very influential in recent religious studies.²⁸ The best summary of the debate that took place after Geertz could be found in Jared Diamond's book *The World Until Yesterday* which contain also a chapter on religion.²⁹ As a scientist, Diamond used consequences from a variety of fields, including anthropology, ecology, geography, and evolutionary biology and in his book quotes sixteen the most characteristic definitions of religion including definitions by William James, Clifford Geertz and Karl Marks.³⁰

Diamond considered all of them insufficient, and proposed two new definitions. The first is simple and the second is more complicated. It seems to me that both definitions confirm the epistemological skepticism of W. C. Smith concerning the use of the term 'religion'. Let me quote both. For students Diamond elaborated a simple description: "Religion is the belief in a postulated supernatural agent for whose existence our senses can't give us evidence, but which is invoked to explain things of which our senses do give us evidence."³¹ I think that for students it is an understandable illustration of religion as a sociological phenomenon and does not preordain the authenticity of religion. The second is more multifaceted, and takes into account the historical complexity of religious phenomena:

Religion is a set of traits distinguishing a human social group sharing those traits from other groups not sharing those traits in identical form. Included among those shared traits is always one or more, often all three, out of three traits: supernatural explanation, defusing anxiety about uncontrollable dangers through ritual, and offering comfort for life's pains and the prospect of death. Religions other than early ones became co-opted to promote standardized or-

²⁸ C. Geertz, *Interpretations of Culture*, New York 1973, pp. 87–125.

²⁹ J. Diamond, *The World Until Yesterday. What Can We Learn From Traditional Societies?*, London 2012, pp. 232–368.

³⁰ Ibidem, pp. 327–328.

³¹ Ibidem, p. 329.

ganization, political obedience, tolerance of strangers belonging to one's own religion, and justification of wars against groups holding other religions.³²

Diamond claims that his definition corresponds to reality. In my opinion this definition is not very original. Its importance consist not in new and original approach of religious experience but a summary of different and, in fact, complementary definitions. Actually, it is similar to the description presented already in 1966 by Peter L. Berger and Thomas Luckman in their classical book *The Social Construction of Reality* in which the confrontation with the other (in case of Christianity it is the case of heresy) is the most decisive factor in construction of religious identity. It is a classical example of social constructivism:

Historically, the problem of heresy has often been the first impetus for the systematic theoretical conceptualization of symbolic universe. The development of Christian theological thought as a result of a series of heretical challenges to the 'official' tradition provides excellent historical illustration for this process.³³

This process is, of course, valid also for other religions as well, and particularly intense in moments of confrontations, and also in elaboration of modern secular ideologies, as for example communism or fascism. We can also distinguish similar traits in the construction of ethnic or national identities, but it is not the topic of my paper.

In my opinion, the definition proposed by Clifford Geertz is closer to the phenomenological aspect of religion and to its cultural dimension. According to him: "Religion is a system of symbols which acts to establish powerful, pervasive and long-lasting moods and motivations in men by formulating conceptions of a general order of existence and clothing those conceptions with such an aura of factuality that the moods and motivations seem uniquely realistic."³⁴ In this definition Geertz identifies religion with culture, in other words, He sees it as a cultural phenomenon. Also, what is important for me is that this definition indicates how important a role it plays in memory in the process of shaping religious identity. I will come to this problem in my last section. For now, I would like to mention a theological pro-

³² Ibidem, p. 368.

³³ P. L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality The Social Construction of Reality*, New York 1966, p. 107.

³⁴ C. Geertz, op. cit., p. 90.

posals elaborated by a Catholic, who aimed to include anthropological data in his reflection on religious traditions.

New language in theology is a sign of a new attitude toward the possibility of formulating religious conviction in words. I think that we can say that the Catholic Church changed the paradigm of its view of other religions – it moved from religious exclusivism towards inclusivism or even pluralism.³⁵ One of the most important Catholic thinkers to articulate this new way of thinking was the American Jesuit Walter Ong.³⁶ As far as I can see, he was the first Catholic theologian in the 20th century, who was looking for inspiration outside of Christian theology and took seriously the possibility that religious conviction might be changed as an outcome of a dialogue with other cultures and religions: “The dialogic approach means you don’t know where you are coming out. You stand to be modified by the other man; he stands to be modified by you.”³⁷ According to Ong, the center of the Christian message should be the human being as such, an individual person, and not the Holy Scripture, or dogmatic formulations:

The [...] person of every human being, for believers and non believers, lies in a way beyond statement. The ‘I’ that any one of us speaks lies beyond statement in the sense that although every statement originates, ultimately, from an ‘I’, no mere statement can ever make clear what constitutes this ‘I’ as against any other ‘I’ spoken by any other human being.³⁸

It seems to me that the proposal to concentrate theological reflection on the uniqueness of human being is a common feature of Ong and Smith and again confirms that the concept of religion is superfluous.

The theological consequences of this way of thinking are enormous. Namely, it means that it is not doctrinal formulations at the center of theological reflection but rather human beings. In other words, before we can start a dialogue between religions, we have to realize that we

³⁵ J. Dupuis, *Christianity and the Religions. From Confrontation to Dialogue*, New York 2001.

³⁶ T. J. Farrell, *Walter Ong’s Contributions to Cultural Studies. The Phenomenology of the Word and I-Thou Communication*, New Jersey 2000.

³⁷ *An Ong Reader. Challenges for Further Inquiry*, eds. T. J. Farrell, P. A. Soukup, New Jersey 2002, p. 91.

³⁸ W. Ong, *Hermeneutic Forever: Voice, Text, Digitization, and ‘I’*, “Oral Tradition” 1995, No. 10, p. 20.

meet as human beings. Ong says that each and every text should not be treated as the final truth that cannot be interpreted further.³⁹ This conviction also applies to the Church's doctrinal formulations. How far this new approach will lead us, it is impossible to predict, but we can say that culture and religion could be treated as synonyms.

“Do this in memory of me”

In the third and last part of my paper I would like to draw attention to the function of memory in the construction of cultural and religious groups. It will help us to see the possibility to overcome tensions and conflicts between different groups. I will use the work of Maurice Halbwachs (1877–1945) on collective memory which, as his translator into English, Lewis A. Coser, wrote in the introduction, “is path breaking and will have a continued impact.”⁴⁰ It seems to me that this impact will be particularly strong on religious studies. The main contribution of Halbwachs is to show how peculiar is religious memory, and how deeply it is shaped by the cultural and political structures of religious institutions. His analysis found confirmation in recent studies by Jan Assmann on cultural memory.

Although Halbwachs elaborated his ideas concerning collective memory in the thirties and the forties, they became really influential in the second part of the 20th century. His analysis of religious memory has some common traits with the anthropological theories constructed by Geertz and Diamond. But Halbwachs is more precise in underlining the exclusive character of this memory. First of all:

What is peculiar to the memory of religious groups is that, while the memories of other groups permeate each other mutually and tend to correspond, the

³⁹ “In a culture so addicted to literacy as that of the United States, to believe that truth, of various sorts or even all sorts, can be neatly enclosed in a proposition or a limited set of propositions that are totally explicit and self-contained, not needing or indeed even not tolerating any interpretation. [...] In the case of Christian fundamentalists, for example, what they commonly may not advert to is the biblical statement of Jesus's: «I am the way and the truth and the life» (John 14, 6). Jesus leaves his followers not list of given number of propositional statements that total up all that he comes to utter as the Word of God” (ibidem, p. 19).

⁴⁰ M. Halbwachs, *On Collective Memory*, ed., transl., and introduction L. A. Coser, Chicago 1992, p. 21.

memory of religions claims to be fixed once and for all. It either obliges others to adopt themselves to its dominant representations, or it systematically ignores them; contrasting its own permanence with the instability of others, it relegates them to an inferior rank.⁴¹

It seems that the role of memory is decisive in the development of different religious tradition which are antagonistic towards one another. Probably this antagonism explains also the variety of Christian denominations and their close relation to ethnic and national tradition. And it means that only when religious institutions, for example the Catholic Church, have the possibility to control the whole society, they can reach its religious goal:

As long as the Church was able to impose its tradition on the world, the entire life and history of the world had to conform to the tradition of the Church. All the remembrances that corresponded to that life and history had to be so many confirmations of the teaching of the Church, which could enrich its memory with all these testimonies without deviating from the line of the past.⁴²

In modern and postmodern time when secularization became decisive factor in shaping social landscape of different communities, it is obvious that religious institutions lost their ability to control the process of communication, so also the traditional transmission of religious tradition has to be modified. Also for this reason it becomes evident that these strategies are similar to transmission of other traditions:

Although religious memory attempts to isolate itself from temporal society, it obeys the same laws as every collective memory: it does not preserve the past but reconstructs it with the aid of the material traces, rites, texts, and traditions left behind by the past, and with the aid moreover of recent psychological and social data, that is to say, with the present.⁴³

Many studies by the German Egyptologist Jan Assmann deal with the monotheistic heritage of Western civilization. In a book dedicated to the memory of Egypt in Western monotheism Assmann postulated the return to Egyptian cosmotheism as a way to overcome the dark side of this form of religion:

⁴¹ Ibidem, pp. 91–92.

⁴² Ibidem, p. 113.

⁴³ Ibidem, p. 119.

Cultural memory is rich in crypts and dark spaces. Discoveries and reemergences are always possible and prevent intellectual history from proceeding on a simple path of unilinear evolution. The return of Egypt and its cosmotheism as the suppressed counter-religion of Biblical monotheism may perhaps be considered one of the supreme examples of this phenomenon – at least in the West – to judge by its past and potential consequences for the development of thought, society, and moral institution.⁴⁴

In this context, it is possible not only to discuss concrete religious traditions, but also to negotiate their quality. As an example of this negotiation, I see an interesting proposal elaborated by the German sociologist Ulrich Beck in his book *A God of One's Own* which is directed to secular and to religious people as well, including Christians. According to Beck's vision:

If today the truth and legitimacy of faith has been placed in the hearts, conscience and hands of the sanctified individual in the shape of a God of one's own choosing, the contrast to the orthodoxy of the Christian churches could scarcely be greater. [...] Christianity may have undergone a conversion from an intolerance prosecuted with fire and sword to the limited form of tolerance.⁴⁵

It seems to me that exactly this "limited form of tolerance" is at stake when we discuss the concept of religion and its impact on human history. The awareness of mutual correlation between religion and culture on the one hand, and, on the other hand, the dependence of both on memory, could be a good departure point for the process of "conversion" of all the participants in the public debate. I believe that stronger awareness of the importance of memory, as an essential element in what heretofore has been known as "religion", would be helpful in accurate understanding of that concept, which has to be seen as living traditions, in which people nurture their ultimate concerns. In a way, thanks to this relation between religion and memory it is possible to negotiate its content on the basis of individual experience which is unique, but its verbal expression is different each time.

⁴⁴ J. Assmann, *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge 1997, p. 218.

⁴⁵ U. Beck, *A God of One's Own: Religion's Capacity for Peace and Potential for Violence*, Cambridge 2010, p. 99.

BIBLIOGRAPHY

1. *An Ong Reader. Challenges for Further Inquiry*, eds. T. J. Farrell, P. A. Soukup, New Jersey 2002.
2. Assmann J., *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge 1997.
3. Asad T., *Reading a modern classic: W.C. Smith's "The Meaning and End of Religion"*, "History of Religions" 2001, No. 40 (3), pp. 205–222.
4. Beck U., *A God of One's Own: Religion's Capacity for Peace and Potential for Violence*, Cambridge 2010.
5. Berger P. L., Luckmann T., *The Social Construction of Reality The Social Construction of Reality*, New York 1966.
6. Billington R., *Religion Without God*, London 2002.
7. Buber M., *Eclipse of God. Studies in the Relation Between Religion and Philosophy*, New York 1957.
8. Clooney F. X., *Comparative Theology. Deep Learning Across Religious Borders*, Oxford 2010.
9. De Vries H., *Religion and Violence. Philosophical Perspectives from Kant to Derrida*, Baltimore 2002.
10. Diamond J., *The Word Until Yesterday. What Can We Learn From Traditional Societies?*, London 2012.
11. Dupuis J., *Christianity and the Religions. From Confrontation to Dialogue*, New York 2001.
12. Dworkin R., *Religion Without God*, Cambridge 2013.
13. Farrell T. J., *Walter Ong's Contributions to Cultural Studies. The Phenomenology of the Word and I-Thou Communication*, New Jersey 2000.
14. Geertz C., *Interpretations of Culture*, New York 1973.
15. Haight R., *Jesus Symbol of God*, New York 2002.
16. Halbwachs M., *On Collective Memory*, ed., transl., and introduction L. A. Coser, Chicago 1992.
17. Heschel A. J., *God in Search of man. A Philosophy of Judaism*, New York 1955.
18. Masuzawa T., *The Invention of World Religions. Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago 2005.
19. Ong W., *Hermeneutic Forever: Voice, Text, Digitization, and 'I'*, "Oral Tradition" 1995, No. 10.
20. Phan P. C., *Being Religious Interreligiously. Asian Perspectives on Interfaith Dialogue*, New York 2004.
21. Phan P. C., *Multiply Religious Belonging: Opportunities and Challenges for Theology and Church*, "Theological Studies" 2003, No. 64, pp. 495–519.
22. Smith J. Z., *Tillich [s] Remains...*, "Journal of the American Academy of Religion" 2010, Vol. 78, No. 4, pp. 1139–1170.
23. Smith W. C., *The Meaning and End of Religion*, New York 1964.
24. Smith W. C., *Towards A World Theology. Faith and the Comparative History of Religion*, New York 1981.
25. Taylor Ch., *A Secular Age*, Cambridge 2007.
26. *The Oxford Handbook of Religion and Violence*, eds. M. Juergensmeyer, M. Kitts, and M. Jerryson, New York 2013.

SHOSHANA RONEN
(UNIVERSITY OF WARSAW)

THE GUIDE FOR THE PERPLEXED BY MAIMONIDES: TRANSFIGURATIONS OF A BOOK

ABSTRACT

The article discusses the metamorphoses of a book: The Guide for the Perplexed by Moses Maimonides. The receptions of the book from the time of its publication (1191), and especially his translation into Hebrew (1224) were diverse and went through many changes during the last eight centuries. From its publication the book caused a storm among Jewish thinkers and rabbis, and was accused of being a profanation, was banned, and even burned. These facts are particularly intriguing taking into account the authoritative role of Maimonides in the Jewish world, who was considered as the second Moses, was named the “great eagle”, and his book *Mishneh Torah*, a comprehensive code of Halakhah (Jewish law) is a canonical book since then. Acceptance and rejection of this book can be observed in the Jewish world till today. The book was understood as the source for very different philosophical and theological approaches. Therefore, it has a sense to talk about ‘many Guides for the Perplexed’. The article is concentrated particularly, on modern times: Haskalah and Zionism.

KEYWORDS

Maimonides, The Guide for the Perplexed, Judaism, mysticism, Haskalah, Zionism

ABOUT THE AUTHOR

Shoshana Ronen
Department of Hebrew Studies, Faculty of Oriental Studies
University of Warsaw
e-mail: ronen@uw.edu.pl

Introduction

In this article I would like to present the metamorphoses of the book: *The Guide for the Perplexed* by the medieval Jewish philosopher Moses Maimonides. The text itself, from the time of its publication (1191), and especially its translation into Hebrew (1224) by Iben Tibbon, who consulted the translation with Maimonides himself,¹ has not gone through any changes; however the reception of it was changed during the last eight centuries. From the time of its publication, the book caused a storm among Jewish thinkers and rabbis, and was accused of being a profanation, it was banned, and even burned. These facts are particularly intriguing taking into account the authoritative role of Maimonides in the Jewish world. He was considered to be the second Moses, and his book *Mishneh Torah* (Repetition of the Torah), a comprehensive code of Halakha (Jewish law) is, till today, the canonical interpretation of the Jewish sacred books (*Mishnah* and *Talmud*), and every orthodox Jew is obliged to follow it. Acceptance and rejection of Maimonides philosophical book can be observed in the Jewish world till today. Each era, and each Jewish movement, read and interpreted it differently. The book was understood as the foundation for very different philosophical theories, even opposed to the intention of Maimonides himself, like Spinozistic Pantheism² or modern secularism.³ Therefore, it has a sense to talk about ‘many Guides for the Perplexed’, the many metamorphoses, or various faces, of this one book.

¹ M. Halbertal, *Maimonides*, Jerusalem 2009, pp. 65–66.

² Regarding comparison of Maimonides and Spinoza’s philosophies see: S. D. Breslauer, *Prophecy, Ethics, and Social Involvement: Moses Maimonides, Baruch Spinoza, Abraham Heschel*, “Modern Judaism” 2011, No. 31 (3); I. Dobbs-Weinstein, *The Ambiguity of the Imagination and the Ambivalence of Language in Maimonides and Spinoza*, [in:] *Maimonides and His Heritage*, eds. I. Dobbs-Weinstein, L. E. Goldman and J. A. Grady, State University of New York 2009; C. Fraenkel, *Maimonides’ God and Spinoza’s Deus sive Natura*, “Journal of the History of Philosophy” 2006, No. 44 (2); H. D. Frank, *The Politics of Fear: Idolatry and Superstition in Maimonides and Spinoza*, [in:] *Judaic Sources of Western Thought: Jerusalem’s Enduring Presence*, ed. J. A. Jacobs, Oxford 2011, pp. 177–189; Z. Levi, *Al ktivatam ha’izoterit shel Harambam ve Spinoza*, “Aley Si’ach” 1981, No. 10–11.

³ The secular-Zionist thinker Ahad Ha’am saw in Maimonides the precursor of secularist thought because he gave priority to reason on blind faith. See: D. Biale, *Not in the Heavens: The Tradition of Jewish Secular Thought*, Princeton University Press, 2011, p. 144.

Background

Moshe Ben Maimon known as Moses Maimonides was born in 1138 in Cordoba, Spain. When he was ten years old his family had to escape after the Almohade conquest of the town. From then on, for long years, he lived a nomadic life. In 1159 he settled in the city of Fez in North Africa, which was under the Almohade domination as well, and eventually ended his wandering, and reached the state of rest and security in 1165 when he settled in Fostat near Cairo.⁴

Moses Maimonides is the most influential Jewish theologian and philosopher in the last 800 years, and it will not be an exaggeration to say that also Judaism today is shaped, in its core, by his thinking. He is still relevant to Jewish thinking today as ever. His philosophical work was, and still is, a source for disputes inside Judaism, and in some circles it was and still is considered to be controversial and heretic. We have here a very interesting case in which a respected Halakhic authority is also a controversial thinker.

The Guide for the Perplexed

The *magnum opus* of Moses Maimonides *The Guide for the Perplexed* was published in 1191. The book's mission was to interweave philosophy, in its Aristotelian approach, with religious' revelation, as it is illustrated in the Hebrew Bible. The target of the book were young, educated, familiar with the Islamic philosophy of that time, confused Jews, whose philosophical studies might led them to doubts, and even to abandon religious life and faith. As Maimonides wrote:

The object of this treatise is to enlighten a religious man who has been trained to believe in the truth of our holy Law, [...] and at the same time has been successful in his philosophical studies. Human reason has attracted him to abide within its sphere; and he finds it difficult to accept as correct the teaching based on the literal interpretation of the Law [...]. Hence he is lost in perplexity and anxiety. If he be guided solely by reason, and renounce his previous views which are based on those expressions, he would consider that he had rejected the fundamental principles of the Law; and even if he retains the opinions which were derived from those expressions, and if, instead of follow-

⁴ J. Guttman, *The Philosophy of Judaism*, Northvale 1988, p. 153.

ing his reason, he abandon its guidance altogether, it would still appear that his religious convictions had suffered loss and injury. For he would then be left with those errors which give rise to fear and anxiety, constant grief and great perplexity.⁵

For the perplexed people Maimonides wrote his book to show that there is no contradiction between Torah – the Jewish law – and philosophy. The book is written in the form of letters addressed to his pupil Joseph son of Jehudah. It is presented as the continuation of an individual educational process, that was ended when Joseph the son of Jehudah had to return to his hometown. What derives from the style of writing, and from Maimonides words, is that the book is not designated to the masses but only to the perplexed few. Maimonides did not hide his strict elitist intentions. Masses are not capable to understand and accept the truth, they only become disorientated and lost by it. He objected massive distribution of the book, because he knew that readers who are not philosophically prepared can understand it as a negation of the dogmas of belief. Maimonides was not mistaken, when the book was spread away, a few years after his death, there where riots in Provence (1223) where copies of it were burned.⁶

The enigmatic character of the book triggered various ways of reading. Halbertal writes about four different interpretations, which shed different lights on Jewish tradition: skeptical, mystic, conservative and philosophic.⁷ These various readings show that the book leaves open before the reader alternative comprehensions. Perhaps that was Maimonides intention: to show the perplexed that he does not have to give up neither religion nor philosophy, but, in fact, with the right interpretation, one should understand that they are one, and there is no need to be torn between them.⁸ This is the seed, sowed by Maimonides himself, for different receptions and contradictory interpretations of his book during the last eight centuries.

The book's essential claim is, that philosophy and religion are not two opposite domains which have to be reconciled but, as Julius Guttman read Maimonides, they are two identical spheres. "Philosophy is

⁵ M. Maimonides, *The Guide for the Perplexed*, trans. M. Friedlander, Dover Publications 1956, p. 3.

⁶ M. Halbertal, op. cit., pp. 63–64.

⁷ Ibidem, pp. 299–302.

⁸ Ibidem, pp. 301–302.

rather a means, in fact the sole means, for the internal appropriation of the content of revelation. [...] Philosophy not only has religion as its object, but it is the central element of religion itself, the royal road that leads to God.”⁹ Nevertheless, only that road, namely philosophy, can express some assertions, concerning matters like thought, belief, truth, but not about its goal – God. According to Maimonides, philosophy, human language, and human comprehension, can say nothing about God, no affirmative assertions can be expressed neither about God nor about the supernatural, and what is beyond the world is also beyond our understanding.¹⁰ Maimonides’ theology is known also as *via negativa*. *Via negativa* namely, all the assertions concerning God “refer only to his actions and are negative in character (merely denying imperfection in him).”¹¹ We cannot assert what God is, but only what God is not. This negative theology opened the way to many contradicting understandings of Maimonides’ philosophy. All of them concerning disputes about which assertions can be relate to God, and which are in the frame of idolatry. The polemics regard also the true conception of God, and the Maimonidean successful or unsuccessful solution for this issue. In addition, there were also various accusations of heresy. Another claim was that Maimonides left so little in his concept of God, that, in fact, there is no God there at all.

In the second part of the introduction for the *Guide* named: “directions for the study of this work” Maimonides wrote the following enigmatic words:

I adjure any reader of my book, in the name of the Most High, not to add any explanation even to a single word; nor to explain to another any portion of it except such passages as have been fully treated of by previous theological authorities; he must not teach others anything that he has learnt from my work alone, and that has not been hitherto discussed by any of our authorities. The reader must, moreover, beware of raising objections to any of my statements, because it is very probable that he may understand my words to mean the exact opposite to what I intended to say.¹²

These are puzzling words. Maimonides wrote that his book can be understood in different ways. In order to hide his real intention he put

⁹ J. Guttman, op. cit., p. 155.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 156.

¹² M. Maimonides, op. cit., p. 8.

contradicting views and assertions in the work. All that make that book highly challenging, and it gives the ground for different readings and contradicting understandings.

If as maintained by *via negativa* nothing positive can be said about God, how a Jewish believer should read the Hebrew Bible, which is full of positive assertions about Him, which is saturated with anthropomorphism? Maimonides' reading the language of the Hebrew Bible is figurative. The right approach to read it is hermeneutic.

Such is, e.g., the case with the vulgar notions with respect to the corporeality of God, [...] It is the result of long familiarity with passages of the Bible, which they are accustomed to respect and to receive as true, and the literal sense of which implies the corporeality of God and other false notions; in truth, however, these words were employed as figures and metaphors.¹³

The reason to the figurative language of the Hebrew Bible is the fact that this text is directed to two different audiences, the masses and the intellectual elite. The masses could not understand abstract language, so it was necessary to turn to them with metaphors. Conceptual language could have lead the masses to heresy, but audience which has metaphysical knowledge can understand the abstract and metaphoric meaning of the text.¹⁴ If we accept this attitude that the language of the Holy Book is metaphoric, then Maimonides opens before the readers a diversity of different ways to read, to understand, and to interpret the Hebrew Bible.

I would not like to discuss the *Guide* in details, many important philosophical works did it already,¹⁵ but only to point to the fundamental argument of Maimonides, which was the starting point for a variety of different understandings. His negative theology, the strict

¹³ Ibidem, pp. 41–42.

¹⁴ M. Halbertal, op. cit., pp. 249–250.

¹⁵ From the thousands of works only a few: H. A. Davidson, *Maimonides the Rationalist*, Oxford 2011; M. Gudman, *Sodotav shel more nebukhim*, Tel-Aviv 2010; D. Hartman, *Maimonides: Torah and Philosophical Quest*, Philadelphia 2009; A. J. Heschel, *Maimonides. A Biography*, New York 1982; S. Klein-Braslavy, *Maimonides as Biblical Interpreter*, Boston 2011; S. Maimon, *Givat hamore lishlomo Maimon*, Shmuel Hugo Bergman and Nathan Rotenshtreich eds., Jerusalem 1966; M. Narbonne, *Beur lesefer moreh nebokhi*, Jerusalem 1961; L. Roth, *The Guide for the Perplexed*, London 1948; A. Ravitzky, *Al. Da'at Hamaqom: mehkaram bahagut hajehudit uvetoldoteha*, Jerusalem 1991.

rejection of anthropomorphism (which was against the traditional literal understanding of the Hebrew Bible and the primordial intuition of every traditional Jew), the equation of religion with philosophy which contributed enormously to the rationalization of Judaism – all these elements explain, on the one hand, the great rejection of the book by traditional Jews and on the other hand, the zealotry in which it was accepted by Jews who were familiar with Islamic philosophy of the middle ages and Aristotelianism.¹⁶

Interpretations

Reactions after his death

In the *Guide* Maimonides did not hide the twofold faces of the book. The exoteric language to the masses and the esoteric meaning for the outstanding few. He also asked those few not to reveal his true thought. This fact was the source for a variety of interpretations. The esoteric interpreter, as Ravitzky (1991) showed, gave the absolute significance to Maimonides' declarations about the various ways for understanding. The esoteric reading ascribed the *Guide* radical theological views. The more radical the esoteric reading is the more emphasized is the concealed aspects of Maimonides' opinions, and the gap between his philosophy and the common religious views. In fact, the esoteric interpretation of the *Guide* is also esoteric in itself. The esoteric reading began already during Maimonides' life, and it became more radical in the 14th century when Jewish Aristotelianism became more widespread. Then there was no need for strict esoteric language and Jewish theology could become more philosophical and radical. For instance, it was said that Maimonides did not believe in the creation of the world but in its eternity.¹⁷

The *Guide* spread over rapidly in the Jewish world, and apart from the Jewish-Arabic world it became known through its Hebrew translation in the eras of today's north of Spain, south of France and Italy. Rejections of Maimonides' philosophy were expressed already during his lifetime, and with greater vigor after his death. Again, it is important to note that even his great opponents respected Maimonides

¹⁶ J. Guttman, op. cit., pp. 183–185.

¹⁷ A. Ravitzky, op. cit., pp. 144–149.

the Halakhic man of *Mishneh Torah*, but they rejected Maimonides the philosopher of the *Guide*. The dispute became stronger after Maimonides' death, and in 1303 in Barcelona the rabbinic establishment declared a ban against studying the *Guide* before the age of thirty, and only after studying the Torah in the traditional way, namely, in literally and not figuratively understanding.¹⁸ The followers and the opponents of Maimonides shuddered the Jewish world and both groups were excommunicating each other.¹⁹ The relative acceptance, or real interest in the *Guide's* opinions emerged from the mid of the 13th century and the beginning of the 14th century, even among kabbalists who appropriated Maimonidean views to their approach.²⁰

The main arguments against the *Guide* were concerning the heretical character of the book. The most fundamental was the total rejection of the identification of religion with philosophy. For the opponents, there was a fundamental contradiction between philosophy, which is based on reason, and the Torah, which was given with the revelation of God, and therefore, uniting these two is the denial of the Torah.²¹ Another issue was the total rejection of anthropomorphism. Maimonides wanted all the Jews to know that they should understand that no corporeality should be related to God, however, rabbis thought that simple believers who read the Hebrew Bible literally are entitled to hold these beliefs, and are full and committed Jews.²² The demand of Maimonides was too high for the intellect of simple people who were true believers and, according to the rabbis, should not be accused of heresy. More detailed objections were connected to the fact that reading the *Guide* one could have serious doubts whether Maimonides held some essential beliefs of the rabbinic Judaism such as resurrection of the dead, the creation versus the eternity of the world, or the occurring of miracles.²³ Nevertheless, "the main object of the controversy was not the radicalism of certain conclusions, but the philosophic rationalization of Judaism as such."²⁴

¹⁸ E. Schweid, *Hafilosofim hagdolin shelanu*, Israel 1999, p. 314.

¹⁹ J. Guttman, op. cit., p. 184.

²⁰ M. Idel M., *Maimonides Guide for the Perplexed and the Kabbalah*, "Jewish History" 2004, No. 18.

²¹ E. Schweid, op. cit., p. 316.

²² Ibidem, p. 311.

²³ Ibidem, pp. 310–312.

²⁴ J. Guttman, op. cit., p. 184.

From all what was said, it can be concluded that the main objection to Maimonides' philosophy was expressed by Jews who were living in Christian Europe, particularly in Provence. Jews who were not familiar with philosophical thinking as Jews in the Islamic world. Moreover, the objections came from the rabbinic establishment, perhaps because they were afraid of weakening their authority by people who would be exposed to different and not traditional ways of reading the Torah. Perhaps they also knew their flock, the simple members of their communities who were not able to hold Maimonidean views and remain believers, because they did not have the needed philosophical background.

Interesting is also the hermeneutic way to read the *Guide* following, paradoxically, the Maimonidean way to read the Hebrew Bible. The medieval kabbalist Abraham Abulafia (1240–(?)1291) read the book as a mystic kabbalistic theory hided in its philosophical and rational language.²⁵ Abulafia wrote three commentaries on the *Guide*, a fact the sheds a light on his continues interest in the Maimonidean thought, and moreover, Abulafia was responsible to the wide distribution of the *Guide* in his time, also by teaching it to many of his students in different Mediterranean towns.²⁶ Abulafia's approach to the *Guide* was not a rejection, but a dialectic reading, an *Aufhebung* of the Maimonidean views: to transcend the *Guide* and to "integrated [it] into the more comprehensive path leading to ecstatic experience,"²⁷ to the mystical voyage. He saw in the *Guide* a mystical book, however, not so esoteric (i.e. inferior), as his own Kabbalah, although he grasped an affinity between the secrets of the *Guide* and his on mysticism.²⁸ In that respect, Hofer claims that Abulafia's reading the *Guide* offer an oppositional approach to the typical duality between philosophy and mysticism.²⁹ Abulafia asserts Hofer, by his way of reading, transformed the *Guide* into a mystical text, and "joins what we might typically call rational and non-rational, or discursive and intuitive, modes

²⁵ M. Idel, op. cit.

²⁶ N. Hofer, *Abraham Abulafia's "Mystical" Reading of the Guide for the Perplexed*, "Numen" 2013, No. 60; Idel, op. cit., pp. 205–206, 217–218.

²⁷ Ibidem, p. 203.

²⁸ Ibidem, p. 214.

²⁹ N. Hofer, op. cit.

of thought and experience.³⁰ If it true then this mystic kabbalist's enormous interest in the *Guide* might become clear.

A continuation of this tendency, i.e. reading the *Guide* with mystical eye, one can find in the thinking of some of the Hasidim who have not rejected Maimonides entirely, but interpreted his rational philosophy as hiding kabalistic views.³¹ Gotlib examined the place of Maimonides thought among the members and the rabbis of Habad,³² particularly its last leader Menachem Mendel Schneerson (1902–1994). What was, for Habad, the decisive argument to accept Maimonides' thought was the perception that although he was a rational philosopher he reached very high spiritual stage, and showed that a scholar and a philosopher can be also a great believer. They claimed that with his wisdom and intellectual investigations he reached almost the same level which members of Habad reach in mystical meditations. Maimonides' philosophy lost its actuality, but it was the right revelation of belief for its own time. Therefore, one should not reject it, but see it as a necessary stage of faith's revelation, after all the Jewish faith is such that it develops through generations.³³

At this point I would like to shift to modernity, and to discuss two positive approaches to Maimonides' philosophy, two interpretations which accept the authority and the importance of the *Guide* and use it

³⁰ Ibidem, p. 254.

³¹ A. Nadler, *The Rambam Revival in Early Modern Jewish Thought: Maskilim, Mitnagdim, and Hasidim on Maimonides' Guide of the Perplexed*, [in:] *Maimonides After 800 Years: Essays on Maimonides and his Influence*, ed. J. M. Harris, Cambridge 2007, pp. 253–256; J. Gotlib, *Skhaltanut bilvush hasidi: dmuto shel Ha'Rambam behasidut Habad*, Ramat Gan 2009, p. 205. Also in the middle ages there were attempts to relate to Maimonides hidden kabbalist propensities (M. Idel, op. cit., p. 204). Helpful for those kabbalists was the legend that later in his life he converted to Kabbalah and rejected his *Guide* and the philosophical sections in *Mishneh Torah*. There was also the view that he knew the *Zohar* or at least part of it. Of course something that a scholar cannot accept since the *Zohar* was written in the time when Maimonides was not alive any more. Examining similarities between the *Zohar* and Maimonides Shapiro conclude that the *Zohar* incorporated Maimonides' formulations (M. B. Shapiro, *Studies in Maimonides and His Interpreters*, Scranton 2008, pp. 86–93).

³² J. Gotlib, op. cit. One of the largest Hasidic movement today, known as Lubavitch Hasidism, founded by Shneur Zalman of Liady (1745–1812), in the small town Lubavitch, Russia.

³³ Ibidem, p. 204.

for its own philosophical, social and even political agenda. The first from the 18th and the 19th century and the second from the 20th century.

Haskalah

Haskalah – the Jewish Enlightenment³⁴ (the end of the 18th century and the 19th), which its central cradle was Berlin, had the mission of modernizing the Jews, emancipating them, and making a synthesis between Jewish tradition and the values and thought of the European Enlightenment. It aimed at intellectual and spiritual renewal of Judaism, in the Maimonidean spirit of the rationalization of religion. No wonder then that Maimonides and his philosophy were so central in this intellectual and religious movement. He was the genuine prototype of the Jew who could harmonize Judaism with Philosophy and scientific knowledge. Of course the prevalent philosophy of the nineteenth century was not Aristotelian but Kantian, but still a philosophy of reason. Moses Mendelssohn was the central personality in this process – “renewing Judaism by using its textual heritage.”³⁵

The rediscovery of the *Guide* happened in Germany when Moses Mendelssohn’s teacher Rabbi David Fraenkel initiated the publication of a new edition of the book in 1742. However, the fact that the book did not have rabbinic approbation is meaningful.³⁶ It followed by more editions and eventually a translation into German was published in 1838. The interest in Maimonides’ philosophy in the 18th century is called a “Maimonidean revival.”³⁷ Indeed since the 13th century the *Guide* was published only in Italy during the 15th and 16th century, and after about 250 years was published again in Germany. However, in the hundred years following the 1742 edition the *Guide* was published in six different Hebrew editions and also in translation into various

³⁴ About Haskalah see: S. Feiner, *Haskalah and History: the Emergence of a Modern Jewish Historical Consciousness*, Oxford 2002; idem, *The Jewish Enlightenment*, Philadelphia 2004; M. Pelli, *Haskalah and Beyond: the Reception of the Hebrew Enlightenment and the Emergence of Haskalah Judaism*, Lanham, Md. 2010.

³⁵ D. Sorkin, *The Berlin Haskalah and German Religious Thought: Orphans of Knowledge*, London 2000, p. 54.

³⁶ Ibidem, p. 43.

³⁷ A. Nadler, op. cit.

European languages.³⁸ The Jewish enlightenment revived the interest in Maimonides' philosophy. It must be underlined, however, that Maimonides, as the master of Halakhah, was never forgotten or ignored, it was the case only with his philosophy.³⁹

The most important aspect in Maimonides' philosophy for the *maskilim*⁴⁰ was the combination of Judaism and rationalism and not his Aristotelian paradigm which was at that time obsolete. The most important aspect for them was the harmony they saw in the *Guide* between philosophical truths and religious beliefs.⁴¹ The *Guide* opened the way, for many young Jews, for alternative beliefs to the traditional rabbinical convictions. It was the first step before reading the Kantian-Enlightened Jewish philosophy of Moses Mendelssohn and Salomon Maimon. Maimonides gave the legitimacy for the rationalization of Judaism, so in fact, what was important was not his actual philosophy, but his biography and personality, and his philosophical-religious program. For the *maskilim* he was a great inspiration,⁴² they, mainly, identified with him as being also rejected and persecuted by the rabbis.

The *Guide* was embraced also by the Jewish reform movement in Germany, the Haskalah' successor. Its members saw a great affinity between their ideas and those of the *Guide*. This affinity was in two points: the relation of the Hebrew Bible with philosophy – especially with ethics, and the historical context in which the text of the Hebrew Bible was created.⁴³ Interesting that at the same time when reform Jews saw in the *Guide* a reflection of their beliefs and thought, the leader of the Neo-orthodoxy in Germany Rabbi Samson Raphael Hirsch criticized the book severely as bringing to Judaism foreign thoughts, in particular, by making the knowledge of God the aim of it. Nevertheless, he argued, the core of Judaism is not the end – the knowledge of God – but the means to this end, namely, leaving according the commandments – the Jewish way of life of Torah and its precepts.⁴⁴ More-

³⁸ Ibidem, pp. 234–235.

³⁹ Ibidem, p. 232.

⁴⁰ Adherents of Haskalah.

⁴¹ A. Ravitzky, op. cit., p. 149.

⁴² A. Nadler, op. cit., pp. 236–238.

⁴³ Y. G. Kohler, *Maimonides and Ethical Monotheism*, [in:] *The Cultures of Maimonideanism: New Approaches to the History of Jewish Thought*, ed. J. T. Robinson, Leiden 2009, p. 310.

⁴⁴ Ibidem, p. 311.

over, claimed Hirsch, what Maimonides built in *Mishneh Torah* he destroyed in the *Guide*. Similar rejections were also between *Hasidim*⁴⁵ and *Mitnagdim*⁴⁶ in Eastern Europe.⁴⁷ However, Hirsch's understanding of reform Judaism was not exact. He claimed that they follow the *Guide* by putting in the center the Knowledge of God. But the *Guide*, as has been shown, preferred *via negativa*, which leaves very little of positive knowledge of God, if at all. Representatives of reform-liberal Judaism like Manuel Joel and Davis Kaufmann held also the approach of *via negativa*. Joel claimed that if we say that God exists it means that his non-existence is impossible, if we say that he lives it means that he is not dead. Kaufmann understood Maimonides opinion as one that asserted that one cannot have *any* positive concept of God's essence, In fact, one cannot know anything about God.⁴⁸

Interesting to see how different Jews at the same time and place read the *Guide* for their own religious purposes. For the Reforms, the book should be saved of oblivion because it was the proof that the combination of religion and philosophy, reason and religion is not alien to Judaism, but on the contrary, and they are the followers of one of the greatest authorities in Judaism. While for the Orthodox, Maimonides was a great authority in *Mishneh Torah* but the *Guide*, in their belief, was a dangerously heretic book. Jewish reform seminars in Germany were the centers of the revived interest in Jewish philosophy of the middle ages, and especially the philosophy of Maimonides. "Before the first World War more than a dozen of dissertation on Maimonides alone were produced in Breslau alumni."⁴⁹ Maimonides' philosophy, its strict rationalism and monotheism, were a tool in the "intellectual justification for the continued existence of Judaism in the modern era."⁵⁰ Maimonides' *Guide* helped reform Jews, particularly thanks to the interpretation of Hermann Cohen, the German-Jewish Neo-Kantian philosopher, to make Judaism modern, to show that it is not obsolete, and that Judaism and reason can live together, From their interpretation of the *Guide* emerged a rational ethical monotheism.⁵¹

⁴⁵ The members of the Jewish-religious movement – Hasidism.

⁴⁶ The common name for rabbinical opponents of the Hasidic movement.

⁴⁷ A. Nadler, op. cit., pp. 245–256.

⁴⁸ Y. G. Kohler, op. cit., pp. 311–315.

⁴⁹ Ibidem, p. 332.

⁵⁰ Ibidem, p. 333.

⁵¹ Ibidem.

Ethical monotheism means that “the Jewish concept of God was considered the key to human morality.”⁵² Following the *Guide* Reform Judaism held that only the attributes of action can be relate to God, and they are actual positive attributes “because they represent the impact of God on the world in the form of appearance.”⁵³ Actions means the way of operating in the world, which, in fact, is the sphere of ethics. One can see how the concept of God led those thinkers to the moral perception of Judaism. This is exactly the perception of Hermann Cohen. Cohen claimed that when Maimonides reduced the divine attributes to the attributes of action, he limited his concept of God to that of “the God of ethics”, and for Cohen, God’s actions are revealed as models for people’s actions. Furthermore, God’s knowable essence is exclusively ethical in nature, and it is not an object neither for philosophical interest nor for religious belief. Cohen presented Maimonides as holding “that the essence of God can only be thought of as the ideal of human action.”⁵⁴ For Cohen, the right question should be “What concept of God could be arrived at when all we know of Him is how He acts in the word?”⁵⁵ Morality and Ethics were in the center of concern for liberal Judaism because it shifted the emphasis from the legal aspect of Judaism (*Halakha, mitzvot*) to the social and universal aspects, for example – the moral teaching of the prophets. The concept of God as knowable only as the God of action was very helpful in that endeavor.

Israel and Zionism: the case of Yeshayahu Leibowitz

As opposed to the nineteenth century humanism and enlightenment, in its embodiment in reform Judaism, it seems that in the state of Israel and for the Zionist purpose, Maimonides and his *Guide* had to be read completely differently. In the thinking of the great Israeli philosopher Yeshayahu Leibowitz Maimonides was not any more a subtle modern philosopher, but a zealous and even ultra-traditional religious Halakhic Jew.

⁵² Ibidem, p. 309.

⁵³ Ibidem, p. 320.

⁵⁴ Ibidem, p. 322.

⁵⁵ Ibidem.

In Leibowitz' opinion, Herman Cohen made a great mistake when he read Maimonides' philosophy with affinity to the ethics of Kant. Ethical monotheism is not Maimonides' view. This philosophy, claimed Leibowitz, is anthropocentric, it puts humanity in the center. However, for Maimonides, as Leibowitz read him, ethics and morality are not goals but means. A person has no value in himself but only in his knowledge of God. Morality only help to remove obstacles in the way to God's comprehension.⁵⁶ Therefore, according to Leibowitz, the Jewish enlightenment way of reading Maimonides as the harbinger of their world view, namely, that Judaism is in its essence an ethical monotheism, is an error. There is an abyss between the sacred and the profane in Maimonides thought, and sacred is only God, all in the human sphere, even the most elevated values are in the sphere of the profane. Leibowitz's reading of Maimonides does not allow any liberal-humanistic understanding of him.⁵⁷

According to Leibowitz, Maimonides was, first and foremost, a man of a great faith, and the essence of his work was Halakha and not philosophy. His thinking, argued Leibowitz, was deeply philosophic, however, as opposed to the philosopher who yearns for knowledge, Maimonides yearned for the knowledge of God. Additionally, he belittled all that was connected to the world and human beings, since in comparison to God all lost its importance.⁵⁸ Only God is great, and in this light, all human values and achievements are relative.⁵⁹ If we take into consideration, claimed Leibowitz, the whole of Maimonides work and not neglect the fourteen volumes of *Mishneh Torah* then we should realize that Maimonides was not a philosopher, but Halakhic man. Philosophy for Maimonides was only a tool in his theological project. This project was the purification of the belief in God from any idolatry. Idolatry which can derive from misunderstanding of the Torah. God is one, not because there is no second God, but because he is unique, there is nothing that has some resemblance to God. Therefore, for Maimonides, philosophy is only an instrument to clarify the He-

⁵⁶ Y. Leibowitz, *Emunato shel Harambam*, Israel 1980, p. 45.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem, pp. 9–13.

⁵⁹ P. Mendes-Flohr, *Maimonides in the Crucible of Zionism*, [in:] *Maimonides and his Heritage*, eds. I. Dobbs-Weinstein, L. E. Goldman, J. A. Grady, Albany 2009, p. 185.

brew Bible,⁶⁰ and not a goal for itself. Leibowitz claimed that the whole of the philosophical thinking of Maimonides had one aim: to know God, and to remove any anthropomorphism and personification from him. Therefore, religion is not a different kind, or parallel world, of philosophy, let alone, inferior to it, but philosophical meditation guides people toward the world of Halakha.⁶¹

Paul Mendes-Flohr sees in such an interpretation a view that has ideological-political agenda. He argues that Leibowitz wanted to

[...] conscript the prestige of Maimonides to advance his conception to the relation between religion and state [...] to place religion in vigilant opposition to the state and the inevitable conceits of power. [...] he sought to undercut the widespread image of Maimonides as a prototype of the modern Jew, a rational, liberal humanist.⁶²

Essential for him was to erase from politics any religious rhetoric, and to desecrate all values that are connected to states, nations, patriotism. For Leibowitz, nationalism is the most appalling and contemptible human drive.⁶³ He was very worried concerning the morality of Israel's policy in the occupied territories. He claimed that when nation and its state power are considered superior values then, human actions, evil actions, cannot be restrained.⁶⁴ Therefore, ascribing the highest values, and even holiness, to anything which is part of the human sphere and the human world (and obviously, nations, lands, countries, are part of the human world), can lead to a catastrophe, and is, in Leibowitz' eyes the highest profanation. If only God is holy and holiness is removed to beyond, to the transcendence, than people might not murder and not commit atrocities in the name of earthly values. Mendes-Flohr points to similarities between the theology of Leibowitz and Karl Barth (a comparison that Leibowitz definitely and wrathfully rejected⁶⁵) and claims that: "both men held radically theocentric views anchored in negative theology, and both were alarmed by the frightful implications of a political ethics that failed to eschew the nostrification

⁶⁰ Y. Leibowitz, *Emunato...*, op. cit., p. 16.

⁶¹ Ibidem, pp. 32–33.

⁶² P. Mendes-Flohr, op. cit., p. 185.

⁶³ Y. Leibowitz, *Al olam umlo 'o: sichot im Michael Shashar*, Jerusalem 1988, p. 63.

⁶⁴ Ibidem, p. 78.

⁶⁵ Ibidem, pp. 58–59.

of the divine and the consequent idolatry of politics.”⁶⁶ Only God is holy, and therefore, treating states, lands, and nations as holy is blasphemy.⁶⁷ Doing so is the beginning of fascism.

In a secular age, thought Leibowitz, there is no place to the double strategy of Maimonides. Namely, that the truth is for the intellectual elite, and masses need metaphors and myths. There is an unbridgeable gap between the human sphere and the divine. “From this perspective, one should speak of Judaism as «pure monotheism», not «ethical monotheism» of nineteenth century liberalism, in which the human or ‘ethical’ category was primary and God had no other function than to serve as a guarantor of morality.”⁶⁸ Leibowitz struggled against the subordination of religion to political aims.

Not only Leibowitz was a Zionist thinker who interpreted Maimonides’s philosophy for his own intellectual agenda, other Zionists did it as well. Maimonides for them was the perfect example in the history of Judaism to combine what they wanted to do in their religious thinking: to combine conservatism in Halakha and openness to the modern world. Spanish Jewry of the 11th and 12th century, and Maimonides included, offered that combination of cultural progress and religious conservatism. Maimonides of *Mishneh Torah* and the *Guide* was a perfect combination of these two elements.⁶⁹ For the prominent religious-Zionist thinker rabbi Abraham Yitzhak Hacohen Kook Maimonides was an important thinker. Kook held a dialectical approach which accepted disputes inside Judaism. Therefore, in his thought the *Guide* could be considered as an essential part of Judaism without the necessity that it would be accepted by all Jews. Judaism does not need a total and monolithic overview, and a canon of “kosher” books and traditions. He believed that intra-national and intra-cultural disagreements are justifiable. For Kook the *Guide* was not an alien “Greek” book, but an integral part of Judaism.⁷⁰ For the religious-Zionist thought Maimonides was important because he was open to

⁶⁶ P. Mendes-Flohr, op. cit., p. 186.

⁶⁷ Ibidem, p. 188.

⁶⁸ Ibidem, pp. 189–190.

⁶⁹ D. Schwartz, *Maimonides in Religious-Zionist Philosophy: Unity vs. Duality*, [in:] *The Cultures of Maimonideanism: New Approaches to the History of Jewish Thought*, ed. J. T. Robinson, Leiden 2009, pp. 385–386.

⁷⁰ Like Kook there were other Zionist-religious thinkers who adopted similar approach to Maimonides. Thinkers like Isaiah Aviad and Hayyim Hirschensohn. See: ibidem, pp. 392–399.

the surrounding world and culture, but was also a halahkaic man, and in this he was a model for imitation. For many religious-Zionist thinkers the *Guide* was distrustful because its commitment to medieval science and Aristotelian philosophy. This fact was a threat to the autonomy of Judaism, which means not to be tempted by alien way of thinking (Greek). Nevertheless, many reconciled with the thought that philosophy is a part of Judaism. As Schwartz concludes:

Maimonides figure thus became a symbol representing the intersection of several qualities: leadership, halakhic greatness, creativity, as well as philosophical and cultural openness. This figure suited the pattern of the new (religious) man of the generation promoting a religious-national revival. As far as contents are concerned, most religious-Zionists found other thinkers far more appealing than Maimonides. As an expression of an overpowering, ideal religious pattern, however, there was no alternative to the Maimonidean figure.⁷¹

There was no alternative to Maimonides as a model for the mutual relation between the Jewish tradition on the one hand, and western culture and its philosophical foundations on the other hand, and religion-Zionist could not ignore both worlds.

Apart from the total rejection of the *Guide* as a pure profanation and heresy,⁷² I believe that in the various interpretations and understanding of the *Guide* there are two main directions: On the one hand, those who gave the priority to its words and arguments and therefore, understood the book as a rationalistic understanding of religion, which means that philosophy and religion do not exclude each other. Naturally, each reading took in consideration the philosophy of its time (like Neo-Kantianism in Herman Cohen interpretation). But on the other hand, those who gave priority to Maimonides style and writing's method read him as a hidden mystical thinker who touched the esoteric dimension of reality, even a kabbalist in disguise. I suppose that these two main attitudes are going to be present in the reading of Maimonides also in the future. Maimonides writing style was so esoteric that it can be interpreted differently, and even in contrary ways. As if each interpreter had found in the *Guide* his/her own reflection.⁷³ Maimonides' *Guide* is like a mirror that each reader can see in it ones own image.

⁷¹ Ibidem, pp. 406–407.

⁷² This approach lasts also in modern times, and also in the thinking of some Zionist-religious thinkers. See the case of Zeev Jawitz: ibidem, pp. 387–388.

⁷³ J. Gotlib, op. cit., p. 10.

BIBLIOGRAPHY

1. Biale D., *Not in the Heavens: The Tradition of Jewish Secular Thought*, Princeton University Press, 2011.
2. Breslauer S. D., *Prophecy, Ethics, and Social Involvement: Moses Maimonides, Baruch Spinoza, Abraham Heschel*, "Modern Judaism" 2011, No. 31 (3), pp. 314–331.
3. Davidson H. A., *Maimonides the Rationalist*, Oxford 2011.
4. Dobbs-Weinstein I., *The Ambiguity of the Imagination and the Ambivalence of Language in Maimonides and Spinoza*, [in:] *Maimonides and His Heritage*, eds. I. Dobbs-Weinstein, L. E. Goldman and J. A. Grady, State University of New York 2009.
5. Feiner S., *Haskalah and History: the Emergence of a Modern Jewish Historical Consciousness*, Oxford 2002.
6. Feiner S., *The Jewish Enlightenment*, Philadelphia 2004.
7. Fraenkel C., *Maimonides' God and Spinoza's Deus sive Natura*, "Journal of the History of Philosophy" 2006, No. 44 (2), pp. 169–215.
8. Frank H. D., *The Politics of Fear: Idolatry and Superstition in Maimonides and Spinoza*, [in:] *Judaic Sources of Western Thought: Jerusalem's Enduring Presence*, ed. J. A. Jacobs, Oxford 2011.
9. Gotlib J., *Skhaltanut bilvush hasidi: dmuto shel Ha'Rambam behasidut Ha-bad*, Ramat Gan 2009.
10. Gudman M., *Sodotav shel more nebukhim*, Tel-Aviv 2010.
11. Guttmann J., *The Philosophy of Judaism*, Northvale 1988.
12. Halbertal M., *Maimonides*, Jerusalem 2009.
13. *Harambam: shamranut, mekoriyut, mahapkanut*, ed. A. Ravitzky, Jerusalem 2008.
14. Hartman D., *Maimonides: Torah and Philosophical Quest*, Philadelphia 2009.
15. Heschel A. J., *Maimonides. A Biography*, New York 1982.
16. Hofer N., *Abraham Abulafia's "Mystical" Reading of the Guide for the Perplexed*, "Numen" 2013, No. 60, pp. 251–279.
17. Idel M., *Maimonides Guide for the Perplexed and the Kabbalah*, "Jewish History" 2004, No. 18, pp. 197–226.
18. Klein-Braslavy S., *Maimonides as Biblical Interpreter*, Boston 2011.
19. Kohler Y. G., *Maimonides and Ethical Monotheism*, [in:] *The Cultures of Maimonideanism: New Approaches to the History of Jewish Thought*, ed. J. T. Robinson, Leiden 2009.
20. Leibowitz Y., *Emunato shel Harambam*, Israel 1980.
21. Leibowitz Y., *Al olam umlo 'o: sichot im Michael Shashar*, Jerusalem 1988.
22. Levi Z., *Al ktivatam ha'izoterit shel Harambam ve Spinoza*, "Aley Si'ach" 1981, No. 10–11, pp. 146–154.
23. Maimon S., *Givat hamore lishlomo Maimon*, Shmuel Hugo Bergman and Nathan Rotenschtreich eds., Jerusalem 1966.
24. Maimonides M., *The Guide for the Perplexed*, trans. M. Friedlander, Dover Publications 1956.
25. Mendes-Flohr P., *Maimonides in the Crucible of Zionism*, [in:] *Maimonides and his Heritage*, eds. I. Dobbs-Weinstein, L. E. Goldman, J. A. Grady, Albany 2009.

26. Nadler A., *The Rambam Revival in Early Modern Jewish Thought: Maskilim, Mitnagdim, and Hasidim on Maimonides' Guide of the Perplexed*, [in:] *Maimonides After 800 Years: Essays on Maimonides and his Influence*, ed. J. M. Harris, Cambridge 2007.
27. Narbonne M., *Beur lesefer moreh nebokhi*, Jerusalem 1961.
28. Pelli M., *Haskalah and Beyond: the Reception of the Hebrew Enlightenment and the Emergence of Haskalah Judaism*, Lanham, Md. 2010.
29. Roth L., *The Guide for the Perplexed*, London 1948.
30. Ravitzky A., *Al. Da'at Hamaqom: mehkharim bahagut hajehudit uvetoldoteha*, Jerusalem 1991.
31. Schwartz D., *Maimonides in Religious-Zionist Philosophy: Unity vs. Duality*, [in:] *The Cultures of Maimonideanism: New Approaches to the History of Jewish Thought*, ed. J. T. Robinson, Leiden 2009.
32. Schweid E., *Hafilosophim hagdolin shelanu*, Israel 1999.
33. Shapiro M. B., *Studies in Maimonides and His Interpreters*, Scranton 2008.
34. Sorkin D., *The Berlin Haskalah and German Religious Thought: Orphans of Knowledge*, London 2000.

Shoshana Ronen – e-mail: ronen@uw.edu.pl

ALICJA RYBKOWSKA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

NOWA RZECZOWOŚĆ W PERSPEKTYWIE TEORII AWANGARDY PETERA BÜRGERA

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest ruchowi Nowej Rzeczowości w sztuce niemieckiej połowy lat dwudziestych XX wieku, jego przyczynom i skutkom. Szczegółowe przedstawienia powojennej rzeczywistości w malarstwie Nowej Rzeczowości, ich społeczny krytycyzm i zaangażowanie przedstawione są jako przykład sztuki awangardowej najbardziej odpowiadający słynnej teorii awangardy Petera Bürgera. W swoim opisie awangardy Bürger kładł największy nacisk na awangardową krytykę instytucji sztuki w społeczeństwie mieszczańskim oraz na dialektyczność autonomii sztuki. Niemniej jednak nie podał wielu przykładów tak rozumianej sztuki awangardowej, ograniczając się tylko do dadaizmu i surrealizmu. Niniejszy tekst stara się znaleźć inne egzemplifikacje teorii Bürgera, spośród których doskonałym przykładem wydaje się Nowa Rzeczowość. Ruch ten był nie tylko silnie związany z ówczesną społeczną, ekonomiczną i polityczną sytuacją, ale także starał się rozwiązać problem autonomii sztuki poprzez hasła artystycznego zaangażowania w sprawy społeczne. Podkreślenie tej sfery działalności artystów Nowej Rzeczowości i zestawienie jej z ideami Bürgera może być pomocne w lepszym zrozumieniu zarówno sztuki Nowej Rzeczowości, słabo znanej w Polsce, jak i *Teorii awangardy*.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka, awangarda, teoria, Nowa Rzeczowość

INFORMACJE O AUTORCE

Alicja Rybkowska
Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: alicja.rybkowska@uj.edu.pl

Zdarza się, że przykłady przywołane dla uzasadnienia jakiejś teorii nie w pełni oddają jej sens, a przykłady najwłaściwsze z jakiegoś powodu pozostają na uboczu głównych rozważań. Zadaniem badacza jest nasświetlenie tych przykładów i przywrócenie należnego im znaczenia.

Niniejszy artykuł jest próbą zaaplikowania teorii awangardy Petera Bürgera do sztuki Nowej Rzeczowości. W wydanej w 1976 roku *Teorii awangardy* (polskie wydanie w 2005 roku) Bürger proponuje podwójną definicję awangardy początku XX wieku. Określa ją – po pierwsze – jako atak na instytucję sztuki wykształconą przez społeczeństwo mieszczańskie. Po drugie, awangarda zostaje określona jako moment powstania kategorii nieorganicznego dzieła sztuki, którego kompozycja – przynajmniej pozornie – traci wewnętrzną spójność. Jako kierunki paradygmatyczne dla swojej teorii wskazuje Bürger surrealizm i dadaizm. Nie dzieje się tak bez przyczyny: w swojej pracy naukowej autor ten zajmował się przede wszystkim teorią literatury, a właśnie te dwa prądy spośród szeregu historycznych prądów awangardowych najsilniej oddziaływały na literaturę. Dadaizm rozwinął poezję fonetyczną, a surrealizm – technikę zapisu automatycznego. Wydaje się jednak, że uzasadnione byłoby wprowadzenie do teorii Bürgera także innych, mniej znanych kierunków. W innym wypadku opis awangardy straci na rzetelności i wszechstronności.

Nowa Rzeczowość, kierunek specyficznie niemiecki, miała niewielki zasięg oddziaływania zarówno pod względem czasowym, jak i terytorialnym. Jako praktyczna realizacja pewnego sposobu myślenia o sztuce i rzeczywistości kierunek ten przetrwał maksymalnie dziesięć lat (od połowy lat 20. ubiegłego wieku do momentu dojścia nazistów do władzy). Niemniej w ciągu tych kilku lat Nowa Rzeczowość zdołała objąć nie tylko malarstwo, ale także fotografię, film i literaturę. W swoim artykule skupię się przede wszystkim na malarstwie Nowej Rzeczowości, jako że w malarstwie styl ten był najkonsekwentniej stosowany przez artystów i można wyłonić kilku wybitnych jego przedstawicieli, podczas gdy w innych dziedzinach był on raczej środkiem, a nie celem artystycznych działań. Ponadto większość obrazów Nowej Rzeczowości ma mocno literacki charakter: jest to jeden, ale nie jedyny, z argumentów za tym, aby uczynić ze sztuki Nowej Rzeczowości wykładnię Bürgerowskiej teorii. Najistotniejszym argumentem jest społeczne zaangażowanie Nowej Rzeczowości i jej nieustające dążenie do wprowadzenia daleko idących zmian nie tylko w sztuce, ale przede wszystkim w samym życiu. Artykuł ten ma stanowić nie tylko uza-

sadnienie dokonanej wykładni, ale także wyraz uznania dla determinacji i poświęcenia artystów Nowej Rzeczowości w realizacji tego dążenia.

Zdaniem Bürgera dana postać sztuki warunkowana jest czynnikami społecznymi i dziejowymi, a „dzieło sztuki nie stoi poza społeczną całością, lecz stanowi jej integralną część”¹. Twierdzenie to uważa Bürger za uniwersalne i opisujące sztukę w każdym momencie jej rozwoju. Można jednak zauważyć, że stoi ono w sprzeczności z niektórymi normatywnymi twierdzeniami tradycyjnej estetyki. Tradycję tę zapoczątkował Immanuel Kant swoimi rozważaniami nad zerwaniem przez sztukę związków z praktyką życiową. Przez praktykę życiową rozumie się tu praktykę racjonalnie uporządkowanej mieszczańskiej codzienności. Praktyka ta stanowi w mieszczańskim rozumieniu sztuki negatywny punkt odniesienia: dominuje pogląd, że sztuka winna być wolna od wszelkiego zaangażowania w działalność praktyczną. Taki pogląd rodzi sprzeczność między celami pochodzącymi z wnętrza sztuki, nakierowanymi na realizację wartości artystycznych i estetycznych, a celami narzucanymi sztuce z zewnątrz, przybierającymi postać społecznych oczekiwań. Pierwszą próbą zniesienia tej sprzeczności był według Bürgera estetyzm, który nie starał się pogodzić sprzecznych celów sztuki, lecz jedynie wyeliminować cele zewnętrzne, aby zapewnić sztuce odrębność i autonomię. Skupiając się wyłącznie na celach wewnętrznych sztuki, estetyzm starał się osiągnąć heglowski ideał sztuki samoświadomej, odkrywającej wolność i niezawisłość ducha absolutnego. W czasach Hegla proces zdobywania samoświadomości przez sztukę – proces samokrytyki – nie mógł się jeszcze dopełnić z przyczyn dziejowych: jak długo bowiem sztuka dostarcza interpretacji rzeczywistości (a tego domagał się od niej Hegel), tak długo, choć wyniesiona ponad praktykę życiową, nadal się do niej odnosi. W pierwszej połowie XIX stulecia sztuka wciąż skupiała się na treściach politycznych, co nie pozwalało na uzyskanie pełnej autonomii. Dopiero wysiłek odrzucenia treści politycznych, jaki podjął estetyzm w drugiej połowie XIX wieku, pozwolił sztuce osiągnąć stadium samokrytyki zapowiadane przez Hegla. Bürger opisuje to stadium w następujący sposób:

¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 16.

[...] wraz z rozwojem mieszczaństwa po zdobyciu przez nie władzy politycznej napięcie między ramą instytucjonalną a treściami poszczególnych dzieł w drugiej połowie XIX wieku powoli zanika. Wyniesienie ponad praktykę życiową, stanowiące od zawsze status instytucjonalny sztuki w społeczeństwie mieszczańskim, staje się teraz treścią dzieła sztuki. Dochodzi do utożsamienia ram instytucjonalnych oraz zawartości dzieł².

Wyniesienie ponad praktykę życiową prowadzi do resakralizacji sztuki, co nie oznacza jednak zbliżenia sztuki do religii, lecz podniesienie społecznego znaczenia sztuki poprzez uczynienie z niej rezerwuaru wartości najbardziej cenionych przez społeczeństwo mieszczańskie. Wartości takie jak prawda, solidarność czy człowieczeństwo zostają przeniesione z rzeczywistego życia do sfery sztuki i w niej utrwalone jako prawdziwe i obowiązujące. To rodzi heglowski problem: jak uzasadnić sztukę jako miejsce prawdy, skoro jest ona obszarem pozoru?

Sztuka w społeczeństwie mieszczańskim narzuca sobie zadanie niemożliwe do zrealizowania, kreśląc obraz lepszego porządku i jednocześnie protestując przeciwko zastanemu, złemu porządkowi. Wywalczona przez estetyzm autonomia sztuki sprawia jednak, że protest ten jest pozbawiony znaczenia i skazany na niepowodzenie. Tym samym ujawnia się to, co Bürger określa mianem ciemnej strony autonomii sztuki: brak następstw społecznych. Zerwanie przez sztukę związków z praktyką życiową otwiera przed sztuką nowe możliwości samostanowienia, jednocześnie jednak zawężając możliwość oddziaływania.

Do odsłonięcia tej zależności między autonomią sztuki a pozostawaniem bez względnych następstw zmierzają historyczne prądy awangardowe. Artyści reprezentujący te prądy wykazali, że lansowane przez estetyzm hasło *l'art pour l'art* i związane z nim wyniesienie sztuki ponad rzeczywistość społeczno-historyczną uniemożliwiają dostrzeżenie istotnej cechy sztuki, jaką jest jej faktyczne uzależnienie od społeczno-historycznego rozwoju. Wypracowana przez estetyzm autonomia staje się więc – na wzór heglowskiej koncepcji rozwoju sztuki – etapem, który jest przejawem doskonalenia się i jednocześnie pozwala dostrzec własną niedoskonałość. Z tego względu autonomia sztuki – mimo pewnych niezaprzeczalnych wartości – uznana została przez artystów Wielkiej Awangardy za zagrażającą istotnym własnościom sztuki.

² Tamże, s. 34.

Socjologiczno-funkcjonalna relatywizacja sztuki pozwala Bürgerowi zaproponować definicję europejskiej awangardy początku XX wieku jako ataku na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Tak jak estetyzm był fazą samokrytyki sztuki przejętej treściami politycznymi, tak historyczne prądy awangardowe stanowią fazę praktycznej samokrytyki sztuki mieszczańskiej: sztuki wyzbytej wszelkich treści politycznych, ale też wyzbytej faktycznego społecznego znaczenia. Nawet najbardziej ekstremalne przejawy awangardowej działalności są według Bürgera wymierzone nie w całą dotychczasową tradycję sztuki, lecz jedynie w wycinek tej tradycji. Wycinek ten, choć niewielki, jest jednak historycznie istotny dla rozwoju sztuki ze względu na swoje uwikłanie w autonomię. Stąd też nie można bagatelizować znaczenia instytucji sztuki, jaka rozwinęła się w społeczeństwie mieszczańskim. Choć instytucja ta była ograniczona pewnymi brakami płynącymi ze zbyt luźnego związku z praktyką życiową, to jednak dostrzeżenie tych braków stało się stymulatorem zmian i rozwoju. Na pojęcie instytucji sztuki składają się w teorii Bürgera dwa elementy: „aparatus służący tworzeniu i dystrybucji sztuki” oraz „panujące w danej epoce wyobrażenia na temat sztuki, znacząco wpływające na recepcję dzieł”³. Historyczne prądy awangardowe zwracają się z taką samą mocą przeciwko obu tym elementom, zdecydowanie negując instytucję sztuki w jej postaci wyniesionej ponad praktykę życiową. Zwrot ten, żywiołowy i zdecydowany, wyrażał się przede wszystkim w nieustającym dążeniu do zniesienia sztuki w praktyce życiowej. Zniesienie to interpretuje Bürger w duchu heglowskim: „nie chodzi o zniszczenie sztuki, lecz o przeprowadzenie jej do praktyki życiowej, gdzie – choć w zmienionej postaci – byłaby przechowywana”⁴.

Zapoczątkowanie w mentalności odbiorców zmian, które mogłyby doprowadzić do udanej próby przeprowadzenia sztuki do praktyki życiowej, było zadaniem wymagającym od artystów Wielkiej Awangardy pomysłowości i odwagi. Ich działania, często wywołujące oburzenie opinii publicznej, wynikały z przekonania, że tylko sztuka, która całkowicie odcina się od (złej) praktyki życiowej, może stać się zaczątkiem praktyki zorganizowanej według całkowicie nowych zasad. Inaczej mówiąc, nowa sztuka wymagała nowego społeczeństwa, a artystom chodziło nie tyle o społeczne zrozumienie, ile po prostu

³ Tamże, s. 27.

⁴ Tamże, s. 61.

o reakcję odbiorców. Reakcja ta – pozytywna czy negatywna – utwierdziłaby ich w przekonaniu, że skandalizujące praktyki są dobrą drogą do przywrócenia sztuce jej społecznego znaczenia. Cytując Bürgera: „artysta awangardowy dąży do wywołania szoku, ponieważ wiąże z tym nadzieję, że, pozbawiając odbiorcę sensu, zwróci mu uwagę na problematyczność praktyki życiowej oraz konieczność zmiany”⁵. Szok staje się pożądanym bodźcem do zmiany zachowania. Podstawowym narzędziem wywoływania szoku jest zaniegowanie praktyk, jakie do tychczas ustaliły się w sztuce. Artyści nie zadowolają się jednak zaniegowaniem poszczególnych obszarów tradycyjnej działalności artystycznej (takich jak wybrane techniki artystyczne czy zasady stylistyczne), lecz odrzucają z jednakową niechęcią wszystkie procedury stosowane przez swoich poprzedników działających w ramach instytucji sztuki wykształconej przez społeczeństwo mieszczańskie. Tym samym dojść ma do radykalnego i niespotykanego wcześniej na taką skalę załamania tradycji. Może się to wydawać sprzeczne z wcześniejszym twierdzeniem, że artyści reprezentujący historyczne prądy awangardowe kierowali się nie przeciwko całej tradycji sztuki, lecz jedynie przeciwko wycinkowi tej tradycji, jakim była instytucja sztuki ugruntowana w społeczeństwie mieszczańskim. Sprzeczność ta jest jednak tylko pozorna: nadal pozostaje w mocy twierdzenie, że historyczne prądy awangardowe za cel swoich ataków obrały nie całą sztukę, lecz jedynie jej postać określoną przez standardy społeczeństwa mieszczańskiego. Ponieważ jednak charakterystyczny dla tej postaci sztuki był podziw dla starych mistrzów i wzorowanie się na dawnych ideałach artystycznej pracy, odwrót od historycznej tradycji sztuki ukształtowanej w społeczeństwie mieszczańskim oznaczał – pośrednio – odwrót od wszystkich tradycyjnych środków wyrazu i środków stylistycznych.

Zrozumiałe jest, że pragnienie dokonania tak radykalnego załamania tradycji mogło być trudne do spełnienia: aby móc obalić pewną tradycyjnie ugruntowaną instytucję, konieczna jest doskonała znajomość zasad rządzących tą instytucją. Znajomość zasad natomiast może pociągnąć za sobą mimowolne do nich przywiązanie. Tak więc i na tym etapie rozwoju sztuki Bürger wskazuje na istnienie nieuchronnej sprzeczności: dążenie awangardystów do ponownego włączenia sztuki w proces życia okazuje się przedsięwzięciem skazanym na niepowo-

⁵ Tamże, s. 104.

dzenie. Obietnica zniesienia sztuki jest iluzją zarówno w wymiarze praktycznym, jak i teoretycznym. Przywrócenie sztuki życiu może być tylko pozorne: realizując swoje postulaty sztuki zaangażowanej, artyści Wielkiej Awangardy padli ofiarą samoniezrozumienia. Zwrot przeciwko estetyzmowi był zwrotem dokonany na pewnej płaszczyźnie ideologicznej, która nigdy nie została całkowicie porzucona. O ile wcześniej – w estetyzmie – walczono o uniezależnienie sztuki od jej uwarunkowań społecznych, o tyle historyczne prądy awangardowe walczyły o uniezależnienie sztuki od jej uwarunkowań historycznych, związanych z tradycjami dawnych mistrzów i szkół artystycznych. Nie udało się ominąć pułapki autonomii. Co więcej, górnolotne hasła zniesienia dystansu między sztuką a praktyką życiową straciły wkrótce swój „patos historycznej postępowości”⁶, a zabiegi stosowane przez artystów reprezentujących historyczne prądy awangardowe, wówczas wywołujące szok, dzisiaj skazane są na ośmieszenie. Z perspektywy czasu widać bowiem ich nieskuteczność: mimo ataku na instytucję sztuki wykształconą przez społeczeństwo mieszczańskie instytucja ta – wyniesiona ponad praktykę życiową i stroniąca od otwartego angażowania się w rzeczywistość społeczno-historyczną – funkcjonuje nadal.

Niemniej jednak nie można z tego względu całkowicie odmawiać ważności i znaczenia historycznym prądom awangardowym (tak jak wcześniej nie odmówiliśmy znaczenia estetyzmowi, uznając go za istotny etap historycznego rozwoju). Atak na sztukę, choć nieudany, odsłonił jej instytucjonalne podstawy i zasygnalizował istnienie pewnego problemu. Mianowicie sztuka, choć tworzona w konkretnej sytuacji społecznej i historycznej, pozostaje jednak bez następstw dla tej sytuacji. Ponadto, choć historycznym prądom awangardowym nie udało się całkowicie znieść dychotomii między sztuką „prawdziwą” i zaangażowaną, to jednak zwrócenie uwagi na istnienie tej dychotomii zainspirowało wielu artystów do penetrowania nowych obszarów i angażowania się w kwestie społeczne. Jak podsumował to Bürger, „nawet jeśli idea całkowitego sprowadzenia sztuki do praktyki życiowej poniosła klęskę, to jednak dzieło sztuki weszło w nową relację z rzeczywistością”⁷.

⁶ Tamże, s. 62.

⁷ Tamże, s. 118.

Nowy typ dzieła sztuki wejść musiał w nową relację z nową rzeczywistością. W tym miejscu chcę przejść do opisu twórczości artystów reprezentujących nurt Nowej Rzeczowości, aby wykazać, że nurt ten byłby najlepszym przykładem dla poparcia tez Bürgera. Ponieważ nurt ten jest specyficznie niemiecki – oraz ponieważ znaczenie historyczno-społecznych uwarunkowań sztuki jest w teorii Bürgera nadrzędne – zacząć muszę od krótkiego omówienia sytuacji w powojennych Niemczech, kiedy to narodził się omawiany ruch artystyczny.

Wyczekiwany koniec I wojny światowej wzbudził nadzieje wielu ludzi na pojawienie się nowego, lepszego porządku, który wyłonić się miał z chaosu wojennej zawieruchy. Nadzieje te jednak szybko zostały rozwiane. 14 sierpnia 1919 roku weszła w życie weimarska konstytucja Rzeszy. Nowo powstała republika obarczona była nie tylko brzemieniem przegranej wojny, ale także dziedzictwem po upadłym cesarstwie wilhelmińskim. Tego pierwszego starała się pozbyć przez wykreowany przez siebie mit o „ciosie zadany w plecy” (*Dolchstoßlegende*), według którego porażka Niemiec nie wynikała z klęski poniesionej w walkach wojennych, lecz z wewnętrznej zdrady popełnionej przez Żydów i socjalistów; z tym drugim nigdy nie udało się jej ostatecznie rozprawić. Nie to było zresztą priorytetem: najważniejsza była szybka i sprawna likwidacja wewnętrznego stanu wojny. Tysiące żołnierzy należało sprowadzić z powrotem do kraju, a wyspecjalizowaną gospodarkę podporządkowaną wojennym potrzebom przekształcić w taki sposób, aby zapewnić im po powrocie miejsca pracy. Kolejnym tysiącom ofiar należało zorganizować państwowy system wsparcia i opieki.

Nie było to zadaniem łatwym: 10 stycznia 1920 roku weszły w życie postanowienia traktatu wersalskiego. Niemcom dano zaledwie dwa tygodnie na ustosunkowanie się do nich, a wszelkie argumenty wysunięte przez niemieckich dyplomatów na rzecz ich złagodzenia zostały oddalone. Traktat ten, nazywany przez wielu „dyktatem wersalskim”, zawierał wiele upokarzających dla Niemców postanowień. Przede wszystkim, Niemcy uznane zostały za agresora i obciążone pełną odpowiedzialnością za wybuch I wojny światowej, wówczas nazywanej jeszcze Wielką Wojną. W związku z tym nałożono na nie kontrybucję, której wysokość ustalono w 1921 roku na 100 miliardów marek w złocie. Ponadto Niemcy utraciły swoje kolonie zamorskie i część terytoriów europejskich. W celu zapobieżenia kontynuacji mocarstwowej polityki Niemiec wprowadzono zakaz łączenia Niemiec i Austrii oraz zarządzono demilitaryzację Nadrenii.

Jak się okazało, reparacje wojenne znacznie mniej obciążły niemiecką gospodarkę, niż się obawiano, i wcale nie zmierzały ku jej całkowitemu zniszczeniu. Mimo to ówczesni Niemcy uważali postanowienia traktatu wersalskiego za krzywdzące i niesprawiedliwe, przede wszystkim ze względu na moralne obciążenie towarzyszące przejściu całej odpowiedzialności za wojnę. Katastrofalną sytuację ekonomiczną Niemiec traktowano jako wynik wprowadzenia postanowień traktatu wersalskiego, choć obecnie wielu badaczy zaprzecza, aby hiperinflacja, która zaczęła się w 1922 roku, wynikała bezpośrednio z finansowych obciążeń narzuconych Niemcom w Wersalu. Niemniej zjawisko hiperinflacji przybrało w Niemczech takie rozmiary, że w 1923 roku marka papierowa w zasadzie utraciła funkcję środka płatniczego, a zakłady pracy rozpoczęły procedurę wydawania walut zastępczych. Indeks cen hurtowych w styczniu 1923 roku był 2783 razy wyższy niż w 1913 roku, do grudnia 1923 roku przewyższył go już 1261 miliardów razy⁸, a pod koniec listopada 1923 roku za jednego dolara amerykańskiego płacono 4,2 biliona marek⁹. Robotnicy dostawali wypłatę dwa, a nawet trzy razy dziennie, aby w przerwie zdążyli zrobić podstawowe zakupy, zanim otrzymane pieniądze całkowicie się zdevaluują. Na ulicach częstym widokiem byli ludzie wyruszający z całymi walizkami czy taczkami pieniędzy po codzienne sprawunki. W związku z tym 2 listopada 1923 roku zaczęto drukować banknot o nominale stu bilionów marek¹⁰.

1924 rok przyniósł ze sobą względną stabilizację, która pozwoliła mieszkańcom weimarskich Niemiec dostrzec drugie oblicze republiki: dążenie do postępu, rozwój kulturalny, reformy społeczne zmierzające do poprawy sytuacji bytowej robotników, uczącej się młodzieży i kobiet. Erich Maria Remarque nazywa ten okres we wstępie do *Czarnego obelisku* „legendarnymi latami”, „kiedy nadzieja unosiła się nad nami jak flaga, a my wierzyliśmy w rzeczy tak podejrzane, jak ludzkość, sprawiedliwość, tolerancja – a także w to, że jedna wojna światowa powinna być wystarczającą nauką dla jednego pokolenia...”¹¹.

⁸ Zob. D. J. K. Peukert, *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2005, s. 75.

⁹ Zob. E. D. Weitz, *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2011, s. 93.

¹⁰ Tamże, s. 123.

¹¹ E. M. Remarque, *Czarny obelisk*, tłum. A. Kaska, Poznań 2010, s. 5.

Tę dwoistość Republiki Weimarskiej i tragiczne rozdarcie między wzniosłymi hasłami i celami a skromnymi środkami oddają powtarzające się w wielu opracowaniach zdjęcia i szkice z demonstracji inwalidów wojennych, przedstawiające okaleczonych mężczyzn ubranych w mundury z licznymi odznaczeniami otrzymanymi na wojnie. Wizerunki te można uznać za smutną metaforę całej epoki Niemiec Weimarskich: bieda i nieszczęście odziane w dumny mundur. Takie przynębiające widoki nie mogły nie wpłynąć na radykalizację nastrojów społecznych, a to z kolei znajdowało swoje odbicie w tworzonej wówczas sztuce. Skutki I wojny światowej wyrażały się w buncie przeciwko istnjącemu porządkowi społecznemu i politycznemu. Kryzys światopoglądowy zrodził sztukę agresywną, zaangażowaną, o tendencjach demaskujących i demistyfikatorskich. Szczególnie częste były wystąpienia o charakterze antymilitarystycznym i antyburżuazyjnym. Charakterystyczne dla sztuki niemieckiej tego okresu były ironia, poczucie absurdu, zwątpienie w humanistyczne wartości, pesymizm. Hermann Bahr już w 1916 roku pisał w tekście poświęconym sztuce niemieckiego ekspresjonizmu:

Nigdy nie było czasu takiego przerażenia, takiego śmiertelnego przerażenia. Nigdy świat nie był tak grobowo niemy. Nigdy człowiek nie był tak mały. Nigdy nie odczuwał takiego strachu. Nigdy radość nie była mu tak daleka, a wolność tak martwa. Jest to krzyk nędzy – człowiek woła o swoją duszę: nasze czasy są jednym wielkim krzykiem nędzy istnienia. Również sztuka krzyczy z głębokiej ciemności, woła o pomoc, woła o ducha i to jest ekspresjonizm¹².

Cytat ten doskonale oddaje to, co John Willet w swojej pracy *Ekspresjonizm* nazwał „nadzwyczajnym, maniacko-depresyjnym charakterem ruchu”¹³: wizję powszechnego braterstwa przechodzące w najczarniejszą rozpacz i grozę. Rozgoryczenie twórców przejawiało się w drastycznej tematyce i w drastycznych środkach wyrazu. Herbert Read wyróżnia trzy zasadnicze sposoby postrzegania świata: realizm, idealizm i ekspresjonizm. Ekspresjonizm dąży do wyrażenia uczuć artysty (a nie bohaterów obrazu) za wszelką cenę, przy czym „ceną jest zwykle deformacja lub przejawienie rzeczywistości graniczą-

¹² Cyt. za: B. Osińska, *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005, s. 16–17.

¹³ J. Willet, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 9.

ce z groteską¹⁴. Świat wykreowany przez artystów takich jak Emil Nolde czy Ernst Ludwig Kirchner jest światem przykrym, bolesnym, odpychającym. Jego mroczność i zło oddane są z pasją i furją, co przejawia się w karykaturalnej deformacji postaci.

Rozczarowanie, jakie przyniósł ze sobą nowy powojenny porządek, zmusiło jednak artystów do postawienia sobie pytania, czy samo zaangażowanie emocjonalne jest w takiej sytuacji najwłaściwszą postawą. Postawienie tego pytania rozpoczęło okres przepracowywania ekspresjonizmu i mierzenia się z mroczną stroną tej sztuki, która – mimo olbrzymiego zaangażowania artystów w proces powstawania prac – pozostawała bez żadnych społecznych następstw. Wydawało się, że ekspresjonizm przestał być twórczy, przeżył się. W 1920 roku Gustav Friedrich Hartlaub nazwał ekspresjonizm „bankrutem”, a w 1921 roku Iwan Goll opublikował artykuł *Ekspresjonizm umiera*. Jeszcze wcześniej, bo w 1918 roku, powstała w Niemczech Grupa Listopadowa (*Novembergruppe*), zrzeszająca artystów niezadowolonych z kierunku obranego przez ekspresjonizm, którzy za swój główny cel uważali uczynienie sztuki bardziej aktualną i reagującą. Z tego dążenia do uczynienia swojej twórczości odpowiedzią na aktualne problemy społeczne i umiejscowienia jej w określonej sytuacji dziejowej wywodzili się także artyści Nowej Rzeczowości. Stosując duże uproszczenie, można powiedzieć, że ekspresjonizm dominował w latach bezpośrednio po wojnie, natomiast Nowa Rzeczowość przejęła czołową pozycję w połowie lat dwudziestych, kiedy powojenny chaos był już częściowo opanowany. Wspomniany już Hartlaub zorganizował wystawę pod tytułem *Nowa Rzeczowość (Neue Sachlichkeit)* w 1925 roku w Mannheimer Kunsthalle, akcentując różnice między sztuką prezentowanych przez siebie artystów a sztuką ekspresjonistów. Rozemocjonowaną wizyjność ekspresjonizmu Nowa Rzeczowość starała się zastąpić bardziej wyważonym obrazem smutnej powojennej rzeczywistości, odtwarzanej z anatomiczną dokładnością. Adam Kotula i Piotr Krakowski streszczają różnice między sztuką ekspresjonistów a sztuką artystów Nowej Rzeczowości w następujący sposób:

[...] o ile w ekspresjonizmie poprzez egzotykę, erotyzm czy często występujące wątki religijne twórcy pragnęli przenieść widza w sferę fantazji, symbolizmu, pewnych ponadczasowych uogólnień, o tyle Nowa Rzeczowość ściągała

¹⁴ H. Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 186.

go z powrotem na ziemię, aczkolwiek też nigdy całkowicie z ekspresjonistycznej uczuciowości nie rezygnowała¹⁵.

Nowa Rzeczowość nie chce już, jak ekspresjoniści, wyrażać niewyraźnego, lecz w sposób wierny i trzeźwy obrazować to, co widzialne. Można powiedzieć, że radykalizm ekspresjonistów został zachowany, lecz zmienił się jego główny punkt ciężkości, położony teraz na akcenty społeczne i polityczne. Artyści tacy jak Otto Dix, George Grosz czy Max Beckmann, choć uciekali się do podobnych rozwiązań formalnych, co ekspresjoniści, starali się mówić o świecie istniejącym w sposób obiektywny, a nie o subiektywnych dramatach rozgrywających się w duszy artysty. Ekspresjonistów krytykowali za to, że mówili wyłącznie o sobie, czyniąc swoją sztukę egoistyczną i ślepą na prawdziwe problemy. Grosz pisał: „Wydźcie ze swojej pracowni [...]. I przestańcie indywidualistycznie zamykać się w sobie, niech was przenikną idee ludzi pracy, dopomóżcie im w walce ze społeczeństwem, które ich wydziedzicza”¹⁶.

Nowa Rzeczowość programowo przeciwstawiała się ekspresjonizmowi, krytykując go jako rodzaj estetyzmu (w Bürgerowskim sensie). Odpowiedzią na poczucie zagrożenia prześladowające Niemców po upadku cesarstwa i proklamowaniu Republiki Weimarskiej było zaangażowanie artystów w sprawy społeczne i polityczne, które przyjmowało postać pozytywnego programu podejmowania nowych zadań i wyzwań. Stąd nazwa Nowa Rzeczowość, doskonale oddająca konstruktywny charakter ruchu. Nazwa ta zwraca też uwagę na nowe asocjacje myślowe tworzone przez artystów, które zbliżają ich twórczość do surrealizmu i malarstwa metafizycznego. Podobnie jak w malarstwie metafizycznym, także tutaj ważną rolę w budowaniu nastroju odgrywa nieruchoma, budząca lęk przestrzeń przedstawiona na obrazie. Ze względu na tę dążność do przekraczania granic widzialnej rzeczywistości inny teoretyk ruchu, Franz Roh, proponował nazwę realizm magiczny (która jednak przyjęła się przede wszystkim w odniesieniu do literatury). Ze względu na tendencję do tworzenia nowych, metaforycznych skojarzeń możemy powiedzieć, że najważniejszą figurą tej sztuki jest metafora, a nie – jak to miało miejsce w ekspresjonizmie – hiperbola. Nowa Rzeczowość podważa i tonuje nacisk

¹⁵ A. Kotuła, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972, s. 226.

¹⁶ Cyt. za: B. Osińska, wyd. cyt., s. 23.

na skrajności, jaki miał miejsce w ekspresjonizmie. Twórczość tę charakteryzuje niepowtarzalna mieszanka oschłego, szorstkiego realizmu połączonego z sentymentalizmem. Często brutalny, cyniczny przekaz niesie ze sobą mimo wszystko pewną dozę liryzmu. Co intrygujące, zarówno wrażenie pewnej brutalności obrazu, jak i wrażenie jego subtelного liryzmu wynikają z tego samego: z precyzyjnej dokładności w odtwarzaniu rzeczywistych przedmiotów. Taki drobiazgowy opis rzeczywistości charakterystyczny jest dla sztuki niemieckiej i znamy go chociażby z twórczości Albrechta Dürera czy Martina Schongauera. Widzialna rzeczywistość ukazana jest w sposób jasny i wyrazisty, uderza suchość i ekonomiczność środków.

O ile pozytywną stroną kierunku było podejmowanie nowych zadań i wyzwań, o tyle strona negatywna związana była z rozczarowaniem artystów powojenną rzeczywistością. Głosili oni – za pisarzem Erichem Kästnerem – że są pokoleniem, które w nic już nie jest w stanie wierzyć. Pesymistyczna, wręcz katastroficzna wizja świata przekładała się na tematykę twórczości artystów Nowej Rzeczowości: Max Beckmann na przykład malował trzęsienie ziemi w Mesynie (w którym w 1908 roku zginęło co najmniej 100 tysięcy osób) i zatonięcie *Titanica*. Cynizm, gorycz, świadomość beznadziejnej sytuacji sprawiały, że sztuka Nowej Rzeczowości stała się próbą artystycznego rozrachunku z trudną sytuacją polityczną, społeczną, gospodarczą i ekonomiczną. Aspekt gospodarczy i ekonomiczny, choć może nie najważniejszy, najsilniej oddziaływał na jednostki: psychologicznymi skutkami inflacji była niepewność i poczucie braku stabilizacji. Zmieniające się nieustannie kursy walut wymuszały konieczność podejmowania szybkich działań, a formy porządku były tylko chwilowe. To z kolei prowokowało do nieprzemyślanych zachowań: podjęcie ryzyka w danym momencie było mniejszym ryzykiem niż podjęcie go w przyszłości. Z drugiej strony trudna sytuacja finansowa wymagała od ludzi większej dyscypliny. Jak napisał Detlev Peukert, po I wojnie światowej „formą życia stał się obóz, sposobem poruszania się – kolumna”¹⁷. Na każdym kroku ujawniała się sprzeczność między postępowymi ambicjami a nędzną rzeczywistością.

Wobec tego kryzysu artyści Nowej Rzeczowości wypracowali szczególną ikonografię upadku, przedstawiając kaleki i biedaków osadzonych w nieprzyjaznej przestrzeni miejskiego koszmaru. George

¹⁷ D. J. K. Peukert, wyd. cyt., s. 170.

Grosz pisał o tamtym okresie swojej twórczości: „duch przekory kazał mi malować i rysować. Starałem się swymi pracami przekonać świat, że to, co się działo, było obrzydliwe, chore i pełne hipokryzji”¹⁸. Zauważamy, że postaci na obrazach Grosza nie są namalowane z portretową dokładnością, lecz raczej reprezentują określoną klasę społeczną i jej wady. Pojawiający się często gruby, łysy, rumiany mieszczuch zasiadający właśnie do obfitego obiadu w restauracji jest figurą *pars pro toto* zepsutego mieszczaństwa, obojętnego na społeczną nędzę. Doskonałym przykładem zastosowania tej figury przez artystę jest jego prześmiewczy obraz *Filary społeczeństwa*, na którym mieszczaństwo przedstawieni są jako złowroga, niszczycielska masa. Zajrzeć możemy do ich rozciętych głów: znajdują się tam elektryczne przewody i ekskrementy; jeden z mieszczan ukrywa zawartość swojej czaszki pod nasadzoną na nią nocnikiem, duchowny kryje ją pod księżowskim biretem. Istotną rolę odgrywa gazeta czytana przez jednego z bohaterów obrazu: prasa codzienna przyczyniała się wówczas do rozpowszechniania fałszywie optymistycznych informacji na temat sytuacji ekonomicznej i społecznej. Jeden z mieszczan, dzierżący szablę pruskiego żołdaka, na krawacie ma wyhaftowaną swastykę. Na innym obrazie widzimy osła przed korytem wypełnionym zdevaluowanymi banknotami. Pojawia się też motyw drutu kolczastego i zatkanych uszu, który może być wyrazem chęci rozprawienia się z niedawną wojenną przeszłością, ale może też być krytyką obojętności wielu ludzi na aktualną sytuację.

Choć obrazy te mają wydźwięk satyryczny, to jednak budzą przede wszystkim wstręt i obrzydzenie. W odhumanizowanym zgiełku ulicznym istnieje równoległe do siebie wiele niedających się pogodzić światów: świat bogatych i biednych, świat wojennych inwalidów i tych, którzy z wojny wrócili cało, świat zakłamania i świat smutnej prawdy o wojennej rzeczywistości. Wszystkie te światy wydają się w jakiś sposób złe i skażone. W tej płątanie elementów dopatrzeć się można pewnego powinowactwa formalnego z futuryzmem. O ile jednak w futuryzmie nieustanne zmienianie proporcji i kierunków, natłok budynków, ludzi i pojazdów miał być wyrazem radosnej afirmacji teraźniejszości i zadowolenia z kierunku, w jakim zmierza świat, o tyle w twórczości Grosza i innych artystów Nowej Rzecz-

¹⁸ Cyt. za: D. Elger, *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Köln–Warszawa 2005, s. 48.

wości elementy te były wyrazem czegoś zupełnie przeciwnego. Chaotyczne kompozycje miały uzmysłwić odbiorcom chaos istniejący we współczesnym im świecie, a przedstawienia wojskowych, prostytutek, księży i bogatych przedsiębiorców – odsłonić bankructwo wszelkich kodeksów honorowych, norm religijnych i zasad moralnych.

Na upadek wszelkich ideałów wskazywał w swojej twórczości także Rudolf Schlichter. Pojawiający się w jego obrazach motyw sklepowego manekina wskazuje nie tylko na przerost konsumpcjonizmu, ale także na pozę przyjmowaną przez ówczesnych mieszczan i kryjącą się za nią pustkę. (Podobnie Georg Simmel twierdził, że wyróżniającą cechą mieszkańców wielkich miast jest zblazowanie¹⁹). Dominuje poczucie alienacji. W twórczości tej przejawiają się też nienawiść i wstręt do elit odczuwane przez wielu Niemców. Wielkomiejski świat, atmosfera nocnego lokalu, knajpy czy kabaretu, tętniąca życiem ulica okazują się obiektami nie tyle fascynacji artysty, ile obrzydzenia i nienawiści. Szubienica wkomponowana w uliczny pejzaż jest tego wymownym świadectwem.

Podobnie krytyczne spojrzenie na ówczesną socjetę prezentuje Max Beckmann. Liczne przedstawienia sceny, kabaretu czy kawiarni (obraz *Przyjęcie w Paryżu*) zwracają uwagę na brak przestrzeni prywatnej. Jeśli już się pojawia, to – jak na obrazach Beckmanna – kryje w sobie perwersję i okrucieństwo. Podobną tendencję zauważyć można na obrazach Ottona Diksa, na których prostytutki i eleganckie damy są trudne do odróżnienia, a mocny makijaż nadaje im drapieżny i wulgarny wygląd. Za blichтром piór, muzyki i tańca towarzyskiego kryje się jednak pustka. Wykwintne stroje gości lokalu stanowią smutny kontrast z ubogą rzeczywistością. Być może powtarzający się u wielu artystów Nowej Rzeczowości motyw przepychu, eleganckich kreacji wieczorowych i rozrywek wyższych sfer podkreślić ma, że zadaniem sztuki są nie próby zamaskowania otchłani (jaką stanowią te stroje i rozrywki), lecz właśnie próby oddania jej przerażającej głębi. Próby te mogą stać się pierwszym krokiem do jej zasypania. Pojawia się jednak pytanie, jak zareagujemy na świadomość pustki.

Z pytaniem tym próbował się zmierzyć Alexander Kanoldt, inny malarz zaliczany do nurtu Nowej Rzeczowości. Kanoldt malował liczne martwe natury z roślinami, jakby wskazując na wegetatywny

¹⁹ Zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.

stan, w jakim zmuszeni byli żyć ludzie po wojnie. Wykorzystanie motywu usychających roślin doniczkowych sugeruje też stan uwiadu wszelkich wartości. Georg Schripmf z kolei, nawiązując do Vermeera, malował postaci odwrócone tyłem do widza, umieszczone w nieprzyjaznej i odrealnionej przestrzeni. Obrazy te są świadectwem chęci „wyjścia” ze świata, odnalezienia innej, swojskiej i bezpiecznej przestrzeni do życia.

Postaci malowane przez Maksa Beckmanna często przyjmują zrezygnowane pozycje, porzucając dumnie wyprostowaną postawę. Z obrazów Beckmanna przebijają marazm i typowy dla tamtego okresu nastrój pewnego rodzaju przeczekiwania. Bardzo często w kącie czai się jakaś postać, tajemnicza i zarazem niepotrzebna. Obraz *Aktorzy*, przedstawiający przygotowania do spektaklu, sugeruje, że wszystko jest umowne; gdyby jednak tak było, sytuacja nie miałaby w sobie takiego tragizmu. Powojenna rzeczywistość jest jak najbardziej prawdziwa – w tym właśnie kryje się tragizm. Artysta chce za pomocą swojego malarstwa naświetlić – może nawet rozświetlić – mroczną stronę rzeczywistości. W obrazach Beckmanna dominuje ciemność, a światło pochodzi na ogół ze sztucznych źródeł. Pod osłoną nocy (obraz *Noc*) ludzie mogą zrekompensować okrucieństwem i perwersją swoje fizyczne i psychiczne kalectwo spowodowane wojną. W obliczu tego obrazu rozumiemy, że nie sposób zbudować lepszego porządku bez uprzedniego zaistnienia głębokich zmian w ludzkiej mentalności.

Być może w związku z uświadomieniem sobie tej zależności na obrazach Ottona Diksa często pojawia się motyw nowo narodzonego dziecka, które symbolizować może nowy początek i niewinność. Jednak wbrew popularnej symbolice przedstawienia te wcale nie wyrażają optymizmu związanego z nowym początkiem. Dziecko jest pomarszczone, odrażające, krzyczy, jakby przeczuwało, co je czeka. Nie lepiej wygląda pojawiająca się postać matki, której twarz jest przedwcześnie postarzała i nie wyraża nic poza ponurą rezygnacją. Rozczarowanie światem nie jest czymś nabytym, lecz przekazane jest przy samych narodzinach. Z biegiem czasu będzie się tylko pogłębiać, jak w przypadku inwalidów wojennych (*Inwalidzi grający w skata*). Ich ciała – tak samo jak ich umysły – przedstawione są jako podatny na zepsucia, odmawiający posłuszeństwa mechanizm. Dix prezentuje odbiorcy świat rozbitych fragmentów, kalek bez rąk i nóg oraz rąk i nóg bez właścicieli, świat wybrakowanych manekinów i przynębiających pozorów.

Pojawia się pytanie, czy ogromne rozczarowanie światem, które stało się udziałem artystów Nowej Rzeczowości, pozwala im być artystami awangardowymi w sensie Petera Bürgera? Czy ogromne zniechęcenie, jakie odczuwali w obliczu sytuacji społecznej i politycznej swojego kraju i wobec niemocy sfer rządzących, nie wyklucza prawdziwego zaangażowania, o jakim mowa u Bürgera? Czy stosunkowo młodzi ludzie, tak silnie dotknięci trudną sytuacją społeczno-historyczną, mogli mieć w sobie wystarczająco dużo siły i wiary, aby pragnąć zorganizować nową praktykę życiową?

Detlev Peukert, opisując społeczeństwo Republiki Weimarskiej, wyróżnia pokolenie frontowe – osoby urodzone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku – oraz „pod wieloma względami niepotrzebne pokolenie urodzonych po 1900 roku”²⁰. Artyści Nowej Rzeczowości przynależeli jeszcze do pokolenia frontowego, a wielu z nich zostało zmobilizowanych w czasie I wojny światowej. Owocem tych doświadczeń był między innymi mroczny i przerażający cykl pięćdziesięciu sztychów Diksa pt. *Wojna*, w których artysta starał się oddać nastrój wojenny (*Kriegsstimmung*). Choć sami nie przynależeli do pokolenia „niepotrzebnych”, artyści Nowej Rzeczowości zdawali sobie sprawę z beznadziejności położenia tego pokolenia i to właśnie z aktualną sytuacją chcieli walczyć najsilniej. Zwalczanie tradycyjnej sztuki leżało poza głównym obszarem ich zainteresowań.

W teorii awangardy Petera Bürgera artyści reprezentujący historyczne prądy awangardowe kierowali się przede wszystkim przeciwko praktyce życiowej zorganizowanej przez społeczeństwo mieszczańskie, w której sztuka zajmowała wyniesioną pozycję i tym samym pozbawiona była praktycznych i społecznych następstw. Zwrot przeciwko tak rozumianej instytucji sztuki dokonywał się głównie poprzez radykalne zakwestionowanie dotychczasowych standardowych procedur artystycznych i wprowadzenie kategorii dzieła nieorganicznego, w którym poszczególne elementy nie warunkują wzajemnie swojego istnienia i swojego sensu. Tymczasem artyści niemieccy reprezentujący Nową Rzeczowość nie przywiązywali większej wagi do intelektualnego przemyślenia procedur artystycznych narzucanych przez społeczeństwo mieszczańskie. Ich prace, zdradzające przywiązanie do tradycyjnych reguł kompozycyjnych, mogą zostać uznane za w pełni organiczne dzieła sztuki. Poza tym zasięg oddziaływania ruchu był

²⁰ D. J. K. Peukert, wyd. cyt., s. 25.

stosunkowo niewielki w porównaniu z szeroko i długo oddziałującymi surrealizmem i dadaizmem, na które powołuje się Bürger w swojej książce.

Mimo to zarówno lektura książki Bürgera, jak i analiza prac należących do nurtu Nowej Rzeczowości skłaniają do przekonania, że ten właśnie nurt jest najlepszą praktyczną egzemplifikacją teorii Bürgera. Jak nikt inny, artyści Nowej Rzeczowości zdawali sobie sprawę z tego, że brak społecznych następstw może być najpoważniejszą wadą sztuki, a rezygnacja z treści politycznych równa się rezygnacji z historycznego znaczenia. Grosz pisał: „Moja sztuka w każdym przypadku powinna być karabinem i szablą... Piórka do rysowania będą niczym więcej, jak tylko pustymi słómkami, jeśli nie będą brały udziału w walce o wolność”²¹. Artyści ci, ze względu na trudne realia, w jakich przyszło im żyć i tworzyć, szczególnie mocno akcentowali krytyczny aspekt swojej sztuki. Krytyka ta kierowała się nie tylko wobec instytucji sztuki wypracowanej przez społeczeństwo mieszczańskie, ale wobec wszystkich instytucji tego społeczeństwa w ogóle. Przedkładając zaangażowanie nad wszelkie formy autonomii, artyści Nowej Rzeczowości nie tylko zdawali sobie sprawę z tego, że każda sztuka i każda teoria sztuki jest produktem dziejowym, ale także chcieli im nadać dziejowe znaczenie. Historyczna ważność Nowej Rzeczowości polega właśnie na tym, że nie uchyliła się ona od konfrontacji z rzeczywistością galopującej inflacji, rozwijających się wielkich miast, zdyskredytowanych wartości i wojennych zniszczeń. Być może nie jest ona zasłużona jako awangardowy nurt artystyczny – z całą pewnością jednak nie można odmówić jej zasług jako nurtowi społecznemu.

Paul Wood zwraca uwagę, że, paradoksalnie, im większy jest realizm artystycznego przedstawienia, tym mniejsze jest jego społeczne oddziaływanie, a jego krytycyzm zostaje przytępiony²². Wobec tego paradoksu, wówczas jeszcze niewyeksplikowanego, artyści Nowej Rzeczowości zaproponowali oryginalne rozwiązanie: realizm magiczny. Dziwność, oniryzm, poczucie wyobcowania przebijające się z obrazów malarzy związanych z Nową Rzeczowością sprawiają, że choć

²¹ Cyt. za: *Słowem i piórem malarza. Imponderabilia, memorabilia, curiosa*, wybór i oprac. A. Gross, Kraków 2010, s. 17.

²² Zob. M. Walford, *From Expressionism to Neue Sachlichkeit: Two Weimar 'Art' Cinema Styles*, [online] http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/ [dostęp: 29.12.2013].

działa te prezentują w gruncie rzeczy dokładny opis rzeczywistości, to jednak pozwalają spojrzeć na tę rzeczywistość z nowej – krytycznej i refleksyjnej – perspektywy. Taka odmiana realizmu pozwala stworzyć poczucie pewnego odrealnienia, co oddaje nastrój towarzyszący wielu Niemcom w tamtym okresie. Krytyka „filarów społeczeństwa”, całkowicie oderwanych od faktycznej sytuacji społecznej tamtego okresu i od faktycznych potrzeb mieszkańców Republiki Weimarskiej, zmierzała w stronę reorganizacji praktyki życiowej. Projekty reorganizacji, jakkolwiek idealistyczne, wpisują się doskonale w teoretyczny schemat zaproponowany przez Bürgera. Twórczość artystów Nowej Rzeczowości przypomina nam, że sztuka nie może być ucieczką od świata, lecz ma być otwarciem na niego, choć to otwarcie może być niczym otwarta rana. Takie podejście wymagało od artystów wielkiej determinacji i odwagi, na które trudno się było zdobyć w czasach budzących rozczarowanie i rezygnację. Nie udało się zdobyć na tę odwagę ekspresjonistom, których artyści Nowej Rzeczowości krytykowali za ich estetyzm i pragnienie utrzymania swojej pozycji wyniesionej ponad praktykę życiową. Nowa Rzeczowość, ściągając sztukę z powrotem na ziemię, do zdyskredytowanej praktyki życiowej wojennych pokoleń, dokonała jednocześnie szczególnego uwznioślenia sztuki, odsłaniając jej głębokie dziejowe znaczenie i wagę społecznej wrażliwości i zaangażowania.

Choć sztuce awangardowej nie udało się – wbrew zamierzeniom – stać się praktyką polityczną, to jednak w Niemczech wielu awangardowych artystów było prześladowanych politycznie przez nazistów. Dotyczyło to także artystów związanych z Nową Rzeczowością: wybitniejsi zostali uznani przez hitlerowców za „artystów zdegenerowanych” i zostali zmuszeni do opuszczenia Niemiec (a poza granicami kraju ich sztuka utraciła swój kontekst i znaczenie społeczne) albo otrzymali zakaz wystawiania, co uniemożliwiło praktyczną realizację postulatów utworzenia nowej praktyki życiowej. Drugorzędni artyści natomiast, słabo lub w ogóle nie zaangażowani w realizację tych postulatów, w obliczu zmiany władzy i ustroju zaczęli tworzyć bezproblemowe, wyzute z krytycyzmu malarstwo akademickie, które stało się początkiem oficjalnej sztuki narodowego socjalizmu. Ten smutny koniec także jednak pozwala wpisać Nową Rzeczowość w ramy Bürgerowskiej teorii awangardy: przedsięwzięcie awangardowe, choć szczytne, z góry skazane było na niepowodzenie.

Mimo tego niepowodzenia uważam, że warto przywołać twórczość Nowej Rzeczowości ze względu na jej historyczne znaczenie i wartość artystyczną, a także ze względu na niską znajomość ruchu w naszym kraju – a przecież trudna sytuacja historyczna, w jakiej powstały prace Grosza, Diksa czy Beckmanna, miała wiele wspólnego z sytuacją państwa polskiego, budującego swoją tożsamość i niezależność w dwudziestoleciu międzywojennym. Być może ta wspólnota pozwoli lepiej docenić i zrozumieć dokonania artystyczne Nowej Rzeczowości, która swoim zaangażowaniem i determinacją zasłużyła sobie – w kontekście teorii Bürgera – na miano prądu będącego najbardziej w awangardzie ze wszystkich historycznych prądów awangardowych. Jak żaden inny kierunek, Nowa Rzeczowość udowodniła, że dycho-
tomia między „prawdziwą” sztuką a sztuką zaangażowaną jest z gruntu fałszywa, a autentyczne zaangażowanie artysty w aktualne problemy społeczne nadaje jego pracom wyjątkową siłę oddziaływania i pozwala im stać się wymownym świadectwem swoich czasów. Tym samym wyznaczyła też drogę przyszłym pokoleniom artystów, traktującym krytykę społeczną jako ważny element swojej twórczości.

NEW OBJECTIVITY – NEW THEORY OF THE AVANT-GARDE?

ABSTRACT

The article is devoted to the subject of the New Objectivity movement in German art in the mid 1920s, its causes and consequences. The detailed depiction of post-war reality in New Objectivity painting with its social criticism and commitment is presented as the most suitable exemplification of Peter Bürger's famous theory of the avant-garde. In his account of avant-garde, Bürger paid most attention to the avant-garde criticism of the institution of art in a bourgeois society and to dialectics of autonomy of art. However, he did not give many examples of such understood avant-garde art, mentioning only Dadaism and surrealism. This text tries to find another examples for Bürger's theory, New Objectivity being a perfect one. Not only was it very strongly connected with a social, economical and political situation of its times but it also tried to resolve the problem of art's autonomy by praising artistic engagement and commitment to the society. Highlighting this sphere of activity of the artists of the New Objectivity and putting it together with Bürger's ideas may help to understand better both New Objectivity, little known in Poland, and *Theory of the Avant-Garde*.

KEYWORDS

art, avant-garde, theory, New Objectivity

BIBLIOGRAFIA

1. Bürger P., *Teoria awangardy*, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
2. Elger D., *Dadaizm*, red. U. Grosenick, tłum. J. Wesołowska, Köln–Warszawa 2005.
3. Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo – rzeźba – architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972.
4. Lindner B., *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, tłum. J. Kita-Huber, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
5. Osińska B., *Sztuka i czas. XX wiek*, Warszawa 2005.
6. Peukert D. J. K., *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2005.
7. Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
8. Read H., *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1982.
9. Remarque E. M., *Czarny obelisk*, tłum. A. Kaska, Poznań 2010.
10. *Słowem i piórem malarza. Imponderabilia, memorabilia, curiosa*, wybór i oprac. A. Gross, Kraków 2010.
11. Walford M., *From Expressionism to Neue Sachlichkeit: Two Weimar 'Art' Cinema Styles*, [online] http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/from_expressionism_to/ [dostęp: 29.12.2013].
12. Weitz E. D., *Niemcy weimarskie. Nadzieje i tragedia*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2011.
13. Willet J., *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976.

Alicja Rybkowska – e-mail: alicia.rybkowska@uj.edu.pl

SEBASTIAN KORENIČ TRATNIK

(UNIVERSITY OF LJUBLJANA)

CONCEPTION OF THE THING-IN-ITSELF IN THE THEORY OF DIALECTICAL MATERIALISM

ABSTRACT

The theory of dialectical materialism as the official philosophy of the Communist Party of the Soviet Union present a vision of dynamic material processes forming the laws of development of the higher strata of being. In his interrelated reading of the traditions of German idealism, historical materialism and Freudian-Lacanian psychoanalysis, Slavoj Žižek presents a vision of dematerialized matter as a way of trying to explain the genesis of subjectivity. This paper serves can be seen as an introductory text to this project as a presentation of how the concept of the Thing-in-itself is to be grasped within such an endeavor. The early materialist notion of *den qua* the paradoxical notion of something within the domain of nothing is taken by Žižek to be a way of conceiving the gap between Being and the One as the only true reality. In this way, a fresh presentation of the difference between idealism and materialism is given as an incentive to an insight to a different kind of objectivity.

KEYWORDS

Slavoj Žižek, structuralism, psychoanalysis, dialectical materialism, Stalinism, ideology, subjectivity, *objet petit a*, *Ding-an-Sich*, *den*

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sebastian Korenič Tratnik
Department of Philosophy
Faculty of Arts
University of Ljubljana
e-mail: estetykaikrytykauj@gmail.com

The philosophical movement that made Ljubljana known around the academia worldwide is focused on combining the notional apparatus of psychoanalysis, historical materialism and German idealism. This article will focus on an explication of one of the central concepts in the theory of dialectical materialism as proposed in the work of Slavoj Žižek by using theoretical tools of the above mentioned theoretical approaches.¹ Being able to understand the minimal definition of dialectical materialism that “If there is no One, just multiplicities of multiplicities, then the ultimate reality is the Void itself; all determinate things «are and are not»”² demands a thorough reading of Žižek’s work but it would in some sense mean to comprehend the general framework of his theoretical endeavor. In order to come to terms of precisely what is meant by the notion of the thing-in-itself in the Žižekian universe, a general understanding of the basic Lacanian and Hegelian notions is obligatory and a reader unknowledgeable in philosophical and psychoanalytic field may not be able to focus on the more theoretically demanding parts of the texts. The multiplicity of examples meant to explain the concepts being used are deceptively simple and by themselves require considerable elaborations to be understood while presupposing the reader has some basic knowledge about the discipline. It gets even more complex when things are intentionally made enigmatic with the lure of seemingly clear examples, which often make no sense standing on their own. The best way to approach reading the work of Žižek is by being aware of his involvement in practical phi-

¹ While “ecole Slovene” may exist in that there is a plenitude of authors connected with writing about the same philosophical currents in the same publishing house of the Society of Theoretical Psychoanalysis (Močnik, Riha, Šumić, Kobe, Simoniti, Božovič, Moder, Klepec, Bunta, Pelko, Kolenc, Bahovec etc.), the best way to imagine a unified research procedure is to speak of Dolar, Zupančič Žerdin and Žižek as the «Slovene phenomenological troika» as recently introduced by Krečič (2015). The group connected with Lacanian psychoanalysis got affiliated with the publication *Problemi* from the 70s onwards and founded a Society and the publishing house *Analecta* in the 80s. On the opposite side of the so called fashionable nonsense and posturing, there is a strong activity in the analytical field very active in the country, e.g. Potrč, Cerkovnik, Ule, Šuster etc. with roots going back to Veber and an annual international conference being held in Bled. The first writings on the problem of performativity were done by Matjaž Potrč (1977), the first Slovene Lacanian, before the ‘official’ inauguration of the movement with the first books on the topic by Žižek and Močnik.

² S. Žižek, *Less than Nothing*, London 2012, p. 67.

losophy and trying to apply the speculative notions he uses directly to the field of society, history and politics. Without such a course of action the seemingly absurd and opaque ontological concepts can hardly make sense and we can scarcely avoid being completely incapable to understand anything but the narrative content of the abundance of offered examples. The other current to be had in mind is structuralism, which offers a change in understanding what forms an entity and defines a new mode of being that is separated from the One and does not have the ontological status of positivity. "Being is not being identical to itself; being is being in opposition and because of this fact, this opposition is counted as One only as an aftermath, with the mediating of the multitude."³ The separation of the entity and its place as a central notion of the following text is a motif that leaves these procedures; just like the already mentioned philosophical movements, the interested reader needs to go go through at least a basic study of 'poststructuralism' before handling his texts which presuppose a highly developed theoretical field. What follows is an introductory bricolage that focuses on reading the problematic of his thought by an exposition of a central notion to show how the philosophical traditions combined are in many ways complementary and can be seen as an attempt to create a materialist theory of subjectivity.

What does Žižek's declaration of the necessity of a return to the *cogito* mean? How is an assertion of an existence of a self-transparent autonomous subject possible in an epoch in which consciousness is seen as an epiphenomenon, freedom as a functional illusion of the neuronal mechanism and *a priori* theories as an outdated scientific approach? Not only do positive sciences show an aversion to this kind of discourse, but even philosophical thought moved away to the historical and social determining factors leaving pure autonomy as an indefensible hypothesis. The question of subjectivity is central in trying to answer the very difficult task of just what is the 'thing-in-itself' from a dialectical materialist stand-point and Žižek offers a way to solve the problem by contrasting it with a seemingly similar thought. He gives the contours by opposing as follows:

The best way to answer this question is, again, to oppose dialectical materialism to Buddhism: in Buddhism, the In-itself is the void, nothing, and ordinary reality is a play of appearances. The question ultimately unanswered here is

³ J.-C. Milner, *Strukturalizem. Liki in paradigma*, Ljubljana 2003, p. 212.

how we get from nothing to something. How do illusory appearances arise out of the void? The dialectical-materialist answer is: only if this something is less than nothing, the pre-ontological proto-reality of den. From within this proto-reality, our ordinary reality appears through the emergence of a subject which constitutes 'objective reality': every positive reality of Ones is already phenomenal, transcendently constituted, 'correlated' to a subject.⁴

This text tries to provide some guidelines for grasping just what this means.

In what sense is Žižek a materialist and what kind of materialism does he advocate? It does seem odd that concept of the material overwhelms the opus of a writer who posits the period of German idealism as the peak and core of all philosophy. It is important to note that the focal point of all his thought is subjectivity, and all the notional apparatuses are used to grasp this problem, even when it seems the question is of grand proportions of the cosmos, density of matter etc. An example is his famous imagining of

[...] the zero-level of creation: a red dividing line cuts through the thick darkness of the void, and on this line, a fuzzy something appears, the object-cause of desire-perhaps, for some, a woman's naked body.⁵

Being an image of cosmic proportions as an awesome metaphor to illustrate the occurrence at the level of subject formation. Apropos the theological language of middle Schelling's *Weltalter* drafts read as a metapsychological work, Žižek often resorts to the paradoxical imagery of quantum physics to get across a new kind of materialism related to the realm of signification. Quantum physics, the paradoxical unimaginable field accessible only with a strictly mathematical approach, where the ultimate reality is a multitude of ephemeral non-entities is taken as a model of solving the problem of a veritable materialistic position able to account for negativity. Already in his earlier work focused on Schelling, he declares that a genuine materialism that would not simply be a covert idealism or would relapse into idealistic explanatory systems, would have to be based on the notion of the disappearance of matter and postulate his own groundless acosmism along the lines of ontologization procedures that Fichte, Schelling or Hegel undertook

⁴ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 958.

⁵ Ibidem, p. 60.

when criticizing Kant.⁶ If being is identical to itself as a material totality of perfectly functioning coordinated components in a homogenous whole, possibility for at least transitory transcendence is impossible. If a finite agent would be able to prevail over its limitations and achieve an insight into the reality of its essential being, it would grasp itself as completely determined and according to Kant turn into a lifeless automaton. The only solution out of this deadlock is an open ontology which is based on an internal antagonism and contradiction of reality itself and this kind of model is provided by quantum physics. It makes viable a materialism different from the usual understanding of the term as designating a reality of dense inertia and is able to provide a materialistic position which presents an incomplete reality of disappearing particles and waves functioning outside of conceivable patterns. This is an image of an inconsistent, incomplete, non-All reality where the origin of the universe is an error and subjectivity can be properly explained in a non-reductionist manner. Only in an originally non-identical being can arise a possibility for the emergence of a negativity, for at least occasional disclosure of a trans-ontological excess, and this kind of motif of the void is omnipresent throughout his writing.

The old metaphysical problem of how to name the nameless abyss pops up here in the context of how to name the primordial gap: contradiction, antagonism, symbolic castration, parallax, diffraction, complementarity... up to difference.⁷

To prevent this model from being understood as implying an idealist supplement, the double barring (of the Real as well as the Symbolic) and the gap with the ontological dislocation it entails is to be correlated with materiality, a certain kind of materiality to be found in the realm of suture as the basic mechanism of signification. The very technical language here covers a modest idea of grasping the subject as a temporal function and asserting the negativity over all possible sources of heteronomy by thinking language in a proper manner. The signifier as nothing but pure difference constitutes the “treatment of any element only from a viewpoint of the minimal properties that is given to it by

⁶ A. Johnston, *Žižek's Ontology – A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Northwestern University Press 2008, p. 107.

⁷ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 955.

the system, which is itself reduced to the minimal properties of the system,”⁸ but Lacan goes further in his conceptualization to avoid ending up in a discourse idealism. The traditional dichotomy of the ideality of the subjective with its representational activities and its opposed domain of quantity is overcome with the Lacanian signifier as described in his earliest seminars as something material. The signifier is taken here as an “ideational materiality, as the very ‘stuff’ of mental life, the asubjective ‘thingliness’ of thinking situated within the interiority of the psyche as a foreign embodied presence,”⁹ with meaning being inherently linked to matter and the signifier being neither simply ideational nor material.¹⁰ Language as a system is split between conveyance of meaning and inertia as medium, where the second is the condition of the first and as a process retains a certain autonomy over the intentionality of the speaker. As a source of a split between being and non-being, the operation is what produces desire as the remainder and the whole signifying movement creates the (not immaterial) subject. All this is to be understood with the simple ‘communication’ model of people symbolically mediating needs wanting to be understood.

So what kind of materialism is it that Žižek advocates with this kind of understanding of subjectification and are there different models that he proposes? In one of his earliest books, Žižek speaks of the need of materialist thought to “articulate that zero point, at which thought (speech) itself is acting.”¹¹ Speaking of the development of Žižek’s opus is problematic in the eyes of many, who complain that he is tirelessly repeating the same few ideas being supplemented by a different set of trivia from the moment he finished his formal education. Even

⁸ J.-C. Milner, *Jasno delo. Lacan, znanost, filozofija*, Ljubljana 2005, p. 105.

⁹ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 88.

¹⁰ When trying to grasp the Real of matter, it is important to remember the tripartite structure of each register: “first, the «imaginary» Real: the proverbial grain of dust, the material «indivisible remainder» which cannot be sublated in the symbolic process. Then, the «symbolic» Real: scientific letters and formulae which render the structure of material reality. Finally, the «real» Real: the cut of pure difference, of the inconsistency of structure” (ibidem, p. 913). However, not to get lost, it is good to have in mind that “In the end, there exists only the social bond” (J. Lacan, *Seminar XX*, Ljubljana 1985).

¹¹ S. Žižek, *Hegel in označevalec. Poskusi “materialističnega obrata Hegla” v sodobni psihoanalitični teoriji in njihov pomen za historigični materializem*, Ljubljana 1980.

his own dismissals of most of his opus are paradigmatic, privileging just a couple of works that are usually produced in numbers each year (see the film Žižek!). However, some kind of development can be found from his early work as based on transcendentalism and a move towards a position of dialectical materialism through the gradual exploration through the period of German idealism, moving from Kant to Schelling and then Hegel and Fichte and moving from a transcendentalist to a dialectical position. These are problematic schemas though, as some of the earliest theoretical work (1982) of his was already focused on the same topics as his later “big fat book” qua his magnum opus (2012). In his own words, the ‘transcendental materialist’ position amounts to the position that

[...] all reality is transcendently constituted, correlative to a subjective position, and, to push this through to the end, the way out of this ‘correlationist’ circle is not to try to directly reach the In-itself; but to inscribe this transcendental correlation into the Thing itself. The path to the In-itself leads through the subjective gap, since the gap between For-us and In-itself is immanent to the In-itself: appearance is itself ‘objective’; therein resides the truth of the realist problem of ‘How can we pass from appearance For-us to reality In-itself?’¹²

In contrast to the *res cogitans* of Descartes, which offers a robust theory of the subject but still remains in a totalizing framework, the rupture within the structure of the subject that is achieved by Kant’s radicalization reveals the subject as a pure negativity. Kant brings to play the notion of the “thing-in-itself” as a limiting notion designating “that there are no conditions affecting the essence of the given of things *per se*.”¹³ In a division between the phenomenal dimension of subjectivity qua the subject as it appears to itself in experience and the noumenal dimension as the unrepresentable conditionality that makes experience possible, the subject is to stay only as an empty point of self-relating. It is only a correlate that is able to accompany all possible experience, with its noumenal dimension being the unavailable in-itself subsistence acting as the void in the constituted reality. Žižek makes a return to the Cartesian subject mainly through the solutions offered by the later idealists, where the problem is of “the ontological

¹² Idem, *Less than Nothing*, op. cit., p. 906.

¹³ D. Henrich, *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*, Cambridge 2003, p. 49.

status of ‘negativity’, nonbeing, what is not (or is not simply the fullness or presence of positive being). In the simplest sense, we are talking about intentional consciousness, say in perception or empirical judgments, and the ontological status of agency.”¹⁴ He parallels this conception with the desubstantialized subject offered by Lacanian psychoanalysis, took as a function of the structure, where “the structure is the real: language as a structure and structure as language belong to the real”¹⁵ and it is the legacy of structuralism which is here of the outmost importance and the core of Žižekian problems.

The Real is primordially nothing but the gap that separates a thing from itself, the gap of repetition.¹⁶

The problem lurking behind these speculations is that of agency and subjectivity; how does the determining of our objective reality takes place, what gives ideology its “performative” power, how do individuals become interpellated and how can freedom emerge? The starting point here is the desubstantialization of the subject which is exactly what amounts to the unconscious and the inherent negativity which makes the structuring process efficient. By contrast, the conceptual and spatio-temporal mediation and the wealth of experience are nothing but semblances which result in a set of objectified coordinates as the *moi* of false-identification (who am I?). The subject is to be found in the gap in this breach between the false sense of self and the automatically functioning structure found in the unconscious, where the unconscious is more of an exterior discursive organization than a container of primal instincts. The key assertion of transcendental idealism is that it is the subjective act of transcendental synthesis which transforms the sensuous multitude into reality as an objective whole; all reality is appearing as determinate by being mediated by the transcendental act which creates the coordinates of our world. The question of the transcendental genesis tackles the problem of how proper reality emerges out of this proto-reality of the void prior to subjectification. It is answerable only if a portrayal of the split subject reveals the pseudomaterial dimension of fantasmatic space acting as the condition of possibility of the symbolic order. This is different

¹⁴ R. Pippin, *Back to Hegel?*, “Mediations” 2012, XXVI, No. 1–2., p. 28.

¹⁵ J.-C. Milner, *Strukturalizem...*, op. cit., p. 212.

¹⁶ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 614.

from a simple account of performativity in the linguistic sense, as it involves a time component and a factor of heterogeneity being introduced into the structure. A lengthy passage from probably the most eminent contemporary Žižekian scholars offers a very clear overview of which elements are at work here:

Žižek's ontology of the Real and corresponding transcendental materialist theory of subjectivity involve (at least) three central notions: first, nature as the barred Real of dematerialized matter, as being bereft of the massiveness of weighty self-enclosure à la a totally consistent One-All (i.e., substance as already an in-itself subject, \$ as *Todestriebe* negativity); second, culture as the barred Symbolic of the inconsistent big Other (i.e., the symbolic order, the mediating milieu of identificatory subjectification, as containing ineliminable loopholes and short-circuiting points of potential dysfunctional breakdown); and third, the movement of the monistic One (i.e., the conflict-ridden substance of [human] being) becoming the dualistic Two (i.e., mind versus body, transcendental versus empirical, noumenal versus phenomenal, ontological versus ontic, etc.), a Two refracting the One into a series of incommensurable parallax splits (i.e., subjective negativity as separating off from and thereby transcending its immanent material-ontological ground, establishing itself as the second-order self-relating negativity of a for-itself void). The relatively simple theoretical gesture of directly identifying the subjective negativity focused on by Žižek with temporality has the tempting appeal of tying together the above notions into an elegant systematic unity as well as enabling the vexed issue of the relationship between transcendentalism and materialism to be readdressed productively.¹⁷

The ultimate question here is how the synthetic emergence (symbolic construction of reality) happens, of what are the conditions of possibility of performativity itself. There has to be a space for a negativity in the structuring materiality, and this is made viable by the basis of a pseudomaterial fantasmatic support to the ideal. The unconscious is not some givenness, something that would subsist the subject, but the condition of realization which is fulfilled in the speech act."¹⁸ Even though it is a structured entity, its status is not symbolic, but real, and that is where the objet a is to be located. The question of the Thing-in-itself is to be grasped only after tackling the complexity of the register of the Real.

¹⁷ A. Johnston, op. cit., p. 236.

¹⁸ J.-A. Miller, *O nekem drugem Lacanu. Odgovori realnega*, Ljubljana 2001, p. 244.

[...] this hole in the texture of the Real can only arise if the Real itself is ultimately nothing but a void, if “all there is” is, precisely, not-All, a distorted fragment which is ultimately a “metonymy of nothing.”¹⁹

The procedure Hegel used against Kant to displace the contradictions of thinking to the things themselves is exactly what Žižek is trying to do by an exposition of the register of the Real which shows the Thing in itself as ontologically incomplete. Far from being some kind of reappraisal of Stalinistic teleological-messianism of the diamat legacy, a dialectical materialism is a materialism that tries to base itself on the concept of negativity to ground the question of genesis of the subject and rejects the existence of a full determining structure.²⁰ Žižek criticizes Marx for still being too idealist and claims the Hegelian speculation does not need any kind of reversal to grasp its rational core. He opposes the usual reading of the dialectical process as the absolute undergoing a process of self-negation, thus externalizing and alienating itself in its products, followed by another negation for a return to itself in a sublated self-identity. On the contrary, there is no ending the process in a third position of synthesis of previous negations, but in the proper understanding of the antagonism between them. As Žižek sums it up: “Synthesis is its own antithesis, freed from the perspective of the starting thesis-everything that happens between antithesis and synthesis, the whole ‘transition’ from the antithesis to synthesis is just this turn of perspective.”²¹ Dialectics stop at two. The “negation” and the “negation of negation” are acknowledged in their incommensurability and the reconciliation is one of accepting the irreducibility of the antinomy, which make it lose its antagonistic nature. The ‘one splits into two’ is not an account of how an original organic unity experiences self-alienation, but an affirmation of its status of

¹⁹ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 641.

²⁰ Not to be too quick in dismissing Stalin’s theory, as there are facets of it which are surprising and feasible, like his view of language being independent of the economic base, that is, his treating language as form, which is exactly the focus of structuralism. “It is only for my theory of language as the structure of unconscious that it is possible to say that it is implied by marxism, as your demands are not higher than a material implication” (J. Lacan, *Cahier pour l’Analyse*, Paris 3. 5. 1966, p. 10; see Milner’s study in chapter 3 of *L’œuvre claire*. Lacan, *la science, la philosophie*, Paris 1995).

²¹ S. Žižek, M. Dolar, *Hegel in objekt*. Filozofija skozi psihoanalizo, Ljubljana 1985, p. 90.

a retroactive fantasy. The starting point of a symbolic field is posited by its result, with an irreconcilable discontinuity persisting.

One is a Two of which one part is nothing. [...] One is constituted through the passage to duality. [...] Number of dialectics is 2: the inherent self-distancing of the One itself.²²

There is no return from One to One, from and to the starting point via its self-mediation by the splitting; the Two do not come back to One, even if this one would be a different one produced in the process. There is no One to begin with, producing a duality, it is always a duality which produces it, a division constituting the whole retroactively. This Two is not one of an opposition, but the redoubling of the One, the split between it and its empty place of inscription.

As Žižek puts it: “The original couple is not that of two signifiers, but that of the signifier and its *reduplicatio*, that is, the minimal difference between a signifier and the place of its inscription, between one and zero.”²³ This is the crucial point which makes the difference between dialectics proper and a simple historicist evolutionism, where a series of historical patterns follow each other after successive deteriorating. The system never simply functions as a consistent One, but it has to split itself from itself to become an operative socio-symbolic field. The dialectical process is nothing but the multiple parallax effects dividing the One from itself into Two where there is no One to begin with. The key moment for understanding this is that the gap here is temporal, that reality becomes itself retroactively with the multiplicity getting stabilized in the quilting points of registration.

And this is precisely the materialistic moment of the dialectic, where the inertia is included in the dialectic as its central moment. The process develops through a retroactive development, always operating on the logic of future antérieur. Žižek focuses on the temporal dimension of the dialectic:

The first moment, “thesis” is always, structurally “too quick”, “not itself”, and is realized retroactively with its repetition in “synthesis”. Said differently, the “motor” of the dialectical process is the very incommensurability between the “pure” logical structure” and the “impurity” of the inertia of the real.²⁴

²² S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., pp. 473–474.

²³ Ibidem, p. 588.

²⁴ S. Žižek, M. Dolar, *Hegel in objekt...*, op. cit., p. 99.

The simple model of a linear teleological dialectic poses a completely different reality with Being insisting as a fully operative material existence. The fundamental feature of symbolic reality is its ontological incompleteness which acts as the cause of its functioning. A modern materialism does not advocate the need of positing the existence of a trans-notional material density, but one that focuses on the deadlock because of which it is not possible to achieve a fully actualized notional structure.

The Real is thus simultaneously the Thing to which direct access is not possible and the obstacle that prevents this direct access; the Thing that eludes our grasp and the distorting screen that makes us miss the Thing. More precisely, the Real is ultimately the very shift of perspective from the first standpoint to the second.²⁵

The Hegelian procedure of criticizing the Kantian notion of the Ding-an-Sich involves the idea of the noumena as merely the conceptual product of an epistemological approach of treating reality as an appearance, which implies an opposed essence grounding it. Structuralism excludes the relation of language to the extraneous “thing-in-itself” and seemingly does not answer the problem of this crucial division. However, this is not to be taken as a weakness of its theoretical stance, but as Žižek puts it:

[...] a positive answer, that is, it shows the ontological range of language, the fact that ‘the primordial symbolization’ excludes the Real, the un-relational, that with the emergence of the Symbolic the Real already splits into the subject-opposed imaginary reality and the always lacking Thing (itself) in it, that is object a, sign of the excluded Real.²⁶

This is the Lacanian idea of the Real as ‘the impossible’ qua the content of primordial always already past exclusion which founds reality while remaining outside of its scope.

The thing-presentations in the unconscious are opposed to the trans-linguistic Thing which we cannot imagine. Žižek focuses on the affinity between the Lacanian Thing and the Kantian thing-in-itself:

²⁵ S. Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, Cambridge 2003, p. 77.

²⁶ Idem, *Hegel in označevalec...*, op. cit., p. 197.

Only on the level of the signifier do we experience how the usual substitution of the thing with the word (we are only dealing with words and not with the things themselves), the absence of ‘the thing itself’ that comes with the presence of the word, at the same time opens a certain absence in this ‘thing itself.’²⁷

The Real emerges when multiple conflicting perspectives try to articulate the truth and there occurs a realization that there is no pre-perspectival Thing that would ground them – the Real being nothing but the impossibility of bringing the multitude of perspectival manifestations into a reconciled One-All. As an example, Žižek borrows the notion of society; the concept of society is split between the individualistic-nominalistic and the organicist-corpo-real notions. On the one hand, you have a view that there exists only a multitude of individuals and on the other hand the view that there exists a collective body of humanity. This seems to be a contradiction which makes it impossible for us to get an insight to society in-itself. The way to proceed is to do a transposition and note how this radical antinomy already is the Thing-itself, which means that the thing itself, society “in itself”, is not a Whole, but a set of mediations without a core.²⁸ Notional contradictions bring us to contradictions in the thing-itself, which disappears as a common ground of different viewpoints. This is true of all reality, in the same way the antinomies of the world apply to all the specific objects possible.

We touch the Real-in-itself in our very failure to touch it, since the Real is, at its most radical, the gap, the ‘minimal difference’ that separates the One from itself.²⁹

Žižek offers his gappy ontology in the image of the void, which presents a view of materialism which is distant from conceptions of a consistent, concrete World. Johnston sums up just what is the void Žižek is occasionally talking about:

[...] an intangible web of virtual possibilities [...] that becomes a fully constituted reality if and when the symmetrical balance of this web is disturbed through one virtual possibility being endowed with greater weight than the

²⁷ Ibidem, pp. 193–194.

²⁸ Ibidem, p. 248.

²⁹ Idem, *Less than Nothing*, op. cit., p. 959.

others. The virtuality of possibility thereby “collapses” into the reality of actuality. But what prompts the collapse of this intangible virtual web? What catalyzes the falling out of something (i.e., the reality of actuality as substantial being with material heft) from nothing (i.e., the virtuality of possibility as an insubstantiality within substantial being more than substantial being itself)? Here is where things obviously reconnect with the Hegelian topic of the rapport between substance and subject [...] the reflection of subjectivity, rather than being wholly external to what it observes, is inscribed directly into the ontological structure of the Real being of material nature itself.³⁰

Unlike the Kantian antinomies as an indication of our finitude, the contradictory here is what gives rise to the failure of the Thing itself; the Real is immanent to the symbolic which produces it. However, like the Real, this symbolic is a non-All, and it is this very incompleteness which is the condition of possibility of the emergence of the Real; it is the repetitive failure of producing stable signifiers that gives rise to the subject (of the unconscious). So the In-itself is reachable because it is not external, but because it is on the side of the subject, since

[...] there are (transcendentally constituted) objects (of “external reality”) because there is a split subject. This constitutive split of the subject (which precedes the split between subject and object) is the split between the void that “is” the subject (\$) and the impossible-Real objectal counterpart of the subject.³¹

We are not talking about a simple transcendentalism in which the Real is subjectively constituted in reality which remains non-totalizable because of the finiteness of the synthesizing agent; the non-All is shifted to the Thing in itself as well, because the Real is immanent to the incompleteness of (symbolic) reality. It is only with an exclusion that the consistency of reality emerges and this excluded Real is what makes performativity function.

The easiest way to grasp this is to start with the simple observation that meaning is always dependent on expectation and procrastination. There is a dimension of time involved in the signifying process, and this time for comprehension introduces a gap between the repetitive registrations. The signifying process begins with a supposition of an exterior ground, on which the enunciation procedures are dependent,

³⁰ A. Johnston, op. cit., pp. 200–201.

³¹ S. Žižek, *Less than Nothing*, op. cit., p. 958.

but such an exteriority does not exist before the enunciating situation proceeds. The In-itself is reachable not because it is external, but because it is on the side of the subject, since the condition of possibility of transcendently constituted objects is a split subject. The subject is split before it is opposed to the object, its constitutive split being between itself as the void and the impossible-Real objectal counterpart. Performativity only functions because of an exclusion of this counterpart, which is the condition of possibility of a consistent reality. Prior to a constituted reality is a symmetrical balance of possibilities that collapses only when one of them is excluded from the virtual network. The reality of actuality in its material dimension is dependent on the Real being produced in the reproduction of the symbolic milieu. This is the object that introduces an antagonism into the seemingly purely formal differential field, the very gap which determines the structure. It is also the very source of the structure as One, which gets produced at the same time with it, granting it the power of sustaining the proliferation of Being. With the identities of the entities being dependent on constant metaphorical repetitions granting them consistency, subject is linked to the structure as a temporal function. Between the gaps of registrations that create a constant shifting of identities, the entities receive performative power.

Perhaps this gap separating the two vacuums is then the ultimate word (or one of them, at least) that we can pronounce on the universe: a kind of primordial ontological dislocation or *differance* on account of which, no matter how peaceful things may appear *sub specie aeternitatis*, the universe is out of joint and *eppur si muove*.³²

Being only exists through language and is the result of its functioning mechanisms, which are reducible to a formal network. Structuralism presented the immaterial signifier as pure differentiability. Centering a materialism on the signifying order focuses on an extra-formal dimension in language being introduced through enunciation. In the enunciating process, an inherent otherness is produced, a dimension which we cannot enunciate as such but which insists as the condition of a subjectified structure. One way of approaching this problem is to talk of the relationship between the signifier and the place of its in-

³² Ibidem, p. 377.

scription, as a difference that is implied by a dimension of privation being included in the signifying order. Each entity as One can be integrated a negative, it can be considered as absent and its own absence can be considered as being a part of itself, its place can be granted as distinct from itself.³³ The minimal difference that arises is the difference between the place and the inscription on that place. 'Place' here should be taken literally, as a topos that results from the opposite modalities of a signifier that can be present or absent; place is the very absence of the signifier. In this way, a *manqué* is introduced in the signifying order, which is made consistent by a reflexive point, an entity that is different not only from the other signifiers but from itself. This is where subjectivity is introduced into the structure, on the place of difference between the signifier and its place, between presence and absence. As a correlate, this place is linked with a point of radical otherness, an object that is nothing objective, an existence that does not exist, that which is not countable but makes all counting possible and adds a point of opacity to the system. Understanding Žižek demands a painful reading of the philosophical traditions he is involved with, which in many cases can be seen as a necessity to trying to pose a new understanding of the subject-object relationship:

That language is never a neutral/transparent process of enunciating, means that through the 'signified' objects, it is always relating to a 'surplus', a paradoxical object, between which and signifier there is no distance, which distances the sign from the signified thing, an object whose cut in relation to the signifier is internal to the signifier.³⁴

In Žižek's vacuous ontology/ epistemology, the central notion is that remainder of the Other, which is conceptualized in *a*; the paradoxical inconsistent object that insists in repetition and can only be conceived against the background of the gap that keeps apart the structure from the elements that fill in its places and which can be seen as a conceptualization of *den*.

³³ J. A. Miller, *Matrix*, [online] <http://www.lacan.com/symptom13/?p=127> (read especially point n. 5).

³⁴ S. Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana 1982, p. 354.

BIBLIOGRAPHY

1. Henrich D., *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*, Cambridge 2003.
2. Johnston A., *Žižek's Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Evanston 2008.
3. Lacan J., *Seminar XX. Še*, Ljubljana 1985.
4. Miller J. A., *Matrix*, [online] <http://www.lacan.com/symptom13/?p=127>
5. Miller J. A., *O nekem drugem Lacanu*, Ljubljana 2001.
6. Milner J. C., *Jasno delo. Lacan, znanost, filozofija*, Ljubljana 2005.
7. Milner J. C., *Strukturalizem. Liki in paradigme*, Ljubljana 2003.
8. Močnik R., *3 teorije. Ideologija, nacija, institucija, Cf.*, Ljubljana 1999.
9. Pippin R., *Back to Hegel?*, "Mediations" 2012, XXVI, No. 1–2., pp. 7–29.
10. Žižek S., Dolar M., *Hegel in objekt. Filozofija skozi psihoanalizo*, Ljubljana 1985.
11. Žižek S., *Hegel in označevalec. Poskusi "materialističnega obrata Hegla" v sodobni psihoanalitični teoriji in njihov pomen za historični materializem*, Ljubljana 1980.
12. Žižek S., *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London 2012.
13. Žižek S., *The Puppet and the Dwarf*, Cambridge 2003.
14. Žižek S., *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana 1982.

Sebastian K. Tratnik – e-mail: estetykaikrytykauj@gmail.com

JOANNA ZEGZUŁA-NOWAK
(UNIwersytet Zielonogórski)

WPLYW SZKOŁY LWOWSKO-WARSZAWSKIEJ NA POGLĄDY ESTETYCZNE STANISŁAWA OSSOWSKIEGO I MIECZYSŁAWA WALLISA

STRESZCZENIE

Artykuł prezentuje wpływ postulatów naukowych Kazimierza Twardowskiego oraz jego intelektualnych kontynuatorów (między innymi Tadeusza Kotarbińskiego, Jana Łukasiewicza, Tadeusza Czeżowskiego, Władysława Witwickiego, Kazimierza Ajdukiewicza) na sposób rozumienia i uprawiania estetyki przez Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego. Zarówno Ossowski, jak i Wallis, mając w poważaniu program naukowy szkoły lwowsko-warszawskiej, przejęli wiele jej naczelných założeń metodologicznych. Uprawiając estetykę, zarówno Wallis, jak i Ossowski zanegowali jej tradycyjne ujęcie jako dyscypliny wartościującej i zorientowanej metafizycznie, przeciwstawiając mu wizję estetyki naukowej. Estetyka przez nich uprawiana miała być nauką empiryczną (wolną od pierwiastków irracjonalnych i spekulatywnych), a jej naczelné kategorie ujmowano w duchu anty-obiektywistycznym i anty-absolutystycznym.

SŁOWA KLUCZOWE

szkoła lwowsko-warszawska, Stanisław Ossowski, Mieczysław Wallis, estetyka naukowa

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Zegzuła-Nowak
Instytut Filozofii
Uniwersytet Zielonogórski
e-mail: joanna_zegzula@vp.pl

Dwudziestolecie międzywojenne w estetyce polskiej to okres, w którym uczeni (między innymi Henryk Elzenberg, Władysław Tatarkiewicz, Władysław Witwicki, Leon Chwistek, Tadeusz Czeżowski, Roman Ingarden, a także Mieczysław Wallis i Stanisław Ossowski) z niezwykłym zaangażowaniem intelektualnym przystąpili do formułowania własnych stanowisk dotyczących najważniejszych problemów estetycznych i obszarów badawczych. Toczące się wówczas metaestetyczne dyskusje i polemiki skupione były nie tylko wokół problematyki dotyczącej statusu ontologicznego naczelných kategorii estetycznych (takich jak „wartość estetyczna” czy „przeżycie estetyczne”), ale także sposobów rozumienia i uprawiania samej estetyki jako dyscypliny filozoficznej¹. Co ważne, dysputy te wyznaczyły zakres badawczy dla przyszłych pokoleń rodzimych estetyków, a ich pokłosie widoczne jest także współcześnie. Co znamienne, w rodzimej estetyce ścierały się wówczas dwa przeciwstawne sposoby jej uprawiania.

Pierwszym z nich był model tradycyjny – idealistyczny², o charakterze wartościującym, uwzględniający pierwiastki metafizyczne i spekulatywne, reprezentowany między innymi przez Henryka Elzenberga. Filozof ten rozumiał estetykę jako dyscyplinę poznawczą, zogniskowaną wokół kategorii estetycznych (przede wszystkim wartości) pojmowanych często na wzór platoński – jako byty absolutne, obiektywne, istniejące poza czasem i przestrzenią. Naczelnym dążeniem tak zorientowanych estetyków było dotarcie do owych istniejących poza światem empirii samoistnych, autotelicznych tworów estetycznych oraz ich poznanie. W związku ze specyfiką pojmowania kategorii

¹ Por. B. Dziemidok, *Kontrowersje wokół wartości estetycznych. Próba typologizacji stanowisk*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemiń-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975, s. 7–45; por. także J. Rybicki, *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, wyd. cyt., s. 49–104.

² Warto zauważyć, że po raz pierwszy w tradycji rodzimej humanistyki model idealistyczny pojawił się w koncepcji sztuki i stał się zarzewiem jednego z najważniejszych sporów estetycznych końca XIX wieku pomiędzy jego apologetą – H. Struvem a S. Witkiewiczem, przeciwstawiającym mu model uprawiania sztuki w duchu realizmu formalnego. Była to polemika, w której dążono do odpowiedzi na pytanie, czy prawdziwa sztuka to sztuka idei, czy sztuka naśladowująca wygląd rzeczywistości, ujmująca „prawdę natury”. Zob. J. Tarnowski, *Stanisław Witkiewicz – estetyk walczący*, [w:] S. Witkiewicz, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2009, s. XII–XIV; por. też. J. Sztachelska, *Henryk Struve – estetyk doby przejściowej*, [w:] H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010, s. XXIX–XLIII.

estetycznych w modelu tym często pojawiały się jako czynniki determinujące elementy irracjonalne, intuicjonistyczne, aprioryczne, kontemplacyjne, a nawet mistyczne³. Drugim sposobem uprawiania estetyki był nurt odrzucający wszelkie elementy aprioryczne, metafizyczne, stawiający na metodę empiryczną (analizę i opis konkretnego materiału badawczego, na przykład historycznego, socjologicznego, artystycznego), wyjaśnianie faktów i zjawisk estetycznych, racjonalizm, analizę problemową oraz ściśle i jasne definiowanie rozważanych problemów i pojęć⁴. Takie podejście do estetyki pojawiło się przede wszystkim w nastawieniu estetyków ze szkoły lwowsko-warszawskiej, Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego.

Postulaty i dyrektywy metodologiczne Kazimierza Twardowskiego i jego intelektualnych kontynuatorów

Szkoła lwowsko-warszawska to jedna z najbardziej wpływowych formacji intelektualnych we współczesnej filozofii polskiej. Jej istotne znaczenie i wkład intelektualny w rozwój rodzimej filozofii są dziś niekwestionowane. Z jej kręgu wywodzi się grono najznamienitszych XX-wiecznych uczonych, zasilających kadrę naukową największych polskich uniwersytetów. Jak wskazuje Jacek Juliusz Jadacki, wpływ szkoły na ówczesny stan filozofii polskiej widoczny jest niemalże we wszystkich dziedzinach filozoficznych: logice formalnej, ontologii, epistemologii, prakseologii, metodologii, filozofii nauki, aksjologii, estetyce, a także aksjomatyzacji i formalizacji różnych dziedzin wie-

³ Co ciekawe, w oparciu o kategorię wartości perfekcyjnej Elzenberg zamierzał zbudować system aksjologii (choć ostatecznie zamierzenie to nie powiodło się). W jej ramach poszukiwał odpowiedzi na pytania o istotę, status ontologiczny, możliwości poznawania oraz urzeczywistniania wartości. Istotę budowanego systemu ujmował następująco: „«System», który chciałbym zbudować, to bynajmniej nie system twierdzeń. To pewien przemyślany stosunek do życia (pewna «postawa»)”. Estetyka (obok etyki) stanowić miała jeden z naczelných działów tzw. aksjologii merytorycznej. H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 157; por. także: W. Tyburski, *Elzenberg*, Warszawa 2006, s. 31, 75.

⁴ Por. R. Palacz, *Klasyki filozofii polskiej*, Warszawa–Zielona Góra 1999, s. 322; R. Jadczak, *Powstanie filozofii analitycznej w Polsce (Noty bibliograficzne)*, Toruń 1995, s. 31–32.

dzy⁵. Jej działalność zapoczątkowana przez Kazimierza Twardowskiego pod koniec XIX wieku rozpoczęła w Polsce nurt filozofii pretendującej do miana dyscypliny *stricte* naukowej. Przy czym należy podkreślić, że szkoła ta miała formę niezinstytucjonalizowanej formacji intelektualnej, skupiającej uczniów Twardowskiego oraz uczniów ich uczniów, której nie łączył żaden wspólny program naukowy⁶. Przeciwnie, szkoła ta charakteryzowała się znacznym zróżnicowaniem zainteresowań i przedmiotów badawczych. Za taki stan rzeczy odpowiada przede wszystkim to, że formacja ta liczyła około 80 członków, reprezentujących różne dyscypliny naukowe. W jej kręgu znaleźli się nie tylko filozofowie, ale i reprezentanci wielu innych dyscyplin naukowych, między innymi psychologii, historii, filologii klasycznej, językoznawstwa, germanistyki czy pedagogiki⁷. To, co jednak łączyło uczonych skupionych bezpośrednio wokół Twardowskiego oraz jego najbliższych uczniów, to zarówno uznanie dla autorytetu nauczycielsko-naukowego swego Mistrza, jak i zbiór pewnych wspólnych dyrektyw metodologicznych, których celem była realizacja programu unaukowania filozofii. Wśród tych filozofów znaleźli się przede wszystkim: Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Jan Łukasiewicz, Tadeusz Czeżowski i Władysław Witwicki⁸.

Twardowski głosił pogląd, że aby skutecznie uprawiać filozofię, trzeba najpierw jasno określić reguły filozoficzne. Stąd jego naczelnym dążeniem było zainicjowanie w Polsce filozofii uprawianej me-

⁵ Por. J. J. Jadacki, *Szkoła Lwowsko-Warszawska i jej wpływ na filozofię polską drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Historia filozofii polskiej. Dokonania, poszukiwania, projekty*, red. A. Dziedzic, A. Kołakowski, S. Pieróg, P. Ziemiński, Warszawa 2007, s. 137–148.

⁶ Por. J. Skoczyński, J. Woleński, *Historia filozofii polskiej*, Kraków 2010, s. 400–401.

⁷ Por. J. Woleński, *Filozoficzna szkoła lwowsko-warszawska*, Warszawa 1985, s. 22–25.

⁸ Uczniowie wielokrotnie podkreślali uznanie dla autorytetu i poglądów naukowych Twardowskiego oraz wpływ jego postawy naukowej na kształt i rozwój rodzimej filozofii. Por. T. Kotarbiński, *Styl pracy Kazimierza Twardowskiego*, „Ruch Filozoficzny” 1959, t. XIX, nr 1–2, s. 2; tenże, *Kazimierz Twardowski*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Myśli o myśleniu*, t. II, Warszawa 1958, s. 896–897; K. Ajdukiewicz, *Pozanaukowa działalność Kazimierza Twardowskiego*, „Ruch Filozoficzny” 1959, t. XIX, nr 1–2, s. 32; T. Czeżowski, *Kazimierz Twardowski*, „Ruch Filozoficzny” 1938, t. XIV, nr 1–3, s. 6; W. Witwicki, *Kazimierz Twardowski*, „Przegląd Filozoficzny” 1920, R. 23, s. XI.

todycznie, z zachowaniem wymogów krytycyzmu naukowego⁹. Filozofia naukowa miała zatem być dyscypliną spełniającą określone wymogi formalne¹⁰. Wśród naczelnych dyrektyw głoszonych przez Twardowskiego, a z czasem przejętych przez jego najbliższych uczniów i współpracowników, znalazły się między innymi takie założenia, jak: postawa empiryzmu metodologicznego, negacja wszelkich form myślenia irracjonalnego, postulaty jasności, ścisłości, precyzji terminologicznej, wyraźnego definiowania pojęć, usuwania wieloznaczności jako przyczyny nieporozumień słownych, przeciwstawiania się jałowej spekulacji, skrupulatnego, racjonalnego (popartego logiczną argumentacją) uzasadniania wygłaszanych twierdzeń, stosowania metody analizy semantyczno-logicznej do rozstrzygania spornych zagadnień i rugowania z dociekań filozoficznych treści niespełniających takich wymagań¹¹. Tadeusz Czeżowski po latach opisywał założenia metodologiczne postawy naukowo-pedagogicznej swego mistrza następująco:

Działalność nauczycielska Twardowskiego opierała się na założeniu, że badanie filozoficzne jest badaniem naukowym i że winno czynić zadość wymaganiom naukowego krytycyzmu i naukowej ścisłości. Krytycyzm nakazuje uzasadniać twierdzenia argumentami oraz badać siłę uzasadniającą tych argumentów; naukowa ścisłość wymaga, by wypowiadać głoszone twierdzenia w formie prostej, jasnej, precyzyjnej, jednoznacznie określonej oraz poczuwać się do pełnej za nie odpowiedzialności. Zasady te stosował Twardowski w swym nauczaniu jak najbardziej konsekwentnie i nieubłaganie¹².

W wyniku tak sformułowanej metodologii pracy badawczej Twardowski, a za nim jego uczniowie pomijali wszelkie niedostatecznie jasno sformułowane i uzasadnione teorie i pojęcia, eliminując tym

⁹ Por. R. Jadcza, *Seminarium filozoficzne Kazimierza Twardowskiego*, „Edukacja Filozoficzna” 1989, t. 9, s. 409. Dla Twardowskiego ważne było nie tylko to, jak uprawiać filozofię, ale także w jaki sposób ujmować i przekazywać jej treści. Stąd też głoszony przez niego radykalizm postulatu jasności w dyskursie filozoficznym. Por. J. Zegzuła-Nowak, *Postulat jasności w polemikach metafizycznych Kazimierza Twardowskiego*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 16, s. 51–73.

¹⁰ Por. J. Skoczyński, J. Woleński, wyd. cyt., s. 440–441.

¹¹ Por. K. Twardowski, *Granice puryzmu*, [w:] tegoż, *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927, s. 215–221; R. Jadcza, *Rola Kazimierza Twardowskiego w stworzeniu analitycznej szkoły filozoficznej w Polsce*, „Przegląd Filozoficzny” 1988, nr 11–12, s. 139.

¹² T. Czeżowski, *W dziesięciolecie śmierci Kazimierza Twardowskiego*, [w:] tegoż, *Odczyty filozoficzne*, Toruń 1958, s. 12–13.

samym z dociekań filozoficznych problemy, które wydawały się nierozstrzygalne. Kotarbiński, ceniąc założenia metodologiczne swego nauczyciela, upatrywał walkę z zagadnieniami niedostatecznie poprawnie sformułowanymi za jedno z głównych zadań stojących przed współczesnymi mu filozofami. W swym wystąpieniu na III Zjeździe Filozoficznym w 1936 roku w Krakowie głosił tę ideę następująco:

Żywotnym zadaniem dla zawodowych filozofów jest w końcu likwidacja zagadnień źle postawionych i złudnych prób odpowiadania na nie, od których roją się dzieje spekulacji, uprawianych pod znakiem filozofii¹³.

Na tej podstawie odrzucano także wszelkie treści o charakterze normatywnym, światopoglądowym i metafizycznym, jako nieweryfikowalne i niepodlegające naukowemu uzasadnieniu¹⁴.

Co ważne, to właśnie te postulaty, a nie wspólny program badawczy, stanowią o fenomenie i trwałości tej formacji intelektualnej i pozwalają zasadnie określać ją jako szkołę filozoficzną.

Związki Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego ze szkołą lwowsko-warszawską

Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego łączyły bliskie i długoletnie relacje zarówno na niwie naukowej, akademickiej, jak i prywatnej (przyjaźnili się ze sobą, bywali wykładowcami tych samych ośrodków akademickich, a także wspierali się w pracy naukowo-badawczej, na przykład recenzując i czytając wzajemnie swe dzieła).

Obaj uczeni studiowali filozofię na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1916–1921. Byli więc kolegami akademickimi. Wśród ich nauczycieli znajdowali się wówczas czołowi reprezentanci szkoły lwowsko-warszawskiej, między innymi Tadeusz Kotarbiński, Jan Łukasiewicz oraz Władysław Witwicki¹⁵. Jest to o tyle istotne, że dyrektywy dydaktyczno-naukowe tych filozofów wpłynęły inspirująco zarówno na warsztat naukowy, postawy badawcze, jak i koncepcje twór-

¹³ T. Kotarbiński, *Żywotne i mniej żywotne koncepcje zadań filozofii*, „Przegląd Filozoficzny” 1936, R. 39, nr 2, s. 366.

¹⁴ R. Jadcak R., *Powstanie filozofii analitycznej...*, wyd. cyt., s. 19–20.

¹⁵ Por. Materiały Archiwalne Mieczysława Wallisa, Archiwum Połączonych Bibliotek WFiS UW, IFiS PAN i PTF w Warszawie,teczka Rps 10, T. 9, k. 43.

cze tych przyszłych uczonych. Ponadto, zarówno Wallis, jak i Ossowski przez całe swe późniejsze życie pozostali w ścisłej relacji naukowej z reprezentantami szkoły Twardowskiego, szczególnie z promotorem ich rozpraw doktorskich i intelektualnym mentorem, Tadeuszem Kotarbińskim. To za jego sprawą obaj zostali wykładowcami powstałego po wojnie Uniwersytetu Łódzkiego (Kotarbiński był wówczas rektorem tej uczelni). O ile Wallis związał się na stałe z Uniwersyteciem Łódzkim, pracując nań ponad 20 lat, aż do przejścia na emeryturę w 1965 roku, o tyle w działalności naukowo-dydaktycznej Ossowskiego praca tam miała charakter bardziej epizodyczny. Autor dzieła *U podstaw estetyki* pracował w Łodzi do 1948 roku, następnie przeniósł się na Uniwersytet Warszawski¹⁶.

Wallis w swych zapiskach podkreślał także wpływ Jana Łukasiewicza na swój intelektualny rozwój. Ten wybitny logik nie tylko przekazał mu najważniejsze postulaty metodologiczne dotyczące prowadzenia pracy badawczej, ale także ukształtował jego poglądy filozoficzne, między innymi stosunek do Kanta¹⁷. W Wallisowskich niepublikowanych dotąd wspomnieniach znajduje się wiele refleksji poświęconych autorowi dzieła *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa*. Świadczą one niewątpliwie o dużym uznaniu i szacunku, jakim przyszły autor dzieła *Przeżycie i wartość* darzył tego uczonego¹⁸.

Mimo to, jeszcze do niedawna, zarówno Ossowski, jak i Wallis nie byli wymieniani wśród pierwszoplanowych członków szkoły Twardowskiego, wskazywano raczej na ich dość luźne i mało znaczące związki z tym kręgiem intelektualnym. Obecnie jednak, w świetle nowo dostępnych danych źródłowych, interpretacja statusu tych uczonych w szkole lwowsko-warszawskiej uległa istotnej zmianie¹⁹.

¹⁶ Por. M. Chałubiński, *Stanisław Ossowski*, Warszawa 2007, s. 9; J. Dudek, *Problem unaukowania etyki. Teoretyczne i normatywne aspekty twórczości Marii Ossowskiej*, Zielona Góra 2012, s. 13.

¹⁷ Choć początkowo Wallis jako uczeń czołowych neokantystów w Heidelbergu, m.in. W. Windelbanda, zafascynowany był filozofią Kanta, to podjąwszy studia w Warszawie, ostatecznie odrzucił jego stanowisko. Por. Materiały Archiwalne M. Wallisa..., k. 8, 33.

¹⁸ Por. tamże, k. 8, 17, 33–34, 65–67.

¹⁹ Na taki stan rzeczy wpłynęło przede wszystkim opracowanie archiwaliów Ossowskiego i Wallisa (znajdują się one w Archiwum Połączonych Bibliotek WFiS UW, IFiS PAN i PTF w Warszawie) oraz powstałe w znacznej mierze na ich podstawie prace badawcze historyków filozofii polskiej (przede wszystkim J. Woleńskiego, który początkowo przyznawał obu uczonym raczej marginalną

Zarówno Ossowski, jak i Wallis, mając w poważaniu program naukowy szkoły lwowsko-warszawskiej, przejęli wiele jej naczelných założeń metodologicznych, uznając je za pomocne w porządkowaniu, analizie, syntezie i opisie wykorzystywanego w pracy twórczej materiału badawczego. Na przykład obaj stosowali analizę języka filozoficznego, dążyli do ścisłej precyzji terminologicznej i klasyfikacji pojęć, a także starali się każdorazowo poszukiwać adekwatnych egemplifikacji i uzasadnień dla swych koncepcji. Sam Wallis, akcentując wpływ szkoły lwowsko-warszawskiej na metodologię swej pracy naukowo-badawczej, pisał następująco:

Moim mistrzom warszawskim w dziedzinie filozofii, Janowi Łukasiewiczowi i Tadeuszowi Kotarbińskiemu, oraz ich lwowskiemu nauczycielowi, Kazimierzowi Twardowskiemu, zawdzięczam dążenie do precyzyjnego rozróżniania i definiowania terminów, do największej poprawności w rozumowaniu, do możliwie najjaśniejszego formułowania myśli²⁰.

Istotny wpływ metodologicznych założeń, z którymi Wallis zetknął się podczas studiów na Uniwersytecie Warszawskim, podkreśla także Teresa Pękała, wskazując je jako źródło jego nastawienia metodologicznego na gruncie estetyki, przejawiającego się między innymi w dążeniu do uchwycenia genezy zjawisk i w ukazywaniu silnego związku kategorii estetycznych z ówczesnym życiem artystycznym²¹.

Z kolei analityczny rys twórczości Ossowskiego wskazuje Bohdan Dziemidok, pisząc następująco:

W swych najważniejszych dla teorii wartości studiach dokonuje subtelnych rozróżnień pojęciowych i analiz semantycznych oraz typologii zasadniczych stanowisk i wydobywa warianty tych stanowisk. Konfrontuje też poglądy popularne w nauce o sztuce, lub przyjmowane potocznie, z twórczością artystyczną oraz praktyką wartościowania estetycznego; zastanawia się, co w rze-

pozycję w szkole lwowsko-warszawskiej, zaś obecnie wymienia ich wśród jej naczelných warszawskich członków i zarazem najbliższych uczniów Kotarbińskiego, omawia także pomijaną wcześniej problematykę estetyczną przez nich podejmowaną). Por. J. Woleński, wyd. cyt., s. 22; J. Skoczyński, J. Woleński, wyd. cyt., s. 403–404, 439–440.

²⁰ M. Wallis, *Przeżycie i wartość: pisma z estetyki nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, s. 25.

²¹ Por. T. Pękała, *Świat jako przedmiot estetyczny*, [w:] M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. XVI.

czywistości odpowiada takim terminom jak „piękno”, „przeżycie estetyczne” itp. I czy da się wykryć i przeprowadzić granicę zakresów tych pojęć²².

Warto zaznaczyć, że Ossowskiego z filozofami szkoły lwowsko-warszawskiej (między innymi z Kotarbińskim, Ajdukiewiczem, Czeżowskim) łączyła także silna potrzeba autonomii i nonkonformizmu w uprawianiu nauki. Być może to właśnie przejście tej postawy pozwoliło uczonemu na tak zdecydowane i nieustępliwe przeciwstawienie się w swych pismach estetyce tradycyjnej. Według tej formacji intelektualnej żadna instancja wyższa nie może bowiem zniewalać naukowca. W przeciwnym razie nie będzie on mógł spełniać należycie swych zadań. Taka postawa godzi przede wszystkim w realizację najważniejszego celu pracy naukowej, jakim było dla uczniów Twardowskiego rzetelne dążenie do prawdy obiektywnej. Kazimierz Ajdukiewicz w artykule *O wolności nauki* przekonywał, że nauka i wolność jej uprawiania nie powinny być w żaden sposób ograniczane, inaczej nauka nie będzie mogła swobodnie się rozwijać i służyć prawdzie. Postulował następująco:

Wolność uprawiania nauki wymaga [...] by uprawiający naukę cieszył się wolnością wyboru zagadnień, wolnością wyboru metody, czyli sposobu ich rozwiązywania, wolnością myśli i wolnością słowa²³.

Wpisując się w prezentowaną tendencję metodologiczną, Ossowski przekonywał, że doniosłość społecznej roli człowieka nauki wymaga wręcz totalnej swobody myśli i słowa, że to właśnie:

[...] na tym polega jego służba społeczna, aby pełniąc swe zawodowe czynności nie był w myśleniu posłuszny. Pod tym względem nie wolno mu być posłusznym ani synodowi, ani komitetowi, ani ministrowi, ani cesarzowi, ani Panu Bogu. Jeżeli jest posłuszny, jeżeli poglądy swoje zmienia na rozkaz, albo jeżeli myśli jego nie jest w zgodzie z jego słowami, sprzeniewierza się swoim obowiązkom²⁴.

²² B. Dziemidok, *Estetyka Stanisława Ossowskiego*, [w:] S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. X.

²³ K. Ajdukiewicz, *O wolności nauki*, [w:] J. Karpiński, *Nie być w myśleniu posłusznym (Ossowsky, socjologia, filozofia)*, Londyn 1989, s. 177.

²⁴ S. Ossowski, *Taktyka i kultura*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 13, s. 4.

Aktywna realizacja postulatów metodologicznych szkoły lwowsko-warszawskiej, a także bliskie relacje naukowe i osobiste z czołowymi uczonymi z kręgu lwowsko-warszawskiego (szczególnie z Kotarbińskim) stanowią dziś podstawę do zaliczenia zarówno Mieczysława Wallisa, jak i Stanisława Ossowskiego do drugiej generacji tej szkoły²⁵.

Dążenie Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego do uprawiania estetyki w sposób naukowy

Choć obaj uczeni domenę swej aktywności naukowej upatrywali w odmiennych dyscyplinach (Wallis w historii i teorii sztuki, Ossowski w socjologii), to jednak i na gruncie naukowym posiadali wspólną płaszczyznę porozumienia. Była nią problematyka estetyczna. To właśnie w tym obszarze aktywności intelektualnej obaj konfrontowali swe koncepcje twórcze, wymieniali się poglądami i dyskutowali ze sobą.

Mimo że estetyka²⁶ nie była pierwszoplanową dyscypliną badawczą szkoły lwowsko-warszawskiej, w której zajmowano się przede wszystkim teorią poznania, logiką i logistyką, metodologią filozoficzną oraz ontologią, to jednak sposób jej rozumienia i uprawiania przez Ossowskiego i Wallisa wykazywał ścisłe związki z programem naukowym Twardowskiego oraz jego intelektualnych kontynuatorów. Co za tym idzie, choć koncepcje estetyczne Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa były w wielu aspektach odmienne, to jednak ich podejście do samej estetyki, jej charakteru, rozumienia naczelných kategorii oraz dyrektyw metodologicznych było zbliżone.

Uprawiając estetykę, zarówno Wallis, jak i Ossowski negowali jej tradycyjne ujęcie, przeciwstawiając mu wizję estetyki naukowej. Co ważne, obaj zdawali sobie przy tym sprawę, że chcąc nadać estetyce rangę dyscypliny naukowej, należało poszukiwać nowych narzędzi metodologicznych oraz sposobów wyrażania jej treści. Odpowiedzią

²⁵ J. Skoczylński, J. Woleński, wyd. cyt., s. 439–440; por. także, J. Woleński, wyd. cyt., s. 339.

²⁶ Należy zaznaczyć, że jeszcze w latach osiemdziesiątych J. Woleński w ogóle nie wymienia jej wśród obszarów badawczych szkoły lwowsko-warszawskiej. Estetyka jako dziedzina dociekań naukowych filozofów ze szkoły Kazimierza Twardowskiego pojawia się dopiero w jego opracowaniu z 2010 roku. Por. J. Skoczylński, J. Woleński, wyd. cyt., s. 439–440.

na te dążenia miała być estetyka zorientowana empirycznie i pozbawiona zdań o charakterze wartościującym.

Przejawiane przez obu uczonych silne zamiłowanie do estetyki zaowocowało w ich twórczości naukowej. Obaj byli autorami fundamentalnych dzieł na gruncie XX-wiecznej rodzimej estetyki. Ossowski napisał książkę pt. *U podstaw estetyki*, której, jak przekonują badacze jego sylwetki twórczej, programowym założeniem była właśnie polemika z metafizyczną koncepcją piękna i sztuki²⁷. Z kolei Wallis swe poglądy estetyczne zaprezentował w dziele pt. *Przeżycie i wartość*. Choć przedstawione w nich koncepcje naukowe w wielu aspektach różnią się od siebie, to jednak charakterystyczny jest dla nich pewien wspólny rys metodologiczny²⁸.

Dzieła te stanowią nie tylko świadectwo intelektualnego kunsztu i językowej wirtuozerii ich autorów, ale także, a może przede wszystkim, realizacji przyjętych w szkole lwowsko-warszawskiej dyrektyw naukowych. Ich treści dowodzą także, że metodologiczny program Twardowskiego i jego najbliższego grona uczniów i ich uczniów znacząco wpłynął na koncepcję samej estetyki uprawianej przez Wallisa i Ossowskiego, których naczelnym zamierzeniem stało się dążenie do nadania jej waloru naukowości.

W dziełach Ossowskiego i Wallisa pojawiło się zatem przekonanie, że dotychczasowy, wolny od krytycyzmu naukowego sposób uprawiania estetyki, obfitujący w treści o charakterze metafizycznym, irracjonalnym i spekulatywnym, niedostatecznie jasno ujmuje jej przedmiot i zakres badawczy. W związku z tym jej treści jawiły im się jako zawile, ulotne i mętne. Na tej podstawie negowali oni ujęcie estetyki

²⁷ Por. M. Chałubiński, wyd. cyt., s. 7.

²⁸ Warto podkreślić, że obaj uczeni cenili wzajemnie swą twórczość. To zapewne dlatego Wallis zadedykował swą książkę Ossowskiemu, a także zrecenzował jego dzieło. Recenzja ta została włączona do najważniejszego zbioru jego pism estetycznych *Przeżycie i wartość*. Wallis, podkreślając w niej istotny wkład dzieła Ossowskiego do rodzimej estetyki, pisał następująco: „Książka *U podstaw estetyki* jest nie tylko najważniejszym zdarzeniem polskiej literatury estetycznej ostatnich lat, nie tylko traktatem naukowym, obejmującym pewien szeroki zakres zagadnień, wzbogacającym naszą wiedzę o pewnych przedmiotach, obfitującym w subtelne spostrzeżenia, finezyjne rozróżnienia pojęciowe, szczęśliwe propozycje terminologiczne. Jest ona zarazem książką napisaną przez człowieka o wielkim bogactwie doświadczeń wewnętrznych i wysokiej skali wrażliwości estetycznej, książką, z którą obcuje się mile i do której powraca się chętnie”. M. Wallis, wyd. cyt., s. 231–232.

jako dyscypliny wartościującej, głosząc, że w estetyce naukowej nie ma miejsca na zdania o charakterze normatywnym. Argumentowali bowiem, że wszystkie zdania i sądy naukowe powinny podlegać weryfikacji (być ujęte w kategoriach prawdy i fałszu). Natomiast zdania i sądy o charakterze normatywnym nie spełniają tego wymogu. Był to jeden z ich naczelnych argumentów przemawiających za zerwaniem z dotychczasową estetyką. Wallis argumentował następująco:

Zdania są albo prawdziwe albo fałszywe. Normy – przepisy, prawidła, nakazy – są poza alternatywą prawdy i fałszu. Nie ma przeto „nauk normatywnych”, a więc i naukowej estetyki normatywnej. [...] Niepodobna negować doniosłości takich estetyk normatywnych w życiu artystycznym tej lub innej epoki. Mogą one stanowić wdzięczny przedmiot badań naukowych, ale same nie są teoriami naukowymi²⁹.

Podobne stanowisko prezentował także Ossowski, głosząc pogląd o niesprawdzalności sądów wartościujących jako takich i ich nieprawomocności w estetyce naukowej. Pisał:

Dowolne przyjęcie podstawowych założeń, dotyczących estetycznego wartościowania [...] nie ma analogii z dowolnym przyjmowaniem hipotez w naukach przyrodniczych. Hipotezę stawia się po to, aby wyciągać z niej wnioski [...]. Podstawowych założeń w systemach wartości nie stawia się po to, aby je sprawdzać, gdyż te z założenia nie mogą być sprawdzone ani pozytywnie, ani negatywnie³⁰.

Według tych uczonych niemożność nadania statusu naukowości dotychczasowej estetyce potęgował także głoszony przez jej reprezentantów absolutyzm aksjologiczny. Estetycy ze szkoły lwowsko-warszawskiej uważali zaś, że estetyka nie powinna być dyscypliną zogniskowaną wokół jakichś idealnych, obiektywnych i bezwzględnych tworów estetycznych, ale powinna być nauką empiryczną (wolną od pierwiastków irracjonalnych, spekulatywnych i metafizycznych), skupioną wokół kategorii przeżyć estetycznych. Ossowski o empirycznym ujęciu estetyki pisał następująco:

Estetyka i nauka o sztuce powinny, w moim pojęciu, być, o ile możliwości, wolne od pierwiastków spekulatywnych, metafizycznych lub zgoła mistycz-

²⁹ Tamże, s. 11.

³⁰ S. Ossowski, *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 357.

nych. Powinny opierać się na możliwie najszerzej podstawie empirycznej, na starannie zbadanych i sprawdzonych faktach³¹.

Taka postawa metodologiczna implikowała także zdecydowanie przeciwstawne do obiektywistyczno-absolutystycznych ujęć podejście do naczelných kategorii estetycznych, szczególnie do kategorii wartości. Wallis argumentował, że wartość estetyczna stanowi własność przedmiotów estetycznych i w związku z tym nie istnieje jako coś od nich niezależnego. Dodatkowo zaznaczał, że wiąże się ze swoistymi przeżyciami podmiotu estetycznego wywoływanymi przez przedmiot wartościowy. Dlatego według filozofa wartość:

[...] nie jest [...] żadnym bytem samodzielnym – rzeczywistym, idealnym lub intencjonalnym ani czymś, co istnieje w sensie potocznym, ma ważność, obowiązuje, lecz jedynie zdolnością pewnych przedmiotów do wywoływania w odbiorcy swoistych przeżyć, które mienimy „przeżyciami estetycznymi”. Jest własnością tych przedmiotów i nie istnieje poza nimi³².

Także rozumienie kategorii przeżycia estetycznego pojmował on w duchu empiryzmu, pisząc następująco:

Punktem wyjścia wszelkich rozważań estetycznych jest, jak mi się zdaje, pewien fakt niewątpliwy – istnienie przedmiotów, które w odpowiednich warunkach mogą wywoływać w odbiorcy pewne swoiste przeżycia, dla których utarła się nazwa „przeżyć estetycznych”. Przeżycia estetyczne możemy wskazać, możemy je w pewien sposób opisać. Nie możemy ich zdefiniować. Tak jak wszystkie terminy empiryczne, termin „przeżycie estetyczne” jest nieostry, o wyraźnym jądrze i zacierających się krańcach³³.

Podobnie przekonywał Stanisław Ossowski, podkreślając, że kategorie i zjawiska estetyczne nie mogą być pojmowane w duchu absolutystyczno-obiektywistycznym, jako twory oderwane od uwarunkowań empirycznych. Według niego bowiem są one zawsze powiązane z konkretnymi warunkami historycznymi, środowiskowymi, kulturowymi oraz ogólnoludzkimi, które je konstytuują, kształtują i determinują. Tym samym wszelkie aprioryczne pojmowanie tworów estetycznych było przezeń w estetyce zdecydowanie odrzucane. We wstępie do

³¹ Tamże, s. 9.

³² M. Wallis, wyd. cyt., s. 8.

³³ Tamże.

swego dzieła uzasadniał on zatem własne stanowisko takimi oto słowami:

Wydaje mi się, że dziś ta książka nie będzie budziła takich nieporozumień, jakie się poprzednio zdarzały u niektórych czytelników przyzwyczajonych do traktowania zagadnień estetycznych w sferze wartości absolutnych, w oderwaniu od przestrzeni i czasu, w oderwaniu od konkretnych środowisk społecznych. Ale wyniki te nie będą czymś drażniącym dla tych, którzy zdają sobie sprawę, że zarówno pojęcia dotyczące zjawisk kultury, jak nasze skale wartości są wytworem długich procesów historycznych, że kształtowały się zarówno pod wpływem różnorodnych tradycji, jak aktualnych potrzeb życia społecznego³⁴.

Uczony przyznawał też, że empirycznie uwarunkowane kategorie estetyczne można dodatkowo oprzeć na autorytetach czy objawieniu estetycznym pewnych odbiorców dzieł sztuki. Stąd w jego ujęciu wszelkie twory i zjawiska estetyczne są każdorazowo pewną „wypadkową” wielu czynników wykraczających często poza obszar samej estetyki. Swe antagonistyczne wobec estetyki tradycyjnej stanowisko ujmował następująco:

[...] estetyk (w tradycyjnym sensie) buduje systemy ogólnych zdań wartościujących. Systemy te [...] nie mają oparcia w żadnym jednolitym, obiektywnym kryterium wartości, nasze oceny estetyczne są bowiem wynikiem mniej lub więcej przypadkowego współdziałania różnych niewspółmiernych kryteriów i w ostatniej instancji opierają się na czyichś autorytetach albo na którymś objawieniu estetycznym³⁵.

Na tej podstawie zatem programowo przyjmował, że:

Przy ustaleniu, jakie czynniki decydują o wartości estetycznej, będziemy korzystali ze świadectw widzów i słuchaczy biorąc pod uwagę opis ich przeżyć i motywację, jaką spotyka się w ocenach³⁶.

³⁴ S. Ossowski, *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, wyd. cyt., s. 10.

³⁵ Tamże, s. 356. Stanowisko to stało się podstawą wystąpienia polemicznego Henryka Elzenberga, który bronił obiektywizmu aksjologicznego w estetyce w artykule *Estetyka jako dyscyplina wartościująca*. Por. H. Elzenberg, *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966, s. 33–42.

³⁶ S. Ossowski, *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, wyd. cyt., s. 15.

Co więcej, Ossowski uważał, że także reakcje odbiorców dzieł sztuki są każdorazowo uwarunkowane przez zewnętrzne determinanty społeczne. Pisał:

Warunki społeczne, w jakich się widzowie i słuchacze wychowują, przynależność do takich lub innych ugrupowań społecznych decyduje w znacznej mierze o reakcjach osobników na dzieło sztuki³⁷.

W podobnym tonie pisał Wallis, zaznaczając, że estetyka powinna wykorzystywać jak najbogatszy (zarówno jeśli chodzi o zasięg czasowo-przestrzenny, jak i różnicowanie społeczne) materiał empiryczny, często wykraczający nawet poza jej własne granice. Przedmiotem estetycznej refleksji powinny być zatem wytwory jak najróżniejszych sfer aktywności artystycznej (także tych nowo wyłaniających się). Co ważne, także samego twórcę dzieł sztuki pozbawiał ograniczeń intelektualnych i wiekowych. Argumentował:

Estetyka i nauka o sztuce powinny przy tym uwzględniać wszystkie sztuki: dawne, jak zdobnictwo, malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, poezja, teatr, taniec, i nowe, jak wzornictwo przemysłowe, fotografia artystyczna, film, słuchowisko radiowe, widowisko telewizyjne. Powinny objąć [...] zarówno sztukę warstw uprzywilejowanych, jak sztukę ludu wiejskiego i miejskiego; zarówno twórczość artystów zawodowych, jak twórczość artystów nieuczonych; twórczość artystyczną dzieci i twórczość artystyczną ludzi umysłowo chorych. Powinny uwzględnić sztuki i kultury artystyczne wszystkich narodów i ras, wszystkich epok i kontynentów³⁸.

Głoszone w duchu empiryzmu metodologicznego przez obu uczonych założenia warsztatowe nie pozostawały tylko w sferze deklaratywnej, lecz przełożyły się także na zawartość treściową ich dzieł. Obaj bowiem w swych książkach zgromadzili i poddali analizie niezwykle rozległy i zróżnicowany (kulturowo, historycznie i społecznie) materiał empiryczny.

U Ossowskiego naczelnym problemem rozprawy było pytanie o istotę wartości estetycznych oraz o charakter ich relacji z przeżyciami estetycznymi. Autor w toku swej wypowiedzi uzasadniał stawiane tezy, odwołując się każdorazowo do konkretnych przedmiotów oceny estetycznej (rozumiejąc je przede wszystkim jako przedmioty

³⁷ Tamże, s. 370.

³⁸ M. Wallis, wyd. cyt., s. 9–10.

i jakości fizyczne, zmysłowe) bądź do czynników zewnętrznych czy też biorąc pod uwagę stanowiska oceniające odbiorców dzieł sztuki. To nastawienie metodologiczne przenika zawartość całej książki. Dla przykładu w jednym z rozdziałów pisał on następująco:

[...] gdy podchodzimy do zagadnień wartości estetycznej od strony estetycznych przeżyć, musimy stwierdzić, że są to przeżycia o najróżniejszym charakterze [...] i są uwarunkowane przez bardzo rozmaite dyspozycje. [...] Zależą one nie tylko od przedmiotów ocen estetycznych i indywidualnych dyspozycji psychicznych, ale również od środowiska społecznego i społecznej sytuacji³⁹.

Wypowiedzi zgodne z przyjętą metodologią widoczne są także w prezentacji wielu szczegółowych zagadnień. Na przykład rozważając estetyczną ocenę barw i dźwięków, Ossowski konkluduje następująco:

Ocena jakości zmysłowych to ocena materiału, z którego zbudowane są przedmioty zewnętrznego doświadczenia. Materiałem przedstawień optycznych jest barwa [...], materiałem przedstawień akustycznych – dźwięk. Ten materiał naszych przedstawień poddajemy ocenie estetycznej w rozmaitych okolicznościach: podobają się nam barwy obrazu, podoba się opalowy ton dalekich wzgórz o zachodzie, piękny jest *timbre* skrzypiec, na których odegrano koncert; nieładny ton śpiewaka psuje wrażenie pięknej i dobrze cieniowanej pieśni⁴⁰.

Bogactwo materiału empirycznego pojawia się również u Wallisa. W swej rozprawie bowiem, analizując problematykę dotyczącą naczelných kategorii estetycznych, każdorazowo odwołuje się on do konkretnych obiektów estetycznych – dzieł sztuki, literatury, architektury, techniki, nauki, zjawisk estetycznych, a także przedmiotów i zdarzeń znanych z życia codziennego. Warto zatem przedstawić kilka przykładów. Uzasadniając tezę, że świat przedmiotów pięknych i świat dzieł sztuki przecinają się, Wallis odwołał się do znanych sobie obiektów empirycznych, pisząc następująco:

Istnieją przedmioty piękne, które nie są dziełami sztuki, np. piękny widok, piękna kobieta, piękny skok na nartach, piękna maszyna, piękne rozumowanie. Istnieją dzieła sztuki, które nie są piękne [...], np. antyczne posągi saty-

³⁹ S. Ossowski, *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, wyd. cyt., s. 258–259.

⁴⁰ Tamże, s. 23.

rów, *Ukrzyżowanie* Matiasa Grünewalda, portrety starców Lentza, [...]. Istnieją wreszcie dzieła sztuki, które są piękne, np. Partenon, pejzaże Chelmońskiego⁴¹.

Także w Wallisowskich rozważaniach o rodzajach pierwiastków i funkcjach pozaestetycznych dzieł sztuki spotykamy się z bogactwem materiału empirycznego. Autor uzasadnia następująco:

Pałace, domy wille, służą do mieszkania. Warownie, zamki, baszty miały dawniej za zadanie ułatwienie obrony. Świątynie są przybytkami kultu religijnego. [...] dzieła sztuki udzielają nam często różnych wiadomości, zaspokajają naszą ciekawość, rozszerzają zakres naszej wiedzy. Malowidła ściennie opowiadały Egipcjaninowi o dogmatach jego religii [...]. Rzeźby, witraże i freski katedr gotyckich były „Biblią maluczkich”, popularnym wykładem teologii⁴².

Z kolei rozprawiając o istocie przeżyć harmonijnych i dysharmonijnych, Wallis posłużył się analizą jednego z dzieł Mickiewicza:

Kiedy czytam u Mickiewicza *Rannym szumi namazem niwa złotokłosa* (*Alusztą w dzień*) – niezrównana harmonia głoskowa tego wiersza, oparta przede wszystkim na jasnych, otwartych a i o oraz na płynnych r i n, [...] wreszcie różne skojarzenia związane z porankiem, z szumem zboża, ze złotem, ze świetnością i przepychem Wschodu budzą we mnie całą gamę uczuć przyjemnych, dają mi jednolite, harmonijne doznanie estetyczne⁴³.

Podobnie, rozważając zagadnienia oceny, doznań i wartości estetycznych, uczony odwoływał się do konkretnych przedmiotów i zjawisk, wyjaśniając następująco:

Zachwyca mnie jakiś kwiat i mówię: „Ten kwiat jest piękny”. [...] Jakiś zniszczony, odrapany budynek budzi we mnie odrazę i myślę sobie: „Ta rudera jest szpetna”. [...] Uogólnijmy to: doznaniu estetycznemu, zabarwionemu przyjemnie lub przykro, towarzyszy często myśl pewnego określonego typu, mianowicie myśl o wartości estetycznej, dodatniej lub ujemnej, przedmiotu, który nam daje to doznanie. Myśl taką będziemy nazywać „oceną estetyczną”, zdanie zaś będące wypowiedzią takiej myśli „zdaniem estetycznym”⁴⁴.

⁴¹ M. Wallis, wyd. cyt., s. 253–254.

⁴² Tamże, s. 256–257.

⁴³ Tamże, s. 261.

⁴⁴ Tamże, s. 31.

Co ciekawe, także sam charakter programu naukowego Kazimierza Twardowskiego jawił się Wallisowi jako przedmiot szczególnego upodobania estetycznego. Choć nie sformułował wprost takiego stanowiska, to jedna z wypowiedzi pozwala na postawienie takiej tezy. Pisał o tym następująco:

Zwarte, jasne, konsekwentne rozumowanie, subtelne rozróżnianie, klasyfikacja, wnosząca ład i porządek do jakiejś sfery rzeczywistości lub myśli⁴⁵ – wszystko to sprawia nam zwykle nie tylko zadowolenie intelektualne, ale również zadowolenie estetyczne⁴⁶.

...

Treść oraz metodologia dzieł Stanisława Ossowskiego i Mieczysława Wallisa ukazują niewątpliwie pewną wspólną wizję uprawiania estetyki jako dyscypliny posiadającej silne ufundowanie w materiale empirycznym, a także operującej określonymi pojęciami i narzędziami. Co ważne, była to wizja stojąca w zdecydowanej opozycji do estetyki ją poprzedzającej (wartościującej i zorientowanej metafizycznie). Mimo że ufundowana była ona przede wszystkim na założeniach metodologicznych, to jednak znacząco ukształtowała także całościowe podejście do estetyki obu uczonych. W ich ujęciu bowiem estetyka miała być dyscypliną noszącą znamiona nauki, a jej naczelne kategorie ujmowano w duchu anty-objektywistycznym i anty-absolutystycznym. Ważny miał być również sam warsztat pracy, w którym nie mogło już być miejsca na poetycko-metaforyczne ujmowanie terminów i zjawisk estetycznych; w to miejsce pojawiły się próby ich definicyjno-klasyfikacyjnego prezentowania, przyobleczone w szatę jasnego, klarownego i ścisłego języka naukowego. Należy też podkreślić, że Stanisław Ossowski i Mieczysław Wallis, afirmując taki sposób postrzegania i uprawiania estetyki, wskazali, że można, a nawet należy podchodzić do zjawisk i kategorii estetycznych bez przyjmowania z góry jakichkolwiek apriorycznych założeń, unikając przy tym rozstrzygnięć subiektywistycznych i relatywizmu. Co ważne, ich domeną było także wskazanie, że niezwykle zróżnicowane kategorie i wytwory estetycz-

⁴⁵ Jak przekonuje R. Palacz, program naukowy szkoły lwowsko-warszawskiej stanowił w istocie apel o uporządkowanie rodzimej filozofii oraz jej materiału pojęciowego. Por. R. Palacz, wyd. cyt., s. 323.

⁴⁶ M. Wallis, wyd. cyt., s. 257.

ne (przede wszystkim dzieła sztuki) nie powstają i powstawać nie mogą w oderwaniu od ich twórcy (jego osobistych cech i przekonań), jak też warunków zewnętrznych, w których zostały wykreowane (tj. na przykład środowisko, krąg kulturowy, życie codzienne, wierzenia i inne różnorodne sfery aktywności ludzkiej), a także, co istotne – samych odbiorców.

Takie podejście do estetyki zgodne było niewątpliwie z programem filozofii naukowej głoszonym przez Kazimierza Twardowskiego oraz jego najbliższych uczniów, przede wszystkim Tadeusza Kotarbińskiego, Jana Łukasiewicza, Tadeusza Czeżowskiego oraz Kazimierza Ajdukiewicza.

Co więcej, problematyka dotycząca sposobu uprawiania estetyki i przekazywania jej treści nie traci na ważności także współcześnie. Pokłosie założeń merytoryczno-metodologicznych wspólnych Mieczysławowi Wallisowi i Stanisławowi Ossowskiemu pojawia się bowiem w rozważaniach współczesnych uczonych. Wizja uprawiania estetyki proponowana przez tych uczonych, choć ma wielu zwolenników przede wszystkim wśród reprezentantów filozofii naukowej, budzić może jednak sporo kontrowersji. Estetyce nadal przyznawany bywa specjalny status wśród dyscyplin filozoficznych. Uważa się, że o jej specyfice decyduje właśnie nieuchwytny, niedookreślony, pozbawiony ostatecznych reguł i granic charakter, stanowiący zarazem jej domenę i wyróżniający ją spośród innych dyscyplin filozoficznych. Stąd wyznaczanie ścisłych reguł metodologicznych (wciskanie estetyki w sztywne ramy naukowości) może ją znacząco zubażać, deprecjonować, a nawet unicestwiać jej niezwykle ulotny, zjawiskowy, eteryczny, umykający empirii przedmiot. Ponadto, postuluje się, że wszelki normatywizm w estetyce, nawet jedynie metodologiczny, może stanowić zamach na tak ważną w estetyce i sztuce wolność twórczą⁴⁷. Stanowisko takie prezentował polemizujący ze szkołą lwowsko-warszawską Henryk Elzenberg, który recenzując dzieło Ossowskiego, pisał następująco:

Ze estetyka jest jakąś innego typu dyscypliną myślową niż te, które w ściślejszym znaczeniu przywykło się nazywać „naukami”, z tego zdać sprawę jest w ogóle dosyć łatwo; szczególnie jednak żywo musi się odczuć tę prawdę, gdy się przeszło przez ostrą szkołę naukowości, pojmowanej jako wyprowa-

⁴⁷ Por. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 26–34.

dzanie ścisłych łańcuchów dedukcyjnych ze sformułowanych ściśle założeń, przy jednoczesnym ogromnym podniesieniu wymagań co do werbalnej strony owej ścisłości. Wszelka próba potraktowania w ten sposób merytorycznych zagadnień estetyki [...] prowadziłaby do rozbicia w puch samego zwiewnego i nieuchwytnego przedmiotu, o którymby próbowało się mówić⁴⁸.

Współcześnie stanowisko bliskie takiemu ujęciu estetyki prezentuje na przykład Anna Zeidler-Janiszewska w artykule *Estetyka jako współczesna „filozofia pierwsza”*?, omawiając poglądy estetyczne Wolfganga Welscha. Autorka formułuje postulat, że estetyka ze względu na specyfikę formy i wyrazu powinna zajmować jedno z najważniejszych miejsc wśród współczesnych dyscyplin, nie tylko filozoficznych. Uznaje ona, że to właśnie i jedynie estetyka, rozumiana dziś znacznie szerzej aniżeli nauka o pięknie i sztuce, miałaby być zdolna do pełnego ujęcia wielości, złożoności i bogactwa współczesnych fenomenów kulturowych. Jedynie na gruncie estetyki bowiem możliwa jest postawa łącząca w sobie zarówno uczuciowo-wrażliwe, jak i poznawcze (kognitywne) podejście do rzeczywistości, które nie występuje na gruncie żadnej innej dyscypliny filozoficznej. Stąd zdaniem autorki, podążającej za Welschowską myślą estetyczną, w kulturze współczesnej zaobserwować można dominację swoistego myślenia estetycznego, mogącego stanowić narzędzie do badania rzeczywistości i towarzyszących jej różnorodnych procesów estetyzacji. Z tego względu należałoby estetyce przyznać rolę, którą autorka ujmuje jako współczesną „filozofię pierwszą”⁴⁹.

Z drugiej jednak strony nie brak głosów broniących modelu naukowego uprawiania estetyki⁵⁰. Na przykład w artykule o wymownym i zarazem przewrotnym tytule *Dlaczego estetyka jest dla mnie za trudna? Kilka pytań do znawców meta-estetyki*⁵¹ Jerzy Pelc⁵², głosząc kult

⁴⁸ H. Elzenberg, *Estetyka*, rec. ks. S. Ossowskiego *U podstaw estetyki*, „Rocznik Literacki” 1933, s. 262.

⁴⁹ Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyka jako współczesna „Filozofia pierwsza”*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 144–146.

⁵⁰ Na ważną funkcję estetyki, której rys metodologiczny ma charakter empiryczny, wskazuje np. M. Gołaszewska, zaznaczając, że jednym z jej ważniejszych celów może być m.in. badanie świadomości estetycznej danego okresu. Por. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 92.

⁵¹ Por. J. Pelc, *Dlaczego estetyka jest dla mnie za trudna? Kilka pytań do znawców meta-estetyki*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2007, t. XXXV, z. 4, s. 5–21.

naukowości wszystkich dyscyplin filozoficznych, prezentuje postawę całkowicie opozycyjną do tradycyjnego modelu uprawiania estetyki. Rozważając pytanie, jak należy uprawiać filozofię i przekazywać jej treści: czy za pomocą wyrażania się obrazowego (metaforycznego) i eseistycznego, co byłoby zgodne z punktem widzenia estetyki tradycyjnej, czy przestrzegając zaleceń metodologicznych zgodnych z duchem szkoły lwowsko-warszawskiej, takich jak precyzja i jasność formułowanych twierdzeń oraz poprawność logiczna, Pelc opowiada się za drugim wariantem metodologicznym. Na tej podstawie krytykuje także samą estetykę tradycyjną. Jej przedmiot uznaje bowiem za niejasny, niedoprecyzowany, w pewnych ujęciach wręcz ulotny i mętny, niedający się ująć w żadne ramy formalne i w związku z tym stanowiący nierozstrzygalne źródło sporów. Pelc pisze o tym następująco:

Środowisko estetyków składa się z ludzi wysokiej kultury, wyrafinowanych i wrażliwych, zamiłowanych w sztuce i pięknie przyrody [...] na poły artystów, co nierzadko przejawia się w stylu ich pism. Wszystko to jest dla mnie pociągające. Natomiast przeszkodę i trudność w korzystaniu z ich dzieł stanowi coś, co wynika z wymienionych tu zalet twórców tych dzieł. Ci, często bardziej artyści niż uczeni, w niejednym wypadku okazują się autorami utworów literackich, obfitujących w metafory i personifikacje, a nie rozpraw naukowych, autorami bardziej dbałymi o piękno wysłowienia niż o jasność i precyzję sformułowań oraz logiczną wartość argumentów. Z tego powodu estetyka tego rodzaju [...] jest dla mnie za trudna⁵³.

W świetle tego typu stanowisk może się więc przewrotnie okazać, że tradycyjny model uprawiania estetyki zamiast, jak postulowano, umacniać jej pozycję i dodatkowo wyróżniać ją na tle innych dyscyplin filozoficznych, będzie deprecjonował jej znaczenie i wkład w rozwój nie tylko filozofii, humanistyki, ale i nauki w ogóle. Na taką sytuację wskazuje stanowisko Bohdana Dziemidoka, który zauważa, że co jakiś czas pojawiają się głosy ujmujące estetykę jako jedną z najbardziej peryferyjnych dyscyplin filozoficznych, odmawiające jej prawa do stawiania i rozwiązywania zasadniczych problemów filozoficznych. W takim ujęciu rozważania i koncepcje estetyczne stanowić będą jedynie pewną „nadbudowę” w stosunku do ustaleń innych,

⁵² J. Pelc jako uczeń czołowych filozofów ze szkoły lwowsko-warszawskiej (m.in. Kotarbińskiego) uważany jest za reprezentanta jej czwartej generacji i kontynuatora wielu jej założeń przede wszystkim metodologicznych.

⁵³ J. Pelc, wyd. cyt., s. 6.

uznawanych za ważniejsze dyscyplin filozoficznych (ontologii, epistemologii czy etyki)⁵⁴.

INFLUENCE OF THE LVOV-WARSZAW SCHOOL ON AESTHETIC VIEWS OF STANISŁAW OSSOWSKI AND MIECZYŚLAW WALLIS

ABSTRACT

The paper presents the influence of scientific postulates of Kazimierz Twardowski and his intellectual followers (among others: Tadeusz Kotarbiński, Jan Łukasiewicz, Tadeusz Czeżowski, Władysław Witwicki, Kazimierz Ajdukiewicz) on the way in which Mieczysław Wallis and Stanisław Ossowski understood and practiced aesthetics. Both S. Ossowski and M. Wallis, respecting the scientific programme of the Lvov-Warsaw School, accepted a lot of its methodological assumptions. They both negated its traditional approach as valuating and metaphysically-oriented discipline, as opposed to the vision of scientific aesthetics. The aesthetics they practiced was supposed to be an empirical science (independent of irrational and speculative elements and its principal categories were supposed to be approached in the anti-objective and anti-absolutist way).

KEYWORDS

the Lvov-Warsaw School, Stanisław Ossowski, Mieczysław Wallis, scientific aesthetics

BIBLIOGRAFIA

1. Ajdukiewicz K., *O wolności nauki*, [w:] J. Karpiński, *Nie być w myśleniu posłusznym (Ossowsky, socjologia, filozofia)*, Londyn 1989.
2. Ajdukiewicz K., *Pozanaukowa działalność Kazimierza Twardowskiego*, „Ruch Filozoficzny” 1959, t. XIX, nr 1–2.
3. Chałubiński M., *Stanisław Ossowski*, Warszawa 2007.
4. Czeżowski T., *Kazimierz Twardowski*, „Ruch Filozoficzny” 1938, t. XIV, nr 1–3.
5. Czeżowski T., *W dziesięciolecie śmierci Kazimierza Twardowskiego*, [w:] tegoż, *Odczyty filozoficzne*, Toruń 1958.
6. Dudek J., *Problem unaukowania etyki. Teoretyczne i normatywne aspekty twórczości Marii Ossowskiej*, Zielona Góra 2012.

⁵⁴ Por. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, wyd. cyt., s. 8.

7. Dziemidok B., *Estetyka Stanisława Ossowskiego*, [w:] S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
8. Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
9. Dziemidok B., *Kontrowersje wokół wartości estetycznych. Próba typologizacji stanowisk*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975.
10. Elzenberg H., *Estetyka*, rec. ks. S. Ossowskiego *U podstaw estetyki*, „Rocznik Literacki” 1933.
11. Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.
12. Elzenberg H., *Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii*, Toruń 1966.
13. Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Warszawa 1984.
14. Jadacki J. J., *Szkoła Lwowsko-Warszawska i jej wpływ na filozofię polską drugiej połowy XX wieku*, [w:] *Historia filozofii polskiej. Dokonania, poszukiwania, projekty*, red. A. Dziedzic, A. Kołakowski, S. Pieróg, P. Ziemiński, Warszawa 2007.
15. Jadczak R., *Powstanie filozofii analitycznej w Polsce (Noty bibliograficzne)*, Toruń 1995.
16. Jadczak R., *Rola Kazimierza Twardowskiego w stworzeniu analitycznej szkoły filozoficznej w Polsce*, „Przegląd Filozoficzny” 1988, nr 11–12.
17. Jadczak R., *Seminarium filozoficzne Kazimierza Twardowskiego*, „Edukacja Filozoficzna” 1989, t. 9.
18. Kotarbiński T., *Kazimierz Twardowski*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Myśli o myśleniu*, t. II, Warszawa 1958.
19. Kotarbiński T., *Styl pracy Kazimierza Twardowskiego*, „Ruch Filozoficzny” 1959, t. XIX, nr 1–2.
20. Kotarbiński T., *Żywotne i mniej żywotne koncepcje zadań filozofii*, „Przegląd Filozoficzny” 1936, R. 39, nr 2.
21. Materiały Archiwalne Mieczysława Wallisa, Archiwum Połączonych Bibliotek WFiS UW, IFiS PAN i PTF w Warszawie,teczka Rps 10, T. 9, k. 43.
22. Ossowski S., *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966.
23. Ossowski S., *Taktyka i kultura*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 13.
24. Ossowski S., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
25. Palacz R., *Klasycy filozofii polskiej*, Warszawa–Zielona Góra 1999.
26. Pelc J., *Dlaczego estetyka jest dla mnie za trudna? Kilka pytań do znawców meta-estetyki*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2007, t. XXXV, z. 4.
27. Pękala T., *Świat jako przedmiot estetyczny*, [w:] M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
28. Rybicki J., *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa 1975.
29. Skoczyński J., Woleński J., *Historia filozofii polskiej*, Kraków 2010.
30. Sztachelska J., *Henryk Struve – estetyk doby przejściowej*, [w:] H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010.
31. Tarnowski J., *Stanisław Witkiewicz – estetyk walczący*, [w:] S. Witkiewicz, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2009.

32. Twardowski K., *Granice puryzmu*, [w:] tegoż, *Rozprawy i artykuły filozoficzne*, Lwów 1927.
33. Tyburski W., *Elzenberg*, Warszawa 2006.
34. Wallis M., *Przeżycie i wartość: pisma z estetyki nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968.
35. Witwicki W., Kazimierz Twardowski, „Przegląd Filozoficzny” 1920, R. 23.
36. Woleński J., *Filozoficzna szkoła lwowsko-warszawska*, Warszawa 1985.
37. Zegzuła-Nowak J., *Postulat jasności w polemikach metafizycznych Kazimierza Twardowskiego*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 16.
38. Zejler-Janiszewska A., *Estetyka jako współczesna „Filozofia pierwsza”*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2.

Joanna Zegzuła-Nowak – e-mail: joanna_zegzula@vp.pl

JOANNA PAŚNIEWSKA

(UNIwersytet SWPS)

KONDYCJA WSPÓŁCZESNEGO ARTYSTY WOBEK WARTOŚCI AWANGARDOWYCH

RECENZJA KSIĄŻKI

Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011, 243 strony.

STRESZCZENIE

Książka Grzegorza Sztabińskiego jest rewizją dwudziestowiecznej awangardy artystycznej pod kątem idei wspólnoty, wolności i autorytetu. Sztabiński próbuje zrekonstruować – w perspektywie podjętych przez siebie wątków problemowych, do których należą wymienione idee oraz kwestia statusu artysty – pewną możliwą tożsamość zjawiska awangardowości, aby następnie wyznaczyć pęknięcie bezpowrotnie oddzielające awangardę od czasów współczesnych i określić przesunięcie aktualnej sytuacji artystycznej w relacji do awangardowej przeszłości. Autor książki wyraźnie podkreśla wątek statusu artysty i zarysowuje współczesną jego sytuację poprzez objaśnienie jej zadłużenia w awangardzie, wskazując na to, że awangarda jest stale obecnym, niewymazywalnym archetypem, z którym każdy teraźniejszy artysta musi się na różne sposoby zmierzyć. W procesie tropienia idei wspólnoty, wolności i autorytetu ujawnia się intencja wychwycenia ich nowej funkcjonalności dla współczesnych artystów.

SŁOWA KLUCZOWE

awangarda, wspólnota, wolność, autorytet, artysta, postmodernizm

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Paśniewska

Uniwersytet SWPS w Warszawie

e-mail: pas.joan@gmail.com

Książka Grzegorza Sztabińskiego jest wielopoziomowa i wielowątkowa. Zamysł autora nie kończy się na rewizji dwudziestowiecznej awangardy artystycznej pod kątem wskazanych w tytule, a jego zdaniem niewyartykułowanych dotąd w sposób jednoznacznie odrębny, idei wspólnoty, wolności i autorytetu. Sztabiński próbuje zrekonstruować – w perspektywie podjętych przez siebie wątków problemowych, do których należą wymienione idee oraz kwestia statusu artysty – pewną możliwą (choć nie absolutną, z czego autor doskonale zdaje sobie sprawę) tożsamość zjawiska awangardowości, aby następnie wyznaczyć pęknięcie bezpowrotnie oddzielające awangardę od czasów współczesnych i określić przesunięcie aktualnej sytuacji artystycznej w relacji do awangardowej przeszłości. Ta wielopoziomowość jest tyleż ambitnym wyzwaniem badawczym, co w pewnym sensie taktyką metodologiczną, dlatego że łączy się z koniecznością określenia przez autora własnego miejsca, usytuowania się w dyskursach opisujących współczesność, oraz z potrzebą ujęcia awangardy w ramy czasowe. Sztabiński analizę poszczególnych wątków w obrębie dziedziny awangardowej poprzedza wstępem, przedstawiającym ich dzieje w czasach antycznych i nowożytnych, a następnie śledzi losy wyróżnionych przez siebie problemów w dyskursach postmodernistycznych. Takie przednowoczesne i ponowoczesne oflankowanie spina klamrą centralny obszar rozważań i mocuje awangardę w szerokim horyzoncie, co z jednej strony ukazuje ją jako konieczność na linii historycznych przemian, konsekwentny w swoich czasach wykwit nowoczesności, a z drugiej doprawia do niej postmodernistycznego cenzora, który wskazuje na awangardowe aporie i paradoksy oraz jej metafizyczne uwikłania. Autor książki uwzględnia wszystkie kluczowe teorie awangardy stworzone przez takich badaczy, jak José Ortega y Gasset, Theodor Adorno, Renato Poggioli, Peter Bürger, z których każdy opisuje tę formację z innego punktu widzenia i inaczej rozkłada akcenty interpretacyjne. Ukazuje to, że zagadnienie awangardowości nie jest jednolicie pojmowane, wobec czego jest dziedziną otwartą i wymagającą rewizji. Sztabiński pisze: „Patrzę na awangardę z perspektywy tego, co wydarzyło się w czasie ostatnich trzech dekad”¹. W retrospektywie tej czytelny jest nacisk położony na dystans dzielący współczesne czasy (których początek ustalony jest mniej więcej na przełomie lat

¹ G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 9.

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku) od awangardy, dystans, który zdążył wypełnić się mnogością postmodernistycznych teorii, na ogół oddzielających praktyki awangardowe od praktyk współczesnych grubą kreską i przez to spychających awangardowe modele działania i myślenia w domenę archeologii. Na tym etapie dyskursu badacz, zajmując własne, krytyczne stanowisko, również doszukuje się kontynuacji teoretycznego dookreślenia awangardyzmu, przy czym z uwagi na to, że „jakości” postmodernistyczne budowane są w oparciu o przeciwstawienie się specyficznym dla awangardy „jakościom” modernistycznym, dookreślenia te mają charakter pośredni i negatywny.

Autor wspiera się na ustaleniach zawartych w bogatym dorobku Stefana Morawskiego, znakomitego badacza i klasyfikatora awangardy, którego pamięci książka jest dedykowana. Podobnie jak on wyznacza cezury zjawiska awangardyzmu, opisując tym pojęciem zarówno klasyczną, przedwojenną Wielką Awangardę, jak i neoawangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w której mimo odmiennych okoliczności społeczno-kulturowych uwydatniły się wszystkie postawy i dążenia awangardy pierwszej połowy wieku. Awangarda klasyczna i nowa awangarda to zjawiska tyleż artystyczne, co pozaartystyczne, angażujące się w wiele systemów światopoglądowych i ideologicznych odnoszących się do bieżącego stanu cywilizacji i kultury, co przejawiało się przeważnie głęboką niechęcią wobec nich, a niekiedy tylko było ich wspieraniem (konstruktywizm i pop-art). Sami awangardziści w manifestach i komentarzach dawali wyraz odmienności swoich celów artystycznych, które polegały na przekroczeniu dzieła i sztuki oraz ich radykalnym zespoleniu z celami poza-artefaktualnymi. Artyści awangardowi i neoawangardowi, pomimo bardzo różniących się modeli twórczości, bazowali na podobnym odczuciu swojej roli i powinności, z porównywalną determinacją dążyli do zmiany i naprawy tego, co potępiali. Przyjęcie takiej syntetycznej podstawy w obrębie zjawiska awangardowości pozwala Sztabińskiemu na zestawienie pod wspólnym szyldem tak różnych kierunków artystycznych.

Na wielość zestawianych przez siebie teorii i nie do końca spójny obraz awangardy, jaki się z nich wyłania, Sztabiński znajduje własne remedium, które jest zarazem uzasadnieniem tego stanu rzeczy, jak i użytecznym narzędziem do rozprawiania się z ogromem literatury przedmiotu. Na fenomen awangardy można patrzeć z zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia, a każdy z tych oglądów prowadzi do innych ocen i wniosków. Zewnętrzny jest związany z odczytywa-

niem awangardy z perspektywy wiedzy, że był to projekt niemożliwy, nieudany, irracjonalny i utopijny, co wiąże się z pewnym rozliczaniem i mitoburstwem. Upoważniać może do tego dystans czasowy, ale pomimo tego dystansu ujęcia takie zawodzą w uchwyceniu awangardy jako szerszej całości i redukują jej złożoność do kategorii, która została uznana za wiodącą. Wewnętrzny punkt widzenia jest nastawiony na uważną lekturę teorii i komentarzy samych awangardzistów, na wsłuchanie się w przekazy artystów kierowane z konkretnie uwarunkowanych czasów. Ten sposób recepcji zawiera w sobie intencję zrozumienia formacji i jej przedstawicieli od środka, polega na postawieniu się w centrum towarzyszących im dylematów. Nawiązując do tego rozróżnienia na optykę badacza i optykę artysty, wskazać trzeba na kolejny element metody w indywidualnym podejściu Sztabińskiego do zagadnienia awangardy. W celu zrekonstruowania tytułowych idei z szerokiego zjawiska XX-wiecznej awangardy przyjmuje on wspomnianą już, równie rozległą historycznie, wielopoziomową perspektywę, która zapewnia grunt pod taki projekt. Dodatkowo jednak w swoim czytaniu awangardy stosuje zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny punkt widzenia, przemieszcza się pomiędzy tymi modelami, tak aby nic, co cenne dla lepszego uchwycenia badanych wartości, nie zostało utracone. Autor zdecydowanie unika redukcji, woli położyć większy nacisk na złożoność, by przez katagoryczne rozstrzygnięcia nie posunąć się do anulowania znaczeń; wykonuje pracę rozjemczą i pojednawczą, mediuje między reprezentacjami estetycznymi i dyskursywnymi awangardzistów oraz między koncepcjami, które dają wykładnię samej awangardy, a także tymi, które odnoszą się do idei rozpatrywanych w książce. Nie skupia się na tym, jak awangarda była niewydolna w realizacji stawianych sobie celów, nie rozbraja powagi ani rozumności tej formacji, ale afirmuje ją jako fenomen przede wszystkim kulturotwórczy.

Poza głównym, tytułowym założeniem książki wyraźnie daje o sobie znać wątek statusu artysty. Sztabiński z łatwością potrafi przyjąć perspektywę artysty awangardowego, ponieważ sam jest czynnie działającym artystą i kwestia ta, a szczególnie pytanie o kondycję artysty współczesnego, jest dla niego bliska i ważna. Powracające pytanie: „Jak doświadczenie awangardowe i uformowane w nim obszary wartości funkcjonują obecnie?” i udzielane na nie odpowiedzi częściowo tylko dotyczą zachodniego społeczeństwa czy świata sztuki. Pytanie to adresowane jest zwłaszcza do artysty. Sztabiński stara się zaryso-

wać współczesną sytuację artysty poprzez objaśnienie jej zadłużenia w awangardzie i robi to nie tylko w sposób negatywny, wyostrażając pojęcie o tym, kim artysta już nie jest, ale przeciwnie, wskazuje na to, że awangarda jest stale obecnym, niewymazywalnym archetypem, z którym każdy teraźniejszy artysta musi się na różne sposoby zmierzyć. W procesie tropienia idei wspólnoty, wolności i autorytetu ujawnia się biegnąca ukrytym nurtem intencja wychwycenia ich nowej funkcjonalności dla współczesnych artystów. Autor analizuje wszystkie skorelowane pojęcia estetyczne, tzn. sztukę, dzieło i artystę, jednak w mojej ocenie spośród nich wyróżnioną figurą jest artysta, który występuje jako podmiot dzieła i sztuki, wraz ze swym wyposażeniem duchowym, intelektualnym i moralnym jest pomostem między dziełem sztuki a światem, to on zarządza rozpatrywanymi wartościami.

Konstrukcja książki, której trzy części, każda poświęcona innej idei, są poprzedzone i zamknięte rozważaniami na temat artysty, odzwierciedla zainteresowanie autora tym problemem. Wprowadzającym rozróżnieniem, wskazującym na zmianę świadomości artysty współczesnego względem artysty awangardowego, jest odmienny sposób ich samookreślenia. Awangardzista podejmuje wysiłek redefinicji swojej pozycji wobec tradycyjnych przekonań o roli artysty, a także wobec sztuki. Neguje izolującą od realiów życia XIX-wieczną koncepcję twórcy-geniusza i przyjmuje aktywny stosunek do praktycznych spraw społecznych, dokonując przy tym rozmaitych manipulacji pojęciem sztuki, które przez zaprzeczanie mu, czy jego zdecydowane poszerzanie, całkowicie wychodzi poza dawne kontury. O ile taką generalną logikę daje się uchwycić w przypadku twórców awangardowych, o tyle operacja taka zawodzi, gdy mowa o artystach współczesnych. Ci ostatni w warunkach postmodernistycznego relatywizmu wartości znaleźli się w sytuacji wypalenia stabilnych punktów oparcia, co uniemożliwia formułowanie zasad i celów. Stali się oddefiniowani. Działania awangardystów oparte były na zasadach, co prawda epatujących nowością i częstokroć obrazoburczych, ale jednak zasadach, których artysta się trzymał. Jeszcze w neoawangardzie, przez niektórych odczytywanej jako przedsiónek standardów ponowoczesnych, jest usiłowanie odnalezienia czegoś istotnego. Wyjątkiem na tym tle jest strategia artystyczna Andy'ego Warhola. To on według Sztabińskiego oddefiniował artystę, gdyż dotknął wszystkich ekstremów definicyjnych, skupił w swojej postawie wszystkie, nawet przeciwstawne sensy, a zatem wymknął się definicji, która zwykle jest określeniem w sto-

sunku do opozycyjnego zestawu pojęć i wartości. Stan oddefiniowania podtrzymywany jest przez samych artystów współczesnych, ze swej strony dokonujących oszacowań minionych zmagających awangardystów z sensem sztuki i dzieła. Proces ciągłej redefinicji zatracił w ich oczach moc uzyskania ostatecznej charakterystyki, co dało przekonanie o braku zasad, a artyści na dobre zarzucili intencje trwałego związania się z jakimś przyporządkowaniem. Można skojarzyć się z jakimś celem, postawą czy definicją, choćby stosując będący schedą po awangardzie odautorski komentarz do swych działań, jednak na tak rozregulowanym i upłynnionym podłożu definicyjnym, na jakim znalazł się współczesny artysta, trwałość takiego gestu jest iluzją. Sztabiński zauważa, że zabieg taki jest raczej elementem artystycznej strategii zorientowanej na pragmatyczną okazję niż próbą wytyczenia jedynie słusznego azymutu. W zakończeniu autor dopełnia obraz awangardowej tożsamości, rozpatrując złożony obraz artystów awangardowych, którzy pod swym fasadowym aktywizmem i bojowym nastawieniem często skrywali zadumę, gorzką refleksję, przeczucie końca i ostatecznej katastrofy. Na nasuwającą się wątpliwość, czy w związku z widocznymi zaczątkami postmodernistycznego stanu świadomości awangarda była formacją opierającą się na pozorowanej tożsamości, Sztabiński znajduje odpowiedź potwierdzającą, że wzorzec zachowania awangardzisty był inny i że daje się go objąć wspólnym kontekstem zaczerpniętym z Freudowskiej psychoanalizy. Jako wspólny front świadomości awangardowej w tym przejawianym podzieleniu nastrojów wskazuje on melancolię, psychiczny kompleks dwóch naprzemiennych faz o dwoistych, przeciwstawnych sobie zespołach objawów. Melancholia związana jest z doświadczeniem przez chorego utraty jakiegoś nie całkowicie uświadomionego elementu własnej osoby i z próbą przezwyciężenia wywołanego przez to cierpienia albo przez wycofanie z życia i oszczędne wydatkowanie swojej energii, albo przez maniackalne wysiłki uzupełnienia doznanej straty na zewnątrz. Takie chorobliwe uwikłanie w sztukę, będącą obiektem utraconej miłości, daje się zaobserwować u przedstawicieli awangardy. Utrata kluczowej części własnej identyfikacji, złamanie relacji ze sztuką dokonujące się przez wspomniane manipulacje jej pojęciem, to centralny problem, który uruchamia różne mechanizmy radzenia sobie z wyrwą w postrzeganiu własnej roli. Jest to szerokie spektrum zachowań i postaw awangardzystów (a w nawiązaniu do wstępu – redefinicji): od pasywnej rezygnacji, poprzez utożsamienie się z utraconym obiektem,

aż po symptomatyczną dla manii hiperaktywność. Sztabiński stwierdza, że w awangardzie przedwojennej przeważały symptomy manii i aktywizmu, a w fazie neoawangardowej, bogatszej o lekcję udzieloną przez pierwszą awangardę, punkt ciężkości przesuwają się na stronę stanów bierności.

Wszystkie omawiane w książce idee nadbudowują się w awangardzie na popartej diagnozą krytyce wspólnoty, panującego w niej zniewolenia oraz osób czy instytucji będących beneficjentami tego stanu rzeczy, które chcą ów stan podtrzymywać. Sztabiński bada wizję wspólnoty w koncepcjach awangardystów, znajdując paralele jej funkcjonowania w różnorodnych formacjach artystycznych, takich jak ekspresjonizm, dadaizm, surrealizm i konstruktywizm. Z wszystkich analizowanych manifestów wyłania się obraz wspólnoty otwartej, egalitarnej, ponadterytorialnej i pozacielesnej. Postulaty te nie tylko dotyczyły integracji w ramach własnych grup artystycznych (do czego często zagadnienie wspólnoty w związku z awangardą było sprowadzane), ale stanowiły załączek nowej wspólnoty w ogóle, były skierowane do ogółu społeczeństwa z propozycją bogatszego duchowo, wspólnotowego życia, mającego spoić wyobcowanych ludzi. Autor rozpatruje zagadnienia wspólnot w oryginalnych kategoriach wertykalizmu i horyzontalizmu, zachodzącej w nich komunikacji między artystami, ich dziełami i zbiorowością odbiorców i wyciąga wspólną, choć złożoną postawę artystów wobec powiązanych kwestii indywidualizmu i przynależności. Nieodzowne dla awangardzisty poczucie kryzysu kultury i wielość powodów do dystansowania się od wspólnotowego zaplecza uniemożliwia mu harmonijne, jak dawniej, wpasowanie się w nie i organiczny z nim związek, a także skłania go do projektowania nowych form zaistnienia wspólnoty. Nie mogąc pozwolić sobie na przynależność afirmatywną, artyści realizowali przynależność krytyczną, w czym też wyrażał się ich indywidualizm. Sztabiński pokazuje, że w relacji między tym, co jednostkowe, i tym, co zbiorowe, istniało wyważenie między odrealnionym i wykalkulowanym ocaleniem siebie od świata, do którego żywili awersję, a przełamaniem autonomii sztuki i izolowanego charakteru twórczości; wypośrodkowanie między kompletnym zacieraniem granic sztuki i praktyki życiowej a własnym wyniesieniem się ponad jej poziom. Ten margines niezgody sprawia, że artysta bierze na siebie odpowiedzialność za wynalezienie innego niż w zwykłej praktyce życiowej połączenia jednostki ze wspólnotą, zachowuje swoją wyjściową odrębność po to, by ponownie, na stworzonych przez

siebie zasadach, otworzyć się na zbiorowość. W każdej z opisanych koncepcji wspólnot dominuje silne ukierunkowanie horyzontalne, które włącza działalność artystyczną i jej efekty w plan reformy człowieka w całym, tzn. estetyczno-odbiorczym i pozaestetycznym, wymiarze jego życiowej praktyki. Jednak aby w nowych wspólnotach mogło nastąpić uzdrowienie relacji międzyludzkich, otwarcie awangardzisty nie mogło być całkowite. Sztabiński uważa, że było to zawsze „otwarcie ale”; artysta według nadrzędnego kryterium autentyczności dokonywał selekcji tego, co właściwe i zdrowe, od tego, co szkodliwe i chore. Wszystkie grupy artystyczne w swoich wizjach wspólnoty ustanawiały takie sposoby przynależenia do zbiorowości, które jednocześnie nie krępują indywidualnej swobody jej uczestników do odnalezienia swej unikalnej podmiotowości. Autor wyróżnia dwie odmiany przynależności, zasady włączania do nowych wspólnot. Surrealiści i konstruktywiści planowali i programowali ten proces, precyzyjnie identyfikując siły jednoczące (surrealistyczna zasada nadrzeczywistości, konstruktywistyczny kolektywizm i produktywizm), a ludzie agitowani byli do uczestnictwa przez uznanie słuszności postulatów emancypacyjnych. W przypadku ekspresjonizmu i dadaizmu mechanizm kształtowania się nowej wspólnoty jest samorzutny, powstaje ona spontanicznie, gdy każdy z uczestników koncentruje się na wkładzie własnym, swoim zadaniu do wykonania (ekspresjonistyczna komunikacja z absolutem, dadaistyczne „śpiewanie własnej pieśni”). Spośród powyższych modeli przynależności w neoawangardzie przeważał dadaistyczny wzorzec budowania więzi. Za przykład wspólnotowo zorientowanego artysty nowej awangardy podaje autor Josepha Beuysa, który ze swym sztandarowym hasłem „każdy jest artystą” dążył do stworzenia solidarnej wspólnoty upodmiotowionych ludzi, uodpornionych na manipulacje ze strony kultury masowej i władzy.

W części poświęconej idei wolności autor książki poszukuje przełożeń plastycznych i koncepcyjnych zagadnień przestrzeni obecnych w teoriach awangardowych na zakres swobody artystycznej. Zestawia odmienne dla awangardy klasycznej i neoawangardzie strategie pożytkowania przestrzeni wolności. W awangardzie klasycznej artysta był podmiotem całej przestrzeni, a działalność formatywna wpisywana była w nieograniczoną przestrzeń własnej wolności. W przedstawianiu „tematu ludzkiego” nie było miejsc wyznaczonych, jak dawniej, dla Boga, Stworzenia i człowieka, przewyciężona była też występująca w romantyzmie konfrontacja z przestrzenią, sugerująca stawiany przez

nią opór. Dzięki sile woli całe dzieło było dla futurystów i surrealistów stematyzowaniem nieograniczonych pragnień wolności i swobody, możliwości zawładnięcia przestrzenią. O ile punktem wyjścia był dla nich doświadczany świat, opracowywany w dziełach bez liczenia się z racjonalnymi i symbolicznymi organizacjami przestrzeni, o tyle konstruktywiści wychodzili od projekcji pustej, nieograniczonej, nie-różnicowanej kierunkami, jednorodnej przestrzeni i próbowali urzeczywistniać tę wizję w swojej twórczości. W neoawangardzie przestrzeń wolności uzyskiwana jest w przeciwny sposób. Artysta wychodzi od rozpoznania nieuchronności swoich uwikłań w zastane obszary świata (metropolia, galeria) i próbuje wyekstrahować z tej sytuacji ów „ludzki sens” za pomocą gry, jak przykładowo w pop-artowskiej kombinatoryce emblematami kultury masowej konsumpcji czy land-artowskim kreowaniu relacji między różnymi rodzajami przestrzeni, dającej wyzwalać możliwość przebywania w wielu miejscach naraz. W kolejnym rozdziale Sztabiński, w oparciu o koncepcję liberalnej nadziei, nakreśla ogólne ideowe tło, na którym rozgranicza modernistyczne i postmodernistyczne sposoby dochodzenia do wolności i utrzymywania jej. W świetle Rortiańskiego podziału uzasadnień wolności na metafizyczne i ironiczne nie daje się według autora uchwycić specyfiki neoawangardy. Swoisty moralizm nowej awangardy był wynikiem rozpoznania błędu awangardy klasycznej, której dążenia emancypacyjne ugruntowane były w roszcującym sobie prawdziwość odwołaniu do uniwersalnej natury człowieka. Metafizyczny fundament ustąpił w niej miejsca niemającemu nic wspólnego z ironią etosowi, dla przedstawicieli nowej awangardy będącemu równie solidnym punktem odniesienia, z którego mogli poddawać ocenom moralnym zarówno praktyki świata sztuki, jak i własne zaangażowanie społeczne i polityczne. Klimat neoawangardy jest w tym sensie modernistyczny, że wpisuje się w tradycyjny moralizm, polegający na zbiorze zasad, co prawda w przypadku całej awangardy konstytuowanych od nowa, ale jednak zasad umożliwiających ciągłą samokontrolę słuszności własnej artystycznej orientacji. Awangardiści pierwszej połowy wieku mieli sporą łatwość w rozróżnianiu czynników nieprzydatnych od tych, które miały wieść ku lepszemu przyszłości, natomiast neoawangardiści mieli większą świadomość złożoności sytuacji, wobec chwiejących się wartości przeczuwali ich kryzys. Jednak mimo z jednej strony niezgody na to, co jest, z drugiej zaś bezradności względem braku przekonania co do planu naprawy, podtrzymywali oni zasadniczą spójność własnych działań wyzwalających na polu kultury.

Awangardyści, wychodząc od sztuki, systematycznie poszerzali kręgi zagadnień będących przedmiotem ich zainteresowania. Taka auto-mitologizacja nie miała związku z manią wielkości, nie chodziło o poklask, ale o przypisanie sobie i sztuce zdolności przywództwa do wyjścia z kryzysu. Negacja i nowość, wynalazczość i anarchizm – są to postawy, które destabilizują autorytety, ale właśnie one, dzięki awangardystom, stały się autorytatywne do tego stopnia, że weszły do regularnego repertuaru postaw współczesnych artystów. Następcy w ciągu pokoleniowym artystów nie ulegają już mentorskim wpływom swoich poprzedników, ale biorą na siebie ciężar sprostania zastanym okolicznościom.

Jak zatem przedstawia się kondycja współczesnego artysty wobec wartości awangardowych? Z rozproszonych w całej książce uwag wyłania się następujący obraz. Artysta współczesny znajduje się w zupełnie innym środowisku ideologicznym, w warunkach już przekroczonych granic, które dla awangardzystów były jeszcze nieprzekraczalne, i osiągniętych celów, które dla awangardzisty nie mogły być osiągnięte. Globalna wspólnota, będąca zbiorem nie tylko europejskich tradycji kulturowych, dzięki mediom i internetowi, w których wszystko demokratycznie i niehierarchicznie przenika się i współistnieje bez mistrzów i programów, zdaje się odpowiadać charakterystyce wspólnot postulowanych przez awangardę. Kłopotliwa wizja europocentrycznej (etnocentrycznej) wspólnoty jest już nieaktualna, w wielokulturowym świecie nie trzeba aspirować do włączenia się we wspólnotę, przynależność – w awangardzie związana z akceptacją jakiejś reguły – jest dana każdemu i przyjmuje postać bezwiednego uczestnictwa. Wiodącą i eksponowaną w dyskursach współczesności ideą jest liberalizm, wolna konkurencja na rynku idei, o których przewadze decyduje plebiscyt. Sztuka ma jednak szansę pozostać na wyróżnionej pozycji w całym obszarze kultury. Sztabiński powołuje się na Rorty'ego koncepcję „upoetycznienia kultury” i formułę „tęgiego poety”. Dają one liberalną nadzieję na to, że każdy włączony jest w proces tworzenia właściwego sobie zestawu prawd, spójnych wewnętrznie, ale odmiennych od innych, które nie muszą ze sobą konkurować, bo jest to wysiłek daremny, ale wzajemnie koegzystujący. Paradygmatyczna dla Rorty'ego wizji wolności, czy „upoetycznionej kultury”, była działalność dadaistów, którzy czujnie i konsekwentnie unikali pokus samookreślenia i wszelkiej trwałości.

Współczesnemu artyście towarzyszy metaświadomość, że nie ma na czym się wesprzeć, ponieważ uwarunkowania współczesnej rze-

czywistości pozbawiają go celów i zasad. Wie on, że wszystkie artystyczne działania są równowartościowe i jednakowo słuszne i że nie ma podstaw do przyjmowania zasad na trwałe, a wszystko, co zaakceptuje i uwewnętrzni, w ostatecznym rozrachunku jest wymienne. Czy w takim pejzażu ideowym daje się jeszcze zidentyfikować jakiś kryzys kulturowy, który w misji awangardzystów był tak niezbędnym podłożem dla wielkich roszczeń sztuki? Sztabiński nie przeocza jednak różnych oczywistych znaków obecnego kryzysu. Zwycięstwo w pluralistycznym świecie sztuki jest bezideowe, liczy się tylko lepsze przystosowanie do zasad gry rynkowej. Liberalizm często okazuje się wolnością jedynie w sensie ekonomicznym, a jako taki nie rozwiązuje żadnych problemów społecznych i nie daje nadziei na społeczną sprawiedliwość. Dyskusja równouprawnionych stanowisk jest możliwa, ale jest rozmiękczone (upoetyczniona), nie ma w niej miejsca na starcia i konfrontacje, co – jak twierdził Morawski – wyklucza rzeczywisty rozwój. Według tego badacza wskaźnikiem kryzysu postmoderny jest sposób odnoszenia się do dziedzictwa awangardy. Odbiór ten jest płaski i zabawowo traktowany, a postmodernistyczna sztuka dostarcza bodźców niezobowiązujących do wyzwań i transgresji. Sztabiński opisuje postmodernistyczną odmianę przestrzeni wolności metaforą labiryntu. Wolność w takiej przestrzeni funkcjonuje jako wielość ścieżek i dróg, które nie prowadzą do wyjścia i choć dają oszałamiające odczucie zwielokrotnienia możliwości, są rodzajem uwięzienia. Usytuowanie w labiryncie pozbawia poczucia miejsca w przestrzeni, co – w przełożeniu na kondycję artysty – pozbawia go stanowiska potrzebnego do rozsądzenia, co akceptować, a co odrzucić, odbiera chęć rozumienia swojego położenia. Ponadto przestrzeń labiryntu nie jest rzeczywista, ale hiperrzeczywista. Na skutek wypełnienia świata ludzkimi jego wyobrażeniami i odzwierciedleniami rzeczywistość przekształcała się w rzeczywistość pozoru, w której mieszają się porządki tego, co wzorcowe i pierwotne, oraz tego, co pochodne i wtórne.

Współcześni artyści z zewnętrznego punktu widzenia są oddefiniowani, ale każdy z nich – z jednostkowego, wewnętrznego punktu widzenia – poszukuje jednak jakiegoś własnego zakresu pracy do wykonania; deklarują oni potrzebę pozostawania w obszarze sztuki oraz normalizacji swojego statusu. Sztabiński wyróżnia pewne propozycje, które nie są instrukcjami, ale sugestiami, fragmentami mapy, która daje szansę dotrzeć do możliwych współcześnie modeli wspólnoty i wolności. Artysta nie powinien w swoim działaniu propagować jednej idei, ale wykazywać ustawiczny sprzeciw wobec utrwalenia jednego, domi-

nującego sensu. W terminach Jeana-Luca Nancy'ego jest to opór względem immanencji i sposób na podtrzymywanie wspólnoty niedokonałej (*désœuvrée*), ciągle stojącej się, która nie może przyjąć żadnego ostatecznego kształtu. Współczesny twórca może też zwrócić się do dowolnie wybranej tradycji, którą postrzega jako wartościową, i wokół niej zjednywać ludzi (Donald Kuspit). We współczesnych warunkach powszechnych przywilejów wolnościowych obowiązujących w całym społeczeństwie, w którym ludzie wykorzystują wszystkie sposobności do nieskrępowanego wyrażania siebie, a osoby postronne, niebędące zawodowymi artystami, mają różne motywacje, aby sterować światem sztuki, dopuszczają się radykalnych transgresji w jego obszar, kiedy demonstrowanie swoich praw do swobody działania staje się wręcz rytualne – wolność artysty wydaje się krucha, a traktowana jedynie jako wewnętrzne usposobienie jest nieefektywna. W odpowiedzi na ryzyko zawężenia domeny artystycznej wolności Sztabiński poddaje pod rozagę formułę sztuki subwersywnej, której uprawianie stwarza artyście szansę pozostania zawodowym eksploratorem wolności. Działania subwersywne to typ sztuki krytycznej występującej już od trzech dekad, której istotą jest operowanie na istniejącej już kulturze artystycznej i wprowadzanie do niej symbolicznych zmian; opiera się ona na specyficznym mechanizmie pastiszu i niezauważalnych przesunięć w jego obrębie. Wolność artystów w tym modelu sprofilowana jest przez autora książki jako ciągły wahadłowy ruch między wolnością do czegoś (ku dziełu, ku celowemu wywołaniu kontrowersji, ku afirmacji jednego systemu symbolicznego) a wolnością od czegoś (wyrażającą się wyłącznie w anarchii i negacji istniejących systemów symbolicznych). Tak wyłożona przez Sztabińskiego profesjonalizacja wolności jest próbą dodefiniowania artystów i nadania im rangi niezależnych interpretatorów realiów współczesnej kultury, którzy testując przekraczalność granic, badają stan świadomości społeczeństwa.

Autorytet fotografii, zapewniający obiektywne utrwalenie obrazu rzeczywistości i wpisujący się w nurt nowoczesnej wynalazczości, moim zdaniem wciąż utrzymuje w mocy autorytet artysty. Według autora obrazy cyfrowe, będące aktualną wersją obrazów maszynowych, których ciąg zapoczątkował wynalazek fotografii, pozwalają stwarzać realność bez odniesienia i tym samym są odpowiednim narzędziem do kultywowania pozorności hiperrzeczywistego świata. Prawdą jest, że w toku coraz dalej posuniętej kontroli człowieka nad procesami naturalnymi czynnik nieograniczonej technicznej manipulacji zaczyna przeważać nad czynnikiem odzwierciedlającym (który występuje w obrazie

fotograficznym, przy uznaniu, że jest on utrwaleniem odbitej wiązki światła). Jednak przyznanie autorytetu bezosobowym technologiom, które rozwinęły się na bazie zdeprecjonowanej roli oka, jest zagubieniem czynnika ludzkiego. Oko, traktowane w kategoriach mechanicznego urządzenia, nie może wygrać z aparatem fotograficznym w dziedzinie adekwatnego oddawania rzeczywistości empirycznej. Wynalazek fotografii ustanowił jednak inny przełom: wyzwalałając optyczną nieświadomość, ujawnił konwencjonalność malarstwa mimetycznego, ukazał jego związek ze schematami pojęciowymi i wiedzą. Zwolnił artystów z obowiązku odtwarzania rzeczywistości, był impulsem do przewartościowania swojej działalności i otwarcia nowego rozdziału w sztuce. Powiązanie tego, co wizualne, z tym, co myślowe i intelektualne, stało się jeszcze bardziej nieuchronne, a widzenie awansowało do rangi refleksji. Artysta dzięki wynalazkowi fotografii raz na zawsze zyskał przywilej i obowiązek myślenia, wynajdywania rozwiązań aktualnych problemów artystycznych i pozaartystycznych oraz autorytet każdorazowego ustalania relacji dzieło – świat.

CONDITION OF THE CONTEMPORARY ARTIST IN THE FACE OF THE AVANT-GARDE VALUES

ABSTRACT

The book of Grzegorz Sztabiński is a revision of twentieth century artistic avant-garde, in which the author examines crucial ideas of this formation, such as: community, freedom and authority. In perspective of these mentioned problem threads and also taking into account the matter of artist's status, he attempts to indicate possible identity of this phenomenon, then to designate a split separating it from contemporary times, to finally describe a shift in an actual artistic situation in relation to avant-garde past. Sztabiński distinctly stresses the artist's condition thread and presents the actual artistic situation by showing irremovable affiliations with avant-garde that proves it is still present and lasts as an archetype, which every present artist inevitably faces up to on many different ways. In the process of pursuing the community, freedom and authority ideas, a strong intention to capture their new functionality for contemporary artists unfolds.

KEYWORDS

avant-garde, community, freedom, authority, artist, postmodernism

KRZYSZTOF POLIT

(UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)

O KONTROWERSJACH ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ RAZ JESZCZE

RECENZJA KSIĄŻKI

Bohdan Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2014, 255 stron.

INFORMACJE O AUTORZE

Krzysztof Polit

Wydział Filozofii i Socjologii

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: krzysztof.polit@poczta.umcs.lublin.pl

Autora omawianej książki nie trzeba przedstawiać nikomu, kto interesuje się lub interesował zagadnieniami związanymi z estetyką. Jego artykuły drukowane są w fachowych czasopismach ukazujących się nie tylko w Polsce, ale także w Japonii, Włoszech, Hiszpanii, Stanach Zjednoczonych i na Kubie, a książki – wydawane głównie przez PWN – pomimo dość hermetycznej problematyki wielokrotnie osiągały więcej niż jedno wydanie. Przykład stanowić mogą chociażby *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, które ukazały się w roku 2002, 2009 i po raz trzeci w 2012. Nie sposób nie zauważyć, że nawet wśród bardzo popularnych i masowych pozycji wydawniczych wcale nie łą-

two znaleźć takie, na które zapotrzebowanie ze strony czytelników, biorąc oczywiście pod uwagę proporcje ilościowe, byłoby większe. Trudno też znaleźć autora posiadającego większe niż Bohdan Dziemidok predyspozycje i kompetencje do napisania książki o współczesnej estetyce amerykańskiej. Stypendysta amerykańskich fundacji, uczestnik wielu międzynarodowych kongresów estetycznych, współautor międzynarodowej antologii poświęconej estetyce Romana Ingardena (*On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*), którą wydał wspólnie z Peterem McCormickiem w 1989 roku, zna doskonale nie tylko koncepcje analizowanych przez siebie estetyków, ale z wieloma z nich zetknął się osobiście.

Omawiana *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku* posiada zalety charakteryzujące pozostałe prace jej Autora: fachowość i olbrzymią erudycję, które jednak, dzięki przejrzystości stylu i precyzji logiki wyводу, nie nużą czytelnika i nie wprowadzają niepotrzebnego, a często towarzyszącego pracom zawierającym wiele informacji, zamętu. Zaprezentowaniu polskiemu czytelnikowi współczesnej aksjologii amerykańskiej towarzyszyła, jak informuje nas we wstępie sam Autor, chęć odpowiedzi na dwa pytania: „1. Czy, i w jakim zakresie, kognitywistyczny i relatywistyczny punkt widzenia pragmatystycznej teorii wartościowania wytrzymał próbę czasu i konfrontację z absolutyzmem z jednej strony oraz różnymi formami subiektywizmu i non-kognitywizmu z drugiej? [...] 2. Na czym polega różnica między pragmatyzmem w teorii wartościowania a innymi koncepcjami, którym też właściwe są kognitywizm i umiarkowany (historyczny i kulturowy) relatywizm?”¹.

W części pierwszej książki, poświęconej naturalizmowi i pragmatyzmowi w aksjologii amerykańskiej, naturalizm reprezentują poglądy Davida Wighta Pralla, wyznawcy swoistej wersji aksjologicznego estetyzmu („Prawdziwa wartość jest zawsze estetyczna”), oraz biocentryczna lub psychocentryczna koncepcja wartości Ralpha Bartona Perry’ego (jedynym źródłem wartości jest zainteresowanie człowieka). Fragment dotyczący pragmatyzmu zawiera natomiast obszerną charakterystykę, utożsamiającego w istocie rzeczy wartościowanie i poznawanie, aksjologicznego kognitywizmu Johna Deweya oraz równie obszerne analizy koncepcji jego kontynuatorów (Clarence’a Irvinga Lewisa i Richarda Rorty’ego).

¹ B. Dziemidok, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Warszawa 2014, s. 34.

Część druga książki poświęcona jest wybranym koncepcjom współczesnej estetyki amerykańskiej. Wstęp do tej części to uzasadnienie znaczenia tej estetyki w świecie współczesnym, które wynika przede wszystkim z tego, że podejmuje ona „większość najważniejszych problemów filozoficznej teorii sztuki, przy okazji analizowania zagadnień sztuki, stawia i próbuje rozstrzygnąć istotne problemy innych działów filozofii (metodologii, epistemologii, ontologii i aksjologii)”². Drugi argument przytoczony przez Autora, dotyczący istotnej roli amerykańskiej estetyki w drugiej połowie XX wieku, odgrywa, moim zdaniem, rolę szczególną. Chodzi w nim o to, że „teoretycy amerykańscy z wyjątkową ostrością zetknęli się z problemami teoretycznymi stworzonymi przez neoawangardę artystyczną i podjęli śmiało, choć nie zawsze udane, próby rozstrzygnięcia tych problemów”³.

Waga tego argumentu wynika z faktu, że sytuacja w filozofii (w tym w estetyce) przypomina nieco tę, której przyporządkowana jest twórczość literacka, w której możemy odróżnić dwa sposoby kreacji: tę, która wypływa „z wnętrza autora”, niejako *a priori*, niezależnie od rzeczywistości i życiowych doświadczeń artysty, i tę, która ma charakter aposterioryczny, gdyż jest pochodną poczynionych przez twórcę obserwacji i jego kontaktów z otaczającym go światem. Problem filozofii polega tutaj na tym, że wcale nie chce być ona literaturą piękną, baśnią czy mitem (aczkolwiek te ostatnie zdają się pełnić rolę swoistej protofilozofii), lecz pragnie mieć, w przeciwieństwie do literatury, charakter naukowy. Filozof, wiemy temu naukowemu powołaaniu, ma zatem przed sobą dwie drogi: albo stworzyć koncepcję spójną, która zachwycając często kunsztownością wywodu, nie musi mieć mocy wyjaśniającej czy interpretującej rzeczywistość (bo została niezależnie od niej), albo też dokonać wyjaśnienia i interpretacji tej ostatniej, biorąc pod uwagę jej nieprzewidywalny i kapryśny charakter – przynajmniej w zakresie zjawisk wyrastających poza sferę biologiczną. Tutaj zresztą leży źródło podejrzliwości co do naukowości szeroko rozumianej humanistyki ze strony tych wszystkich, którzy zajmują się bardziej przewidywalnymi zjawiskami wywodzącymi się ze świata przyrodniczego.

Nie ulega raczej wątpliwości, że estetyka amerykańska XX wieku przyjęła ten drugi, zdecydowanie empiryczny sposób rozumienia na-

² Tamże, s. 95.

³ Tamże, s. 96.

ukowości. Jej naukowe aspiracje natknęły się jednak na bardzo poważny problem związany ze zjawiskiem tak zwanej antysztuki czy szerzej: neoawangardy artystycznej, która swoimi wystąpieniami zakwestionowała nie tylko dotychczasowe pojęcie „dzieła sztuki”, ale także inne podstawowe terminy estetyki, takie jak „postawa”, „przeżycie” czy „wartości estetyczne”. Estetycy stanęli w tym momencie wobec dwóch możliwości: bardziej prostej, bardziej oczywistej i chyba bardziej zdroworozsądkowej, która polegała na negacji przynależności wystąpień neoawangardy do pojęcia „dzieła sztuki”, oraz trudniejszej, stanowiącej poważne teoretyczne wyzwanie, jakim była modyfikacja rozumienia sztuki w ten sposób, by pojęciu „sztuki” można było podporządkować również neoawangardowe pomysły. I cokolwiek można by powiedzieć czy zarzucić estetykom amerykańskim, to jednak nie sposób nie zauważyć, że raczej nie stosowali tu uników. „Jest to niewątpliwy walor ich dociekań – czytamy w *Amerykańskiej aksjologii i estetyce* – ponieważ akademicka filozofia sztuki, nawet w tak wybitnym wydaniu, jak teoria Ingardena, bardzo ostrożnie i niechętnie porusza problematykę sztuki najnowszej”⁴. I siłą rzeczy to właśnie estetycy amerykańscy w sposób najbardziej wyraźny odczuli trudność i bezprecedensowy charakter tej sytuacji, gdyż to oni stanęli przed problemem neoawangardy w sposób bezpośredni.

Jak dość powszechnie wiadomo, najbardziej śmiało i kontrowersyjne poszukiwania artystyczne występują w plastyce i muzyce współczesnej i od pewnego czasu Europa przestaje odgrywać wiodącą rolę pod tym względem. Stolicą neoawangardy plastycznej i muzycznej stał się Nowy Jork, który odgrywa również coraz większą rolę w dziedzinie teatru awangardowego. Fakt ten znalazł wyraz w amerykańskiej filozofii sztuki i wpłynął na aktualność podejmowanej przez nią problematyki⁵.

Pozostałe argumenty na rzecz znaczenia estetyki amerykańskiej, jakie Autor przytacza, dotyczą wzrostu jej popularności na arenie międzynarodowej, niewystarczającej znajomości dorobku estetyków amerykańskich w Polsce oraz faktu, że „poszukiwania amerykańskich estetyków pokazują w sposób wyrazisty jałowość minimalistycznego programu poznawczego filozofii analityczno-lingwistycznej”⁶.

⁴ Tamże, s. 95.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 96.

Po tych ogólnych uwagach wstępnych czytelnik *Amerykańskiej aksjologii i estetyki* zapoznaje się z poglądami Stephena C. Peppera, kontekstualisty, który kontynuując w swoich pismach wątki pragmatyzmu, pozostaje pod silnym wpływem psychoanalizy, przejawiającym się w poglądzie, że „to emocje są czynnikiem organizującym dzieło sztuki”⁷. Kolejnym polem badawczym, na które Autor wprowadza czytelnika, jest antyesencjalizm estetyczny. Teoria, jak czytamy, dziwna i paradoksalna, a może nawet „najbardziej dziwna i paradoksalna”, z jaką mamy do czynienia w dziejach estetyki. „Zwolennicy tej teorii twierdzą bowiem, że żadna zadowalająca teoria sztuki nie jest w ogóle możliwa, a zdaniem niektórych antyesencjalistów (np. Tilghmana) nie jest też nikomu potrzebna”⁸. Nurt ten faktycznie zakwestionował podstawowy aksjomat tradycyjnej estetyki, mówiący, że istnieje jakaś uniwersalna natura sztuki, której odkrywanie stanowi właśnie podstawowe zadanie tych, którzy zajmują się analizą zjawiska sztuki z punktu widzenia estetyki. Tymczasem kardynalnym błędem, jaki popełniali estetycy dotychczasowi, było przekonanie, że z istnienia pojęcia możemy wnioskować o istnieniu desygnatu. „Tymczasem zjawiska określane pojęciem «sztuka» są chronicznie zmienne i niebywale różnorodne. Tradycyjna estetyka nie uwzględniała tych faktów w dostatecznym stopniu, opierając się na zwodniczych analogiach do nauki, a w szczególności do etyki”⁹. Podobieństwo pomiędzy tymi dwoma, zdawałoby się tak bliskimi, dziedzinami jest jedynie pozorne, gdyż o ile w etyce rzeczywiście dąży się do wykrywania własności stałych i uniwersalnych, o tyle dzieła sztuki, które wszak stanowią przedmiot badawczy estetyki, cenione są właśnie ze względu na swoją niepowtarzalność, unikatowość i oryginalność. „W związku z tym – konkludują antyesencjaliści (Morris Weitz, William Kennick, Marshall Cohen) – nie może być żadnych ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieł sztuki”¹⁰.

Następne rozdziały *Amerykańskiej aksjologii i estetyki* poświęcone są, siłą rzeczy, reakcjom na poglądy antyesencjalistów, które w sposób mniej lub bardziej udany broniły racji istnienia estetyki bądź to jako metakrytyki, czyli filozofii krytyki artystycznej (przy czym zajmowanie się bezpośrednio sztuką pozostawiano właśnie tej ostatniej),

⁷ Tamże, s. 112.

⁸ Tamże, s. 137.

⁹ Tamże, s. 140.

¹⁰ Tamże, s. 141.

bądź też w postaci esencjalizmu umiarkowanego, który rezygnował wprawdzie z definicyjnych, lapidarnych prób uchwycenia istoty sztuki, ale jednak żywił przekonanie, „że uniwersalnym i koniecznym, choć niewystarczającym warunkiem sztuki jest jej estetyczność (sztuka ma estetyczną naturę) i dlatego oparte na tym założeniu próby teorii sztuki wcale nie muszą być bezowocne”¹¹. Konstytutywnymi, wskazanymi w definicji własnościami dzieł sztuki są wartości i jakości estetyczne, a te można uchwycić jedynie poprzez specyficzne akty doświadczenia estetycznego. Monroe C. Baerdsley był tym estetykiem, który z powodzeniem przeciwstawiał się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku zarzutom antyesencjalistów, uprawiając estetykę łączącą zarówno idee metakrytyki, jak i umiarkowanego esencjalizmu. Rozdział trzeci drugiej części omawianej książki jest poświęcony właśnie jego perceptualizmowi estetycznemu.

W rozdziale następnym znajdziemy natomiast inną, oryginalną reakcję na antyesencjalizm, w postaci instytucjonalnej teorii sztuki George’a Dickiego. Teoria ta głosi, że „wyróżników (istotnych, wspólnych cech) sztuki należy szukać nie w cechach przedmiotowych lub funkcjonalnych dzieła sztuki, lecz we właściwościach kontekstu, w którym ona się pojawia i funkcjonuje. Tym najbliższym kontekstem kulturowym sztuki jest jej własna praktyka artystyczna, czyli inaczej mówiąc, świat sztuki”¹². O statusie przedmiotu, któremu można przypisać określenie „dzieło sztuki”, ma zatem teraz decydować pewien kontekst kulturowy powiązany ze światem sztuki, a nie jakieś swoiste wartości lub jakości estetyczne, które umożliwiałyby przyjęcie wobec tego przedmiotu swoistej postawy estetycznej, czy uchwycenie ich w aktach estetycznego doświadczenia. Ten antyestetyzm Dickiego wyraźnie nie znajduje uznania w oczach Bohdana Dziemidoka, który estetykę uważa za dziedzinę *sensu stricto* aksjologiczną, a zatem nie mogącą sobie pozwolić na ignorowanie problemu wartości.

Z socjologicznego, historycznego i estetycznego punktu widzenia – czytamy – znacznie ciekawsze byłyby próby odpowiedzi na pytania: Jakie przedmioty i dlaczego uznawane są za dzieła sztuki w danych kulturach, w poszczególnych okresach historycznych i określonych grupach społecznych? Odpowiadając na te pytania musimy się odwołać do jakościowych i strukturalnych własności przedmiotów uznawanych za dzieła sztuki. A w jakiejś mierze rów-

¹¹ Tamże, s. 167.

¹² Tamże, s. 195.

niez do swoistości przeżyć wywoływanych przez te przedmioty. Jeśli więc nawet uznamy kryteria socjologiczne za kryteria w ostatecznej instancji najważniejsze, to nie możemy ich uznać za jedynie ważne¹³.

A ponadto:

[...] postawa absolutnej pokory wobec zjawisk artystycznych, właściwa niektórym reprezentantom estetyki współczesnej, nie przynosi lepszych rezultatów niż postawa pychy i zadufania, która była charakterystyczna dla estetyki dawniejszej¹⁴.

Od siebie dodać mogę jedynie, że sytuacja we współczesnej estetyce amerykańskiej drugiej połowy XX wieku jest ilustracją tego, że słabość bywa często rewersem siły. Im bardziej po drugiej wojnie światowej rósł międzynarodowy prestiż tej estetyki i im bardziej język angielski stawał się *lingua franca* współczesnego świata, tym bardziej zamykała się ona na wpływy i inspiracje zewnętrzne, a taki kulturowy hermetyzm nigdy i dla nikogo nie był korzystny. Książki i artykuły estetyków amerykańskich z tego okresu to dyskusje toczone przede wszystkim w ich własnym kręgu, a przypadek Richarda Shustermana, który „w swoich pracach nie ogranicza się nigdy do analizy prac z angielskiego kręgu językowego”¹⁵, to w tym przypadku raczej chlubny wyjątek niż reguła. To zamknięcie się na świat, a może dokładniej: na inne niż angielska sfery językowe, nieuchronnie powoduje, że estetycy amerykańscy, pozostający w znakomitej większości pod silnym wpływem filozofii analitycznej, niekiedy ignorują pewne zagadnienia bądź też uświadamiają sobie problem i podejmują próby jego rozwiązania z jakimś opóźnieniem. Przykładem z obszaru aksjologii może tu być rozróżnienie wartości estetycznych i artystycznych, wyjątkowo przydatne w zderzeniu z wystąpieniami neoawangardy artystycznej, które w estetyce amerykańskiej zaczyna się pojawiać dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, a które można znaleźć w dziele Stanisława Ossowskiego *U podstaw estetyki*, które ukazało się w roku 1933.

Podobny niedosyt, jak instytucjonalizm Dickiego, powoduje u Autora także kulturowa koncepcja sztuki Josepha Margolisa, której zarzuca ignorowanie problematyki *stricto* estetycznej.

¹³ Tamże, s. 218.

¹⁴ Tamże, s. 219.

¹⁵ Tamże, s. 243.

Margolis w swojej teorii nie próbuje jednak nawet odpowiedzieć na to ważne, trudne, ale interesujące pytanie: Dlaczego ludziom sztuka jest potrzebna i przez nich ceniona? Margolis ma rację, że teoria sztuki nie powinna być normatywna, tylko opisowa i analityczna, ale pominięcie fundamentalnej problematyki aksjologicznej rodzi niedosyt¹⁶.

Wydaje się, że Autorowi bliska jest postawa pluralistyczna, zakładająca, że wszystkie charakteryzowane w omawianej książce (i oczywiście inne) koncepcje uchwytyją jakiś aspekt istoty sztuki, ale żadna z nich nie daje pełnego obrazu samej sztuki i zjawisk ze sztuką związanych. Postawa pluralistyczna zakłada natomiast, że wszystkie wymieniane w poszczególnych teoriach wartości „są sztuce właściwe i różnorodne potrzeby człowieka są przez nią zaspokajane, ale w różnych stopniach, w zależności od typu kultury, epoki, dziedziny sztuki, gatunku artystycznego oraz osobowości odbiorcy”¹⁷.

Krzysztof Polit – e-mail: krzysztof.polit@poczta.umcs.lublin.pl

¹⁶ Tamże, s. 237.

¹⁷ Tamże.

PAULINA TENDERA
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

MANIFEST DO NARODU
W SPRAWIE NATYCHMIASTOWEJ
FUTURYZACJI ŻYCIA

RECENZJA KSIĄŻKI

Natalia A. Michna, *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasset*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014, 158 stron.

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Tendera
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paulina.tendera@gmail.com

W teorii i filozofii tkwi istota Wielkiej Awangardy – to, jak się wydaje, chce w swojej książce pokazać autorka *Wielkiej Awangardy wobec kultury masowej...*, Natalia Michna. Jednak nie wyłącznie do filozofii i realizacji jej założeń odnosi się recenzowana książka, sporo jest też informacji na temat sylwetek malarzy tej epoki oraz ich indywidualnych kolei życia i powiązanych z nimi koncepcji artystycznych.

Autorka książki w sposób przystępny, ale i precyzyjny prezentuje założenia i charakterystykę sztuki Wielkiej Awangardy, zarówno te czysto formalne, jak i odnoszące się do artystycznych środków wyrazu, a także te, które swoje podłoże posiadają w tle społeczno-poli-

tycznym – to szczególnie w rozdziale pierwszym książki. Rozdział drugi poświęcony jest artystycznym źródłom Wielkiej Awangardy. Autorka proponuje podział na czynniki artystyczne i estetyczne, które odnoszą się do impresjonizmu, neoimpresjonizmu i postimpresjonizmu. Analiza historyczna i filozoficzna, która prowadzona jest w ramach tego rozdziału, doprowadzić ma do określenia cech sztuki, które w największym stopniu wpłynęły na sformułowanie postulatów teoretycznych Wielkiej Awangardy, powstałych dzięki konfrontacji z dziewiętnastowieczną kulturą masową. Mowa tu o takich zjawiskach i postulatach, jak powrót do sztuki prymitywnej, przywrócenie sztuce utraconej żywotności, autentyczności poprzez podniesienie hasła „sztuka dla sztuki”. Rozważania te poprzedzają głębszą analizę kilku podstawowych nurtów Wielkiej Awangardy, które zostają zaprezentowane w rozdziale trzecim, pt. „Wielka Awangarda wobec kultury masowej”. Są to: fowizm, ekspresjonizm, kubizm i surrealizm. W rozdziale czwartym następuje systemowe i teoretyczne rozróżnienie na kulturę masową i popularną, które określić ma szereg negatywnych konsekwencji i konotacji związanych z pojęciem kultury masowej. Piąty rozdział książki – „Elitaryzm a egalitaryzm – społeczne poglądy Ortegi y Gasseta” – stanowi podsumowanie poglądów filozofa na temat zjawisk związanych z kulturą masową. Jak twierdzi Natalia Michna:

Ortega, odchodząc od utopistycznych obrazów kreślonych przez de Tocqueville’a, Carlyle’a czy Arnolda oraz radykalnego Nietzsche’a i Spenglerowskiego katastrofizmu, starał się stworzyć panoramiczny i wielowątkowy obraz świata zdominowanego przez zbuntowane masy, podkreślając zagrożenia płynące z zupełnie nowej sytuacji dziejowej¹.

W rozdziale piątym autorka definiuje, miejscami uzupełnia, pojęcia takie jak „masa”, „elita”, „społeczeństwo masowe”, „kultura popularna” oraz „intelektualny elitaryzm” i „egalitaryzm”. Ostatni, szósty rozdział książki poświęcony jest pojęciu dehumanizacji, które wyjaśniane jest szczególnie na tle poglądów estetycznych Ortegi y Gasseta. Michna pisze, że „Twórczość awangardystów staje się synonimem Ortegańskiej sztuki zdehumanizowanej, poddanej procesowi puryfikacji z wszelkich pierwiastków ludzkich, mających swoje źródło w życiowym doświadczeniu człowieka”².

¹ N. A. Michna, *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta*, Kraków 2014, s. 14.

² Tamże, s. 16.

Za Grzegorzem Dziamskim Michna określa Wielką Awangardę jako grupę twórców poszukujących nowych form wyrazu artystycznego, która stworzyła takie (podstawowe) kierunki w sztuce, jak futuryzm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, surrealizm oraz konstruktywizm³. Za symboliczną datę początku awangardy uznaje autorka rok 1905. Wstępne rozważania systemowe autorki koncentrują się, słusznie, wokół rozstrzygnięć Grzegorza Dziamskiego i Stefana Morawskiego.

Mit odkrywców

W książce nie udało się uniknąć pewnej mitologizacji – sędzę, że dotknęło to Wielkiej Awangardy i samych jej twórców i nie musi to być błąd zawarty w publikacji. Takie wrażenie łatwo wywołują cytowane teksty i wypowiedzi, w których autorzy awangardowi koncentrują się na swych postulatach artystycznych, filozoficznym tle, hasłach – one wszystkie muszą nieść ze sobą ładunek emocjonalny, waloryzację, mitologizację postulowanej koncepcji twórczości artystycznej. Wypowiedzi takie, przytaczane, powracające, pozostawiają wrażenie mitologizujące w całej publikacji. W książce pojawiają się też poglądy autorki na temat wielkiego artystycznego projektu, który spotkał się z oburzeniem oraz brakiem zrozumienia i akceptacji ze strony widzów oraz krytyków⁴. Język mitologizujący tego wywodu czy też oceny polega na popularnym przeciwstawieniu mitu wyzwolonego twórczo artysty oraz zacofanej i zgłupiałej publiczności, która nie jest w stanie zrozumieć sensu jego wypowiedzi. Tu znów postawy samych artystów Wielkiej Awangardy mogą nas zgubić, możemy dać się zaczarować postulatami i ich heroicznej postawie. Wszelkie takie narracje artystów powinny zaraz wzbudzić nasze krytyczne myślenie – trzeba stawiać pytanie: skąd w takim razie sukces Wielkiej Awangardy?

Przypomina to nieco sytuację związaną ze sztuką współczesną, jakiś dziwny terror gremiów, które – może podobnie jak pisarze proawangardowi przełomu XIX i XX wieku – kreują swoją sztukę na uproszczonym i zniekształconym obrazie jakiegoś „statystycznego” (czyli żadnego) odbiorcy sztuki, któremu jakoby nigdy nie będzie

³ Tamże, s. 21; *Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996.

⁴ N. A. Michna, wyd. cyt., s. 30.

dane docenić i zrozumieć artystycznej pasji twórcy. Argumenty takie nie trafiają w istotę sztuki, *de gustibus non disputandum*, i nie każde zdanie krytyczne jest wyrazem zacofania. Tak naprawdę chyba stosunkowo rzadko się to zdarza.

Podobny wydźwięk ma twierdzenie, jakoby dla artystów „sięganie do przeszłości i zaspokajanie gustów mas ludzkich zamieszkujących nowy, poszerzony świat stało się wyrazem uległości i poddaństwa, które nieuchronnie prowadzić miało do upadku elitarnego statusu i autonomii sztuki”⁵. Wątpliwe jest już samo łączenie „przeszłości” z „zaspokajaniem gustów mas” – te dwa prądy wydają się nawet sprzeczne ze sobą, bo gdyby nawet uznać, że to masie podobała się sztuka dawna, to należałoby dodać, że albo (a) masa rozumie wielkość sztuki dawnej, a więc sztuki, która nie powstawała dla niej, albo (b) artyści awangardowi dopuszczają się niczym nieuzasadnionego poniżenia sztuki dawnej.

Metoda dla awangardy

Osobną kwestią wydaje mi się potrzeba rozważenia, czy w ramach Wielkiej Awangardy dochodzi do zmiany paradygmatu, a jeśli dochodzi, to jakiego typu jest to paradygmat. Natalia Michna odwołuje się do Kuhna za pośrednictwem teorii Danto, w której mówi się, że zachodzące w sztuce anomalie są wyrazem zmiany paradygmatu. Czy jednak wszelkie anomalie znamionują faktycznie zmianę samego paradygmatu, czy tylko są wyrazem mutacji i swobodnych, nierewolucyjnych przemian w ramach stabilnego rozumienia twórczości? Ile musi zmienić się w sztuce, aby można było mówić o zmianie paradygmatu? I którego paradygmatu? Danto mówi tu o zmianie paradygmatu estetycznego, ja raczej mówiłabym w obrębie sztuki o zmianie paradygmatu artystycznego. Dochodzi wprawdzie – nie pierwszy raz – do przewartościowania jakości estetycznych, lecz faktyczna zmiana paradygmatu dotyczyć może wartości czy cech artystycznych. I tak na przykład dewaluacja „skostniałego” akademizmu nie odnosi się do wartości estetycznej na przykład piękna (to pojęcie rozumieć można różnie), ale do techniki, sposobu jego wypowiedzenia i zasady sztuki. Wyznaczniki estetyczne są drugorzędne lub często równorzędne z innymi postulatami twórczości artystycznej i ich zmiana nie musi ozna-

⁵ Tamże, s. 34.

czać zmiany całego paradygmatu. Inną rzeczą jest fakt, że zmiana dotycząca Wielkiej Awangardy była manifestem przeciwko zasadom sztuki dawnej. Wypowiadanie twierdzeń (nawet negatywnych) językiem tradycyjnym sprawia, że faktycznie na poziomie tradycji nadal pozostajemy. Czy tak faktycznie jest? Być może pytanie to skierować należy do znawców teorii Danto.

Wielce niesłuszne wydaje się również twierdzenie głoszone przez teoretyków Wielkiej Awangardy, że „bezpośrednią spuścizną europejskiego racjonalizmu było przede wszystkim rozumienie sztuki jako rzemiosła i wytwórczej umiejętności właściwej tylko wykształconym artystom. «Bycie artystą» traktowane było jako zawód”⁶. Czy Rembrandt nie pokazał w autoportrecie z 1669 roku, trzymając w ręce pędzle, co sądzi o swoim „zawodzie”? A Velázquez ze swoimi przyborami w *Pannach Dworskich*?

Zarzuty, które pozwoliłam sobie przedstawić, nie odnoszą się do samej książki, lecz do zjawisk powszechnych dotyczących mitologizacji jednych nurtów w sztuce i podważania wartości innych, zwykle przeszłych (współcześnie najczęściej mówi się tu o akademizmie). Narracja taka jest naiwna i prymitywna, choć bardzo często spotykana w popularnym piśmiennictwie o sztuce, gdzie mówi się o wielkich zasługach jednych oraz zaściankowości i uwstecznieniu drugich. Nie jest to, jak mówiłam, zarzut odnoszący się do książki, w której autorce udało się też wielokrotnie odmitologizować Wielką Awangardę. Ceną wartością książki Natalii Michny jest sięgnięcie do źródeł prasowych, korespondencji i wypowiedzi artystów i krytyków. W czasach Wielkiej Awangardy wiele takich pism powstawało i w znaczącym stopniu uzupełniają one nasze rozumienie tego zjawiska. Plusem książki jest również skupienie się na warstwie teoretycznej i filozoficznej Wielkiej Awangardy. Słuszna wydaje się ponadto problematyzacja i dobór materiału. Książka dała w efekcie obraz spójnej koncepcji i poglądów Wielkiej Awangardy.

Paulina Tendera – e-mail: paulina.tendera@gmail.com

⁶ Tamże, s. 63.

Magdalena Marciniak – Ph.D. in Philosophy (Jagiellonian University). She also has three titles of Masters: Philosophy (Jagiellonian University), Theatre Studies (Jagiellonian University), and Psychoanalysis (Paul Valéry University of Montpellier). Between 2013 and 2015 she was a post-doctoral fellow at l'EHESS (Paris). Her research is mainly about Roland Barthes' thought, the relationship between theatre and philosophy and contemporary French philosophy. Since September 2015 she continues her education in l'École Pratique des Hautes Études en Psychopathologies.

Iwona Mikołajczyk – dr nauk humanistycznych (Uniwersytet Gdański, 2009), pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej, gdzie wykłada semiotykę komunikatu wizualnego, psychofizjologię widzenia oraz historię sztuki i problemy kultury. Zajmuje się kwestiami *paragone, correspondences des arts* i ekfrazy. Jest autorką szeregu publikacji z tego zakresu, m.in. artykułów: *Paradygmaty przestrzeni malarskich i literackich. Konstrukcja i wizualizacja perspektywy*, (Komunikowanie artystyczne, red. M. Stępnik, Lublin 2012); *Czarna magia: dwa tworzywa – jeden wymiar. Pan Cogito Zbigniewa Herberta i René Magritte'a* („Pamiętnik Literacki” 2014, nr 4); *Proza Schulza wobec neoplastycyzmu Mondriana* („Przegląd Artystyczno-Literacki” 2001, nr 7–9). W 2012 roku ukazała się jej książka pt. *Okiem wewnętrznym. Paragone a praktyka artystyczna od średniowiecza do schyłku XIX wieku*; w 2014 roku – „Gdzie wspólne jest krążenie rzeczy”. *Przyleganie sztuk pięknych i literatury. Egzemplifikacje oraz Awangarda w analizach. Malarstwo 1905–1939*.

Stanisław Obirek – a culture anthropologist, is a professor at Warsaw University. He teaches in the American Studies Center. He was a visiting professor in Holy Cross College in Worcester MA, and a fellow in St. Louis University. His books include *The Vision of the Church and the State in Piotr Skarga's sermons* (1994); *The Jesuits in the Commonwealth of Poland-Lithuania, 1564-1668* (1996); *What we Have in Common? Dialogue with Nonbelievers* (2002); *Religion a Shelter or*

Alicja Rybkowska – studentka V roku filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Interesuje się przede wszystkim sztuką awangardową i jej konsekwencjami we współczesnych teoriach sztuki. Od 2014 roku kieruje własnym projektem badawczym poświęconym filozoficznym inspiracjom sztuki awangardowej.

Paulina Tendera – dr filozofii, asystent na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się estetyką i sztuką inspirowaną tradycją platońską oraz filozofią Hegla, szczególnie sztuką i metafizyką światła.

Sebastian K. Tratnik – studies philosophy and art history at the University of Ljubljana. For the past years, his research is concentrated on the philosophical movement in Ljubljana which primarily focuses on German Idealism and Freudian/Lacanian psychoanalysis.

Joanna Zegzuła-Nowak – Instytut Filozofii, Uniwersytet Zielonogórski.

Teksty należy dostarczać:

- w postaci ostatecznej, gdyż Redakcja przekazuje Wydawcy tak zwany maszynopis gwarancyjny, wykluczający zmiany na etapie produkcji;
- w znormalizowanej wielkości maksymalnie jednego arkusza wydawniczego (40 tys. znaków, czyli 22 strony znormalizowane; 1 strona to 1800 znaków);
- ze streszczeniami w języku polskim i angielskim (do 900 znaków);
- ze słowami kluczowymi w języku polskim i angielskim;
- z bibliografią uporządkowaną alfabetycznie;
- bez justowania, dzielenia wyrazów i stosowania twardych spacji;
- z przypisami skrajnie uproszczonymi (por. standard pisma), umieszczonymi na dole strony;
- z cytatami zaznaczonymi jedynie „cudzysłowem”;
- z jedynym akceptowalnym wyróżnieniem w postaci s p a c j o w a n i a.

Na końcu tekstu powinna się znaleźć nota o Autorze wraz z afiliacją oraz adres kontaktowy.

Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzenia zmian w tekście:

- w takiej sytuacji przewidziana jest korekta autorska.

W nocie autorskiej należy podać następujące informacje:

- tytuł naukowy;
- nazwa reprezentowanej instytucji;
- adres pocztowy oraz elektroniczny.

Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Do recenzji merytorycznej Redakcja przyjmuje teksty poprawne pod względem językowym i stylistycznym. W przypadku artykułów napisanych w językach kongresowych Redakcja wymaga, aby ich poprawność językowa została uprzednio zweryfikowana przez native speaker'a.

Teksty niekompletne (pozbawione abstraktów, słów kluczowych, bibliografii lub noty o Autorze) n i e b ę d ą brane przez Redakcję pod uwagę.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym, z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym. Wolno rozprowadzać utwory oryginalne jedynie na licencji identycznej do tej, na jakie je udostępniono.

