

Artysta awangardowy – między arcyludzkim a nieludzkim. Próba estetyki antropologicznej.

Magdalena Popiel

Magdalena POPIEL

Artysta awangardowy –
między arcyłudzkiem a nieludzkiem.
Próba estetyki antropologicznej

Cały człowiek jest autorem.

Paul Valéry

Estetyka antropologiczna

„Nie ma w istocie czegoś takiego jak sztuka. Są tylko artyści”¹ – od takiego stwierdzenia Ernst Gombrich rozpoczyna jedną ze swoich książek. Nie jest to jednoznaczna ani też powszechnie akceptowana teza współczesnej historii sztuki, ale interesująco współbrzmi z refleksją estetyczną płynącą z wielu dziedzin humanistyki.

Filozofia sztuki XX wieku umieszczała w centrum swoich zainteresowań przedmiot estetyczny. Pytania o dzieło sztuki stawiane z głębi różnych metodologii wykreślały główny horyzont problemowy estetyki. To dość restrykcyjne wyznaczenie obszaru badań, szczególnie w nurtach formalnych wiązało się z postulatem naukowego obiektywizmu. Porzucenie przez literaturoznawstwo XIX-wiecznego biografizmu i psychologizmu owocowało swoistą postawą resentmentu, której rezultatem było formułowanie mocnej zasady emancypacji dzieła. Ujmowanie kontaktu

¹ E. Gombrich *O sztuce*, Arkady, Warszawa 1997, s. 5.

ze sztuką w kategoriach relacji interpersonalnych zostało zepchnięte przez profesjonalistów do rejonów naiwnego odbioru sztuki. Odium, jakie spadło na twórcę, spowodowało wyeliminowanie artysty z poważnej dyskusji o sztuce, jako kogoś najmniej powołanego do zabierania głosu na temat tego, co robi. Paradoksalnie, im bardziej w życiu publicznym rosła ranga artysty, a kultura masowa poprzez dostępne jej instrumenty i instytucje wynosiła go do rangi autorytetu, także w sferach pozaartystycznych, akademicka estetyka konsekwentnie pozbawiała go prawa głosu albo traktowała wyłącznie jako podejrzanego świadectwo drugiego sortu².

Analiza dzieła dokonywana w oderwaniu od sprawy przestała być obowiązującą procedurą, gdy rozpoczął się proces osłabiania kluczowych pojęć charakteryzujących systemy logocentryczne. Zgodnie z tezą Nietzschego, iż poskromienie nauki następuje tylko dzięki sztuce³, postmodernizm uczynił z estetyki „filozofię pierwszą” i na wiele sposobów nobilitował pojęcia wywodzące się ze sfery sztuki. Cały areopag filozofów postmoderny: Lyotard, Welsch, Baudrillard, Sloderdijk, Kamper na różne sposoby potwierdzali przekonanie, iż „myślenie postmodernistyczne określone jest przez estetykę”⁴. Nic dziwnego, że przy takim założeniu kategoria artysty stała się w tym nurcie ośrodkiem swego rodzaju mitu założycielskiego. Co godne podkreślenia, punktem wyjścia do charakterystyki kondycji uczestnika ponowoczesnej kultury było pojęcie artysty modernistycznego. Lyotard i Welsch poszukiwali w poglądach i działaniach twórczych artystów Wielkiej Awangardy i neoawangardy antycypacyjnego modelu filozofii końca XX wieku. Artystę modernistycznego i filozofa postmodernistycznego łączyło m.in. podobieństwo postawy eksperymentatora; ponawianie prób, rozbijanie i demaskowanie uniwersalizujących zasad wielkich systemów światopoglądowych i estetycznych miało zapewniać pluralizm i wolność. Artysta awangardowy stał się w tym ujęciu prefiguracją człowieka ponowoczesnego „pomnażającego istnienie i radość czerpaną z wynealenia nowych [...] reguł gry”⁵, według których stwarza siebie i świat.

Równie ważną rolę odgrywa pojęcie artysty we współczesnym neopragmatyzmie. Richard Shusterman, uważający się za kontynuatora myśli estetycznej Johna Deweya i Nelsona Goodmana, sprzeciwia się elitarniej i fetyszystycznej, a zatem skupionej na artystycznym przedmiocie koncepcji sztuki. Autor *Estetyki pragmatycznej* konsekwentnie dowodzi, jak złudne są w kulturze współczesnej (a także

² Literaturoznawstwo XX wieku było, jak wiadomo, bardziej skłonne do anektowania pogłębionego namysłu nad sferą odbioru np. w wersji niemieckiej estetyki recepcji czy angloamerykańskiej *reader response*.

³ Por. F. Nietzsche *Fragments 1869-1875*, w: tegoż *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1993, s. 240-241.

⁴ W. Welsch *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 455.

⁵ J.F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie co to jest postmodernizm*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 59.

Popiel Artysta awangardowy

w kulturze przeszłej np. antyku czy renesansu) bariery dzielące sztukę wysoką i niską. W ponowoczesności zgoła symboliczny wymiar zyskuje raper będący jednocześnie tancerzem, poetą i filozofem⁶.

Richard Rorty tę szczególną nobilitację artysty wyjaśnia poprzez odwołanie do tradycyjnych archetypowych wzorców osobowych:

Rzecz w tym, że kapłan, filozof czy uczoney zwykli przypisywać sobie wiedzę, będącą w określonej relacji do wszechświata, wiernie go ujmującą. Jeśli natomiast przyjąć za wzór ludzkiego istnienia artystę czy poetę, to nie chodzi już o myślenie o nich w kategoriach słuszności wobec wszechświata. Myśli się o nich jako mających odwagę i talent tworzenia siebie samych, bycia własnym dziełem; owo przemieszczenie w stosunku do nowoczesności polega na stwierdzeniu: nie sądz, by wiedza była istotą ludzkiej egzystencji, dla człowieka ważna jest autokreacja, nie zaś wiedza; niechaj to poeta ucieleśnia dla ciebie najlepiej możliwości ludzkie...⁷

Artysta Rorty'ego, określony jako „paradygmat ludzkiego spełnienia”, to swoiste apogeum postmodernistycznej filozofii człowieka, która w centrum umieściła mityczne wyobrażenie twórcy.

Te wątki filozoficzne spotykają się ze współczesną myślą antropologiczną i socjologiczną podejmującą problematykę artysty. Jeśli przyjąć, że mamy aktualnie do czynienia z procesem tworzenia się społeczeństwa jednostek (Norbert Elias), to właśnie artysta otrzymuje, zdaniem Daniela Fabre, francuskiego antropologa, miano „awangardy nowoczesnego indywidualizmu”⁸. Kultura narcyzmu, stając się istotnym składnikiem współczesności, zyskała pewne wzorce opisu w narracji artystów modernizmu⁹. Historia kultu artystów w nowożytności, a w jej ramach zagadnienia sakralizacji i desakralizacji artysty, jego wcielenia i odwcielenia zadają szereg nowych pytań na temat funkcjonowania jednostki twórczej w instytucjach kultury i wyobraźni zbiorowej. Narodziny kultury popularnej stworzyły warunki do przenoszenia aury z dzieła sztuki na artystów (Walter Benjamin wspominał o tym zjawisku w szkicu *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dostrzegając je w latach 30. w filmie). Procesowi temu sprzyjało powstawanie nowych gatunków literackich, publicystycznych i filmowych (wywiad-rzeka czy filmowe biogra-

⁶ R. Shusterman *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wyd. UW, Warszawa 1998, s. 174.

⁷ Cyt. za: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 197.

⁸ *Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury. Rozmowa z Danielem Fabre*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4. Por. N. Elias *Involvement and detachment*, Blackwell Pub., Oxford 1987; tegoż *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, PIW, Warszawa 1980; tegoż *Mozart. Portret geniusza*, przeł. B. Baran, W.A.B., Warszawa 2006.

⁹ Por. Ch. Lasch *The culture of narcissism*, Warner Books, London 1979; R. Sennett *Fall of public man*, Knopf, New York 1977.

fie) a także form życia publicznego (festiwale, konkursy, spotkania autorskie), które umożliwiały usłyszenie głosu artystów.

Wydaje się, że te impulsy pochodzące z różnych dyscyplin humanistyki oraz kultury skłaniają do sformułowania projektu interdyscyplinarnej estetyki antropologicznej, która łącząc różne perspektywy badawcze (takie jak estetyka artystów, antropologia artystów, antropologia literacka, psychologia twórczości, socjologia sztuki, historia idei), rzuciłaby nowe światło na rozumienie artysty jako kategorii estetycznej. Termin ten miałby, podobnie jak antropologia filozoficzna, którą Odo Marquard wyodrębnia jako filozofię mówiącą o „człowieku ludzkim i arcyludzkim”¹⁰, pewne cechy tautologii; tradycyjna estetyka wszak od początku interesowała się „światem ludzkim”. W jej centrum pozostawały jednak, w obszarze określanym jako *aestetica artificialis*, przedmioty wytworzone, artefakty. Estetyka antropologiczna odwracałaby perspektywę, wysuwając na pierwszy plan człowieka stwarzającego, opisywałaby kondycję sprawcy.

Zasadniczym punktem odniesienia estetyki antropologicznej jest estetyka artystów, pozostająca raczej na marginesie zainteresowań nauk o sztuce w XX wieku. Estetyka artystów była postrzegana przede wszystkim jako dyscyplina pomocnicza wobec innych estetyk: filozoficznej, estetyk zorientowanych naukowo i tych sterowanych ideologią. Stanowiła zaplecze materiałowe dla refleksji porządkującej i systematyzującej, opracowywała i analizowała teksty artystów, traktując je głównie jako źródło wiedzy faktograficznej. Takie tradycyjne podejście przestało być wystarczające już w drugiej połowie XX wieku. Widać to wyraźnie w charakterystycznej ewolucji poglądów jednego z najwybitniejszych polskich estetyków, Stefana Morawskiego¹¹. Początkowo uważał on, że estetyka artystów zmierza do „wyłuskania założeń teoretycznych, które w synkretycznym zestawieniu pozwoliłyby określić główne rysy nowej estetyki artystycznej naszego wieku oraz jej punkty stykowe i rozbieżne z estetyką akademicką”¹². Chodziło zatem o wykorzystanie tekstów artystów bądź do sformułowania określonej teorii estetycznej, bądź do zbudowania historii doktryn artystycznych. W *postscriptum* do kolejnego wydania *Głównych nurtów estetyki* z 1989 roku autor wyznał, iż gdyby siedział za własnymi upodobaniami, napisałby historię estetyków, przede wszystkim „myślicieli – wizjonerów” takich, jak Bierdiajew, Bloch, Heidegger, Adorno, Ricoeur, Read, Maritain, De-

¹⁰ O. Marquard *Uwagi o aktualności filozoficznej antropologii*, w: tegoż *Szczęście w nieszczęściu. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 158.

¹¹ Warto także pamiętać, iż Władysław Tatarkiewicz, któremu dyscyplina zawdzięcza rozróżnienie estetyki *implicite* i *explicite*, w podsumowaniu swojej trzynomowej syntezy stwierdził, iż jego historia estetyki była przede wszystkim historią ludzi, pisarzy i artystów (por. W. Tatarkiewicz *Wstęp*, w: tegoż *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 14).

¹² S. Morawski *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 13.

wey. Ta wyrażona po latach predylekcja do badania indywidualności, „samotnych jeźdźców” estetyki, stoi w opozycji do wcześniejszych metodologicznych preferencji. Stefan Morawski dodaje, że gdyby miał drugi raz napisać historyczną syntezę estetyki XX wieku, znacznie więcej miejsca poświęciłby rozważaniom o estetyce artystów: „To bowiem uważam za zjawisko najdonioślejsze z punktu widzenia dzisiejszych przemian kulturowych”¹³. Można domniemywać, iż ten kierunek był jednym z niezrealizowanych już przez badacza projektów przekraczania granic tradycyjnej estetyki.

Estetyka antropologiczna otwiera przed estetyką artystów szanse zdynamizowania i istotnego przeorientowania badań, wysuwając na pierwszy plan trzy kręgi problemowe.

Po pierwsze, przywracając głos artystom uprawiającym różne dziedziny sztuki, warto analizować ich wypowiedzi za pomocą narzędzi, jakich dostarcza współczesny *narratywi* z m. Podstawowy materiał badawczy stanowią teksty autobiograficzne o charakterze dokumentu osobistego: dzienniki, pamiętniki, listy, wspomnienia. Równie ważną rolę odgrywają teksty o sztuce o charakterze manifestów, programów, esejów, w których artyści występują w roli krytyków literackich, artystycznych, muzycznych czy teatralnych. Szczególnie istotny obszar tworzą wypowiedzi artystów o artystach, będące często portretami, w które wpisany jest autoportret. Dopełnieniem tego materiału są także biografie artystów w całej gamie funkcji i celów kulturowych: od naukowych po popularne, bliższe relacjom faktograficznym lub fikcyjnym, zaangażowane lub konstruowane z dystansu, familiaryzujące bohatera bądź go mityzujące itd. I wreszcie, w krąg zainteresowań estetyki antropologicznej wchodzi dzieła, które tworzą jednak układ ustrukturyzowany w szczególny sposób: istotne miejsce zajmują tu artefakty tradycyjnie powiązane z pewną koncepcją artysty, jak np. powieść o artyście czy autoportret malarski.

Granice między tymi polami badawczymi nie są ostre; podmiot, który wyłania się z tych trzech form aktywności jest konstrukcją sylleptyczną, dwuznaczną i migotliwą, żonglującą rolami społecznymi, maskami fikcji i autentyczności. Autobiografie – wiemy to dobrze – są kreacjami języka, narracji, świata; dzieła fikcyjne miewają mniej lub bardziej wyrazisty wymiar autobiograficzny.

Chodziłoby zatem o taki antropologiczny aspekt „dyskursu o osobie”, który zdaniem Ryszarda Nycza pozwala dostrzec w tekstach „niezastąpione świadectwo obecności i ewolucji dominujących w kulturze danego miejsca i czasu wzorów osobowych w kategoriach, których współcześni określać zwykli własną tożsamość”¹⁴. Obraz artysty, który wyłania się w perspektywie estetyki antropologicznej, jest rezultatem gry napięć między określoną kondycją ludzką a koncepcją sztuki, realizującym się w obszarze tożsamości narracyjnej.

¹³ Tamże, s. 114.

¹⁴ R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 58.

Konstituowanie się podmiotu i budowanie tożsamości przebiega w szczególnym rytmie narracji: opowieści narcystycznej, skierowanej ku samopoznaniu, oraz opowieści ekscentrycznej, zorientowanej ku tworzeniu.

Podążając za teorią Marquarda, próbującą przywrócić blask antropologii filozoficznej głównie w wersji sformułowanej przez Helmutha Plessnera (*Die Stufen des Organischen und der Mensch* 1928) i Arnolda Gehlena (*Der Mensch* 1940), warto wprowadzić motyw, który autor *Szczęścia w nieszczęściu* nazywa „sceptycznym motywem otrzeźwienia”:

Człowiek – wskazuje ona [antropologia filozoficzna] nie jest istotą triumfującą, lecz przede wszystkim kompensującą: nie jest „koroną”, lecz – jak powiedział Stanisław Jerzy Lec – „cierniową koroną stworzenia”. Człowiek nie jest istotą tylko działającą, lecz również doznająca; jest zawsze bardziej tym, co mu się przydarzyło, niż tym, co zdziałał; dlatego człowiek to jego historii [...].¹⁵

To istotne przeświadczenie, w którym słycać echa wielu nurtów XX-wiecznej filozofii człowieka, można potraktować jako ważną przesłankę dla projektu estetyki antropologicznej. Opisuje ona artystę poprzez jego historie: te opowiadane przez niego i te opowiadane o nim. Bo tylko tak uformowany obraz ogarnie to, co jest działaniem i to, co jest doznaniem, przeżyciem, doświadczeniem.

Narracje artystów mają podwójny splot także w innym sensie. Są, jak powiada George Steiner w *Zerwanym kontrakcie*, „narracjami formalnego doświadczenia. Mówią o myśli”¹⁶. Przywołując takie teksty jak traktat Pseudo-Longinusa o „wysublimowaniu”, *Biographia Coleridge’a*, *Modern Painters* Ruskina, *Contre Saint-Beuve* Prousta, przekonuje, że są one swoistymi „mitologiami zrozumiałości”, „baśniami zrozumienia”, a myślenie hermeneutyczne jest w wypadku artysty przeniknięte energią tworzenia. Energią płynącą z samej istoty sztuki, o której celnie pisał Fryderyk Nietzsche:

sztuka jest ze swej istoty afirmacją, błogosławieństwem, ubóstwieniem istnienia...

– Co oznacza sztuka pesymistyczna?... Czy nie jest to *contradictio*? [...] przedstawienie straszliwych i niepokojących rzeczy jest samo w sobie u artysty przejawem instynktu siły i panowania: nie boi się ich. Nie ma sztuki pesymistycznej... Sztuka przytakuje.¹⁷

I to jest drugi ważny krąg problemowy estetyki antropologicznej. Odwołuje się ona do poetyki rozumianej po arystotelesowsku jako teoria ludzkiego działania. Ta nowa perspektywa oznaczałaby przyjęcie stanowiska, które tak sformułował Giorgio Agamben:

15 O. Marquard *Uwagi o aktualności filozoficznej antropologii*, s. 156-157.

16 G. Steiner *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 41.

17 F. Nietzsche *Fragmenty 1887-1889*, cyt. za: M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997, s. 348.

Popiel Artysta awangardowy

centralne doświadczenie *poiesis*, wy-twarzanie i uobecnianie zostaje zastąpione pytaniem „jak?” dotyczącym procesu, za pomocą którego wytwarza się przedmiot. W kategoriach dzieła sztuki oznacza to przeniesienie akcentu z tego, co Grecy uznawali za istotę dzieła – faktu, że coś przechodzi w nim z nieistnienia w istnienie, a zatem otwiera przestrzeń prawdy (*a-letheia*) i buduje świat, w którym może zamieszkać człowiek – do *operari* artysty, tj. do twórczego geniusza i szczególnych właściwości procesu artystycznego, w którym znajduje on swój wyraz.¹⁸

Według Agambena idea geniusza i procesu twórczego przedstawia współczesnemu społeczeństwu obraz rzeczywistej otwartości na doświadczenie, które dokonuje się nie poprzez ramy różnorodnych relacji, ale poprzez samoidentyfikującą się przestrzeń potencjalności. Ciągła konfrontacja z potencjalnością powoduje, że „ja” (*self*) zyskuje zdolność nieograniczonego tworzenia. Co charakterystyczne, Agamben uważając, że sztuka po Duchampie utraciła zdolność *poiesis*, poszukuje ideału dzieła sztuki w *Trzech okresach życia* Tycjana i interpretacji tego obrazu poświęca ostatnie strony swojej książki *Aperto*.

I wreszcie trzeci krąg problemów estetyki antropologicznej, który wynika bezpośrednio z kluczowego dla niej osadzenia w przestrzeni rozpościerającej się między antropocentryzmem a jego negacjami. Jednym z ognisk koncentrujących na sobie tę problematykę jest idea geniusza. Refleksja nad genialną jednostką daleko wykracza poza sferę sztuki, ale jest ona wyjątkowo bogata w tradycji estetycznej. Wiele koncepcji powstałych w humanistyce przełomu XX i XXI wieku sprzyja ponownemu podjęciu tego zagadnienia¹⁹.

Julia Kristeva w swej inspirującej książce o *Geniuszu kobiecym* tak definiuje to centralne pojęcie:

Mianem „geniuszy” określamy tych, którzy zmuszają nas do opowiadania ich historii, ponieważ jest ona nieodłącznie związana z ich odkryciami, nowinkami, które weszły w skład procesu rozwoju myślenia, ludzi, którzy sprawiają, iż rozkwitają pytania, odkrycia i radości. Ich dokonania dotyczą nas w sposób intymny, jako że nie możemy ich pojąć, nie zakorzeniając ich w życiu ich autorów.²⁰

Ta paradoksalna, bo rodząca się z pewnej oczywistości formuła Kristevej, określająca geniusz poprzez przymus opowieści o nim, ma swoje źródło w ważnej tezie. Powiada ona, iż rzeczywistą legitymizacją geniusza jest zarówno dzieło, jak i *doxa*,

¹⁸ G. Agamben *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milano 1970, s. 70.
Podkreślenie moje – M.P.

¹⁹ Zob. m.in. H. Bloom *Geniusz. A mosaic of one hundred exemplary creative minds*, Warner Books, New York 2002; G. Agamben *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006; P. Ricoeur *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Znak, Kraków 2004; B. Smith *The death of the artist as hero. Essays in history and culture*, Oxford University Press, Melbourne 1988.

²⁰ J. Kristeva *Hannah Arendt. Biografia*, przeł. J. Levin, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 8.

opinia publiczna, która posługując się właściwymi sobie kryteriami wskazuje go i zatwierdza.

Trylogia Kristevej poświęcona trzem kobietom: Hannah Arendt, Melanie Klein i Colette jest interesującą próbą powrotu do kategorii geniusza. Chociaż zasadniczy kierunek poszukiwań transformacji tego pojęcia wyznacza problematyka płci, wiele rozwijanych przez autorkę wątków dotyczy ogólnego pojęcia wybitnej jednostki.

Kristeva postrzega geniusz Arendt jako jedność dzieła i działania, nowoczesna *phronesis* spełnia się w opowiedzianym działaniu. Ze szczególnego połączenia inspiracji trzech nauczycieli Arendt: Arystotelesa, Augustyna i Heideggera rodzi się jej koncepcja człowieka utożsamiająca myślenie, działanie i mowę. Jednakże samo heroiczne działanie geniusza – twierdzi Kristeva – nie stanowi o cudowności czynu. Czyn ów staje się heroiczny dopiero wówczas, gdy daje do myślenia. I co może najważniejsze: rzecz nie może zamknąć się w petryfikującym słowie, powinna być odgrywana, tworzona od nowa „tylko w ten sposób *mythos* pozostanie *energeia*”²¹. Proces stwarzania geniusza, jaki przedstawia Kristeva, przebiega od „opowiedzianego działania” do „opowiadania działającego”. Dlatego tak ważna staje się terapeutyczna funkcja idei geniusza we współczesnym świecie:

My w geniuszu dostrzegamy raczej wynalazek o charakterze terapeutycznym, dzięki któremu w świecie bez zaświatów nie musimy umierać na chorobę równości. [...] Wydaje się, że dzisiaj miano „geniusza” służy na określenie paradoksalnych przygód, indywidualnych doświadczeń, zdumiewających transgresji, pojawiających się mimo wszystko w naszym coraz bardziej standardowym uniwersum. Te wstrząsające, tak problematyczne, ba niemożliwe wręcz zjawiska odsłaniają sens ludzkiego istnienia. [...] geniusze z pewnością posiadają nadzwyczajne zdolności, lecz wielu z nas również je posiada. Ponadto myślą się nieustannie i objawiają swe ograniczenia. Mimo to wyróżniają się w ten sposób, że pozostawili opinii publicznej – a zatem nam – dzieło zakorzenienia w biografii ich doświadczenia. Dzieło geniusza urzeczywistnia rozkwit podmiotu.²²

A zatem, dyskurs przywracający i odnawiający ideę geniusza staje się ważnym głosem nawołującym do ocalenia podmiotowości w świecie postępującej unifikacji i anonimowości.

Podsumowując, estetyka antropologiczna jako dyscyplina odwołująca się do wielu obszarów badawczych wyznacza trzy zasadnicze kręgi problemowe:

1. poetykę narracji konstituującą wzorzec osobowy artysty;
2. zagadnienie doświadczenia *poiesis* wyznaczającego przestrzeń ludzkiej potencjalności;
3. problematykę geniusza: wybitnej jednostki, która stwarza i jest stwarzana w odnawiającym rytuale opowieści.

²¹ Tamże, s. 83.

²² Tamże, s. 7-8.

W dalszej części artykułu podejmę jeden z wątków estetyki antropologicznej koncentrujący się na figurze nowoczesnego artysty. Stopniowo zawężająca się perspektywa analizy pozwoli odsłonić pewne mechanizmy kreacji i autokreacji artysty awangardowego.

Geniusz, czyli to, co arcyłudzkie, i to, co nie-ludzkie

Refleksja nad jednostką twórczą nabrała szczególnej wagi i dynamiki w okresie nowoczesności. Krytycznej rewizji poddana została tradycja humanistyczna, a wraz z nią idea geniuszu jako jeden z fundamentów nowoczesnego antropocentryzmu.

Antyk nie znał pojęcia genialnego artysty, choć wiele poświęconych poetom myśli u Platona, Arystotelesa czy Horacego wpłynęło na późniejsze ukonstytuowanie się kategorii wyjątkowej jednostki twórczej. Pytania o źródła twórczości poetyckiej, a także teoria boskiego szału poetyckiego, której początki odnaleźć można w *Fajdosie* Platona, staną się inspiracją dla filozofów, krytyków i samych artystów na całe wieki. Narodziny idei geniusza przypadają jednak na czasy renesansu; rozważania estetyczne poświęcone temu tematowi miały swoich ulubionych bohaterów: w zakresie sztuk plastycznych – Leonarda da Vinci, a w literaturze – Szekspira. Renesansowa koncepcja określająca poetę jako *alter deus* rozwinie się w figurę boskiego „architekta pracującego w rodzaju ludzkim”²³. W wieku XVIII liczne i pogłębione studia nad pojęciem geniuszu czerpały inspiracje z filozofii antropologicznej i rodzącej się wówczas estetyki. Teoria dwóch rodzajów geniuszu: naturalnego i „ukształtowanego” początkowo ma charakter typologiczny, a nie wartościujący. Joseph Addison o naturalnych geniuszach powiada, iż są oni „cudami rodzaju ludzkiego, którzy mocą jedynie przyrodzonych talentów i bez pomocy sztuki i nauki stworzyli dzieła dające rozkosz współczesnym i wzbudzające podziw potomnych”, a o drugich – „to, ci, którzy uformowali swój umysł w oparciu o pewne prawidła i poddali znakomitość swych przyrodzonych poprawkom i rygorom, jakie nakłada sztuka”²⁴. Z czasem ten pierwszy rodzaj wyjątkowej jednostki stał się sumą ludzkich możliwości, ucieleśnieniem pełni, którą kultywował XIX-wieczny europejski idealizm. Artysta był jedną z wielu kategorii estetycznych, które wspierały nowoczesną filozofię w restytucji jedności rozumu, ludzkiej egzystencji, społeczeństwa²⁵. Pojęcie genialnego kreatora przekształca się rów-

²³ A. Shaftesbury *Characteristics of men, manners, opinions, times, etc.*, G. Richards, London 1900, t. II, s. 136, cyt. za: M.H. Abrams *Zwierzciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 221.

²⁴ J. Addison *O dwóch rodzajach geniuszu*, w: *Spectator. Wybór*, przekł., wstęp i objaśn. Z. Sinkowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1957, s. 210.

²⁵ Tezę taką stawia mocno W. Welsch w artykule *Filozofia i sztuka – wzajemne relacje. Tematyka i cel*, w: tegoż *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.

nocześnie w obszar zmagania ze wszystkimi przeszkodami, jakie piętrzyły się wokół filozoficznych przesłanek jedności, całości, pełni.

To, co wydaje się szczególnie interesujące z perspektywy sztuki XX-wiecznej i widocznych w niej tendencji antyantropocentrycznych, to fakt, iż w pojęciu geniusza od początku obecny jest szczególny splot tego, co Arcy-ludzkie z tym, co nie-ludzkie. Owo proteuszowe oblicze geniusza staje się wyjątkowo wyraziste w organicystycznych teoriach procesu twórczego. Jego nie-ludzki status podkreślali dobitnie poeci angielscy na długo przed Eliotem. John Keats tak pisał o naturze poety:

Co się tyczy natury poety, nie jest on sobą: nie ma swojego ja – jest wszystkim i niczym. Słońce, Księżyc, morze, a także mężczyzna i kobieta podlegli impulsom – wszystko to jest poetyckie i otoczone aurą pewnej niezmienności, której brak poecie: on nie ma tożsamości.²⁶

Shelley uważał, iż „poeta i człowiek to dwie różne natury; choć istnieją razem, mogą być siebie wzajem nieświadomi i niezdolni kierować nawzajem swymi zdolnościami i staraniami”²⁷. Idea artysty wykracza poza wyobrażenia o naturalnych możliwościach człowieka. Niezwykłość kondycji artysty polega na transcendencji ludzkich ograniczeń i tym samym pokonywaniu przeciwieństw, z którymi myśl filozoficzna nie mogła sobie poradzić. Na gruncie niemieckiej filozofii powstaje idea wyjątkowego indywiduum, dzięki której przełamana zostaje opozycja rozumu i natury, tego, co świadome i nieświadome, tego, co leży w sferze wolności, i tego, co jest po stronie konieczności. Z estetyki Friedricha Schellinga, Jeana Paula Richtera, a także Goethego i Friedricha Schillera wyłania się nowa teoria natchnienia. Kategoria „nieświadomego” opisuje ciemną stronę procesu twórczego, niezrozumiałą dla samego artysty a także dla innych. Nagłość, przypadkowość, mimowolna fortunność aktu kreacji konstytuuje egzystencję artysty poddaną działaniu boskiej siły lub naturalnego instynktu.

Trzy podstawowe komponenty pojęcia geniusza, które przewijają się w refleksji samych artystów, krytyków i filozofów na przestrzeni wieków XVII-XIX, to zdolność sprawcza, pęd kreacyjny; status bytowania na obrzeżach wyznaczonych przez pojęcie natury ludzkiej; aporetyczność mechanizmu aktywności twórczej (tajemnica, przypadek, kaprys).

W XIX wieku przejście od interpretacji metafizycznej do psychologicznej procesu twórczego pozwala na traktowanie sztuki przede wszystkim jako wykładnika osobowości artysty. Koncentracja uwagi na tym, co Carlyle nazwał „indywidualnymi osobliwościami” autora, w istotny sposób modyfikuje koncepcję geniusza.

²⁶ Cyt. za: W.H. Auden *Geniusz i apostoł*, w: tegoż *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1988, s. 323.

²⁷ P.B. Shelley *Obrona Poezji*, przeł. J. Świerżowicz, druk: Korzeniewski i Nawrocki, Oborniki 1939, s. 41.

Przemiany w estetyce przypadające na drugą fazę modernizmu (1850-1912)²⁸ charakteryzowały się zmienną dwoistością tendencji. Z jednej strony ulega wzmocnieniu ranga indywidualum budującego swoją tożsamość na ciągłym odróżnianiu się od unifikującego się świata. Nowość i oryginalność stają się wartościami zarówno w projektach antropologicznych, jak i teoriach estetycznych. Z drugiej strony pojawiają się koncepcje artysty dążącego do usunięcia z dzieła śladów własnej osobowości. Początki tego procesu, opisanego jako zjawisko depersonifikacji, literaturoznawcy dostrzegają zwykle już w twórczości Baudelaire'a i Flauberta.²⁹ Uwidocznione w dokumentach osobistych obu pisarzy celowe dążenie do zróżnicowania „ja” empirycznego i „ja” tekstowego ma wyznaczać ważną cezurę estetyczną w literaturze modernizmu. Opisana przez Hugona Friedricha depersonifikacja liryki Baudelaire'a miała być gestem antyromantycznego romantyzmu, wybierającego „wrażliwość wyobraźni” zamiast „wrażliwości serca”³⁰. Przytaczane słowa z listu autora *Kwiatów zła* o „świadomej bezosobowości [jego] poezji” sąsiadują z charakterystycznym wyznaniem pisarza: „zadanie moje jest nadludzkie”³¹. Dla Friedricha konstruującego strukturalny obraz nowoczesnej liryki, depersonifikacja stanie się jednym z kluczowych składników poezji XX wieku w obydwu wyróżnionych przez niego wariantach: linii Rimbauda i linii Mallarmégo.

„Odejscie autora” w prozie ilustruje się zwykle przykładem „pierwszej nowoczesnej powieści” – *Pani Bovary* i znanym sformułowaniem Flauberta ujawniającym intencję wyboru przez pisarza takiej formy narracji, która pozwoliłaby autorowi istnieć w tekście tak, jak Bóg istnieje we wszechświecie – obecny i niewidzialny jednocześnie.

Warto tutaj przypomnieć, że analogia, na której Flaubert oparł swój koncept i wizję nowoczesnej powieści, ma interesującą tradycję. Pojawiła się ona w związku z toczącą się przez wiele dekad XVIII i XIX wieku dyskusją na temat geniuszu Szekspira. Wyjaśniano go najczęściej operując pojęciem radykalnej subiektywności bądź obiektywności; w tym drugim przypadku obecność Szekspira w każdym tekście i w każdej postaci oznaczała swoiste odcieleśnienie i wyzbycie się jakichkolwiek ludzkich cech kojarzonych zazwyczaj z jednym i raczej jednolitym stylem. Tylko krok dzielił tę myśl od zakwestionowania samej racji bytu autora *Hamleta*. Problem „dehumanizacji sztuki”, który tak zaniepokoił Ortegę y Gassetta i sprowokował do napisania w 1925 roku znanego eseju, jest zatem

²⁸ Taką periodyzację proponuje Hans Robert Jauss w studium *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

²⁹ Celną charakterystykę tej tendencji przedstawia R. Nycz w: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obcości*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości*.

³⁰ H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.

³¹ Tamże, s. 59.

dużo starszy niż sztuka awangardowa. A jednak to właśnie sztuka pierwszych dekad XX wieku przez swoją radykalność stała się wyjątkowym konglomeratem sprzeczności, miejscem zderzenia biegunowych tradycji estetycznych, które ogniskują się m.in. w antropologicznym i społecznym wymiarze sztuki. Genialność, która unicestwia samą siebie, okaże się szczególnie kuszącą perspektywą dla artystów tego pokolenia.

Artysta w narracjach awangardy. W nurcie antyantropocentryzmu

Jeśli przyjrzeć się najbardziej znanym manifestom awangardy europejskiej początku XX wieku, to uderzające jest, że niezależnie od tego, jak bardzo różniły się one programami estetycznymi, podejmowały fundamentalne problemy kondycji ludzkiej. W charakterystyczny dla tego typu tekstów dyskurs, zorientowany przyszłościowo i postulatycznie, wpisany był projekt antropologiczny – aktywnego obywatela świata sztuki. Dotyczył on zarówno twórców, jak i odbiorców, ponieważ obie strony zyskiwały w sztuce awangardowej nowy współmierny status. Miało ich łączyć przede wszystkim silne poczucie więzi z teraźniejszością, czasem technicznych rewolucji i galopującej cywilizacji. Nowy człowiek, jak Atena z głowy Zeusa, wyskakiwał z „pękającego od cudów współczesnego życia”.

Nowoczesny świat konstruktorów i katastrofistów, naiwnych optymistów i melancholijnych pesymistów był oparty na doświadczeniu zmiany, przełomu, zerwania. Duch czasu mówił wówczas wieloma głosami, ale wspólne było odczucie wyjątkowości chwili i przekonanie o uczestniczeniu w narodzinach nowego człowieka.

Zarówno dionizyjska formacja modernizmu europejskiego (futuryzm, dadaizm, kubizm), jak i nurty apolińskie³² umieszczają na sztandarach hasło wolności. Giovanni Papini w swoim credo artystycznym deklarował: „Jestem futurystą, ponieważ futuryzm oznacza wolność absolutną”³³. Wyzwolenie sztuki oznaczało tak wyzwolenie od przeszłości, tradycji, konwencji, instytucji kultury, przyzwyczajęń odbiorców, jak i wyzwolenie ku pewnej wizji artysty – nowej syntezy Arcyludzkiego i nieludzkiego. Szczególnie odkrywanie „nieludzkiego” będzie powołaniem wyjątkowych jednostek, co dobitnie sformułował Guillaume Apollinaire: „Artyści są ludźmi, którzy pragną stać się nieludzkimi”³⁴. Ta myśl powraca w wielu manifestach awangardowych, a jej waga oraz wieloznaczność skłaniają do wnikliwszej refleksji.

³² Takich terminów do opisu dychotomii modernizmu europejskiego używa m.in. E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6.

³³ Cyt. za: G.B. Nazzaro *Introduzione al futurismo*, Guida, Napoli 1973, s. 69.

³⁴ G. Apollinaire *Kubiści, rozważania estetyczne*, w: tegoż *Wybór pism*, wyb., wstęp i noty A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 756.

I. Futuryzm, czyli wyjście z centrum

„Nasza współczesna świadomość już nie umieszcza człowieka w centrum życia wszechświata” – przekonują włoscy futuryści w *Manifestie technicznym* z 1910 roku³⁵. Idea nowoczesnego antyhumanizmu oznacza tu zdebronizowanie człowieka, odebranie mu centralnego miejsca w świecie, jakie zajmował co najmniej od początku czasów nowożytnych. To twory umysłu ludzkiego, wynalazki techniczne, maszyny jako bohaterowie postępu cywilizacji stają się ideałem doskonałości i wyznaczają rolę, jakie ma odgrywać w świecie człowiek. Jednym z zadań artysty jest opiewać piękno i potęgę tych tworów:

Artysta musi wywyższać maszynę, która jest syntezą wszystkich największych wysiłków umysłowych współczesnej cywilizacji; to nowe, prawie ludzkie ciało żyjące, które stanowi genialną multiplikację ciała ludzkiego; maszyna, która będąc produktem i konsekwencją ludzkiego wysiłku, sama produkuje niezliczoną ilość konsekwencji i modyfikacji w towarzyszących nam doznaniach i w naszym życiu.³⁶

Zatem artysta to twórca dytyrambów na cześć postępu cywilizacji, nowej koegzystencji między lokomotywą a umorusanym czarnym smarem maszynistą, to pieśniarz nowoczesnych Ikarów wzbijających się na skrzydłach samolotów, radosnych podpalaczy i ryczących samochodów. Artysta musi odznaczać się wrażliwością wobec dynamicznego piękna współczesności i entuzjazmem dla wszystkich jego przejawów. Maszyna staje się nie tylko emblematem estetyki futuryzmu i tematem sztuki, jest także modelem, wzorcem i miarą, według której ma działać nowy człowiek. Gloryfikacja życia, dynamiki i siły, cechy w jakie wyposażał go Marinetti, zbliżają futurystyczną koncepcję człowieka do nietzscheańskiego *Übermenscha*. Intensyfikacja życia dokonuje się poprzez permanentną ekstazę, w jaką wprawia ruch, hałas, lekkość, prędkość. Maszyna inicjuje mit założycielski futuryzmu, mit mechanicznego centaury, człowieka zmultiplikowanego. W artykule *Estetyka maszyny* Marinetti dowodzi, iż od maszyny zaczyna się i w niej się dziś zawiera prawdziwy dramat ludzkości³⁷.

Bohaterem negatywnym jest nie tylko paseistyczna kultura, ale także natura narzucająca sztuce reguły: zasadę naśladowania i postawę kontemplacji. Człowiek w swoim rytmie życia, porządku percepcji i aktywności przejmując od maszyny takie cechy jak energia, moc, dyscyplina, precyzja, które pozwalają mu odkryć nowe możliwości egzystencji. Mario Morasso, autor wyprzedzającego manifestu Mari-

³⁵ *Manifest techniczny*, cyt. za: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 158.

³⁶ F.T. Marinetti *Estetyka maszyny*, cyt. za: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 251.

³⁷ Tamże, s. 252.

nettiego traktatu *La nuova arma – La macchina* (1905), zapowiada nadejście ery nowego artysty:

Obrazami, których my nie jesteśmy w stanie sobie nawet wyobrazić, będzie zdolny pokazywać piękno dla nas jeszcze nieznanie oraz oddać charakter nowych bohaterów – współzawodniczących nieustannie kolosów mechanicznych. Poeta ten osiągnie stan uniesienia, opisując nieznanie mu narzędzia metaliczne i zadrży na widok heroizmu człowieka zarządzającego tym mechanicznym światem.³⁸

Marinetti tworzy formułę człowieka zmultiplikowanego, który będzie pełnoprawnym mieszkańcem Królestwa Maszyny. Ten nowy rodzaj człowieka jest charakterystyczną modyfikacją starego typu, która ma się dokonać dzięki inspiracji płynącej z procesu mechanizacji, jak również wynalazków w dziedzinie medycyny. Teoria Lamarcka odkrywająca prawidłowości tworzenia się i dziedziczenia nowych organów ciała kształtujących się wskutek ponawianej i umotywowanej czynności, stała się jednym z ważnych bodźców futurystycznych fantazmatów. Umberto Boccioni i Aldo Palazzeschi poświęcili entuzjastyczne utwory francuskiemu lekarzowi, Alexisowi Carrelowi, który dokonał pierwszych transplantacji organów u zwierząt³⁹. Twórczy człowiek-fantom miał być produktem wysiłków prowadzących do zwielokrotnienia energii i woli, inteligencji i instynktu.

Estetyka futuryzmu realizując projekt dehumanizacji, tworzyła nowe reguły sztuki o różnym poziomie wyrażania. Jednym z najciekawszych obszarów inwencji artystycznej włoskich futurystów był teatr, w którym dokonano rewolucyjnej wobec tradycyjnego teatru zmiany układu aktor – widz. Energia intelektualna twórcy zostaje przełożona na ponawiany rodzaj rytuału (ćwiczeń gimnastycznych), które wprowadzają odbiorcę w swoisty stan hipnozy. Służyć temu mają m.in. „dehumanizacja głosu” i „dehumanizacja twarzy”, gestykulacja geometryczna, liczne niewerbalne środki przekazu (dźwięki przedmiotów), deklamacja dynamiczna i synoptyczna.

W tym nowym futurystycznym liryzmie, który wyraża geometryczny blask nowego świata, poprzez włączenie się w wielką, powstałą z wypowiedzianych na scenie słów na wolności kosmiczną wibrację, literackie „ja” ulegnie zniszczeniu. Deklamator w trakcie dynamicznej i synoptycznej manifestacji słów na wolności musi zniknąć, tak by widzowie odnieśli wrażenie, że zjednoczył się z rozproszonymi po sali słowami.⁴⁰

Bunt przeciwko sentymentalizmowi sztuki paseistycznej prowadzi do kastracji człowieka z uczuciowości, namiętności, czułości, zazdrości (erotykę przesyco-

³⁸ M. Morasso *La nova arma – La macchina*, Bocca, Torino 1905, cyt. za: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 244-245.

³⁹ Ch. Baumgarth *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 238-239.

⁴⁰ F.T. Marinetti *Deklamacja dynamiczna i synoptyczna*, w: F. Cangiullo *Piedigrotta*, S.P.E.S. Salimbeni, Milano 1916, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 301.

ną charakterystycznym mizoginizmem, sprowadzali do krótkich mechanicznych aktów). Dowartościowana zostaje natomiast brutalność: „sztuka w istocie, może być tylko gwałtem, okrucieństwem, niesprawiedliwością”⁴¹. Oznacza to opuszczenie przez artystę terenów będących, jak dotąd, tradycyjną i wartościową pożywką dla sztuki. Tożsamość artysty poszukuje estetycznych impulsów na antypodach antropocentryzmu.

2. Artysta przeciwko sztuce.

Dadaista – buntownik radykalny

W nurcie awangardy pierwszych dekad XX wieku ukształtowała się radykalna postawa kontestacji. Jej przedmiot, zakres i metody różnicowały poszczególne kierunki; najbardziej skrajną postać przybrała ona w dadaizmie. Stanowisko antyestetyczne, jakie zajmowali artyści współtworzący ten kierunek, było wymierzone przeciwko kulturze mieszczańskiej, która – jak twierdzili – na własną miarę i dla własnych potrzeb wytwarzała i konsumowała sztukę. Dada – według określenia autorów *Manifestu dadaistycznego* – oznaczał przede wszystkim „stan umysłu” podlegający permanentnemu buntowi⁴². Zanegowane zostało tradycyjne rozumienie dzieła sztuki jako autonomicznego, realizowanego w oparciu o kanony piękna i doskonałości przedmiotu estetycznego oraz koncepcja artysty z jego indywidualizmem, dystansem wobec życia i odbiorcy oraz sankcjonowanym społecznie talentem. „Życie, które prze do góry przez negację. Afirmacja – negacja: gigantyczny hokus-pokus istnienia spala nerwy prawdziwego dadaisty”⁴³. Reguła sprzeczności była jedyną zasadą, która pojawiła się na horyzoncie życia postrzeganego jako chaos, „równoczesna płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych”. W takiej wizji świata i sztuki pozbawionych jakichkolwiek ograniczeń rodzi się myśl, że dziełem sztuki może być wszystko i każdy może być artystą. Dowolny przedmiot znaleziony lub wyprodukowany w pewnych warunkach zyskuje status przedmiotu estetycznego (*object trouve, ready mades, collage*, fotomontaż). Tożsamość artysty zaś nie jest losem człowieka naznaczonego stygmatem geniuszu. Artystą się nie jest – artystą się bywa, to rola, którą gra się przypadkowo i przez chwilę, ale intensywnie – w auryze prowokacji, szyderstwa, skandalu.

Narodziny owej idei w sposób zasadniczy przewartościowującej dwie fundamentalne kategorie: artyści i dzieła sztuki były sygnałem kryzysu starej, a zarazem początkiem nowej świadomości estetycznej. Jej sens w deklaracjach samych artystów jest jednak bardzo wieloznaczny. Konkretyzowana i rozwijana w różnych programach twórców i grup artystycznych ukazuje bogactwo możliwych sensów.

⁴¹ F.T. Marinetti *Manifest futuryzmu*, w: *Artyści o sztuce*, s. 150.

⁴² *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa, cyt. za: *Artyści o sztuce*, s. 322.

⁴³ Tamże.

Utopijna myśl o radykalnym oderwaniu się od starej i początku nowej sztuki towarzyszyła wszystkim awangardzistom. Jednak nawet ci najbardziej zbuntowani często powtarzali gesty swoich poprzedników. Dadaści odgrywali role, wykonywali gesty doskonale wystudiowane już przez ich XIX-wiecznych prekursorów. Pomysł ucieczki do neutralnej Szwajcarii w samym środku wojennych batalii i krwawych rzezi 1916 roku oraz stworzenia tam „Cabaret Voltaire” był ekstrawagancką voltą przypominającą dekadenci eskapizm. Dobrowolna izolacja będąca gestem niezgody na proces modernizacji technicznej, jak i centralną pozycję natury w kształtowaniu reguł estetycznych, zarówno w przypadku dekadenta, jak i awangardzisty stawała się zasadniczą motywacją intensywnych praktyk kreatywnych. Podstawową różnicę między tymi postawami można dostrzec w charakterystycznej dla artystów początku XX wieku potrzebie działań grupowych, koniecznej obecności widza i symetrycznego do pogrążonego w szaleństwie wojny świata – szaleństwa, niemieszczącej się w żadnych regułach inwencji. Spotkanie Rumunów (Tristan Tzara, Marcel Janco), Alzaczycy (Jeana Arpa), Niemców (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck), Francuza (Delaunay) i „paryskiego” Hiszpana (Picassa) w mieszczańskim i statecznym Zurychu miało być pierwszym słowem „antyartytycznego” anarchizmu.

Dadaistyczna proklamacja wolności kulminowała ekstazą, która mogła prowadzić do samounicestwienia: „Prawdziwi dadaści są przeciw Dada”⁴⁴. Obraz wynalazcy Dada konstruującego maszynę, której przeznaczeniem jest zmiżdżenie swego twórcy, powraca w ówczesnych komentarzach artystów. Sztuka staje się wrogiem artysty (Arp: „dadaści pogardzają tym, co powszechnie uważa się za sztukę, lecz sadzają cały wszechświat na jej wysokim tronie”⁴⁵), dadaista nie chce być artystą, opowiada się za życiem, działaniem. Takie założenie wiodło często do artystycznego improduktywizmu. Dandys paryskiej awangardy, Jacques Vache, był znany z tego, że „niczego nie wyprodukował. Odrzącał dzieło sztuki jak kulę u nogi, która przytrzymuje duszę po śmierci”⁴⁶. Duchamp z perspektywy czasu tak oceniał poczynania dadaistów: „dadaści byli naprawdę oddani czynom. Nie pisali książek, jak Rabelais lub Jarry, lecz mocowali się ze społeczeństwem. A kiedy walczysz, rzadko możesz równocześnie się śmiać”⁴⁷.

To wariant dadaizmu, który bieg ku nieskończonej wolności kończył w autodestrukcyjnym nihilizmie lub w otchłaniach katastrofizmu (podobnie jak część futurystów). Koncepcja artysty awangardowego była rozpięta pomiędzy wszystkim i niczym.

44 Tamże.

45 J. Arp *Looking*, w: *Arp*, ed. J.T. Soby, cyt. za: C. Tomkins *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Cholewińska, Zysk i S-ka, Warszawa 2001, s. 176.

46 A. Breton *Les pas perdus*, Paris 1924, cyt. za: M. Porębski *Granica współczesności 1909-1925*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 277.

47 Cyt. za: C. Tomkins *Duchamp*, s. 177.

Ten nurt negacji sztuki prowadził w dalszych fazach ruchu awangardowego do „samobójczych” gestów artysty. Przekonanie o śmierci sztuki wobec szaleńczej eksplozji cywilizacji technicznej i kultury masowej wiodło do drastycznego ograniczenia komunikacji artystycznej aż po różne formy „zamilknięcia”.

3. Tożsamość zanegowana: każdy jest artystą

Awangardowa antysztuka implikowała obraz artysty, którego źródłem działań jest intelekt lub instynkt. Jednak w obydwu przypadkach twórczość nie jest procesem celowościowym, zmierzającym do efektu finalnego, stworzenia dzieła, lecz koncentruje się na intencji i woli działania. Przejście od estetyki dzieła do estetyki działania stało się jednym z istotnych wyznaczników zmieniającego się paradigmatu estetycznego.

Ten model artysty bardzo ściśle łączył się z określonymi koncepcjami „ja”, które coraz silniej dochodziły do głosu w pierwszych dekadach XX wieku. Odejście od pojęcia tożsamości pojmowanej esencjonalnie, zmieniającej się w sposób linearny ku podmiotowi podlegającemu fragmentaryzacji, dezintegracji, zasadzie wewnętrznego rozdarcia i regule kontyngencji, wpływało na zmiany w portrecie jednostki twórczej. Była ona często postrzegana jako przypadkowy „człowiek z tłumu” wykonujący przypadkowe działania, a ich prawdopodobny wymiar estetyczny miał charakter niecelowy i momentalny. Tzara pisał w swoim *Manifestie*:

Dada jest stanem umysłu, który może objawić się w każdej rozmowie [...]. W pewnych okolicznościach być dadaistą, znaczy to być człowiekiem interesu, bardziej członkiem partii politycznej niż artystą – być artystą tylko przypadkowo; być dadaistą, znaczy to godzić się na to, żeby stać się igraszką rzeczy, przeciwstawić się wszelkiej osiadłości.⁴⁸

Teza, iż działanie twórcze jest zaledwie jedną z życiowych aktywności człowieka, wskazywała nie tylko na odmienny od tradycyjnego status indywidualu nazywanego wcześniej artystą. Implikowała także przekonanie, iż podmiotem działań artystycznych może być każdy człowiek.

Ta idea szczególnie bujnie rozwijała się na gruncie poglądów odwołujących się do demokracji sztuki bądź uniwersalnej natury ludzkiej.

Wysuwany przez wielu twórców awangardy postulat zerwania z autonomią sztuki oznaczał przede wszystkim wszczęcie praktyk artystycznych w tkanę życia społecznego. Współbrzmiał on z lewicowymi poglądami twórców; zbliżenie sztuki do publiczności zmierzało do burzenia granic między sferami sztuki, utilitaryzmu i rozrywki. Przestrzeń publiczna staje się najbardziej dogodna dla realizacji odpowiednio do niej przystosowanych działań artystycznych, a styl tej aktywności wyraźnie odwołuje się do reguł masowej rozrywki.

Polscy artyści w ślad za swoimi zachodnioeuropejskimi kolegami będą przekonywać, że „Sztuka musi być jedynie i przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi,

⁴⁸ *Manifest dadaistyczny*, s. 322.

masową, demokratyczną i powszechną”, a zatem „Artyści na ulicę!”⁴⁹. Równocześnie jednak, paradoksalnie, demokratyzacja sztuki oznaczać ma nie tylko poszerzenie i zrównanie kręgu odbiorców, ale i nadawców, uznanie każdego za pełnoprawny podmiot twórczy („Każdy może być artystą”⁵⁰). Pojęcie artysty staje się elementem mitycznej rzeczywistości rewolucji budowanej według reguł „świata na opak” (Peiper: „najsilniejszym poetą rewolucji jest piekarz”⁵¹). W tych eksklamacjach futurystów słychać entuzjazm dla porywającej wszystkich orgii cywilizacji.

Artysta bez biografii

„To, czego dokonało się dla własnej osobowości, w ogóle nie ma znaczenia” – tak kończy swój szkic zatytułowany *Zamiast biografii* (1925) Georg Grosz. Wyrzeczenie się własnej biografii przez artystę stanowiło w dykcji awangardy jeszcze jeden gest kontestacji. Był on wymierzony w dwa nurty tradycyjnej koncepcji sztuki XIX wieku; z jednej strony dotyczył kultu artystów, który stał się istotnym składnikiem kultury i przybrał formy instytucjonalne. Swoisty autorytet twórców budowany był z wielu różnorodnych składników: zagadkowości, ekstrawagancji, wtajemniczenia i magii, prawdy i mądrości, doskonałości warsztatu. Z drugiej strony, biografizm jako postawa badawcza odwoływał się do ekspresyjno-emocjonalnych lub poznawczo-dydaktycznych walorów dzieła. W programach i manifestach pierwszych trzech dekad XX wieku ujawniających silną lewicową orientację obydwie argumenty będą wykorzystywane w ataku na burżuazyjne społeczeństwo. W skrajnych przypadkach artystów zaangażowanych, takich jak Grosz, dla których ideałem twórcy był „bystry, zdrowy pracownik kolektywnej społeczności”, biografia złożona z „nieważnych, przypadkowych, zewnętrznych zdarzeń”⁵² była niepotrzebna.

W wypowiedziach futurystów włoskich i polskich zagadnienie biografii artysty staje się bardziej skomplikowane. Marinetti potępiając sztukę paseistyczną m.in. za psychologizm, wskazuje trzy formy:

1. Paseistycznej psychologizacji naukowo-dokumentalnej.
2. Psychologizacji niby-futurystycznej w wydaniu paryskim: fragmentarycznej, sferminizowanej, dwuznacznej (Proust).
3. Psychologizacji włoskiej, która pod kostiumem futuryzmu kamufluje masywne, obronne, ciężkie, funeralne, moralizujące, profesorskie, pedantyczne, połączone z rela-

⁴⁹ B. Jasieński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: S. Jaworski *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 187.

⁵⁰ Tamże, s. 188. Idea ta powróci w programach neoawangardy, przede wszystkim w słynnym wywiadzie Josepha Beuysa z 1972 roku, który deklarował, iż każdy jest artystą, ponieważ „każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania”.

⁵¹ T. Peiper *Także inaczej*, „Zwrotnica” 1926 nr 7.

⁵² G. Grosz, W. Herzfeld *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Malik Verlag, Berlin 1925, cyt. za: *Zamiast biografii*, w: *Artyści o sztuce*, s. 328-332.

Popiel Artysta awangardowy

tywnym, zgrzybiałym hamletyzowaniem: „Być albo nie być; żyć, śnić”, oraz dialogi filozoficzne, pozbawione plastycznej i ruchowej syntezy.⁵³

Psychologizm starej sztuki ma zostać zastąpiony przez „cielesnoobłąd”, jak deklaruje w manifestie „Teatr Rozmaitości” z 1913 roku.

Bruno Jasiński, bez słowotwórczej inwencji – za to dosadnie, postuluje odcięcie nowej sztuki od tradycyjnych związków z duszą, Bogiem i uniwersaliami i zastąpienie ich sportem, seksem i matematyką:

Sztuka nasza nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani roztępieniem odwiecznych problemów (filozofia). [...] Pszeżyca artysty są jego własność prywatną. Zajmującą niewątpliwie dla najbliższej rodziny i wielbićcelek, ale dla nikogo więcej. Poleca się artystom dla odprowadzenia i wylądowania pszeżyć swoich w odpowiednim kierunku zajmować się więcej sportem, miłością płcówą i naukami ścisłymi.⁵⁴

Duch czasu przemawiający głosami historyków sztuki (Wolfflin: historia sztuki bez nazwisk), literaturoznawców (formalistów rosyjskich) i artystów proklamował nowy obraz twórcy. Niemiecka estetyka i rosyjska teoria języka i literatury przyjmowały założenia antypsychologizmu i antybiografizmu jako fundament proponowanych metod badawczych koncentrujących się na stronie formalnej artefaktu. Gdy na ten temat głos zabierali artyści, zagadnienie przybierało nieoczekiwany obrót. Z tej perspektywy osobowość artysty okazuje się równie ważna jak wcześniej, tylko jej wyobrażenie ulega diametralnej zmianie. Dominuje tu, podobnie jak w projekcie dzieła sztuki, dynamiczna aktywność i inwencja sprawcza. Osobowość twórcza zostaje wpisana w całościowy projekt estetyczny i podlega tym samym zasadom, co świat sztuki. Pojęcie artysty integruje awangardową triadę „życie-sztuka-aktywność”. Nowa sztuka będąc „syntetycznym wyrazem energii intelektualnej”, „odnawia, przyspiesza i czyni odważniejszym talent ludzkiego gatunku”⁵⁵. Idea „artysty bez biografii” oznacza *de facto* pożegnanie się z anachronicznym rozumieniem tożsamości: „Los przeżył się i umarł. Każdy odtąd może stać się twórcą własnego życia i życia ogólnego”⁵⁶. Awangardowa wizja artysty wysuwa na plan pierwszy osobę samostwarzającego się sprawcy.

⁵³ F.T. Marinetti *Po Teatrze Syntetycznym i Teatrze Zaskoczenia powołujemy do życia antypsychologiczny i abstrakcyjny teatr elementów czystych oraz Teatr Taktylny*, „Noi” 1924 nr 6-9, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 315.

⁵⁴ B. Jasiński *Jednidniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, Kraków 1921, cyt. za: *Awangarda*, s. 194-195.

⁵⁵ F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra *Futurystyczny Teatr Syntetyczny*, 1915, w: T. Kireńczuk *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, s. 291-299.

⁵⁶ B. Jasiński *Do narodu polskiego*, s. 190.

Leonardo da Vinci – geniusz awangardy

Oblicze awangardy gardzącej wielkością człowieka, głoszącej kult tłumy i anonimowości należy do szczególnie wyrazistych. Tożsamość artysty awangardowego formowała się w deklarowanym poczuciu wspólnoty. Strącanie z piedestału arcydzieł i genjuszy przeszłości należało do rytualnych gestów samookreślających. Wybitna jednostka twórcza wydawała się anachronicznym wymysłem mieszczańskiego społeczeństwa. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć paradoks, który w odniesieniu do starożytnych tak sformułował George Steiner: „Antyczni Grecy tak wiele energii poświęcili porządkowi właśnie dlatego, że byli żywo wyczuleni na to, co chaotyczne i demoniczne”⁵⁷. Filozofowie moderny dowodzili, że fascynacja zjawiskami dezintegracji i przypadkowości jest konsekwencją szczególnego uwrażliwienia na ciągłość i syntezę. Marzenia o dziele totalnym pojawiają się w wielu wizjach sztuki awangardowej, m.in. u Kandinskyego, Apollinaire’a, Schwittersa. Picasso i Matisse „z racji nieskrywanej troski o przyszłość, z racji marzenia o konsekracji w muzeum czy panteonie: są uczniami Giotta”⁵⁸. Niektóre projekty antropologiczne logicznie wypływają z ideałów estetycznych np. człowieka zmultiplikowanego u Marinettiego czy człowieka totalnego, pełnego u Artauda. Niezrządkiem cienia geniusza towarzyszy artystom awangardy w wędrówce przez doliny zdehumanizowanego świata. Przyjrzyjmy się jednemu wątkowi awangardowej mitologii geniusza rozumianej, jak proponuje Steiner, jako narracja formalnego doświadczenia modernistycznych artystów.

Zakreślając obszar antytradycji Guillaume Apollinaire wymienił w znanym manifestie futurystycznym m.in. Dantego, Szekspira, Goethego, Wagnera, ale pominął Leonarda da Vinci. Czy to przypadek? Oczywiście, tak – futuryści uderzali zazwyczaj na oślep. Czy rzeczywiście jednak ten, którego 400 lat kultury europejskiej wykreowało na geniusza wszechczasów, został przez Awangardę wyrzucony na śmietnik historii wraz z muzeami, profesorami?

Wydaje się, że rzecz ma się inaczej, a z powodu pewnego dalekosiężnego w skutkach wydarzenia można stwierdzić, że Leonardo wręcz patronuje europejskiej Awangardzie.

21 sierpnia 1911 roku niejaki Vincenzo Peruggia kradnie z paryskiego Luwru najbardziej europejskie (tzn. niewłoskie) dzieło Leonarda da Vinci – *Mona Lisę*. Partykularny wymiar tego zdarzenia polegał na sile, z jaką odsłoniło ono narastający od jakiegoś czasu ferment gustów estetycznych, norm i wartości, nie tyle w zakresie akademickiej estetyki, ale kulturowego funkcjonowania sztuki. Jedni uznali powszechne zainteresowanie zniknięciem obrazu za dowód stałej popularności malarstwa, a w szczególności tych uświęconych tradycją egzemplarzy z górnej półki. Inni w widoku pustej ściany po arcydziele dostrzegli proroczy znak ducha czasu.

57 G. Steiner *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Warszawa 2004, s. 49.

58 Tamże, s. 288.

A duch czasu ustami Marinettiego, Apollinaire'a czy Artauda krzyczał: „Precz z arcydziełami!”. Kłatwy miotane przez awangardzistów spełniły się: Mona Lisa zniknęła. Apollinaire następnego dnia po kradzieży, nie przeczuwając jeszcze, iż wkrótce sam będzie jednym z podejrzanych, pisał w artykule:

Gioconda była tak piękna, że jej doskonałość zajęła trwale miejsce wśród dzieł-komunaliów. Nie ma ich tak wiele. Apollo belwederski, Wenus z Milo, Madonna Sykstyńska, Sąd Ostateczny, Wyjazd na Cyterę, Anioł Pański, Wyspa umarłych – to prawie wszystko, co ludzkość odłożyła na bok z wielowiekowej produkcji artystycznej.⁵⁹

Nic dziwnego, że w trakcie ożywionej dyskusji w 1911 roku, gdy obraz został skradziony, i w 1913, gdy został odzyskany, *Mona Lisa* urosła do rangi ikony sztuki wysokiej, stała się synekdochą wielkiej sztuki zachodnioeuropejskiej. Dzieło Leonarda uległo dematerializacji w dwojakim sensie – czysto fizycznym oraz symbolicznym. Pusta ściana w Luwrze straszyla pozostałymi hakami, a kolejki chętnych do jej oglądania pokazywały, że instytucja muzeum działa jak swoiste *perpetuum mobile*, zdolne funkcjonować także bez artefaktów, jedynie w oparach przyciągającej aury wzniosłego przeżycia estetycznego. Prowokacyjne pytania o przyczynę obdarzenia „zwykłego przedmiotu handlu” (jak pisali złośliwcy) tak wielką wartością prowadziły do głębszej refleksji nad mechanizmem kreowania kulturowych wielkości i właśnie ujawnioną silną potrzebą ich demistyfikacji.

Kradzież obrazu wywołała całą serię gestów kulturowych o charakterze prześmiewczym: od żartobliwych karykatur, satyr, dowcipów prasowych, piosenek kabaretowych, nawet krótkich filmów, aż po obrazoburcze wypowiedzi serio. To w tym okresie, jak twierdzi Donald Sassoon, monografista dziejów *Mona Lizy*, w kulturze popularnej narodziła się moda na wyszydzenie sztuki wysokiej⁶⁰.

W promieniach tej niezwyklej sławy, jaką zyskała *Gioconda*, grzali się też artyści awangardy. W trakcie ożywionej dyskusji prasowej na jednej z karykatur dyrektora Luwru pojawia się pierwsza podobizna *Mona Lizy* z dorysowanymi wąsami. Późniejsze reprodukcje obrazu Leonarda ozdobione męskim zarostem autorstwa Picabii, Duchampa i Dalego zostały uznane za jedne z najbardziej znaczących prowokacji artystycznych XX wieku. Czy tego rodzaju gesty degradacji arcydzieł były równoznaczne z odczarowaniem epoki geniuszów? Dla Marcela Duchampa ten sztubacki gest stanie się przepustką do sławy w Europie i Ameryce. Zbuntowany dadaista szybko przemieni się w rozsądnego menadżera, który u nowojorskiego notariusza zagwarantuje sobie prawo autorskie do narysowanych wąsów i brody. Ale sama gra z arcydziełem wciągnie Duchampa tak bardzo, że wiele lat później zdecyduje się na kolejną prowokację. W 1965 roku w Ameryce zorganizowano retrospektywną wystawę artysty, zaproszeniem na nią była karta do gry przedstawiająca *Mona Lisę* bez wąsów z podpisem *LHOOQ rasee* (ogolona). W ten spo-

⁵⁹ Cyt. za: M. Porębski *Granica współczesności*, s. 35.

⁶⁰ D. Sassoon *Mona Liza. Historia najśłynniejszego obrazu świata*, przeł. J. Mariański, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003.

sób to obraz Leonarda stał się karykaturą *Mona Lisy* Duchampa; da Vinci został pasowany na stałego partnera dialogu artystycznego z geniuszem awangardy.

Prowadzone przez Duchampa gry z obrazem miały swój temat, który bezpośrednio dotyczył obu artystów. Dorysowany zarost był znakiem tożsamości płciowej portretowanej postaci – tajemnicą *Mona Lisy* miał być jej hermafrodytyzm. Popularne literackie interpretacje obrazu wiązały te zagadkę z samym Leonardem. Najbardziej znana powieść biograficzna poświęcona renesansowemu artyście, trylogia Dymitra Mereżkowskiego⁶¹, sugerowała, iż mit obojactwa jest kluczem do portretu Lisy Gherardini, będącego *de facto* autoportretem samego Leonarda. Jak wiadomo, jedną z pasji Duchampa była dwoistość płciowa jego własnej natury, hermafrodytyzm i transwestytyzm staje się impulsem do powstania wielu fotograficznych autoportretów i licznych performance'ów. Powiązanie wątku androgynicznego z postacią Leonarda Duchamp zawdzięcza jednak przede wszystkim lekturze studium Zygmunta Freuda *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* z 1910 roku.

Tekst Freuda wpisywał się w aurę awangardowej prowokacji, która zaprzeczając tradycji, mocno jej przytakiwała. Twórca psychoanalizy miał pełną świadomość, iż wkraczając w świat sztuki ze swoim instrumentarium psychoanalitycznym, dokonuje swoistego aktu zniszczenia wzniosłej postaci renesansowego geniusza. Apelowal więc do czytelnika:

Należałoby sobie życzyć, ażeby czytelnik zapanował nad sobą i palając oburzeniem nie zaprzestał dalszej lektury tylko dlatego, że już pierwsze zastosowanie psychoanalizy do omawianego problemu prowadzi do niewybaczalnej obrazie pamięci wielkiego i czystego męża.⁶²

Sądził, iż wartość hermeneutyczna „patograficznego” portretu artysty jest na tyle duża, że nawet jeśli porcja domysłów i fantazji jest w nim tak znaczna, że spowoduje zarzut napisania jedynie „psychoanalitycznego romansu”, i tak warto było podjąć ten trud.

Freud dokonał dwóch rzeczy: odebrał Leonardowi cnotę, ale jednocześnie dał mu ciało. Postać renesansowego artysty wyidealizowana w rozwijającym się pod koniec XIX wieku kulcie uduchowionego geniusza, odsłoniła przed publicznością początku XX wieku swą najbardziej intymną cielesność. Freudowska teza, iż proces twórczy ma swój wymiar cielesny, prowadziła do wniosku, że analiza seksualności artysty rzuca światło na mechanizmy decyzji twórczych. Genialność twórcy traci swój charakter duchowej zagadki, jej właściwą tajemnicą jest przypadek rządzący naturą. Odkryciu reguł funkcjonowania psychiki towarzyszy zstąpienie do otchłani egzystencji kontyngentnej. Freud kończy swoje studium: „w naszym ży-

61 D. Mereżkowski *Leonardo da Vinci*. Kolejne tomy mają tytuły *Julian Apostata*, *Chrystus i Antychryst*, *Piotr Wielki i Aleksy*.

62 Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1976, s. 386-387.

ciu właściwie wszystko jest przypadkiem [...]. Wszyscy okazujemy zbyt mało szacunku naturze, która – zgodnie ze słowami Leonarda przypominającymi monolog Hamleta – «jest pełna nieskończonych przyczyn, które nie były nigdy przedmiotem doświadczenia»⁶³.

Te trzy fakty: kradzież obrazu, gry artystyczne Duchampa, studium psychoanalityczne Freuda, czynią z Leonarda bohatera różnych narracji: sensacyjnej, artystycznej i estetycznej. Opinia publiczna reagująca na zdarzenia rzeczywiste i symboliczne, artystyczna praxis oraz filozoficzno-naukowa refleksja kreują wielowymiarowy przedmiot kulturowy, jakim staje się Leonardo jako geniusz awangardy.

Inaczej rzecz przedstawia się z perspektywy ówczesnych dyskursów artysty o artyście.

Portret Leonarda wyłaniający się z licznych uwag twórców awangardy był szczególnym zwierciadłem, w którym przeglądały się ówczesne wyobrażenia wybitnej jednostki twórczej. Różnorodność nurtów awangardowych, z których wiele wskazywało na Leonarda jako swojego prekursora, sprawia, iż ów portret przypomina kubistyczną kompozycję pozornie tylko dającą się scalić w realny przedmiot. Marinetti w odczycie wygłoszonym na Sorbonie (1924) nazwał Leonarda „pierwszym wielkim futurystą”; Albert Gleizes i Jean Metzinger w swojej książce *O kubizmie* powołują Leonarda na adwokata programu nowego kierunku. Autor *Damy z lasiczką* znajdzie się wśród zaakceptowanych autorytetów malarstwa w manifestach fowistów (Henri Matisse). *Dziennik geniusza* Salvadora Dalego oprócz głównego bohatera ma jeszcze istotną postać drugiego planu – właśnie geniusza renesansu. Leonardo to równocześnie futurysta, fowista, kubista i surrealista, a zatem swista synteza europejskiej awangardy. Niekiedy te okazjonalne przywołania są jedynie autonobilitującą retoryką ze wskazaniem na zacnego prekursora. Ważne jest to, że postać renesansowego arcy mistrza istnieje nie w wymiarze historycznych rekonstrukcji, lecz w kreacji nowoczesnego geniusza.

Najbardziej interesujący ze wszystkich modernistycznych portretów Leonarda jest ten sporządzony przez Paula Valéry'ego w jego dwóch esejach *Leonardo i filozofowie* i *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*. Są one wnikliwą analizą fenomenu genialnego artysty, ale także pewnym projektem estetyki, który autor *Eupalimosa* będzie rozwijał i pogłębiał przez kolejne dekady. Ze względu na datę powstania – 1894, drugi z tych tekstów miał charakter modelujący odbiór włoskiego artysty renesansu przez przedstawicieli awangardy na początku XX wieku.

Jest rzeczą znamioną, że materią artystyczną, która stanowi główny przedmiot analizy, jest nie konkretne dzieło plastyczne Leonarda, ale wypowiedziane przez niego sądy, wymiar refleksyjny jego twórczości. Zatem, bohaterem staje się Leonardo jako pisarz, autor *Traktatu o malarstwie* – jest to wyraźne przesunięcie jakie dokonuje się w dyskursie transmisji tradycji kultury. Warto przypomnieć, że w europejskim modernizmie istniał bardzo silny literacki kod obecności dzieł plastycznych. Opis *Mona Lisy* sporządzony przez Waltera Patera, będący częścią

⁶³ Tamże, s. 445-446.

jego eseju o Leonardzie z 1869 roku, który został włączony do *Studiów o renesansie* (1873), na kilka dekad przesądził o sposobie patrzenia na obraz i stylu narracji, w jakim o nim opowiadano. Jeszcze w 1936 roku William Butler Yeats we wstępie do *Oxford Book of Modern Vers 1892-1935* przedrukował ten fragment przekształcając prozę Patera w rytm wiersza wolnego. Poetycka ekfrazą będąca istotną dominantą narracji o sztuce przeszłości, wyczerpała z czasem swoje możliwości.

Valéry idzie już inną drogą: nie opisuje dzieł, próbuje dotrzeć do fenomenu geniusza. Nie interesuje go zatem doskonałość rzemiosła, ale „namiętność myślenia” (termin Arendt), jednocząca myśl i życie. Słynne zdanie Leonarda *l'arte e una cosa mentale* doskonale współbrzmi z konceptualnym nurtem sztuki awangardy. Zainicjowana przez dadaistów dyskusja o roli intencji twórcy jako fundamentu konstytucji dzieła sztuki, jak i wszelkich działań artystycznych, tworzy całą epokę od *Fontanny* Duchampa po sztukę konceptualną.

Valéry w centrum tego modelu wybitnej jednostki stawia samoświadomość i stara się wysledzić reguły „ciągłości operacji myślowych”⁶⁴. Fascynuje go dokonujące się w umyśle geniusza ciągle „eksperymentatorstwo psychiczne” prowadzące od architektury do teorii fizyki ogólnej i mechaniki, od „form zrodzonych w ruchu ku ruchom, które stają się formą”⁶⁵. W *Rzeczach przemilczanych* pojawi się teza mająca swe źródło w tym samym problemie, który zafrapował Freuda: swoista entropia pędu twórczego będąca przyczyną niemożności finalizowania dzieł i konieczności zaczynania ich od nowa:

Skończyć dzieło znaczy sprawić, by zniknęło to wszystko, co ukazuje lub sugeruje robotę. Artysta powinien, zgodnie z tym przestarzałym warunkiem, zdradzać się tylko przez swój styl i kontynuować wysiłek, aż praca zatrze ślady pracy. Ponieważ jednak troska o osobę i chwilę biorą z wolną górą nad dziełem samym w sobie i nad trwaniem, skończyć dzieło stało się nie tylko warunkiem zbędnym i krepującym, ale przeciwnym prawdzie, wrażliwości i manifestacji geniuszu.⁶⁶

Połączone w jedno bieguny ciągłości i eksperymentu, a także słabości, które przeczą prawdzie osoby – to elementy składające się na wyobrażenie kondycji artysty jako konstrukcji aporetycznej. *Luomo universale* przekraczający granice sztuki, techniki, nauki dzięki postawie wynalazcy, która rodzi się w przestrzeni wolności – to marzenie modernistów. Przebłyskuje ono w awangardowych konceptach antropologicznych i wizjach dzieła totalnego.

Esaj Valéry’ego nie jest jednak jeszcze jednym programem estetycznym. Próba dotarcia do fenomenu Leonarda jest etapem, jakby powiedziała Kristeva, „opowiedzianego działania”. Następnym jest „opowiadanie działające” – w ten sposób można odczytać jego opowiadania o panu Teste.

⁶⁴ P. Valéry *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, w: tegoż *Estetyka słowa*, przeł. D. Eska, A. Frybesowa, PIW, Warszawa 1971, s. 69.

⁶⁵ Tamże, s. 65 i 47.

⁶⁶ P. Valéry *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, PIW, Warszawa 1977, s. 78.

Opisując własne wyobrażenie dróg myśli geniusza, dla którego poczucie wolności było źródłem i drogowskazem twórczego życia, dochodzi do wniosku, iż prawdziwą konsekwencją tak przeżytej wolności jest świadoma decyzja o jej ograniczeniu. Od wizji genialnego zachłannego mózgu, który w nienasyconym pędzie poznania i tworzenia, inspirowany demonem analogii, ogarnia wszystko i wszystkich, po ideał wolności uosobiony w panu Teste zamkniętym w czterech ścianach swojego „bezosobowego” pokoju. Kreacja Edmunda Teste, najbardziej tajemniczego bohatera literackiego, jaki wyszedł spod pióra Valéry’ego, to obraz umysłu doskonałego, egzystującego w krańcowej ascezie, eliminującej z życia kolejne przestrzenie doświadczeń. To prawdziwy, wolny od jakiegokolwiek blichtru i cudowności nowy geniusz. Pozbawiony łatwej wzniosłości i wolny od grzechu pierworodnego uwiedzionych samouwielbieniem i sławą, uosabia zwyczajną, bezimienną nadzwyczajność. Człowiek, który pojął „ludzką plastyczność”, był istotą „pochłoniętą przez własną zmiennością, kimś, kto sam dla siebie staje się systemem, kto oddaje się całkowicie przerażającej dyscyplinie wyzwolonego umysłu”⁶⁷. Ten odkryty przez obserwatora i narratora na własny użytek, wyłowiony z anonimowego tłumu geniusz budzi entuzjazm i szokuje, fascynuje i przeraża aż w końcu znika we współczuciu, jakie wzbudzi w patrzącym widok cierpiącego pana Teste: jedyną zagadką, z którą nie mógł sobie poradzić, był ból.

Arcyludzkie i nieludzkie stanowi nowoczesną estetyczną aporię, którą Valéry próbował rozwikłać stosując własną „logikę ciągłości operacji myślowych”.

Proces stwarzania geniusza w jego kolejnych etapach: inspiracji – „daje do myślenia”, opowieści o działaniach twórczych i wreszcie „odegraniu” mitu artysty miało w wypadku Valéry’ego, a także innych awangardystów, charakter doświadczenia tożsamościowego. Swoista poetyka samostwarzania konstytuuje tu kategorię estetyczną artysty. Relacja modernistycznego artysty wobec innego artysty budowana w narastającej atmosferze podejrzeń wobec idei antropocentryzmu stawia ją często rytualnym powtórzeniem mocnego pytania o własne bycie.

⁶⁷ P. Valéry *Wieczór z panem Teste*, w: tegoż *Estetyka słowa*, s. 267.

Abstract

Magdalena POPIEL
Jagiellonian University (Kraków)

Avant-garde artist – between the all-too-human and the inhuman. Towards anthropological aesthetics

This article outlines a project of anthropological aesthetics as the area of interdisciplinary investigations. Anthropological aesthetics takes the advantage of narrativism methodology in order to analyse the condition of creative individual (the idea of genius) who is self-creating whilst being created through stories told by the others. The article's central thread is a characteristics of avant-garde artists' narratives of artistic experiences, set in the context of anti-anthropocentric issues.