

Teresa Pękala

Instytut Filozofii  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
e-mail: [teresa.pekala@mail.umcs.pl](mailto:teresa.pekala@mail.umcs.pl)

## SYNDROM CIĄGŁOŚCI I NIECIĄGŁOŚCI

### The Syndrome of Continuity and Discontinuity

The article discusses the problem of understanding changes in modern art as “the syndrome of continuity and discontinuity”. The term was used by Stefan Morawski in describing relationships between the avant-garde and neo-avant-garde. The author poses the thesis that this model of thinking is characteristic of the history of art in the modern period and analyzes its sources and consequences using the example of Morawski’s concept. The first part of the study discusses selected themes in Morawski’s scholarly achievement that characterize it as the thought entangled in the pitfalls of the discourse of modernity whose weaknesses the esthetician notices or sometimes even stigmatizes but which he does not want or is unable to give up. Both the avant-garde formations and postmodernism were treated as symptoms of the crisis of Western culture, which is why taking a stance on the violation of the existing boundaries of art and on understanding its function was a form of declaration of a world-view attitude. Another part of the article focuses on analytical categories such as ‘boundary’, ‘identity thinking’, ‘space between’, or ‘otherness.’ The reflections are conducted in the context of contemporary theories that point out the weakening of metaphysical thinking.

**Keywords:** continuity and discontinuity, avant-garde and neo-avant-garde, postmodernism, modernity, boundary, identity, otherness, metaphysical thinking

Ciągłość i nieciągłość to kategorie badawcze często wykorzystywane w metodach wyjaśniania procesów kulturowych. Jako narzędzia opisu zmian są powiązane z przyjmowanym obrazem świata i lokowane w ramach obowiązującego paradygmatu nauki. Interpretacje charakteru zmiany, jej łagodnego bądź gwałtownego przebiegu zależą od rozumienia czasu i koncepcji podmiotu. Zagadnienie zależności między doświadczeniem czasu a samopoznaniem i orientacją człowieka w rzeczywistości ma bogatą historię w dziejach filozofii. Dla prowadzonych tu analiz ważne są konsekwencje przemian w pojmowaniu czasu w kulturze nowoczesnej. Zapoczątkowane przez Edmunda Husserla przeniesienie uwagi z abstrakcyjnego pojęcia czasu na to, jak on się jawi tu i teraz przygotowało grunt dla współczesnych koncepcji

podmiotowości. Theodor W. Adorno nawiązywał do problemu „odczasowionego podmiotu” w kontekście zagadnień dotyczących rozumienia teraźniejszości<sup>1</sup>. Wolfgang Iser wymienia rozproszenie podmiotu i „równoczesność tego, co nierównoczesne” wśród wiodących problemów postmoderny<sup>2</sup>. Ważnym punktem wyznaczającym perspektywę badawczą przemian w filozofii i kulturze jest idea teraźniejszości, której znaczenie ewoluowało i umacniało się teoretycznie już od XVII i XVIII wieku. Podważenie linearnego pojmowania czasu, pozwalające radzić sobie z jego przepływem, przyczyniło się w epoce nowoczesnej do przewartościowania teraźniejszości. Nierównoczesność temporalna i przestrzenna teraźniejszości podważyła podstawowe zasady narracji w poszczególnych dziedzinach kultury<sup>3</sup>. Zrozumienie przemian w kulturze, w tym w sztuce, według zasady ciągłości między tym, co dawne, i tym, co obecne, lub jej braku stało się coraz bardziej skomplikowane, zamieniając dążenie do oczekiwanego ładu w nieznoszący pustki system myślenia tożsamościowego, przybierający kształt syndromu. Polegał on na niemożności przekroczenia mentalnych granic dotychczasowego obrazu świata przy jednoczesnej świadomości jego radykalnej zmiany. Z problemem tym borykali się także estetycy i teoretycy sztuki<sup>4</sup>. Studia na temat wpływu przewartościowania teraźniejszości na poszczególne dziedziny kultury są jednym z obecnie podejmowanych tematów w ciągle niezamkniętym dyskursie nowoczesności<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 465–466.

<sup>2</sup> W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. xxx.

<sup>3</sup> Zagadnienia te są dobrze znane dzięki filozofii hermeneutycznej, której obszernej bibliografii nie ma potrzeby przytaczać. Na ten temat zob. też: K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000; P. Orlik, *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.

<sup>4</sup> Klasycznymi przykładami są koncepcje poszukujące odpowiedzi na pytanie, czy awangarda jest jeszcze sztuką, poczynawszy od Petera Bürgera, Clementa Greenberga i Umberta Eco, a wśród polskich estetyków i teoretyków sztuki m.in. Mieczysława Wallisa, Janusza Boguckiego, Jerzego Ludwińskiego, Stefana Morawskiego. Temu zagadnieniu poświęciłam osobną publikację. Por. T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.

<sup>5</sup> W trwającej już kilkadziesiąt lat dyskusji na temat nowoczesności w coraz większym stopniu odchodzi się od prymarnego przeciwstawiania jej ponowoczesności, a modernizmowi – postmodernizmowi. Nie straciły na aktualności słowa Wolfganga Isera: „Chociaż pojęcie budzi wątpliwości, samo zagadnienie pozostaje ważne i żywotne”. Por. W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, op. cit., s. 3. Na temat różnego rozumienia nowoczesności zob. M. Gottwald, *Gegenwart* [w:] S. Schinkel [et al.] (red.), *Zeit im Lebensverlauf*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020; G. Genette, L. Schwart, A. Stercken (red.), *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020, s. 12; B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

Zachętą do podjęcia tematu zapowiedzianego w tytule jest próba odpowiedzi na pytanie, czy współczesne interpretacje przemian w estetyce i sztuce nowoczesnej wolne są od „syndromu ciągłości i nieciągłości”. Określenia tego użył Stefan Morawski w opisie związków między awangardą i neoawangardą. Nawiązując do jego koncepcji, próbuję uzasadnić tezę, że taki model myślenia jest reprezentatywny dla filozofii sztuki w epoce nowoczesnej, a następnie analizuję jego źródła i konsekwencje. W pierwszej części artykułu omówię wybrane wątki twórczości Morawskiego charakteryzujące ją jako myśl uwikłaną w pułapki dyskursu nowoczesności, którego słabości estetyk zauważa, czasem wręcz piętnuje, lecz z którego nie chce lub nie jest w stanie zrezygnować. Stanowisko Morawskiego, tak jak wielu innych ówczesnych estetyków, wobec naruszenia dotychczasowych granic sztuki oznaczało jednocześnie określenie się wobec wartości kultury zachodniej i było formą deklaracji postawy światopoglądowej. Po prezentacji koncepcji Morawskiego warto zadać sobie pytanie o jej aktualność rozumianą jako obecność dręczących go problemów we współczesnym dyskursie filozoficznym. W drugiej części artykułu zarysowuję ponowoczesną perspektywę dylematów nowoczesności i koncentruję się na kategoriach analitycznych, takich jak „granica”, „myślenie tożsamościowe”, „przestrzeń pomiędzy”, „inność”. Rozważania prowadzone są w kontekście współczesnych teorii wskazujących na osłabienie myślenia metafizycznego.

Określenie sytuacji w estetyce jako teorii zawieszony między ciągłością i nieciągłością używane było przez Stefana Morawskiego w opisie przemian artystycznych w okresie awangardy. Dotyczyło oceny radykalności zmian w sztuce w zakresie rozumienia i funkcjonowania dzieła, przemian warsztatowo-formalnych, stosunku sztuki do rzeczywistości, relacji między sztuką i społeczeństwem. Morawski w ciągu wielu lat, w zróżnicowanych tematycznie publikacjach, poddał obydwie formacje awangardowe wnikliwej analizie<sup>6</sup>. Ogólnie rzecz ujmując, dyskusje wokół awangardy, które Morawski relacjonował i wobec których zajmował stanowisko, dają się sprowadzić do problemu autonomii sztuki oraz związku ciągłości lub zerwania awangardy ze sztuką mieszczącą się w ramach paradygmatu estetycznego. Polski teoretyk ze szczególną uwagą przyglądał się drugiej fazie ruchów awangardowych przełomu lat 50. i 60. XX wieku, która sprawiała mu trudności w klasyfikacji zarówno wobec pierwszej awangardy, jak i postmodernizmu. Ostatecznie doszedł do wniosku, że

Między formacją awangardową a neoawangardową zachodzi ciągłość i zarazem nieciągłość. O ciągłości świadczą zapowiedzi drugiej w granicach czasowych pierwszej, a także teatr absurdu i *nouveau roman* jako znaczące zjawiska przejściowe, budujące continuum

<sup>6</sup> Bibliografię prac Stefana Morawskiego znaleźć można w opracowaniach Piotra J. Przybysza. Por. S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007; P.J. Przybysz, *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

historyczno-kulturowe. Nieciągłość zasadza się na radykalnym odrzuceniu przez neoawangardę usankcjonowanych kategorii estetycznych i na uderzającej przemianie praktyk artystycznych<sup>7</sup>.

Estetyk optował za zasadnością odróżnienia awangardy od neoawangardy, przyjmując za podstawę stosunek twórców do autonomii sztuki, rozumianej, co warto podkreślić, wieloaspektowo. Sam fakt posługiwania się pojęciem paradygmatu estetycznego zakładający dynamikę wartości wewnątrz tworzącego go obszaru potwierdza, że starał się (choć z różnym skutkiem) unikać zamykających interpretacji. Był uważnym obserwatorem przemian w sztuce, dostrzegał ich złożoność i zależność od uwarunkowań społeczno-politycznych i różnic cywilizacyjnych. Tezie o ciągłości i nieciągłości towarzyszyła argumentacja tłumacząca różnicę między obydwoma fazami awangardy, którą można opisać w formie paradoksu. Jego sens sprowadzał się do tego, że przedstawiciele pierwszej awangardy, choć naruszają paradygmat estetyczny, tworzą jeszcze w obszarze sztuki, natomiast neoawangardziści, choć często nie uprawiają już działalności *stricto* artystycznej, chcą nadal być artystami<sup>8</sup>. Według Morawskiego kluczowym wyróżnikiem neoawangardy była antysztuka zmierzająca do zdyskredytowania całego paradygmatu sztuki, w ramach którego funkcjonowała jeszcze awangarda klasyczna. Obydwie zresztą formacje awangardowe były traktowane przez niego jako symptomy kryzysu kultury zachodniej, dlatego zajęcie stanowiska wobec naruszenia dotychczasowych granic sztuki nie tylko dotyczyło rozstrzygnięć w zakresie ewolucji form artystycznych, ale miało też znaczenie eksplikacji postawy światopoglądowej. W historii sztuki jest to zjawisko dobrze znane, lecz dopiero w refleksji o sztuce współczesnej pojęcie granicy i jej przekraczania awansowało do rangi problemu tak zasadniczego. Odpowiedzi na nowość, na wyjątkowość artystycznych praktyk udzielano z różnych pozycji filozoficznych. „W szczególności ruchom awangardowym są przyznawane zdolności do radykalnego przekraczania granic w innych dyscyplinach i w podejmowaniu decyzji życiowych”<sup>9</sup>.

Wrażliwość na twórczy potencjał działań na granicy sztuki i nie-sztuki wymagała od polskiego estetyka czegoś więcej niż erudycji i intelektualnej zręczności. Swoją postawą wobec sztuki zajmował jednocześnie stanowisko wobec głównych wartości kultury europejskiej. W obronie podstawowych założeń uniwersalizmu aksjologicznego Morawski sięgał do form ekspresji bliskich sztuce, do pewnej teatralizacji (jak byśmy dziś powiedzieli) wystąpień pełnych emocjonalnego dramatyzmu. Wiedzą o tym dobrze ci, którzy mieli szansę poznać profesora i słuchać jego referatów. Były to niewątpliwie wystąpienia przypominające figurę Foucaultowskiego pirezjasty,

<sup>7</sup> S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* [w:] U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985, s. 21.

<sup>8</sup> Por. S. Morawski, *Awangarda artystyczna. (O dwu formacjach XX wieku)* [w:] idem, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

<sup>9</sup> A.-L. Wenzel, *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013, s. 7.

nowoczesnego „nieustraszonego mówcy”, któremu zależy na byciu zrozumiałym, zdolnego do szczerego mówienia i otwartości w wyrażaniu opinii, a także proponowania odważnej, publicznej krytyki ukierunkowanej na pozytywną zmianę. Demonstaż paradygmatycznego pojęcia sztuki, w którego granicach funkcjonowała częściowo awangarda klasyczna, odsłonił rysy, pęknięcia i nieciągłości w awangardowym dyskursie budowanym z pozycji wielkich modernistycznych narracji. Teoretyk dostrzegał napięcia wewnątrz dyskursu o sztuce, o czym świadczy mnogość odniesień do kultury nowoczesnej, której awangardy były zbuntowanymi dziećmi. Znacząco dziejów sztuki nietrudno było zauważyć, że radykalny charakter tego buntu przekracza zasięgiem spory pokoleniowe i ma znamiona sporu wokół podstaw kultury zachodniej. Z perspektywy ponad stulecia studiów nad awangardą nie ulega wątpliwości, że awangarda była nie tylko radykalnym przełomem w sztuce, ale też odpowiedzią na utratę sensu legitymizującego jednolity obraz świata. Ciągłości i nieciągłości ujawniały się w opozycjach światopoglądowych, co znajdowało wyraz w wewnętrznych sprzecznościach, uniemożliwiających skonstruowanie koherentnych wizji artystyczno-filozoficznych, między innymi futuryzmu, ekspresjonizmu czy surrealizmu. Morawski wielokrotnie podkreślał konieczność uwzględniania rozległego kontekstu, w jakim narodziła się historyczna awangarda. „Niezbędne jest rozpatrywanie narodzin i przeobrażeń tego zjawiska w kontekście historycznym na tle występujących po rewolucji francuskiej perypetii tyleż cywilizacyjnych, ogólnospołecznych, co ściśle estetyczno-artystycznych”<sup>10</sup>. Ważny obserwator dostrzegał, że nurty „sztuki dla sztuki” i sztuki zaangażowanej społecznie współwystępowały nierzadko w twórczości tego samego artysty. Cechą wspólną nurtów awangardy było zrewoltowanie dotychczasowego systemu i hierarchii wartości. W moim przekonaniu było to ważną, jeśli nie główną, przyczyną dystansowania się wobec postaw estetyzujących, chroniących artystę od rzeczywistości w bezpiecznym azylu, jaki zapewniała autonomia. Wobec niej, przede wszystkim, kierował się przeciw neoawangardzistów, którzy „traktowali ją jako luksusowe schronienie od życia, ucieczkę w marzenie i iluzję, co w konsekwencji musi unieruchamiać energię kontestacyjną”<sup>11</sup>. Autonomia w takim rozumieniu, w jakim funkcjonowała we wczesnym modernizmie, przestała być oczywista. Mityczny azyl estetyczny zastąpiła równie mityczna wizja przyszłości, na którą zorientowane były awangardy o różnym rodowodzie. Dyskurs awangardy powiązanej z projektami przebudowy świata nie był obcy Morawskiemu, tak jak wielu innym estetykom i historykom sztuki. Łączyła ich potrzeba legitymizacji wizji nowej sztuki w filozofii i projektach społecznych. Poszukiwali protagonistów, sympatyzowali z kontestatorami i niejednokrotnie absolutyzowali idee wolnościowe. Podkreślali znaczenie ruchów protoawangardowych z ich utopizmem połączonym często z tendencjami anarchistycznymi, z filozofią „absolutnej wolności” lub „wszechwolności”. Morawski zabiegał o legitymizację radykalnych idei wolnościowych

<sup>10</sup> S. Morawski, *O słabościach praxis...*, op. cit., s. 9.

<sup>11</sup> Idem, *Na zakręcie*, op. cit., s. 335.

przez odwołanie do systemu wartości wywodzących się z humanistycznej wizji człowieka – twórcy.

Estetyka anarchistyczna przyjmuje, że sztuka (twórczość) jest ekspresją wolności i że wolność owa, oparta na suwerenności każdej jednostki, jest zarazem wolnością wszystkich jednostek. Ponadto estetyka ta, wychodząc z przesłanki, że każdy człowiek obdarzony jest popędem twórczym, przewiduje pełną realizację *homo aestheticus* w społeczeństwie przyszłości. Znaczy to, że utopijny projekt anarchistów, bez którego owa myśl estetyczna byłaby niezrozumiała, zapowiada dezalienację stosunków społecznych i przewiduje zarazem w ostateczności całkowite wyzwolenie sztuki (twórczości) z realizacji rzeczowych i czysto usługowych (...). Twórczości artystycznej przypisana jest więc w tym kontekście określona misja (stąd wykluczony jest dandyzm, programowy ekscentryzm, czysta negacja, wyłączna destrukcja), a ponadto obiecany jest jej ciągły rozwój<sup>12</sup>.

W studiach poświęconych genetyczno-funkcjonalnym uwarunkowaniom awangardy głos Morawskiego był wyrazisty, lecz niezawężający różnorodnych awangardowych historii do jednolitego dyskursu politycznego i do jednej teorii awangardowości. Znamienny dla formacji awangardowych rys rewolty rozpatrywany był przez niego w szerszym kontekście i w perspektywie dłuższego trwania. Awangardyzm, według tej koncepcji, okazuje się skutkiem przesilenia cywilizacyjno-historycznego, definiowanego jako „charakterystyczny przede wszystkim dla zaawansowanej cywilizacji mieszczańskiej”<sup>13</sup>. Rewolta awangardowa była symptomem rozpadu obowiązujących na obszarze cywilizacji zachodniej paradygmatów kulturowych. W sztuce taki stan wyraża się w dwojakiej formie: w postaci rewolucyjnych treści lub poprzez radykalne zmiany formalne. W celu uniknięcia ahistorycznych generalizacji teoretyk przyjął, że awangarda jest fenomenem czasowo ograniczonym, ma określone podłoże społeczno-historyczne znajdujące ujście bądź w katastroficznych, bądź narcyściezno-eskapistycznych orientacjach ruchów awangardowych; występuje w różnym kontekście społeczno-politycznym i w związku z tym albo artyści otwarcie angażują się ideologicznie, albo swój protest wobec *status quo* wyrażają za pomocą środków artystycznych. Radykalizm form protestu awangardowego w działaniach artystycznych i politycznych znajduje ujście w dążnościach do zerwania ciągłości z tradycją, jak i w utopijnych próbach zachowania wspólnego świata podejmowanych w imię przyszłości. Zdaniem autora *Absolutu i formy* skoro sztuka estetyczna nie jest w stanie odpowiadać na wyzwania epoki, to powinna włączyć się w realizację innych wartości, które pozwalają na zachowanie fundamentalnych wartości humanistycznych. Stąd tak ważny był dla Morawskiego *ethos* kultury alternatywnej. Odczytywana z uwzględnieniem perspektywy społecznej i aksjologicznej koncepcja Morawskiego wpisuje się w nurt interpretacji, który za Andrzejem Turowskim można nazwać teorią utopii komunikacyjnej. „Mimo że utopie artystyczne i społeczne dotyczą różnych zagadnień sztuki i świata, to układają się one w określonym porządku

<sup>12</sup> Idem, *Sztuka i anarchizm*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 2 (20), s. 76.

<sup>13</sup> Idem, *Awangarda artystyczna*, op. cit., s. 257.



zgodnym z ogólną hierarchią i szczególną wagą zagadnień w obrębie kultury”<sup>14</sup>. Wydaje się, że w interesującej nas koncepcji mamy do czynienia z tego rodzaju próbą przepracowania wizji sztuki i ratowania kultury za jej pośrednictwem. Namysł nad kulturą zagrożoną kryzysem znajdował wyraz w krytycznym stosunku do działań artystycznych, które – burząc paradygmat estetyczny – rozbijają dotychczasowy kod kulturowy. Ostrze krytyki uderzało szczególnie w tych, którzy w opinii teoretyka poprzestają na czystej destrukcji i nie są w stanie stworzyć nowego języka. Morawski dostrzegał w podobnych działaniach groźbę zerwania komunikacji międzyludzkiej i wewnątrz kulturowej. Niektóre eksperymenty i interwencje artystyczne tak dalece przekraczają granice sztuki, że naruszają przekaz synchroniczny w komunikowaniu i zakłócają kulturowy kontekst komunikowania zapewniający ciągłość i trwałość wspólnoty<sup>15</sup>. Analizując stanowisko Morawskiego z punktu widzenia współczesnych koncepcji, można powiedzieć, że nieprzewidywalność, załamania, brak dyskursywnego uzasadnienia i oparcia w obiektywnych kryteriach potrzebowały „refleksji medialnej” wobec komunikacyjnego paradygmatu zapewniającego ciągłość<sup>16</sup>. Pomimo prób zrozumienia specyfiki nowego języka artystycznego, podejmowanych nie tylko przez Morawskiego, takiej refleksji, o jakiej pisze Dieter Mersch z perspektywy późnej nowoczesności, nie było. Wymagałaby ona radykalnego przepracowania rozumienia sztuki, wykraczającego poza opozycję wobec sztuki autonomicznej, w tym odejścia od myślenia w kategoriach granic, które stawały się coraz bardziej ruchome, co powodowało, że samo to pojęcie traciło moc wyjaśniającą<sup>17</sup>. W oczach teoretyków ulegających aurze nowoczesnych przemian niektóre wydarzenia w obszarze sztuki działały się zbyt szybko i zdecydowanie przekraczały paradygmatyczne fluktuacje<sup>18</sup>. Dlatego zajęcie zdystansowanego stanowiska było tak trudne. Diametralnie różne kryteria opisu i oceny dzieł sztuki funkcjonowały równocześnie. Artystyczne i nieartystyczne znaczenia nie tylko zatraciły swój pierwotny sens, ale też wprowadzały

<sup>14</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 7–8.

<sup>15</sup> W sposób jeszcze bardziej wyrazisty niż w stosunku do awangardy i neoawangardy obawy Morawskiego znalazły wyraz w stosunku do postmodernizmu, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

<sup>16</sup> Pojęcie refleksji medialnej zaczerpnęłam z koncepcji Dietera Merscha. Por. D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 224–225.

<sup>17</sup> W polskiej estetyce zwracał uwagę na tę kwestię już w 1951 r. Mieczysław Wallis. W kontekście osadzonym w konkretnych wydarzeniach z historii sztuki wyjaśnił ciągłość i nieciągłość, łącząc ją z dwiema koncepcjami świata. Poza tymi kategoriami wyróżniał jeszcze stopniowość i skokowość w dziejach sztuki. Por. M. Wallis, *Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki* [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Pękala, Universitas, Kraków 2004, s. 80–86.

<sup>18</sup> Z tego powodu np. Clement Greenberg odróżnia awangardy od modernizmu. Stanowisko amerykańskiego teoretyka było często przywoływane w krytyce i filozofii sztuki nowoczesnej, także w polskiej literaturze przedmiotu, ostatnio w kontekście kategorii doświadczenia w książce Agnieszki Rejniak-Majewskiej. Por. A. Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.

nowy język, w którym – mówiąc metaforycznie – z syntaktyki nie wynikała semantyka. Trudno było za jego pomocą zrozumieć naturę nowej rzeczywistości, w jakiej sztuka nie tylko funkcjonowała, ale której też była współtwórczynią<sup>19</sup>. W teorii Morawskiego prognozom kryzysu towarzyszyła jednocześnie utopijna wiara w możliwość i potrzebę ratowania nie tyle sztuki w znaczeniu, jakie uformowało się w kulturze europejskiej co najmniej od czasów renesansu, ile jej potencjału twórczego wyprowadzanego z kanonu aksjologicznego kultury zachodniej<sup>20</sup>. Nie miejsce tu na rekonstrukcję treści, jakie deklaratorywnie składały się na uznawany kanon oraz *implycite* były obecne w preferowanych źródłach. Ich odtworzenie dałoby ciągłą, choć niepozabawioną zakrętów, drogę myślenia; począwszy od tradycji greckiej przez konsekwentnie przywoływane i rekonstruowane historyczne koncepcje aż do dialogu z koncepcjami współczesnymi. Przypominam jedynie niektóre wątki twórczości Morawskiego, charakteryzujące ją jako myśl uwikłaną w pułapki dyskursu nowoczesności, którego słabości autor zauważa, czasem wręcz piętnuje, lecz z którego nie chce lub nie jest w stanie zrezygnować. U progu przesilenia cywilizacyjnego, którego szczególnym objawem była awangarda historyczna, zaczyna dostrzegać symptomy innego porządku, zadaje pytania o istnienie prawidłowości rozwoju cywilizacyjnego i próbuje układać różnice w rytm nierozwiązywalnych opozycji. Taka reakcja na zakłócenia procesu dziejowego, trafnie przez samego Morawskiego określana syndromem ciągłości i nieciągłości, choć towarzyszyła jej świadomość niewystarczalności, ustępuje w fundamentalnych rozstrzygnięciach filozoficznych myśleniu nakazującemu wybór ciągłości lub nieciągłości, zmieniając niepewność w rozstrzygnięcia o charakterze opozycyjnym. W nowoczesności postawy mocno ugruntowane w tradycji filozoficznej przeradzają się nierzadko w imperatyw myślowy, który dzieli teoretyków awangardy w poglądach na sztukę, jej aksjologiczne i istotowe rozumienie. Batalia toczy się bowiem o coś więcej niż o kształt sztuki współczesnej. Podobny mechanizm charakteryzuje debatę wokół postmodernizmu, w której stanowisko Morawskiego, mimo pewnych różnic, było w dużej mierze kontynuacją sporu o awangardę. Tak jak od neoawangardy wymagał, by „nieustannie stawiała opór dyktatowi pieniądza i władzy, wiodła potyczki z jałowymi i wszechobecnymi środkami masowej komunikacji”<sup>21</sup>, tak za główny grzech postmodernizmu jako całości uważał to, że był „chorobliwym symptomem kultury nowoczesnej”<sup>22</sup> ze względu na konformizm, permissywizm, relatywizm. Warto spojrzeć na analizowaną tu koncepcję w szerszej perspektywie, na jaką pozwala recepcja postmodernizmu w literaturze światowej. Nie sposób jej w tym miejscu przytaczać, dlatego ograniczę się do kilku ogólnych

<sup>19</sup> Nie rozwijam tego tematu, który z różnych punktów widzenia analizowałam w innych publikacjach, w tym w przywoływanej już książce poświęconej filozofii sztuki nowoczesnej. Por. T. Pękała, *Awangarda i ariergarda*, op. cit.

<sup>20</sup> Por. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Wstępny szkic do portretu [w:] S. Morawski, Wybór pism estetycznych*, oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.

<sup>21</sup> S. Morawski, *Na zakręcie*, op. cit., s. 235.

<sup>22</sup> Idem, *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Nowa Krytyka” 1992, nr 3, s. 35.



uwag, które nawiązują do problemów poruszanych przez Morawskiego. Syndrom ciągłości i nieciągłości – powracający, z różnym nasileniem, w interpretacji zmian w kulturze – z jednej strony można tłumaczyć wiernością wyznawanym wartościom, z drugiej – może on być traktowany jako wyraz niemożności uporania się z mentalnymi granicami dotychczasowego obrazu świata, które sztuka naruszała. „Skoro wszystkie granice wydają się przezwyciężone, sztuce grozi dowolność, i jej subwersyjna siła, która została wywiedziona z jej inności i autonomii jej pola, jest stracona”<sup>23</sup>. Cytowane słowa niemieckiej badaczki Anny-Leny Wenzel uważam za trafny komentarz przekonujący, że koncentracja myśli o sztuce na problemie granic, obecna także u Morawskiego, doprowadziła wiele teorii do skrajności w ocenie postmodernizmu, przypisując jego przedstawicielom zachowanie *anything goes*. Ocena przekraczania granic „waha się między żądaniem przywrócenia znaczenia sztuki przez przekroczenie granic dzielących ją od życia społecznego a «zaklinaniem» negatywnych następstw tego przekraczania w komercjalizacji i daleko sięgającej estetyzacji”<sup>24</sup>. Omówienie miejsca, jakie zajmuje teoria Morawskiego wśród spolaryzowanych stanowisk, wymagałoby krytycznego odniesienia do generalnych założeń, na których budowane były dyskursy o awangardowej sztuce i jej dziedzictwie. Ta debata toczyła się długo oraz owocnie i wiele z poruszanych wówczas problemów należy już do rekwizytorni minionej epoki<sup>25</sup>.

Z perspektywy współczesnej filozofii i refleksji o sztuce należy docenić intuicję badacza, kiedy przyznawał, że w dziejach ciągłości i nieciągłości awangardowych losów są punkty zwrotne, zakręty, których sens umyka istniejącemu porządkowi<sup>26</sup>. Podobną postawę Morawski reprezentował w analizie kultury. O filozofowaniu pisał, że w nim „jest więcej ślepych zaułków niż rozświetlonych dróg”<sup>27</sup>, wskazywał na potrzebę dialogu z samym sobą, zalecając, w sokratejskim duchu, pewność co do niepewności własnych poglądów. „Filozofując, czyli narzucając sobie i światu jakiś choćby względny ład, usiłuję zamienić ową niepewność w rozstrzygnięcia lepiej uzasadnione niż propozycje konkurencyjne. A więc znów zmierzam do przystani”<sup>28</sup>. Morawski był systematykiem poszukującym ładu i zasad go stanowiących, dlatego – mimo świadomości antynomiczności zmieniającej się na jego oczach kultury – nieustrudzenie starał się porządkować nawet najbardziej oporny wobec systematyzacji obszar awangardowej historii. Poszukiwał w nim nie klucza, lecz sieci powiązań

<sup>23</sup> A.-L. Wenzel, *Grenzüberschreitungen...*, op. cit., s. 8.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Pisałam na ten temat szerzej w rozdziale poświęconym awangardzie w monografii. Por. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda*, op. cit.

<sup>26</sup> Por. M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 83.

<sup>27</sup> S. Morawski, *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z Profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj, Anna Zeidler-Janiszewska*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1995, s. 69. Omówienie cytowanego fragmentu i perspektywy metafizycznej Stefana Morawskiego zob. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Wstępny szkic do portretu*, op. cit., s. LXIII–LXIV.

<sup>28</sup> S. Morawski, *O filozofowaniu...*, op. cit., s. 70.

między protagonistami i klasykami awangardowych postaw. W podobny sposób prowadził własną rozprawę z postmodernizmem. Z godną podziwu precyzją odtwarzał powiązania filozoficzne, polityczne i kulturowe, by na ich tle pokazywać główne trakty i niepewne ścieżki wiodące do zrozumienia najpierw fenomenu awangardy, a następnie postmodernizmu. Drogę myślową polskiego estetyka doskonale oddaje tytuł książki, która powstała jako pokłosie trzech wykładów wygłoszonych przez Stefana Morawskiego na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*<sup>29</sup>.

Przypomnienie niektórych punktów tego mapowania, dalekie od zarysu rozległej i wielowątkowej teorii i niepretendujące do jej krytycznego omówienia, ma za zadanie zaproponować kilka istotnych moim zdaniem punktów odniesienia do spojrzenia na tę koncepcję z perspektywy przewidywanej przez Morawskiego przyszłości, a obecnie naszej teraźniejszości. Badacz zabiegał o uchronienie kultury przed kryzysem i z ogromnym oddaniem angażował się w spory aksjologiczne. Ufał, że „po czyścicu postmodernizmu wyrośnie nowa sztuka”<sup>30</sup>, która pozostanie tym, czym była dla niego, „partnerem współmyślenia o sprawach dla czasów, w których żyjemy, najważniejszych”<sup>31</sup>.

Podsumowując tę część artykułu, można powiedzieć, że polski estetyk zdawał sobie sprawę z ruchomości granic teoretycznych i interpretacyjnych, które wraz z wektorami czasu zmieniają kryteria wartościowania. Takie twierdzenie, użyte w stosunku do uznanego badacza, wydawać się może zbyt sztywne, jeśli nie po prostu banalne. Użyłam tych słów nieprzypadkowo, ponieważ studia nad kulturą nowoczesną nie są zamknięte i pokazują, że dystans wobec uprawianego modelu filozofowania nie był i nadal nie jest oczywisty. Przesądzenia filozoficzne i światopoglądowe, w ramach których kształtowała się teoria Morawskiego, formowały wiedzę filozofów o filozofii w języku tożsamości. W filozofii sztuki dynamika zmian polegała w dużej mierze na procesie przesuwania przez teorię granic sztuki raz w jedną, raz w drugą stronę, co wyrażało się w akceptacji tożsamości praktyk artystycznych z przyjmowaną koncepcją sztuki lub, ze względu na zbyt radykalną inność, na ich odrzuceniu. W koncepcji polskiego estetyka zmiany w sztuce przebiegały według podobnych reguł i w tym sensie jego myśl pozostawała wewnątrz formacji, której kryzys wieścił. W tym też sensie jego refleksja kulturowa i estetyczna nosi znamiona syndromu ciągłości i nieciągłości. Charakterystyczna dla tak opisanego procesu myślowego jest świadomość ważkości decyzji o porzuceniu bądź pozostaniu wiernym pewnemu zespołowi przekonani funkcjonującemu w ramach paradygmatu. Światopoglądowe zaangażowanie powiększa dramatyzm sytuacji, z której wyjście nie wydaje się możliwe albo jest bardzo niepewne, mimo że teoretykowi towarzyszy myśl, iż pozostanie

<sup>29</sup> Idem, *Niewdzięczne rysowanie mapy... o postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1999.

<sup>30</sup> P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Wstępny szkic do portretu*, op. cit., s. LIII.

<sup>31</sup> Ibidem, s. xxx.

oznacza przyzwolenie na *status quo*. Przytoczmy tylko jedną z wypowiedzi charakterystycznych dla tego typu postaw:

(...) antysztuka to zaledwie droga do życiowej decyzji, opowiadanie się za czymś, przeciw czemuś, a jednocześnie ów „awangardyzm” – polityczny, obyczajowy, religijny czy jeszcze inny, wydaje się wyprawą w wielką niewiadomą, w wędrowkę albo pielgrzymkę do celu bliskiego artyście, ale do której nie czuje się powołany<sup>32</sup>.

Sztuka pojmowana jest tu jako jedna ze skodyfikowanych form komunikacji ze światem. Świadomość złożoności i wyjątkowości sztuki powoduje, że utopijna próba kodyfikacji czy uzgodnienia z innymi kodami kulturowymi tak złożonego medium prowadzić może do opisanego tu syndromu. Zespół przekonań deklarowanych i wyrażanych w formie teoretycznej, w których wprowadza się pojęcie antysztuki, można uznać za studium przypadku opozycyjnego charakteru kultury nowoczesnej.

Perspektywę wyjścia poza podobny sposób myślenia podpowiada między innymi filozofia „mediacji”, rozumianej za Merschem źródłowo, jako pośredniczenie. W szerokim rozumieniu komunikacyjnym nie należy sztuki zawęzać do określonego pojęcia, ponieważ uczestnicząc w procesie mediacji, wkracza ona „w przestrzeń leżącą «pomiędzy», tworząc instancje przekazywania, przedstawiania, rozpowszechniania, wymiany i powtórzenia”<sup>33</sup>. Zgadzam się z Merschem, według którego warto powrócić do zaniedbanego jego zdaniem wątku *aisthesis* w analizie związku między sztuką a jej mediacyjną rolą. To interesująca propozycja odczarowująca kolejny obszar nowoczesnego zamknięcia sztuki. „Naukowa refleksja i interwencja sztuki mogą jedynie pozwolić na odkrycie poszczególnych momentów, które naprowadzają nas na ślad owej nieokreśloności zawieszonyj «pomiędzy» jako «figura trzeciego», pozostającej – dosłownie – pośrodku i niemożliwej do przekazania”<sup>34</sup>. Doświadczenie obecności obszaru nieznanego i niepoddającego się werbalizacji może być sytuacją dramatyczną dla podmiotu, który zdaje sobie sprawę z tego, że nie jest już możliwy wybór między opozycyjnymi stanowiskami, że jest się skazanym na stan zawieszenia pomiędzy nimi. Syndrom ciągłości i nieciągłości uznałabym za jeden z etapów procesu, który filozofia opisuje jako stan „rozproszenia podmiotu”, a filozofia sztuki określa mocniej – jako „śmierć podmiotu”. Ujawnia się on w okresach przesileni kulturowych, jakie obejmują swoim zasięgiem obszary powiązane ze sztuką siecią różnorodnych relacji, nawzajem się warunkujących. Niezwykle rzadko kryzysy w sztuce traktuje się jako kryzysy pozytywne, jako symptomy ozdrowienia i mimo świadomości inności tegoż stanu w stosunku do kryzysów innego rodzaju popada się w pułapkę wyboru myślenia w kategoriach ciągłości lub nieciągłości. Trudno przesądzać, w jakim stopniu propozycja Merscha, mówiąca o radykalnej zmianie polegającej na podaniu w wątpliwość pojmowania sztuki jako medium na rzecz rozumienia jej „jako siły napędowej refleksji nad mediami”, może pozwolić na uniknięcie wspomnianej

<sup>32</sup> S. Morawski, *Na zakręcie*, op. cit., s. 369 (wyróżnienie T.P.).

<sup>33</sup> D. Mersch, op. cit., s. 7.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 15.

pułapki w myśleniu<sup>35</sup>. Przytaczam tę propozycję w artykule inspirowanym dorobkiem Morawskiego nie ze względu na bezpośrednie powiązanie z jego myślą, lecz ze względu na podkreślany w niej mocno związek rozumienia przemian w sztuce z przemodelowaniem europejskiego myślenia<sup>36</sup>.

Tytułem podsumowania proponuję spojrzenie na dylematy nowoczesności, jakie ujawniały się między innymi w myśleniu o sztuce, w szerszej perspektywie, na którą pozwala ponowoczesna refleksja filozoficzna. Skoncentruję się na kilku kategoriach analitycznych, które z jednej strony ilustrują kierunek zmian, a z drugiej – prowokują szereg pytań co do samego przedmiotu dociekań: czasu, w którym żyjemy, i naszego myślenia o nim. W analizie syndromu ciągłości i nieciągłości, którego przykładem jest omówiony zespół przekonań Morawskiego, można by wyróżnić kluczowe pojęcia: wędrówka, pielgrzymka, powołanie, nowy humanizm, względny ład, jakaś przystań i prawo do całościującej wizji świata, ale jednocześnie chorobliwe symptomy kultury nowoczesnej, których liczba i sens wskazują na podważenie zasad ją fundujących. Koncepty zbliżone w założeniach do przypomnianej w niniejszym artykule mimo że dostrzegają aporetyczny status filozofowania, zwłaszcza w relacji filozofii ze sztuką, i choć są samokrytyczne, nie są w stanie wyjść w krytycyzmie poza odziedziczony etos filozofowania. Uzgadniają go ze swoją współczesnością. Ich podstawy ontologiczne i aksjologiczne można lokować w „mocnej metafizyce”, która przeszła tak długą drogę w europejskiej filozofii, że w jej trakcie zagubiono sens pytań metafizycznych. Koncentracja na identyfikacji cech dystynktywnych wyjaśniających przedmiot i tradycję metafizyki osłabiła w rezultacie jej wielowiekowy potencjał heurystyczny. W myśleniu o sztuce było podobnie. Współczesnym rzecznikom, jak i krytykom, tezy o zmierzchu metafizyki tym trudniej prowadzić debatę, że sama nowoczesność jest czasem, który nie tylko się nie skończył, ale też w którym permanentnie mamy do czynienia z koniecznością „przepisywania” w nowym języku starych problemów<sup>37</sup>. Nie ulega wątpliwości, że pojęcie metafizyki determinuje rozumienie jej kryzysu i bardzo trudno jest definiować i wyznaczać granice czasowe myślenia postmetafizycznego<sup>38</sup>. Zwróćmy uwagę na to, że sama kategoria granicy, tak istotna w dyskursie o sztuce, jest dziś weryfikowana jako użyteczne narzędzie analityczne. „Jakie dokładnie granice są przekraczane? Jakie są następstwa

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Lista teoretyków, którzy wieszczyli koniec nowoczesności, jest niemal tak samo długa jak tych, którzy twierdzą, że mamy co najwyżej do czynienia z jej różnymi etapami określanymi jako „późna nowoczesność”, „dojrzała nowoczesność”. Teraźniejszość nie musi oznaczać wspólnego czasu. Zgadzam się w pełni z Iwoną Lorenc, która pisze, że tak jak nigdy nie zdążyliśmy być w pełni nowocześni, tak nigdy w pełni nie zdążyliśmy być ponowocześni. Por. I. Lorenc, *Zacieranie granic. Fikcja – rzeczywistość a sztuka współczesna* [w:] T. Pękala (red.), *Dystynkcje estetyczne – wyróżnienie i wykluczenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2020, s. 25.

<sup>38</sup> Por. W. Lorenc, *Wilhelm Dilthey. Kryzys metafizyki jako przesłanka zbliżenia filozofii do literatury* [w:] T. Pękala (red.), *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 105–126.

przekraczania granic? Czy faktycznie mogą być zniesione istniejące granice, czy chodzi raczej o ich przesunięcie i uczynienie widzialnymi?<sup>39</sup> Te i tym podobne pytania zadawane są nie tylko w stosunku do działań artystycznych. O ile sztukę uznajemy za metaforę epistemologiczną, tak jak chciał Umberto Eco, o tyle problem zmierzchu sztuki, o którym pisał Morawski, można potraktować w kategoriach ogólnych rozstrzygnięć filozoficznych. Zwracam uwagę na ten kontekst, który jest cały czas obecny w koncepcji będącej inspiracją do przeprowadzenia tych rozważań. Można ją uznać za przykład rodzących się w nowoczesności problemów, jakie stają przed badaczem, jeśli próbuje je rozwiązywać w ramach myślenia metafizycznego i całościującego. „Filozof zdawać sobie może sprawę z niechybnej porażki, jaka go czeka, kiedy wybiera się w podróż na zdobycie absolutu, ale zarazem wie, że musi zadać sobie ten trud, że odeń nie ma ucieczki”<sup>40</sup>. Postmodernizm zastąpił nieufność filozofii Fryderyka Nietzschego, Martina Heideggera czy występujących z innych pozycji Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna, krytycznych wobec myślenia metafizycznego, systematycznym dekonstruowaniem jego założeń. Wielu teoretyków uznało to za zagrożenie dla ciągłości kultury. Nic więc dziwnego, że koncepcje postmodernistyczne, niekiedy całkowicie bezpodstawnie, były przedmiotem intelektualnego sporu, a nierzadko ostrego ataku. Świadomość konieczności zajęcia stanowiska, a co za tym idzie – jednoznacznego opowiedzenia się za ciągłością lub nieciągłością tradycji filozoficznej i jej etosu, ciążyła zresztą na uczestnikach obu stron debaty postmodernistycznej. Koncepcje, które miały być przewyżczeniem podstawowych tez zachodniej metafizyki, pozostawały wprawdzie w sporze z nią, ale powtarzały sposób jej myślenia, wprowadzając w miejsce „nadrzędnego rozumu”, „całości”, „ducha” lub „materii” i „substancjalnego Ja” ich przeciwieństwa: „bycie” i „ciało”, „chaos” i „pustkę”, „nieobecność”. Jacques Derrida, identyfikowany z postmodernizmem, choć się od tego odżegnywał, twierdził, że idąca tą drogą filozofia, chociaż krytyczna, nie doprowadzi do radykalnie innego sposobu myślenia. Wyjściem poza metafizykę mogłaby być według niego „zasadnicza pluralizacja” myślenia, w której nie chodzi o zastąpienie metafizyki ani o to, co nastąpi po metafizyce. Nowe myślenie nie jest właściwie „nowe” – jako zespół reguł i założeń opozycyjny wobec poprzedniego, jest „inne”, czyli jest myśleniem poza opozycjami, myśleniem otwartym na wielość i różność. Myślenie poza opozycjami musiało jednak poczekać na dojrzewanie refleksji teoretycznej do przekonania, że oto nastąpił moment, w którym należy zerwać z reprodukowaniem funkcjonujących mitologii – jak by powiedział Roland Barthes. Nie miejsce tu na referowanie debaty wokół postmodernizmu i recepcji poszczególnych myśli wyprowadzanych z różnych jego nurtów. W poglądach Morawskiego ocena postmodernizmu zmieniała się, lecz nie na tyle, aby wyjść poza nieznaczne poszerzenie granic myślowego paradygmatu i przyswojenie niektórych kategorii. Redaktorzy *Wyboru pism estetycznych* tegoż autora przytaczają jego słowa o Derridzie, trafnie

<sup>39</sup> A.-L. Wenzel, *Grenzüberschreitungen...*, op. cit., s. 7.

<sup>40</sup> S. Morawski, *O filozofowaniu...*, op. cit., s. 12.

ilustrujące opisywany model myślenia. „Jeśli np. Derrida zajął się w ostatnich latach kwestiami etycznymi, tyle, i jak świetnie, pisze o gościnności, przyjaźni, o nastawieniu na Drugiego, to wychodzi poza granice postmodernizmu, wychodzi ku mnie, aby zadomowić świat cieszący się beztrząsco bezdomnością”<sup>41</sup>. W obszarze problemów z zakresu etyki i filozofii społecznej Morawski pozostaje wierny modelowi myślenia opierającemu się na zasadzie transcendentальной subiektywności. Podobnie jak wielu innych filozofów uznaje potrzebę przepracowania relacji Ja–Inny, lecz czyni to w granicach takiego ujęcia inności, które gwarantuje zachowanie ciągłości i podtrzymanie perspektywy komunikacji międzyludzkiej. Nie podejmuje rozumienia inności, które proponuje Derrida. Perspektywa filozoficzna polskiego estetyka w refleksji o sztuce awangardowej określa raczej warunki spotkania Tegoż-Samego z Innym. Awangarda wprowadzała na teren sztuki Inne w takich formach, na które teoria nie była gotowa i które traktowała jako obce. Inność zostaje „wprzęgnięta w proces wyłaniania się i ustanawiania Tożsamości”<sup>42</sup>.

Chciałabym zwrócić uwagę na dwie postawy, które kształtowały się stopniowo niemal od początków nowoczesności. Pierwsza, wprost odnosząca się do zaprezentowanego modelu myślenia, domaga się ciągłości i spójności przyjmowanej perspektywy filozoficznej, a w wersji radykalnej opowiedzenia się za lub przeciw metafizyce, postmodernizmowi etc., co nie zawsze prowadzi do braku krytycyzmu i nie neguje możliwości otwarcia na dialog w rozwiązywaniu konkretnych problemów. Otwarcie na inne należy w tym wypadku rozumieć jako gest o - s w o j e n i a, uczynienia swoim innego (obcego – jak by powiedział Waldenfels)<sup>43</sup>. Zasadnicza zmiana sposobu myślenia nie jest tu możliwa. „Kapitulacji jednak nie umiem sobie wyobrazić”<sup>44</sup> – pisał Morawski. Specyfikę drugiej postawy oddają sensy odpowiedzi na pytanie, jak rozumiane jest „inne”. Są one odmienne w zależności od tego, czy podążamy za Emmanuelem Levinasem, Martinem Buberem, Karlem Barthem czy Jakiem Derridą lub Bernhardem Waldenfelsem. Kiedy i w jakich sytuacjach refleksja o nowej, innej sztuce wymyka się myśleniu dychotomicznemu i czy jest w stanie przekroczyć kategoryzację inności jako obcości i usytuować się poza opozycjami? To fascynujący temat, który można by rozwijać na materiale, jakiego dostarcza filozofia sztuki nowoczesnej. To, co wspólne dla koncepcji XX i XXI wieku i co warto jest podkreślić, to domaganie się od filozofii, by zmieniła swój sposób myślenia i odzyskała zdolność

<sup>41</sup> S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, op. cit., s. 328; por. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Wstępny szkic do portretu...*, op. cit., s. LXIII (wyróżnienie T.P.).

<sup>42</sup> Takiego określenia użył Michał Kruszelnicki, charakteryzując stanowisko Marka Siemka. W kilku miejscach w przeprowadzonej w tej publikacji analizie podejmuję problemy poruszane przez Kruszelnickiego, które wydają się istotne także w egzegezie pism Stefana Morawskiego. Por. M. Kruszelnicki, „Sieroty” i „pogrobowcy” w filozofii? *Polemika z Markiem J. Siemkiem*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2006, nr 2 (58), s. 220, [online] [https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY\\_PDF/058/PF\\_2006-R15\\_215\\_Kruszelnicki-M\\_Sierotypdf.pdf](https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/058/PF_2006-R15_215_Kruszelnicki-M_Sierotypdf.pdf) (dostęp: 25.02.2021).

<sup>43</sup> Por. B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 68–89.

<sup>44</sup> S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy...*, op. cit., s. 328.



do reagowania, a może nawet przeciwdziałania kryzysowi filozofii, nauki i upadkowi kultury zachodniej. Taką filozofię od Husserla, Heideggera, Levinasa do Derridy, powołując się na tego ostatniego, określa Włodzimierz Lorenc „filozofią radykalną”<sup>45</sup>. Radykalizm w fenomenologii oznaczał konieczność prowadzenia badań gruntownych, źródłowych, u Derridy natomiast odnosił się do postawy bezkompromisowości i stanowczości w głoszeniu poglądów. Wobec radykalnych modeli myślenia również nie sposób uniknąć pytań. Co właściwie oznacza zmiana inkryminowanego modelu myślenia dla myślenia o myśleniu? Skoro z punktu widzenia późnej nowoczesności mniej jesteśmy skłonni uznać, że nastąpił jej koniec i łatwiej o dystans wobec kształtujących ją form myślenia, to czy również nasze myślenie nie wymaga przemyślenia? Jeśli nie jest to kryzys, którego obawiali się myśliciele, tacy jak Morawski, czy filozofowie-artycyści, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, to pewien impas w myśleniu o filozofii współczesnej nadal jest widoczny. Mówiąc o impasie, mam na myśli jego wersję „słabą”, oznaczającą kres pewnego kształtu myślenia filozoficznego. Warto w tym kontekście przypomnieć, że także Derrida wyrażał wątpliwość, czy kiedykolwiek nastąpi dzień, w którym można będzie uniknąć metafizyki i spekulacji o końcu czy celach filozofii<sup>46</sup>. W nawiązaniu do syndromu ciągłości i nieciągłości można by powiedzieć, że kontynuacja jest częścią związanego z czasem doświadczenia życiowego. Zakwestionowanie metafizyki, wraz z upadkiem wiary w źródłową obecność, stwarza problem uprawomocnienia przez filozofię jakiejś fundującej podstawy, której na innej drodze miałyby poszukiwać również sztuka. Na początku poawangardowej debaty w estetyce usilnie poszukiwano zasad korespondencji między różnymi dziedzinami kultury. Odzwierciedleniem tego, jak już wcześniej wspominałam, może być klasyczna teoria Umberto Eco, który pisał: „Mamy prawo przypuszczać, że ucieczka od tego, co trwałe i konieczne, jak również dążenie do wieloznaczności i nieokreśloności, odzwierciedlają pewien aspekt kryzysu naszych czasów”<sup>47</sup>. Uznanie, że najbardziej otwarte dzieła sztuki są metaforą epistemologiczną nowoczesności, legitymizowało w estetyce próby „ratowania nowoczesności” jako rzeczywistości łączącej w sobie zarówno tradycję „czystej sztuki” modernistycznej, jak i awangardowe dzieła zawierające w sobie moment antysztuki. Ponowne odczytanie ówczesnych koncepcji pozwala na wysnucie wniosku, że teoretyków poszukujących wyjścia z impasu za pomocą teorii Eco mniej interesował charakter usytuowania zagadnień estetycznych i pozaestetycznych. Z dystansu czasowego trafnie opisał te relacje Tomasz Załuski. „Pozaestetyczny sens awangardy nie jest tu czymś odrębnym od jej sensu estetycznego. To w samej swej *quasi*-autonomiczności, w samym swym byciu zjawiskiem «estetycznym» awangarda rodzi efekty, które można

<sup>45</sup> W. Lorenc, *Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej*, Uniwersytet Warszawski. Instytut Filozofii, Warszawa 1994, s. 6.

<sup>46</sup> Por. B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”*. *Dekonstrukcja Jacques'a Derridy*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1997, s. 151.

<sup>47</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka [et al.], Czytelnik, Warszawa 1994, s. 49.

określić mianem «pozaestetycznych»<sup>748</sup>. W myśleniu tożsamościowym, w którym ulokowany jest zespół przesądzeń dotyczący ścisłego powiązania między dziejami kultury i wizją sztuki, dla tak pojmowanej „trudnej całości”<sup>749</sup> nie ma miejsca. Musiała nadejść ponowoczesna, dojrzała refleksja, by zauważyć sens „ostentacyjnej redundancji”. Za pomocą tak symptomatycznego określenia Eco uzmysławiał ambiwalentną sytuację artysty awangardowego, który próbuje zerwać z tradycyjnym systemem form mistyfikujących realną sytuację opisywanego świata, ale żeby to osiągnąć, musi sięgnąć do języka tej rzeczywistości, powtórzyć w nim opisywany kryzys. Już w czasie neoawangardy dostrzegano, że problem leży nie tyle w doświadczeniu świata życia, ile w jego konceptualizacji. Teoretycy, tacy jak Eco czy w równie znanej teorii awangardy Peter Bürger, podkreślali, że w sztuce awangardy nie chodzi o zaprzeczenie potrzeby trwałości i ciągłości ani też o jednoznaczną akceptację doświadczenia zerwania, uskoku czy nowości. W większości współczesnych koncepcji, także przywoływanych w tym artykule, akcentuje się „podwójną grę czasu”. Oznacza to, że w kategoriach ludzkiego doświadczenia nie ma znaczenia hipotetyczne założenie absolutnej dominacji przeżywania trwałości bądź jej zaprzeczenia. Uleganie syndromowi ciągłości i nieciągłości pokazuje, jak sprzecznym doświadczeniom jesteśmy poddawani, jeśli nie zauważamy niewspółmierności terażniejszości w różnych obszarach życia i zapominamy, że „doświadczenie trwałości w czasie pozwala się myśleć jedynie wewnątrz, co oznacza, że musi być rozpatrywane w granicach własnej relatywności”<sup>750</sup>. To tylko jedna z wartych kontynuacji refleksji o ciągłości i nieciągłości z pozycji spoza syndromu. Nawet kiedy mamy świadomość niewspółmierności różnych nowoczesności w różnych dziedzinach życia i nie traktujemy jej doświadczenia jako procesu liniowego rozwoju, nie przeczy to tezie, że na zmianę myślenia z nowoczesnego na późnonowoczesny też trzeba poczekać. „Ważne jest, by umieszczać rzeczy we właściwym im kontekście”<sup>751</sup> – zarówno sztuce, jak i jej teorii trzeba czasu na dostarczenie zbioru narzędzi pozwalających „pójść dalej w ich pojmowaniu rzeczywistości”<sup>752</sup>. Jąką rolę w tym procesie odgrywać będzie filozofia i jak układać się będą jej relacje ze sztuką, to temat na inny artykuł<sup>753</sup>. W oczekiwaniu

<sup>48</sup> T. Załuski, *Umberto Eco: powtórzenie i pozaestetyczny sens awangardy*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2006, nr 18, s. 69.

<sup>49</sup> Używam tu w formie przenośni określenia Roberta Venturiego stosowanego w odniesieniu do architektury postmodernistycznej.

<sup>50</sup> U. Pfeiffer-Blattner, *Kontinuität* [w:] S. Schinkel [et al.] (red.), *Zeit im Lebensverlauf*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020, s. 161–166.

<sup>51</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012, s. 15.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Interesującą propozycją ponowoczesnych relacji między filozofią i sztuką jest artykuł Włodzimierza Lorenca. Zob. W. Lorenc, *Zbliżenie dyskursu filozoficznego i artystycznego w radykalizowanej hermeneutyce Vattima i Caputo* [w:] T. Pękała (red.), *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018, s. 189–208.

raczej na zadawanie pytań niż na odpowiedzi istotne dla naszego życia daleka jestem od uprzywilejowania którejkolwiek z nich.

## Bibliografia

- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Banasiak B., *Filozofia „końca filozofii”*. *Dekonstrukcja Jacques’a Derridy*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1997.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.
- Bohrer K.H., *Absolutna terażniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka [et al.], Czytelnik, Warszawa 1994.
- Genge G., Schwarte L., Stercken A. (red.), *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020.
- Gottwald M., *Gegenwart* [w:] S. Schinkel [et al.] (red.), *Zeit im Lebensverlauf*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020.
- Kruszelnicki M., „Sieroty” i „pogrobowcy” w filozofii? *Polemika z Markiem J. Siemkiem*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2006, nr 2 (58), [online] [https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY\\_PDF/058/PF\\_2006-R15\\_215\\_Kruszelnicki-M\\_Sierotypdf.pdf](https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/058/PF_2006-R15_215_Kruszelnicki-M_Sierotypdf.pdf) (dostęp: 25.02.2021).
- Latour B., *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Lorenc I., *Zacieranie granic. Fikcja – rzeczywistość a sztuka współczesna* [w:] T. Pękala (red.), *Dystynkcje estetyczne – wyróżnienie i wykluczenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie-Skłodowskiej, Lublin 2020.
- Lorenc W., *Hegel i Derrida. Filozofia w wersji radykalnej*, Uniwersytet Warszawski. Instytut Filozofii, Warszawa 1994.
- Lorenc W., *Wilhelm Dilthey. Kryzys metafizyki jako przesłanka zbliżenia filozofii do literatury* [w:] T. Pękala (red.), *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- Lorenc W., *Zbliżenie dyskursu filozoficznego i artystycznego w zradykalizowanej hermeneutyce Vattima i Caputo* [w:] T. Pękala (red.), *Dyskursy sztuki. Dyskursy o sztuce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018.
- Mersch D., *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.
- Morawski S., *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Nowa Krytyka” 1992, nr 3, s. 5–38.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1999.
- Morawski S., *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Z Profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj, Anna Zeidler-Janiszewska*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1995.

- Morawski S., *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* [w:] U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Łódź 1985.
- Morawski S., *Sztuka i anarchizm*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 2 (20), s. 59–83.
- Morawski S., *Wybór pism estetycznych*, oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Orlik P., *Wobec indyferencji. O możliwości konstytuowania całości poindyferencjalnej*, t. 1: *Pirron i Hölderlin na ścieżkach indyferencji (aspekt wolności)*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Pękala T., *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Pfeiffer-Blattner U., *Kontinuität* [w:] S. Schinkel [et al.] (red.), *Zeit im Lebensverlauf*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020, s. 161–166.
- Przybysz P.J., *Filozofia sztuki Stefana Morawskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Przybysz P.J., Zeidler-Janiszewska A., *Wstępny szkic do portretu* [w:] S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Rejniak-Majewska A., *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Wallis M., *Ciągłość i nieciągłość w dziejach sztuki* [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Pękala, Universitas, Kraków 2004.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.
- Wenzel A.-L., *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013.
- Załuski T., *Umberto Eco: powtórzenie i pozaestetyczny sens awangardy*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2006, nr 18, s. 69–101.