

Grzegorz Sztabiński

Dylematy intelektualizacji sztuki

Sztuka i Filozofia 1, 268-285

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Sztabiński

DYLEMATY INTELEKTUALIZACJI SZTUKI

Czy artyście potrzebne jest myślenie? Pytanie to wydać się może albo pozbawione istotniejszego znaczenia albo czysto akademickie. Jednak, jeśli zastanowimy się, ma ono długą tradycję i w różnej formie było wielokrotnie stawiane.

Zwolennicy poglądu, że rozwój intelektu nie jest dla artysty sprawą najistotniejszą, powołują się często na twierdzenia Platona przedstawione w "Fajdrosie". Filozof wyróżniał tam cztery rodzaje psychoz, czy szałów, jakie ogarniać mogą ludzi. Wśród nich istotne miejsce zajmuje szal zsyłany przez Muzy. Jest to szal poetycki. Platon określa go jako "natchnienie takie, co młodą, świeżą, czystą duszę porywa, a ona się budzi i wybucha w pieśniach i w innej twórczości artysty, a tysięczne czyny przodków zdobiąc, potomnych wychowuje"¹.

Wszystkie cztery rodzaje szałów uważa filozof za dobre. Więcej, pisze, że "największe dobra zawdzięczamy szaleństwu"². Ze szczególną mocą podkreśla też, że w przypadku twórczości artystycznej "kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną"³.

Poglądy te wywarły duży wpływ na europejską tradycję pojmowania sztuki. Platońska koncepcja twórczości, rodzącej się z

"boskiego szaleństwa" była wielokrotnie przypominana, wywołując dyskusje interpretacyjne. Nie jest bowiem jasne, jak należy ją pojmować. Czy odnosi się ona tylko do poezji, czy obejmuje także inne dziedziny?

Platon na temat sztuki nie wypowiadał się w sposób systematyczny. Liczne zaś poglądy zawarte w jego dziełach sugerować mogą istnienie sprzeczności. Ich usuwaniem zajmowali się w ciągu wieków interpretatorzy. Na przykład, w przeciwieństwie do przypominanej przed chwilą koncepcji "boskiego szaleństwa", pod koniec życia głosił Platon przekonanie, że istota piękna polega na mierze i proporcji, a więc jest rezultatem myślenia, wiedzy i umiejętności. Krytykował natomiast sztukę odwołującą się do zmysłów i uczuć. Próbując usunąć tę sprzeczność, interpretatorzy koncepcji Platona uważali "boskie szaleństwo" wyłącznie za źródło poezji, a czasami także muzyki. Sztuki plastyczne wiąźali zaś z pracą intelektu.

Myśl Platona, że szaleć może być dobry, że twórczość szaleńców może zaćmić sztukę zrodzoną z rozsądku, nie zawsze jednak ujmowana była w przytoczony wyżej, umiarkowany, kompromisowy sposób. Często absolutyzowano ją, twierdząc, iż każda wielka twórczość, we wszystkich dziedzinach sztuki, jest rezultatem działania ciemnych, niezrozumiałych sił w psychice człowieka. Przeciwnie stawiano w ten sposób sztukę wielką, rodzącą się z "boskiego szaleństwa", sztuce miernej pilnych rzemieślników, posługujących się wiedzą i doskonalących umiejętności. Z tego punktu widzenia myślenie okazywało się konieczne tylko dla artystów przeciętnych. Wielcy twórcy wznosili się ponad wiedzę.

Drugi sposób pojmowania sztuki, mający równie bogatą tradycję w dziejach kultury europejskiej, wiązał jej powstawanie z działaniem intelektu. Już w starożytnej Grecji, jak podkreślał Władysław Tatarkiewicz, słowo "sztuka" znaczyło przede wszystkim "samą umiejętność produkowania, znajomość reguł, wiedzę fachową"⁴. Akcent pojmowania sztuki położony był więc na regułach i ich znajomości, a nie na samej produkcji, wytwarzaniu rzeczy. Dlatego można przyjąć, według Tatarkiewicza, że starożytni "mieli sztukę /.../ za czynność umysłową; kładli nacisk na wiedzę, jaką sztuka zakłada, i za tę wiedzę cenili ją najwięcej"⁵.

Zakres sztuki, w której intelekt pełnił tak dużą rolę, początkowo ograniczano do malarstwa, rzeźby, architektury, obejmując nim też rzemiosło, natomiast wykluczając z niego muzykę, poezję i taniec. Uważano je za dziedzinę ekspresji, wyrazu uczuć. Jednak stopniowo odkrywano również w nich reguły i włączano je do obszaru sztuki.

Intelektualistyczny sposób pojmowania sztuki ukształtował się w Grecji, jak podaje Tatarkiewicz, jeszcze w dobie przedfilozoficznej. Filozofowie natomiast przyjęli go i utrzymali. Platon pisał w "Gorgiaszu", że "sztuką nie nazywa się czegoś, co nie jest przemyślaną robotą"⁶. Arystoteles w "Etyce Nikomachejskiej" określał sztukę jako "trwałą dyspozycję do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia"⁷. W średniowieczu, Tomasz z Akwinu pisał, że sztuka jest "trafnym układem umysłu"⁸.

Także artyści uznawali i podkreślali rolę intelektu i wiedzy w sztuce. Renesansowy architekt i malarz Leone Battista Alberti pisał, że wykonywane dzieła powinny charakteryzować "necessita". To znaczy, powinny one sprawiać wrażenie, że kształt ich jest konieczny, forma obiektywnie doskonała. Natomiast twórca powinien być niewidoczny, jak gdyby nie miał osobistych upodobań, odczuć i wykonał tylko to, co według znanych mu reguł należało zrobić⁹.

Szczególnie skrajną formę przybierał intelektualistyczny sposób pojmowania sztuki w poglądach niektórych autorów w XVII wieku. W 1641 roku Georges de Scudery pisał: "Nie bardzo rozumiem, co się podobało starożytnym w postępcu tego malarza, który nie umiał wykończyć obrazu, a udało mu się to przypadkiem, kiedy rzucił weń gąbką, wiem jednak, że mnie by ta pochwała nie ucieszyła... Praca umysłu to rzecz zbyt poważna, żeby się w tych sprawach zdawać na przypadek i wolałbym niemal spotkać się z zarzutem, że poniosłem porażkę grzesząc wiedzą, niż nieświadomie dopiąć swego"¹⁰. Umiejętność wykonania dzieła zostaje więc tak silnie związana z wiedzą, że osiągnięcie pozytywnego rezultatu dzięki przypadkowi pozbawione zostaje wartości. Lepiej bowiem znając reguły i wierząc w nie, oraz posługując się nimi ponieść porażkę w pracy artystycznej, niż odnieść sukces poza zastosowaniem reguł, poza założeniami i kontrolą intelektualną.

Problem roli intelektu z wyjątkową ostrością wystąpił w sztuce awangardowej w XX wieku. Zwracał na to uwagę Tatarkiewicz, ujmując zagadnienie w postaci opozycji, konfliktu myśli i uczucia, wyobraźni lub intuicji. "Jakie są więc cechy zwycięskiej awangardy - pytał. Działa konstrukcją czy ekspresją? Jedno i drugie. Raz po raz jest skrajnie konstrukcyjna i skrajnie ekspresyjna. A także: Czy jest sztuką reguł, czy temperamentu? Jedno i drugie, w jednym odłamie aspiruje do reguł, w drugim poddaje się temperamentom"¹¹.

Rozwiązanie przyjęte przez Tatarkiewicza jest umiarkowane. Zachowany zostaje tradycyjny sposób pojmowania intelektualizmu w sztuce i wszyscy ci artyści awangardowi, którzy do niego nawiązywali, zostają uznani za przedstawicieli linii intelektualistycznej. Pozostali są zwolennikami antyintelektualizmu. Jednak taki sposób podejścia pomija fakt, że jeśli nawet współcześni twórcy nawiązują do tradycji klasycznej w sztuce, robią to w zmienionej sytuacji, zdecydowanie innej niż miało to miejsce w XV, XVII czy XVIII wieku. Tamci artyści wierzyli, że powrót do wzorów wypracowanych w starożytności zapewni doskonałość ich dziełom, wierzyli w obiektywne piękno, które można osiągnąć dzięki zastosowaniu reguł. Dwudziestowieczna intelektualizacja sztuki, poszukiwanie reguł, bierze się nie z wiary, a ze zwątpienia. Także z nadziei, że być może uda się zapewnić wynalezionym zasadom uniwersalność, bo przecież rozum jest tym, co wspólne dla ludzi.

Z drugiej zaś strony, w tendencjach określanych przez Tatarkiewicza jako ekspresyjne, w których artysta poddaje się temperamentowi, również występuje problematyzacja uprawianej twórczości i stawianie pytań o to, jak można wyzwolić spontaniczność, jak działać pod dyktando podświadomości? Przykładem mogą być założenia surrealizmu, w których tak istotną rolę pełniła czujna świadomość, kontrolująca, czy automatyczne notowanie przebiegu procesów psychicznych odbywa się bez cenzury logicznej, moralnej czy estetycznej. Świadomie poszukiwano też wciąż nowych metod wyzwolania aktywności kierowanej przez podświadomość.

W przeciwieństwie do umiarkowanego, pluralistycznego sta-

nowiska Tatarkiewicza, inni autorzy przyjmują, że intelektualizm jest ogólną cechą dwudziestowiecznej sztuki awangardowej. Często przy tym podkreślają, że jest to intelektualizm swoisty, różny od tego, jaki był właściwy dla sztuki starożytnej czy nowożytnego Klasycyzmu. Traktują go też jako coś negatywnego, ujemnego, tworząc z niego zarzut wobec awangardy. Przykładem może być pogląd Renata Poggioli. W swej znanej książce "Teoria dell'arte d'avanguardia", wśród wielu cech sztuki awangardowej wymienia on także mózgowość /cerebralism/. Słowo "mózgowość" uważa przy tym za szczęśliwsze od tradycyjnie używanego terminu "intelektualizm", gdyż, jak pisze, "w łonie sztuki awangardowej istnieje intelektualizm sui generis, który nie ma nic wspólnego z tradycyjnym lub klasycyzującym intelektualizmem"¹². "Mózgowość", słowo mające znaczenie pejoratywne, zwracać ma uwagę na fakt, że wiele przejawów sztuki awangardowej "nie jest naturalnym owocem czystego rozumu, a quasi-mechanicznym produktem organów myśli"¹³.

Równie krytyczny stosunek wobec właściwej dla awangardy odmiany intelektualizmu, choć z innych powodów, przejawia Jacek Woźniakowski. Podkreśla on, że u dwudziestowiecznych artystów nastąpiło oderwanie myślenia od materii. Postawę trwającą do XIX wieku "sformułował jędrnie Balzac, kiedy w Nieznanym arcydziele pisał o tym, że malarz powinien myśleć, ale myśleć z pędzlem w ręku. Równowagę chyba idealną osiągnął Delacroix: myślał cudownie, ale myślał jak malarz: myśl była u niego kontra-punktem malowania"¹⁴. Tymczasem u artystów dwudziestowiecznej awangardy występuje "upiorowate myślenie myślenia".

Woźniakowski zwraca uwagę na istotny problem, choć niewłaściwie go ocenia. W sztuce wcześniejszej aktywność myślowa artystów służyła wyłącznie stworzeniu dzieła. Tymczasem u przedstawicieli awangardy pojawia się refleksja ogólniejsza, o innym charakterze, która często jest krytyczna lub destrukcyjna w stosunku do sztuki. Wyrazem tej myśli mogą być realizacje plastyczne, muzyczne lub inne, których celem jest nie tyle wywołanie przeżyć estetycznych, co sprowokowanie refleksji dotyczących problemów artystycznych. Dotyczą one statusu sztuki we współczesnym świecie, jej miejsca, stosunku do innych przejawów kul-

tury itp. Inną formą wyrazu sztuki jako myśli o sztuce są teksty pisane przez artystów, w których podejmowane są podobne zagadnienia. Zjawisko to, właściwe dla wielu odłamów awangardy, określam jako teoretyzm¹⁵.

Czy występujący u niektórych filozofów negatywny stosunek do formy intelektualizmu właściwej dla awangardy jest uzasadniony? Dlaczego artyści zamiast tworzyć dzieła zmierzające do doskonałości osiągać mistrzostwo, wielokrotnie zadają pytania dotyczące sensowności uprawiania sztuki, kwestionują jej wartość lub zastanawiają się nad jej rolą? Czy pojawienie się tych problemów jest wyrazem niemocy twórczej właściwej dla naszych czasów, aberracji w rozwoju sztuki, czy też koniecznością, z której zdają sobie sprawę twórcy najbardziej świadomi, najprzenikliwsi?

Theodor Wiesengrund Adorno gruntownie rozważa zarzut intelektualizmu formułowany wobec sztuki współczesnej. Bierze pod uwagę sytuację występującą w muzyce. Według głoszących jej nadmierny intelektualizm panuje przekonanie, że nowa muzyka "pły nie rzekomo z mózgu, a nie z serca ani z ucha; może nawet sam kompozytor nie wyobraził jej sobie zmysłowo, tylko ją wyliczył na papierze"¹⁶. "Nędza tych frazesów" zdaniem Adorna jest oczywista. Dlatego w swych dalszych rozważaniach z jednej strony odpiesza zarzuty, z drugiej zaś wykazuje, że intelekt jest w działalności artystycznej niezbędny.

Przede wszystkim twierdzi, że nieprawdziwe jest twierdzenie o mniej zmysłowym, mniej emocjonalnym charakterze sztuki współczesnej. Generalnie nie da się ono utrzymać. Adorno pisze, że barwnością dźwięku Schönberg i Berg przewyższają "fajerwerki impresjonistów". Podobne przykłady w dziedzinie plastyki łatwo można by znaleźć. Dzieła nowej sztuki nie są więc bardziej wykalulowane, wtłoczone w sztuczne ramy, skonwencjonalizowane, niż miało to miejsce dawniej. Różnica polega na tym, że są to konwencje nowe. Dlatego Adorno pisze, że "to, co w języku antyintelektualizmu muzycznego, będącego odpowiednikiem sprytu w interesach, nazywa się uczuciowością, jest najczęściej tylko bezwolnym poddaniem się rutynie oklepanych kadencji. Absurdem jest twierdzenie, jakoby ogólnie lubiany Czajkowski, któ-

ry nawet rozpacz wyśpiewuje na nutę przeboju, wyrażał więcej uczucia niż ów sejsmograf, jakim jest Schönbergowskie "Oczekiwanie"¹⁷. Tylko, że Schönberg, dla wyrażenia uczuć, poszukuje nowego systemu dźwiękowego, łamiąc konwencjonalne sposoby ekspresji.

Następny zarzut, który odpiera Adorno, związany jest z przeświadczeniem, że w sztuce istnieją naturalne systemy /naturalne sposoby ujawniania uczuć, przedstawiania rzeczywistości itd./. W muzyce za taki naturalny system uważany jest układ tonalny. "Swą pozycję zwartego i wyłącznego systemu - odpowiada frankfurcki filozof - układ tonalny zawdzięcza jedynie komercjalnemu ustrojowi społeczeństwa, którego wewnętrzna dynamika zmierza do totalizmu i z którego funkcjonowaniem zgadza się najbardziej funkcjonowanie elementów tonalnych w muzyce"¹⁸.

Jednak odrzucając intelektualizm, pojmowany w sensie pejoratywnym, wysuwany wobec sztuki współczesnej jako zarzut, podkreśla Adorno, że każda wielka sztuka jest intelektualna. "Obiektywna konsekwencja myśli muzycznej - pisze - która sama jedna tylko zapewnia muzyce wielkość, wymagała zawsze czujnej kontroli ze strony subiektywnej świadomości kompozytora. Dopracowanie się takiej logicznej konsekwencji kosztem biernie postrzeganego zmysłowego brzmienia jest tym, co różni wielkość od sztuczki kulinarnej"¹⁹. Jednak intelektualizm sztuki w ujęciu Adorna różni się od wersji, którą przedstawiłem wcześniej na przykładzie koncepcji starożytnych i nowożytnego klasycyzmu.

Przede wszystkim intelektualizm sztuki według Adorna nie jest dany. Nie należy do natury świata, do jego stałego porządku. Nie jest to intelektualizm obejmujący zarówno pracę najskromniejszego rzemieślnika, jak najwybitniejszego artysty. Sztuka pojmowana intelektualistycznie nie jest "cnotą intelektu praktycznego", którą dzięki przyrodzonym ludzkim dyspozycjom i pracy można w sobie rozwijać, tak jak można rozwijać cnoty moralne. Adorno pisze, że "sztuka w ogóle", a muzyka w szczególności, jest dziś szarpana procesem uświadomienia, w którym sama uczestniczy i na którym polega jej rozwój"²⁰. Zatem intelektualizm nie wiąże się ze spokojem i pewnością. Sztuka podlega rozwojowi. A intelektualizm jest z nim związany. Objawiając się jako uświadomienie - wprowadza niepokój.

Adorno powołuje się na Hegla. Akcentował on istnienie rozwoju w sztuce i sądził, że w czasach Romantyzmu geniusz i talent artysty wyzwoliły się z dawnego ograniczenia do pewnej określonej formy sztuki, mając teraz do dyspozycji i mogąc posłużyć się każdą formą i każdym tematem. W przeciwieństwie więc do autorów, którzy przyjmowali, że w starożytności i średniowieczu została w pełni zrealizowana intelektualistyczna koncepcja sztuki, ku której artyści w czasach nowożytnych i współczesnych mogli się tylko zbliżać, Adorno (inspirując się myślą Hegla) twierdzi, że dopiero w XX wieku artyści osiągnęli uświadomienie. Dopiero dziś odpowiedzieć mogą na heglowskie żądanie "wolnego kształtowania się ducha, kształtowania się, w którym wszelki zabobon i wszelka wiara, ograniczone do określonych form oglądu i artystycznej twórczości, zepchnięte zostają do rzędu jakichś aspektów lub momentów, które wolny duch podporządkowuje sobie i nie widzi w nich jakichś samych w sobie i dla siebie uświęconych warunków twórczości i sposobu kształtowania, lecz przyznaje im wartość tylko dzięki wyższej treści, którą on, odtwarzając, wkłada w nie jako odpowiadającą im treść"²¹. Dzisiejszy intelektualizm sztuki jest więc konsekwencją jej rozwoju. Rozwoju, który polegał na uwalnianiu się od wiary w absolutną, ponadczasową wartość określonych form, od wiary w oczywistość pewnych sposobów pojmowania działalności artystycznej. Intelektualizm nie może być więc traktowany jako zarzut wobec współczesnej twórczości lub jako "przypadkowe nieszczęście, które nawiedziło sztukę od zewnątrz, wskutek ciężkich czasów", lecz jako "działanie i rozwój sztuki samej"²². Intelektualizacja nastąpiła bowiem, jak pisze Adorno "obiektywnie i z konieczności"²³.

Jedną z przyczyn szczególnego stopnia intelektualizacji sztuki w naszych czasach jest rozwój kultury masowej. Przywłaszczyła sobie ona to wszystko, co w rozwoju sztuki okazało się trwałe i w związku z tym stało się "swojskie", łatwo odbierane i akceptowane przez publiczność. W ten sposób twórczość akceptująca dawne, uniwersalne prawa, stałe reguły sztuki, została wchłonięta przez przemysł produkujący wytwory służące masowej konsumpcji artystycznej. Są one bezrefleksyjnie przyjmowane jako naturalne. Bezmyślnie też przeciwstawia się im autentyczną

nową twórczość, jako przeintelektualizowaną, sztuczną, sztywną, pozbawioną uczuć i radości zmysłowej. "Rada - pisze Adorno - by artysta za dużo nie myślał /choć jego wolność nieodparcie go do tego zmusza/, jest tylko wyrazem tęsknoty słuchacza za własną utraconą naiwnością - tęsknoty, którą przywłaszczyła sobie i wyzyskała kultura masowa. Ten niegdyś romantyczny motyw unikania refleksji równa się dziś poddaniu się treściom i formom tradycyjnie narzucanym, a obumarłym"²⁴.

Produkcja artystyczna, włączona w obieg masowy, wydając się naturalna, uważana jest też za racjonalną, zgodną ze zdrowym rozsądkiem, rozumem praktycznym w potocznym sensie. Powstaje więc paradoksalna sytuacja, w której artyści awangardowi, intelektualizując swą sztukę, występują przeciw racjonalizmowi. Jest to jednak swoisty racjonalizm totalny, niekrytyczny, akceptujący to, co wydaje się zdroworozsądkowe, a przyjmujący wiele obiegowych mitów. Nowa sztuka, zdaniem Adorna "zamknęła przed zaleknioną świadomością drogę ucieczki przed totalnym racjonalizmem; dlatego że dzisiaj sztuka, jeśli ma w ogóle jeszcze jakąś treść, bezkompromisowo odzwierciedla i świadomiamia wszystko to, o czym chciałoby się zapomnieć. Ten sens nowatorskiej sztuki jej wrogowie usiłują przedstawić jako jej bezsens..."²⁵.

Dzisiejszy intelektualizm w sztuce, nie polega więc na wprowadzeniu spokoju, jasności, nie zmierza ku doskonaleniu form. Przeciwnie, wywodząc się z niepewności, niepokoju, stanowi ciemną stronę postępu. Tę, która ujawnia jego negatywne aspekty, podważa pewniki, ujawnia związane z nim nieszczęścia i cierpienia. Ową "ciemną stronę" współczesne społeczeństwo najchętniej ukryłoby, prezentując wyłącznie te rodzaje produkcji artystycznej, które potwierdzają harmonijność rozwoju, pewność osiągniętych rezultatów, bezpośrednią, powszechną akceptację dla sukcesów. Tymczasem intelektualizm dzisiejszej sztuki poddaje to wszystko w wątpliwość. Kwestionuje wiecznotrwałość form, praw artystycznych, kwestionuje samą sztukę, a jednocześnie kwestionuje całą kulturę, w ramach której próbuje się podtrzymać wiarę w uniwersalność pewnych paradygmatów. Dlatego intelektualizm sztuki współczesnej jest "świadomością nieszczęść". "Dziś - pisze Adorno - kiedy w sztuce rozviała się bezpośrednia pewność

treści i form, niegdyś przyjmowanych bezproblemowo, sztuce przy-
był nowy element niejasny w postaci świadomości nieszczęść ,
świadomości bezgranicznego cierpienia, jakie spadło na ludzkość,
wywierając swe piętno na samym podmiocie. Ta nowa niejasność nie
jest już tylko epizodem, przerywającym proces całkowitego zra-
cjonalizowania, lecz rzuca cień na całą najnowszą fazę tego pro-
cesu..."²⁶. Współczesna intelektualizacja sztuki nie zmierza
więc w kierunku przywrócenia pewności artystycznych form i treś-
ci, gdyż nie wiadomo, czy jest to możliwe. Wiadomo natomiast,
jak niebezpieczne jest utrzymywanie siłą czegoś jako pewnego,
oczywistego. Artysty wysuwają propozycje /jednak zawsze z pod-
łożem wątpliwości/ lub wykpiwają to co pozornie oczywiste, albo
podejmują refleksję nad swym statusem i charakterem własnej pra-
cy. Jest to zawsze, w porównaniu z ekspansywną masową produkcją
kulturalną, działalność mieszcząca się w obszarze cienia, zwątpie-
nia, krytyki pozornego postępu. "W miarę jak wszechwładny
przemysł kulturalny - pisał Adorno - w coraz większym stopniu
przywłaszcza sobie hasło jasności i pod jego pozorem pcha ludzi
w stronę niejasności, sztuka w coraz większym stopniu neguje
ową fałszywą jasność, /.../ jasnemu rzekomo światłu świadomie
wykazuje jego niejasność"²⁷.

Bliska jest mi przedstawiona przez Adorna koncepcja roli
intelektu w sztuce współczesnej. Nie wiem tylko, dlaczego okreś-
lać ją mianem intelektualizmu. Słowo intelektualizm wiąże się z
tradycją sztuki starożytniej i nowożytnego klasycyzmu. Kojarzy
się ono z czymś stabilnym, opartym na trwałym systemie reguł.
Wiąże się także z nauką, polegającą na poznawaniu praw rządzą-
cych sztuką i nabywaniem umiejętności ich stosowania, aby ta-
lentu i wiedzy nie skazić złą robotą. Artysta ma być mistrzem
dysponującym sprawnością techniczno-warsztatową w stopniu wy-
bitnym, dochodzić do wirtuozerii w swej dziedzinie.

Ponadto intelektualizm rodzi się z wiary w ważność sztuki
i z przeświadczenia o jej trwałości. Dlatego poszukuje się czę-
sto, w ramach właściwych dla niego poczynań, uzasadnień estety-
cznych lub metafizycznych dla praw przyjmowanych w sztuce.

Tymczasem sytuacja opisana przez Adorna jest obrazem kry-
zysu. Z jednej strony występuje ekspansywny przemysł kultural-

ny, który anektuje całe obszary tradycyjnych reguł i wartości artystycznych, trywializując je najczęściej dla ich łatwiejszej akceptacji przez masowego odbiorcę. Z drugiej zaś są artyści, samotni, wątpiący, ze "świadomością nieszczęść" związanych z rozwianiem się bezpośredniej pewności form i treści, niegdyś akceptowanych bezproblemowo. Czy reakcję tych artystów, polegającą na próbach przeciwstawienia się utylitarnemu racjonalizmowi masowej produkcji artystycznej poprzez refleksję nad własną działalnością i sytuacją sztuki można nazwać intelektualizmem, jak robi to Adorno? Co tak pojęty współczesny intelektualizm ma wspólnego z dawnym, starożytnym czy neoklasycznym? Nie rodzi się z wiary w ważność sztuki, a ze zwątpienia, niepewności. Nie przyjmuje trwałych reguł, a przeciwnie, ukazuje ich zmienność, podważa je, odrzuca lub wykpiwa. Pokazuje, jak stosowanie ich może prowadzić do banału lub kiczu, co ma miejsce często w produkcji artystycznej. Kwestionuje rolę sprawności techniczno-warsztatowej, wirtuozerii, wskazując, że może ona być jałowa, wykorzystywana przez przemysł kulturalny. Wreszcie współczesny intelektualizm kwestionuje rolę samego rozumu, gdyż będąc sprowadzony do funkcji praktycznych, utożsamiony ze zdrowym rozsądkiem, staje się on podstawą całkowicie zracjonalizowanego procesu produkcyjnego, do którego włączone zostają ogromne obszary sztuki. Intelpekt krytyczny artystów awangardy dąży do uzyskania dystansu wobec tych negatywnych, w ich ocenie, procesów. Jednak działa on "w cieniu", jak pisze Adorno, gdyż przemysł kulturalny przywłaszczył sobie obszar jasności, światła, tego co zrozumiałe, sensowne, upowszechniane, znane, szeroko podziwiane. Jest to intelekt wątpiący. Przedstawia on wątpliwości wobec kierunku rozwoju kultury i cywilizacji. Wątpi w sensowność sztuki, którą tak łatwo poddać manipulacjom ideologicznym lub komercyjnym. Wątpi wreszcie w siebie, w możliwość ludzkiej myśli. Zwraca się też czasem przeciw sobie, wówczas gdy wykazuje własną bezsilność lub kieruje się świadomie ku możliwościom korzystania z nieświadomości uczuć, pragnień itp.

Czy można mówić o intelektualizmie w związku z takimi działaniami? Przecież na ogół jest to pogląd sprowadzający całość życia psychicznego, lub przynajmniej funkcji poznawczych czło-

wieka, do intelektu. Albo, w wersji bardziej umiarkowanej, podkreślający jego pierwszoplanową rolę. Intelektualizm jest więc pochwałą intelektu i jego możliwości. Jak więc określić ten sposób korzystania z umysłu, który właściwy jest dla artystów awangardowych? Uważam, że odpowiednim terminem jest intelektualizacja. Słowo to oznacza "nabieranie cech intelektualnych, nadawanie takich cech"²⁸. Jednocześnie zaś, jak zaznaczone jest w słowniku pod redakcją Witolda Doroszewskiego w formie przykładu: "Intelektualizacja języka tępi wszelką przesadę i przytłumia nadmiar uczuć". Zatem ze słowem "intelektualizacja" związane są funkcje krytyczne. Przeciwdziała ona poddawaniu się emocjom i tępi czynniki negatywne /np. przesadę/. Podobnie, tylko w szerszym zakresie przebiega działanie artystów awangardowych. Chcą oni walczyć z czynnikami negatywnymi w sztuce, a także całej kulturze i w tym celu dążą do uzyskania jasnej świadomości aktualnej sytuacji w tych dziedzinach. Dlatego działania ich muszą nabierać cech intelektualnych, muszą intelektualizować się.

Intelektualizacja sztuki, zgodnie z ujęciem proponowanym przez Adorna, zakłada wyjątkowy stopień świadomości artysty. Zdaże on sobie sprawę z sytuacji sztuki, jej uwarunkowań wewnętrznych i zewnętrznych. Wie, w jakim kierunku zmierza rozwój form artystycznych. Uświadamia sobie wszelkie zagrożenia, jakie wobec współczesnej sztuki niesie rozwój przemysłu kulturalnego. Dlatego dla swej twórczości wybiera drogę trudną ale jedynie możliwą, z punktu widzenia uznawanych przez niego wartości. Chce uratować autentyczność sztuki, nawet jeśli czasami kpi z niej lub podważa jej zasady. Wówczas zaś gdy skazuje sztukę na śmierć, to dlatego, że uważa, iż piękne samobójstwo może być lepsze od egzystencji pomniejszonej, zdegradowanej.

Czy jednak należy ufać zapewnieniom artystów, ich jawnie sformułowanym deklaracjom? Czy można przyjmować je jako rzeczywiste motywy ich działań? Psychoanaliza nauczyła nas przecież podejrzliwości. Wskazała, że w wielu przypadkach jawnie sformułowane motywacje są fałszywe, ukrywają, maskują rzeczywiste powody działań. Czy nie jest tak również w przypadku intelektualizacji sztuki występującej w tendencjach awangardowych? Czy skłonność artystów do ogólnych, pojęciowych rozważań dotyczą-

cych sztuki nie ma innych przyczyn poza tymi, które są deklarowane?

Termin "intelektualizacja" należy do słownika psychoanalizy. Jak podają Jean Laplanche i J.-B. Pontalis, intelektualizacja jest "procesem poprzez który podmiot dąży do nadania formuły dyskursywnej swym konfliktom i swym emocjom w taki sposób, żeby je poskromić"²⁹. Zaznaczają też, że termin ten jest najczęściej używany w znaczeniu ujemnym, szczególnie w kontekście leczenia, wiążąc się z przewagą dawaną myśli abstrakcyjnej nad ujawnianiem się i rozpoznawaniem uczuć i treści marzeń sennych.

Freud nie używał tego słowa i w literaturze psychoanalitycznej jest mało uwag teoretycznych na jego temat. Termin intelektualizacja jest stosowany przede wszystkim dla oznaczenia sposobu oporu w czasie leczenia. Mechanizmy z nim związane bliskie są tym, które psychoanalitycy określają jako racjonalizację. O ile jednym z głównych celów intelektualizacji jest utrzymywanie dystansu wobec emocji i neutralizowanie ich, racjonalizacja oznacza przyjęcie innego stanowiska: "nie polega ona na systematycznym unikaniu uczuć, ale przypisuje im motywacje bardziej aprobowane niż prawdziwe, nadając im uzasadnienie racjonalne lub idealne /na przykład zachowanie się sadystyczne, w czasach wojny, usprawiedliwia koniecznością walki, miłością do ojczyzny itp./"³⁰.

Pośród psychoanalityków, najwięcej uwagi poświęciła procesowi intelektualizacji Anna Freud. Problemy związane z nimi najjaśniej przedstawiła interpretując zjawiska intelektualizacji występujące u młodzieży w okresie dojrzewania płciowego. Traktuje przy tym intelektualizację jako zaostrenie procesu normalnego, ogólnie występującego, jednego z najstarszych i najbardziej koniecznych dla człowieka, w którym ego próbuje "poskromić popędy łącząc je z ideami, którymi można świadomie operować..."³¹. Chodzi więc o wysiłek naszego ja aby zdominować instynkty za pomocą myśli. Jaki jednak charakter mają owe myśli?

Anna Freud, zgodnie z ogólnymi założeniami koncepcji swojego ojca uważa, że dążenie do opanowania popędów /zwłaszcza popędu seksualnego/ przez skierowanie w inną stronę, w celu za-

stępczego rozładowania, stanowi jeden z najistotniejszych problemów w życiu psychicznym człowieka. Związane są z nim również zainteresowania. I tak u młodych ludzi, w okresie od piątego lub szóstego roku życia do okresu dojrzewania płciowego występuje wstrzymanie się ewolucji seksualnej i związanych z nią problemów /okres latencji/. W fazie tej, w dziedzinie intelektualnej występuje u chłopców zainteresowanie rzeczami realnymi, konkretami. Czytają książki o odkryciach geograficznych, podróżach, opisy życia zwierząt, interesują się skomplikowanymi mechanizmami, maszynami. Ich wybory, jak pisze Anna Freud, koncentrują na tym co konkretne, a nie wyobrażeniowe "gardzą czarodziejskimi bajkami, baśniami które zajmowały ich w dzieciństwie, potrzebują rzeczy, które istniały realnie"³². Skłonności te zmieniają swe w okresie dojrzewania płciowego, gdy nasilają się problemy związane z życiem seksualnym. Występuje wówczas wzrost zainteresowania tym, co abstrakcyjne. Stosunki przyjacielskie między chłopcami polegają wtedy często na wspólnym pragnieniu rozmyślenia i dyskusowania o sprawach ogólnych. Anna Freud tłumaczy, że w przypadkach takich "zamiast ucieczki przed popędami, jak w ascetyzmie, młody człowiek zwraca ku nim swe zainteresowanie, ale w sposób czysto abstrakcyjny, intelektualny i, działając w taki sposób, nie dąży wcale do spełnienia zadań, które narzuca mu rzeczywistość. Jego aktywność myślowa odsłania raczej intensywne zaniepokojenie własnymi problemami instynktowymi, transformacją na myśli abstrakcyjne tego, co odczuwa"³³.

Przykładem zachowań tego rodzaju mogą być pragnienia rewolucyjne u nastolatków. Chęci związane z wystąpieniem w świecie zewnętrznym gwałtownych zmian, tłumaczy Anna Freud jako odbicie nowych wymagań id, wymagań które wstrząsają całym życiem młodego człowieka. Podobnie jest w przypadku często występujących w wieku dojrzewania płciowego rozważań o życiu o i śmierci. Są one traktowane jako odbicie działania popędu do destrukcji, który ujawnia się we wnętrzu danej osoby. Zatem zagadnienia intelektualne traktowane są tu, zgodnie z ogólnymi założeniami psychoanalizy jako przejaw problemów biologicznych, związanych z instynktami. Jednak autorka rozróżnia intelektualizm we właściwym

znaczeniu tego słowa od intelektualizacji, występującej w okresie dojrzewania. Intelektualizm zakłada związek przyjmowanych poglądów ogólnych z konkretnymi czynami, sposobami zachowania się. Tymczasem w przypadku intelektualizacji, czy skłonności do rozważań ogólnych, abstrakcyjnych, nie szuka się w swych refleksjach dyrektyw do działania. Intelpekt "dostarcza tu tylko materii, jak się wydaje, do marzeń dziennych. Ambitne fantazje nie są przeznaczone do przełożenia na rzeczywistość"³⁴. I tak medytacje młodzieńcze o życiu zdobywczym lub stoicyzmie, nie prowadzą do poczucia zobowiązania, aby w realnych sytuacjach zachowywać się zdobywczo lub przyjmować postawę stoicką.

Przytaczając tu przykład znaczenia, jakie słowu intelektualizacja nadaje się w psychoanalizie, nie chcę twierdzić, że istnieje odpowiedniość między problemami popędowymi, z jakimi muszą radzić sobie młodzi ludzie w okresie dojrzewania, a sytuacją artystów awangardowych. Nie twierdzą też, że utopijny charakter większości programów awangardowych ma związek z abstrakcyjnymi, nie mającymi związku z realnym życiem, ogólnymi rozważaniami, właściwymi dla młodzieńczej intelektualizacji. Chociaż w przypadku niektórych artystów i programów można by możliwość tę wziąć pod uwagę. Jednak, jak zauważa Anna Freud, o ile prawdą jest "że każde wzmocnienie zaangażowania libidinalnego wywołuje niezawodnie za każdym razem wzrost wysiłków, które podejmuje ego dla intelektualnego przetworzenia procesu instynktownego, pociąga to wniosek, że niebezpieczeństwa popędowe czynią człowieka inteligentnym. W okresach spokoju instynktów, to znaczy gdy żadne niebezpieczeństwo mu nie grozi, człowiek ma prawo do pewnego stopnia głupoty. Z tego punktu widzenia lęk związany z instynktami gra taką samą rolę jak lęk realny"³⁵. Zatem intelektualizacja byłaby powiązana z ogólniejszymi właściwościami psychiki ludzkiej. Przedstawiony tu mechanizm, z jakim związane jest jej wystąpienie, dotyczyłoby nie tylko zagrożeń pochodzących ze sfery popędowej, a również lęków wywoływanych przez sytuację w świecie zewnętrznym. Wchodziłyby tu w grę napięcia społeczne i gospodarcze, obawy przed wojną itp. W przypadku artystów, istotnym źródłem owych lęków byłyby dodatkowo wspomniane tu w związku z poglądami Adorna zagrożenia polegają-

ce na inwazji kultury masowej, wyczuwanym kryzysie sztuki itp. Intelktualizacja byłaby reakcją na nie, mechanizmem obronnym psychiki ludzkiej. Powstaje jednak pytanie: Czy owa intelektualizacja przyczynia się do rzeczywistego rozwiązania problemów, będących źródłem niepokoju psychicznych /jak sugeruje Adorno/, czy też stanowi ona tylko ucieczkę, formę zdominowania uczucia przez myśl, jednak nie znajdującą odbicia w realnym działaniu, jak ma to miejsce u młodych ludzi w okresie dojrzewania według Anny Freud? Czy dążenia przedstawione w manifestach artystycznych rzeczywiście zmierzały, pomimo swych cech utopijnych, do zmiany świata i człowieka, czy tylko były mechanizmem obronnym psychiki, która w obliczu wojny, wstrząsów społecznych, kryzysów gospodarczych i kryzysu artystycznego szukała ucieczki przed lękiem w sferze dywagacji abstrakcyjnych, pojęciowych, tak ogólnych, że zdrowo myśląc, ich wcielenie w życie było mało prawdopodobne.

Próby odpowiedzi na to pytanie wymagałyby szczegółowych analiz. Nie mogąc ich tutaj przeprowadzić, ograniczę się do wskazania jeszcze jednej konsekwencji, jaka dla badań nad awangardą wyłania się z przedstawionego materiału. Psychoanalityczny mechanizm intelektualizacji wskazywałby, że różnica między tendencjami ekspresyjnymi w sztuce XX wieku, tj. między kierunkami podkreślającymi rolę uczuć i ich bezpośredniego ujawniania /np. ekspresjonizmem niemieckim, surrealizmem, action painting/, a kierunkami konstrukcyjnymi, podkreślającymi rolę reguł /np. neoplastycyzmem, konstruktywizmem radzieckim itp./ jest tylko zewnętrzna. W istocie wszystkie te tendencje wyrastałyby z takiego samego podłoża psychicznego, z odczucia lęku, zagrożenia, związanego np. z istniejącą sytuacją społeczno-polityczną. Te same przyczyny prowadziłyby jednak do częściowo odmiennych reakcji, do uruchomienia innych psychicznych mechanizmów obronnych. Raz byłyby to dążenia do jak najbardziej bezpośredniego wyrażania uczuć i ich rozładowania zastępczego /katharsis/. W drugim przypadku, dążenia do skrajnej abstrakcyjności, oderwania się od tego wszystkiego, co konkretne /od przedstawiania ludzi i przedmiotów, od zajmowania się sprawami związanymi z życiem indywidualnym lub społecznym/ i skierowania ku temu co ogólne /ku

kształtom geometrycznym, ku rozważaniu relacji uniwersalnych itp./ w celu opanowania lęku poprzez mechanizm intelektualizacji. Tendencje ekspresyjne i konstrukcyjne w sztuce XX wieku stanowiłyby więc tylko dwie strony tego samego zagadnienia polegającego na świadomym dążeniu do opanowania siły emocji.

Jak można więc ostatecznie zinterpretować tendencję do intelektualizacji występującą w sztuce współczesnej? Czy stanowi ona wyraz wysokiego stopnia samoświadomości artystów, czy też jest tylko mechanizmem obronnym ich psychiki? Trudno udzielić ostateczną odpowiedź. Być może przyniesie ją przyszły rozwój sztuki. Podjąłem jednak ten temat już obecnie, gdyż stanowi on przedmiot sporów między samymi artystami. W tej sytuacji ujęcie go w ramach szerszej perspektywy i jasne zarysowanie stanowisk wydaje się potrzebne, nawet jeśli nie można podać ostatecznego rozwiązania.

Przypisy:

¹Platon: Pajdros /XXII, 245/. Warszawa 1958, s. 68.

²Tamże, /XXII, 244/, s. 67.

³Tamże, /XXII, 245/, s. 67.

⁴W. Tatarkiewicz: Dzieje szczęścia pojęć. Warszawa 1975, s. 22.

⁵W. Tatarkiewicz: Estetyka starożytna. Wrocław - Warszawa - Kraków 1962, s. 37.

⁶Platon: Gorgiasz /XIX, 465/. Warszawa 1958, s. 48.

⁷Arystoteles: Etyka Nikomachejska /1140a 9/. Warszawa 1956, s. 211.

⁸Cyt. wg W. Tatarkiewicza: Dzieje ..., cyt. wyd., s. 68.

⁹Por. W. Tatarkiewicz: Estetyka nowożytna. Wrocław - Warszawa - Kraków 1967, s. 138.

¹⁰Cyt. wg Ph. Van Tieghem: Główne doktryny literackie we Francji. Warszawa 1971, s. 45.

¹¹W. Tatarkiewicz: Dzieje ..., cyt. wyd., s. 56.

¹²Cytuję wg tłumaczenia angielskiego: R. Poggioli: The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Massachusetts 1968, s. 183.

¹³Tamże, s. 184.

¹⁴J. Woźniakowski: Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej. W: Co się dzieje ze sztuką? Warszawa 1974, s. 215.

¹⁵Zagadnienia te szerzej rozważałem w artykułach: Problem intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych /w:/ Wybory i ryzyka awangardowe", rad. U. Czartoryska i R. Kluszczyński. Łódź 1985/ oraz: Sztuka, antysztuka, niesztuka - z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych /"Studia Filozoficzne" 1989, nr 1/.

¹⁶T.W. Adorno: Filozofia nowej muzyki. Warszawa 1974, s. 42.

¹⁷Tamże, s. 42-43.

¹⁸Tamże, s. 42.

¹⁹Tamże, s. 43.

²⁰Tamże, s. 44.

²¹G.W.F. Hegel: Wykłady o estetyce, t. II. Warszawa 1966, s. 286.

²²Tamże, s. 282-283.

²³T.W. Adorno, op. cit., s. 44.

²⁴Tamże, s. 45.

²⁵Tamże.

²⁶Tamże, s. 46.

²⁷Tamże, s. 46-47.

²⁸Definicja taka podana jest zarówno w "Słowniku języka polskiego" pod red. W. Doroszewskiego /t. III, Warszawa 1961, s. 232/, jak w "Słowniku języka polskiego" pod red. M. Szymczaka /t. I, Warszawa 1983, s. 797/.

²⁹J. Laplanche i J.-B. Pontalis: Vocabulaire de la Psychanalyse. Paris 1981, s. 204.

³⁰Tamże, s. 205 /por. także s. 387-388/.

³¹S. Freud: Das Ich und die Abwehrmechanismen /cyt. wg tłum. franc.: Le moi et les mecanismes de defense". Paris 1952, s. 147/.

³²Tamże, s. 144.

³³Tamże, s. 146.

³⁴Tamże, s. 145.

³⁵Tamże, s. 148.

³⁶Nie uwzględniając przedstawionej tu możliwości, w napisanym kilka lat temu artykule "Wartość ekspresji" /"Projekt" 1985, nr 6/, ujmowałem opozycyjnie tendencje ekspresyjne i konstrukcyjne /obiektywistyczne/ w sztuce XX wieku. Dziś inaczej podszedłbym do tego zagadnienia.