

Bogumiła Truchlińska

Dialog i poróżnienie

Sztuka i Filozofia 7, 295-300

1993

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.

Bogumiła Truchlińska

Dialog i poróżnienie

Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu.
Praca zbiorowa pod redakcją Tadeusza Szkołuta. Wydawnictwo UMCS. Lublin 1992, 148 s.

Zmiany zachodzące w sztuce najnowszej, a zwłaszcza zmierzch czy samolikwidacja awangard, pod znakiem których upłynął prawie cały XX wiek, prowadzą do niepokojów wśród estetyków, rodzą pytania o zasadność istnienia tej dyscypliny, skoro sztuka wkracza w stadium „po-”. W nurt tych rozważań, dokonujących analizy świadomości artystycznej doby dzisiejszej, włącza się zbiór rozpraw pt. *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu* pod redakcją Tadeusza Szkołuta. W myśl przyjętych założeń teoretyczno-metodologicznych przemiany dokonujące się w obrębie sztuki nowej i najnowszej są „symptomem pewnych procesów zachodzących w całej obecnej formacji kulturowo- cywilizacyjnej” (T. Szkołut: *Słowo wstępne*, s. 5). Do sformułowania tej hipotezy posłużyły Szkołutowi idee zawarte w pismach filozoficzno-estetycznych M. Bachtina, a zwłaszcza jego koncepcja sztuki jako samoświadomości i zarazem modelu kultury. Stąd też zamieszczono w omawianym tomie dwa teksty poświęcone Bachtinowi. Są to T. Szkołuta *Aksjologia estetyczna M. Bachtina: przestanie dla współczesności* (s. 10–52) i J. Mizińskiej *Między anonimowym „My” a wydrążonym „Ja” (Michała Bachtina antropologia dialogu)* (s. 53–71). Ten zwrot ku Bachtinowi można traktować, jak sądzę, jako swoistą filozofię oporu i odporu przeciwko naporowi „totalizującemu” (wbrew założeniom) idei postmodernistycznych. Bachtin ukazujący sztukę jako dialog włącza się, zdaniem Szkołuta, w podstawowy spór ideowy XX wieku między totalitaryzmem a demokracją, między siłami zmierzającymi do unifikacji i uprzedmiotowienia a siłami reprezentującymi plu-

ralistyczny model społeczeństwa i kultury, siłami akcentującymi podmiotowość jednostek i zbiorowości. Jego przekonanie o misyjności sztuki ma w tym konflikcie „chronić człowieka przed destrukcyjnymi potęgami oficjalności” (s. 50). Misyjność owa wiąże się także z ideą służenia naczelnym wartościom humanistycznym i z odpowiedzialnością artysty za słowo. Tego natomiast brakuje w „ideologii” postmodernizmu. *Przesłanie do współczesności* oznacza więc obronę pewnych fundamentalnych wartości, włącznie z myśleniem pojętym jako istota człowieczeństwa i dialogiem jako pożądanym modelem więzi kulturowych.

Wokół fenomenu postmodernizmu skupia się większość analiz, m.in. A. Jamrozikowej, K. Wilkoszewskiej, A. Zeidler-Janiszewskiej, T. Pękali. Przemiany współczesnej świadomości artystycznej dotyczą dwu poziomów przejawiania się. Pierwszy to sfera tzw. *praxis* artystycznej, czyli wyraz świadomości artystów, drugi zaś to świadomość krytyków i badaczy. Odnoszę wrażenie, iż większość prac zamieszczonych w zbiorze koncentruje się na probie uchwycenia przemian świadomości tego drugiego poziomu. B r a k związku z empirią artystyczną jest podstawowym brakiem tej pracy, ale — zaznaczam, iż ta modna kategoria postmodernistyczna nie musi być traktowana aksjologicznie. Jest to wskazanie pewnego pola badawczego, terenu penetracji potrzebnej do uchwycenia pełni tych przemian. Stawiam bowiem pytanie: na ile to, co krytycy i badacze „wczytują” w sztukę nową i najnowszą jest adekwatne i odpowiada faktycznej świadomości artystycznej? Znane są dyrektywy metodologiczne postmodernizmu traktujące dosyć swobodnie każdy „tekst”, zaś żaden z artystów nie zabrał tu głosu. Wielce pouczająca jest wypowiedź jednego z przedstawicieli sztuki najnowszej Ryszarda Ługowskiego (ASP): „Teoretycy tworzą ostatnio terminy post- lub neo- ażeby łatwiej opisać, móc przeprowadzić piękne analizy sztuki obecnej. Jednocześnie ci teoretycy nie żyją dniem dzisiejszym sztuki. Ich obraz sztuki jest obrazem cząstkowym”. (Z korespondencji własnej — BT). Cząstkowy — z konieczności — jest również obraz przemian świadomości krytycznoartystycznej dostarczony przez omawianą publikację.

Postawmy pytanie: na czym w istocie polegają te przemiany we współczesności? Co je konstytuuje, jaka jest ich geneza? Ową przemienność można by tu najogólniej określić jako przejście od moder-

nistycznego do postmodernistycznego myślenia o sztuce. Jednakże obydwa kluczowe terminy: *modernizm* i *postmodernizm* są nieprecyzyjne, nieostre. Stanowią coś w rodzaju pojemnego worka, do którego można wrzucić najprzeróżniejsze rzeczy. Stąd też pod pojęciem np. postmodernizmu kryją się nurty i tendencje kulturalne często sprzeczne, co można wyjaśnić ekspansywnością pojęcia i idei postmodernistycznych, zawłaszczających tereny coraz to nowsze. Kłopoty z postmodernizmem zaczynają się już na poziomie semantycznych intuicji i konotacji. I tu rozsądna wydaje mi się propozycja Anny Zeidler-Janiszewskiej, wyodrębniającej w artykule *O estetyce oporu J. F. Lyotarda* (s. 82–93) trzy terminy: *postmoderna* (jako epoka, czas, w którym żyjemy), *postmodernistyczność* (atmosfera intelektualna towarzysząca temu czasowi) i *postmodernizm* (zespół różnych ruchów kulturowych, czasem nawet przeciwstawiających się sobie). Ta sytuacja różnorodności prowadzi również do ukonstytuowania się różnych estetyk postmodernistycznych. Zeidler-Janiszewska wskazuje na trzy (przynajmniej) jej typy: 1. refleksja waloryzująca postmodernistyczne praktyki artystyczne, odwołująca się często do filozofii zwanej postmodernistyczną (różne wersje poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu, neo-pragmatyzm R. Rorty'ego itp.); 2. estetyka „dzieła otwartego” U. Eco; 3. estetyka oporu J. F. Lyotarda. Ten trzeci projekt stanowi główny przedmiot zainteresowania autorki. Wykazuje ona, iż estetyka oporu to w gruncie rzeczy nawiązanie do awangardowej z ducha (a tym samym modernistycznej) koncepcji traktowania praktyki artystycznej jako dziedziny oporu przeciwko ekspansywności rozumu instrumentalnego i redukowaniu przezeń wartości wyższych (mitycznych, światopoglądowych, metafizycznych). Okazuje się więc, że pewne klasyfikacje danych myślicieli są rzeczą umowną, zaś podstawowy kłopot z rozpoznaniem stopnia „antymodernistyczności” wiąże się ze zbyt pośpiesznym zidentyfikowaniem awangardy XX-wiecznej z moderną. Zapomniano bowiem o innych alternatywnych przejawach kultury nowoczesnej, np. o modernie wiedeńskiej, którą Lyotard traktuje jako melancholijną formę „pożegnania sensownej całości”.

Problem usytuowania awangard w szerszym kontekście kulturowym i interpretacyjnym zarazem pojawił się również w artykule B. Dziemiłdoka *Podmiot percepcji dzieła sztuki w kulturze postmodernistycznej* (s. 125–131). W oparciu o wyniki badań F. Jamesona i A. Huysena

autor dość przekonująco dowodzi konieczności odróżniania pojęć *modernizmu* i *awangardy* i wskazuje, iż sztuka postmodernistyczna lat sześćdziesiątych kontynuuje dążenia klasycznej awangardy (wspólne są m. in. wystąpienia przeciw izolacji wysokiej sztuki od życia, akceptacja kultury popularnej i masowej). Za początek więc postmodernizmu w sztuce uznaje autor artykułu pop-art, za kontynuację — różne nurty II awangardy (pop-art, happeningi, body-art, performance, minimal art i konceptual art). Jest to z pewnością stanowisko dyskusyjne i autor zdaje sobie z tego sprawę. „Jest jednak nie bardziej dyskusyjne i nie mniej uzasadnione od innych rozstrzygnąć tej kwestii” — stwierdza (s. 129). Wiąże się to zapewne z przekonaniem, iż to właśnie neoawangarda (II awangarda) zakwestionowała tradycyjny paradygmat estetyczny dotychczasowej sztuki w istotnych dlań aspektach takich jak: status artysty, akt twórczy, kunszt artystyczny, indywidualna ekspresja, dzieło sztuki i jego estetyczne walory oraz przeżycie estetyczne i estetyczne wartościowanie.

Próby konfrontacji sztuki awangardowej i postmodernistycznej i ich wartości estetycznych (o ile o takich można jeszcze mówić) stanowią przedmiot analiz T. Pękali (*Wartości estetyczne w sztuce awangardowej i postmodernistycznej*, s. 113-124). Autorka jest przekonana, iż sztuka postmodernistyczna docenia jednak ważność tych jakości dzieła, które prowadzą do ukonstytuowania wartości estetycznej. Natomiast „zmiana stosunku do wartości estetycznych jest częścią szerszego zjawiska, jakim jest proces rozpadu fundamentalnych wartości kultury wyrosłej z idei postępu i kultu racjonalności” (s. 14). Inaczej mówiąc — z kryzysu nowoczesności. Ze zmianami zachodzącymi w sztuce współczesnej (w neoawangardzie) wiąże się również kryzys jeszcze jednej idei ocalenia człowieka przez permanentną twórczość, jak i odejście od nadmiernej intelektualizacji. Sztuka postmodernistyczna uchyla się — jak twierdzi autorka — od misji awangardy w przemianach świadomości człowieka i akcentuje raczej „nierozumienie” jako funkcję sztuki. Czas postmoderny określa Pękala bardzo trafnie jako *kulturę przesilenia*, a jej przejawem „staje się odejście sztuki od odniesień do świata rzeczy i idei ku językowi samej sztuki, ku językowi obrazów” (s. 118).

Byłoby rzeczą wielce pożądaną, gdyby ktoś zadał sobie trud i sporządził tabelę wyróżników sztuki tradycyjnej, nowoczesnej i postnowoczesnej. Taką tablicę rozbieżności między modernizmem a postmoder-

nizmem w oparciu o 12 głównych problemów filozoficznych sporządziła J. Mizińska (s. 55). W świetle wyróżników postmodernizmu dochodzi się więc do wniosku, iż „postmodernizm nie jest niczym więcej niż modernizmem na opak” (s. 54), zaś „zasadą postmodernistycznego myślenia jest negacja kolejnych aksjomatów modernizmu” (s. 55). Czy w tym ciągu negacji wyczerpie się sens kultury postmodernistycznej? Na razie postmodernizm jawi się jako anarchizm, monadyzm i nihilizm. „Wizja świata trwałych pomników człowieczeństwa, po klęsce przedwczesnych nadziei, na zasadzie prostego odwrócenia, zamieniła się w wizję cmentarzyska i śmietnika” — konstatuje J. Mizińska. Cmentarze i śmietniki są nieodłączne wprawdzie od ludzkiej egzystencji i cywilizacji, rzecz jednak w tym, by przyszły „archeolog myśli” nie tylko z nich wnosił o kulturze schyłku XX wieku. Zadaję sobie (i nie tylko sobie) pytanie: czy postmodernizm jest antyhumanizmem? Odpowiedź na nie zdaje się przeziarać również z niektórych artykułów *Przemian współczesnej świadomości artystycznej...*, m.in. z tekstów Mizińskiej, Pękali, Szkołuta. Ujawniają one przekonanie, iż postmodernizm jest negacją pewnego paradygmatu humanizmu, operującego pojęciem postępu, rozumu i ludzkości. Chciałoby się tu rzec za Goya: „Monstra się budzą, kiedy rozum śpi”. Koniec wieku XIX przyniósł ideę „śmierci Boga”, koniec XX wiek ideę „śmierci człowieka”. Co wyłoni się spoza nich, czy jest szansa na jakieś narodziny? Może to więc będzie jakaś syntetyzująca idea w rodzaju „bogoczwolika” propagowana przez irracjonalny New Age, może zaś — przez skompromitowanie wartości humanizmu — odrodzenie teocentryzmu z jego własną antropologią, opartą wszakże o mocne podstawy filozofii racjonalistycznej.

Postmodernizm ujawniał nam fakt nierównomiernego rozwoju naszej kultury, jak i osobowość człowieka. Już w Dwudziestoleciu w nurtach tzw. neohumanizmu, pedagogiki kultury i w personalizmie zwracano uwagę na dysharmonię w rozwoju sfery obiektywnej i subiektywnej, przerost tworzenia nad kształceniem, zaś w kształceniu osobowości — zaniedbanie sprawy uczuć i woli na rzecz rozwoju intelektu. Spustoszeń dokonały także tendencje kolektywistyczne epoki, skompromitowały bowiem tak istotną dla człowieka jako istoty społecznej wartość wspólnoty. Wiara w ocalającą wartość sztuki przetrwała właściwie do chwili obecnej i podkreślana była wbrew świadomości kryzysowej naszych czasów u wielu filozofów (Heidegger, Gadamer, Adorno i in.). Prze-

miany zachodzące w świadomości artystycznej końca XX wieku są niczym innym jak świadomością kryzysu. Kryzys nie musi wszakże oznaczać krachu czy jakiejś katastrofy. W języku chińskim mamy na jego oznaczenie dwa znaki — „niebezpieczeństwo” i „szansa”. Szansę stwarza tu odpowiedzialność filozofów, uczonych i artystów za kształt kultury przyszłości. Odpowiedzialność także za stosunek do przeszłości.

Przypomnienie idei filozoficzno-estetycznych Bachtina, dokonane przez Mizińską i Szkołuta, to próba wskazania tzw. tradycji żywej, konstruktywnego zaplecza kulturowego w sytuacji powszechnego poczucia kryzysu. Bachtinowskie przesłanie do współczesności tkwi moim zdaniem w ukazaniu kulturotwórczego znaczenia różnorodności, w podkreśleniu idei polifoniczności jako podstawy dialogu. Nie muszę tu chyba podkreślać, że jest to inna wersja różnorodności niż w postmodernizmie, bo ukierunkowana na Innego czy Drugiego. Różnorodność postmodernistyczna jest ukierunkowana i jest to wielość „obok siebie”, nie komunikująca się z sobą: wielość głosów nie słyszających się wzajemnie. Nie jest to więc pluralizm konstruktywny, kulturotwórczy. Wielość bowiem grających instrumentów nie tworzy jeszcze koncertu. Monadyczność, owa współczesna wersja indywidualizmu, nie może również stanowić o rozwoju kultury. O tym bowiem decydują nie tylko poróżnienia, ale i dialog między nimi.