

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

SZTUKA WIELKIEJ AWANGARDY –
SZTUKA INTELEKTUALNEJ ROZKOSZY?¹

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę analizy sztuki Wielkiej Awangardy jako elitarnego (skierowanego do wąskiego grona odbiorców) doświadczenia estetycznego, którego pozytywnym zwieńczeniem jest świadoma rozkosz estetyczna. Analiza ta zostanie dokonana w perspektywie filozoficznych rozważań na temat sztuki awangardowej hiszpańskiego myśliciela José Ortegi y Gasseta. Przyjęta perspektywa badawcza pozwoli nie tylko na wskazanie głównych cech charakteryzujących i wyróżniających sztukę Wielkiej Awangardy, ale także na zarysowanie warunków intelektualistycznego zwrotu w sztuce europejskiej XX wieku. Zwrot ten sprzężony był z ideałem elitarności sztuki, wokół którego koncentrują się refleksje Ortegi y Gasseta pochodzące z wydanego w 1925 roku eseju pt. *Dehumanizacja sztuki*.

SŁOWA KLUCZOWE

Wielka Awangarda, rozkosz, elitaryzm, dehumanizacja, José Ortega y Gasset

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Pracownia Retoryki Logicznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie tez opracowanych przez autorkę w książce *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasset* (Kraków 2014).

Sztuka Wielkiej Awangardy była unikatowym zjawiskiem w historii artystycznej działalności człowieka. Nadrzędną ideą, która przyświecała twórcom awangardowym, było uwolnienie sztuki z wpływu tradycji i skostniałego akademizmu. Zerwanie ze stylistyką *mimesis* i utylitaryzmem miało ponadto ocalić sztukę od jej umasowienia i dewaluacji. Awangardyści postulowali także powrót do czysto estetycznych wartości sztuki, propagując hasło „sztuki dla sztuki”. Warto podkreślić, że uprawianie sztuki stanowiącej antytezę sztuki masowej miało swoje początki już w twórczości impresjonistów i postimpresjonistów, jednak dopiero twórczość artystów Wielkiej Awangardy stała się prawdziwą sztuką „niewielu dla niewielu”².

Artykuł stanowi próbę analizy sztuki Wielkiej Awangardy jako elitarnego (skierowanego do wąskiego grona odbiorców) doświadczenia estetycznego, którego pozytywnym zwieńczeniem jest świadoma rozkosz estetyczna. Analiza ta zostanie dokonana w perspektywie filozoficznych rozważań na temat sztuki awangardowej hiszpańskiego myśliciela José Ortegi y Gasset. Przyjęta perspektywa badawcza pozwoli nie tylko na wskazanie głównych cech charakteryzujących i wyróżniających sztukę Wielkiej Awangardy, ale także na zarysowanie warunków intelektualistycznego zwrotu w sztuce europejskiej XX wieku. Zwrot ten sprzężony był z ideałem elitarności sztuki, wokół którego koncentrują się refleksje Ortegi y Gasset pochodzące z wydanego w 1925 roku eseju pt. *Dehumanizacja sztuki*.

Wielka Awangarda w historii sztuki

Wielka Awangarda oznacza zespół trendów i tendencji w sztuce pierwszej połowy XX wieku i obecnie uważamy ją raczej za nowatorską postawę artystyczną niż konkretny rodzaj sztuki, rozumiany w kategoriach stylistycznych. Stefan Morawski określa ramy czasowe Wielkiej Awangardy, wyznaczając jej punkty wyjścia i dojścia na lata 1905–1930³. W artykule *Spoglądając na sztukę minionego wieku* Grzegorz Dziamski podkreśla, że większość badaczy zgadza się co do tych czasowych ram pierwszej awangardy, ponieważ właśnie wtedy „narodziły się programy wszystkich głównych kierunków awangardowych, nastąpiło «wybuchowe rozszczepienie

² A. Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 221.

³ Por. S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

ducha europejskiego» (Charles Jencks) powodujące łańcuchową reakcję we wszystkich sferach kultury, nałożenie się rewolucji artystycznej, politycznej, technicznej, dające poczucie uczestnictwa w narodzinach nowej epoki”⁴. Niewątpliwie jednak, na co także wskazuje Dziamski, artystyczny okres ścisłej Wielkiej Awangardy kończy się mniej więcej w 1930 roku:

W odniesieniu do lat 30. można mówić o tradycji awangardy, ale już nie o awangardzie, jeśli nie chce się popadać w *contradiction in terminis* i nazywać awangardą zjawisk, które – choć niezrozumiałe i nieakceptowane przez większość publiczności, bezpardonowo atakowane tak z prawicowych, jak i lewicowych pozycji – pozbawione już były wcześniejszego radykalizmu artystycznego i społecznego⁵.

Sam termin „awangarda” został zapożyczony z języka wojskowego, w którym oznacza straż przednią, torującą drogę głównym siłom armii. Francuskie określenie *avant-garde*, użyte do opisania nowatorskich rozwiązań w sztuce, pojawiło się już w epoce romantyzmu, wówczas jednak rozumiane było przez krytykę artystyczną jako synonim radykalizmu i dynamizmu artystycznego. Na przełomie wieków XIX i XX jednym z głównych popularyzatorów tego terminu był poeta Guillaume Apollinaire, który przez artystyczną awangardę rozumiał zbieżne dążenia współczesnych mu malarzy i poetów.

Niewątpliwie zjawisko tak wielobarwne i złożone, jakim była Wielka Awangarda, trudno nawet dzisiaj, z perspektywy czasu, włożyć w ramy jednej, trwałej definicji. Zdarza się również, że podejmowane próby, mające na celu definicyjne dookreślenie Wielkiej Awangardy, doprowadziły do powstania jej dwuwymiarowego obrazu, któremu daleko do naukowego obiektywizmu. Przyczyny tego zjawiska są dwojakiego rodzaju. Z jednej strony część badaczy sztuki, obok opisu wybranych działań awangardowych, skupiała się głównie na negatywnej ocenie sztuki tradycyjnej. Badacze ci zwykli stawiać Wielką Awangardę w prostej opozycji do dotychczasowej sztuki, wskazując na jej antyhistoryczną postawę. Z drugiej strony apologetci sztuki tradycyjnej problematyzowali awangardę, zachowując wobec niej wrogie stanowisko. Stąd po dziś dzień możemy się spotkać z dwiema skrajnie różnymi ocenami twórczości awangardystów pierwszej połowy XX wieku. Mamy zatem obraz Wielkiej Awangardy „rozumianej

⁴ G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 6.

⁵ Tamże, s. 6.

jako zbawienny wstrząs, przywracający sztuce żywotność i czyniący ją zdolną do pokierowania losami świata, a z drugiej – jako erupcja barbarzyństwa i złego smaku, prymitywizmu i głupoty, jako zwiastun upadku sztuki i końca kultury”⁶.

Mimo ambiwalentnego obrazu formacji, wyłaniającego się niejednokrotnie z jej historycznych opracowań, nie sposób zaprzeczyć, że była ona zjawiskiem, które na trwałe odmieniło sztukę europejską. Przede wszystkim Wielka Awangarda otwarła nowe artystyczne i estetyczne horyzonty w sztuce, spośród których istotny dla naszych rozważań jest intelektualistyczny zwrot ku formom zdehumanizowanym. Zwrot ten był fundamentem procesu elitaryzacji sztuki, który zawężał grono potencjalnych odbiorców do jednostek zdolnych do doświadczenia estetycznej rozkoszy.

Sztuka elitarna a sztuka popularna

Rockwell Gray podkreśla, że choć Ortega y Gasset w *Dehumanizacji sztuki* zawiesza swój naturalny smak estetyczny, sztuka elitarna jest dla niego niezmiennie synonimem sztuki nowatorskiej, awangardowej, która z definicji jest zaprzeczeniem sztuki popularnej⁷. Przykładem takiej sztuki popularnej może być choćby twórczość romantyczna, która bardzo szybko zyskiwała uznanie szerokiej publiczności, ponieważ każdy przeciętny odbiorca rozpoznawał w niej przedstawienia czy też emocje znane z codziennej rzeczywistości. Natomiast sztukę awangardową nazywał Ortega y Gasset sztuką „antypopularną”⁸, gdyż świadomie odchodziła ona od realizmu i naturalizmu przedstawień, z premedytacją odrzucała kanony sztuki dotychczasowej i celowo łamała reguły komunikacji obowiązujące do tej pory między artystą a odbiorcą.

Główną przyczyną braku popularności sztuki awangardowej była jednak nie rozbieżność gustów elit i mas, ale zjawisko o wiele głębsze. Jak pisał Ortega y Gasset: „nie chodzi bowiem o to, że większości nie podoba się sztuka młodych, a mniejszości tak – rzecz w tym, że większość, masy, tej sztuki nie rozumie”⁹. Niezrozumienie sztuki awangardowej przez jednostki

⁶ R.W. Kluszczyński, *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 10–11.

⁷ R. Gray, *Ortega y Gasset and Modern Culture*, „Salmagundi” 1967, No. 35, s. 21.

⁸ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 280.

⁹ Tamże.

składające się na ortegiańską masę ludzką było główną przyczyną jej odrzucenia i co najważniejsze, socjotwórczym czynnikiem dzielącym odbiorców (a w szerszym kontekście całe społeczeństwo) na dwie grupy: wtajemniczonych, którymi byli sami artyści jako autorzy dzieł, a także kulturowo i intelektualnie przygotowane elity, oraz niewtajemniczonych, czyli ludzkie masy.

Sztuka Wielkiej Awangardy była przede wszystkim zaprzeczeniem dotychczasowego modelu odbioru sztuki realistycznej i naturalistycznej. Model ten polegał na poszukiwaniu przez odbiorcę w dziele elementów dostępnych w otaczającej go rzeczywistości, elementów, które współgrałyby z jego życiowym doświadczeniem. Niezrozumiałe dzieła awangardowe nie odpowiadały na ową potrzebę emocjonalnego przeżywania przedstawięń znanych odbiorcy z jego doświadczeń pozaartystycznych. Sztuka awangardowa odmawiała mu emocjonalnej satysfakcji i potwierdzenia jego wyjątkowej pozycji. Przyczyną tego zjawiska był według Ortegi y Gassetta brak odpowiedniej wrażliwości do odbioru nowego rodzaju sztuki. Potrzeba nowej wrażliwości powstała wraz z pojawieniem się nurtów awangardowych, które zaczęły oddalać się od ogólnoludzkiego, uniwersalnego charakteru sztuki na rzecz form odhumanizowanych, abstrakcyjnych i zintelektualizowanych. Nową wrażliwość filozof określał jako „artystyczną”, w przeciwieństwie do wrażliwości „ludzkiej”¹⁰. Wrażliwość ta była adekwatna do nowego rodzaju sztuki, która odrealniała przedmiot estetyczny i była zaprzeczeniem sztuki rozumianej jako ilustracja rzeczywistości przeżywanej, czyli właśnie „ludzkiej”. Dzieła awangardowe pozbawione były ludzkiej treści i jako takie przedstawiały „artystyczną przezroczystość”¹¹. Ta przezroczystość dzieł wiązała się z postępującym procesem eliminacji elementów humanizujących, które dominowały w sztuce tradycyjnej. Proces puryfikacji doprowadził do powstania nowego rodzaju sztuki, którą Ortega y Gasset nazywa sztuką zdehumanizowaną, a której najpełniejszym wyrazem była większość nurtów Wielkiej Awangardy.

Hiszpański filozof w następujący sposób definiuje samo pojęcie dehumanizacji:

Widzimy, że artysta nie tylko nie stara się mniej lub bardziej nieudolnie naśladować rzeczywistość[ci], lecz wręcz zwraca się przeciwko niej. Decyduje się na deformację rzeczywistości, na zniszczenie jej aspektów „ludzkich”, czyli innymi słowy – na jej dehumanizację¹².

¹⁰ Tamże, s. 281.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 294.

Osiągnięcie tego celu nie sprowadzało się jednak do prostego odrzucenia form rzeczywistych, gdyż – jak twierdził Ortega y Gasset – nawet w najbardziej abstrakcyjnej linii kryją się pewne pierwiastki form naturalnych. Dehumanizacja sztuki polegała zatem nie tylko na wyeliminowaniu aspektów „ludzkich” z dzieła, ale też na tym, że sama była aktem dehumanizacji. W sztuce awangardowej nie chodziło bowiem o dziwaczne, nieregularne, odrealnione formy stwarzane przez artystów, ale o całkowite zniszczenie aspektu ludzkiego. Innymi słowy, dehumanizacja była negacją tego, co ludzkie, a nie prostą kreacją ahumanistycznych form.

Dehumanizacja w praktyce artystycznej

W tym miejscu warto przywołać wybrane dzieła twórców Wielkiej Awangardy, które obrazują artystyczne rozwinięcie idei dehumanizacji sztuki. Wydaje się bowiem, że postulat puryfikacji sztuki z pierwiastków humanizujących został przez artystów zrealizowany na dwóch poziomach: w zakresie formy oraz w zakresie koloru. Dehumanizacja formy to przede wszystkim rozbicie układów naturalnych i deformacja rzeczywistych kształtów tego, co obrazowane. Odejście od mimetyzmu kompozycyjnego i naturalnych układów elementów przedstawionych w dziele to zasługa malarstwa surrealistycznego. Natomiast w dekonstrukcję realistycznych form szczególnie wkład wnieśli artyści, których sztukę określamy mianem kubizmu. Dehumanizacja w zakresie koloru to z kolei domena malarstwa fowistycznego i niemieckiego ekspresjonizmu. W sztuce fowistów i ekspresjonistów kolor zostaje zdekonstruowany przede wszystkim przez odejście od naturalnych barw występujących w przyrodzie, ale także dzięki zabiegowi hiperbolizacji kolorów użytych w dziele i operowaniu wysoką kontrastowością barw kładzionych obok siebie na płótnie. Zwłaszcza w malarstwie fowistycznym barwy są mocno nasycone i celowo drażnią odbiorcę nieprzystawalnością do rzeczywistości znanej mu z doświadczeń pozaartystycznych.

Pod kątem dehumanizacji formy warto przyjrzeć się obrazowi Pabla Picassa *Kobieta w koszuli siedząca w fotelu* z 1913 roku. Podczas pierwszej publicznej ekspozycji dzieło Picassa wywołało wśród publiczności gwałtowne oburzenie. Nie było ono jednak reakcją na wierny portret brzydkiej kobiety, lecz na odhumanizowane i niezrozumiałe przedstawienie kobiety w ogóle. Obraz ten składa się z dowolnie skomponowanych fragmentów tradycyjnego portretu kobiety, zostawiając odbiorcy pole do samodzielnego

odtworzenia artystycznego ujęcia „kobiety w koszuli siedzącej w fotelu”. W tym celu odbiorca musi wykazać się twórczą wyobraźnią, kreatywnością i znajomością przyjętej przez artystę konwencji, bowiem wtedy i tylko wtedy doświadczy estetycznej (intelektualnej) rozkoszy.

Podobnie rzecz się ma z prekubistycznym dziełem Paula Cézanne’a *Widok na górę St-Victoire z Bellevue* z 1885 roku. Na obrazie widzimy sielankowy pejzaż z górą Sainte-Victoire w tle, który został podzielony na geometryzujące fragmenty przyrody ożywionej i ludzkich domostw. Góry mają stożkowate kształty, a domy ludzkie to prostokąty i kwadraty, ledwie przypominające siedziby ludzkie znane z otaczającej nas rzeczywistości. Dzieło Cézanne’a jest jedną z pierwszych zapowiedzi pełnej dekonstrukcji form, która miała miejsce nieco później w kubizmie i surrealizmie, ale niewątpliwie wprowadza nas w klimat, w którym nad zmysłową percepcją dzieła musi zostać nadbudowana praca wyobraźni i intelektu.

Surrealistyczne wizje płynące ze sfery nieświadomości stanowiły z kolei radykalne zerwanie z mimetyzmem w zakresie kompozycji dzieła. Obraz Salvadora Dalego *Sen wywołany lotem pszczoły wokół jabłka-grantu na sekundę przed przebudzeniem* z roku 1944 to fantastyczna, irracjonalna wizja artysty, w której z pozoru realistyczne elementy (ciało kobiety, atakujące tygrysy, sztucer) tworzą ostatecznie antyrealistyczną całość. Dzieło to opiera się na dowolnym, subiektywnym zestawieniu form rzeczywistych, którego efektem jest absurdalna i zdehumanizowana (pomimo dosłownej „obecności” kobiety leżącej w centralnym punkcie obrazu!) całość.

Dekonstrukcja koloru ujawnia się szczególnie w obrazie *Czerwone drzewa* (1906) Maurice’a de Vlamincka. Realizm sielankowego widoku drzew został w tym przypadku przełamany na dwóch poziomach: po pierwsze, barwy użyte do przedstawienia przyrody nie mają nic wspólnego z barwami rzeczywistymi występującymi w naturze, po drugie, kolory te zostały celowo przesycone i drażnią odbiorcę swoją intensywnością i nieprzystawalnością do rzeczywistości. Vlaminck wymaga od odbiorcy przebiccia się przez odrealnioną powierzchnię obrazu i dotarcia do właściwego pejzażu niespotykaną dotychczas w historii sztuki drogą.

Ekspresjonistyczny obraz Henriego Matisse’a *Pani Matisse. Portret z zieloną smugą* z 1905 roku to także przykład odejścia od naturalizmu w zakresie koloru. Kobięcy portret został celowo przełamany tytułową zieloną smugą i – podobnie jak w przypadku wspomnianego dzieła Picassa – wymaga od odbiorcy intelektualnego nastawienia i wzmożonej pracy wyobraźni. Przedstawienie kobiety w obrazie Matisse’a, choć w zakresie

formy zdecydowanie bliższe rzeczywistości niż w przypadku dzieła Picassa, nie odwołuje się do tradycyjnej, estetycznej kategorii piękna. W tym kontekście oba te obrazy warto zestawić z „klasycznymi” kobiecymi portretami, takimi jak *Portret Markizy Bermúdez* Francisca Goi z 1786 roku, *Dziewczyna z perłą* Jana Vermeera z 1664 roku czy najstynniejszy kobiecy portret świata *Mona Lisa* Leonarda da Vinci z lat 1503–1506, w których wartość piękna, oddawanego za pomocą harmonijnych proporcji, naturalistycznego koloru i wiernego odwzorowania kobiecej urody, miała kluczowe znaczenie dla artystów. Wartość ta zostaje przez Matisse’a zupełnie pominięta: nawet jeśli Pani Matisse nie była pięknością, to malarz nie stara się zrobić niczego, aby jej artystyczne przedstawienie ukryło mankamenty urody. Nie taki jest zresztą cel artysty: zielona smuga i duża dowolność w zakresie wiernego oddania ludzkiej fizjonomii mają wytrącić odbiorcę z równowagi i zaprosić do intelektualnej gry z dziełem.

Awangardowy ideał „sztuki dla sztuki”

Powyższe przykłady sztuki Wielkiej Awangardy pokazują przede wszystkim, że była ona wyzwaniem dla intelektu i wyobraźni odbiorcy. Zmuszała, by wykonał on określoną pracę, której pozytywnym zwieńczeniem miała być świadoma przyjemność, rozkosz estetyczna. Intelekt i wyobraźnia potrzebne były tam, gdzie nie było już więcej form mających swe odpowiedniki w życiu. W ich miejsce pojawiły się takie narzędzia dehumanizacji, jak metafora, zmiana perspektywy czy ironia. Zabiegi te miały na celu podkreślenie nowatorskich ideałów awangardystów, którzy radykalnie odcinali się od tradycyjnej sztuki przedstawieniowej. Sztuka realistyczna i naturalistyczna była dla nich synonimem twórczości niewymagającej intelektualnego wysiłku i odpowiadającej gustom przeciętnego odbiorcy masowego. Natomiast sztuka, którą tworzyli, miała być realizacją ideału „sztuką dla sztuki”, czyli twórczości wolnej od ideologicznych naleciałości i nastawionej na intelektualizujące przeżycie estetyczne.

Metafora jako jeden z przejawów dehumanizacji przestała być jedynie narzędziem dekoracji czy uwypuklenia rzeczywistości przedstawianej. Ortega y Gasset pisze, że awangardowa metafora „pozbywa się elementów rzeczywistych maskując je i czyniąc z nich coś zupełnie odmiennego”¹³,

¹³ Tamże, s. 304.

a przede wszystkim eksponuje wszystko to, co dotychczas pozostawało w sferze tabu. W sztuce Wielkiej Awangardy przełamanie tradycyjnych tabu oznaczało całkowite obnażenie ukrywanych dotąd emocji, instynktów, wyobrażeń czy wizji podświadomości.

Zmiana perspektywy w zdehumanizowanych dziełach awangardowych polegała natomiast na odwróceniu hierarchii wartości. Bowiem, jak pisze hiszpański filozof, w sztuce awangardowej „drobne wydarzenia z życia ukazane zostaną na pierwszym planie i w monumentalnych wymiarach”¹⁴. Zabieg ten Ortega y Gasset nazywa „podrealizmem”, który obok metafory, będącej wyrazem dążenia do „nadrealizmu” (w sensie ujawniania prawdziwych emocji, uczuć, instynktów itd.), zaspokajał potrzebę ucieczki od rzeczywistości, innymi słowy, ucieczki od realizmu przedstawień.

Sztuka awangardowa była także przesiąknięta ironią, która miała na celu wyeliminowanie wszelkiego patosu, charakterystycznego dla sztuki przedstawieniowej. Ironia ta często przyjmowała formę autoironii, ponieważ sztuka zdehumanizowana, bez względu na swoją treść, kpiła sama z siebie. Sztuka ta miała być formą wyrafinowanej zabawy czy też gry, która dostarcza odbiorcy intelektualnej, estetycznej rozkoszy.

Wszystkie te zabiegi miały jednak jeden wspólny cel: fundowały elitarystyczne poszukiwania ideału „sztuki dla sztuki”, które Ortega y Gasset określa mianem atrascendentności sztuki awangardowej. Najistotniejszym aspektem tego zjawiska było to, że artyści awangardowi zajmowali się sztuką w pozornie lekceważący sposób: traktując ją jako zabawę i ostentacyjnie odrzucając kanony sztuki tradycyjnej. Postawa ta była jednak ich celowym i świadomym wyborem, ponieważ im bardziej sztuka pozbawiona była doniosłego znaczenia, tym bardziej zajmowała ich uwagę. Zjawisko to było niewątpliwie zaprzeczeniem tradycyjnej pozycji artysty i znaczenia sztuki. Dotychczasowa sztuka była bowiem transcendentna dlatego, że zajmowała się najpoważniejszymi problemami ludzkości, i jak pisał Ortega y Gasset, „reprezentowała drzemiącą w ludzkości potencjalną siłę nadającą gatunkowi ludzkiemu godność i usprawiedliwiającą jego istnienie”¹⁵. Tak rozumianą sztukę tradycyjną nazywa on transcendentną, czyli przekraczającą ramy pojęcia „sztuki dla sztuki”, zaangażowaną ideologicznie i przy tym często patetyczną. Natomiast sztuka wyzwolona z kanonów przeszłości miała być atrascendentna, czyli wolna od wszelkich ideologicznych

¹⁴ Tamże, s. 306.

¹⁵ Tamże, s. 318.

nałeciałości, pozaartystycznych aspiracji czy wreszcie patetyzmu. Sztuka Wielkiej Awangardy miała być tym samym elitarystyczną realizacją ideału „sztuki dla sztuki”, dostarczającą odbiorcy estetycznej rozkoszy o podłożu intelektualnym.

Sztuka intelektualnej rozkoszy

Opisany przez Ortegę y Gasset proces puryfikacji i intelektualizacji sztuki niósł ze sobą niebezpieczeństwo utraty przez nią jakiegokolwiek znaczenia. Sztuka Wielkiej Awangardy, która radykalnie zerwała z tradycją, odrzuciła realizm i naturalizm przedstawień na rzecz deformacji rzeczywistości, mogła bowiem stać się sztuką drugorzędną i pozbawioną znaczenia. Sztuka atrascendentna miała być według hiszpańskiego filozofa bliska współczesnym „triumfom sportu i zabawy”¹⁶, czyli opisanemu w *Buncie mas* szantażowi młodości¹⁷. Sztuka awangardowa jako odświeżenie skostniałych form i zerwanie z tradycją na rzecz tego, co nowe i nieodkryte, mogła zaoferować wybawienie człowieka „poprzez wyzwolenie go od powagi życia i niespodziewane przeniesienie go w wiek chłopięcy”¹⁸. Jednak równocześnie owo odejście od tradycji i zakwestionowanie dorobku całej dotychczasowej sztuki europejskiej mogło prowadzić do całkowitej alienacji sztuki, tworzonej dla wąskiego grona odbiorców, i zamknięcia jej w hermetycznym świecie elitaryzmu zarówno kulturowego, jak i społecznego.

Dlatego wydaje się, że możemy mówić o ambiwalentnym charakterze sztuki awangardowej, która z jednej strony, atakując tradycję, kwestionowała ideę sztuki w ogóle, a co za tym idzie podważała swoje podstawy i tym samym kwestionowała także samą siebie, a z drugiej strony wykazywała wielki entuzjazm dla swojej najnowszej postaci i intelektualistycznego ideału „sztuki dla sztuki”. Dziś już wiemy, że intelektualistyczny zwrot w sztuce, który nastąpił wraz z powstaniem nurtów Wielkiej Awangardy, miał się dopiero w pełni rozwinąć w artystycznym i estetycznym pluralizmie XX wieku. Jednak pisząc o sztuce awangardowej, Ortega y Gasset

¹⁶ Tamże, s. 319.

¹⁷ Por. tenże, *Bunt mas*, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982.

¹⁸ Tenże, *Dehumanizacja sztuki*, wyd. cyt., s. 319.

był pewien jednej rzeczy: u progu dwudziestego stulecia sztuka europejska wkroczyła na drogę, z której nie będzie już odwrotu. Jakiegokolwiek ocenie poddamy sztukę Wielkiej Awangardy, nie sposób zaprzeczyć, że odrzucając tradycję i realizując wszystkie opisane powyżej postulaty, sztuka ta poszła w zupełnie nowym artystycznym i estetycznym kierunku. Kierunek ten oznaczał przede wszystkim dehumanizację, której konsekwencją stał się postępujący w XX wieku proces intelektualizacji sztuki. W tej perspektywie sztuka Wielkiej Awangardy była niewątpliwie przykładem twórczości pionierskiej, która odwoływała się do intelektualnych zdolności odbiorcy, oferując doświadczenie wymagającej, estetycznej rozkoszy.

THE GREAT AVANT-GARDE ART – THE ART OF INTELLECTUAL PLEASURE?

ABSTRACT

The article consists of an analysis of the Great Avant-garde art as an exclusive (addressed to a narrow audience) aesthetic experience, which aims in conscious culmination of aesthetic pleasure. The analysis is presented in the perspective of philosophical reflections on avant-garde art of Spanish philosopher José Ortega y Gasset. The adopted research perspective allows to identify the main features characterizing and distinguishing the Great Avant-garde art, but also to scratch basic conditions of intellectualist revolution in European art at the beginning of the twentieth century. The revolution was closely associated with the ideal of elitism of art which was widely described by Ortega y Gasset in “Dehumanization of art” (1925).

KEY WORDS

Great Avant-garde, aesthetic pleasure, elitism, dehumanization, José Ortega y Gasset

BIBLIOGRAFIA

1. Bernard É., *Sztuka nowoczesna*, tłum. A. Kielczewska, Warszawa 2007.
2. Dziamski G., *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 1–19.
3. Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009.
4. Gray R., *Ortega y Gasset and Modern Culture*, “Salmagundi” 1967, No. 35, s. 6–41.

5. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
6. Janicka K., *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.
7. Kluszczyński R. W., *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
8. Kłoskowska A., *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
9. Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
10. Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, [w:] tegoż, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 3–233.
11. Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, wybór i wstęp S. Cichowicz, tłum. P. Niklewicz, Warszawa, 1980, s. 278–323.