Czy Mościkier nie „zagalopował się" w stawianiu tak śmiałych, radykalnych wręcz tez oraz czy w świetle przedstawionego materiału odnajdujemy rozwiązanie przedstawionego we wstępie dylematu? Tak i nie. Po pierwsze, zaprezentowany, dość ubogi i oparty w gruncie rzeczy na jednej wyróżnionej pracy materiał nie daje prawa do wnoszenia o istnieniu tak skomplikowanych mechanizmów życia społecznego u zwierząt. W tym względzie wypada raczej zgodzić się z Robertem Wrightem, który w *The Moral Animal (Zwierzę moralne)* zdaje się sugerować, że zachowania te są przejawami przede wszystkim rozwiniętego instynktu seksualnego. Nie przekreśla to oczywiście nadziei na odnalezienie głębszych podstaw moralności u zwierząt, przestrzegałbym jedynie przed zbyt pochopnym, opartym na ledwie mglistych analogiach antropomorfizowaniem. Istnienie moralności jest uwarunkowane skomplikowanym, ale zarazem skutecznym nośnikiem informacji o wartościach, a temu, oparty na sygnałach, miast niosących znaczenia symbolach, „język" (?) zwierzęcy nie jest w stanie sprostać. Po drugie, taka „rozczłonkowana" „etyka stada" nic nam nie daje. Opierając się na istnieniu zalążków czy nawet prymitywnej moralności u zwierząt, nie da się spełnić postulatu stworzenia wszechobejmującej etyki. Co więcej, w świetle pracy Mościkiera wydaje się, że jest ona wręcz niemożliwa, gdyż w świecie przyrody wszechobecny jest jedynie swoisty „relatywizm gatunkowy" (populacyjny, stadny itp.).

To, że nie odnajduję w pomysłach Mościkiera rozwiązania postawionych przed nowoczesną socjobiologią problemów, w żadnym wypadku nie umniejsza zasług autora *Sporu*... Ta nad wyraz śmiała, ciekawa, pełna interesujących i często zaskakujących odniesień praca jest bodaj pierwszą znaną mi próbą tak jawnego uprawiania, zdawałoby się, rzeczy wręcz oczywistej: socjobiologicznej socjologii (jakkolwiek nie brzmiałoby to tautologicznie), czyli próby syntezy teorii socjobiologicznych i socjologii moralności. I już choćby za ten pionierski zamysł należą się Mościkierowi wyrazy uznania.

Jacek Lejman

EDUKACYJNY POTENCJAŁ AWANGARDY

Tadeusz Szkołut, *Awangarda – neoawangarda – postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, ss. 248.

Schyłek stulecia nastraja i jednocześnie obliguje do namysłu nad sytuacją człowieka współczesnego, do obrachunku z przeszłością i spojrzenia w przyszłość. Jest to czas gwałtownych przemian kulturowo-cywilizacyjnych, nabrzmiałych problemów i wyzwań w wielu sferach życia. Człowiek dzisiejszy, uwikłany w rozmaite kryzysy, z kryzysem aksjologicznym na czele, czuje się zagubiony, wyalienowany, odarty z duchowości, często wątpi w sens własnej egzystencji.

Wobec tych problemów nie pozostaje obojętna myśl humanistyczna, która nie tylko podejmuje trud ich opisania i zinterpretowania, ale poszukuje również dróg wyjścia z cywilizacyjno-kulturowego impasu. Dla pewnej grupy myślicieli, zatroskanych negatywny-

mi zjawiskami w kulturze naszego czasu, niezmiernie ważną dziedziną jest sztuka współczesna. Czynią ją przedmiotem swoich dociekań i analiz, gdyż właśnie w niej upatrują szansę obrony, a nawet ocalenia człowieka, szczególnie jego wrażliwości i postawy twórczej. Obecna we współczesnej kulturze sztuka (rozumiana nie tylko jako zbiór dzieł o uznanej już powszechnie wartości, ale także jako ludzkie działania ekspresyjno-twórcze) ma jednak różne oblicza. Obok sztuki ambitnej, stawiającej fundamentalne pytania dotyczące *conditionis humanae*, funkcjonuje wiele odmian sztuki trywialnej, nastawionej głównie na sukces komercyjny. Taka sytuacja budzi zrozumiały niepokój uczonych–humanistów i skłania ich do inicjowania działań edukacyjnych ukierunkowanych na dostarczenie odbiorcom aksjologicznego układu odniesienia, pozwalającego dokonywać wartościujących rozróżnień w natłoku współczesnych propozycji artystycznych.

Do takich badaczy należy, moim zdaniem, Tadeusz Szkołut – estetyk, który od lat penetruje różne obszary zjawisk artystycznych i rozważa kwestie związane z miejscem i rolą sztuki w zmieniającym się kontekście kulturowym. Konsekwentnie utrwala przekonanie o niezbędności sztuki w życiu współczesnego człowieka i niestrudzenie nawołuje do wzmożenia zabiegów edukacyjnych zarówno w zakresie wychowania do sztuki, jak i wychowania przez sztukę. Postuluje ukształtowanie takiej sytuacji komunikacyjnej, w której spotykają się ze sobą twórca nowych form, wyczulony jednocześnie na aksjologiczne dylematy współczesności, z odbiorcą poszukującym w sztuce czegoś więcej niż doraźna rozrywka. Dowód wierności tym zainteresowaniom i postawie lubelski badacz dał także w swojej ostatniej książce, która traktuje o złożonych losach sztuki dwudziestowiecznej oraz towarzyszącej jej świadomości estetycznej.

Omawiana publikacja jest kompozycją piętnastu tekstów napisanych przez Szkołuta w ciągu ostatnich dziesięciu lat, dobranych i uporządkowanych tak, żeby skupić uwagę czytelnika na kwestiach pozwalających mu lepiej zrozumieć sytuację sztuki współczesnej i przemiany, jakie dokonały się w świadomości artystycznej w ciągu mijającego stulecia. Czytelnik nie znajdzie w tej książce chronologicznego opisu zjawisk artystycznych, które miały miejsce w XX wieku, ani też szczegółowych ocen dokonań artystycznych tej epoki. Analizując skomplikowane drogi sztuki współczesnej, autor posłużył się pewnym kluczem. Jest nim kategoria nowości, która stanowi, jego zdaniem, wyznacznik autentycznej sztuki i podstawowy warunek awangardowości w sztuce. Stąd też jednym z głównych obszarów rozważań autora jest obecność i pozycja kategorii nowości w sztuce XX wieku. Śledząc perypetie zasady nowości – jej czas tryumfu i schyłku – badacz ukazuje oblicza sztuki współczesnej w trzech odsłonach: sztukę awangardową z lat dziesiątych i dwudziestych (m.in. na przykładzie awangardy rosyjskiej), sztukę neoawangardową z okresu powojennego oraz sztukę postawangardową (lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte).

Sztuka – pisze autor – jest jak czuły sejsmograf, który zapisuje drgania zachodzące w głębinowych warstwach kultury i życia społecznego danej epoki. Wyprzedza ona pod tym względem naukę, filozofię, a nawet religię. Nie znaczy to jednak, że sztuka ogranicza się do biernego rejestrowania zmian dokonujących się w atmosferze intelektualnej, w hierarchii wartości, odczuć i dążeń ludzi należących do danej kultury. Autentyczna sztuka – podkreśla Szkołut – zawiera w sobie pierwiastek krytyczno-utopijny, podważa utrwalone sensy kulturowe i każe swym współczesnym pragnąć tego, co niemożliwe, wytyczając w ten sposób nowe perspektywy człowieczeństwa.

Tak pojmowana awangardowość stanowi konstytutywną cechę wszelkiej sztuki z prawdziwego zdarzenia, lecz najpełniej ujawniła się ona w twórczości klasycznej awangardy z początku stulecia. Awangarda wystąpiła z hasłami postępu rozumianego jako całkowite zerwanie z tradycją; postępu, który miał przynieść pełną emancypację człowieka i wyzwolenie wszystkich twórczych potencji jego natury. Była to – jak trafnie zauważa Szkołut – sztuka zaangażowana światopoglądowo; sztuka z zapałem realizująca projekt modernistyczny (chociaż wizje owej „postępowej nowoczesności" w różnych nurtach awangardy były odmienne). Przedstawiciele awangardy uczynili nowość swoim zawołaniem bojowym. Wszystko, co nowe, uznawano tym samym za lepsze. Na miano sztuki współczesnej zasługiwała tylko taka sztuka, która wyrażała etos nowoczesności. Był to więc okres największego tryumfu dla kategorii nowości w sztuce współczesnej.

Czołowi reprezentanci neoawangardy nie tylko uznawali zasadę nowości, lecz nadali jej postać skrajną: odrzucenie tradycji przybrało w ich programach i realizacjach twórczych formę negacji wszelkiej „sztuki estetycznej" jako elementu tej tradycji. Formacja neoawangardowa podważyła rację bytu sztuki w kulturze, stąd też jej eksponentów określano mianem „antyartystów", a ich twórczość – „antysztuki". Ich zdaniem, ocalenie humanistycznego sensu sztuki wymaga wyrzeczenia się tego, co do tej pory stanowiło o jej istocie, a mianowicie, jej wartości estetycznych (formalno-konstrukcyjnych). Jedynie artysta działający „poza sztuką" lub na jej obrzeżach i wyzwolony z „fetyszyzmu formy" jest w stanie zainicjować takie działania, które doprowadzą do rzeczywistej przemiany świata wartości człowieka współczesnego.

Sztuka, która – według Szkołuta – wyraża ducha naszych czasów, tj. sztuka charakterystyczna dla kultury ponowoczesnej, wyrzeka się swej misji projektowania rozwoju cywilizacyjnego i bez żalu rezygnuje z radykalizmu estetycznego i społeczno-politycznego, typowego dla awangard XX wieku. Sztuka ta nie goni za nowością dla samej nowości; nie ma też ambicji wytyczania przyszłych szlaków ludzkości, obce są jej marzenia utopijne. Nie podziela bowiem wiary w nieograniczony postęp i potęgę rozumu ludzkiego. Twórczość artystyczna, znamienna dla doby obecnej, cechuje się brakiem wyraźnie określonych kierunków, tendencji i stylów, wybijających się indywidualności twórczych oraz „dzieł prototypowych", w jakie obfitowała awangarda klasyczna. Artyści, określani mianem postmodernistów, unikają klarownych opcji światopoglądowych i zdecydowanych wyborów aksjologicznych. Niejednoznaczność i niedookreśloność podniesiona została w ich utworach do rangi zasady naczelnej.

W związku z tym zasadne wydaje się pytanie – postawione przez Szkołuta – czy w odniesieniu do tej sztuki można jeszcze mówić o zachowaniu w niej pewnych elementów postawy awangardowej, czy też znajduje się już ona poza modelem twórczości awangardowej? Czy obserwowany w twórczości tzw. postmodernistycznej zwrot w stronę tradycji (mieszanie stylów, motywów, obrazów itp., zaczerpniętych z „muzeum wyobraźni", oznacza coś więcej niż tylko epatowanie konsumenta sztuki znudzonego dotychczasowymi eksperymentami artystycznymi? Być może postmodernistyczny kolaż jest jedyną możliwą formą zdolną wypowiedzieć prawdę o rozbitym, sfragmentaryzowanym świecie współczesnym, o zagubieniu człowieka wśród nadmiaru „znaków, które poszukują swych znaczeń"?

Autor recenzowanej książki nie rozstrzyga definitywnie tych kwestii; nie wygłasza autorytatywnych sądów o przyszłych losach sztuki, słusznie zauważając, że gdyby można

było przewidzieć drogi, którymi podążać będzie jutrzejsza sztuka, nie byłaby nam ona do niczego potrzebna. Daje wszakże wyraz swemu przekonaniu, że wprawdzie awangarda jako zwarta, wojownicza **formacja artystyczna** schodzi ze sceny wraz ze zmierzchem ideologii postępu, z którą związała swe losy, lecz na ocalenie zasługuje **postawa awangardowa**. Najcenniejszym elementem owej postawy jest – według Szkołuta – idea twórczej zmiany; idea przekraczania granic zastanego świata i dążenie ku nowym, nieznanym jeszcze lądom. Postawa ta wyraża się w niezgodzie na *status quo* w kulturze i w życiu społecznym i zarazem w marzeniu o lepszym jutrze. Drugim ważnym składnikiem postawy awangardowej jest zatem idea krytycyzmu, podważania tych wszystkich uświęconych hierarchii wartości, które pretendują do „oficjalności" i krępują przez to swobodną autokreację jednostki ludzkiej. Jeśli więc w przyszłości z obecnego zamętu kulturowego wyłoni się nowa postać „awangardy ponowoczesnej", jaką można by nazwać „awangardą słabą", to będzie to – jak przypuszcza Szkołut – awangarda, która zachowa wprawdzie impuls nowatorstwa, ale zrezygnuje z dogmatycznego przeciwstawiania sobie tradycji i twórczości; awangarda wyrzekająca się pretensji do modelowania całkowicie nowego człowieka i nowego społeczeństwa, ale odpowiadająca na niezbywalną ludzką potrzebę wybiegania wyobraźnią w przyszłość w poszukiwaniu źródeł nowej nadziei.

Jak z tego wynika, Szkołut nie zgadza się z tymi badaczami, którzy (jak np. Zygmunt Bauman czy Alicja Kępińska) głoszą tezę o niemożliwości awangardy w epoce ponowoczesnej. Autor dystansuje się zarazem wobec tych orędowników awangardy i neoawangardy, którym (jak np. często przywoływanemu w książce Stefanowi Morawskiemu) sympatia do wartości reprezentowanych przez ruchy awangardowe XX wieku przeszkadza dostrzec niewątpliwe walory twórczości postmodernistycznej.

Tam gdzie widzą oni wyłącznie zagrożenia związane z zacieraniem granicy między kulturą wysoką (elitarną) i niską (masową), Szkołut, nie lekceważąc bynajmniej niebezpieczeństwa zglajchszaltowania kultury, skłonny byłby dopatrywać się mimo wszystko szansy na ożywienie wymiany między tymi dwoma poziomami kultury, na przenikanie w regiony kultury popularnej pewnych uniwersalnych wątków tematycznych i niebanalnych rozwiązań estetycznych „zarezerwowanych" do tej pory dla kultury wysokiej; i odwrotnie – na nawiązanie przez sztukę wysoką ściślejszego kontaktu z potocznym doświadczeniem człowieka naszych czasów. Niejednokrotnie bowiem awangarda zapatrzona narcystycznie w siebie samą, nadmiernie zaabsorbowana kłopotami ze swą tożsamością kulturową, zaniedbywała fundamentalną funkcję wszelkiej autentycznej sztuki, jaką jest podtrzymywanie rozmowy o ważnych „sprawach ludzkich" *hic et nunc*. Hermetyczny język awangardy, zajętej walką z „mitem estetyczności", skazywał ją na elitarny izolacjonizm.

Nie powinno więc dziwić to, że autor podkreśla edukacyjny potencjał, zawarty w dziełach niektórych twórców spod znaku postmodernizmu. Sztuka postmodernistyczna (zrozumiałe, że dotyczy to jej ambitniejszych odmian) może stanowić istotne narzędzie wychowania młodego pokolenia także wówczas, gdy daje świadectwo bezprzykładnemu zamętowi panującemu w świecie wartości współczesnego człowieka, gdy rejestruje upadek tradycyjnych wiar i autorytetów, gdy pozornie manifestuje „radosny nihilizm". Oczywiście, właściwa, tj. krytyczna, percepcja tej sztuki wymaga odpowiedniego przygotowania odbiorcy, zaznajomienia go ze specyficznym kodem postmodernistycznego dzieła, balansującego między kulturą masową i wysoką, przejawiającego ambiwalentny stosunek do tradycji, która jest przywoływana, lecz najczęściej z intencją parodystyczno-ironiczną. W od-

różnieniu od tych badaczy, którzy postmodernistyczną estetykę cytatów i fragmentów, zaczerpniętych z tradycji, interpretują jako przejaw skrajnie lekceważącego stosunku do dziedzictwa, Szkołut byłby skłonny dopatrywać się w parodystycznej intertekstualności utworów postmodernistycznych mimo wszystko podtrzymania więzi z przeszłością. Jego zdaniem, w dzisiejszej „kulturze nadmiaru" parodystyczne przetwarzanie wątków tradycji staje się – paradoksalnie – formą przywrócenia ich świadomości zbiorowej.

Konkludując, należy stwierdzić, iż problematyka książki T. Szkołuta jest bogata i aktualna. Powyższe uwagi były jedynie próbą wskazania niektórych jej wątków poszerzających naszą wiedzę o sztuce współczesnej i jej roli w zmieniającym się świecie. W interesujący sposób zostały w niej też podjęte kwestie dotyczące palących problemów edukacji kulturalnej naszego społeczeństwa. Stąd też warto polecić ją uwadze wszystkich pedagogów, pragnących podnieść swe kompetencje w zakresie rozumienia sztuki naszych czasów po to, żeby efektywniej wykorzystywać ją w procesie kształcenia i wychowywania młodego pokolenia. Niewątpliwym walorem publikacji jest dociekliwość analiz i klarowność wywodu. Słabą stroną są zdarzające się w niej powtórzenia. Na uznanie zasługuje oryginalny projekt plastyczny okładki, autorstwa Zofii Kopel-Szulc, stanowiący swoisty komentarz do rozważań autora na temat wzlotu i zmierzchu awangardy dwudziestowiecznej.

Barbara Jedlewska

RELATYWIZM JEST PRAWDZIWY

Adam Chmielewski, *Niewspółmierność, nieprzekładalność, konflikt. Relatywizm we współczesnej filozofii analitycznej,* Wrocław 1997, ss. 320.

Relatywizm jest zmorą tych filozofów, którzy świadomie lub nie, w filozofii szukają ostatecznego rozstrzygnięcia wszelkich problemów i którzy dzięki niej spodziewają się osiągnąć poznanie absolutne albo przynajmniej „wiedzieć lepiej". Relatywizm czy sceptycyzm jest dla nich „zagrożeniem dla kultury", ma doprowadzać do jej upadku, grozi barbarzyństwem.

Książka Adama Chmielewskiego *Niewspółmierność, nieprzekładalność, konflikt. Relatywizm we współczesnej filozofii analitycznej* to próba wykazania teoretycznej niemożliwości absolutyzmu z jednoczesnym rozwianiem obaw co do rozkładu kultury nie wspartej na nieomylnym autorytecie.

Jest to książka bardzo interesująca i niezwykle bogata treściowo – autor „rozprawia się" z absolutyzmem tak starożytnym jak współczesnym, odnosząc się do wielorakich źródeł.

Całość składa się z trzech części. W pierwszej Chmielewski określa pojęcie relatywizmu, odróżnia go od sceptycyzmu i agnostycyzmu, a następnie wskazuje na pojęcie niewspółmierności zasadnicze dla akceptacji relatywizmu.