

**Alicja Rybkowska\***

## **„Ciągłe wypracowywanie czegoś bezwzględnie nowego”. Henri Bergson a wczesna awangarda<sup>1</sup>**

### Abstrakt

Artykuł przedstawia filozofię Henriego Bergsona jako istotne źródło inspiracji wczesnej awangardy. Głównym celem jest wykazanie, że wpływy Bergsona nie ograniczają się do literatury (Marcel Proust, Grupa Bloomsbury), lecz dotyczą także sztuk wizualnych, obejmując nie tylko futuryzm, ale również inne kierunki: kubizm, ekspresjonizm, dadaizm czy surrealizm. Zostanie to wykazane w oparciu o wybrane koncepcje Bergsona, takie jak intuicja, trwanie, ewolucja i komizm.

### Streszczenie

Bergson, awangarda, światopogląd, inspiracja

### Wstęp

Filozofia Henriego Bergsona zyskała na przełomie XIX i XX wieku wielką popularność nie tylko we Francji, ale także za granicą. Zwrot przeciwko utartym nawykom poznawczym, kwestionowanie oświeceniowego dziedzictwa racjonalizmu, wezwanie do poznawczej rzetelności i uczciwości doskonale wpisały się w panujące nastroje, oddziałując silnie nie tylko na środowiska filozoficzne, ale także artystyczne. Rola Bergsona w kształtowaniu modernizmu (twórczość Marcela Prousta, Grupy Bloomsbury) jest już dobrze rozpoznana i omówiona (Ardoin *et al.* 2013; Gillies 1996). W sztukach plastycz-

---

\* Instytut Filozofii  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: alicja.rybk@gmail.com

<sup>1</sup> Artykuł jest częścią projektu „Filozoficzne korzenie Wielkiej Awangardy” realizowanego w ramach Diamentowego Grantu MNiSW.

nych natomiast na ogół sprowadza się jego wpływ do włoskiego futuryzmu (Antliff 1993; Folgarait 2017) oraz malarstwa Henriego Matisse'a (Cronan 2013; Dittmann 2008). W niniejszym artykule zamierzam przeciwstawić się tym upraszczającym tendencjom i wykazać, że oddziaływanie filozofa na awangardę artystyczną pierwszej połowy XX wieku jest szersze i głębsze, niż się to zazwyczaj przyjmuje.

Pod pojęciem awangardy artystycznej pierwszej połowy XX wieku rozumiem nowatorską i bezprecedensową formację intelektualną, najbardziej aktywną w latach 1905–1930, która daje się opisać jako spójna formacja światopoglądowa mimo znacznej niejednorodności pod względem artystycznym. Za najważniejsze elementy światopoglądu awangardowego uznaję: innowacyjność, oryginalność, buntowniczość, bezkompromisowość, zaangażowanie. Jak wykażę, wszystkie te postawy można zaczerpnąć także z filozofii Bergsona. Poniżej dokonam przeglądu najważniejszych spośród nich, wskazując na ich głębsze znaczenie oraz rolę w kształtowaniu awangardy.

Na płaszczyźnie ogólnej myśl Bergsona oferowała szereg koncepcji wyjątkowo atrakcyjnych dla artystów awangardowych. Jako najważniejsze punkty wspólne łączące Bergsona z awangardą wskazać można: zainteresowanie problematyką czasu i zmiany oraz ruchu, wezwanie do samopoznania, postulaty emancypacyjne, aktywizm, krytyczne nastawienie wobec racjonalizmu. Te aspekty bergsonizmu będą omawiała w podrozdziałach poświęconych jego teoretycznym konsekwencjom dla awangardy. Na płaszczyźnie szczegółowej niektóre wątki poruszone przez filozofa mogły stanowić inspirację także dla konkretnych kierunków czy artystów. Zostaną one omówione w podrozdziałach dotyczących praktycznych konsekwencji bergsonizmu dla awangardy.

## 1. Trwanie

Bergson odróżniał trwanie (*la durée*) od czasu fizykalnego, którym przyzwyczajeni jesteśmy operować, choć nie jest on w stanie w zadowalający sposób wyjaśnić nieprzerwanego związku między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Podobnie jak w geometrycznym opisie przestrzeni wyróżnić możemy znajdujące się w niej punkty, tak fizykalistyczny opis czasu chce wyróżnić samodzielne momenty. Jednak wyobrażenie sobie czasu jako osi, którą można podzielić na dowolne odcinki, jest błędne, ponieważ opiera się na fałszywym założeniu, że z tych odcinków dałoby się złożyć jakiegokolwiek continuum. Tymczasem prawdziwa natura czasu polega na „ciągłym postępie przeszłości, która wgrzyza się w przyszłość i nabrzmiewa, idąc naprzód”

(Bergson 2004b, 41). W odróżnieniu od linearnego, ilościowo ujmowanego czasu fizykalnego, trwanie jest następstwem przemian jakościowych. Ten kumulatywny charakter trwania, przejawiający się także w zjawiskach kulturowych, jest analogiczny do działania naszej pamięci. Podczas gdy ludzka pamięć jest ograniczona momentami narodzin i śmierci, trwanie nie ma określonego początku ani końca. To, co minione, nie jest bynajmniej niebyłe. Trwanie jest ciągłym życiem pamięci, która wciąż aktualizuje przeszłość, wprowadzając ją do przyszłości. Zdaniem Bergsona chwila obecna, która jest zawsze w transgresji między przeszłością, której już nie ma, a przyszłością, której jeszcze nie ma, „sprowadzałyby się do zwykłej abstrakcji, jeśli nie byłyby właśnie ruchomym lustrem, które nieustannie odbija postrzeżenie we wspomnienie” (Bergson 2004a, 160).

Zaprzecząc trwaniu i jego kumulatywnej naturze, zaprzeczamy tak prawdę własnej niezbywalnej cesze. W trwaniu realizuje się wolność jednostki, która zamiast żyć dla świata zewnętrznego, może się rozwijać dla siebie. Jak pisał Bergson,

[...] momenty, w których odzyskujemy samych siebie, są rzadkie, i dlatego rzadko jesteśmy wolni. [...] Nasze istnienie rozwija się raczej w przestrzeni niż w czasie, żyjemy raczej dla świata zewnętrznego niż dla siebie, mówimy raczej niż myślimy, raczej „jesteśmy działani” niż działamy. Działać dobrowolnie to wrócić do posiadania samego siebie, to wrócić do czystego trwania (Bergson 2016, 192).

Względy praktyczne związane z łatwością wyodrębniania i klasyfikowania zjawisk zwyciężają nad względami etycznymi, związanymi w najogólniejszym sensie z wezwaniem do poznania samego siebie, które u Bergsona polega na uznaniu radykalnej nieredukowalności przeżywanego czasu do zbioru niepowiązanych ze sobą momentów.

Ten szczególnie, wycinkowy sposób postrzegania świata i zachodzących w nim procesów został uwyraźniony dzięki wynalezieniu fotografii, która zawsze zniekształca rzeczywistość: na zdjęciach zanika ruch, przedmioty zostają zmniejszone, a kolory zmieniają nasycenie lub zostają zastąpione przez odcienie czerni i bieli. Ustatycznienie tego, co dynamiczne, tylko potęguje poczucie sztuczności. To, co zostało sfotografowane, pozostaje nigdy niedopełnione, a proces uchwycony na zdjęciu jest zawsze niedomknięty. To nadaje zdjęciom wrażenie trwałości, jest to jednak trwałość pozorna, niemająca nic wspólnego z prawdziwym trwaniem, które jest zawsze procesem. Opisując trwanie, Bergson w wielu miejscach kontrastuje je z fotografią, nie zgłębia jednak wszystkich znaczeń i konsekwencji tego porównania. O popularności jego filozofii wśród artystów awangardowych stanowi mię-

dzy innymi fakt, że jest ona rozwinięciem problemów związanych z wizualnością, które artyści zaczęli stawiać już w połowie XIX wieku: malarze, wychuwając w fotografii swoją konkurentkę, starali się w podobny sposób oddać wycinkowy, kadrujący charakter widzenia. Takie przedstawienia oferował realizm, a później także impresjonizm, kontynuujący logikę bezstronnego zapisu procesu widzenia. Choć nie wprost, Bergson stawia pytanie o naturę patrzenia i jego konsekwencje dla naszych wyobrażeń o świecie, a także podkreśla indywidualność i niepowtarzalność tego aktu.

### 1.1. Konsekwencje teoretyczne

Wynikające z koncepcji trwania przekonanie o ciągłości między przeszłością a teraźniejszością uzasadniało zakorzenienie sztuki nowoczesnej we wcześniejszych tradycjach artystycznych. Skoro w filozofii przełomu XIX i XX wieku pojawiło się stanowisko głoszące, że całkowite zerwanie z przeszłością nie jest możliwe, można je było wykorzystać jako uzasadnienie twórczego wykorzystania środków artystycznych i tematów znanych z przeszłości. Filozofia Bergsona stanowi intelektualne usprawiedliwienie niekonsekwencji awangardy, która na poziomie haseł deklarowała głęboki kontrast w stosunku do historii, zdając sobie zarazem sprawę, że ich praktyczna realizacja nie jest możliwa.

W myśl koncepcji trwania każde bieżące działanie nie tylko zachowuje w sobie pewne elementy przeszłości, ale także jest wkraczaniem w przyszłość. Trwanie sankcjonuje nie tylko pewien rodzaj konserwatyizmu, ale także wspiera wszelkie wysiłki przeciwstawiające się skostnieniu i stagnacji. Jak pisał sam filozof, „im bardziej zgłębiamy naturę czasu, tym lepiej rozumiemy, że trwanie jest wynalazczością, tworzeniem form, ciągłym wypracowywaniem czegoś bezwzględnie nowego” (Bergson 2004b, 268). Ten element samostanowienia i samorozwoju stał się także niezwykle istotny dla artystów awangardowych, poświęcających się próbom zaproponowania czegoś całkowicie oryginalnego. I choć nawet bezwzględna nowość jest w jakiś sposób związana z przeszłością, to jednak nie jest według Bergsona niemożliwa. Chodzi o świeżość spojrzenia, o twórcze wykorzystanie elementów przeszłości podtrzymywanych w trwaniu. Aktywizm Bergsona jest nie tyle potępieniem bierności, ile po prostu wykazaniem jej niemożliwości: „Ciągły ruch do przodu, gromadzący całą przeszłość i tworzący przyszłość — taka właśnie jest zasadnicza natura osobowości. Ta natura nie może być wyrażona we właściwy sposób inaczej, jak tylko w kategoriach zmiany” (Bergson 2004c, 28). Zmiana zaś — przy częściowej świadomości filozoficznych trudności, które rodzi — jest jądrem awangardowego programu, który

mógł być realizowany z takim entuzjazmem dzięki energii płynącej z nieustannego napięcia między tradycją a innowacją, typizacją a niepowtarzalnością, buntem i stereotypem.

## 1.2. Konsekwencje praktyczne

Także w swych bardziej szczegółowych aspektach koncepcja trwania mogła służyć jako źródło inspiracji dla awangardowych ruchów. Popularnym przykładem jest futuryzm oraz sformułowana przez jego przedstawicieli zasada symultanizmu, mająca stanowić sposób całkowitej modernizacji i aktualizacji sztuki. Fascynacja pędem, zmianą, działaniem, przedstawienia poszczególnych faz ruchu jako współwystępujących pozwalają na interesującą ilustrację myśli filozoficznej oryginalnymi rozwiązaniami plastycznymi. Także dadaistyczna poezja dźwiękowa, często recytowana w wielogłosie, bliska jest koncepcjom wyłożonym przez filozofa. Symultaniczność oraz symbiotyczność zaczęto traktować nie tylko jako zjawisko przyrodnicze, ale również artystyczne. Wykorzystanie echa, pogłosu, powtórzenia zwracało uwagę na performatywny charakter poezji. Odrzucenie warstwy znaczeniowej pozwalało na wyłączenie działania wyobraźni i skupienie się na rozgrywającym się tu i teraz, jednorazowo danym akcie recytacji. Jednocześnie szukano sposobów na zbliżenie twórczości artystycznej do twórczości przyrody. To poszukiwanie pierwotnych impulsów twórczych było między innymi wynikiem inspiracji poglądami Bergsona, rozpatrywaniem potrzeb twórczych i ich realizacją nie jako elementu kultury, lecz natury. Płynność, spontaniczność, współpraca — jakości wniesione przez poezję dźwiękową — zwracały uwagę na naturalizm aktu twórczego oraz pozwalały na eksploatację jego temporalności.

Także wzajemne przenikanie się różnych elementów i perspektyw w kubizmie może zostać uznane za realizację wywodzącego się od Bergsona poglądu, że wszelki podział materii na autonomiczne elementy jest sztuczny i arbitralny. Zaburzenie nawykowych schematów widzenia zwraca uwagę na ich konwencjonalność. Ukazanie przedmiotu z kilku perspektyw jednocześnie przypomina nam o ciągłym charakterze widzenia, które rozgrywa się nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Dysponując jedynie przestrzenią, malarze kubistyczni dokonali symbolicznej kondensacji aktu widzenia na płótnie malarskim. To, czego zobaczenie wymaga na ogół czasu, w obrazach kubistów dane jest jednorazowo. Paradoksalnie, to rozbitcie przedmiotu nie musi oznaczać zaprzeczenia jego ciągłości, lecz może zwracać uwagę na wielość możliwych ujęć. Celem tego zabiegu jest, podobnie jak u Bergsona, ukazanie rzeczywistości w całym jej bogactwie i różnorodności.

## 2. Intuicja

Nasze spojrzenie na świat jest zazwyczaj upraszczające i zniekształcające. W próbach przyswojenia sobie rzeczywistości możemy się posłużyć dwiema władzami poznawczymi: intelektem lub intuicją. Ten pierwszy nastawiony jest na poznanie różnorodności ilościowej. Ma większe znaczenie praktyczne, jednak usprawnia nasze działanie kosztem wypaczenia ujmowanych zjawisk. Poznanie intelektualne stwarza złudzenie statyczności świata. Jest niezbędne do podejmowania decyzji i działania, ale nie powinno nam wystarczać. Działanie intelektu także można porównać do działania aparatu fotograficznego, który ze zmiennych i różnorodnych wydarzeń utrwała tylko jeden moment. Ponadto, fotografując, umieszczamy się niejako na zewnątrz wydarzeń, a nie wewnątrz nich. Jakiegokolwiek próby odbudowania trwania na podstawie danych intelektu będą sztuczne. Trwanie jest nieuchwytnie, nie można go pojąć — można w nie jednak wniknąć dzięki intuicji, która odzwierciedla faktyczny dynamizm zjawisk i ich jakościową różnorodność. Ten dynamizm bywa trudny do zrozumienia: według Bergsona umysł ludzki tylko wtedy jest w stanie pojąć nowe, kiedy sprowadzi je do czegoś znanego. W doświadczanych zjawiskach poszukujemy elementów dających się łatwo rozpoznać na podstawie przeszłych doświadczeń. To jednak dzieje się zawsze kosztem zatarcia pewnych istotnych aspektów rzeczywistości związanych z twórczością i nowością.

Konieczna jest zatem próba odnalezienia innych niż rozumowe sposobów dochodzenia do prawdy. Jak pisał Bergson, filozofowanie polega na odwróceniu zwykłego kierunku myśli (Bergson 1963, 54). Poprzestanie na samych tylko praktycznych aspektach rzeczywistości stanowi zaprzeczenie twórczej i poszukującej natury człowieka oraz jego niepowtarzalności. Dopiero w intymnym akcie poznania intuicyjnego manifestuje się indywidualna osobowość. Przykładem takiego działania intuicji, przefiltrowanego przez plastyczną i estetyczną wrażliwość artysty, jest wypowiedź malarza abstrakcyjnego Wassilya Kandinsky'ego na temat jego doskonałej pamięci wzrokowej:

Nigdy nie posiadałem tego, co powszechnie nazywa się dobrą pamięcią: w szczególności nie byłem nigdy w stanie zapamiętać liczb, imion, a nawet wierszy. [...] Od początku musiałem przywoływać na pomoc swoją pamięć wzrokową [...]. Niekiedy byłem w stanie lepiej namalować krajobraz z pamięci niż z natury. [...] Całkiem nieświadomie, nieustannie chłonałem wrażenia, czasami tak intensywnie i bez chwili wytchnienia, że czułem, jakby moja pierś miała eksplodować, a oddychanie sprawiało mi trudność (Kandinsky 1982, 370–371)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie własnym.

Posunięcie intensywności poznania intuicyjnego aż do granicy fizycznego dyskomfortu pokazuje nam, że często nie jest ono intersubiektywne: kontrast między prostotą intuicji a środkami wyrazu, jakimi dysponujemy, może być zbyt duży, co utrudnia wzajemną komunikowalność, a nawet rodzi cierpienie. Możliwość sięgnięcia po słownik wizualny i plastyczny, czym dysponują artyści, stanowi pewne ułatwienie w wyrażeniu intuicji, choć niekoniecznie przekłada się na większą zrozumiałość komunikatu. Ponieważ chwile intuicyjnego wzlotu są bardzo krótkie, każdy odczuwa je w inny sposób, a spójny i zarazem prawdziwy obraz rzeczywistości jest wciąż nieosiągalny. Tak jak wielość stanowisk filozoficznych, tak i różnorodność awangardowych prądów stanowi wyraz tej zasadniczej niemożności uzyskania pełnej jednolitości światopoglądu.

Pomimo tych niedogodności poznanie intuicyjne niesie wiele osobistych korzyści. Chodzi przede wszystkim o odzyskanie samego siebie. W życiu codziennym, a szczególnie w jego społecznych przejawach, nasze „ja” jest powierzchowne i interesowne. Dopiero „ja głębokie” (*le moi profond*) ma zdolność posługiwania się intuicją. Brak wolności nie wynika z działania jakiejś wrogiej siły: to jednostka może sama blokować swoją drogę do wolności poprzez nadmierne przywiązanie do postawy praktycznej i poleganie tylko i wyłącznie na siłach rozumu. Tym samym powrót do samostanowienia leży w zasięgu naszych możliwości, a droga od ja powierzchniowego do ja głębokiego jest zawsze otwarta.

## 2.1. Konsekwencje teoretyczne

W jaki sposób zakomunikować momenty intuicji poprzez skomplikowane pojęcia? Jak wyłożyć swoją podstawową myśl, skoro jest ona tak prosta, że wszelkie próby jej sformułowania prowadzą do jej zaciemnienia i wypaczenia? Według Bergsona jest to możliwe tylko poprzez pierwotny wysiłek intuicyjnego odrzucenia pewnych twierdzeń. Ten negatywny początek podobny jest do punktu wyjścia awangardy, zaczynającej od generalnego zakwestionowania obowiązujących standardów artystycznych i estetycznych, a dopiero potem przechodzącej do szczegółowych poszukiwań nowych rozwiązań. Bergsona interesowało jednak trwanie, a nie rozłam. Wspólny dla filozofa i artystów awangardowych był nacisk na zmianę i procesualność. Poszukiwania artystycznej i egzystencjalnej autentyczności oznaczały dla nich ciągłą zmianę i niekończące się poszukiwania. Takie sformułowanie postulatów oznaczało, że awangarda powinna być zainteresowana bardziej ruchem niż jakąkolwiek fiksacją, transgresją w miejsce progresji. W myśl

takiej logiki samo ustanowienie ruchu artystycznego już oznacza pewnego rodzaju usztywnienie, a upublicznienie wyników działania intuicji stanowiłoby podstawę do zaprzestania dalszych poszukiwań.

Interesujący jest także nacisk, jaki wielu artystów awangardowych kładło na intuicję wbrew panującemu przekonaniu o awangardzie jako formacji wysoce zintelektualizowanej. Co prawda sztuka awangardowa domaga się teorii, a jedną z ambicji projektu awangardowego było wyedukowanie i wychowanie publiczności, niemniej jednak równie istotne jest dla niej działanie intuicji. Henri Matisse, jeden z najstarszych i najdłużej aktywnych przedstawicieli pierwszej awangardy, pisał: „W obliczu tematu musisz zapomnieć o wszystkich swoich teoriach, wszystkich swoich ideach” (Flam 1978, 44). Widzenie traci swój czysto fizyczny charakter i staje się osobistym procesem, wymykającym się zwykłemu sposobowi opisu. Trudności z pojęciowym wyrażeniem intuicji mogą zostać zniesione poprzez wykorzystanie obrazu, który ma być według Matisse’a zapisem nie myślenia, lecz przede wszystkim uczucia. Jednocześnie malarz, tak samo jak większość artystów awangardowych, zostawił po sobie rozproszone uwagi teoretyczne na temat malarstwa i sztuki w ogóle. Obydwie władze: intelekt i intuicja, myśl i uczucie wzajemnie się tu dopełniają.

Holenderski malarz abstrakcyjny Piet Mondrian stał na podobnym stanowisku jak Bergson, twierdząc, że uniwersalne prawdy o świecie i jego dwoistej strukturze (uniwersalne — indywidualne, męskie — żeńskie) mogą być wyrażone tylko przy pomocy prostych, intuicyjnie pojmowanych wzorów. We wczesnym (pochodzącym z 1909 roku) liście do krytyka Israela Querido Mondrian napisał:

Pan również, jak sądzę, rozpoznaje istotny związek między filozofią a sztuką, ten właśnie związek, którego istnieniu większość malarzy zaprzecza. Wielcy mistrzowie uchwytyją go nieświadomie; wierzę jednak, że świadoma duchowa wiedza malarza będzie miała o wiele większy wpływ na jego sztukę oraz że byłoby wyłącznie jego słabością, brakiem geniuszu, gdyby ta duchowa wiedza miała być dla niego szkodliwa (Holtzman, James 1986, 14).

Wiedza, którą miał na myśli, jest wiedzą intuicyjną. Jest ona nieustającym źródłem inspiracji i gwarantem autentyczności tworzonej sztuki. Dla Bergsona oznaczała możliwość dopuszczenia do głosu naszego ja głębokiego, które zazwyczaj milczy, a dla artystów — pozapojęciowe możliwości jego wyrażenia. Z tego wynikał intymny (czego być może dzisiaj nie doświadczamy już tak silnie) charakter wielu prac artystów awangardowych, którzy za pośrednictwem sztuki starali się przekazać swój światopogląd filozoficzny.



## 2.2. Konsekwencje praktyczne

Omówiony już kontrast między prostotą założeń a stopniem wyrafinowania środków widoczny bywa także w nowatorskich, poszukujących pracach artystów awangardowych. Jest to problem odwrotny do tego, o którym pisał Georg W. F. Hegel w kontekście rozpadu sztuki i jej postępującej nieprzydatności dla ducha: nie chodzi o niemożność wyrażenia złożonej idei za pomocą ograniczonych środków artystycznych, lecz o trudności z przekazaniem prostej intuicji na temat rzeczywistości za pośrednictwem skonwencjonalizowanych i zestereotypizowanych form zapisu. Z tego wynikały w dużej mierze awangardowa rezygnacja z dążenia do ujawnienia warsztatowej doskonałości oraz próby odzyskania niewinności i pierwotności spojrzenia. Przyzwyczajenie do znanych schematów kompozycyjnych czy mimetycznych utrudniało zaproponowanie własnych, oryginalnych rozwiązań. Szczególnie istotną kwestią stało się odnalezienie równowagi między nadmiernym uproszczeniem a zbytnią komplikacją przekazu. Prostotę środków odbierano często jako wyraz braku talentu i niedostatków rzemiosła, natomiast ich wyrafinowanie prowadziło do niezrozumienia przez publiczność. Niemniej konieczność przewyciężenia naturalnych skłonności umysłu, którą głosił Bergson, służyć mogła jako inspiracja do przewyciężenia przyzwyczajzeń odbiorców sztuki, ukształtowanych przez wieki obcowania ze sztuką tradycyjną i akademicką.

Awangardowa swoboda w doborze środków artystycznych, żywiołowość kolorów i dynamizm linii mogą być odczytane jako wyraz sprzeciwu wobec przepelnienia sztuki treściami dydaktycznymi, historycznymi, politycznymi. Ta intuicyjność w uchwytowaniu przedmiotu nie wyparła jednak ani nie zastąpiła intelektualnego namysłu nad prowadzonymi eksperymentami. Opozycja między tym, co racjonalne, i tym, co irracjonalne, została załagodzona poprzez sięgnięcie do wątków z filozofii Bergsona. Pablo Picasso pisał:

Jak można oczekiwać, że widz przeżyje mój obraz tak jak ja go przeżyłem? Obraz przychodzi do mnie z daleka: ktoś by mógł powiedzieć, z jak daleka go wyczułem, zobaczyłem, namalowałem; a jednak następnego dnia nie mogę już zobaczyć, co sam zrobiłem. Jak ktokolwiek inny mógłby wnikać w moje sny, moje instynkty, moje pragnienia, moje myśli [...]? (Ashton 1996, 11-12)

Proces twórczy nie wyczerpuje się, zdaniem artysty, w wysiłku intelektualnym, ale w swojej najważniejszej części pozostaje intuicyjny i nie w pełni przejrzysty dla samego twórcy. Także jego efekty nie są czysto intelektualne.

### 3. Ewolucja

Omówione powyżej elementy poglądu filozoficznego Bergsona — rozwój, zmiana, dynamizm — zwracają uwagę na jeszcze jeden niezwykle ważny aspekt jego teorii: zagadnienie ewolucji. Skojarzenia z teorią Darwina są oczywiste, ale nie wyczerpują zagadnień poruszonych przez Bergsona. Rozważania z zakresu biologii otwierają pole do namysłu nad wolnością i twórczością jednostki. Życie biologiczne, podobnie jak świadomość, jest nieskończone i twórcze i wynalazcze, nieustannie wytwarza nowe formy i wariacje. Całość rzeczywistości poruszana jest potężną siłą życiową. Do jej opisu Bergson używa wielu analogii do twórczości przyrody: pączkowania, wzrostu, kuli śnieżnej. Powtarzalność i zmiana w tych procesach nie wykluczają się, przeciwnie — stanowią swoje dopełnienie. W ewolucji gatunków powtórzenie (dziedziczenie) przypadkowej mutacji gwarantuje coraz lepsze przystosowanie do zewnętrznych warunków poszczególnych egzemplarzy gatunku; w sferze ducha pozwala na wspólnotę tradycji i obyczajów.

Proces ewolucji w rozumieniu Bergsona nie jest celowy, jednak przypadkowość zmian nie stanowi podstawy do negowania ich wartości. Francuski filozof wskazuje na fascynujące zbieżności między różnymi gatunkami, które na drodze ewolucji wytworzyły podobne funkcje i narządy. Choć zdaniem Bergsona nie dowodzi to istnienia jakiegokolwiek zamysłu ani absolutnej istoty kierującej całym procesem, to jednak pokazuje, że wszelkie istnienie jest związane z twórczością i zmianą. Także błędy ewolucji i podtrzymanie cech nieprzydatnych lub wręcz utrudniających przeżycie nie stanowi podstawy do zakwestionowania sensu całego procesu. Bazuje on na typowej dla nauk eksperymentalnych metodzie prób i błędów. Filozofia Bergsona, mająca być jednym z przykładów odwrócenia typowych sposobów myślenia, rehabilituje błędy zachodzące podczas eksperymentów, wskazując, że samo podjęcie eksperymentu jest już istotne i cenne: „Prawda jest [...] taka, że w filozofii, a także gdzie indziej, chodzi bardziej o wynalezienie problemu, a więc o postawienie go, niż o jego rozwiązanie” (Bergson 1988, 19). Tego typu stwierdzenia, pojawiające się często w pismach Bergsona, stanowią zachętę do podejmowania twórczego ryzyka oraz dowartościowują nowatorstwo.

#### 3.1. Konsekwencje teoretyczne

Rozwijając myśl Bergsona o ewolucji, dochodzimy do wniosku, że powtarzalność nie powinna być traktowana jako przeciwieństwo twórczości. Artyści awangardowi, dążąc do jak największej oryginalności i innowacyjności,

nie zapominali jednak o istotnej roli powtarzalności, ta bowiem gwarantuje zrozumiałość. Powtórzenie może też stać się modelem twórczości artystycznej, która — inspirując się między innymi osiągnięciami na polu fotografii — w XX wieku na coraz szerszą skalę eksperymentowała z seryjnością i reprodukcją (pierwsze próby miały miejsce już w impresjonizmie, na przykład w serii *Stogów czy Katedry w Rouen* Moneta). Dopiero postmodernistyczna teoria sztuki zwróciła uwagę na występowanie sprzeczności między awangardowym dyskursem nowości i oryginalności a eksperymentami z seryjnością i kopia, uznając ją za przyczynę porażki awangardowego projektu (Krauss 2011; Foster 2010). Dla artystów wczesnej awangardy koncepcja ewolucji Bergsona wciąż jednak mogła mieć duże znaczenie jako źródło motywacji i inspiracji, bez konieczności poddawania jej krytyce, niemożliwej zresztą na ówczesnym poziomie świadomości.

### 3.2. Konsekwencje praktyczne

Podobnie jak u Bergsona, także w sztuce awangardowej eksperymenty artystyczne były oceniane dodatkowo niezależnie od swojego powodzenia i dalekosiężnych konsekwencji. Szczególnie te drugie są trudne do przewidzenia. Dadaista Richard Huelsenbeck pisał w jednym ze swoich autobiograficznych esejów, że artyści w drugiej dekadzie XX wieku wyrażali po prostu to, co w latach pięćdziesiątych stało się wspólnym przeżyciem wszystkich członków cywilizacji zachodniej: niepewność, lęk i desperację w dążeniu do zmanifestowania własnej indywidualności (Huelsenbeck 1974, 135). Z drugiej jednak strony właśnie to upowszechnienie odczuć, które w pierwszych dekadach XX wieku stało się jedną z przyczyn gwałtownych przemian w sztuce, sprawia, że w sferze artystycznej straciły one na znaczeniu, a postawy awangardowe zaczęły zanikać mimo jednoczesnego nasilenia tendencji do szokowania odbiorcy. Sztuka tworzona po 1945 roku przekształciła awangardowe poczucie odrębności i wyjątkowości w coś masowego i oczywistego. Artysta „undergroundowy” tym się różni od „awangardowego”, że porzuca wysiłki związane z upowszechnieniem swojej sztuki i uczynieniem jej szeroko akceptowaną, zakładając, że jego prowokacyjna działalność alienuje go społecznie. Przykładem może być Andy Warhol, który mimo licznego grona wielbicieli kreował się na outsidera.

Takie niespodziewane przekształcenia są nieodłączne od ewolucji zarówno biologicznej, jak i kulturowej. Spekulacje na temat tego, w jaki sposób artyści awangardowi zareagowaliby na bieżące trendy w sztuce (już samo użycie słowa „trendy” w miejsce „kierunków” czy „ruchów” pokazuje skalę przemian, jakie dokonały się w ubiegłym stuleciu), są interesujące, ale nie-

wiele warte poznawczo. Istotne jest zachowanie ciągłości procesu oraz podejmowanie wciąż nowych eksperymentów, nawet jeśli bywają one rozczarowujące lub wydają się regresywne.

Nacisk Bergsona na oryginalność związany był z nieustanną ewolucją w świecie biologicznym i duchowym. Filozof zwracał uwagę, że zarówno w ewolucji zbiorowości, jak i w ewolucji jednostek największe powodzenie spotykało zawsze tych, którzy zgadzali się na największe ryzyko. W ten sposób Bergson dowartościował postawę awangardową, związaną z badaniem nieznanymi obszarów, testowaniem nowych rozwiązań. Co więcej, nie wiązał tej postawy jedynie z duchem swoich czasów, ale czynił z niej ponadczasowy wzorzec dla twórców i myślicieli. Jak pisał: „sądzimy, że jeśli ze współczesnego człowieka usunąć to, co zostało w niego wpojone przez nieustanne wychowanie, okazałyby się on tożsamy lub prawie tożsamy ze swymi najdalszymi przodkami” (Bergson 2007, 272). Wypowiedź ta bliska jest postawie ekspresjonistów zainteresowanych różnymi formami prymitywizmu, inspirowanych sztuką ludową oraz sztuką innych kultur. Przekonanie o uniwersalności człowieka i jego poszukiwań umożliwiło ekspresję osobistych uczuć i lęków artysty, które mogły być zrozumiane mimo ich subiektywizmu. Ich aprobatę mogło także wzbudzić twierdzenie Bergsona, że „nasze Ja jest wielością” (Bergson 1963, 36). Twierdzenie to może stanowić bodziec do dalszej eksploracji własnych stanów psychicznych oraz uzasadnienie stałej wymiany środków stylistycznych, dokonywanej w zależności od aspektu jaźni, który chce się aktualnie wyrazić.

#### **4. Zagadnienie mechanizmu**

Człowiek (w sensie gatunkowym) jest według Bergsona w ciągłym ruchu, podlega nieustannym zmianom. Pomimo upraszczających i unieruchamiających tendencji intelektu przyzwyczajeni jesteśmy do nieustannego doświadczenia nowości. Wszelkie usztywnienie przejawiające się u innych ludzi odbieramy jako budzącą niepokój ekscentryczność. Jest to myśl, która — choć związana z Bergsonowskim rozumieniem ewolucji twórczej — pojawiła się już wcześniej w jego eseju o śmiechu. Omawiając przykłady komizmu, filozof wskazywał na zdarzające się niekiedy mechaniczne usztywnienie ruchów czy nawyków, które wywołuje w nas śmiech. Do teorii tej nawiązywał program dynamicznej i synoptycznej deklamacji Marinettiego, według którego aktor miał całkowicie odhumanizować swój głos oraz mimikę i gestykulować geometrycznie (Marinetti 1972, 142–147). Ten automatyzm budzi nie tylko rozbawienie, ale także niepokój jako coś nieludzkiego. W jednym z rozdziałów Bergson pisał: „Nie ma takiego stawu, który nie nosi na swej

powierzchni opadłych liści, nie ma takiej duszy, której nie przytłaczają nawyki usztywniające ją przeciw sobie samej i przeciw innym, nie ma mowy dość giętkiej, dość żywej, wystarczająco przytomnej w najdrobniejszych ze swoich cząstek, by mogła uniknąć tego, co jest gotowe” (Bergson 1995, 88–89). Niemożność osiągnięcia absolutnej i trwałej nowości nie oznacza jednak, że nie należy podejmować wysiłków zmierzających do zaproponowania oryginalnych rozwiązań filozoficznych, artystycznych czy naukowych. Zadaniem człowieka jako istoty myślącej jest świadome odcięcie się od pozorów mechanizmu, których czasem nabiera, starając się dostosować do wymogów praktycznego życia. Wszelkie mechaniczne powtórzenie jest śmieszne; śmiech zaś jest sposobem na przywołanie człowieka do porządku, przypomnienie mu, że jest myślącą, twórczą istotą, która nie powinna się zamykać w jednym schemacie.

#### 4.1. Konsekwencje teoretyczne

Podobne zadanie stawiała przed sobą sztuka awangardowa, często zresztą operująca humorem. Artyści początku XX wieku sprzeciwiali się usztywnieniu sztuki w ustalonych normach i kanonach, przesadnej powadze, z jaką traktowano posłannictwo artysty, statyczności kompozycji malarskich i rzeźbiarskich. Przełamanie powagi oznaczało też skrócenie dystansu między twórcą a artystą i umożliwiło uczynienie sztuki żywą, angażującą praktyką, dającą się odnieść do własnych przeżyć i postaw<sup>3</sup>. Podobnie osobisty charakter miała filozofia Bergsona, której popularność wynikała być może po części z tego, że wiele pochodzących z niej koncepcji znajduje potwierdzenie w introspekcji i zgadza się z intuicjami na temat funkcjonowania rzeczywistości. To sprawiło, że także osoby niemające wykształcenia filozoficznego (a do tej grupy zaliczała się większość artystów awangardowych) mogły uznać inspirujący potencjał bergsonizmu. Filozofia ta, wskazująca na źródłowy charakter osobistego doświadczenia, wyznaczała też nowe wzorce tworzenia i filozofowania.

#### 4.2. Konsekwencje praktyczne

Z drugiej jednak strony wzrosło w awangardzie zainteresowanie mechanizmem, wielkimi miastami, techniką — a więc tym, co wykazuje tendencje unifikujące. Widać to szczególnie w pracach włoskich futurystów, radziec-

---

<sup>3</sup> Znaczenie humoru w sztuce nowoczesnej w kontekście m.in. Bergsonowskiej analizy komizmu omawiam szerzej w swojej książce *Humor a współczesna kondycja sztuki* (Rybkowska 2016).

kich konstruktywistów, a także w ironicznych „obrazach maszynowych” Francisa Picabii, związanego krótko z dadaizmem. Ciekawym przykładem jest eksperymentalny film Fernanda Légera *Balet mechaniczny*. Powtarzające się sekwencje ukazujące kobietę na huśtawce, zestawione z obrazami pracujących tłoków i kół zębatych czy przejeżdżających samochodów, są nowoczesną reinterpretacją oświeceniowej koncepcji człowieka maszyny. W związku z gwałtownym rozwojem i popularyzacją technologii na przełomie XIX i XX wieku temat ten powrócił w sztuce i literaturze. Film Légera stanowi (ironiczny?) komentarz do futurystycznej fascynacji maszyną. Naprzemienne ujęcia ludzi i maszyn sugerują istnienie jakiegoś podobieństwa w sposobach działania. Co jednak ciekawe, wbrew Bergsonowskiej teorii komizmu film nie ma akcentów komediowych. Stanowi mimo to interesujący przyczynek do badań nad awangardowym wezwaniem do twórczości i oryginalności przy jednoczesnej fascynacji mechaniczną powtarzalnością.

Metoda zapisu automatycznego, stosowana przez surrealistów, stanowi być może częściowo odpowiedź na rozważania Bergsona nad związkami mechanizmu i śmieszności i jest próbą uczynienia z mechaniczności czegoś mimo wszystko twórczego. W szerszym zaś kontekście inspiracją dla metody zapisu automatycznego mógł być nacisk Bergsona na introspekcję i samopoznanie oraz wskazanie na istnienie jaźni głębokiej, która nie jest dana w potocznym doświadczeniu. Zapis automatyczny, ta „prawdziwa fotografia myśli”, miał stanowić próbę dotarcia do jądra osobowości. Widać tu jednak odstępstwo od Bergsona, który sprzeciwiał się tego rodzaju fotograficznemu ujęciu jakichkolwiek aspektów rzeczywistości czy osobowości. Mimo to jego filozofia ma wiele wspólnego z surrealizmem (na przykład z malarstwem Salvadora Dalego): wskazanie na źródłowość pamięci mogło być bodźcem do plastycznych przedstawień jej działania, a szczególnie jej uporczywości.

### **Zakończenie i wnioski**

Nawet bez głębszego zrozumienia złożonych kwestii trwania, intuicji czy ewolucji można było dostrzec ich powinowactwo z hasłami głoszonymi w licznych awangardowych manifestach. Nie można uznać wielkiej popularności Bergsona w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku za przypadek: dostarczała ona teoretycznej podbudowy dla dominujących wówczas postaw życiowych i twórczych, a wyrażone w niej wezwanie do prostoty i naturalności przy jednoczesnym szacunku dla dokonań nauki zadecydowało o jej wyjątkowej atrakcyjności. Sądzę, że ten zapomniany i niedoceniany kontekst

awangardyzmu zasługuje dziś na przypomnienie, co pozwoli nie tylko podkreślić znaczenie Bergsona w procesie kształtowania historycznych postaw awangardowych, ale także zwrócić uwagę na aktualność jego wezwania do „odwrócenia zwykłego kierunku myśli”. Mimo zauważalnego zmierzchu popularności bergsonizmu oraz szerokiej i dogłębnej krytyki modernistycznego projektu za jego utopizm i uniwersalizm warto także obecnie czerpać z tego dziedzictwa, które wzywa do samostanowienia, nonkonformizmu, niezależności myślenia i działania oraz odwagi w sprzeciwianiu się dominującym tendencjom intelektualnym.

**“The Continual Elaboration of the Absolutely New”.  
Henri Bergson and the Early Avant-Garde**

Abstract

The article presents Henri Bergson’s philosophy as an important source of inspiration for the early avant-garde. The main goal is to show that he influenced not only literature (Marcel Proust, Bloomsbury Group) but also visual arts, and among them not only Futurism but also Cubism, Expressionism, Dada, and Surrealism. It will be demonstrated through a discussion of selected concepts from Bergson’s philosophy, such as intuition, duration, evolution, and the comic.

Keywords

Bergson, avant-garde, worldview, inspiration

Bibliografia

1. Antliff Mark (1993), *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton: Princeton University Press.
2. Ardoin Paul, Gontarski Stanley E., Mattison Laci (2013), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York: Bloomsbury Academic.
3. Ashton Dore (ed.) (1996), *Picasso on Art. A Selection of Views*, New York: Da Capo Press.
4. Bergson Henri (1963), *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki, Intuicja filozoficzna, Postrzeżenie zmiany, Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, K. Błęszyński, Warszawa: Państw. Wydawnictwo Naukowe.
5. Bergson Henri (1988), *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
6. Bergson Henri (1995), *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR.
7. Bergson Henri (2004a), *Energia duchowa*, tłum. K. Skorulski, P. Kostyło, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.

8. Bergson Henri (2004b), *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
9. Bergson Henri (2004c), *Problem osobowości. Wykłady edynburskie*, tłum. P. Kostyło, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
10. Bergson Henri (2007), *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski, Kraków: Wydawnictwo Homini.
11. Bergson Henri (2016), *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
12. Cronan Todd (2013), *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Dittmann Lorenz (2008), *Matisse begegnet Bergson: Reflexionen zu Kunst und Philosophie*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau Köln.
14. Flam Jack (ed.) (1978), *Matisse on Art*, New York: University of California Press.
15. Folgarait Leonard (2017), *Painting 1909: Pablo Picasso, Gertrude Stein, Henri Bergson, Comics, Albert Einstein, and Anarchy*, New Haven: Yale University Press.
16. Foster Hal (2010), *Powrót realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
17. Gillies Mary Ann (1996), *Henri Bergson and British Modernism*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
18. Holtzman Harry, James Martin S. (1986), *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston: Da Capo Press.
19. Huelsenbeck Richard (1974), *Memoirs of a Dada Drummer*, New York: Viking Press.
20. Kandinsky Wassily (1982), *Complete Writings on Art*, Vol. I: 1901–1921, eds. K. C. Lindsay, P. Vergo, trans. P. Vergo et al., Boston–Mass.: G. K. Hall.
21. Krauss Rosalind E. (2011), *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
22. Lindsay Kenneth C., Vergo Peter (eds.) (1982), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Boston: Faber & Faber.
23. Marinetti Filippo Tommaso (1972), *Selected Writings*, ed. R. W. Flint, New York: Farrar, Straus & Giroux.
24. Rybkowska Alicja (2016), *Humor a współczesna kondycja sztuki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.