

Alina Świeściak

Fikcja awangardy?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (156), 47-69

2015

Artykuł został 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.

Fikcja awangardy?

Alina Świeściak

1.

Awangarda, od dość dawna odsyłana do lamusa, co jakiś czas staje się przedmiotem ożywionych dyskusji. Od końca lat 80., traktowanych jako czas „po awangardzie” (neo-awangardzie lat 60.-70.), trwają rozrachunki awangardowe. A zaczęło się jeszcze wcześniej. Pierwsze polskie prace na ten temat wyprzedzają nawet słynną *Teorię awangardy* Petera Bürgera (1976, polskie wydanie 2006), której zasadniczym celem wydaje się nie tyle odtworzenie modelu sztuki awangardowej, ile zakwestionowanie awangardowego statusu sztuki lat 60. i 70. Na łamach „Odry” w 1971 roku ukazał się tekst Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej*¹, w 1972 roku artykuł Walleka-Walewskiego *Czy zmierzch awangardy?*², a w roku 1977 „Polityka” zaproponowała dyskusję *Czy koniec awangardy?*³. Podobnie postawiony problem rozważano na łamach „Literatury”⁴,

Alina Świeściak – doktor habilitowany nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Zajmuje się literaturą dwudziestowieczną i najnowszą. Autorka prac z tego zakresu, m.in. *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego* (Kraków 2004), *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (2010), *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)* (2010). Kontakt: alina.swieściak@gmail.com.

1 J. Ludwiński *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971 nr 4.

2 M. Wallek-Walewski *Czy zmierzch awangardy?*, „Odra” 1972 nr 10.

3 Zob. np. E. Beaucamp *Smutno się żegnać*, „Polityka” 1977 nr 14.

4 Zob. J. Bogucki *Wyjście poza kres możliwości*, „Literatura” 1976 nr 7.

„Projekt”⁵, „Literatury na Świecie”⁶ i „Sztuki”⁷. W wydanej w 1985 roku książce *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* (pod redakcją Urszuli Czartoryskiej i Ryszarda W. Kluszczyńskiego) większość autorów broni jednak aktualności projektu awangardowego. Najbardziej nieprzejednaną reprezentantką poglądu na temat zmierzchu awangardy jest tutaj Alicja Kępińska. Jej zdaniem już w latach 60. rozpoczął się proces, który w następnej dekadzie doprowadził do rozsypania się układu opartego na idei nowości, zasadzie „wzorca-pilota” i wierze w artystyczną rewolucję⁸. W latach 90. bardzo wielu estetyków i krytyków przychyła się do tezy o inflacji idei awangardowych, również, a może przede wszystkim, w kontekście bezkierunkowego i pluralistycznego postmodernizmu. Im dalej w lata 90., tym postawa ta jest wyraźniejsza⁹. W książce *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* pod redakcją Grzegorza Dziamskiego z 1996 roku¹⁰ już znacznie więcej autorów stawia tezę o końcu wieku awangard. Ale i tutaj trwa spór. Z jednej strony podkreśla się organiczny związek awangardy z nowoczesnością i jej metanarracjami, przede wszystkim projektem radykalnej przebudowy świata (mit techniczno-naukowy i mit rewolucji), z drugiej zwraca uwagę na ponowoczesne konsekwencje działalności artystycznych

-
- 5 Zob. S. Morawski *O końcu ery nowożytnej*, „Projekt” 1983 nr 1.
 - 6 Zob. L. Budrecki *Wyczerpanie neoawangardy*, „Literatura na Świecie” 1984 nr 9.
 - 7 Zob. *Neo czy pseudo. Czy mamy awangardę?* (dyskusja z udziałem Alicji Kępińskiej, Jerzego Ludwińskiego, Stefana Morawskiego, Jana Świdzińskiego, Wojciecha Cesarskiego), „Sztuka” 1981 nr 4.
 - 8 Zob. A. Kępińska *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, PWN, Warszawa–Łódź 1985.
 - 9 Dla wydanej w 1994 roku książki *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna* pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej punktem wyjścia jest poawangardowość, większość jej autorów prezentuje jednak nowe perspektywy sztuki pojawiające się wraz ze zmianami kulturowymi związanymi z postmodernizmem. Jak pisze Zeidler-Janiszewska, pesymistyczna diagnoza Petera Bürgera z jego *Teorii awangardy*, skutkująca retoryką kryzysu, myśleniem o sztuce w kategoriach zmierzchu, śmierci, jako podstawowy kontekst dla niej proponująca wszechobecny kapitalistyczny rynek, dzięki perspektywie postmodernistycznej zostaje przełamana. Sztuka zostaje bardzo wyraźnie osadzona w kontekście społecznym. Rezygnacja z aspiracji systemowo-teoretycznych skutkuje nowymi możliwościami interpretacyjnymi, nową refleksją mikrologiczną (Adorno), nową hermeneutyką, świadomą partykularności czynionych ustaleń. Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Słowo wstępne*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Sztuki, Warszawa 1994, s. 5-7.
 - 10 Zob. *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.

awangard, postmodernistyczna sztuka bywa bowiem traktowana jako efekt wcielenia w życie awangardowych utopii (będących echem koncepcji Hegła) o zniesieniu sztuki (i instytucji sztuki) w praktykach życia codziennego. Mało kto broni awangardy „jako takiej”, jako całości – nie tylko dlatego, że nigdy nie stanowiła ona całości¹¹, ale przede wszystkim z tego względu, iż nie wszystkie jej idee są dla ponowoczesności atrakcyjne (stanowczo atrakcyjniejsze od awangardowych wydają się idee neoawangardowe, wyraźniej naruszające przestrzeń między sztuką a życiem¹²). Obrona współczesnej awangardowości odbywa się tu na dwóch frontach: porzucającego „pociechę formy” ponowoczesnego eksperymentowania i społecznego aktywizmu (patronem obydwu sposobów myślenia jest Lyotard).

Z innych pozycji broni dzisiejszej awangardy Tadeusz Szkołut: awangarda jako formacja artystyczna odeszła w przeszłość, ale postawa awangardowa, czyli krytyczno-emancypacyjna, ciągle jest w cenie. W książce *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*¹³ lubelski badacz lansuje tezę, że postawa ta stwarza szansę odzyskania zaprzepaszczonej przez obydwie awangardy XX wieku tradycji. Sztuka postmodernistyczna, wyzbyta utopijnych ambicji i nie tak radykalnie stawiająca na nowość, próbuje na powrót odnaleźć się w historii. Ponowoczesna awangarda byłaby więc jej postacią bardziej niż dotąd racjonalną: jako że zabsolutyzowana nowość prowadzi do inercji, tylko dynamiczna równowaga między innowacją i tradycją jest w stanie podtrzymywać twórczy potencjał. Nie trzeba dodawać, że forma „bardziej racjonalna” niewiele ma wspólnego z awangardowością w znaczeniach, jakie jej dotąd przypisywano – i radykalność, i nastawienie antytradycjonalistyczne uważane są bowiem za jej warunek *sine qua non*. Podobnie koncyliacyjne idee pojawiają się

11 O tym, że tak było, pisał już Peter Bürger. W „definicji” awangardy stawia on przede wszystkim na „atak na status sztuki w społeczeństwie mieszczańskim” (P. Bürger *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 61). Już jednak podstawowa dla awangardy niemożność rozdzielenia sztuki od praktyki życiowej jest zasadniczo „antydeficyjny”. Nie mówiąc o różnicach między dwiema fazami awangardy – druga zdaniem Bürgera nie jest kontynuacją pierwszej, ale zerwaniem z nią (zob. tamże, s. 69-81). Na temat projektujących, ewentualnie regulujących definicji awangardy i niemożliwości stworzenia definicji typologicznej, „sprawozdawczej” pisał u nas Ryszard W. Kluszczyński, zob. tegoż *Kłopoty z definicją*, w: tegoż *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1997, s. 13-23.

12 We współczesnej sztuce możemy oczywiście odnaleźć więcej śladów myślenia neoawangardowego niż nawiązań do historycznej awangardy. Pisze o tym m.in. Liliana Bieszczad. Zob. tejeż *Koniec awangardy a przełom postmodernistyczny*, „Tekstualia” 2009 nr 3.

13 T. Szkołut *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.

w książce Teresy Pękali *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, która dowodzi konieczności myślenia o awangardzie z perspektywy jej związków z ariergardą, a właściwie nierozłączności tych kategorii estetycznych¹⁴.

W *Wiek awangardy* pod redakcją Lilianny Bieszczad, kolejnej książce „rozrachunkowej”, upamiętniającej stulecie awangardy, większość autorów postrzega współczesność przez pryzmat konsekwencji mechanizmów awangardy, uważa ją za „niedokończony projekt”, niektórzy piszą o potrzebie awangardy. Najbardziej przekonani o jej istnieniu w XXI wieku są ci, którzy za podstawę takiej kwalifikacji uznają progresywność sztuki nowych mediów (Kluszczyński, Zawojski, Ożóg).

Jeszcze bardziej proawangardowy okazał się dyskurs krytycznoartystyczny drugiej połowy pierwszej dekady XXI wieku – w związku z restytucją idei społecznego zaangażowania sztuki. Najwięcej dyskusji na ten temat towarzyszyło pojawieniu się dwóch manifestów: *Stosowanych sztuk społecznych* (2007) Artura Żmijewskiego i *Manifestu Nooawangardy* (2009) Agnieszki Kurant, Oskara Dawickiego, Łukasza Rondudy, Janka Simona, Edwina Bendyka, Andrzeja Nowaka i Oli Wasilkowskiej. Obydwa sytuację w dzisiejszej polskiej sztuce odnoszą do – nieco inaczej rozumianych – idei autonomii i polityczności sztuki.

2.

Każde myślenie o literaturze i sztuce w kategoriach nieciągłości, a tym bardziej przełomu, tak czy inaczej odnosi się do idei awangardowych. Nic więc dziwnego, że ci, którzy stawiali na zmianę w polskiej literaturze – przede wszystkim poezji – po 1989 roku, do tych właśnie idei (bezpośrednio lub niebezpośrednio) się odwoływali. Nieistotne, że sam przełom pozostał ideą „pustą”, już wybór takiej retoryki sugeruje potrzebę nowej awangardy. Rzecz nie dotyczy zresztą wyłącznie literatury. Grzegorz Działowski w książce *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* oprócz nurtu konserwatywnego współczesnej sztuki wymienia drugi, ważniejszy jego zdaniem, stanowiący przepracowanie tradycji awangardowych. Postmodernizm jest więc według niego – jakkolwiek nie wyłącznie – „awangardą po awangardzie”¹⁵.

¹⁴ Zob. T. Pękala *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.

¹⁵ Postmodernistyczna refleksja o sztuce jest według Działowskiego odpowiedzią na praktykę artystyczną dwudziestowiecznych awangard. Zob. G. Działowski *Postmodernizm w refleksji nad*

W krytyce literackiej tego rodzaju zdecydowana teza się nie pojawia, najpewniej dlatego, że nie dałoby się jej obronić – prawie od początku krytycy zwracali uwagę na kontynuacyjne aspekty „poprzełomowej” literatury (Sławiński¹⁶, Uniłowski¹⁷) – broniono zatem samej idei awangardowości. Kiedy Marian Stala mówi o poetach urodzonych w latach 60., że „nie zdołali zrealizować swojego zasadniczego celu, nie potrafili unieważnić dokonania swoich poprzedników i nadać swojemu stylowi piętna czegoś koniecznego, dominującego”¹⁸, albo kiedy Janusz Sławiński narzeka na zanik „systemu orientacyjnego” w polskiej poezji i świadomości literackiej¹⁹, obaj posługują się językiem zakorzenionym w myśleniu awangardowym. Najchętniej akceptowanymi przez teoretyków cechami awangardy są bowiem idea nowości powiązana z nastawieniem antytradycjonalistycznym oraz funkcja dyrektywna – „niespełniony przełom” to wszakże zaprzepaszczona awangarda.

Obrona awangardowości skoncentrowała się zatem na określonych zjawiskach i egzemplifikujących je nazwiskach autorów. Sama ta idea w wypowiedziach krytyków stanowi raczej coś na kształt przedzałożenia niż tezy, którą należy udowodnić. Inaczej jest tylko w *Świecie na brudno* Piotra Śliwińskiego: *Kunst i kicz, czyli o konieczności awangardy* to próba spojrzenia na poezję po 1989 roku z perspektywy aktualności kategorii awangardowych. Śliwiński, pisząc o samoistnym wyczerpywaniu się awangardy lub jej odrzucaniu przez młodych poetów, postrzega ją równocześnie jako ciągle obowiązującą ramę komunikacyjną – innej nie udało się wypracować, a ta ciągle wydaje się potrzebna, jeśli nie wręcz niezbędna²⁰.

sztuką, w: tegoż *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 105-128; zob. również tegoż *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 7-13.

- 16 Chodzi mi oczywiście o słynny tekst Janusza Sławińskiego napisany po oczekiwany „przełomie” 1989 roku, w którym zmianę, jaka nastąpiła, określa on jako „zanik centrali”, w zakresie poetyki dostrzegając jednak dominację tendencji kontynuacyjnych. Zob. J. Sławiński *Zanik centrali*, „Kresy” 1994 nr 2.
- 17 Krzysztof Uniłowski, przecząc tezie o literackim przełomie 1989 roku, jako najbardziej znamieny przykład praktyk kontynuacyjnych w polskiej prozie początku lat 90. wymienia literaturę małych ojczyzn. Zob. K. Uniłowski *Walka o korzeń*, w: tegoż *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Wydawnictwo „FA-art”, Katowice 1998, s. 50-56.
- 18 M. Stala *Coś się skończyło, coś się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000 nr 2, s. 14.
- 19 Zob. J. Sławiński *Zanik centrali*...
- 20 Zob. P. Śliwiński *Kunst, czyli kicz, czyli o konieczności awangardy*, w: tegoż *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 58-76.

Jacek Gutorow i Joanna Orska awangardowość polskiej młodej poezji traktują jako jej oczywisty, ale niekoniecznie wymagający wyjaśnienia *modus*. Bodaj najlepszym przykładem takiego myślenia są *Liryczne narracje*. Orska, śledząc przebieg całego okolooprzełomowego sporu, dochodzi do wniosku, że „niedokończony” przełom 1989 roku był czymś w rodzaju „awangardy na opak” (czy też „mała awangardowej awangardy”). Tym, czego zabrakło młodym poetom i co nie pozwala traktować ich jako awangardystów *sensu stricto*, są założenia programowe, a przede wszystkim próba unieważnienia dokonań poprzedników i świadomość konieczności dokonujących się przemian. A jednak mimo wszystko „przełomowe” znaczenie ma zmiana języka tej poezji²¹, toteż punktem wyjścia do analizy twórczości bohaterów *Lirycznych narracji* są dla Orskiej właśnie kategorie awangardowe. Z tą tezą zaczęto głośno dyskutować dopiero na początku XXI wieku. Młodszy poeci i krytycy podważali rzekomą awangardowość swoich poprzedników: traktują ich twórczość jako ujednolicony system, w którym główną rolę odgrywają zmitologizowane indywidualizm i prywatność, a zupełnie pomijane są wątki społeczne²².

Myślenie o poezji polskiej po 1989 roku jako tak czy inaczej podtrzymującej związku z awangardą daje o sobie znać również dzisiaj, jakkolwiek nie ma ono już charakteru „totalnego”, pojawia się, powiedziałabym, punktowo. Już redaktorzy *Tekstyliów* zauważyli, że roczniki 70. to „pierwsza od czasów romantyzmu formacja, która w sposób zupełnie świadomy odrzuca kontestację dokonań autorów starszych, tj. rezygnuje z dialektyki literackiego konfliktu pokoleń na rzecz ostentacyjnej niekiedy kontynuacji”²³. Joanna Orska, przywołując tę wypowiedź, mówi o przełomowej retoryce i odmawia redaktorom *Tekstyliów* słuszności: „No cóż... raczej nie pierwsza i na pewno nie ostatnia”²⁴. Jeśli nawet uznać tę retorykę za awangardową, nie można pominąć faktu, że kryje się za nią antyawangardowa deklaracja. Rzeczywiście będąca raczej nietypowym zjawiskiem w polskiej XX-wiecznej literaturze.

21 W tej diagnozie Orska wspomaga się głosem Jacka Gutorowa, który w *Niepodległości głosu* stawia tezę o „radikalnych zmianach języka lirycznego” w poezji po 1989 roku. Zob. J. Orska *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Universitas, Kraków 2006, s. 18-19.

22 Krytyczne spojrzenie na poezję lat 90. jest częścią dyskusji na temat zaangażowania, o której piszę w części czwartej mojego tekstu.

23 *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Rabid, Kraków 2002, s. 11.

24 J. Orska *Liryczne narracje...*, s. 11.

Za ostatni etap sporów o awangardę w polskiej krytyce literackiej można, wydaje się, uznać – analogicznie do sytuacji w sztuce – ciągle niewygasłą i przeprofilowującą się dyskusję na temat zaangażowania i polityczności. W przeciwieństwie do krytyki artystycznej stosunkowo rzadko wchodzącą bezpośrednio w przestrzeń rozpoznawaną jako sfera oddziaływania idei awangardowych. W niektórych tekstach krytycznych, np. w *Zwrocie politycznym* Igora Stokfiszewskiego, literatura świadomie polityczna, a więc angażująca się w rzeczywistość po to, by ją zmienić, idee awangardowe pojawiają się jednak na horyzoncie, jakkolwiek w tej samej mierze jako godne podjęcia, co krytyki (przez ujawnienie wpisanych w dominujące języki – postmodernistyczny i neoliberalny z jednej, a konserwatywny z drugiej strony – mechanizmów poznawania, porządkowania, rekonfigurowania rzeczywistości i zaproponowanie alternatywnych sposobów jej czytania/projektowania). Można by założyć, że autor manifestu literackiej polityczności odrobił (inna sprawa, na ile wnikliwie) lekcję utopii historycznej awangardy: wykonuje gest odcięcia się, zerwania z przeszłością estetyczno-ideologiczną (przede wszystkim najbliższą), a jednocześnie – bodaj najgłośniejszy, często bez niuansowania – afirmuje nowe. Niezależnie od wagi argumentów polemicznych, które sprowokował Stokfiszewski, podnoszących myślowy obskurantyzm krytyka, pozorną nowość proponowanego przez niego „nowego”, a nade wszystko instrumentalne traktowanie literatury²⁵ – nie tylko sam gest zerwania/afirmacji, ale i jego estetyczno-ideologiczna „zawartość” upominają się o czytanie w kluczu awangardy.

Równoległe do sporu o zaangażowanie i polityczność, choć stanowczo ciszej i raczej na marginesach życia literackiego, toczą się dyskusje na temat awangardowości polskiej literatury cybernetycznej. Zdaniem jej promotorów to najważniejsza dzisiaj forma literackiego eksperymentu, literatura-projekt przyszłości.

3.

Kiedy mówię o wyczerpywaniu się w polskiej poezji kodów awangardy, mam na uwadze nieaktualność większości awangardowych założeń – które

25 Tych zarzutów było dużo więcej, do dyskusji – zainicjowanej przed wydaniem *Zwrotu politycznego* (tekstem *Co to znaczy być dzisiaj polską pisarką?*, opublikowanym w „Literze” 2008 nr 1) – włączyło się wielu krytyków reprezentujących różne światopoglądy, zob. np. G. Jankowicz *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek*, „Litera” 2008 nr 2; J. Orska *Jak być spiskowcem wśród komunistów*, „Litera” 2009 nr 3.

powstały w określonych warunkach historycznych (społecznych, estetycznych), a które często traktowane są ahistorycznie, jako uniwersalistyczne potencje – w tym także osłabienie konstytutywnego dla tej kategorii spłotu estetyki i polityki. Tych, jak mówi Jacques Rancière, strategicznych i estetycznych aspektów awangardy²⁶ nie powinno się od siebie oddzielać, mimo że zdarzało się, iż czyniono to nader chętnie, zazwyczaj zresztą bardzo podobnie: absolutyzując zasadę estetycznej autonomii (dzisiaj chyba inaczej: nadwartościowując społeczne zaangażowanie). Idąc śladami przywoływanych wcześniej badaczy, zacznę zatem od innowacyjności i eksperymentu, czyli od myślenia o awangardowej literaturze i sztuce w kategoriach rewolucji estetycznej.

Wielkim rzecznikiem traktowania ponowoczesności jako epoki wzmoczonego eksperymentowania był Jean-François Lyotard. Powszechnie znane są jego teksty poświęcone ponowoczesnej wzniosłości, będącej efektem totalnego eksperymentu: sztuki zmagającej się z niewyrażalnością nieszukającą „pociechy form”; sztuki, która poszukuje wciąż nowych form przedstawienia i nie satysfakcjonuje się żadną, dzięki czemu nabiera charakteru refleksyjnego, parafilozoficznego, a tym samym przestaje wymagać jasnego samookreślenia²⁷. Równie znana jest reakcja na tę diagnozę Zygmunta Baumana: „Pojęcie «awangardy ponowoczesnej» jest *contradictio in adiecto*”²⁸. Krucjatę zastąpiła konkurencja, ale konkurujące ze sobą na rynku sztuki oferty nie zastępują jedne drugich, tylko funkcjonują obok siebie. Korekta tego myślenia, dokonana w tekście *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, prowadzi nie tylko do uznania dzisiejszego eksperymentatorstwa, ale do uczynienia z niego zasady ponowoczesności. Bauman godzi się tym samym z ideą ponowoczesnej awangardy:

Artyści ponowocześni są, jak ich poprzednicy, awangardą, ale w sensie całkiem innym od tego, jaki wkładali w swe dokonania moderności.

26 Zob. J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korpacja Ha!art, Kraków 2007, s. 94.

27 Zob. J.-F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red., oprac. i przedm. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998; J.-F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3.

28 Z. Bauman *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu...*, s. 25.

Mówiąc krótko, awangardyzm modernistów polegał na tym, by wytyczać szlaki wiodące do „nowego i ulepszanego” konsensusu, gdy zaś awangardyzm artystów ponowoczesnych wyraża się nie tylko w podkopywaniu zastanego i z założenia tymczasowego konsensusu, ale i w podważaniu samej możliwości jakiegokolwiek powszechnego, a więc z natury swej krępującego kanonu.²⁹

Tak rozumiany projekt ponowoczesnej awangardy pojawia się w krytyce artystycznej, w tym literackiej, bodaj najczęściej: spora część sztuki postmodernistycznej traktowana jest jako kontynuacja awangardowych eksperymentów formalnych. Mimo że ma być „całkiem inny”, projekt ten wyrasta z estetycznych założeń historycznych awangard – za jego prekursorów można by uznać np. formalistów rosyjskich z ich ideą niezwykłości. Deautomatyzacja odbioru, a przede wszystkim służący jej niemotywowany „chwyt” – forma utrudniona – to reguły pozwalające podważać możliwości osiągnięcia konsensusu czy, jak mówi Bauman, wyzwalać się od krępującego uścisku kanonu również dzisiejszym literackim eksperymentatorom. „Dawanie świadectwa czystej autonomii” (Rancière) – podobnie zresztą jak absolutyzowanie heteronomii – prowadzi jednak do impasu. Lyotardowski *novatio* bliskie jest idei jego *Les Immatériaux*³⁰. Nieprzedstawialność przekłada się tu na nieustanne poszukiwanie różnicy: nowych, zawsze nieostatecznych „wcielen” artystycznych. Trudno jednak powiedzieć, że jest to idea progresywna. Zdaniem Rancière’a właśnie temu nachyleniu ku etycznie pojętej wzniosłości (i pominięciu polityczności) zawdzięcza postmodernizm swoją melancholiczno-nostalgiczną kondycję³¹.

Z takiej perspektywy – absolutyzowanej awangardowej autonomii, która postmodernistycznie melancholizuje modernistyczną utratę obecności – czytać można tzw. poezję hermetyczną. Wykorzystywane przez hermetystów chwytły poetyckie, zapożyczone od twórców awangardowych i pozbawiane

29 Z. Bauman *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu...*, s. 135.

30 *Les Immatériaux* to tytuł projektu wystawienniczego Lyotarda; pisząc o nim, filozof wykladał równocześnie swoją koncepcję ponowoczesnej *novatio*. Zob. J.-F. Lyotard i in. *Les Immatériaux*, vol. 1, *Epreuves d'écriture*, Paris 1985, A. Mitek, *Jean-François Lyotarda manifest(acja) immaterialności. W stronę nowej antropologii*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.

31 Jest ona kontaminacją przeczytanej na nowo teorii wzniosłości Kanta i Hegla koncepcji końca sztuki. Zob. J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 142-146.

stojących za nimi roszczeń ideologicznych, uprzywilejowując awangardową estetykę, w gruncie rzeczy czynią ją klasyczną.

Dzisiaj innowacja nie równa się już rewolucji. Tego rodzaju diagnoza – w wersji Leonarda B. Meyera ponowoczesny „ruchomy zastój” (*stasis*)³² – nieźle sprawdza się w poezji Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Sendeckiego, Krzysztofa Siwczyka, Macieja Meleckiego czy Adama Zdrodowskiego. Będąca efektem rozrostu języka i deficytu znaczenia Andrzeja Sosnowskiego „mowa utrudniona” nie jest nakierowana na żaden pozaestetyczny cel, nie ma też wyznaczać nowych estetycznych standardów (jakkolwiek nie jest również prawdą, że idea nowości zupełnie się tu zdewaluowała), wydaje się przede wszystkim przejawem dominacji postaw metajęzykowych i metaartystycznych, pozbawionym ekspresywnego naddatku melancholizowaniem utraty idei modernistycznych (głównie awangardowych), które w tej poezji nieustannie, choć w wersjach resztkowych i bez ideologicznych zobowiązań, pracują.

Przechwytywanie estetyk awangardowych i związanych z nimi metod eksperymentowania dotyczy wszystkich wymienionych przeze mnie poetów; niewielu z nich odwołuje się do praktyk polskiej awangardy, stanowczo bardziej aktywne są w ich wierszach tradycje amerykańska i francuska. Istotne wydaje się jednak, że wykorzystywanie Ashberyjańskiej pleniącej się, niekonkluzywnej frazy przez Sosnowskiego, Siwczyka, Meleckiego czy Zdrodowskiego, technik OuLiPo i Rousselewskiej „metody” przez tego ostatniego, zdekomponowanego języka *à la* Białoszewski przez Sendeckiego trudno czytać w kontekście awangardowej idei nowości, to raczej ponowoczesne pastisze estetyk awangardowych – należy dodać: traktowanych poważnie, polemicznie, odzyskiwanych i przewartościowywanych, ale też ironizowanych, pozbawianych ciężaru gatunkowego ideowej nośności. Przykładowo odsyłający zarówno do nowojorskiej, jak i francuskiej awangardy Adam Zdrodowski dyslokuje traktowane przez awangardystów jako autonomizujące poezję metody generowania tekstu, tym bardziej oddalając się od efektu przedstawieniowego i podmiotowej ekspresji, proponuje tym samym coś w rodzaju metaautonomii. Jego oryginalność polega na mistrzowskim operowaniu tego rodzaju chwytem.

Kłopot w tym, że Lyotardowska idea *novatio* wydaje się cokolwiek schizofreniczna: z jednej strony rezygnujemy z nowości (emancypacyjnej metanarracji) na rzecz pluralizmu i różnicy, z drugiej właśnie w nich, a także

32 Zob. Z. Bauman *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000, s. 156.

w nieoczywistym statusie konfrontowanych estetycznych jakości upatrujemy tego, co wyróżnia nas od poprzedników, a zatem, chcąc nie chcąc, traktujemy jako nowość. Lyotard *expressis verbis* mówi o tym, że postmodernistyczne praktyki artystyczne wyrastają z doświadczeń awangardy. Przekonany o tym – i o słuszności myślenia Lyotarda – Wolfgang Welch dowodzi tych związków, biorąc pod uwagę zarówno filozoficzno-społeczne, jak i estetyczno-artystyczne konteksty sztuki współczesnej³³. Samo przechwytywanie z nowością niewiele ma wspólnego. Nowe mogą być tylko zdarzenia będące efektem nieoczekiwanych rekonfiguracji. Rzecz jasna już sam pluralizm nastawiony na produkowanie różnicy można traktować jako swego rodzaju przepis na ponowoczesne „dzieło”. Dlatego zarówno Lyotard, Welsch, jak i Jencks zastrzegają, że w postmodernistycznej sztuce nie chodzi o proste łączenie różnorodnych elementów (naiwnie rozumiana wielość prowadzi do „rozmycia w ujednoczeniu”), ale o „unaocznienie [zur Anschauung gebracht] specyficznej logiki i możliwości określonego języka w jego konsekwencji”³⁴. Tak sformułowana idea wielości jako nowości nie wydaje się jednak przesadnie satysfakcjonująca.

Zmierzam do tego, by powiedzieć, że idea ponowoczesnej *novatio* jako kontynuacji/przepisania estetycznych idei awangardy wydaje się kategorią co najmniej podejrzaną i że analizowana z tej perspektywy sztuka najnowsza (w tym polska poezja) nie ujawnia swojej *differentia specifica*. To, co w niej najciekawsze, nie wiąże się ani z pastiszowymi rekonfiguracjami modernizmu, ani z innymi formalnie zorientowanymi ideami; jeżeli jednak zechcemy szukać ponowoczesnej *novatio*³⁵, to – tak sądzę – najlepiej robić to w przestrzeniach wykorzystujących estetyczne potencje nowych mediów i nowych technologii, zaangażowanych w procesy szerszej pojętej zmiany. Jeśli chodzi o „hermetystów”, poetów wpisujących się w postawangardowy nurt postmodernizmu – którzy dając świadectwo inflacji idei postępu, przez długi czas uchodzili za jego synonim w polskiej poezji po 1989 roku – już sam fakt

33 Na koncepcji kontynuacji – choć oczywiście zasadniczo przewartościowującej tradycję moderny – opiera się książka Wolfganga Welscha *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

34 Tamże, s. 35.

35 Słuszne wydaje się twierdzenie Anny Kałuży, że orientacja na „nowość” w ogóle nie jest dzisiaj konieczna, dowodzi ona jedynie przywiązania do starych kategorii i dobrowolnego zamknięcia w anachronicznych antynomiach kultury popularnej i egalitarnej. Zob. A. Kałuża *Nie wszystkie pociągi jeżdżą po tym samym torze*, „Wakat” 2007 nr 3.

„wpisywania się w nurt” czyni ich kontynuatorami (jakkolwiek kontynuatorstwo to niecała prawda o nich): przede wszystkim kontynuatorami myślenia w kategoriach estetycznej autonomii. Nie bez znaczenia jest również to, że hermetyzm jako wersja awangardowego elitaryzmu reprezentuje (powtarza) tylko jeden z biegunów awangardy, która bez drugiego bieguna: społecznego funkcjonalizmu, musi pozostać niepełna.

4.

Społeczny funkcjonalizm obecny jest w najnowszej polskiej literaturze – w tym w poezji – i krytyce literackiej, podobnie jak w krytyce artystycznej, bardzo intensywnie; często bywa też łączony z myśleniem o literaturze i sztuce (stanowczo częściej dotyczy to sztuki) w kategoriach awangardy. W manifestie Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*³⁶ idea zaangażowania sztuki wiąże się z rewaloryzacją podstawowych pojęć awangardy. Autor *Powtórzenia* traktuje autonomię i heteronomię jako pojęcia przeciwstawne, stanowczo uprzywilejowując tę drugą. Co prawda nie rezygnuje zupełnie z autonomii, ale jako że obciąża ją winą za długotrwałą alienację sztuki (obowiązujące w sztuce powojennej myślenie w kategoriach autonomii wiąże z kompromitacją postawy zaangażowania w czasach nacjonalizmów, a w Polsce w okresie socrealizmu: stała się ona wówczas „papierkiem lakmusowym «prawości artysty»”³⁷, a wstyd i lęk długo zabezpieczały nas przed powrotem idei społecznej służebności sztuki), przykrajając do swojego projektu, dość pokrętnie ją „przepisuje”. Mówi o konieczności jej instrumentalizacji. Jako metaforę tak projektowanego stanu rzeczy proponuje „algorytm sztuki” (w miejsce negatywnie, chorobowo kojarzącego się „wirusa”), czyli „aparat wytwarzający skutek”, pozwalający przeprowadzić system „z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego”³⁸. Zinstrumentalizowana autonomia ma stać się narzędziem uzyskania tego „stanu końcowego”, „wyborem uzależnienia”. Żeby tak było, artysta musi wejść we współpracę z ekspertami z innych dziedzin, głównie nauki, i przyłączyć się do produkcji wiedzy/władzy. Jakub Banasiak pisze, że Żmijewski znalazł metodę – której bezskutecznie poszukiwali awangardysty – na pogodzenie indywidualnego

36 A. Żmijewski *Stosowane sztuki społeczne...*

37 Tamże, s. 18.

38 Tamże, s. 21.

i społecznego aspektu sztuki, elitaryzmu z egalitaryzmem: „[...] przekracza niemoc awangard, które wszelki indywidualizm (łącznie z figurą «geniusza» i imperatywem oryginalności dzieła) chciały zdławić, zaś sztukę, vulgo, «zwrócić masom»”³⁹. Trudno się z tym zgodzić. Z jednej strony Żmijewski chce sztuki świadomie interwencyjnej, będącej „negocjatorem interesów upośledzonych grup”⁴⁰, z drugiej sztuki produkującej mechanizmy wiedzy/władzy, a więc elitarnej. Rezygnacja z absolutystycznie pojętych oryginalności i nowości, zastąpionych inwencją, i nieprzejrzystości wymienionej na komunikatywność wiele tu nie zmienia. Tak zrewaloryzowane awangardowe kategorie nie tyle stanowią o „zinstrumentalizowaniu” autonomii (cokolwiek to znaczy), ile idą w kierunku rezygnacji z estetyczności sztuki i zrównania jej z politycznością. Tak jak nie sposób zrezygnować z estetyczności, tak nie da się zaprogramować społecznego i politycznego wymiaru sztuki⁴¹. Marzenia o niej jako o „aparacie wytwarzającym skutek” trącą totalitaryzmem⁴².

Kolejny manifest – tym razem *expressis verbis* odwołujący się do awangardy i proklamujący nową sztukę jako nową awangardę – nie tylko bierze pod uwagę „błędy i wypaczenia” w myśleniu Żmijewskiego, ale ustawia się wobec niego polemicznie. *Manifest Nooawangardy*, wspólne przedsięwzięcie artystów, architektów i naukowców, powraca do autonomii jako warunku *sine qua non*

39 J. Banasiak *Poszerzenie pola walki*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#2> (01.07.2015).

40 A. Żmijewski *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 19.

41 Tego rodzaju naiwne zrównanie jest jednym z głównych zarzutów, jakie stawia Żmijewskiemu Janek Sowa. Żmijewski nie zauważa – lub nie chce zauważyć – że walcząc z wykluczeniami, reprezentuje hegemoniczne środowisko i hegemoniczny dyskurs „Krytyki Politycznej”. Jeśli zaś chodzi o wiedzę – drugą poważną składową manifestu, która ma przyczynić się do społecznej ważności sztuki – artyści, twierdzi Sowa, najczęściej tylko ilustrują wiedzę powstałą poza polem sztuki. W samej sztuce nie chodzi jednak o reprodukcję wiedzy, ale o doprowadzanie do kryzysu konsensusów zbudowanych na obowiązującym jej stanie. Zob. J. Sowa *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, <http://www.obieg.pl/teksty/1861> (29.08.2015).

42 Na temat instrumentalności, a nawet totalitaryzmu projektu Żmijewskiego pisało wielu krytyków. Zob. np. M. Pustoła *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierra*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#4> (13.06.2015); J. Sowa *Stosowane sztuki społeczne...*. Niektórzy z nich zwracali uwagę na to, że manifest opowiadający się przeciw wykluczeniom sam pomija wykluczanych: mieszczaństwo jest jego negatywnym bohaterem, a proletariatu w ogóle w nim nie ma. Tym samym manifest reprodukuje konserwatywny porządek podziału na elity i masy. Poza tym dosyć arbitralnie wyklucza również całe obszary sztuki (dla czego np. obieranie ziemniaków przez Julitę Wójcik w Zachęcie to awangarda, a „przebieieranki” Katarzyny Kozyry to pseudoawangarda?). Zob. na ten temat A. Mazur *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej*, <http://obieg.pl/wydarzenie/2013> (20.07.2015).

sztuki, a zarazem sposobu jej samoobrony wobec mechanizmów wytwarzania kapitalizmu kognitywnego. Stawia na eksperyment („Sztuka jest laboratorium rzeczywistości”⁴³) i zdarzeniowość sztuki. Twórczość będąca „laboratorium niezwykle rzadkich zdarzeń” to zarówno świadomość społecznych determinizmów, jakim ona podlega, jak i proklamacja niezależności. Szuka jako wpisujące się w system nauk o złożoności niezwykle rzadkie zdarzenie pozwala zdaniem sygnatariuszy manifestu o krok wyprzedzić system, ma zdolność produkowania *outlierów*, czyli podważających go idei i perceptów. Autorzy *Manifestu Nooawangardy* wyciągnęli wnioski z komentarzy krytycznych pod adresem Żmijewskiego: nie zakładają prostej odpowiedniości założeń teoretycznych/wiedzy i efektu społecznego. Bardzo rzadkie zdarzenia zmieniają rzeczywistość w sposób nieprzewidywalny i nieliniowy i jako takie stanowią minimalne, ale jedyne możliwe zabezpieczenie przed zakusami rynku: stawiają opór gramatyzacji (wprowadzeniu w system komunikacji społecznej i reprodukowaniu instytucjonalnych i dyskursywnych rozwiązań). „Interesuje nas sztuka mająca coś z ducha awangardy wciąż przekraczającej swoje uwikłanie nie tylko w «związaną» rzeczywistość, ale również w swoje dotychczasowe gramatyzacje, dotychczasowe formy i idee artystyczne oraz dominujące modele ich instytucjonalnej cyrkulacji”⁴⁴ – piszą autorzy manifestu, po czym dodają: „Sztuka tylko wtedy może mieć realny wpływ na rzeczywistość, jeśli ma całkowitą autonomię rozumianą jako możliwość stawiania celów samej sobie”⁴⁵. „Całkowita autonomia” jako mechanizm zabezpieczający sztukę przed systemem budzi wątpliwości nie tylko ze względu na życzeniowość tego stwierdzenia. Mimo świadomości paradoksu uwikłania/autonomii sztuki sygnatariusze manifestu restytuują – być może również po to, by znaleźć się po przeciwnej stronie w stosunku do utylitarności *Stosowanych sztuk...* – idealistyczne hasło estetyzmu, gotowi traktować heteronomię jako wcielenie zagrożeń rynku, instytucjonalizacji i wszelkich innych „gramatyzacji”, natomiast – wróćmy do Rancière’a – to właśnie ich splot stanowi o projekcie awangardowym. Nieoczywisty splot, a nie prosta dialektyka – dodajmy. Ani „czysta” autonomia, ani zaangażowanie nie stanowią bowiem antidotum na zagrożenia systemu – obydwie strategie przechwytywane są przez

43 A. Kurant, O. Dawicki, Ł. Ronduda, J. Simon, E. Bendyk, A. Nowak, O. Wasilkowska *Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki*, w: *Manifest Nooawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Fundacja MAMMAL, Warszawa 2010, s. 7.

44 Tamże, s. 10.

45 Tamże, s. 11.

nastawiony na asymilację kreatywności kapitalizm kognitywny⁴⁶. Konieczne wydają się więc napięcia w nakładających się na siebie polach społecznych, politycznych, naukowych dyskursów oraz praktyk artystycznych, zacieranie granic między nimi, poszukiwanie innej drogi niż ta, którą dyktuje konieczność dokonania wyboru między wpisaniem się w system lub pozostawianiem poza nim (czy też aktywnym zwalczaniem go). Innymi słowy: potrzebny jest inny projekt, nieseparacyjny. Jak pisze Jan Sowa, zarówno tekst Żmijewskiego, jak *Manifest Nooawangardy* to projekty quasi-awangardowe, wychodzące od założenia separacji sztuki i życia i separację tę podtrzymujące⁴⁷.

W XXI-wiecznym dyskursie krytycznoliterackim problem awangardy uwikłanej w kwestie zaangażowania i polityczności został nagłośniony za sprawą „manifestu” Igora Stokfiszewskiego *Zwrot polityczny*⁴⁸ (2009), proklamującego koniec postmodernizmu i początek ery „nowego uniwersalizmu”. Sporo tekstów zamieszczonych w tej książce pojawiło się jednak wcześniej w prasie literackiej (w latach 2005-2009), m.in. jako polemika w sprawach awangardowego modelu współczesnego zaangażowania⁴⁹. Zasadnicze stanowisko Stokfiszewskiego można by streścić w hasło „antyautonomii” sztuki (przede wszystkim w jej wersji ponowoczesnej „filozofii antyrepresentacji”, postpolityczności i fetyszyzowanego indywidualizmu) i proponowanych modelach zaangażowania, takich jak krytyka dominującego systemu (konsensusu neoliberalno-postmodernistycznego i powrotu konserwatyzmu) oraz osadzonych w nim polityk tożsamości, traktowanie literatury jako „współnotowego paktu”, jako przedmiotu analiz społeczno-kulturowych i obecnych w przestrzeni publicznej języków, reprezentacji (seksualnej, kulturowej, społecznej) inności, a wreszcie przestrzeni bezpośrednich politycznych deklaracji. Zaangażowanie i polityczność stanowiącymi ważniejsze są w *Zwrocie*

46 Zob. na ten temat P. Mościcki *Wydarzenie i gramatyka. Polityka sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego*, w: *Manifest Nooawangardy...*, s. 32-33. O cynicznym zawłaszczaniu idei awangardowych pisał wcześniej Janek Sowa. Zob. J. Sowa *Galeryjne mendy muszą być trendy, czyli system lewicowej mody*, „Kresy” 2009 nr 1-2. Bodaj jako pierwszy na dyspozycję kapitalizmu do asymilacji wszystkich twórczych „ekscesów” zwrócił uwagę Slavoj Žižek: „[...] każda próba wyłamania się i przekroczenia jego [późnego kapitalizmu] domeny staje się wewnętrzną transgresją przewidzianą z góry przez system”. Zob. S. Žižek *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 527.

47 Zob. J. Sowa *Nieznosna uporczywość awangardy*, w: *Manifest Nooawangardy...*, s. 125-129.

48 I. Stokfiszewski *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

49 Przede wszystkim z tekstami Michała Kasprzaka, zob. tegoż *Awangardofobia*, „Lampa” 2007 nr 6; *Duży Format. Kłopoty z awangardą i zaangażowaniem*, „Wakaf” 2008 nr 1.

politycznym niż stawiająca równie bezkompromisowo na ideowość, jak na estetykę awangarda (myślenie w kategoriach estetycznej autonomii przypisuje krytyk co prawda modernizmowi, ale należy przypuszczać, że nie najlepszy stosunek do awangardy wynika z przeświadczenia o jej estetycznym „ukąszeniu”). Zawsze chodzi tu bowiem o obecność w tekście świata, jego języków i uwikłanego w relacje z nimi podmiotu, a dopiero potem o nową postać samego tekstu, zdolnego zreferować zmianę społeczno-kulturową. Stokfiszewski nie tyle zatem proklamuje nową awangardę, ile szuka w poetach zaangażowanych społecznie i estetycznie „nowatorskich” (ale już niekoniecznie w pisarzach, „politycznym” pisarzom często bliżej bowiem do tradycji realizmu) niejako naturalnych sojuszników w walce o nową rzeczywistość literacką jako rzeczywistość zwrotu politycznego. Są nimi najpierw neolingwiści: Jarosław Lipszyc, Maria Cyranowicz, Marcin Cecko, Michał Kasprzak, Joanna Mueller, a następnie poeci polityczni już „bezpośrednio” – przede wszystkim Szczepan Kopyt. Zdaniem krytyka Kopyta w ogóle nie należy łączyć z awangardą, tych pierwszych można natomiast interpretować jako pseudoawangardę – w pozytywnym tego słowa znaczeniu, jakie nadał mu Zbigniew Libera, odzyskujący termin-inwektywę, którym Wiesław Borowski w 1975 roku napiętnował artystów kontestujących ówczesny układ władzy. Neolingwiści, głównie Lipszyc i Cyranowicz, zdaniem Stokfiszewskiego świadomi błędów w myśleniu awangardystów, przewartościowują ich projekty i sami idą dalej, rezygnując ze wszystkiego, co pachnie autonomią i utopią. „Awangarda umarła – niech żyje pseudoawangarda!”⁵⁰. Konkretnie możliwości wykorzystania myślenia o dzisiejszej rzeczywistości społeczno-kulturowej w kontekście awangardy analizuje Stokfiszewski w szkicu o „pseudoawangardystce” Marii Cyranowicz, której poezja to „Próba odpowiedzi na pytanie, czy awangarda jako ruch krytyczny, zajmujący się piętnowaniem burżuazyjnego społeczeństwa i systemów ucisku kształtujących się w rzeczywistości kapitalistycznej, może dziś stanowić estetyczne narzędzie jej analizy”⁵¹. Zapętlenie – awangarda jako ruch politycznej kontestacji, będąca równocześnie „estetycznym narzędziem” analizy dzisiejszej rzeczywistości – wynika z mocno okrojonego i nieprecyzyjnego rozumienia tego pojęcia, w takiej formie łatwo poddającego się manipulacjom. Stokfiszewski najchętniej ograniczyłby awangardę do radykalnego projektu politycznej krytyki, ale tam, gdzie wydostaje się na powierzchnię jego tekstu świadomość

50 I. Stokfiszewski *Zwrot polityczny...*, s. 99.

51 Tamże, s. 100-101.

jej uwikłań estetycznych, traktuje ją jako w gruncie rzeczy konserwatywny (modernistyczny) projekt. Próbuje więc zdjąć z ulubionego poety (Kopyta) etykietkę awangardysty – właśnie jako zbyt konserwatywną – za najbardziej przekonującą w jego zaangażowanej postawie uznając jednak z gruntu awangardową świadomość materialności literatury⁵².

Powtórzmy zatem raz jeszcze: zaangażowanie jako postawa najbardziej w polskiej literaturze „avant” nie musi mieć wiele wspólnego z (postulowaną, stwierdzaną, projektowaną) awangardowością – oprócz Lipszycza, Cyranowicz i Kopyta wymienia wszakże Stokfiszewski jako „zaangażowanych” znacznie bardziej „klasycznych” Romana Honeta, Edwarda Pasewicza i Tadeusza Dąbrowskiego. Podobnie czyni Tomasz Pułka, usuwając co prawda z tej listy Honeta i Pasewicza, dodając natomiast Bartosza Konstrata czy Konrada Góře⁵³. Zaangażowanie jest więc pojęciem nie tyle opisowym, ile wartościującym: to formuła kolejnej literackiej zmiany warty. Również z tego względu okazuje się kategorią bardzo pojemną (choć, jak słusznie pisze Uniłowski, nie na tyle, by można ją uznać za metakategorię⁵⁴, a zatem podlega wszystkim historycznym przypadłościom, w tym petryfikacji i łatwej reprodukcji). Jego zwolennicy chcą zazwyczaj łączyć koncepty ideowe (antykapitalistyczne, antyksenofobiczne, genderowe, ekokrytyczne) z nowymi formułami estetyczności, ale niekoniecznie wiedzą, na czym miałyby one polegać (to przypadek Stokfiszewskiego). Awangarda wydaje się tu odpowiednim rozwiązaniem o tyle, że wiąże radykalne projekty społeczne z radykalną estetycznością⁵⁵ i nie pozwala im zastygać w gotowych konstelacjach. Kiedy jednak estetyczność jest rozumiana jako formalne nowatorstwo, wydaje się niewystarczająca – i anachroniczna. Próby uniknięcia tego paradoksu – poszukiwanie nowych formuł estetyczności – równają się

52 Zob. tamże, s. 128–131.

53 Zob. T. Pułka *Pomysł na zaangażowanie*, <http://niedoczytania.pl/pomysl-na-zaangazowanie/> (20.06.2015).

54 Uniłowski traktuje zaangażowanie jako jedną z dostępnych na rynku idei narracji tożsamościowych. Zob. K. Uniłowski *Kukuryku! Krytyka przeciwko wspólnotom*, w: tegoż *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo „FA-art”, Katowice 2013, s. 22.

55 Aktywowanie dzisiaj myślenia kategoriami awangardy zdaniem Michała Kasprzaka ma również tę zaletę, że proponuje dyskurs osadzony w antagonizmie, samosprawdzający się, mogący stanowić wyzwanie dla scentralizowanej, mówiącej prawie jednym głosem poezji lat 90. Kasprzak zwraca przy okazji uwagę na podatność dyskursu „zaangażowaniowego” na kostnienie, standaryzację – na które miał być lekiem. Zob. M. Kasprzak *Duży Format...*

najczęściej wychodzeniu poza myślenie w kategoriach awangardy⁵⁶. Kiedy natomiast liczą się „tylko treść” i komunikatywność – rynek kapitalizmu kognitywnego nie musi tracić energii na przetwarzanie zaangażowania w produkt.

Traktowanie literatury z jednej strony jako narzędzia krytyki, z drugiej jako źródła projektów ideowych zbliża manifest Stokfiszewskiego do *Stosowanych sztuk społecznych* Artura Żmijewskiego (a także do przedsięwzięcia nooawangardystów) – i tym samym podlega mechanizmom sprawdzeń. Awangarda – jeszcze wyraźniej niż w manifestach artystycznych – została w *Zwrocie politycznym* zawłaszczona, podporządkowana uproszczonej idei literatury interwencyjnej lub odrzucona jako zbyt estetyzująca. Zarzuty, z jakimi spotkał się Stokfiszewski, były też o wiele ostrzejsze – w jakiejś mierze pewnie dlatego, że polskie środowisko artystyczne już od początku lat 90. oswajało się z myśleniem krytycznym, manifesty Leszkowicza, Żmijewskiego czy nooawangardystów były po prostu kolejnymi krokami na tej drodze, natomiast przez większość środowisk literackich gest Stokfiszewskiego – spójny przecież z wystąpieniami w polu sztuki – został odebrany nie tyle jako zwrot, ile jako próba dokonania przewrotu, przejścia władzy⁵⁷.

Rację ma pewnie Jan Sowa, który aktywność współczesnych projektów quasi- i pseudoawangardowych wiąże z prostym faktem, że jak do tej pory nie udało się zrealizować awangardowej idei zniesienia sztuki w życiu i życia w sztuce. Sowa nie traktuje jej jako utopii, ale jako ciągle aktualne wyzwanie⁵⁸. Nieraz jest to co prawda awangarda niedoczytana, nieraz wyraźnie wypaczona, ale tak czy inaczej wydaje się ona jednym z nielicznych nadal atrakcyjnych projektów emancypacyjnych. Dodajmy jednak, że tylko tam, gdzie estetyczność i polityczność warunkują się wzajemnie – i gdzie ich definicje podlegają negocjacom. Równie uprawnione wydaje się wszakże stwierdzenie, że języka opisu dzisiejszego splotu polityczności i estetyczności należy szukać poza słownikiem awangardy.

56 Autorką takich projektów jest Anna Kałuża, która pisząc na temat dzisiejszych poetyckich przygód estetyczności, wychodzi poza utarte podziały: modernizmu i awangardy, modernizmu i postmodernizmu, uważając je za nieprzydatne, bo przestarzałe.

57 Przebieg tej dyskusji streszcza – bynajmniej niesugerująca takiej konkluzji – Dorota Kozicka. Zob. D. Kozicka *Krytyki literackiej kłopoty z politycznością (w ostatnim dwudziestolecu)*, w: *też: Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Universitas, Kraków 2012, s. 213-252.

58 Zob. J. Sowa *Nieznosna uporczywość awangardy...*

5-

Lev Manovich uważa nowe media za kolejne ogniwo sztuki awangardowej, która przechodziła wcześniej etapy „nowego malarstwa”, „nowej rzeźby”, „nowej architektury” czy „nowej fotografii”⁵⁹. Tego rodzaju myślenie znajduje zwolenników również w Polsce, przede wszystkim wśród teoretyków nowych mediów. Ryszard Kluszczyński dowodzi istnienia nowomediowej awangardy, przymierzając ją do utrwalonych w literaturze przedmiotu definicji: wskazuje na progresywność sztuki cybernetycznej, a przede wszystkim na jej kolektywny, dzisiaj: sieciowy charakter. Tym, co odróżnia jego zdaniem nową awangardę od poprzednich faz jej rozwoju, jest zakwestionowanie tradycyjnych modeli komunikacji, owo zakwestionowanie nie zmienia jednak siatki pojęć ani sposobu myślenia, ciągle potrzebującego „przewodnej siły”. Awangardowe dzieło nowomediowe jest „otwartym, procesualnym, zespołowym tworem”⁶⁰, jest „dziełem sieciowym” – ale jednak „dziełem”. Piotr Zawojski widzi problem nieco szerzej: sugeruje konieczność odrzucenia starych definicji (np. Petera Bürgera), ale nie ostatecznego, wystarczająco przeformułowania, uwzględniające zmiany, jakie zaszły w sztuce pod wpływem nowych mediów: współczesną awangardę cechuje konstruktywny, a nie destruktywny charakter działań artystycznych, metateoretyczna i metakrytyczna refleksja, jakiej poddaje ona nowe technologie, oraz demokratyzacja procesu tworzenia, odbioru i dystrybucji dokonań artystów. Nie skupia się ona – dowodzi Zawojski, odwołując się do teorii postmedialności Manovicha – na poszukiwaniu nowych form wyrazu, a na problemach dostępu i dystrybucji wcześniej stworzonych artefaktów. Jej strategią jest metamedialność, a jej techniki to swego rodzaju oprogramowanie cyberkultury⁶¹.

Postrzeżenie estetyki postmedialnej jako kontynuacji estetyk awangardowych budzi jednak sporo wątpliwości – również wśród znawców przedmiotu. Niewątpliwie nasze dzisiejsze rozumienie awangardy modyfikowane jest doświadczeniami społeczeństwa postindustrialnego, rozwijającego się kalejdoskopowo (nielinearnie), posługującego się komunikacją telematyczną

59 Zob. L. Manovich *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 35-36.

60 R.W. Kluszczyński *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, w: *Wiek awangardy...*, s. 159.

61 Zob. P. Zawojski *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, w: *Wiek awangardy...*, s. 161-171. O awangardzie jako *software*, oprogramowaniu, mówi Lev Manovich, zob. Zob. L. Manovich *Awangarda jako software...*

i dialogiczną (zwrotną)⁶². Wielu badaczy (np. Antoni Porczak) zgadza się jednak z tym, że dyktat awangardy minął, a zasadniczą rolę odegrał w tym względzie nie tyle rynek, ile powszechność technologii związanych z komunikacją masową. Dzisiaj nie przebiega ona z góry do dołu, stawką w grze komunikacyjnej nie jest informacja „wszczepiana”, ale informacja „na żądanie”; to od podmiotu zależy, z jakich danych skorzysta. Za czasów awangard odbiorca podziwiał artystę, a następnie wcielał w życie jego idee. Współczesna sztuka rozproszona jest w masowej komunikacji – i w takim sensie: postmassmedialna⁶³. Można, rzecz jasna, przyjąć, jak uczynił to Piotr Zawojski, że właśnie postmedialność stanowi o dzisiejszej awangardzie, można też jednak uznać, że dawny język opisu się wyczerpał, i szukać innych.

Niewątpliwie pozostaje faktem, że zarówno cybersztuka, jak i cyberliteratura korzystają ze zdobyczy awangardy, wpisują się tym samym w jej tradycję. *Video scrach, net-art, software-art, game patching*, wideopoezja, cyberpoezja, cyfrowa poezja konkretna, poezja wizualna, audialna, poezja kodu, poezja hipertekstowa, glitchowa – to nowe formy bazujące na technikach awangardowych, przede wszystkim kolażu i montażu. Stare techniki podlegają tu, jak określiłby to Manovich, rekombinacji i manipulacji dzięki nowym narzędziom, jakimi są maszyny cyfrowe i ich oprogramowanie. Kategorie oryginalności, eksperymentu, stosowane do tego typu twórczości, wydają się więc niekonieczne, chociaż wielu jej sympatyków i badaczy będzie przy nich obstawać⁶⁴. Poza tym nawet jeżeli zgodzić się z ideą oryginalności i eksperymentalności poezji (czy szerzej: literatury, sztuki) cyfrowej, nie należy zapominać, że nie każdy wiersz powstający za pośrednictwem nowych mediów będzie koniecznie oryginalny i eksperymentalny. Warunek ten będą spełniać tylko te, w których wykorzystanie mediów cyfrowych wiąże się z powstawaniem nowych jakości, nierealizowanych w innych, tzn. tradycyjnych, technikach.

Dzisiejsza awangardowość, jak twierdzą zwolennicy takiego myślenia, dotyczy raczej przestrzeni komunikacyjnej niż artystycznej – albo: przestrzeni artystycznej, która bazuje na mechanizmach komunikacji, a zarazem przyczynia się do ich zmiany. Najbliższe tej idei wydają się więc te teksty („techsty”),

62 Zob. A. Porczak *Awangarda po obiedzie, w: Wiek awangardy...*, s. 269.

63 Zob. tamże.

64 W Polsce np. pierwsza monografistka poezji cyfrowej Urszula Pawlicka, prezentująca tę twórczość jako nie tylko wyrastającą z awangardy, ale awangardową: oryginalną i eksperymentalną. Zob. U. Pawlicka (*Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012).

które wykorzystują dialogowe, interaktywne reguły porozumiewania się. Chociaż z drugiej strony może właśnie one – jako najwyraźniej zaprzeczające linearnej, wertykalnej regule komunikacji – są najmniej awangardowe. I one też najbardziej domagają się innego języka opisu. Biopoezja, holopoezja, aromapoezja to twory, których nie sposób już chyba sensownie opisać przy użyciu starego języka.

Jednym z artystów, którzy szczególnie wyraźnie dekonstruują dotychczasowe sposoby rozumienia zarówno tekstu, jak i jego odbioru, jest Eduardo Kac, twórca holopoezji. Immaterialność, dynamiczność, temporalność jego holotekstów zmuszają odbiorcę do polimodalnej aktywności (np. *Letter*), wizualizują procesy komunikacyjne, wprowadzają elementy teleobecności (*Perhaps*). Twórcy polskiej poezji cyfrowej, m.in. Roman Bromboszcz, Łukasz Podgórn, Piotr Puldzian Płucienniczak czy Leszek Onak, są interaktywni i postmedialni w zasadniczo mniejszym stopniu. Nie można oczywiście powiedzieć, że zmieniające się mechanizmy komunikacji ich nie interesują, pozostawiają jednak odbiorcy znacznie mniej swobody niż ich koledzy z Zachodu.

Z całą pewnością awangardowym gestem jest ogłoszenie *Manifestu poezji cybernetycznej*. Jego twórcy postrzegają tekst jako automat, produkt maszynowy, cybernetykę uważają za metadyscyplinę mediującą między naukami inżynieryjnymi, filozofią i sztuką. Poeta cybernetyczny to według twórców *Manifestu poezji cybernetycznej* konstruktor tekstu, poddający materiał językowy sterowanym przez komputer procedurom, a przedmiotem jego zainteresowania są przede wszystkim problemy związane z elektroniką i władzą. Jako „przyszłe zmutowane formy” poezji wspomniany manifest proponuje kolaż i montaż⁶⁵. Te, mówiąc językiem Manovicha, zneutralizowane i znaturalizowane⁶⁶ techniki nie zostały tu jednak na nowo zoperacjonalizowane, tak by można je wykorzystać w technologicznych (czy biotechnologicznych) procedurach służących przedstawianiu nowych możliwości tekstu w nowych warunkach (cyber)kulturowych, wiążących się z meta- i postmedialną komunikacją. Również twórczość polskich cyberpoetów nie idzie tak daleko. Sporo prac Bromboszcza sytuuje się na granicy poezji i op-artu, te zaś, które dotyczą stosunku człowieka do doskonalących się technologii, stawiają owe problemy trochę zbyt dosłownie i przede wszystkim w poezji „analogowej”. U Podgórnego, bardziej scyfrzowanego autora prac „bezautorskich”, komputerowych,

65 Zob. <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (20.10.2014).

66 Zob. L. Manovich *Awangarda jako software...*

również pojawiają się dosyć proste diagnozy alienacyjnych zagrożeń związanych z technicyzacją i komercjalizacją kultury (np. *showani*, praca ilustrująca w sposób dosłowny uwięzienie człowieka w komputerowej sieci i religię pieniądza). W poezji Onaka znajdziemy przede wszystkim wizualizację idei kultury baz danych (*art of databases*), remiks i usterka to jednak metody ujawniania współczesnej technokracji. I w końcu Płócienniczak – poeta walczący za pomocą tekstów glitchowych o prawa słabych i dyskryminowanych.

Większość tych polskich projektów poezji cybernetycznej nie podpada pod pojęcie awangardy nawet w takim rozumieniu, jakie proponują Manovich, a za nim Zawojski czy Kluszczyński. Fakt, że wykorzystują oni awangardowe osiągnięcia formalne, nie świadczy o niczym innym, jak tylko o tym, że zdążyły się one znaturalizować i zneutralizować, jeśli zaś chodzi o medialną metakrytykę: okazuje się, że można ją uprawiać w sposób zupełnie „nieawangardowy”, nowe media nie są do tego niezbędne⁶⁷.

* * *

Wszystkie wymienione przeze mnie przykłady współczesnej awangardowości w polskiej młodej poezji to w gruncie rzeczy przypadki kontynuacji i nawiązań do estetyki, retoryki, ideologii awangardowych (często od siebie separowanych: albo autonomia, albo zaangażowanie), nie zaś dowody aktywności mechanizmów awangardy. Wiele z nich można by wręcz uznać za projekty ariergardowe⁶⁸ – oczywiście pod warunkiem, że akceptujemy takie zakorzenione w modernizmie myślenie kategoriami estetycznych dychotomii, co stanowczo nie było intencją tego tekstu. Przestrzenia, w której awangarda jest dzisiaj bodaj najbardziej obecna, są nasze przyzwyczajenia percepcyjne i nawyki myślowe: potrzebujemy jej, ponieważ chcemy wiedzieć, w którą stronę zmierza kultura (a w wersji pop: co jest – albo za chwilę będzie – modne). Nawet zatem ci, którzy mówią o końcu awangardowego terroru, godzą się często na „miękką” wersję tego końca: mówią o istnieniu awangardy obok innych tendencji kulturowych albo o „słabej awangardzie”, na wzór słabego podmiotu czy transwersalnego rozumu ustępującej z jedynowładczej pozycji,

67 Na temat gier z awangardą i zasadniczo nieawangardowego charakteru polskiej poezji cybernetycznej pisałam gdzie indziej. Zob. A. Świeściak *Awangardowa cyberpoezja?, „Postscriptum Polonistyczne”* 2014 nr 2, s. 111-123.

68 Tak o nurtach sztuki współczesnej, odwołujących się do tradycji awangardy, pisze – słusznie – Teresa Pękala. Zob. tejsze *Awangarda i ariergarda...*, s. 379.

ale niezanikającej ostatecznie. Bardziej wstrzemięźliwi odmawiają odpowiedzi na pytanie o przyszłość awangardy⁶⁹.

Abstract

Alina Świeściak

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

The Fiction of the Avant-Garde?

This article tackles the problem of the avant-garde in most recent Polish poetry. In the first part Świeściak recapitulates arguments in favour of categorizing contemporary art and literature as avant-gardist, then she examines recent poetry from three points of view: as an avant-gardist experiment; in terms of the relationship between autonomy and heteronomy (a problem of the political dimension); and in terms of the influence of new media (cyberpoetry). These perspectives reveal that this poetry contains avant-gardist categories of thought, and they highlight a tendency to draw on avant-garde tools. Nonetheless, Świeściak argues, we are not justified to treat contemporary literature as another phase of the avant-garde. Today's art and literature both demand new ways of aesthetic cognition and categorization.

Keywords

avant-garde, modernism, autonomy, heteronomy, aesthetics, the political dimension, cyberpoetry

69 M.in. Piotr Piotrowski, który jednak zawiesza odpowiedź na to pytanie, wzbraniając się przed przyznaniem racji wyznawcom filozofii kryzysu awangardy; zob. tegoż *Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1988.