

Grzegorz Gazda

"Les avant-gardes littéraires au XXe siècle", publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Budapest 1984 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 388-397

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

pretującą utwór w warstwie myślowej³. *Pisma wszystkie* Norwida w wydaniu Juliusza Wiktora Gomulickiego tak często są w książce przywoływane, że tytuł ich trzeba było zastąpić skrótem (PW), jednym z bardzo nielicznych skrótów w pracy.

Najczęściej teksty Norwida pełnią funkcję poetyckiego dopowiedzenia, przywołania autorytetu, który ma potwierdzić trafność myśli autora. Patronują ogólnym rozważaniom o sztuce, pięknie, doskonałości, a także bardziej wyodrębnionym problemom dotyczącym: większej ważności wytworu niż autora, spełniania się twórczości w samym procesie twórczym, dialogu twórcy—twórca, jedności procesu twórczego, improwizacji, nieprzewidywalności w sztuce. Czasem Norwid nieobecny jest bezpośrednio, ale sama problematyka, jej rozumienie odsyła do tekstów i gnomicznych sformułowań poety. Tak jest przy rozważaniach o czasie, a zwłaszcza przeszłości („Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”⁴), tak przy zagadnieniu oryginalności („Oryginalność więc jest tylko sumiennością dodatnią w obliczu źródła”⁵), przy opozycji poddanie—dominacja („Prawda się razem dochodzi i czeka”⁶). Wreszcie cała dialektyczna postawa badawcza Stróżewskiego, jakkolwiek nawiązuje głównie do Hegla, przywodzi przeciw na myśl i Norwidowe myślenie antynomiami, a zwłaszcza gnomę z wiersza *Dwa guziki (z tytułu)*:

— Dzikosć bowiem stąd pochodzi,
Ze się jest jednostronnym, jak kwiatów korzenie,
I że się przeciw-wrotnych połowic nie godzi⁷.

Wydaje się, że Norwid jest dla Stróżewskiego tym, czym np. dla Heideggera byli Hölderlin i Rilke. Norwidowy kontekst *Dialektyki twórczości* nie tylko potwierdzał i uzasadniał, lecz również inspirował i pomagał rozumieć.

Stefan Sawicki

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE. Publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber. T. 1: HISTOIRE, s. 1—622. T. 2: THÉORIE, s. 623—1216. Budapest 1984. Akadémiai Kiadó. „Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes”. Sous les auspices de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

Ta książka w dwu woluminach *in quarto*, licząca ponad 1200 stron, jest bezsprzecznie istotnym osiągnięciem literaturoznawstwa europejskiego ostatnich lat (europejskość rozumiem tak, jak autorzy książki). Wydana jako kolejna, po tomach poświęconych przełomowi oświeceniowemu, symbolizmowi i ekspresjonizmowi, praca z cyklu „Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes”, zrodzonego z inicjatywy Association Internationale de Littérature Comparée, musi imponować ambicjami pomysłu, rozległością pól obserwacji krytycznoliterackiej, wie-

³ W. Stróżewski, *Doskonałe — wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4. Przedruk w: *Istnienie i wartość*. Kraków 1981.

⁴ C. Norwid, *Przeszłość*, w. 9. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 2. Warszawa 1971, s. 18.

⁵ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim, w sześciu publicznych posiedzeniach*. Lekcja III. W: jw., t. 6, s. 425.

⁶ C. Norwid, *Idee i prawda*, w. 29. W: jw., t. 2, s. 66.

⁷ C. Norwid, *Dwa guziki (z tytułu)*, w. 16—18. W: jw., t. 2, s. 126.

łością podjętych tematów i kompetencją ich historycznej i teoretycznej interpretacji. Inicjatorzy i redaktorzy potrafili zgromadzić wokół swojego zamierzenia ponad 60 autorów z Europy i obu Ameryk, którzy dali się już wcześniej poznać jako wybitni specjaliści w zakresie tytułowego przedmiotu książki. A i przedmiot, a więc XX-wieczna awangarda literacka, ciesząca się obecnie szczególnym zainteresowaniem badaczy i czytającej publiczności, nadaje omawianej pracy dodatkowy walor prawdziwego ewenementu wydawniczego.

Krytycznoliterackie i interpretacyjne fascynacje awangardą towarzyszą jej niemal od początku, a sam termin „*l'avant-garde*” i krystalizujące się wokół niego pojęcie sięgają głęboko w wiek XIX. Nie miejsce tu ani na szczegółową prezentację stanu badań nad awangardą, ani na rekonstrukcję kształtującego się w tych badaniach jej pojęcia (pisałem na ten temat w innym tekście¹). Na użytek recenzji wystarczy powiedzieć, iż autorzy *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle* przystępowali do pracy ze świadomością efektów dotychczasowych syntez, ujęć generalizujących, a także interpretacji cząstkowych stworzonych przez poprzedników, jak G. de Torre, J. Ortega y Gasset, M. Bontempelli, C. Greenberg, H. Read, C. M. Bowra, R. Poggioli, M. de Micheli — żeby wymienić tylko najważniejszych. Gdyby bowiem chcieć dodać do nich nazwiska badaczy, którzy opublikowali swoje prace w ciągu ostatnich 20 lat, w okresie szczególnego rozmachu studiów nad awangardą, lista powiększyłaby się do całkiem pokaźnych rozmiarów. Myślę tu przecież tylko o tych książkach i tych opracowaniach, których intencją była synteza porównawcza nowoczesnej literatury, bo nikt chyba nie jest w stanie zrelekcjonować tego wszystkiego, co napisano na temat poszczególnych tendencji i kierunków współtworzących obszar awangardy. Owa narosła zatem wokół jej problemów, historii i ewolucji, programów i poetyk, teorii i pozaartystycznych determinantów tradycja zasługiwała na refleksje porządkujące, na zastanowienie i swoiste zsumowanie.

Sceptyk, który przyglądał się niejednemu tego rodzaju zamiarowi w przeszłości, może nie bez racji zapytać, czy jest w ogóle możliwe stworzenie takiej syntezy, gdy weźmie się pod uwagę różnorodność literatur narodowych, różną ich rangę w kontekście europejskim, odmienne uwarunkowania społeczno-polityczne, konieczność skojarzenia planu diachronicznego i synchronicznego oraz — pomijając już inne względy — różne postawy metodologiczne autorów. Wprawdzie rzecz dotyczy jednego, a więc w pewnym stopniu jednolitego kręgu kulturowego języków europejskich, jednak i ten argument nie rozwiewa wątpliwości. Awangarda przecież jako określona — swoimi dążeniami, postulatami i utopiami nie tylko wobec sztuki, ale także wobec „życia” i „rzeczywistości” — formacja artystyczno-ideowa, zjawisko tak wyjątkowo wielorodne i palimpsestyczne, domaga się narzędzi badawczych filozofa, zajmującego się jej światopoglądowymi postawami, socjologa, zainteresowanego strategiami przedstawicieli tej formacji wobec odbiorcy, i estetyka, racjonalizującego awangardowe pojęcia sztuki, teoretyka kultury i historyka sztuki, wnikliwego interpretatora nowych poetyk czy wreszcie „zwyčajnego” filologa. Sceptyk miałby zapewne jeszcze wiele do powiedzenia, gdyby pozwolić mu mówić na temat możliwości poznawczych i ich obiektywnych ograniczeń, komparatystyki jako dziedziny literaturoznawczych interpretacji. Aby jednak czytelnik tej recenzji nie zapomniał o zdaniu, od którego ją rozpocząłem, przechodzę czym prędzej do prezentacji książki.

¹ G. Gazda, *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*. W zbiorze: *Problemy awangardy*. Katowice 1983. — Zob. też J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires: état présent des études*. „Canadian Review of Comparative Literature” 1979, fall/automne.

Tom 1, „przede wszystkim diachroniczny i analityczny” (s. 12), przedstawia — z uwzględnieniem aspektów historycznego i geograficznego — powstanie i dyfuzję głównych kierunków awangardy, uznanych w książce za podstawowe („*mouvements de base*”), a decydujących dla literatur w językach europejskich (tzn. także dla literatur pozakontynentalnych w językach hiszpańskim, portugalskim, francuskim i angielskim). Zanim o tym będzie mowa, w dwu pierwszych rozdziałach ich autorzy podejmują semantyczną analizę pojęcia „*l'avant-garde*”, jego historii w świadomości krytycznoliterackiej oraz problematykę kontekstów społeczno-kulturowych awangardy i jej prekursorów literackich. Tak więc, powołując się na pionierskie w tym zakresie studia D. D. Egberta i M. Calinescu (warto tu może przypomnieć nie uwzględnioną pracę R. Gilmana²), autorzy poszerzają znany już indeks egzemplifikacji użyć figuralnych słowa „awangarda”, przeniesionego z taktyki wojskowej do publicystyki, także artystycznej, w piśmiennictwie XIX-wiecznej Francji. Uzupełnia te uwagi Robert Estivals, współautor często cytowanej socjologicznej książki na temat periodyków francuskich o tytule „*L'Avant-garde*”³, przedstawiając tu „schemat lingwistyczny” tego terminu i różnorakie sensy przypisywane mu w przeszłości.

Po tych studiach „etymologiczno-semantycznych” następuje 6 podrozdziałów rekonstruujących historię pojęcia „awangarda” w świadomości krytycznoliterackiej kultur języków włoskiego, rosyjskiego, niemieckiego, angielskiego, hiszpańskiego i portugalskiego. Pod względem merytorycznym nierówne to teksty: jedne skupiają się na całkiem współczesnych dyskusjach wokół awangardy (Alessandra Briganti o krytyce włoskiej), inne omawiają sytuację nowoczesnej literatury w ogólniejszych kontekstach, także ideologiczno-politycznych (Mihai Novicov o literaturze rosyjskiej: autor winien jednakowoż wziąć pod uwagę wartościujące rozróżnienie — między „*modiernisticzeskimi tieczenijami*” a „*awangardą*” — jakie pojawia się w nowszych pracach radzieckich⁴), jeszcze inne — jakby zgodnie z intencjami redaktorów — śledzą asymilację (albo jej brak) etykiety „awangarda” w języku krytyki obszaru niemieckiego (ciekawy tekst Ulricha Weisstaina), angielskiego (John Fletcher), hiszpańskiego (Gustav Siebenmann) i portugalskiego (Fernando Guimarães; tu także o literaturze brazylijskiej pisze Fábio Lucas).

Redakcyjna „konkluzja” próbuje te różne punkty widzenia generalizować. Gdyby z konieczności pominąć już uwagi szczegółowe, trzeba powiedzieć jedno: termin „awangarda”, który pojawił się w publicystyce artystyczno-społecznej z kręgu socjalizmu utopijnego i służył wówczas jako synonim sztuki społecznie użytecznej, zaangażowanej, wyraźnie wskazuje na swą polemiczność w stosunku do wpływo- wych wtedy postaw „*l'art pour l'art*”. Konsekwencje tych dwóch rywalizujących ze sobą przez cały wiek XIX nurtów, „sztuki dla sztuki” oraz sztuki jawnie i funkcjonalnie wpisującej się w konteksty społeczne, znajdujemy potem w założeniach programowych i postulatach formacji awangardowej. Rzecz zatem nie tylko w tym, czy etykieta „awangarda” była, czy nie była w języku krytyki asymilowana, nie tylko w historii jej użyć, ale w jej pojęciowej i semantycznej ewolucji. Nie można o tym pisać ograniczając się do literatur w Europie dominujących i zapominając o dyskusjach, ważkich polemikach w krytyce czeskiej i słowackiej, polskiej i in-

² R. Gilman, *The Idea of the Avant-Garde*. „Partisan Review” 1972, nr 3.

³ R. Estivals, J.-C. Gaudy, G. Vergez, „*L'Avant-garde*”. *Étude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre „L'Avant-garde*”. Paris 1968.

⁴ Zob. m.in. W. Kozynow, *K woprosu ob estietikie russkogo awangardizma*. W zbiorze: *Litieraturnyje naprawlenija i stili*. Moskwa 1976.

nych obszarów literatur środkowo- i południowoeuropejskich. A właśnie w tych literaturach dyskusje wokół społeczno-ideologicznych determinantów nowej sztuki, nazywanej wprost awangardową, były szczególnie nasilone. Pominięcie tych literatur sprawia, że obraz europejskiej awangardy już na samym początku omawianej książki wydaje się niepełny.

Mówię o tym także dlatego, iż konstruując podstawy światopoglądowe awangardy, te wyrażone w programach oraz te realizowane w praktyce twórczej, należy pamiętać o jej fundamentalnym założeniu, streszczającym się w hasło „sztuka—życie—działanie”. Owszem, autorzy tę sprawę tu i ówdzie akcentują, ale w stopniu dalece niewystarczającym w stosunku do rzeczywistej rangi programowej owego hasła.

Rozdział 2, zatytułowany *Le Contexte culturel et social. Les précurseurs littéraires*, zapowiada więcej, niż w efekcie przynosi. Zwłaszcza jeśli chodzi o historyczne determinanty formacji awangardowej, mimo świadomości ich znaczenia: jeden z autorów tego rozdziału (Jean Weisgerber) mówi na koniec: „awangarda przedstawia sobą uniwersalny fenomen ogarniający jednocześnie literaturę, sztuki plastyczne, muzykę, taniec, film, zakorzeniony w ekonomii, porządku społecznym, polityce i kulturze w ogóle” (s. 90). Istotnie tak jest, jednak czytelnik chciałby poznać te mechanizmy zakorzenienia: co zadecydowało o „polityzacji” awangardy, jakie i w jaki sposób, z jakimi efektami, wydarzenia historyczne, społeczne rewolucje, procesy cywilizacyjne i ideologie polityczne wpłynęły na światopoglądowy kształt awangardy, na jej ideowe wybory i filiacje. Wypadnie powtórzyć w tym miejscu, że właśnie awangarda, jak żadna dotąd formacja w historii, wyznawała ścisłą komplementarność swoich celów artystycznych i ogólnożyciowych. Była buntem tyleż artystycznym, co zwróconym przeciw zastanej rzeczywistości. I to, kiedy mowa o „kontekstach”, winno być powiedziane wprost.

O „prekursorach” krótko: temat był już uprzednio w krytyce wielokrotnie podnoszony. W omawianej książce autorzy idą więc szlakiem badawczym wytyczonym przez poprzedników, sięgając w wiek XVIII (m.in. Rousseau), aby przedstawić inspiracje romantyzmu, dalej wielkiej czwórki: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé (szkoda, że i tu dominuje zachodniocentryczny punkt widzenia — o „*les avant-gardes slaves*” wspomina się w jednym zdaniu, a o innych wcale), W. Whitmana, naturalizmu, symbolizmu oraz innych tendencji z przełomu wieków. Mówi się tu tylko zresztą o inspiracjach poświadczonych („*rappports de fait*”) w manifestach i innych wypowiedziach programowych, neglizując właściwości poetyk immanentnych awangardy.

„Historię i rozpowszechnianie się awangard”, temat 500-stronicowego rozdziału 3, który wypełnia pozostałą część tomu 1, zaprezentowano według chronologii czterech etapów: „początki” (z grubsza biorąc — lata 1905—1910 i dalej do r. 1920), „druga fala” (lata dwudzieste), „odpływ” (1930—1960) i neoawangarda (od r. 1960 po współczesność). W takim linearnym porządku redaktorzy grupują wielość faktów i zjawisk literackich, wypełniających obszar nowoczesnej sztuki, według „typów”: „modeli determinujących określone serie obiektów”, „schematów ogólnych struktury”, „pojęć wyrażających tożsamość struktury” (s. 127), które można w awangardzie zrekonstruować. Wypracowanie tego rodzaju „typów” może opierać się — jak piszą redaktorzy — na relacjach genetycznych między kierunkami, które dany typ ogarnia, bądź na analogiach, niezależnie od wszelkich rzeczywistych kontaktów, wpływów *etc.* Autorzy poszczególnych części omawianego tu rozdziału winni — według redakcyjnej koncepcji — brać także pod uwagę w opisie określonych zjawisk następujące kryteria: aspekt ilościowy (czy były to działania indywidualne, czy kolektywne, o dużej czy małej liczbie uczestników), w e w n ę t r z n ą s p ó j n o ść (jedność i solidarność członków czy przeciwnie — niezgodność celów, rozproszenie), a s p e k t o r g a n i z a c y j n y (hierarchiczny, egalitarny czy anar-

chiczny typ związków w grupie, w zespołach twórczych), czas trwania i rytm ewolucji (długi czy krótki, powolny czy nagły), rozprzestrzenianie się (monogeneza, czyli dyfuzja z jakiegoś jednego źródła, wspólnego centrum, czy też poligeneza — dany typ pojawia się w wielu miejscach na raz), rozmach rewolucyjny (radykalny czy nie, konstruktywny czy destruktywny, czy zaproponował coś nowego w zakresie tematów, form, języka albo porządku społeczno-politycznych czy ograniczają się do postulatów *stricte* artystycznych) oraz na koniec: system wartości odpowiadający każdemu z typów awangardy.

Można rzec, że te założenia tworzą poetykę sformułowaną recenzowanej książki. W praktycznej realizacji poszczególnych autorów nie wydają się tak klarowne. Bo też pogodzenie diachronii (segmentacja historii na „etapy”) i synchronii (wyodrębnienie „typów”) formacji awangardowej nie było łatwe. Tym bardziej iż zaproponowana w książce synchronia „typów” uzależniona została, z jednej strony, od historycznego punktu widzenia (autorzy i redaktorzy biorą najczęściej pod uwagę rozkład programów i „izmów”, tak jak był widziany przez ich projektodawców i promotorów), a z drugiej, od punktu widzenia czysto typologicznego, gdzie pomija się ustabilizowane w ówczesnej świadomości związki i filiacje między kierunkami awangardy. Przeważa jednak ów pierwszy, a więc historyczny punkt widzenia.

Inwentarz „typów” rozpoczyna w książce futurizm: jego obraz włosko-francuski (Bruno Romani) i rosyjski (Agnès Sola) uznano za najbardziej dla pierwszego etapu awangardy charakterystyczny. Poza zaprezentowaniem tych dwóch głównych centrów typ futurystyczny omówiono w obrębie literatur Portugalii i Brazylii (Pierre Rivas) oraz Polski (Józef Heistein), słusznie w nich dostrzegając wyraźniej skrytalizowane formuły tego kierunku. Potem następuje opis „ech” futuryzmu w innych krajach. Taki porządek: rekonstrukcja historycznego centrum — dostrzegalna asymilacja — „echa”, będzie obowiązywał w całej książce. Redakcyjna „konkluzja” (pojawia się po każdej całości problemowej) zamyka ów opis, jakby weryfikując „typowość” futuryzmu według kryteriów, o których była mowa wyżej, i sprowadzając do wspólnego mianownika to, co każdy z autorów powiedział od siebie. „Konkluzja” ma więc w książce funkcję syntetyzującej klamry, spinającej pojedyncze elementy w zracjonalizowaną całość.

Jeśli w części poświęconej futuryzmowi dominowała historia i eksplikacja haseł programowych, to w partii kolejnej, dotyczącej ekspresjonizmu, Ulrich Weisstein przedstawił znakomitą syntezę niemieckiego centrum tego kierunku: od związków z tradycją, poprzez rekonstrukcję światopoglądu do wnikliwej analizy programów. O takim właśnie charakterze tekstu Weissteina mogło zdecydować to, iż — jak wspomniałem — w tej samej serii ukazał się już uprzednio tom poświęcony wyłącznie ekspresjonizmowi. Autor zatem, zamiast historycznej faktografii, dał uogólnione studium interpretacyjne. Dlatego też międzynarodowe echa ekspresjonizmu zrelacjonowano na kilku stronicach. Warto tu może wskazać, że w części „polskiej”, wypełnionej w trzech czwartych przez Alaina van Crugtena tekstem o Witkacym, Hana Jechová tylko w jednym zdaniu wspomina o „Zdroju” i ekspresjonistach poznańskich. Inny fragment godny podkreślenia w tej części książki to ten poświęcony literaturze awangardowej w języku jidisz. Nie jestem przekonany, czy musiał się akurat znaleźć przy ekspresjonizmie. Nie o to jednak chodzi. Ważne jest bowiem, że odkrywa nieznaną w gruncie rzeczy epizod europejskiej awangardy.

Kolejny typ pierwszego etapu awangardy to imażyzm: „seria ugrupowań, dość nielicznych — z wyjątkiem Ameryki Łacińskiej — ale o dużym znaczeniu, które zakorzeniły się w trzech domenach językowych, wyraźnie określonych: anglo-amerykańskiej, rosyjskiej i hiszpańskiej” (s. 262), a więc imażyzm anglo-amerykański

(Peter Jones, Cheadle Hulme), akmeizm i imażyzm rosyjski (Nils Åke Nilsson) oraz ultraizm hiszpański i południowoamerykański (Gloria Videla de Rivero). I w tym przypadku każdy z autorów potraktował swój temat dość indywidualnie. I tu fakty historyczne idą o lepsze z syntetyczną ich interpretacją. Wyróżnić trzeba wartościowy tekst Åke Nilssona, który rysuje poetykę Rosjan w sposób wysoce klarowny i uporządkowany, pamiętając zawsze o rodzimym dla imażynistów i akmeistów literackim otoczeniu.

Przyznam, iż nie bez ciekawości czytałem „konkluzję” redakcji, sądząc, że w niej znajdę motywacje łączenia w jeden typ tak różnych, jak się zdaje, zjawisk. Jeśli chodzi o imażyzm i imażyzizm, to jest tu przynajmniej podobieństwo nazwy. Ale ultraizm? Redaktorzy spodziewali się takich wątpliwości, bo oto wspomnianą „konkluzję” poprzedza uzupełniające studium porównawcze: *L'Ultraïsme et imagisme anglo-saxon*. Brak w nim jednak przekonujących argumentów. Wspólnota cech, którą owo studium wysuwa na plan pierwszy, jest właściwa i innym kierunkom awangardy. Zresztą sami autorzy przyznają w końcu, że ultraizm hiszpański, a zwłaszcza jego następstwa w Ameryce Południowej, wydają się konglomeracją różnych i wielorodnych tendencji awangardy europejskiej (a więc nie tylko imażyzmu) oraz wpływów rodzimych (zob. s. 304). Ultraizm w swoim początkowym stadium, a także i później, rozumiano w Hiszpanii i za oceanem jako w gruncie rzeczy synonim „nowej sztuki” w ogóle czy „awangardy” w ogóle. A akmeizm i imażyzizm? Oba te nurty były tak silnie zakorzenione w rodzimych kontekstach (przeszłych i współczesnych), tak czułe na ówczesne ewolucje rosyjskiej awangardy, tak z nią związane, że o ich filiacjach z tendencjami europejskimi można mówić tylko wtedy, jeśli i akmeizm, i imażyzizm potraktuje się jako nieoddzielny element awangardy rosyjskiej. Paralele ponad tym intermedialnym układem awangardy rosyjskiej muszą zatem wydać się wtórne i drugorzędne.

Choć w tomie 2 na zasadzie rozbudowanego uzupełnienia mówi się o relacjach między literaturą awangardową a „innymi sztukami, myślą naukową i techniką”, to cała książka ogarnia przede wszystkim zjawiska literackie. Z jednym wyjątkiem: zanim autorzy zamkną pierwszy etap awangardy omówieniem typu dadaistycznego, wprowadzają rozdział zatytułowany *L'Influence cubiste* (Paul Hadermann), w którym mowa zarówno o personalnych kontaktach malarzy-kubistów i poetów, jak i o „świadomości analogii” między oboma polami twórczości artystycznej. Prawie nic poza tym. Hadermann posługuje się etykietką „kubizm literacki” (jej zwodnicze treści podkreślali np. P. Bergman i M. Décaudin⁵) zgodnie z najbardziej rozpowszechnionymi interpretacjami krytyki, wskazującej niemal wyłącznie na historię wzajemnych kontaktów (grupy, wspólne inicjatywy wydawnicze, czasopisma, opinie o wystawach formułowane przez poetów, etc.). A przecież istnieją próby, tu nie uwzględnione (myślę np. o pracach M. Grygara i K. Pomorskiej⁶), wyjścia poza faktografię, próby konstruowania swoistej homologii struktur dzieł kubistycznych i struktur poetyckich.

Opis typu dadaistycznego autorzy rozpoczynają od jego refleksów nowojorskich (to niejako *novum* w stosunku do dotychczasowych ujęć historycznych), dopiero potem wracają do kontekstów kultury niemieckiej, następnie francuskiej,

⁵ P. Bergman, „*Modernolatria*” et „*Simultaneità*”. Uppsala 1962. — M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*. Toulouse 1960.

⁶ M. Grygar, *Kubizm w poezii rosyjskiego i czeskiego awangarda*. W zbiorze: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague 1973. — K. Pomorska, *Teoreticzeskije wzgliady russkich futuristow*. „Annali dell' Istituto Universitario Orientale”, Sezione Slava, t. 10 (1967). — Zob. też H. Pustkowski, *Poezja kubistyczna*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, Nauki Humanistyczne, Seria I, z. 71 (1970).

aby zamknąć rozdział prezentacją ech dadaizmu w pozostałych literaturach, ech zresztą bez większych konsekwencji. Poza właściwymi sobie centrami dadaizm czy niektóre jego cechy pojawiły się w Europie w programowych związkach z kierunkami asymilowanymi wyraźniej — z futuryzmem i ekspresjonizmem.

Druga fala awangardy w latach dwudziestych zdominowana została przez surrealizm. Potwierdza to także układ i objętość tekstów poświęconych temu kierunkowi. Nie sposób ich wszystkich omówić. Autorzy odstąpili także od przyjętego w poprzednich częściach książki porządku opisu. Rozdział o surrealizmie francuskim (Anna Balakian) rozpoczyna się od definicji samego terminu, przedstawia historię, prezentuje uwarunkowania polityczne, rozważa oddzielnie poezję, oddzielnie teatr oraz powieść, rekonstruuje krąg tematów i problemów surrealizmowi właściwych. Dalej idą podrozdziały o europejskiej i pozaeuropejskiej karierze tego kierunku, który przekroczył granice awangardy historycznej i jeszcze w latach po drugiej wojnie światowej inspirował wyobraźnię artystyczną w wielu krajach Europy i poza nią.

Warto w tym miejscu podzielić się jedną czytelniczą wątpliwością. Narastała ona zresztą już wcześniej. Bo oto podstawowy punkt wyjścia do komparatystycznego ujęcia awangard europejskich zakładał, że obraz literatur narodowych XX w. ma być możliwie najpełniejszy. Tzn. że ma obejmować to, co w każdej z tych literatur było ważne, oryginalne i znaczące — wówczas i w późniejszych konsekwencjach. Należało tu skonstruować taką siatkę typologiczną, przy pomocy której udałoby się ogarnąć ową wielość ówczesnych zjawisk literackich, niczego — co uznano za awangardowe — nie zgubić i niczego nie pominąć (stąd imponujące w książce bogactwo faktów, dat, nazwisk, grup literackich i „izmów”).

Owa siatka — jak już wspomniałem — została stworzona w wyniku konfrontacji założeń diachronicznych i synchronicznych. Inaczej mówiąc: redaktorzy i autorzy chcieli przedstawić wielość a w a n g a r d i i jednorodność a w a n g a r d y. Nie zawsze to było możliwe, a to przede wszystkim dlatego, iż podział na „typy” ustalono według historycznych „kierunków podstawowych”. Przy ich pomocy nie sposób jednak opisać wszystkich ważnych zjawisk literackich. Uwaga ta dotyczy np. grupy OBERIU, ciekawie przedstawionej przez Aleksandara Flakera, która historycznie mieści się w przedziale czasowym „drugiej fali”, ale nie daje się bezkolidyjnie wkomponować w typ surrealistyczny (a tak uczynili redaktorzy). To samo dotyczy literatury polskiej lat dwudziestych: Andrzej Lam, autor zracjonalizowanego tekstu na ten temat, chcąc uzasadnić miejsce, które przeznaczyci mu na opis Awangardy krakowskiej redaktorzy, musiał zacząć od definicji samego pojęcia surrealizmu. Pisze więc, iż termin ten pojawia się w trzech różnych znaczeniach. Po pierwsze, nazywa grupę francuskich fundatorów kierunku, jej ewolucję, późniejsze transformacje i wewnętrzne polaryzacje. Po drugie, nazwę tę odnieść można do tych artystów europejskich, którzy podjęli w wyraźny sposób konstytutywne zasady kierunku. I po trzecie wreszcie, w najszerszym rozumieniu, pojęcie to może oznaczać te fenomeny artystyczne, w których zależności od surrealizmu wydają się prawdopodobne, pojawiają się okazjonalnie lub w formie niekoherentnych śladów. Wynika z tego zatem, że jeśli Lam godzi się na umiejscowienie krakowskiej Awangardy w typie surrealistycznym, to tylko wtedy, gdy przyjmie się to trzecie rozumienie.

Nierzadko w całym tomie jest i tak, iż drobny epizod, jakiś wtórny fakt historyczny, jeśli sugeruje więzi z „kierunkiem podstawowym”, wystarczy, aby awangardę danej literatury narodowej widzieć w obszarze takiego bądź innego typu. Tak więc żeby pominąć już inne przykłady, o awangardzie rumuńskiej pisze się m.in. w rozdziale *Le Dadaïsme*, choć autor (Ion Pop) stwierdza wręcz: „jednak żaden ruch *dada* w Rumunii się nie rozwinął” (s. 379), i przechodzi do opisu tego, co w tamtejszej literaturze miało faktyczne znaczenie.

Zgłoszone wyżej wątpliwości dotyczą i kolejnych części opisu awangard. Po wielu tekstach przedstawiających typ konstruktywistyczny, przede wszystkim w literaturze rosyjskiej oraz w Holandii, Niemczech, Polsce (tu, w ujęciu van Crugtena, przykładem jest znowu Awangarda krakowska), Rumunii i na Węgrzech, w „konkluzji” stwierdza się m.in.: „niewłaściwym byłoby upierać się, że konstruktywizm wywarł głęboki wpływ na literaturę” (s. 558). Ale mimo to taki typ wyodrębniono. Pominięto natomiast całkowicie nurt tzw. literatury proletariackiej, kierunek „proletkultowski”, który biorąc pod uwagę jego właściwości konstytutywne, programowe i strategiczno-literackie, zdaje się być nieodłącznym elementem europejskich awangard. Nie ma tu miejsca na pełniejszą argumentację. Wystarczy powiedzieć, że skryształizowane w kontekstach awangardy rosyjskiej tendencje „literatury proletariackiej”, „kultury proletariackiej”, podobnie jak inne, zbuntowane wobec tradycji, postulujące „nową sztukę” dla „nowego odbiorcy”, oddziaływały inspirując na światopoglądowe i estetyczne kształty awangardowych ruchów w Czechosłowacji, Bułgarii i Polsce, na Węgrzech i w Niemczech. Nie przeszły nie zauważone i w innych krajach. Gdy nie weźmiemy tego nurtu pod uwagę w obszarze formacji awangardowej, to powinniśmy odpowiedzieć na pytanie, czym w istocie były takie grupy (i ich programy), jak Kuźnica, Młodaja Gwardija, Oktiabr, Pieriewał (w literaturze rosyjskiej), ośrodek wiedeński z G. Groszem, R. Leonhardtem i L. Rubinerem, teatr Piscatora, dyskusje w awangardowych czasopismach Czechosłowacji (aktywna w nich rola np. Devětsilu), francuska grupa AEAR oraz grupa H. Poulaille'a. Przy okazji rodzi się pytanie bardziej ogólne: jak przebiegają granice synchroniczne awangardy, granice ideologiczne czy estetyczne, jaka jest skala weryfikacji awangardyzmu, co jest jeszcze awangardowe, a co nie.

Kończą tom 1 rozdziały autorstwa Miklósa Szabolcsiego, zasługujące na szczególniejszą uwagę choćby dlatego, iż podejmują zagadnienia nieczęsto eksponowane: a więc po pierwsze — „odpływu” awangardy w latach 1930—1960, jego przyczyn i uwarunkowań, oraz po drugie — krystalizowania się nowych tendencji, nazywanych neoawangardą, jej różnych programów, teorii estetycznych i związków z awangardą historyczną.

Tom 2 poświęcono teorii awangard. Na czoło wysuwają się w nim dwa zwłaszcza rozdziały. W rozdziale 1 Adrian Marino, porzucając jak gdyby przyjęte dotąd typologie i historyczne siatki, rekonstruuje tendencje estetyczne awangardy w dwu układach: „postawy negatywne” — „postawy pozytywne”. Mówi więc o duchu antytradycjonalistycznym, o buncie, o nihilizmie i ekstremizmach, aby przeciwstawić im „pochwałę nowości”, „obsesję przyszłością”, eksperymentalizm, wolność, ducha zabawy, autonomiczność i „powrót do źródeł”. Tę rekonstrukcję, opartą przede wszystkim na wypowiedziach programowych, zamyka opisem „polarizacji podstawowych” („*polarités fondamentales*”) sztuki awangardowej. Owe opozycyjne bieguny tworzą pary przeciwstawnych cech: afirmacja—negacja, destrukcja—konstrukcja, stare—nowe, przeszłość—teraźniejszość—przyszłość, tradycja—innovacja, subiektywne—obiektywne, życie—śmierć, sztuka—życie, narodowe—ponadnarodowe. Taka zabsolutyzowana synchronia, choć prawdziwie zadziwia wnikliwością światopoglądowych, a przede wszystkim estetycznych analiz programów i manifestów, to jednak zaciera procesualny tok ewolucji awangardy, stabilizuje ją i unieruchamia. Podstawowa, moim zdaniem, właściwość awangardy to to, że znajduje się ona stale jakby *in statu nascendi* (nasiloną i determinowaną zewsząd dążność do formułowania i przeformułowywania programów). Tej procesualności nie zaprezentował tom 1, segmentując awangardę na „typy” (kawałkując przy tym dość dowolnie pojedyncze literatury narodowe) i tylko pośrednio (w konkluzjach) eksponując ewolucyjne zależności między nimi. Dało to wprawdzie

obraz rzeczywistości rozległy, ale statyczny i zniekształcający mutacje i transformacje awangardy europejskiej.

Rozdział kolejny przedstawia „gatunki i techniki literackie”. Autor podrozdziálu o poezji, Fernand Verhesen, podobnie jak i poprzednio Marino, traktuje awangardę historyczną i neoawangardę *al pari*: od Stephane'a Mallarmégo do Jacques'a Roubauda, wskazując na następujące ich właściwości „techniczne”: vers-libryzm (kilkadziesiąt linijek, w których autor zamyka tę sprawę, jest dalece niewystarczające — *vers-libre* dla poetyk awangardowych, sformułowanych i immanentnych był zagadnieniem szczególnie ważnym), zależność między przestrzenią poetycką, rytmem i słowem, mobilność, rozchwianie składni, obrazu i typografii, momentalność, dekonstrukcja, otwartość i rozumienie funkcji „pustego miejsca”, niedokończoność, nieciągłość, nieodwracalność. Dalej omawia takie formuły poetyckie, jak „obrazy-poematy”, poezję konkretną, spacjalną, fonetyczną i kinetyczną, permutacyjną i potencjalną, formuły, które ukształtowała współczesna neoawangarda. W tym rozdziale także Marino przedstawia właściwości manifestu literackiego awangardy (raczej opis niż chęć odnalezienia struktury gatunkowej), o „teatrze wyzwolonym od literatury” piszą Gilbert Debusscher, Jacques De Decker i Alain van Crugten, a o powieści — Michel Dupuis (tu głównie o „*nouveau roman*”). Dalej następuje podrozdział zatytułowany *Avant-garde et rhétoriques*, przygotowany przez grupę „u” z Liège, który brzmi dosyć wyjątkowo na tle stosowanych w obu tomach metod analitycznych. Należy go czytać — jak sądzę — tyleż jako opis określonego zagadnienia współczesnej awangardy, co jako prezentacje (może przede wszystkim?) wyraźnie skodyfikowanej metody literaturoznawczego poznania.

Pominę już w tym porządku recenzji rozdział kolejny, zatytułowany: *Les Relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts, la pensée scientifique et la technique*, o którym uprzednio wspomniałem, a który powtarza chronologię poszczególnych kierunków awangardy, tym razem odnosząc je do kontekstu artystycznego i cywilizacyjnego epoki.

Zanim autorzy przedstawia kończący książkę rozdział *Les Avant-gardes face à la critique* (recepja i znaczenie historyczne), ujmują ją jeszcze w perspektywach socjologicznych. Chciałbym zwrócić uwagę na tę część książki tym mocniej, że mimo wielu prac socjologicznych czy socjologizujących temat zewnętrznych uwarunkowań awangardy wciąż czeka na właściwe i pełne oświetlenie. I tak Marino, nawiązując do swojego rozdziału o postawach negatywnych i pozytywnych awangardy, analizuje jej „cykle” — „wewnętrzny” i „społeczny”. Cykl wewnętrzny awangardy — pisze — to proces, w którym „orientacje negatywne i pozytywne powtarzają się wszystkie w serii inwariantów i według formuł teoretycznych zasadniczo identycznych” (s. 1043) i który łączy się z cyklem społecznym. Tu autor omawia trzy aspekty „oswajania” sztuki awangardowej przez *establishment*, ponownego jej powrotu, poddania się zewnętrznemu porządkowi społecznemu: aspekt komercjalizacyjny — awangarda przekształca się w towar rynkowy i zostaje przez mechanizmy rynku zdeterminowana; aspekt kulturowy — awangarda w efekcie staje się integralną częścią kultury oficjalnej; aspekt ideologiczny — społeczeństwa akceptują rewolucyjne treści awangardy, godzą się z jej insurekcyjnym *esprit*, przystosowując go do swoich struktur.

Jacques Leenhardt rozważa z kolei problem uznawany w socjologii sztuki awangardowej za podstawowy, a dotyczący przemian wewnętrznej równowagi właściwej sferze wytworów estetycznych. Zapytuje: „dlaczego istniejąca równowaga została zburzona i pod presją jakiego typu sił? jakie elementy tę równowagę wewnętrzną tworzyły, a na jakich innych, ewentualnie, próbowano tworzyć nową równowagę?” (s. 1059).

Saúl Yurkievich analizuje sytuację literatury latynoamerykańskiej w kategoriach zewnętrznych uwarunkowań procesu historycznoliterackiego. Przemiany tej

literatury manifestują się w czterech wyraźnych etapach przełamywania wzorów przeszłości i zrywania z tradycją, które konstytuują: romantyzm, modernizm, Pierwsza Awangarda i Druga Awangarda (po drugiej wojnie). „Podczas gdy romantyzm rozpoczyna się w Ameryce Łacińskiej dwadzieścia lat później niż w Europie, modernizm nadrabia te opóźnienia, Pierwsza Awangarda jest już współczesna francuskiej, a Druga pojawia się jako niezależna i samodzielna manifestacja w kontekście światowym” (s. 1072). Można ocenić, że to ostatnie studium jest swoistym podsumowaniem — z perspektywy socjologicznej — tych faktów historycznych i programowych, jakie z obszaru awangardy latynoamerykańskiej przedstawiono w tomie 1. Wynikałoby z tego więc, że tamta zaoceaniczna awangarda, opisywana uprzednio w zestawieniu z „typami” europejskimi, ma jednak cechy sobie właściwe, na tyle różne, że jej ewolucja wymusiła specjalne interpretacyjne podsumowanie? Dla recenzenta jest to jeszcze jeden argument potwierdzający wrażenie, iż stosowana w książce typologia posiada precyzacyjne luki.

Schémas pour l'avant-garde, podręcznik autorstwa Roberta Estivalsa, wyróżnia się — podobnie jak ten przedstawiony przez grupę „μ” — swoistością przyjętej metodologii. Socjologię awangardy uznaje autor za część socjologii kultury i socjologii świadomości. Wyróżnia tu następujące, podstawowe metody analizy: socjologiczną metodę retrospektywną, metodę historyczną i badania psychosocjologiczne. Zaprezentowane przez siebie „schematy” awangardy wypełnia analitycznymi hasłami, które czytelnik musi sam poszerzać o fakty i wiedzę o nich, wyniesione z lektury obu woluminów.

Zamyka je 30-stronicowa bibliografia opracowana przez kilkunastu autorów z 8 krajów, która, choć „niekompletna i arbitralna” — co powiedziano w krótkim do niej wstępie — jest jeszcze jedną wartością recenzowanej książki. Zamknięta w zasadzie na r. 1979, ułożona według działów (ogólna problematyka awangardy, futurizm, ekspresjonizm, imażyzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm, neoawangarda, gatunki i techniki literackie, literatura i sztuka, literatura i nauka oraz technika, socjologia i polityka, różne), stanowi najpełniejsze opracowanie bibliograficzne awangardy, jakie dotąd powstało. Można by zgłaszać pretensje o różne opuszczenia, o niewłaściwą klasyfikację poszczególnych tytułów, o to, że literaturoznawstwo jednych obszarów językowych zostało potraktowane mniej wnikliwie, a innych bardziej (tę uwagę dałoby się rozciągnąć na całość obu tomów i dyskutować proporcje między poszczególnymi literaturami w ogólnym obrazie awangardy), ale zastrzeżenia te nie obniżają wysokiej oceny tego bibliograficznego efektu.

Podkreślałem zasługi autorów tej książki. Na koniec trzeba powiedzieć wprost: to, że ta mozaika rozmaitych postaw badawczych, różnych podejść analitycznych i różnych często metod, nałożona na mozaikę — czy, jak powiedziałem, palimpsest — literackich awangard, nie jest obrazem czysto „abstrakcyjnym”, ale obrazem „realistycznym”, stanowi godne podkreślenia osiągnięcie zespołu redakcyjnego z Centre d'Études des Avant-gardes Littéraires z Université Libre w Brukseli, kierowanego przez profesora Jeana Weisgerbera. Zespół ten dokonał montażu poszczególnych części, związał je (we wstępach i „konkluzjach”) typologizującym spoiwem, ale jeszcze wcześniej musiał ustalić koncepcję całości, podjąć dyskusję z autorami, itd., itd. Co nie znaczy, że wszystkie te zabiegi są do bezdyskusyjnego zaakceptowania. Próbowałem o tym pisać wyżej. Z różnymi — przyznaję — efektami. Czy jest jednak możliwe zaprezentować w recenzji ponad 1000-stronicową książkę, przedstawić jej bogactwo, a jednocześnie ustosunkować się do tych wniosków, które domagałyby się polemiki? Tym bardziej iż znakomitą większość studiów wypełniających oba tomy należałoby — chcąc być w zgodzie z czytelnicznym sumieniem — omówić oddzielnie.

Grzegorz Gazda