

Jerzy Smulski

"Awangarda - nowoczesność i tradycja : w kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.", Grzegorz Gazda, Łódź 1987 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 400-407

1989

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.

wyobraźni. Graniczą one ze sobą i przenikają się wzajemnie. A miejsca, gdzie dotąd są jeszcze lwy (dotyczy to zwłaszcza twórców czynnych tuż przed pierwszą wojną światową), nie powinny długo czekać na uzupełnienie.

Zasługą Wydawnictwa Literackiego jest, że „Biblioteka Poezji Młodej Polski” przypomina nie tylko twórczość poetycką lat 1890—1918. Oprawne w płótno niewielkie tomiki, których szata graficzna została zaprojektowana przez Janusza i Lidie Bruchnalskich, wyraźnie nawiązują do kształtu młodopolskiej książki. W każdym tomie znalazły się rysunki Bukowskiego, Okunia, Mehoffera, Wyspiańskiego, Stanisławskiego, Siedleckiego, które na przełomie wieków towarzyszyły poezji.

Anna Czabanowska-Wróbel

Grzegorz Gazda, AWANGARDA — NOWOCZESNOŚĆ I TRADYCJA. W KRĘGU EUROPEJSKICH KIERUNKÓW LITERACKICH PIERWSZYCH DZIESIĘCIOLECI XX W. Łódź 1987. Wydawnictwo Łódzkie, ss. 292.

Książka Grzegorza Gazdy stanowi efekt kilkunastoletnich studiów nad problematyką awangardyzmu w literaturze w. XX, a ściśle — efekt drugiej fazy tych studiów (pierwsza zaowocowała rozprawą *Futuryzm w Polsce*, 1974). Zadanie, które postawił sobie autor, nie należało do łatwych: celem pracy było stworzenie wieloaspektowego obrazu nowatorskich zjawisk w literaturze pierwszych dziesięcioleci w. XX (spośród kilku funkcjonujących we współczesnej humanistyce znaczeń słowa „awangarda” badacz przyjął w swej pracy — jak wskazuje podtytuł — to, według którego „awangarda” jest nazwą-uogólnieniem „dla wszystkich nowatorskich tendencji artystycznych, które pojawiły się na początku obecnego stulecia i rozwijały do lat trzydziestych”, s. 8). Autor miał przy tym ambicję wyjścia poza zachodniocentryczną — jeśli można tak rzec — perspektywę w spojrzeniu na awangardę; starał się więc uwzględnić także dzieje tej formacji w Europie Środkowej i Wschodniej oraz jej pozaeuropejskie wpływy. Warunkiem koniecznym zrealizowania tak sformułowanych celów jest doskonała znajomość ogromnej literatury przedmiotu. Nie ulega wątpliwości, że Grzegorz Gazda warunek ten spełnił; jego książka świadczy o świetnej znajomości różnojęzycznej literatury przedmiotu.

Można recenzowaną pracę traktować jako podsumowanie — na gruncie polskim — pewnego etapu badań nad literacką awangardą początków XX wieku. Książka Gazdy nie przynosi bowiem ani nowych ustaleń faktograficznych, ani propozycji interpretacyjnych (celem autora była w większym chyba stopniu precyzacja cudzych sądów interpretacyjnych niż formułowanie własnych). Nie jest to zresztą zarzut w stosunku do omawianej publikacji. Chodzi mi raczej o zaakcentowanie faktu, że nie mogłaby ona powstać, gdyby nie prowadzone w ciągu ostatniego ćwierćwiecza badania, których efekt stanowią monografie poszczególnych kierunków, problemów czy dorobku poszczególnych twórców awangardy (są to — wymieńmy przykładowo — książki Heleny Zaworskiej, Janusza Sławińskiego, Stanisława Jaworskiego czy Krystyny Janickiej). Dokonane w nich ustalenia faktograficzne i interpretacyjne pozwoliły Gaździe na stworzenie syntetycznego obrazu interesującej go formacji, na ukazanie jej struktury (choć sam autor książki byłby chyba przeciwny użyciu tego terminu). *Awangarda — nowoczesność i tradycja* otwiera więc nowy etap w badaniach nad tym zagadnieniem — etap syntetyzowania dotychczasowych szczegółowych ustaleń¹.

¹ Opis zjawiska awangardyzmu za pomocą takich kategorii, jak model czy struktura, pojawia się w publikowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdzie-

Omawianą tu rozprawę charakteryzuje, jak już stwierdziliśmy, dążenie do analitycznej wieloaspektowości. Awangardę można — w przekonaniu Gazdy — opisywać w pięciu planach. Widziana w planie światopoglądowo-filozoficznym stanowi zespół idei odnoszących się do rzeczywistości w ogóle, stosunków społecznych, kondycji człowieka oraz funkcji i ról sztuki w przebudowie świata. Perspektywa socjologiczna akcentuje społeczno-polityczne determinanty artystycznych wystąpień na początku XX wieku. Ujmowana w planie historii literatury awangarda to „ewoluujący ciąg faktów kształtujących się swoiście [...] w europejskim kręgu kulturowym (także w krajach pozaeuropejskich o kulturowych wpływach języka hiszpańskiego, portugalskiego i angielskiego) od około roku 1910 po początek lat trzydziestych i układających się w — wyraźnie spojone ideą odnowy, nowatorstwa i antytradycjonalizmu — ponadnarodowe nurty futuryzmu, ekspresjonizmu, dadaizmu, surrealizmu, konstruktywizmu i proletkultyzmu [...] oraz ich narodowo uformowanych mutacji i transformacji w »izmy«, o mniejszym lub większym stopniu programowej oryginalności” (s. 232). Opisywana w perspektywie estetyki i historii sztuki awangarda jest formacją burzącą istniejące kanony estetyczne, a jednocześnie konstruującą właściwości nowe, odrębne od dotychczasowych. Ujęcie piąte to plan poetyki; widziana w tym aspekcie awangarda stanowi zespół preferowanych tematów i idei oraz postulowanych i realizowanych w praktyce twórczej chwytów artystycznych.

Wszystkie te aspekty zostały w omawianej książce uwzględnione, choć w niejednakowych proporcjach i z pewnymi ograniczeniami.

Rozdział 1 pracy (*Pojęcie awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*) poświęcony jest kształtowaniu się terminu „awangarda”, jego drodze od „frazologicznego konceptu krytyki literackiej do prób teoretycznoliterackiej definicji” (s. 8). Rozdział ten ma dwudzielną konstrukcję; jego część pierwsza dotyczy funkcjonowania leksemu „awangarda” („awangardowy”) w krytyce literackiej w. XIX i XX — od pierwszego użycia w kontekście zagadnień artystycznych w r. 1825 (w tekście O. Rodriguesa pt. *L'Artiste, le savant et l'industriel*), poprzez gwałtowną karierę w manifestach futurystycznych, aż po status *quasi*-terminu określającego tendencje artystyczne pierwszej ćwierci w. XX, uzyskany przez ten leksem w latach trzydziestych. W podsumowaniu wywodów na ten temat autor stwierdza, że hasło „awangarda” stało się w naszym stuleciu etykietką dla najbardziej radykalnych (w sensie społecznym i politycznym) tendencji artystycznych, a w latach trzydziestych służyło jako nazwa dla ogółu XX-wiecznych kierunków nowatorskich (wypierając termin „nowa sztuka” i jego innojęzyczne odpowiedniki), co sprawiło, że pod nazwaniem tym rozumiano bardzo różne treści. Grzegorz Gazda zwraca też uwagę, że pojawiła się skłonność do traktowania jako awangardy wszelkiego typu sztuki elitarnej, bez względu na stopień nowatorstwa, natomiast w krytyce marksistowskiej pojęcie awangardy — przeciwstawionej realizmowi — przestało być identyfikowane z postępowością, a zyskało sens całkiem przeciwny.

Warto tu dopowiedzieć, że utożsamienie awangardy i sztuki elitarnej pojawia się nie tylko w omawianym przez Gazdę artykule Clementa Greenberga *Avant-*

siątych szkicach S. Morawskiego, zebranych w tomie *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków 1985). Fakt ten nie podważa sformułowanej powyżej opinii o znaczeniu książki Gazdy, gdyż, po pierwsze, w studiach Morawskiego zdecydowanie dominuje ujęcie tych zagadnień w planie estetyki (a nie historii literatury); po drugie, jego rozważania istnieją jedynie w formie zbioru szkiców, a nie publikacji przynoszącej całościowy obraz zjawiska.

-*Garde and Kitsch*². Stanowisko takie zajął też jeden z czołowych krytyków kultury masowej, Dwight Macdonald, w klasycznym już dzisiaj, opublikowanym po raz pierwszy w 1953 r. artykule *A Theory of Mass Culture*. Jego koncepcja paradoksalnie zrównuje akademizm i awangardyzm jako dwie formy obrony kultury elitarnej przed zalewem kultury masowej³.

Druga część omawianego rozdziału poświęcona została dziejom terminu w refleksji historyczno- i teoretycznoliterackiej. Autor wskazuje tu na istnienie dwóch uzupełniających się perspektyw, umożliwiających badania nad awangardą: historyczno-faktograficznej (podstawowym jej celem jest rekonstrukcja diachronii ruchów awangardowych) i synchroniczno-fenomenologicznej (tę charakteryzuje dążność do stworzenia ogólnej teorii tej formacji). Na przecięciu wymienionych orientacji sytuują się prace dotyczące socjologii awangardy.

W rozdziale 2 (*Społeczno-kulturowa geneza awangardy*) Gazda zmierza do rekonstrukcji rodowodu awangardy, wyodrębniając pośredni i bezpośredni zespół determinantów genetycznych. Zespół pośredni — pisze — „rozkłada się na elementy procesów długotrwałych, rozciągniętych w czasie, niejako przygotowujących powstanie nowych tendencji, wyprzedza je o wiele lat”, a zespół bezpośredni „to proces wyraźnie intensyfikujący powstanie nowych zjawisk; tworzy właśnie bezpośrednie zaplecze i kontekst dla nowych programów albo ujawnia się równoległe w czasie wobec programów *in statu nascendi*” (s. 57).

W rozdziale tym badacz koncentruje się na omówieniu owego pośredniego zespołu determinantów, a więc zjawisk rzeczywistości społeczno-kulturowej w. XIX, które decydująco wpłynęły na późniejsze narodziny awangardy. Akcentuje istnienie trzech sekwencji zjawisk — społeczno-politycznych, światopoglądowo-filozoficznych i kulturowo-estetycznych — które wpłynęły na skryształizowane w początku w. XX założenia programów awangardy.

Wydaje się, że jest tu jedna niekonsekwencja. Na s. 54 Gazda pisze o „zdeorientowanej krytyce”, która nadawała pewnym kategoriom ponadhistoryczny charakter: „Tak stało się w wielu opracowaniach z pojęciem surrealizmu właśnie, a także ekspresjonizmu, które traktowano jako odwieczne formacje stylistyczno-estetyczne w sztuce”.

Wynika z tego, że autor dystansuje się wobec ujmowania ekspresjonizmu czy surrealizmu jako „odwiecznych formacji estetyczno-stylistycznych”. Tymczasem w rozdziale 4, na s. 171, odnajdujemy cytaty z pracy Artura Hutnikiewicza, według którego „ekspresjonistów przed ekspresjonizmem znaleźć można zarówno w średniowieczu, jak i w dobie baroku, w okresie tzw. burzy i naporu, jak i w epoce romantyzmu i schyłkowej moderny”.

Stanowisko takie, wyraźnie przez Gazdę akceptowane, jest sprzeczne z poglądem wyrażonym przez niego wcześniej w rozdziale 2. Dodajmy, że sprzeczności tej uniknął Artur Hutnikiewicz, który odróżnił ekspresjonizm jako kierunek artystyczny (zjawisko XX-wieczne) od ekspresjonizmu jako metody twórczej, istniejącej w sztuce znacznie wcześniej⁴.

Determinanty bezpośrednie awangardy omawia autor skrótowo w rozdziale 3 (*Sztuka — życie — działanie*), wymieniając trzy podstawowe czynniki: dążenie

² Szkoda, że autor nie wspominał, iż istnieje polski przekład tego artykułu (C. Greenberg, *Awangarda i kicz*. W zbiorze: *Kultura masowa*. Przełożył i opracował Cz. Miłośz. Paryż 1959).

³ Zob. D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*. W zbiorze: *Kultura masowa*, s. 16 n.

⁴ Zob. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1976, s. 70.

do ponadnarodowej i ponadregionalnej integracji sztuki, współpracę artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki (idea awangardowej korespondencji sztuk), dążenie do grupowości działań.

Właściwa problematyka tego rozdziału, składającego się z trzech wyraźnie wyodrębnionych części, jest jednak inna. Część zatytułowana *Strategie awangardy* dotyczy wykształconych przez awangardę formuł kontaktu z odbiorcą, część następująca, pt. *Światopoglądowe i artystyczne aspekty kanonu programowego*, służy omówieniu zawartych w programach i manifestach przekonań światopoglądowych oraz analizie poetyki awangardy, a więc środków wyrazu i form literackiej ekspresji. Dodajmy: poetyki sformułowanej. Fakt, iż przede wszystkim w tej perspektywie dokonywane są analizy w książce Gazdy, jest jednym z ograniczeń — chyba nieuchronnych — tej pracy. Z ograniczenia tego autor zdaje sobie świetnie sprawę. Porusza się on na obszarze poetyki sformułowanej, gdyż przeszkodę nie pozwalającą na analizę poetyki immanentnej stanowią „systemowe właściwości tworzywa językowego literatury, które mimo rozmaitych tożsamości strukturalnych, zdeteminowane jest odrębnymi regułami i zasadami języków narodowych, ich kontekstów, tradycji i dróg ewolucyjnych” (s. 116—117).

Wróćmy jednak do strategii awangardy. Trudno tu szczegółowo referować obszerne i bogate w egzemplifikacje wywody badacza, który omawia — w szczególności uwzględnionym w tym rozdziale aspekcie — działania zarówno futurystów, jak dadaistów czy ekspresjonistów. Nie ogranicza się przy tym — zgodnie z zawartą we wstępie zapowiedzią — do czerpania przykładów z historii literatury Europy Zachodniej, ale przywołuje też literaturę czeską, węgierską czy litewską, a także literatury pozaeuropejskie (np. brazylijską). Reasumując swe rozważania na ten temat, Gazda wskazuje na podstawowe cechy awangardowych strategii: motywacje integracjonistyczne, tak w planie socjologicznym (grupowość wystąpień), jak w planie programowym (awangardowa korespondencja sztuk), skłonność do *publicity*, wspieraną przez działania skandalizujące, ludyczne, oraz wykorzystywanie istniejącego instrumentarium społeczno-kulturowych form oddziaływania (czasopisma, wystawy, odczyty, kawiarnie literackie, kabarety).

Omawiając zagadnienia związane ze światopoglądem awangardy, badacz przypomina o akcentowanej w manifestach i programach nierozzerwalnej więzi przebudowy sztuki i przebudowy rzeczywistości (choć sygnalizuje też fakt, że rola „sztuki zaangażowanej” rozkłada się w manifestach na elementy światopoglądowe nie zawsze koherentne, a często wzajemnie sprzeczne).

Oprócz zagadnień światopoglądowych zajmują autora teoriopoetyckie postulaty awangardy. Ich omówienie rozpoczyna od futurystycznej koncepcji „słów na wolności”, której ranga związana jest m.in. z tym, że była asymilowana przez różne kierunki (np. formuły programowe dadaistów dają się ujmować jako warianty propozycji futurystycznych). Obszerne omówione zostały i inne doktryny — „język pozarozumowy” futurystów rosyjskich czy *écriture automatique* surrealistów. Rozważania Gazdy zmierzały do udowodnienia tezy, że postulaty teoriopoetyckie miały charakter wtórny w stosunku do światopoglądowych — awangardzie chodziło o zrewolucjonizowanie nie tyle wewnętrznych mechanizmów literatury, ile zewnętrznych potrzeb życia (rzeczywistości).

Zawarte w rozdziale 4 (*Awangarda wobec tradycji*) rozważania na temat stosunku awangardy do doświadczeń literackich przeszłości prowadzone są w dwóch aspektach: poetyki sformułowanej i poetyki immanentnej. Przekonanie o antytradycjonalistycznym nastawieniu awangardy należy do historycznoliterackich komunalów i pojawia się w wielu definicjach terminu „awangarda”. Trudno się temu dziwić — wszak analizy wypowiedzi programowych prowadzą właśnie do wniosku, że negacja przeszłości jest ich podstawowym hasłem. Zaletę książki Gazdy stanowi jednak wskazanie na istniejące tu różnice: totalnej negacji przeszłości

w manifestach Marinettiego przeciwstawia on bardziej umiarkowany program prymitywistów, w którym sygnalizuje się istnienie w tradycji literackiej zjawisk wartościowanych pozytywnie. Jeszcze inaczej sytuacja przedstawia się na gruncie ekspresjonizmu: kierunek ten stanowi przykład przymierza między tradycją a nowoczesnością, gdyż tak na gruncie poezji, jak i na gruncie dramatu kontynuuje doświadczenia poprzedniej generacji.

Konfrontacja wypowiedzi programowych z praktyką poetycką ukazuje, że istnieje tu pewien rozdziew. Poetyki awangardowych kierunków są jednak w różnoraki sposób z negowaną w manifestach tradycją związane (wyjątek stanowi jedynie dadaizm). Przyczyn, które o tym zdecydowały, jest — zdaniem Gazdy — kilka. Obok swoistej inercyjności procesu historycznoliterackiego (jego mechanizmy uniemożliwiają niejako nagłość zmian i przewrotów) wymienia on świadomy wybór pewnych wartości z tradycji (kariera Baudelaire'a, Lautréamonta, de Sade'a czy Poego w poetykach surrealizmu), istnienie postaw o charakterze kontynuacyjnym (rosyjski imażyzm i akmeizm) czy wreszcie wybór wartości literackich spoza obszaru literatury narodowej (wartości te, obce rodzimym kontekstom, pozbawione były piętna tradycjonalizmu).

Konstatacje zawarte w tym rozdziale skłaniają do sformułowania pewnych pytań. Pisząc o dadaizmie jako kierunku najradzykalniej zrywającym z tradycją, Grzegorz Gazda zauważa, że poniósł on największe koszty, jeśli chodzi o historycznoliterackie oceny. Utwory dadaistów historia literatury skazała na zapomnienie jako pozbawione artystycznych wartości — tak sądzi autor omawianej książki, choć nieco delikatniej myśl tę formułuje (s. 176). Tu właśnie nasuwa się pytanie: czy to przypadek, czy prawidłowość? Czy zawsze radykalne zerwanie z tradycją musi prowadzić do negatywnej oceny dzieł będących efektem tego kroku?

Badacz wspomina też o zależności między znaczeniem dokonania awangardy a rangą formacji ją poprzedzającej, pisząc, że „przykład literatury rosyjskiej [...] potwierdza bezpośrednią zależność wysokiej rangi symbolizmu i wysokiej rangi awangardowej formacji poetyckiej, jaka po nim nastąpiła” (s. 183). I znów zadajmy pytanie: w jakim stopniu obserwacja ta ma wartość uogólnienia opisującego mechanizmy rządzące procesem historycznoliterackim?

Najbardziej niejasną kwestią jest w rozdziale 4 problem — jedynie zasygnalizowany — stosunku awangardy do kategorii gatunkowych. Grzegorz Gazda pisze: „Generalnie rzecz ujmując, można stwierdzić, że dyrektywy genologiczne zostały zepchnięte w najniższe rejony hierarchii nowo tworzących się poetyk awangardowych. Dotyczy to zwłaszcza obszarów szeroko rozumianej liryki, gdzie w przeciwieństwie do epiki zawsze istniał historycznie się poszerzający margines — by tak powiedzieć — genologicznej wolności: margines ów w antytradycjonalistycznych działaniach awangardy, w poetykach immanentnych uzyskał status miejsca centralnego, choć — jak powtarzam — jej promotorzy pomijali ów problem w wypowiedziach programowych i manifestach” (s. 200).

Dla mnie fragment ten jest najzupełniej niejasny; skłonny byłbym odczytywać ów passus jako wyraz przekonania autora o nikłej roli kategorii gatunkowych w poetykach awangardy. W przypisie badacz odsyła jednak do swej wcześniejszej pracy na ten temat. Zawarte w niej stanowisko jest zupełnie odmienne. Przed kilku laty pisał Gazda w konkluzji swych wywodów, że gatunek i jego sytuacja strukturalna były w poezji awangardowej jednym z zasadniczych determinantów dynamizujących jej ewolucję⁵. I chyba taki pogląd jest bliższy prawdy. Warto w tym kontekście przypomnieć chociażby tak zadziwiające zjawisko, jak kariera

⁵ G. Gazda, *L'Avant-garde et la tradition des genres littéraires*. Traduit M. Smoleńska. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1981, z. 1, s. 19.

ody w awangardowej poezji dwudziestolecia międzywojennego (Czyżewski, Przyboś, Kurek, Brzękowski, Peiper). Problem jest więc ciekawy, a stanowisko zajęte przez badacza w omawianej książce wymagałoby chyba pewnych korekt, a przynajmniej precyzacji.

Rozdział ostatni (*Awangarda i marksizm*) nie stanowi, jak pisze sam autor, „próby całościowej interpretacji sztuki awangardowej z perspektywy założeń marksistowskich”. Chodzi mu przede wszystkim „o prezentację poszczególnych etapów kształtowania się krytycznoliterackiej myśli marksistowskiej w odniesieniu do zjawisk sztuki awangardowej”, ale ma też zamiar „przedstawić te kierunki i te tendencje światopoglądowe awangardy, które w swoich programach posłużyły się ideologią marksistowską, jej hasłami i postulatami społecznymi, które wpisały tę ideologię w humanistyczne i społeczne treści swoich utworów” (s. 203).

Gazda, śledząc istnienie inspiracji marksistowskich w poszczególnych kierunkach awangardy — futuryzmie rosyjskim, czeskim i polskim, w nurcie kultury proletariackiej, w surrealizmie — wskazuje, że inny stosunek do marksizmu charakteryzował awangardowe kierunki podejmujące program kultury proletariackiej, inny zaś surrealizm. Te pierwsze akceptowały marksizm w całej rozciągłości, surrealizm dostosowywał go natomiast do własnych założeń.

Dalsza część rozważań dotyczy stosunku krytyki marksistowskiej do awangardy. Stanowisko marksizmu wobec tej formacji ewoluowało; pierwszy etap tej ewolucji związany jest z pracami Anatolija Lunaczarskiego, który, operując kategoriami marksistowskimi, usiłował opisać zarówno aspekty genetyczne nowej sztuki, jak i jej recepcję oraz społeczne funkcjonowanie. Faza druga przynosi krytykę awangardy, zinterpretowanej ze stanowiska realizmu socjalistycznego. We współczesnej analizie awangardyzmu dokonywanej z pozycji marksistowskich kategorie estetyki marksistowskiej nie posiadają już sensu wartościująco-klasyfikującego, lecz jedynie typologiczny.

Szkoda, że tak lakonicznie scharakteryzował autor poglądy Györgya Lukácsa. Wydaje się, że stanowisko najwybitniejszego przedstawiciela estetyki marksistowskiej, który do problematyki awangardyzmu ustosunkował się w wielu pracach z lat dwudziestych i trzydziestych, winno zostać omówione obszerniej niż w dwu akapitach.

Uwagi końcowe, podsumowujące rozważania zawarte w książce, akcentują wpływ formacji awangardowej na literaturę powojenną. Do jej cech dających się wywieść z doświadczeń awangardy autor zalicza m.in. zintensyfikowaną świadomość warsztatu literackiego, liberalizm w obrębie tematów, przekraczanie granic wytyczonych przez tradycyjne pojęcia genologiczne czy rozchwianie rygorów kompozycji.

Książka Grzegorza Gazdy — efekt naukowej kompetencji i rzetelności — przynosi wszechstronną, wolną od uproszczeń charakterystykę awangardy. Awangardy widzianej w tej pracy jako palimpsest (to „słowo-klucz” rozprawy Gazdy), a więc — tak chyba należy tę metaforę rozumieć — jako struktura wielowarstwowa, skomplikowana, trudno poddająca się odczytaniu. Obok omówionych tu ustaleń i analiz rozprawa zawiera też — przywołajmy sformułowanie autora, które odnosi on do książki Renato Poggiolo *Teoria dell'arte d'avanguardia* — „indeks zagadnień” domagających się szerszego omówienia. Chodzi o takie, jedynie przez Gazdę zasygnalizowane, kręgi problemowe, jak — wymieńmy przykładowo — funkcjonowanie kategorii gatunkowych w poetyce sformułowanej i immanentnej stworzonej przez awangardę czy stanowisko dzisiejszej zachodniej krytyki marksistowskiej wobec formacji awangardowej.

Czytamy we wstępie do omawianej tu książki, że nie jest ona monografią. Trudno z tym sądem polemizować, zwłaszcza że status genologiczny monografii jest dość niejasny. Istotniejszy wydaje się fakt, że książka ta będzie jako mono-

grafia funkcjonować. Trafi ona niewątpliwie do obiegu dydaktycznego (myślę o dydaktyce uniwersyteckiej) jako praca ujmująca całościowo problematykę awangardyzmu. I chyba właśnie tylko tą jej funkcją da się wytłumaczyć istnienie bibliografii, z której zwykle autorzy i edytorzy prac historyczno- czy teoretycznoliterackich rezygnują. Konstrukcja bibliografii sprowadza się bowiem najczęściej do wyczerpania pozycji wymienionych w przypisach. Tymczasem wydaje się, że bibliografia, jeśli ma właściwie spełniać swą funkcję w pracy syntetycznej ujmującej pewną problematykę, winna odgrywać rolę przewodnika po literaturze przedmiotu i umożliwiać dalsze samodzielne studia nad danym zagadnieniem.

Autor recenzowanej książki pisze, że zawarta w niej bibliografia obejmuje prace „cytowane bądź wymienione w przypisach, a także te z kręgu lektur w trakcie jej przygotowania, które autor uznał za ważne” (s. 264). Badacz wyodrębnił w bibliografii cztery działy: I. *Prace z zakresu nauki o literaturze i innych dziedzin humanistyki (filozofia, estetyka, socjologia)*; II. *Awangarda jako problem badawczy*; III. *Antologie tekstów programowych i manifestów artystycznych*; IV. *Prace poświęcone literaturze i sztuce epoki oraz poszczególnym kierunkom literackim*. Sądzę, że bez szkody dla merytorycznej wartości książki można było zrezygnować z działu I, grupującego prace nie mieszczące się po prostu w innych działach. Znajdujemy tu więc najróżniejsze pozycje: Marksa obok Ortegi y Gasset, *Samotny tłum* Riesmana obok *Dzieła otwartego* Eco. Wystarczyłyby więc trzy pozostałe działy, by bibliografia spełniała swe funkcje. Należałoby poza tym zrezygnować z zasady, że praca wymieniona w przypisach musi figurować w bibliografii⁶, a ograniczyć się jedynie do prac dotyczących problematyki wyznaczonej tematem książki.

Trzeba też upomnieć się o pewne pozycje, które nie zostały odnotowane w dziale dotyczącym poszczególnych kierunków literackich. Nie ma tam więc książki Henryka Dubowika *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* (Poznań 1971). Być może, autor pominął ją ze względu na zdecydowane negatywne opinie wyrażone w niektórych recenzjach⁷. Warto jednak przypomnieć, że książka zyskała i pozytywne oceny⁸, a jej rola polega chociażby na tym, że stworzyła „kontekst niezbędny dla badań nad polskim nadrealizmem”⁹. Już z tego więc powodu winna zostać w bibliografii wymieniona, podobnie jak — nie odnotowana przez Gazdę — monografia Joanny Pollakówny *Formiści* (Wrocław 1972), uwzględniająca przecież także literackie aspekty działalności artystów związanych z tym kierunkiem (czy w wypadku formizmu możliwe jest odseparowanie literatury od innych dziedzin twórczości?)

Inna wątpliwość wiąże się z faktem, że autor niekonsekwentnie traktuje w opisie bibliograficznym podtytuły — w przypadku jednych prac podaje podtytuł w przypisie, nie podając go w bibliografii, w przypadku innych — odwrotnie. Jest to kwestia z pozoru tylko marginalna. Wydaje się, że właśnie w bibliografii podtytuły powinny być zamieszczone, jeśli ma ona swą funkcję — wskazaną powyżej — spełniać. Jest to ważne zwłaszcza w takiej sytuacji, gdy tytuł został sformułowany bardzo ogólnie bądź metaforycznie. Przecież dopiero podtytuł informuje o zawartości książki Andrzeja Zawady *Gra w ludowe. (Nurt chłopski w literaturze współczesnej a kultura ludowa)* czy Michała Głowińskiego *Zaświat przed-*

⁶ Nie jest to zresztą zasada konsekwentnie przez autora przestrzegana; wymienione w przypisie 151 do rozdziału 3 (s. 256) artykułu K. Pomorskiej *Teoretyczeskije wzglady russkich futuristow* nie odnajdujemy w bibliografii.

⁷ Zob. np. S. Jaworski, *Ostrzeżenie*. „Ruch Literacki” 1972, nr 1.

⁸ Zob. J. Kwiatkowski, *Z poetyckich lektur*. „Twórczość” 1971, nr 11.

⁹ M. Wyka, *Nadrealizm — pytania i wątpliwości*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 5.

stawiony. (*Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*): w przypadku obu tych książek także przypisy nie uwzględniają podtytułów. Zdarzają się też w omawianej pracy drobne pomyłki¹⁰ (książka nie została opatrzona erratą).

Jerzy Smulski

Dick Higgins, *PATTERN POETRY. GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE*. With appendices by Herbert Francke (Bavarian Academy of Sciences) on Chinese Pattern Poetry and a comparative study by Kalānāth Jhā (Bhagalpur University) on the Citrakāvyas of Sanskrit and the Prākritis. Albany, New York, 1987. State University of New York Press, ss. X, 276 + errata.

Rzadko ukazuje się książka, która jest próbą oglądu jakiegoś zjawiska literackiego we wszystkich literaturach świata. Dzieje się tak nie tylko ze względu na brak kompetencji literaturoznawców, niechętnie podejmujących szerzej zakrojone badania komparatystyczne, ale również dlatego, że mało jest takich zjawisk literackich, które można obserwować we wszystkich niemal literaturach świata.

Poezja wizualna, czyli zespół tekstów łączących słowo i obraz (grafikę) w jedną całość artystyczną, pojawiła się — w różnych odmianach — we wszystkich prawie literaturach Europy, Azji i Ameryki. Obszerna monografia Dicka Higginsa, badacza związanego z uniwersytetem nowojorskim, jest owocem poszukiwań i dociekań autora, które trwały przez 20 lat. Książka zawierająca opis około 2000 wierszy wizualnych z kilkudziesięciu literatur świata powstała dzięki pomocy prawie stu współpracowników z wielu krajów. Wśród pięciu osób, które najbardziej przyczyniły się do powstania książki, wymieniony jest Piotr Rypson z Warszawy. Jemu chyba zawdzięczać należy fakt, że podrozdział omawiający literaturę polską jest obszerny i starannie opracowany, w tekście całej książki pojawiają się bardzo często odwołania do utworów polskich, a w bibliografii znajdujemy niemal wszystkie pozycje autorów polskich dotyczące zarówno samej poezji wizualnej (tych prac jest bardzo niewiele), jak i zjawisk z nią związanych¹. Widać też, że Higgins wykorzystał większość tych prac.

¹⁰ Tytuł artykułu A. Okopień-Sławińskiej brzmi *Wiersz awangardowy Dwudziestolecia międzywojennego. (Podstawy, granice, możliwości)*, nie zaś *Wiersz awangardowy (podstawy, granice, możliwości)* (s. 259, 266). Artykuł H. Pustkowskiego i K. Tatarowskiego *Formuły krytyczne i etykiety krytycznoliterackie* opublikowany został w „Tygodniku Kulturalnym”, a nie „Tygodniku Literackim” (s. 266; na s. 242 zapis jest poprawny). Tytuł antologii opracowanej przez A. Lama i B. Owczarkę brzmi *Marxizm i literaturoznawstwo współczesne*, a nie *Marxizm i literatura współczesna* (s. 265; na s. 262 zapis jest poprawny).

¹ Oto pozycje cytowane w recenzowanej książce: K. Bulas, *Les Illustrations de l'Iliade*. „EVS Supplementa” 3 (Lwów 1929). — W. Dulęba, *Klasyczne podstawy poetyki perskiej*. Kraków 1986. — Z. Głóger, *Dawne rebusy i zabawki*. „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1982, nr 3. — T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974. — P. Rypson: *Gdańska poezja wizualna XVII wieku*. „Rocznik Gdański” 1986; *Poezja wizualna*. „Projekt” 1981, nr 6; *La Tradicion de la poesia visual*. „Arquitecto” (Mexico) 1980, nr 18. — J. Tuwim, *Pegaz dęba*. Warszawa 1950. — A. Sadurska, *Les Tables illaques*. Warszawa 1964. — P. Wilczek, *Barokowa poezja wizualna w Polsce*. Katowice 1986 (maszynopis). Do tego przeglądu prac polskich trzeba koniecznie dodać bibliografię P. Buchwald-Pelcowej pt. *Emblematy w drukach polskich i Polski do-*