

Marek Zaleski

Awangarda w kulturze literackiej międzywojnia

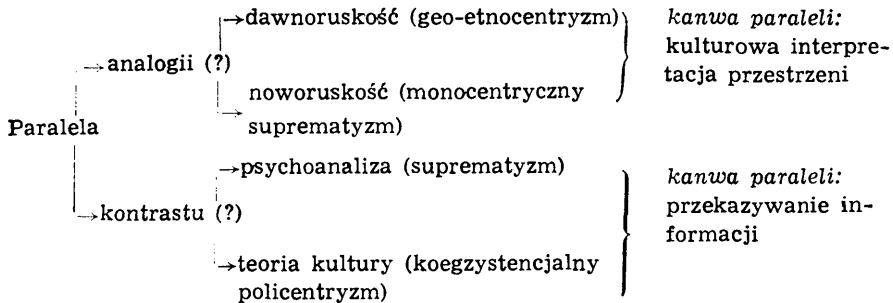
Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (44), 116-131

1979

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.

powiedzi osadza się w systemie. Zatem trzeba powiedzieć o dwój-
szkicu tak, jak Curtius o tyradach Calderona: „Kto jednak przy-
rzy się bliżej, zauważy, że wszystko jest tu doskonale uporząd-
kowane i symetryczne”³⁸. Zaś wraz z Guittonem uznając instruktyw-
ność paralelizowania³⁹, wolno pokusić się o ukazanie w diagramie
wewnętrzny ładu omówionego dwójtekstu:



Stanisław Dąbrowski

Awangarda w kulturze literackiej międzywojnia

Badacza śledzącego historię awangardy arty-
stycznej, a zwłaszcza awangardowego ruchu literackiego w latach
trzydziestych, uderzają przede wszystkim jego wewnętrzne sprzecz-
ności. Próba wypracowania jakiegoś wspólnego mianownika, stwo-
rzenia modelu czy kodu awangardyzmu, oznaczającego pewien
consensus komunikacyjny między artystą awangardowym a jego
odbiorcą, w pozornie jednolitych, „upolitycznionych” latach trzy-
dziestych nastroża większe trudności aniżeli opis analogicznego
modelu konstruowanego na użytek dwóch pierwszych dekad naszego
stulecia, okresu „burzy i naporu” europejskiej awangardy.
Sprzeczności te ujawniały się zarówno w wypowiedziach progra-
mowych i twórczości samych pisarzy, jak też na płaszczyźnie od-
wzorowującej reakcje odbiorców i instytucji kultury literackiej,
i dotyczyły kwestii wzajemnych relacji między postulowanym przez
twórców awangardowych rodzajem więzi komunikacyjnej artysty
z jego odbiorcami a stanem faktycznym, w jakim odbywała się
ta komunikacja. Fakt występowania owych sprzeczności charakte-
ryzuje sytuację społeczną awangardy nie tylko w owych latach,
ale także sam fenomen awangardyzmu w ogóle. Dynamika ruchów
awangardowych w kulturze artystycznej XX w. jest wypadkową
tendencji sprzecznych; z jednego strony dążenia do ekspansji w ob-

³⁸ Curtius: *op. cit.*, s. 141.

³⁹ J. Guitton: *Metoda paraleli*. W: *Profile*. Tłum. zbior. Warszawa 1973.

szar kultury „oficjalnej”, „kanonicznej”, „wysokiej” oraz kultury „masowej”, z drugiej zaś tendencji do izolacji¹.

Demokratyzm programów awangardy kłócił się z arystokratycznymi wypowiedziami artystów, którzy programy te podpisywali. Nowatorstwo i hermetyzm sztuki awangardowej skazywały ją na elitarność, wbrew intencjom jej twórców. Częste rewidowanie własnych założeń i obrona własnej autonomiczności, dyktowana chęcią zachowania odrębności i tożsamości, także nie sprzyjały utrwaleniu więzi komunikacyjnej z odbiorcami. Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie owe czynniki określające realizowanie się tego kontaktu miały decydującą moc sterowniczą w etapach ewolucji awangardy i one to określiły linię jej rozwoju.

Jeśli o tym wspominam, to dlatego, że chodzi mi tu o konsekwencje powstania publiczności awangardy, sprawę daleko rzadziej uwzględnianą w pracach charakteryzujących fenomen awangardyzmu zwykle poprzez opis zmian świadomości artystycznej i światopoglądów, utożsamiających tę publiczność z wizerunkiem odbiorcy odczytywanym z programów i manifestów.

Publiczność awangardy formowała się w wyniku działania nowych zasad rekrutacji elit społecznych, ewolucji różnego typu instytucji polityczno-społecznych pośredniczących między elitami a masami, zachodzących zmian wewnętrznego składu elit, przełamywania ich ekskluzywności. Zanik tradycyjnych elit w procesie demokratyzacji kultury doprowadził w efekcie do zaniku organicznie uformowanej publiczności. K. Mannheim zwraca uwagę na to, iż z chwilą gdy organicznie, tj. klasowo uformowana publiczność ulega dezintegracji, reprezentanci tzw. opinii publicznej zwracają się bezpośrednio do „szerokich mas”, tzn. niestałej, często jednorazowej pod względem składu społecznego i podlegającej różnym fluktuacjom społecznym i ideologicznym zbiorowości.

Identycznie postępowali występujący z odezwaniami programowymi futuryści. Oto ujawniła się możliwość „społecznego” zaistnienia opozycyjnych wobec kultury „oficjalnej” propozycji artystycznych i światopoglądowych. Awangarda jako zjawisko społeczne, bunt obdarzony imieniem w świadomości uczestników kultury — zrodziła się w wyniku powstania alternatywnej publiczności, i tylko dzięki niej była możliwa.

Rozpoznanie to potwierdzają losy artystów awangardowych w latach poprzedzających wyodrębnienie się alternatywnej publiczności. W perspektywie ówczesnych odbiorców i uczestników kultury społeczna kondycja awangardy utożsamiana była z sytuacją bohemy artystycznej i politycznej. Uznawana i oceniana jako domena

¹ Por. R. Poggioli: *Theory of Avant-garde*. Cambridge—Massachusetts 1968, s. 18 i n.

aktywności wszelkiego rodzaju ekstremistów, spychana była na peryferie kultury „oficjalnej”.

Powstanie nowej publiczności; rzeszy konsumentów kultury społeczeństwa zdemokratyzowanego, przeobrażającego się w błyskawicznym tempie w społeczeństwo masowe, zmieniło tę sytuację diametralnie. „Masowość konsumpcji artystycznej otwiera przed sztuką nowe perspektywy”, obwieszczał triumfalnie T. Peiper w swoim programowym artykule z pierwszego numeru „Zwrotnicy”.

Awangarda, pozostając jak dawniej ruchem ekstremistów estetycznych, była teraz sztuką znacznego odłamu publiczności alternatywnej. Apelowwała przy tym do nowej wrażliwości społecznej upolitycznionych i zradykalizowanych mas w ogarniętej rewolucyjnym wrzeniem Europie.

Futuryzm był pierwszą awangardą, której udało się wyjść ze stanu rozproszenia charakterystycznego dla wcześniejszych działań artystów bohemy i ukonstytuować ruch artystyczno-intelektualny, i która — co ważniejsze — nie ograniczając się do spraw sztuki i twórczości, głosiła program przebudowy całego społeczeństwa, czyniąc z haseł rewolucji politycznej i obyczajowej fundament tego programu.

Zauważała to ówczesna krytyka: „Podoba mi się przede wszystkim, że futuryzm nie jest wcale jak jego wynalazca mniema, szkołą literacką. Jest on szkołą obyczajów — pisał w sprawozdaniu z wieczoru futurystycznego jeden z dziennikarzy². W wystąpieniach publicznych futurystów i ich akcjach, żywo przypominających swą atmosferą manifestacje kultury „karnawałowej”, uczestniczyła nowa publiczność, której skład społeczny odpowiadał składowi klasy średniej. Z niej też wywodzili się protektorzy nowej sztuki, marszandzi, wydawcy.

Zmienił się także ton prasowych doniesień i samych wypowiedzi krytycznych. Coraz częściej dyskutowano w nich bądź popularyzowano awangardę. Niezmienny jedynie pozostał wrogi stosunek do awangardy w prasie pravicowej.

Po roku 1918 notujemy wiele przykładów aliansu awangardy z instytucjami kultury „oficjalnej”. Zarówno rząd republiki weimarskiej, jak i niektóre lokalne rządy i administracje w Niemczech w pierwszych kilku latach od chwili zakończenia wojny popierały i otaczały opieką inicjatywy artystyczne nowatorów. Wielu przywódców partii socjalistycznych i liberalnych faworyzowało nawet sztukę awangardową. Znamiennym pod tym względem świadectwem są mowy i interpelacje poselskie, zgłaszane projekty instytucjonalnego mecenatu, liberalizacja działalności muzeów, galerii itp.³

² C. Baumgarth: *Futuryzm*. Tłum. J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 44.

³ T. Shapiro: *Painters and Politics. The European Avant-garde and Society 1900—1925*. New York — Oxford — Amsterdam 1976, s. 173 i n.

Inicjatywy artystyczne i społeczne awangardy były jednym z czynników współkonstytuujących nową interpretację miejsca i roli jednostki w nowo powstałej przestrzeni społecznej i wyznaczających nowe zasady uczestnictwa w kulturze. Charakter tego porozumienia zmieniał się w miarę postępującej stabilizacji zjawiska awangardyzmu w kulturze lat dwudziestych i trzydziestych wraz z procesem wykształcania się tradycji awangardy w świadomości jej uczestników.

Proces ten postępował niezwykle szybko i pozostawał w bezpośredniej zależności wobec czynników stabilizacji sytuacji polityczno-gospodarczej powojennej Europy, opadania fali nastrojów rewolucyjnych oraz gwałtownego wzrostu popularności partii pravicowych, co nastąpiło w całej Europie około roku 1925.

Korespondowało z nim także zjawisko ewolucji i dyferencjacji postaw w łonie samej awangardy, i to w kręgach twórców o zbliżonej orientacji artystycznej. Następuje powolne, ale wyraźnie dające się zauważyć odejście awangardy od polityki. Ustała także międzynarodowa współpraca artystów awangardy i znamienna dla wczesnego okresu fluktuacja kosmopolitycznego składu osobowego grup awangardowych.

Zamieraniu aktywności politycznej oraz stopniowemu zanikowi zainteresowań społecznych awangardy na rzecz skupienia się na sprawach technik artystycznych i analizach nowej świadomości estetycznej towarzyszyła jednoczesna tendencja do kodyfikacji programów, ustalania poetyk grupowych akcentujących odrębności i różnice. Rok 1925, data pierwszej wspólnej wystawy surrealistów, był także rokiem, w którym Breton przyznał publicznie, że istnieje malarstwo i literatura surrealistyczna.

W Polsce u schyłku lat dwudziestych awangarda literacka została utożsamiona w potocznej świadomości krytycznej z „grupą literacką”, „szkołą poetycką”. Wydana w roku 1934 *Wyobraźnia wyzwolona* J. Brzękowskiego została nazwana „kieszonkowym podręcznikiem nowej poezji”⁴. Temu zwężeniu problematyki i zamykaniu jej w obrębie programów o coraz to bardziej normatywnym charakterze towarzyszył regres artystyczny i intelektualny ruchu. Wydana na początku lat trzydziestych „Linia” nie przynosiła w stosunku do wcześniej sformułowanych postulatów żadnych nowych pomysłów. Utrwalała je. Problematyka opracowywana w „Linii” dotyczyła wyłącznie spraw artystycznych. Pismo to intelektualnie przypominało trochę rezerwat awangardy. Trzeba tu jeszcze dodać, że w latach trzydziestych poeci Awangardy Krakowskiej konsekwentnie trzymali się części założeń wypracowanych wcześniej na łamach „Zwrotnicy”. Ujawniało się to zwłaszcza przy okazji doko-

⁴ L. Piwowar: *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*. „Gazeta Artystów” 1934 nr 7.

nywanych przez nich interpretacji roli społecznej poety i w dyskusjach na temat „zaangażowania”, związków między poezją awangardową a poezją „społeczną”. Chętnie też wchodzili w kompetencje krytyków i historyków literatury, nie zaniebując żadnej okazji, by podkreślić swoje prekursorstwo i wpływ na poezję drugiej edycji awangardy. Kodyfikacja działań i poetyk awangardowych wyodrębniła twórczość nowatorów z kontekstu konkurencyjnych kierunków, stylów i dokonań, stabilizowała więc komunikacyjną między nadawcą a odbiorcą, ale nie sytuowała tej twórczości w obiegu literackim pośród odbiorców, jakich sobie projektowała i do których odwoływała się awangarda. Publiczność alternatywna traciła swój „awangardowy” charakter, znamię społecznej mobilności właściwe dla okresu rewolucyjnego przesilenia.

Około 1925 r. awangarda została w znacznej mierze zaakceptowana przez instytucje kultury „oficjalnej”. Nie znaczy to, że ze szpalt gazet i czasopism zniknęły wzajemne ataki i polemiki bądź ustały interwencje cenzury i szykany administracyjne, ale antagonizm ten uczyniła kultura „uznana” jedną z sił motorycznych swojego rozwoju. Bunt został oswojony i usankcjonowany, stanowiąc jeden ze składników bariery immunologicznej organizmu kultury „oficjalnej”.

Szybko upowszechniała się świadomość tego procesu pośród uczestników kultury. Londyńska „Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu” z 1936 r. zgromadziła około 20 tys. zwiedzających, w tym, co skwapliwie odnotowała prasa, całą śmietankę towarzyską Londynu. „Sukces towarzyski” wystawy sprawił, że lewicowi sympatycy awangardy znaleźli się w sytuacji, w której obrazoburstwo i protest społeczny musieli już reklamować i sugerować odbiorcy. Okładka lipcowego numeru „Left Review” przedstawiała karykaturę ludzi „z towarzystwa” zwiedzających wystawę i opatrzona była nadrukiem: „Nie sądzicie tego ruchu zbyt pobłaźliwie, nie jest to jeszcze jeden zabawny popis. Jest to wyzwanie, akt desperacji ludzi głęboko przekonanych o upadku naszej cywilizacji, którzy chcą ocalić resztki jej godności”. Twórcy nie uchylali się od druku czy redakcyjnej współpracy w dziennikach literatury awangardowej i pismach literackich różnego autoramentu, z wyjątkiem prasy prawicowej. Wszyscy należeli do oddziałów ZZLP. Brali udział w organizowanych przez instytucje kultury „oficjalnej” wieczorach, odczytach i spotkaniach autorskich, występowali w audycjach radiowych.

W latach trzydziestych poetów awangardy czekały już laury i wawrzyny. W roku 1937 W. H. Auden, lewicowy poeta, uczestnik wojny hiszpańskiej, został udekorowany przez króla złotym medalem na uroczystości w Buckingham Palace. Nie zaszkodziło mu to wcale w oczach publiczności literackiej, wprost przeciwnie, natchmiał ukazały się dodruki jego tomów wierszy.

Także strategia działań represyjnych wobec awangardy, uwidoczniająca się chociażby w interwencjach cenzury, uległa zmianie zarówno jakościowej, jak i ilościowej. O ile tak częste w pierwszej połowie lat dwudziestych konfiskaty wydawnictw i publikacji awangardowych bądź interpelacje sejmowe miały charakter obrony rzekomo zagrożonego systemu wartości społecznych i estetycznych uznawanych za kanoniczne i dokonywane były w atmosferze skandalu, w jakiej opinia publiczna przyjmowała „policzki wymierzone dobremu smakowi”, dopatrując się w nich ataku na moralność i tzw. najświętsze uczucia ze strony „degeneratów” czy „wysłanników obcych agentur”, to interwencje w późniejszych latach były natury niemal wyłącznie politycznej. Inaczej oczywiście wyglądała ta sytuacja w państwach totalitarnych, gdzie cała twórczość awangardowa została umieszczona na indeksie jako wyłamująca się z normatywnej koncepcji sztuki wprzęgniętej w służbę propagandy państwowej.

Wzrost publikacji krytycznych poświęconych literaturze i sztuce awangardy można uczynić kolejnym wskaźnikiem stabilizacji ich obecności w kulturze literackiej lat dwudziestych i trzydziestych. Bunt awangardy opisany i zaklasyfikowany stawał się częścią tej samej tradycji i kultury, przeciwko której się zwracał, przybierał znamiona akcji „propagandystów higienicznego ekstremizmu”, jak zauważono. Dbali o to zresztą sami buntownicy. Futuryści złożyli oficjalną wizytę B. Croce niemal nazajutrz po ogłoszeniu manifestu, w którym deklarowali: „Chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy”⁵. Na reakcje nie trzeba było długo czekać. W roku 1925 ukazała się w Madrycie *Historia literatury awangardowej*. W roku 1935 hasło „surrealizm” zostało włączone do *Encyklopedii francuskiej*.

Coraz silniej zaznaczały się związki między awangardą a powstającą kulturą masową, przenoszone w procesie inwazji tej ostatniej w obszar kultury oficjalnej, także literatury. Wspólna dla obu typów kultury tendencja do instytucjonalizacji kanałów komunikacji i treści samych komunikatów, wywołana potrzebą obsługiwania, sterowania i programowania reakcji rozszerzającego się kręgu odbiorców, sprawiała, że te dwa obiegi zbliżały się do siebie coraz bardziej. Od samego początku o fakcie i sposobach włączenia nowej sztuki w konteksty kultury masowej decydowały wymogi i przymusy komunikacyjne, jakie stwarzało pojawienie się obiegu masowego, a nie zapisana w manifestach świadomość zmienionej sytuacji. Prowokacyjna retoryka i zabiegi zmierzające do wywołania skandalu były w dużej mierze dyktowane koniecznością zareklamowania własnych działań w warunkach, w których coraz silniej za-

⁵ *Manifest futuryzmu*. Przekł. M. Czerwiński. W: Baumgarth: *op. cit.*, s. 36.

czynwały dochodzić do głosu prawa rynku, i w których tekst literacki czy dzieło sztuki stawało się powoli „ofertą komunikacyjną”. Stosowanie przez futurystów chwytów reklamowych, przypominających praktyki reklamy powstającego rynku masowego, zostało natychmiast dostrzeżone przez ich krytyków: „Ale (...) w postępowaniu Marinettiego i jego kolegów jest coś, co mnie całkowicie odpycha (...) To amerykańska żądza reklamy, która zmusza tych poetów i malarzy, jak uszminkowanych bielą i minią clownów, do tańczenia przed ogtupiałą publicznością (...) Toteż na owe bale maskowe za futurystami nie podążam”⁶. Futuryści byli całkowicie świadomymi reżyserami swego sukcesu. Doskonale też zdawali sobie sprawę z konieczności organizowania ruchowi *publicity* w nowo powstałej sytuacji.

Autor prekursorskiej i niezwykle przenikliwej rozprawy *Chimera jako zwierzę pociągowe*, noszącej znamienny podtytuł *Próba ekonomicznej interpretacji futuryzmu i surrealizmu*, stwierdzał, że awangarda stała się „departamentem reklamy i propagandy sztuki, a nawet częściowo jej departamentem handlowym”. Wyjaśniając tajemnicę jej powodzenia, wskazywał na związki ze „światem gospodarczym”. Treści propagowane w twórczości awangardowej — kult maszyn i cywilizacji technicznej — pomagały przezwyciężyć uprzedzenia ludzi zamożnych i „z towarzystwa” wobec wyrobów przemysłowych (opisywał je T. Veblen w swojej *Theory of the Leisure Class*) i były szczególnie atrakcyjne w chwili, gdy zaczęto doceniać potęgę reklamy i zależności zjawisk od gustów i wartości konwencjonalnych. Zwracał uwagę także, iż zarówno kariery artystów awangardy, jak i ich protektorów były produktem tego samego przełomu kulturalno-społecznego.

Kwestia stabilizacji i akceptacji społecznej dokonań awangardy zależała właśnie od ich zadomowienia się w świadomości „biernych” konsumentów kultury. Przeprowadzana przez awangardę w warunkach rozchwianej struktury społecznej w owych latach rewizja „społecznej definicji” roli artysty i dzieła sztuki oraz tworzenie nowych reguł stylu odbioru tekstu literackiego częściowo tylko decydowały o sposobach recepcji awangardy. Czynniki określały raczej negatywne reakcje w obiegu popularnym. O jej akceptacji na tym terenie przesądziła właściwa kulturze masowej zdolność niwelacji różnic tkwiących w strukturze nowego społeczeństwa konsumentów kultury. Kultura masowa uczyniła zmianę znaczeń kulturowych czynnikiem sprawczym swego rozwoju i potrafiła wytworzyć takie mechanizmy zażegnania konfliktu wartości społecznych powstałego na tym tle, jak ponadklasowy system nowych mitologii społecznych (np. mitologii sukcesu budowanej na podsta-

⁶ Baumgarth: *op. cit.*, s. 179.

wie kategorii mody czy nowości). One to sprawiły, że w latach trzydziestych w IKC-u pojawiały się artykuły profesorów bądź członków Polskiej Akademii Literatury (co było skrętnie zaznaczone przy nazwiskach autorów) o awangardzie, w „Kurierze Literackim — Naukowym” IKC-a drukowane były wiersze awangardowe, a w tygodniku takim jak „Kobieta Współczesna” znaleźć można sprawozdanie z „wieczoru najazdu awangardy na Warszawę”. Awangarda szybko stała się sztuką elit publiczności alternatywnej. Ubocznym produktem było wytworzenie się mody na ekstremizm i awangardę, tak, że w przekonaniu wielu krytyków była ona towarem luksusowym, a akceptacja czy uznanie dla nowych form ekspresji stały się towarzyskim obowiązkiem, stanowiąc sprawdzian pełnego uczestnictwa w danym statusie społecznym. Na mediolańskim procesie Marinettiego, który w 1910 r. skazany został na dwa miesiące więzienia za obrazę moralności w swej książce *Mafarka il futurista*, na sali sądowej, zapełnionej po brzegi, obok sympatyków i uczestników ruchu znajdowały się — jak podawały gazety w swoich sprawozdaniach z procesu — „*moltissime signore della societa elegante milanese, e tutti rappresentanti della critica italiana*”. Znamienna też była mowa obrońcy: „Aby zrozumieć i ocenić książkę Marinettiego, trzeba wnikać głębiej, być niejako wtajemniczonym (...) Ta książka symboliczna, zawierająca w sobie *credo* nowej szkoły literatów i moralistów, ten krzyk walki, to wyzwanie, nigdy nie będzie lekturą szerszej publiczności. Książka ta ma dostarczyć rozrywki myślącemu próżnowaniu”. Nawet jeśli mowa adwokata była dyktowana względami taktycznymi, to i tak rację trzeba przyznać autorowi *Chimery...*, kiedy pisał, że pierwsi czytelnicy futurystów nie wywodzili się z tłumu pozerającego powieści d'Annunzia.

Warto też odnotować, że następna książka Marinettiego zawierała wstawione dla rozrywki czytelnika fragmenty mów obrońców z tego procesu.

O ile skład socjalny publiczności uczestniczącej w wieczorach futurystów, dadaistów czy surrealistów był dość przypadkowy i różnorodny, to grupę ścisłych sympatyków sprawujących najczęściej także rolę mecenasów stanowili ludzie utytułowani, zamożni, przedstawiciele sfer nowej burżuazji. Jednym z powodów akcesu surrealistów do partii komunistycznej i trwającej ze zmiennym szczęściem kilkuletniej współpracy była chęć zdezwuowania szybko powstałej opinii, która głosiła, że surrealiści są pisarzami dla snobów. Te związki awangardy z ówczesną elitą społeczną, a nawet elitą władzy, podkreśla także w swoich wspomnieniach A. Wat, opisując „salon” L. Schillera. Żagaryści znajdowali swoich protektorów wśród sanacyjnej elity intelektualnej Wilna. Wprowadzona do salonu mecenas awangarda, sama potem stała się salonem kultury masowej.

Ta sytuacja kompromitowała awangardę przed lewicowym ruchem rewolucyjnym i dostarczała okazji do ironicznym komentarzy, atakowanym przez przedstawicieli nowej sztuki, literackim „paseistom”. M. Hemar kpił z odbiorcy awangardy: „Trzyma obraz Picassa / W ogniotrwałej kasie. / Pokazuje go gwizdząc / Co gwizdże? / «Harnasie»”.

Na elitarny i wąski zasięg skazywał awangardę niski nakład i efemeryczność jej inicjatyw wydawniczych, będące konsekwencją braku odpowiednich środków finansowych pozwalających wytrzymać konkurencję z wydawnictwami zorientowanymi na masowego odbiorcę czy nakładami uznanych pisarzy. Innym powodem nietrwałości działań były zatargi, nieporozumienia i represje ze strony władz i cenzury. Redaktorzy „Dźwigarów”, pisma lubelskiej awangardy, pisali: „Pismo ma swego antenata. Jest nim miesięcznik «Barykady», którego dwa numery wyszły jesienią 1932 r. Zmarł on śmiercią nagłą i gwałtowną, mając «dębową trumnę pozvem zatrzaśniętą». Zostało po nim kilka weksli i ożywione stosunki z urzędem śledczym”.

Dyskusja i rzeczywista, „czynna” recepcja nie wykraczały poza szczupłe grono samych uczestników ruchu, sympatyków i profesjonalistów. Ten stan rzeczy wyglądał podobnie w innych krajach proporcjonalnie do stanu rozwoju kultury literackiej. J. Symons, charakteryzując sytuację angielską w początku lat trzydziestych, określał ją metaforycznie jako „mówienie w pustym pokoju”⁷.

Poems Audena wydano w 1930 r. w 1000 egz. (z czego sprzedano połowę). „*Criterion*” Eliota, najślawniejszy i najbardziej wpływowo magazyn literacki, nigdy nie przekroczył 800 egz. nakładu. Sytuacja jednak zmieniła się około 1936 r., kiedy zaangażowano prace Frontu Ludowego, do których włączyła się angielska awangarda, i powstał „*Left Book Club*”. Ówczesną publiczność awangardy, czytelników „*Little Magazines*”, Symons szacuje na 50 tys. W roku 1936 tom Audena *Look Stranger* wydany został w nakładzie 2350 egz. W Drugiej Rzeczypospolitej, gdzie prace Frontu Ludowego nie osiągnęły takich rozmiarów ani popularności i zaangażowała się w nie jedynie część twórców awangardowych, wzrost nakładów spowodowany był raczej wejściem awangardy do oficjalnego obiegu.

Opisując proces inkorporacji awangardy do oficjalnej kultury literackiej, charakteryzując przemiany, jakim ulegała więź między awangardowym pisarzem a jego odbiorcami, analizując wreszcie czynniki kształtujące to porozumienie, nie sposób nie zaznaczyć pojawiającej się u progu lat trzydziestych cezury w kulturze literackiej dwudziestolecia międzywojennego. W polskiej historii lite-

⁷ J. Symons: *The Thirties*. London 1975, s. 41 i n.

ratury występuje ona pod umowną nazwą „cezury 1932 roku”. Postępująca gwałtownie instytucjonalizacja życia literackiego i samej literatury oraz ich raptowne upolitycznienie, zwiększający się udział aparatu kultury masowej w formowaniu społeczności uczestników kultury, wszystko to znalazło swoje następstwa w kształtowaniu postaw twórców nowej edycji awangardy i stylów recepcji. Powszechny i ogólnoeuropejski charakter tego zjawiska znajdował swoje odbicie w pojawieniu się wśród uczestników i krytyków ruchu awangardowego świadomości końca „powojennej epoki”. „Do spisania tych wrażeń, wspomnień i domysłów pobudził nas fakt, — pisał autor *Chimery*... — że rozważane tu zjawiska należą już całkowicie do przeszłości. Trąba archanioła, która zagrzała na Wall Street jesienią 1929 r., była jednocześnie sygnałem odwrotu dla rozważanych tu prądów, tradycji i intuicji literackich. Nowe wartości, wysuwane ich staraniem, nie znajdowały więcej zwolenników i z kolei zostały poddane krytyce”. K. Troczyński recenzując zeszyty „Linii” zauważał: „I rzecz ciekawa i zastanawiająca, że właśnie w Polsce — po przegraniu sprawy na zachodzie — dzielnie trzymają się pozycje awangardy”. Twórcy pierwszej awangardy powoli zaczynają przechodzić na pozycje weteranów ruchu. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych pojawiają się relacje „kombatanckie”.

Stabilizacja tradycji awangardy — czego świadomość mieli już poeci wstępującego pokolenia — zmuszała ich do podjęcia rewizji tej tradycji. Żagaryści, podkreślając zasługi poetów Awangardy Krakowskiej i rolę w wypracowaniu nowoczesnego języka poetyckiego, nazywając ich osiągnięcia „elementarzem nowej sztuki”, zarzucali im zarazem „żywoć z renty od kapitału «Zwrotnicy»”, dogmatyzm, „brak zwartego i zdecydowanego programu”, indyferentyzm w traktowaniu zagadnień społecznych, sprowadzający się do bezkrytycznej akceptacji rzeczywistości.

Przeprowadzając krytykę swoich poprzedników, ulegali mimowolnie mitologizowanemu przez siebie wizerunkowi awangardy, co dowodziłoby, że wytwarzał się już stereotypowy obraz reakcji i zachowań przyjętych za „awangardowe”. Następcy szczególnie akcentowali wątek konfliktu pisarza awangardy z kulturą oficjalną, sytuację wyobcowania i osamotnienia, pisząc chętnie o sobie np. „jako o garstce poetów — samotnych świec na pustkowiu” — co niezupełnie odpowiadało prawdzie. Brak sukcesu czytelniczego nie przesądzał sprawy w tej mierze i nie był równoznaczny z brakiem popularności. Rewolucyjna retoryka wystąpień publicystycznych i wierszy, w jakiej manifestowali swój radykalizm społeczny, przypominała niekiedy kontestację będącą uleganiem wymogom roli „rewolucjonisty” i nie bez kozery dostarczała ich krytykom argumentów pozwalających charakteryzować ją jako oznakę „dziecięcej choroby lewicowości”.

Zwraca także uwagę sytuacja debiutu poetów drugiej awangardy. W przeciwieństwie do większości swych poprzedników, debiutowali oni wcześniej w gazetach i czasopismach „nieawangardowych”. Fakt późniejszego łączenia się w grupy i próby montowania „frontu młodej poezji” można tłumaczyć tyleż panującą w owych czasach tendencją do zrzeszania się i organizowania, co i istnieniem pewnego społecznego zapotrzebowania na awangardę w kulturze literackiej początku lat trzydziestych.

Na tym nie wyczerpują się różnice między dwoma edycjami awangardy. Odmienności ujawniają się niemal na każdym poziomie aktywności literackiej obu pokoleń. Programy awangardy lat trzydziestych przestają być literaturą, tak jak były nią same tylko manifesty futurystów czy surrealistów.

Problematyka czysto artystyczna, sprawy literatury schodzą na plan dalszy. Na czoło wysuwają się zagadnienia społeczne, dyskusje nad rolą literatury i udziałem pisarzy w życiu publicznym. Młodzi poeci Wilna i Lublina równie wiele uwagi poświęcali sprawom świadomości literackiej, co zagadnieniom przyszłego modelu kultury i konieczności reform społeczno-gospodarczych i politycznych. Występowali z gwałtownymi atakami zarówno na „Wiadomości Literackie”, uznając to pismo za reprezentanta burżuazyjnej kultury i twierdząc literackiego paseizmu, jak i na inicjatywy kulturalno-polityczne endecji. Ta skłonność do myślenia o sprawach kultury w kategoriach prawnoustrojowych tłumaczy się po części faktem, że ruch awangardowy w latach trzydziestych był tworem zradykalizowanych studentów i wychowanków uniwersytetów. Stąd też rekrutowała się duża część publiczności awangardy. Język wychowanków uniwersytetu, w jakim pisane były teksty poetyckie i publicystyczne, nie ułatwiał kontaktu z szerokimi masami, ale dawał też pewną przewagę. Wyodrębniał grupę adresatów tych wypowiedzi. Utożsamiała się z nią młodzież uniwersytecka zrzeszona w różnego typu korporacjach i organizacjach politycznych oraz inteligencja, której przekonania i sympatie lewicowe coraz bardziej dochodziły do głosu. Z tą częścią publiczności literackiej identyfikowali się młodzi z obozu awangardy.

Sytuacja ta ujawniała jednocześnie wszystkie trudności stworzenia wspólnej dla twórcy i odbiorcy formuły uczestnictwa w kulturze i obcowania z wytworami „nowej” sztuki. Twórcy drugiej edycji awangardy byli pod tym względem bogatsi o doświadczenia przyczyn klęski swoich poprzedników. Ta nowa świadomość nie uchroniła ich jednak od sprzeczności. Występując z apelem o „nową moralność wytwórców”, odrzucali arystokratyczną koncepcję kultury, swoich odbiorców dostrzegali w nowym społeczeństwie przyszłego „państwa pracy”. Jednocześnie owe masy potencjalnych odbiorców traktowali instrumentalnie i z arystokratyczną wyniosłością upatrywali w nich materiał gotowy do przyjęcia sakramentu nowej prawdy.

Opowiadali się po stronie poezji zaangażowanej w życie społeczne, na doraźny dziennikarski sposób usiłując nadać swoim wierszom charakter kroniki aktualności. Zarazem, nie chcąc wyrzec się awangardowej poetyki, posługiwali się na ogół językiem nazbyt trudnym i niezrozumiałym dla masowego odbiorcy. Co więcej — akceptowali tę sytuację. Lecz dylemat ten nie był tylko „starym” dylematem awangardy, który na polskim gruncie znalazł swój wyraz w zgodzie Peipera na „pisanie dla dwunastu”. Fakt powstania społeczeństwa „masowych konsumentów” został odnotowany w sposób jednoznacznie aprobatywny w wypowiedziach programowych twórców awangardowych na początku lat dwudziestych, którzy, jak Jasiński czy Peiper, wiązali z nim swe nadzieje na dalszy rozwój sztuki i powstanie uniwersalnej kultury świata pracy. Lekcja kultury masowej udzielona awangardzie sprawiła, że stosunek do odbiorcy nacechowany był już nieufnością i rezygnacją.

Na dnię instrumentalnego stosunku do odbiorcy kryła się także pogarda dla tłumów uczestniczących w masowych pochodach i demonstracjach, sterowanych w swych wiecowych reakcjach „ludzi, których spotykasz na meczach futbolowych”, jak pisał Auden, „bandy kretyńców, dla których jedynym kryterium sztuki jest moda” — wedle innego poety. Eschatologiczny mit „nowego człowieka” i wiara w swoje posłannictwo, w imię których awangarda sięgała po „rząd dusz”, sprawiały, że jej retoryka od samego początku stawała się mesjaniczną retoryką sekty wojującego Kościoła. Breton szybko zyskał sobie miano „papieża”, autorytatywnie kontrolując rozwój ruchu; pisał o „potrzebie wypracowania na własny użytek kolektywnego mitu”. Autorytatywny profetyzm enuncjacji awangardy, „militarny” słownik i frazeologia rewolucyjna — obecne w wypowiedziach jej przedstawicieli na temat kryzysu ustroju liberalno-demokratycznego — wszystko to zrażało do niej część inteligencji, która w tym stylu wypowiedzi dopatrywała się zamachu na wolność i autonomię jednostki. Sprzeczności te występowały w swej obecnej formie także na płaszczyźnie, na której ideologia zawarta w programach i utworach znaleźć miała swój instytucjonalny wyraz.

Poeci awangardy w latach trzydziestych mieli doskonałą świadomość ideologicznego charakteru literatury. W większości wypowiedzi programowych oraz w dyskusjach dotyczących spraw techniki literackiej używano tezy o ideologicznym charakterze języka literatury jako argumentu. Do wyjątków należały jednak sytuacje (bądź miały one charakter krótkotrwały), w których, mimo deklarowanych sympatii politycznych, sami pisarze godzili się, aby ideologię czyniono miernikiem oceny wartości awangardowej literatury. Jeśli niechętnie, w owych latach, odwoływali się do kategorii estetycznych lub poetyk awangardowych — wychodził bowiem na jaw ich w istocie normatywny charakter — to często się-

gali po społeczne kryteria oceny wiersza, upatrując je w dziedzinie etyki.

Postawom tym towarzyszyła niechęć do instytucjonalizacji swoich działań poprzez trwałe wiązanie się z organizacjami i partiami politycznymi. U podstaw tych uprzedzeń leżało doświadczenie prób przechwycenia, skanalizowania radykalizmu awangardy i wykorzystania go dla własnych celów; próby te były podejmowane zarówno przez tolerujące awangardę ze względów taktycznych instytucje i pisma literackie reprezentujące politykę kulturalną obozu rządzącego, jak i partie i stronnictwa opozycyjne. Znalazły one swoje poświadczenie w recepcji krytycznej twórczości i inicjatyw społecznych awangardy, co najlepiej uwidoczniono się na przykładzie „Żagarów”, odznaczającej się rzeczywiście szerokim ogólnopolskim zasięgiem. W większości wypadków o wyborze kodów interpretacyjnych decydowały wyrażnie względy pozaliterackie. Głosy prasowe tworzą swoistą antologię repertuarów, strategii i retoryk perswazyjnych przywoływanych na użytek instrumentalnego manipulowania zarówno tekstami czy wypowiedziami, jak i opiniami potencjalnych odbiorców na ich temat.

Radykalizm poetów i uczestników ruchu awangardy w dużej mierze nosił charakter moralnego protestu. Światopoglądy czołowych przedstawicieli tej formacji kształtowały się w tradycji polskiej myśli socjalistycznej. Stosunkowo nieliczni twórcy drugiej edycji awangardy związali się redakcyjnie z pismami, których prace inspirowane były przez lewicę komunistyczną. Tak jak i w przypadku wyżej opisanym, wymogi ideologicznego posłuszeństwa oraz forsowane coraz częściej przez krytyków pism lewicowych podziały na „awangardę mieszczańską” i „lewicową”, „proletariacką” i ferowane wyroki na „zdrajców klasowego awangardyzmu” zrażały poetów. Mimo to twórcy awangardowi podkreślali swoje sympatie lewicowe i drukowali w pismach lewicy.

Około roku 1935 mamy do czynienia z kolejną cezurą w historii ruchu awangardowego. Wyznaczały ją takie czynniki, jak postępująca faszycyzacja życia politycznego, pogłębiająca się instytucjonalizacja i profesjonalizacja roli pisarza, przekroczenie progu społecznego oddziaływania kultury masowej, stanowiącej już dominujący typ kultury, konsolidacja sił lewicy w akcjach jednolitofrontowych. Zamierają pisma awangardowe „Linia”, „Żagary”, „Barykady”, „Dźwigary” w wyniku braku potrzebnych funduszy redakcyjnych, nie wytrzymując presji administracyjnej i konkurencji ze strony pism oficjalnych. Znamiennie jest, że usiłowały ratować swoją sytuację ekonomiczną, zamieszczając na swoich łamach reklamy i ogłoszenia handlowe. O ile do skutku dochodzi organizowany pod egidą „Legionu Młodych” wieczór najazdu awangardy na Warszawę (marzec 1934 r.) — otworzył go swoim przemówieniem J. Kaden-Bandrowski — o tyle fiasko ponoszą niezależne inicjatywy

organizacyjne awangardy, jak planowany przez redakcję „Sygnałów” na jesieni 1934 r. „wielki zjazd pisarzy młodego pokolenia” czy późniejsza o dwa lata próba J. Czechowicza reaktywowania ruchu i założenia pisma „Zmowa”. Nasilają się też represyjne działania administracyjne.

U schyłku 1934 i w 1935 r. w prasie literackiej pojawiają się wypowiedzi na temat stanu kryzysu, w jakim znalazła się awangarda, oraz głosy uczestników ruchu dystansujących się do niego. Przyczyny kryzysu zostały już zasygnalizowane w tym tekście. Dewaluacji uległa retoryka rewolucyjna. Tezę Stempowskiego, iż powstawała na zamówienie burżuazji, która karmiła swoje apokaliptyczne gusta katastroficzną eschatologią literacką, powtarzali chętnie młodzi publicyści. Frazeologia pism lewicowych, młodolegionowych i młodoendekich była chwilami łudząco podobna. Mnożyły się także wypowiedzi krytyczne pod adresem hałaśliwie zabiegającej o swoją popularność awangardy, przy czym wskazywano tu na historię futuryzmu i surrealizmu, chętnie też cytowano przykłady świadczące o jej komercjalizacji. Rozpoznanie własnej sytuacji, sprzeczające się do przekonania, iż żadna ekspresja świadomości artystycznej, projektująca w imieniu artysty sytuację komunikacyjną określającą funkcję literatury, nie jest w stanie wytworzyć tej sytuacji, stawało się powszechną wiedzą. Dochodziło ono do głosu w ocenie programów społecznych pisarzy awangardy: „Peiper podzielał złudzenia, jakże dziś przebrzmiałe — pisał J. Kott w 1935 r. — całej awangardy europejskiej, że sam fakt tworzenia awangardowego jest jednocześnie rewolucjonizowaniem życia, nawet drogą do socjalizmu, że każdy nowy chwyt, trop, metafora odpowiada ściśle nowym ruchom społecznym, wynika przyczynowo z nowej cywilizacji”⁸.

Awangarda lat trzydziestych w swojej próbie przewyciężenia i zmiany zastanego modelu kultury sama uległa procesom wzmożonej „instytucjonalizacji” w efekcie stabilizacji mechanizmów wyodrębniających ją z kontekstu kultury oficjalnej, gwarantujących jej wprawdzie względną autonomię, ale też i skazujących ją na elitarny obieg. Z kolei zaangażowanie w spory polityczne i ideologiczne, połączone z próbą restytucji więzi komunikacyjnej z odbiorcą w skali masowej, pociągało za sobą konieczność uczestniczenia w upolitycznionym kanale komunikacyjnym.

Okoliczności te sprawiły, że około 1935 r. ruch awangardowy praktycznie zanikł. W tym też roku poeci lubelscy i wileńscy zamieścili swoje wiersze we wznowionym po długiej przerwie „Skamandrze”, co przez krytyka „Po Prostu” zostało poczytane za ostateczny dowód degrengolady awangardy, a wywołało aprobatę krytyka „Pio-

⁸ K. Zawodziński: *Pegaz to nie samochód bezkołowy*. „Skamander” 1935 nr 57.

nu". Oprócz wymienionych tu przyczyn należy także wskazać na siłę asymilacyjną „oficjalnej” kultury literackiej. W roku 1935 Zawodziński pisał w „Skamandrze” o wysokiej koniunkturze dla awangardy: „utwory jej i enuncjacje drukują się we wszystkich pismach najpoważniejszych i najbardziej konserwatywnych (w tych zwłaszcza zresztą), i w przeciągu długich piętnastu lat jej poprzedniej działalności nie były nigdy bojkotowane ani traktowane niepoważnie — raczej wprost przeciwnie, wbrew jej biadoleniom działacze jej dostają oficjalne stypendia i nagrody, i co ważniejsze od oficjalnych odznaczeń, za nimi idzie naśladownictwo rzeszy młodych poetów”⁹. Zawodziński bynajmniej nie przesadzał. Znamienne są reakcje przedstawiciele samej awangardy na te oznaki oficjalnego uznania. W roku 1935, po przyznaniu nagrody młodych J. Kurkowi, niedawny żagarysta pisał: „Cieszy to nas nie tylko dlatego, że nagrodzono członka grupy nowatorów krakowskich, z którymi łączy nas przyjaźń osobista i poniekąd «braterstwo broni» (...), ale także dlatego, że decyzja Akademii jest oficjalną nobilitacją awangardy (...). Są bowiem ludzie, którym trzeba autorytetu, aby dali się przekonać. Oto przemówił autorytet”¹⁰.

W drugiej połowie lat trzydziestych wcześniejszy konflikt awangardy z literaturą i kulturą „oficjalną” był już interpretowany w kategoriach różnic pokoleniowych, opisywany jako pokoleniowa zmiana warty. Krytycy zarezerwowali nazwę „awangarda” raczej dla przedstawicieli starszej generacji, poetów dawnej Awangardy Krakowskiej. W twórczości następców doszukiwali się prób syntezy poetyk awangardowych ze stylami osadzonymi w tradycji literackiej. Wejście do obiegu masowego, oficjalnego ułatwił twórcom awangardowym lat trzydziestych także fakt, że podejmowane przez nich próby rewizji roli społecznej pisarza czy społecznego statusu dzieła literackiego odznaczały się daleko mniejszym radykalizmem i obrazoburstwem, aniżeli to miało miejsce w przypadku ich poprzedników. Oba pokoleniom chodziło w tym względzie już o co innego. Jeżeli futuryści drukowali swe utwory na papierze pakowym, stosując niekonwencjonalne rozwiązania typograficzne, nie respektując reguł ortografii i rozdawali je przy tym wprost na ulicy, wyjmując je z kosza od bielizny, to pragnęli zanegować dotychczasowy, XIX-wieczny jeszcze model porozumienia artysty z odbiorcą. Poetom drugiej awangardy chodziło o nadanie temu porozumieniu społecznej doniosłości. Wchodząc w rolę „profety”, „nauczyciela”, „działacza”, w swoich wypowiedziach odwoływali się do utrwalonego w społecznej świadomości wizerunku pisarza, wywodzącego się z tradycji romantyzmu. O ile autor *Chimery...*, cha-

⁹ J. Kott: *Peiperowicze a walka o nową poezję*. „Kurier Wileński” 1935 nr 337.

¹⁰ J. Maśliński: *Jalu Kurek laureatem*. „Kurier Wileński” 1935 nr 33.

rakteryzując literaturę nowatorów, nazywał ją sztuką „procedystów” ze względu na przenoszenie ciężaru uwagi nadawcy i odbiorcy na sprawy techniczne, warsztatowe, sam proceder powstawania „dzieła”, to o kilka lat później Kazimierz Wyka, pisząc o postawach i twórczości poetów drugiej awangardy, nadał im miano „personalistycznego społecznienia”. Kontradykcyjne określenie Wyki oddaje ewolucję światopoglądów poetów tego pokolenia. Miejsce społeczne zaangażowania i radykalizmu zajęły katastrofizm, medytacje nad sposobami uczestnictwa jednostki w kulturze, zagadnienia etosu literatury i pisarza, psychoznawstwo.

Tymczasem w drugiej połowie lat trzydziestych w czasopiśmie literackich, dziennikach i tygodnikach sprzeczano się o awangardę z daleko większym nasileniem i daleko częściej aniżeli w latach dwudziestych. Tyle, że już w nowej sytuacji: publiczność zajmowała miejsca, w kuluarach toczyły się ożywione dyskusje, ale w trzecim akcie nie wyszli na scenę sami aktorzy.

Marek Zaleski

Kto chodzi do muzeów i co na tym korzysta

Kazimierz Żygulski: *Publiczność galerii malarstwa w Polsce*. Warszawa — Poznań 1975, ss. 92. Polski Komitet Narodowy ICOM. Materiały do Teorii i Praktyki Muzealnej t. VI.

Kazimierz Żygulski: *Publiczność muzeów historycznych w Polsce*. Warszawa — Poznań 1977, ss. 95. Polski Komitet Narodowy ICOM. Materiały do Teorii i Praktyki Muzealnej t. XII.

„Badając publiczność galerii malarstwa zainteresowaliśmy się sposobami oceny obrazów z różnych epok i konwencji estetycznych, porównywaliśmy przy tym oceny widzów z ocenami specjalistów muzealnych. Przystępując do badań muzeów historycznych postawiliśmy sobie za zadanie zbadanie stopnia zainteresowania widzów historią w ogóle i w szczególności tym jej okresem, który odzwierciedlony jest w danej muzealnej ekspozycji” (t. XII, s. 5).

Przytaczając tę deklarację autora, dotyczącą obu tomików sprawozdań z badań nad publicznością muzeów, pragniemy usprawiedliwić łączne ich potraktowanie w recenzji. W intencji autorskiej są one wyrazem dwóch etapów tej samej inicjatywy badawczej rozpoczętej w 1972 r. Wykonane zostały na zamówienie i pod auspi-