

Jerzy Franczak

Awangarda : niedokończony projekt

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (124), 119-125

2010

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Awangarda – niedokończony projekt

Każdy, kto podejmuje się opisu projektu modernistycznego – projektu otwartego i aporetycznego, scalonego przeciwieństwami – musi narzucić sobie jakiś metodologiczny rygor. Barbara Sienkiewicz obrała rygor tematyczny, podporządkowując swoje wywody dwóm nadrzędnym tematom. Pierwszym z nich są dzieje nowoczesnego podmiotu, podporządkowane zasadzie „wariacji, wybiegania do przodu i cofania się”¹. Słaby, rozszczepiony podmiot poezji Młodej Polski powraca w futuryzmie i nadrealizmie. Awangarda konstruktywistyczna demonstruje kreatywną moc podmiotu, ale też akcentuje jego tekstowy charakter, co z kolei wykorzysta sztuka postawangardowa (lingwizm i neolingwizm), dążąca do rozproszenia śladów podmiotowości w wolnej grze znaków. Drugim głównym tematem rozprawy staje się miasto, wykreowane w poezji awangardowej na utopijną przestrzeń, której sprawcza moc likwiduje śmierć i cierpienie, sproblematyzowane przez Żagarystów w kontekście katastrofizmu, wreszcie przewartościowane przez Różewicza w obrazie miasta-śmietnika.

Autorka *Poznawania i nazywania* czyta poezję nowoczesną – od poetów Młodej Polski po neolingwistów – niejako w dwóch płaszczyznach. Na płaszczyźnie horyzontalnej, historycznoliterackiej, jej namysł skupia się na budowaniu ciągłości, wyszukiwaniu „wątków ukrytych, znaczących zbieżności” (s. 7), analizowaniu cyklicznych nawrotów tendencji i tematów. To pozwala autorce tworzyć dalekie paralele, za sprawą których Miciński okazuje się prekursorem nadrealizmu, Tetmajer i Staff jawią się jako preegzystencjaliści, poezja lingwistyczna zapowiada filo-

¹ B. Sienkiewicz *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 11. Kolejne cytaty i odniesienia lokalizują w tekście.

Roztrząsania i rozbiory

zoficzną dekonstrukcją, a futurizm decyduje o kształcie kultury masowej. Równocześnie, na płaszczyźnie wertykalnej, poszukuje w filozofii, w naukach społecznych i w nowoczesnej antropologii interpretacyjnych kontekstów, niekiedy oczywistych (zestawienie filozofii słowa Mirona Białoszewskiego z Husserlowską fenomenologią), innym razem zaskakujących (powiązanie „budowy organicznej” Peipera z „obrazem logicznym” Wittgensteina). Metoda ta ma rozliczne korzyści, wiąże się jednak z pewnymi niebezpieczeństwami. Z jednej strony wyszukiwanie ciągłości i śladów „długiego trwania” nowoczesności prowadzi do szybkich generalizacji i arbitralnego kreślenia linii łączących (futurizm jako wyzwolenie estetyczności i jego związki z kampem), z drugiej strony, kontekstowe interpretacje skłaniają do kontaminowania koncepcji myślowych, których nie sposób uzgodnić (Derrida i Taylor, Adorno i Welsch, Marquard i Baudrillard).

Na pierwszej płaszczyźnie autorka *Literackich „teorii widzenia”* akcentuje ciągłość, procesualność przekształceń estetycznych paradygmatów, poddaną prawu cyklicznych repetycji. Interesuje ją przede wszystkim związany z pojawieniem się proklamacji awangardowych zanik problematyki egzystencjalnej (kluczowej dla liryki Młodej Polski), zarzucenie sceptycyzmu poznawczego i ironii na rzecz radosnej afirmacji świata, optymizmu cywilizacyjnego i technicznego. Lata 30. przynoszą jednak załamanie się wiary w postęp, w teleologiczne ukierunkowanie historii, nawrót irracjonalizmu, fascynację przypadkiem i determinizmem (katastrofizm). Tak proces ten zostaje opisany na poziomie historycznoliterackiego uogólnienia. Tymczasem pomieszczone w tomie analizy niejednokrotnie przeczą apriorycznym tezom i podważają wyściowe założenia. Wszak poezję Micińskiego, jak dowodzi rozdział *Micińskiego sny – „ruiny tajemnicze”*, cechuje swoisty optymizm poznawczy: wiara, że można przejrzeć tajemnicę duszy, że można, podążając „królewską drogą snu”, osiągnąć rejony prawdziwej metafizyki. Sen, będący narzędziem od-poznania przez regresję, i wyobraźnia, pojmowana jako najistotniejsze narzędzie poznawcze, zapewniają poezji rangę rewelatorki Absolutu. Ten epistemologiczny optymizm obcy jest poezji awangardy, w której słowo zatracza swoje więzi z Logosem, gubi swój wymiar transcendentalny i objawia własną arbitralność; „znak językowy zamyka podmiot mówiący we własny systemat”². Optymizm cywilizacyjny awangardzistów okazuje się przeto rodzajem kompensacji, mającej wynagrodzić ułomność poznawczą literatury.

Opisane przez Barbarę Sienkiewicz opozycje: racjonalizmu i irracjonalizmu, afirmacji świata i negatywizmu, utopizmu cywilizacyjno-społecznego i katastrofizmu, optymizmu i pesymizmu poznawczego, przeświadczenia o mocnych ontycznych podstawach rzeczywistości bądź o jej tekstualnym charakterze (s. 11) – nie tworzą czytelnego wzoru. Cykliczną przemienność zastępuje równoczesność (np. futurizm łączy w sobie elementy irracjonalizmu i racjonalizmu, utopii cywiliza-

² M. Delaperrière *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 113.

cyjno-społecznej i katastrofizmu) i właśnie ta równoczesność jest źródłem autentycznych dramatów ideowych i artystycznych. Wszystkie wyżej wymienione antynomie wydają się pochodne względem podstawowej opozycji autonomii i zaangażowania. W istocie, jednym z podstawowych znamion nowoczesnej literatury jest rozdarcie między myśleniem utopijnym o zbawczej roli sztuki i wątpleniem w jej zasadność. Przyjmując za Wolfgangiem Welschem opozycję sztuki czystej i sztuki modelującej życie społeczne, Barbara Sienkiewicz dostrzega wewnętrzną sprzeczność awangardowych programów poetyckich, które „formułują postulat «sztuki dla sztuki», autoteliczności poezji [...] i zarazem przyznają sztuce ważną rolę w modelowaniu życia społecznego” (s. 150-151). Problem w tym, że w cytowanych fragmentach wystąpień i manifestów trudno dostrzec deklaracje autonomii literatury i postulaty w duchu „l’art pour l’art”. Przypomnijmy: „Sztuka musi być jedynie i przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi, masową, demokratyczną i powszechną” (Bruno Jasiński). „Nowość celowej budowy poematu otuli dążenia do nowej organizacji pracy i stanie się jedwabiem szkarłatu na drodze do nowego społeczeństwa” (Peiper). „Nowa poezja tworzy nowe formy estetyki produkcji i wysiłku, zmienia się burżuazyjne, wyłącznie spożywcze pojmowanie piękna przyrody” (Przyboś). „Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństwo o lepsze formy bytu. [...] Artysta kieruje hodowlą ludzi” (Miłosz)³. Programy awangardy poetyckiej przynosiły nieomal bez wyjątku projekty literatury społecznie zaangażowanej. Nie dostrzegam w nich ani „radykałnego uprzywilejowania bieguna estetycznego związanego z mocno postawioną tezą o autonomii sztuki” (s. 262), ani przekonania o „czysto językowym statusie rzeczywistości artystycznej” (s. 272-273).

Inna sprawa, że awangardowa poezja raczej nie spełniała programowych postulatów. W grę wchodziłaby przeto sprzeczność między deklaracją a postawą, między programem a praktyką poetycką. Na przykład katastrofizm, dochodzący do głosu w liryce żagarystów, znajduje swoje dopełnienie w postępowej ideologii, sformułowanej w ortodoksyjnie marksistowskim żargonie. Prowadzona na łamach pisma kampania krytyczna, wymierzona w arystokratyzm literatury i kultury, stanowiła punkt wyjścia do sformułowania programu społecznego sztuki awangardowej. Jak trafnie zauważył Marek Zaleski, „atak prowadzony był tym bardziej zaciekłe, sądy wypowiedane na sposób bardziej apodyktyczny, ich ironia bardziej gryząca, im częściej w krzywym lustrze, które odbijało karykaturalne sylwetki krytykowanych poetów, młodzi Wilnianie rozpoznawali także i swoje rysy”⁴. Innymi słowy, piętnowane przez żagarystów grzechy literatury autonomicznej – oderwanie od życia, kult czystej sztuki, słabość do metafizycznych uniesień, nieprzekładalnych na język społecznej *praxis* – powracały w ich własnej twórczości nasilają się w miarę dojrzewania poetyckich idiomów (wystarczy wspomnieć *casus* Miłosza i jego ewolucję od *Poematu o czasie zastygłym* do *Trzech zim*).

³ Cyt. za: S. Jaworski *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 187, 217, 228, 242-243.

⁴ M. Zaleski *Przygoda drugiej awangardy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 88.

Roztrząsania i rozbiory

Teoria Welscha, apologety postmodernistycznego pluralizmu, ustanawia szczególną optykę. Aporia autonomii i zaangażowania, oparta na mocnej antynomii porządków estetycznego i społecznego, przemieszczona zostaje w rejony czystej estetyki. Autor *Naszej postmodernistycznej moderny* przeciwstawia „krótkowzrocznej idei *l'art pour l'art*” ideę zbawczej funkcji estetyczności, głoszącej, iż „świat powinien mieć estetyczne spełnienie”⁵. Opisuje procesy estetyzacji i odrealnienia świata społecznego, zastępowanie norm moralnych kompetencjami estetycznymi, wypieranie myślenia ukierunkowanego na praktykę przez postrzeganie kontemplatywne, genealogię tych procesów odnajduje zaś w nowoczesnej filozofii i teorii nauki, estetyzującej pojęcie prawdy (Nietzsche, Feyerabend, Rorty i inni)⁶. Takie przesunięcie akcentów maskuje jednak dramat awangardowych artystów, podejmujących próby znalezienia przejścia między sztuką i życiem, pogodzenia hermetyzmu z zaangażowaniem.

Peiper usiłował przeformułować społeczną rolę sztuki, która miała swoim kształtem artystycznym wspierać nowoczesne idee celowości, funkcjonalności i precyzji. Społeczny mandat jego hermetycznej poezji miały gwarantować stwierdzenia w rodzaju „mój rym jest socjalistyczny”, tudzież idee wpływu literatury na zbiorową podświadomość czy dwustopniowości sztuki („życiowiciele żywicieli”). Podobnie w przypadku futuryzmu – uznanie programu Jasińskiego za prekempowe wyzwienie estetyczności, unieważniające etykę, legitymizujące zobojętnienie na wszystko, z wyjątkiem widowiskowych aspektów świata, nie pozwala się uzgodnić z fundamentalnym zaangażowaniem społecznym i politycznym. W perspektywie ustanowionej przez Welscha dochodzi do rozdzielenia utopii artystycznej i utopii społecznej. Tymczasem walcząca, awangardowa koncepcja sztuki łączyła w sobie oba te impulsy (warto pamiętać, że termin „awangarda” oznaczał przednią straż zarówno w sensie militarnym, jak i społecznym, ponadto wiązał się, choćby u Saint-Simona czy Fouriera, z utopijnym socjalizmem i anarchizmem).

Barbara Sienkiewicz nie zadaje pytania o ideologię – wzorem Welscha przypisuje modernizmowi estetyzację rzeczywistości, wirtualizację świata i tekstualizację podmiotu. Dlatego futuryzm, sprowadzony do rangi artystycznego ekscesu, okazuje się protoplastą rozlicznych form popularnej sztuki rozrywkowej:

Jakimś pogłosem futurystycznego radykalnego zmieszania sztuki i życia, przeto likwidacji jej autonomii, są *reality-shows* czy *body-art*. Można powiedzieć – futuryzm w istocie u m a s o w i ł s i ę. [...] Z drugiej strony zainicjowana przez futurystów symbioza sztuki awangardowej i a w a n g a r d y gospodarczo-politycznej trwa nadal, czego dowodzi coraz powszechniejszy zwyczaj organizowania koncertów, spektakli zamawianych przez banki, elitarne kluby, środowiska polityczne. Jeśli w tej perspektywie patrzymy na dokonania futurystów, to trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Jaussa, iż usiłowane przez awan-

⁵ W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 123.

⁶ Zob. W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gucałska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 75-99.

Franczak Awangarda – niedokończony projekt

gardyzm zniesienie sztuki przez praktykę życiową zakończyło się porażką. (s. 220)

Czy na tym miałyby polegać pyrrusowe zwycięstwo futuryzmu? Czy innowacyjność, zaprzęgnięta w tryby show-businessu, ciągle zasługuje na miano awangardy? Czy rzeczywiście zniesienie autonomii sztuki dokonuje się podczas firmowego bankietu lub podczas konwentu partii politycznej, któremu towarzyszy na przykład koncert muzyki popularnej?

Wielkim nieobecnym tej rozprawy wydaje się Peter Bürger, który w swojej kanonicznej *Teorii awangardy* rozważał zależność między protestem o charakterze (anty)artystycznym i rewolucyjnym (na ogół marksistowskim) postulatem praktyki. Postulat zredukowania izolacji sztuki wysokiej, zrównania jej z nie-sztuką, wiązał się z buntem przeciwko autonomicznemu statusowi sztuki, osiągniętemu apogeum w estetyzmie. Wraz z pojawieniem się futuryzmu, dadaizmu i nadrealizmu społeczny podsystem sztuki wkracza w stadium samokrytyki, przy czym nie chodzi o krytykę minionych stylów, lecz o samą instytucję sztuki, rozwiniętą w społeczeństwie mieszczańskim. Instytucję tę współtworzą aparat służący tworzeniu i dystrybucji sztuki oraz wpływające na jej recepcję wyobrażenia. Awangardy projektują przeto zniesienie sztuki (w Heglowskim sensie tego słowa), czyli przeprowadzenie jej do praktyki życiowej. Jej swoistość zasadza się właśnie na utopijności centralnego zamierzenia, skazanego na niepowodzenie w społeczeństwie mieszczańskim. Przy czym zmiana systemu polityczno-ekonomicznego na socjalistyczny czy komunistyczny również wiąże się z klęską awangardy, która traci rację bytu właśnie ze względu na stawiane sobie cele. Fiasko awangardowej utopii wiąże się, po pierwsze, z faktyczną recepcją dzieł: jeżeli w proteście awangardy widzimy już sztukę, zamierzona antysztuka zyskuje status dzieła autonomicznego. Po drugie dochodzi do fałszywego zniesienia dystansu między sztuką a życiem w ramach przemysłu kulturalnego. Jeżeli za jedyny wyznacznik awangardy uznamy innowacyjność, zniknie różnica między kubistyczną poezją a reklamą, między futurystycznym happeningiem a *reality shows*, a samo pojęcie „awangardy”, wydobyte z właściwego mu kontekstu historyczno-kulturowo-społecznego, okaże się dysfunkcjonalne.

Zdaniem Bürgera awangarda i neoawangarda to formacje spójne w teorii, ale sprzeczne w praktyce. Neoawangardy pozornie proklamują podobne hasła, wyrzekają się jednak myślenia utopijnego i rezygnują z postulatu sprowadzenia sztuki do praktyki życiowej: „Neoawangarda instytucjonalizuje awangardę jako sztukę, negując tym samym intencje pierwotnie awangardowe”⁷. Barbara Sienkiewicz opisuje neolingwizm jako zwieńczenie projektu awangardowego. Manifesty neolingwistów proklamują zanik oryginału, śmierć autora, uwolnienie tekstu, podatnego na wszelkie amplifikacje i modyfikacje. Ich wiersze, jak twierdzi autorka, osiągają absolutną autonomię, rezygnują z połączenia emancypacji estetyki z jej zbawczą rolą i niczego nie orzekają o świecie poza stwierdzeniem niemożliwości mówienia wprost.

⁷ P. Bürger *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 73.

Roztrząsania i rozbiory

Nie stawiają już czoła społecznym dyskursom, językowi propagandy czy masmediów, podejmując jedynie wyzwanie kultury informatycznej. Tym samym stają po stronie symulacji w sensie Baudrillardowskim, generując „rzeczywistość pozbawioną źródła i realności”. Jeżeli przyjmiemy tezę o uprzywilejowaniu czystej estetyki przez historyczną awangardę, neolingwizm zaiste może jawić się jako zwieńczenie tego projektu. Ale musielibyśmy również zgodzić się na specyficzną charakterystykę tego nurtu, zaproponowaną przez autorkę „Poznawania i nazywania”. Nie jest chyba przypadkiem, że Sienkiewicz czerpie przykłady niemal wyłącznie z (charakterystycznej, choć niewybitnej) poezji Agaty Nowosielskiej, sprowadzającej programowe idee do zonglerki słownej, obierającej sobie za temat nieodmiennie uwikłanie w język i niewyrażalność tego, co pozawerbalne. Tymczasem strategia neolingwistów posiada swoje krytyczne ostrze, wymierzone w prawnie i ekonomicznie uwarunkowaną dystrybucję twórców słownych („Na słowa nie ma copyrightu”), w hegemonię kultury popularnej (Marcin Cecko), w tyranie *consensus omnium* (Jarosław Lipszyc jako autor *Mnemotechnik*). Praktyka neolingwistów zawiera też impuls utopijny (zrównanie sztuki ze społeczną *praxis*) i emancypacyjny (uwolnienie cyrkulacji tekstów kultury) – i tylko w tym sensie może jawić się jako zwieńczenie projektu awangardowego, nieuleczalnie utopijnego i rewolucyjnego, będącego, jak pisze Joanna Orska, „chorobową radykalizacją” modernizmu⁸.

Podwójna strategia łączenia fenomenów literackich w płaszczyźnie historycznoliterackiej i równoległej ich kontekstualizacji daje problematyczne rezultaty. Ciekawe, subtelne analizy często nie potwierdzają diagnoz i generalizacji, sformułowanych przy użyciu przemieszanych idiomów. Rozdział poświęcony poezji Przybosia nie wzmacnia centralnej tezy o racjonalizmie i optymizmie konstrukcjonistycznej awangardy. W poezji autora *Równania serca* metafora, konstytuujący ruch, osłabia bowiem wartość słowa i destabilizuje świat, przez co praca budowniczego poematu i konstruktora wyobraźni obraca się we własne przeciwieństwo: konstrukcyjna wizja zmienia się w poetycką dekonstrukcję. Koncepcja Ważyka, łączącego inspiracje nadrealistyczne z konstruktywistycznymi i formułującego koncepcję pośrednią, polemiczną tak względem automatyzmu, jak i względem racjonalizmu, nie potwierdza tezy o naprzemienności racjonalizmu i irracjonalizmu. Ciekawą rekonstrukcję poglądów Flukowskiego, zwłaszcza zaś oryginalnych wątków krytyki cywilizacji i negacji finalizmu w historii, wieńczy analogia z... Rorty'm. Okazuje się nawet, że poezja Flukowskiego współbrzmi z neopragmatystyczną redefinicją prawdy, a nawet zapowiada „ponowoczesną krytykę nauki” (czy jego argumenty nie są bliższe arcynowoczesnemu sceptycyzmowi Duhema lub Kuhna?). Miasto w poezji Różewicza przebiera pozór „hiperrealności”, której przeciwstawiona zostaje realność brzydoty i niedoskonałości. Czy można zatem mówić o hiperrealności, czy raczej o zwykłym pozorze? W miarę rozwijania interpretacji, narzucona siatka pojęciowa ujawnia swoją dysfunkcjonalność. Różewicz, jak

⁸ J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004, s. 72.

Franczak Awangarda – niedokończony projekt

celnie wywodzi Sienkiewicz, uhistorycznia ludzkie poczucie wartości, ale nie same wartości, co pozwala mu zakwestionować ideę akumulacji oraz zbawczy mit kultury, nie odrzucając przeświadczenia o etycznej wartości sztuki. Wątpi w moc sądu o świecie i w adekwatność języka, nie wątpi jednak w mocne istnienie rzeczywistości oraz systemów wartości i nie byłby skłonny, wzorem francuskiego filozofa, stwierdzić, iż rzeczywistość jako taka nie istnieje, że mnożąc się poprzez reprezentacje, nabiera wirtualnego charakteru.

Nowoczesność, jak pisze Marshall Berman, to dysharmonia sfer, naprzemiennie zastyganie i niszczenie, stabilizacja i transgresja, ład i anarchia. Podjęta przez modernistycznych artystów walka polega na równoczesnym zmaganiu się z tradycją i na poszukiwaniu nowego ładu. Poeta nowoczesny, rozdarty wewnątrz, naprzemiennie rewolucjonista i konserwatysta, tworzy sztukę, w której „wszystko brzemiennie jest w swoje przeciwieństwo”⁹: sztukę racjonalną i irracjonalną zarazem, optymistyczną i katastroficzną, hermetyczną i zaangażowaną. Wydaje się, że antynomie i aporie modernizmu wymagają od badacza zaakceptowania niejednoznaczności i współistnienia wewnątrz skonfliktowanych dążeń.

Jerzy FRAN CZAK

Abstract

Jerzy FRAN CZAK
Jagiellonian University (Cracow)

The Avant-Garde: An Unfinished Project

Review: Barbara Sienkiewicz, *Poznanawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w Polskiej poezji modernistycznej* [‘Recognising and Naming: Reflecting on Civilisation and Epistemology in Polish Modernist Poetry’], Cracow 2007.

Barbara Sienkiewicz reconstructs the genealogy of contemporary Polish poetry by associating and identifying links between the remote phenomena of the ‘Young Poland’, futurism, the Cracow avant-garde, works by Różewicz, or neo-lingu(al)ism. The antinomic nature of twentieth-century lyric poetry shows in its cyclically recurring oppositions: rationalism vs. irrationalism; affirmation of the world vs. negativism; social and civilisation-related utopianism vs. catastrophism; cognitive optimism vs. pessimism; autonomy vs. involvement. However, any attempt at arranging these issues into a clear cyclic pattern implies a considerable risk. Modernity does not cease to represent itself as an aporiatic formation, one that is consolidated through oppositions or contradictions.

⁹ M. Berman „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006.