

# Agnieszka Dauksza

---

## Afektywny awangardyzm

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (145), 41-66

---

2014

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

Agnieszka Dauksza

---

## Afektywny awangardyzm

---

**D**zieła powinny w jednoznaczny sposób oddawać stany uczuciowe autora, ale też wykazywać zdolność empatycznego „zarażenia” nimi odbiorcy; utwory intelektualizowane, skomplikowane formalnie czy wskazujące na zdystansowanie twórcy są przejawami sztuki zdegradowanej i nieprawdziwej (Lew Tołstoj). Sztuka powinna być ucieczką od osobowości oraz umiejętnym depersonalizowaniem i infiltracją pozaestetycznych doświadczeń (T.S. Eliot). Awangardowa sztuka to wyraz powściągliwości i wstydlivosti uczuć (Tadeusz Peiper). Nowa sztuka to eksperyment, chwyt, praktyka wytrącenia odbiorcy z przyzwyczajęń estetycznych i percepcyjnych (Wiktor Szklowski). Szczerść autorska jest uprawniona tylko wtedy, gdy jest konstrukcją (Karol Irzykowski). W sztuce nowoczesnej dochodzi do zerwania z wywołującym proste odruchy psychofizjologiczne realizmem (Ortega y Gasset). Awangarda jest racjonalistyczna, formalistyczna, oparta na prymacie naukowości i idei postępu (Clement Greenberg). „Artystyczne hasło bezpośredniości uczuć jest jak człowiek z sercem na talerzu – bywa albo banalny – albo wydaje się dziecinny. Zwłaszcza że z bezpośredniością idzie zazwyczaj w parze błahość uczuć” (Julian Przyboś). Sztuka to nie two-

---

### Agnieszka

**Dauksza** – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje pracę dotyczącą afektów w literaturze i sztuce modernizmu. Autorka książki *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (2013). Kontakt: [agnieszka.dauksza@gmail.com](mailto:agnieszka.dauksza@gmail.com)

rzenie czegoś, to dystansowanie się do tego czegoś (Greenberg). Awangarda to konceptyzm i formalna innowacyjność (Luigi Pareyson). Sztuka „nieprzedstawiająca” nie może być arbitralna lub przypadkowa, musi odwracać uwagę od tematyki doświadczenia i kierować ją na środki własnego rzemiosła (Greenberg). Awangarda nie może być nieustannie innowacyjna – to ciągle powtarzanie (Umberto Eco). Sztuka nowoczesna to uprzywilejowanie tego, co antynaturalne, antymimetyczne i antyrealne (Rossalind Krauss). Sztuka modernizmu jest wzrokocentryczna (Martin Jay), męskocentryczna i opresyjna (Nancy K. Miller), holistyczna i dualistyczna (Jean-François Lyotard). Awangarda to wyparcie (Krauss).

Tak, w ogromnym, niemalże karykaturalnym skrócie, może wyglądać argumentacyjna, postulatycznie-recepcyjna linia rozwoju estetycznych założeń modernizmu<sup>1</sup>. Trzeba dodać: modernizmu awangardowego, zintelektualizowanego, „wysokiego” (by posłużyć się niemodną typologią), przeciwstawianego popularnym, „ariegardowym” nurtom sztuki<sup>2</sup>. Nietrudno zauważyć – nawet uwzględniając zmieniające się stopniowo krytyczne nacechowanie – skrajny dualizm myślenia o nowoczesnych tendencjach artystycznych oraz wzbudzającą badawczą podejrzliwość, manifestacyjną esencjalność podobnych rozpoznań. Co więcej, wypada stwierdzić, że charakter tych konstatacji nie diagnozuje przecież złożonej specyfiki wielu pierwszorzędnych nieraz realizacji. Tymczasem namysł nad nimi prowokuje do zadania wielu pytań tylko pozornie „nieprzystających” do zjawisk modernizmu. Czy o awangardzie faktycznie można mówić wyłącznie w kategoriach depersonalizacji, zdystansowania, powściągliwości i racjonalizacji? Dlaczego przepaść między nowoczesnymi nurtami sztuki intelektualnej i realistycznej wydaje się tak rozległa? I czy aby na pewno nie istnieją między nimi formy pośrednie, swoiste łączniki? Jaka była podówczas ranga afektu, emocji, wrażenia i wczucia oraz z czego wynika (czy aby na pewno trafna?) aż nadto oczywista odpowiedź? Czy istnieje jednak nurt sztuki wymykający się dotychczasowym różnieniu estetycznym? Jeśli tak, jaka byłaby jego specyfika?

Podtrzymując chwilowo manifestacyjną stylistykę binarnych diagnoz, zaryzykuję na wstępie odpowiedź na jedno przynajmniej pytanie. Mianowicie:

- 
- 1 Stosując w niniejszym artykule terminy „modernizm” i „awangarda”, skłaniam się ku stanowisku A. Eysteinsona zakładającego ich nietożsamość; uogólniając: modernizm jest w tym ujęciu terminem szerszym, obejmującym awangardę, samą awangardę natomiast cechuje skłonność do odkrywania i eksperymentowania. Tegoż *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 195-199.
  - 2 C. Greenberg *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 8-18.

z pewnych względów modernizm może być postrzegany zarówno jako racjonalistyczny, jak i afektywny; awangarda natomiast to stan umysłu (i ciała) artysty – stan tyleż racjonalny, co emocjonalny; wreszcie – wszystko wskazuje, że da się wyróżnić inną, „alternatywną” nowoczesność, swoistą awangardę awangardy, której specyfika polegałaby na problematyzowaniu napięć między tym, co intelektualne, somatyczne i uczuciowe. W dalszym toku wywodu uzasadnię te wstępne rozpoznania, na nowo rozważę zasadność spowinowacania uznanych i po wielokroć opisanych zjawisk sztuki modernistycznej z przywracaną ostatnio do łask kategorią afektu, oraz – co nie mniej istotne – zaproponuję model lektury i analizy tego typu realizacji artystycznych, który określam mianem „krytyki afektywnej”.

### **Modernizm jako przestrzeń agonu**

O sile oddziaływania sztuki modernizmu decydowały w znacznej mierze zwykle niewerbalizowane *explicite* napięcia między emocjami i racjonalnością. Oczywiście także chronologicznie wcześniejsze tendencje artystyczne zależne były od oscylowania między tymi dwiema sferami, jednak – co zamierzam wykazać w niniejszym opracowaniu – specyfika modernizmu wynikała właśnie z innowacyjności sposobu transponowania afektów w materię sztuki.

Dzieje relacji między opozycyjnie rozumianymi porządkami intelektu i uczucia można przedstawić w formie sinusoidy. Byłoby to – w ogromnym uproszczeniu – przechodzenie od oświeceniowego prymatu rozumu, przez romantyczne uprzywilejowanie ekspresji rozumianej jako erupcja autentycznych emocji, pozytywistyczny powrót do racjonalności aż do charakterystycznego dla sztuki przełomu XIX i XX wieku ponownego nacisku na eksponowanie duchowości samego twórcy i jego zindywidualizowanej ekspresji najbardziej afektywnych treści, postulatu autentyczności i bezpośredniości wyrazu oraz szczerości prezentowanych emocji. Jednakże według rozpoznania Wilhelma Worringera ze słynnej pracy *Abstrakcja i empatia* (z 1907 roku) dzieje sztuki były nieodzownie współtworzone nie tyle przez następujące po sobie tendencje artystyczne, ile raczej równoległe występujące, konkurencyjne nurty. Mianowicie – z jednej strony – tendencję do naturalizacji – to w przypadku afirmatywnego stosunku artysty do otaczającej rzeczywistości i przekonania o możliwości udatnego reprezentowania artystycznego; a z drugiej – tendencję do stylizowania, gdy artysta poszukujący racjonalnego porządku ekspresji odczuwa niepokój wobec otaczających realiów, ale i samego medium artystycznego. W tym rozumieniu współbieżne, lecz przeciwieście radykalnie odmienne nurty – różniące się nie tylko skomplikowaniem form wyrazu, ale też budowane na różnych światopoglądach egzystencjalnych i estetycznych – okazują się determinować dwutorowość rozwoju nowoczesności z całym jej

systemem wewnętrznych pęknięć. Specyfika modernizmu polegałaby zatem na ciągłym estetycznym oscylowaniu między tymi modelami – z jednej strony modelem realistycznym czy empatycznym, operującym na poziomie przedstawienia retoryką emocji, przeżycia, autentyzmu i realizującym się chyba najpełniej w nurcie popularnym tzw. sztuki wysokiej. Z drugiej – lokującym się w kontrpozycji modelem intelektualistycznym i nurtami abstrakcyjnymi, kubistycznymi, formalistycznymi itd., które programowo odrzucały elementy nieracjonalne i nieintelektualne oraz dla których to, co rozpoznawalne i to, co realistyczne, sugerujące otaczającą rzeczywistość, stało się z zasady estetycznie nieistotne<sup>3</sup>.

### W poszukiwaniu „trzeciego nurtu”

Gdy Ryszard Nycz błyskotliwie konkludował rozważania o epifanijskim charakterze nowoczesnych prób „wyrażania niewyraźnego”, „zaryzykował” pewną frapującą „hipotezę”:

zadaniem nurtu trzeciego (który jak dotąd swe pełniejsze urzeczywistnienie znalazł w marginalnej czy „granicznej” modernistycznej oraz w ponowoczesnej twórczości, lecz dysponuje odległym i rozległym własnym rodowodem) byłoby gromadzenie dowodów – symptomów, wrażeń, znamion, zapisów – na rzecz pozytywności istnienia owej bezpostaciowej (monstrualnej czy tylko będącej tłem) faktyczności, wyczuwalnej głównie przez dwuznaczny opór, jaki stawia tyleż siłą swego bezwładu działaniom podmiotu, co plastycznością swej substancji jego władzom przedstawienia. Wygląda na to, że moderniści nie tylko z obawy, ale i rozmysłem nie chcieli przyznać pozytywnego ontologicznego statusu temu, co zmienne i bezforemne. Skazali je przecież zarówno na negatywne, jak i na niesamodzielne (bo połowiczne i „formalne” jedynie) istnienie: jako niezbędne, lecz zawsze negowanego członu opozycyjnej pary, w relacji do którego dopiero postrzegalne, pojmowalne i przedstawialne postaci istnienia stawały się naprawdę pozytywne i wartościowe. W rezultacie nasuwa się wniosek, że wartością dzieł tego trzeciego rodzaju byłoby dokumentowanie owej istotnej przygodności bycia [...]. Jeśli dla modernistycznego estetyzmu stawał się nią [rzeczywistością – przyp. A.D.] ostatecznie ukryty porządek, porządek uwewnętrzniony i ucieleśniony w (auto)rewelatorskiej formie dzieła sztuki – to dla owej ponowoczesnej twórczości rzeczywistością byłoby przede wszystkim to, czemu modernizm

3 A. Berleant *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007, s. 76.

odmówił właśnie istnienia: pozbawiona esencji materia rzeczywistości; to, co bezkształtne, nieznaczne, nieznaczące i nieuchwytnie.<sup>4</sup>

Z jakichś względów wywód Nycza upodabnia się do opisywanego przedmiotu, to znaczy dochodzi do ponowienia gestu wynikającego z „obawy” czy „rozmyśłu” modernistów: omawiana w konkluzji kategoria zostaje raz jeszcze skazana na migawkową, „połowiczną” i „formalną jedynie” obecność. Przeważnie faktyczności i doniosłości istnienia owego „trzeciego nurtu” nie wybrzmiewa bowiem w pełni, zostaje zarzucone (czy – jak mam nadzieję – jedynie tymczasem zawieszona) na rzecz kolejnych analiz. Niemniej, choć argumentacja nie zostaje domknięta, i tak wiele zostaje powiedziane. Dość enigmatycznie określana jakoś, „bezpostaciowa faktyczność”, „to, co zmienne i bezforemne”, „bezkształtne, nieznaczne, nieznaczące i nieuchwytnie”, „natarczywa rzeczywistość”, odnosi się właśnie – jak sądzę – do interesującego mnie wymiaru afektu: owego nieracjonalnego, emocjonalno-przeżyciowo amalgamatu ludzkiego (w tym wypadku pisarskiego) doświadczenia. Nieco upraszczając, wydaje się, że teza (lub przecucie), którą sygnalizuje Nycz, brzmi następująco: wbrew rozmaitym deklaracjom moderności miewali uczucia, z których nagminnie korzystali niczym z rezerwuaru możliwych formalno-tematycznych inspiracji, lecz niekoniecznie chcieli się do tego przyznawać. Nie chcieli przyznawać czy wręcz – co także sugeruje Nycz – postulatywnie odrzucali, sublimowali czy też wypierali, a co natarczywie powracało w pisarskim akcie jako „negatywne epifanie”.

Kolejną interesującą mnie kwestią jest meandryczność czy też subtelna, punktowa (być może celowa) niekonsekwencja Nyczowskiej refleksji. Tak zwany „trzeci nurt” rejestrujący dowody istnienia „natarczywej rzeczywistości”, odmienny od głównego, intelektualistycznego nurtu modernizmu, jest najpierw sytuowany przez Nycza (1) „w marginalnej czy «granicznej» modernistycznej **oraz** w ponowoczesnej twórczości”, następnie bardziej deklaratywnie: (2) „w owej ponowoczesnej twórczości”. Potencjalność synchronicznego współwystępowania odmiennych nurtów modernizmu – dotychczas rozpoznanych, tj. intelektualnego i realistycznego, oraz proponowanego przez Nycza „tego trzeciego”, stanowiącego być może „podszewkę” awangardy (w przypadku pierwszym), zostaje zastąpiona propozycją diachronii następowania interesujących nas prawidłowości (w przypadku drugim), kiedy to po „etapie modernistycznym” następuje ponowoczesność, w której dopiero objawia się (niczym pogrobowiec) spóźnione, „trzecie” dziecko modernizmu. Nycz ostentacyjnie zdaje się więc skłaniać ku „odebraniu” nowoczesności marginalnych czy granicznych tendencji, przypisując je raczej porządkowi ponowoczesnemu.

4 R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 48-49.

Z pewnych względów chciałabym jednak dokonać „obrony modernizmu” i postulować, by lekką ręką nie oddawać ponowoczesności tego, co na wskroś nowoczesne.

Typologizujący gest autora *Literatury jako tropu rzeczywistości* prowokuje do refleksji. Oczywiście jest bowiem, że samo dostrzeganie i potrzeba wyróżnienia jakiegoś „trzeciego nurtu” są konsekwencją ponowoczesnych zdobyczy teoretycznych, krytycznego nastawienia i podejrzliwości wobec wielu modernistycznych zjawisk, redefinicji zastanych pojęć, przewartościowania kategorii, nowego sposobu akcentowania, zmiany wrażliwości, świadomości i (nie tylko badawczych) priorytetów. W tym układzie ponowoczesność jawi się jako kuźnia narzędzi odpowiednich do interpretacji (marginalnych i nie tylko) wątków nowoczesnych. Interpretacji wpisujących się zresztą w formułę „odkrywania modernizmu” i „uświadamiania sobie przemieszczenia stanowiska obserwacyjnego; przemieszczenia, którego źródłem były zjawiska i prądy określane jako postmodernistyczne”<sup>5</sup>.

Podobna, „rewindykacyjna” zasada rozumowania pozwala zresztą projektować model „krytyki afektywnej” inspirowanej (w różnym stopniu) zarazem nowoczesnymi, ponowoczesnymi, jak i po-ponowoczesnymi metodologiami i metodami lektury, m.in. dekonstrukcją, krytyką feministyczną, badaniami nad doświadczeniem, tzw. zwrotem afektywnym i afirmatywnym itd. Zatem – nie wdając się w tym miejscu w wiekowy spór o status znaczenia w(y)noszonego do/z interpretowanego dzieła – najbardziej efektywne, jak miemam, okaże się korzystanie zarówno z nowoczesnych, jak i współczesnych narzędzi badawczych przydatnych do „afektywnej” analizy owego „trzeciego nurtu”, który objawiał się (nie tylko w tle) i realizował (nie tylko połowicznie) w nowoczesności właśnie. Jednocześnie zwerbalizowane właściwie mimochodem intuicje Nycz oceniam w tym kontekście jako inspirujące, a to dlatego, że po dzień dzisiejszy pozostają bez precedensu w humanistycznym namyśle nad awangardyzmem. Tym samym to, co Nycz określa jako „margines” modernizmu, zamierzam na potrzeby tego wywodu uczynić punktem centralnym; „podszewkę” awangardy uznać przynajmniej na chwilę za wierzchnią część; tak żeby w konsekwencji okazało się, jak „dwuobliczowe” bywają postulaty i dzieła ruchu awangardowego.

### Dwuskrzydłowy modernizm

Michał Paweł Markowski, wnikliwie studiując wczesny szkic T.S. Eliota, w rekapitulacji następująco argumentował racje autora *Tradycji i talentu indywidualnego*:

5 R. Nycz *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 6-7.

uczucia mają o tyle tylko sens, o ile są uczuciami przedstawionymi, a więc zobiektywizowanymi przez umysł i dzieło sztuki. Uczucia, które uchylają się przedstawieniu, które tworzą podściółkę, substrat naszej egzystencji, powinny zostać wyrugowane nie tylko ze sfery sztuki, ale też z życia jako takiego. Ten gest jest gestem założycielskim wrażliwości nowoczesnej, której jedno skrzydło – powiedzmy: męskie, chłodne i lękliwe – zajmuje T.S. Eliot. Skrzydło drugie – powiedzmy: kobiece, żarliwe i odważne – zajmuje Virginia Woolf. Opowieść o tym drugim skrzydle zostawiam jednak na inną okazję.<sup>6</sup>

W tym wypadku także – choć na innych zasadach – charakter wyводу upodabnia się do opisywanego przedmiotu: stanowiona przez Eliota ostrość podziałów jest w cytowanym artykule podtrzymywana przez Markowskiego, co widać w binarnej, „dwuskrzydłowej” typologii zjawisk nowoczesności. Nie ma tu miejsca na formy pośrednie, hybrydy, zjawiska wymykające się jednoznacznej systematyzacji. Nie ma także miejsca na wątpliwości mogące wynikać choćby z faktu dokonanego (cokolwiek kontrowersyjnego) podziału na „męskie” i „kobiece” nurty sztuki. Zastanawiające jest także przemilczenie innych jeszcze tendencji, choćby silnego, nowoczesnego nurtu sztuki realistycznej czy popularnej. Odczytanie Markowskiego okazuje się jednak interesujące z co najmniej trzech powodów – po pierwsze, „żarliwie” i metodycznie dowodzi on bowiem priorytetów manifestacyjnego eseju Eliota, którymi nie są wcale tradycja, kanon czy talent indywidualny, lecz właśnie ranga intelektualnej pracy dokonywanej na pisarskich stanach emocjonalnych. Po wtóre, badacz wyróżnia w obrębie nowoczesności dwa awangardowe nurty, oba wartościowe artystycznie, i lokalizuje je po przeciwnych stronach tego, co **afektywne** właśnie. Wreszcie, co nie bez znaczenia, Markowski „odważnie” nazywa rzecz po imieniu: uczucie jest uczuciem, nawet u Eliota, który wytrwale od owego uczucia ucieka (i sugeruje uciekać innym).

### **Awangardowy „spisek przeciwko chaosowi”<sup>7</sup>**

Thomas Stearns Eliot w następujący sposób uzasadnia konieczność twórczej depersonalizacji:

6 M.P. Markowski *Literatura i uczucia. T.S. Eliot i wrażliwość nowoczesna*, w: *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2006, s. 240.

7 K. Irzykowski *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, Lemiesz i szpada przed sądem publicznym, Prolegomena do charakterologii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 475-476.



Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, ale ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich.<sup>8</sup>

Zrozumienie „bezosobowej teorii poezji” Eliota narzucającej artyście obowiązek „katalizowania” osobistych przeżyć traktowanych jako twórcze tworzywo oraz „kojarzenia” ich w układy i przerabiania w nowe jakości literackie jest w istocie kluczowe dla pojmowania modernistycznej wrażliwości. Nie jest bowiem tak, że nowa sztuka ma być pozbawiona pierwiastka indywidualnego czy też wyzbyta uczuć. Przeciwnie – kwestia afektywnego nacechowania twórczości stanowi centralny punkt Eliotowskich rozważań: w przeciwieństwie do poprzedników ograniczających się do „poetyckiej medytacji” na temat uczuć, poeta nowoczesny powinien zintensyfikować pracę nad tym, co emocjonalne, by transponować doznania zmysłowo-afektywne w kategorii umysłu i poszukiwać najbardziej adekwatnego „słownego ekwiwalentu dla stanów intelektu i uczucia”<sup>9</sup>. Tym samym proces twórczy nie jest ucieczką od emocji, lecz fundowany jest wprost na afektywno-przeżyciowym amalgamacie: „zaczyna się od czegoś mniej określonego niż uczucie w pospolitym słowa znaczeniu i z pewnością jest to coś mniej określonego od idei”<sup>10</sup>. Najistotniejszy jest więc akt mediowania między tym, co przynależne sferom „odczuwania” i „rozumienia”, między uczuciem i ideą. W przywołanym passusie z *Tradycji i talentu indywidualnego* Eliot mówi jednak wprost o „ucieczce” od wzruszeń i osobowości. O jaką ucieczkę zatem chodzi?

Trudno oprzeć się wrażeniu silnego resentymentu pobrzmiewającego w refleksji Eliota, wyczuwalnego szczególnie w sentencjonalnym stwierdzeniu: „Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich”. Wygląda na to, że w tym spostrzeżeniu zawiera się aluzja do bliżej nieokreślonej wspólnoty „posiadających osobowość i doświadczających wzruszeń”, być może tych, którzy mają za sobą jakieś traumatyczne przeżycia lub odczuwają więcej, niż faktycznie okazują, i którzy z jakichś względów pragną się od tych doświadczeń dystansować, właśnie przez zapośredniczenie ich w medium sztuki.

Na w ten sposób rozumiany, „eskapistyczny” wymiar działalności artystycznej wskazują rozproszone w esejach, wspomnieniach i szkicach

8 T.S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, przeł. H. Pręcikowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963, s. 11.

9 T.S. Eliot *Poeci metafizyczni*, w: *Szkice literackie*, s. 48-49.

10 T.S. Eliot *Trzy głosy poezji*, w: *Szkice literackie*, s. 298.

krytycznych autotematyczne wzmianki artystów awangardowych. Choćby u Adama Ważyka:

Hiperboliczna żarłoczność futurystów miała konkretne przyczyny. Czas wojny przypadł na ich lata szkolne, lata pokwitania. Nie dojadali. Czasy futuryzmu też były głodne. Głód był podstawową kategorią ich klasyfikacji społecznej. Ludzie dzielili się na sytych i innych. „Lecz ja wiecznie głodny”, pisał Wat solidaryzując się z tymi innymi. Stern demonstracyjnie rozgrzeszał wszystkich, którym grozi głód, prostytutki i złodziei. Strach przed głodem, jedyny motyw wynikający z przeżycia, stał się dekalogiem żołądka w późniejszym poemacie *Europa*. W latach futuryzmu Jasiński napisał *Pieśń o głodzie*. [...] Nie u wszystkich uraz głodowy występował na stałe, natomiast nadwrażliwość oralna i namiętność pochłaniania charakteryzowała wszystkich.<sup>11</sup>

Można by posądzić Ważyka o skłonność do anegdotyzowania historii literatury, kokietowania czytelnika żartobliwymi wykładniami minionych poczynań artystycznych, wreszcie – bagatelizowania rangi ówczesnej twórczości. Jednak żartobliwy ton jest takim tylko z pozoru. Więcej w tym wspomnieniowym akcie demaskatorskiej odwagi niż bezmyślności czy perfidii. W istocie autor *Poematu dla dorosłych* nie tyle ośmiesza kolegów po fachu, co obnaża (cudze, ale też własne) motywacje przedstawicieli formacji awangardowej. Ważyk werbalizuje bowiem prawidłowość, która – jak by się mogło zdawać – w żadnym wypadku nie przystawała do taktyki awangardystów. Wybory formalne tłumaczy bowiem dyktatem „dekalogu żołądka”, ostrość wyrazu – prozaicznymi potrzebami fizjologicznymi, natomiast innowacyjność – intensywnością i dotkliwością doświadczeń wojennych, podważając tym samym mit o „bezosobowości” i „autonomii” modernistycznej sztuki. Co znamienne, otwartość mówienia o przyczynach psychosomatycznych traum nie ogranicza się wyłącznie do rejestrowania elementarnych niedostatków epoki. Język, którego używa Ważyk, zdradza przeświadczenie o afektywnym podłożu twórczości futurystów. Poeta mówi o determinującym pracę „przeżyciu”, „nadwrażliwości”, „urazie”, „namiętności” i „strachu”, który przypisuje zresztą najoryginalniejszym twórcom modernizmu, m.in. Witkacemu:

Profetyzm Witkiewicza, jak każdy profetyzm emocjonalny, nie wynikał ze sztuki przewidywania, ale ze strachu, z porażenia przeżyтыми wydarzeniami. Porażona została wrażliwość młodego wieku.<sup>12</sup>

11 A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 46.

12 Tamże, s. 44.

Owo porażenie wrażliwości wynika głównie z ekstremalnych doświadczeń okresu wojennego<sup>13</sup>. Według Ważyka to wówczas odmienił się los i przeznaczenie międzywojennej (a także powojennej, drugoawangardowej) sztuki. I nie chodzi w tym wypadku o oczywiste konstatacje dotyczące konsekwencji przeżytych traum, wyczerpania dotychczasowej sztuki, niemożności zapomnienia czy etycznego i estetycznego kryzysu. W języku Ważyka (i, jak zaraz się okaże, także innych komentatorów artystycznych przemian<sup>14</sup>) eksponowana jest przede wszystkim zmiana sposobu **odczuwania**:

Fakt, że to samo uwrażliwienie wystąpiło równocześnie u kilku poetów, przemawia za tym, że wchodzi tu w grę moment historyczny: dynamika przeskoaku od zasady odśrodkowej do dośrodkowej, zagarniająca wszystkie ośrodki wchłaniania, wszystkie zmysły.<sup>15</sup>

Romantyczne i neoromantyczne „odśrodkowe” epatowanie emocjami (oraz uznawanie procesu twórczego za erupcję autentycznych, eksplikowalnych i pochwytnych w materię słowa uczuć) ustępowało metodzie „dośrodkowej” polegającej na „kumulacji” i intelektualnej „obróbce” afektywno-zmysłowych przeżyć. Zmiana podyktowana była, po pierwsze, porażeniem nowymi doświadczeniami, po drugie, potrzebą ekspresji, po trzecie wreszcie, przekonaniem o nieprzystawalności dotychczasowych form wyrazu do tychże doświadczeń. Artystyczne poszukiwania awangardystów miały też zatem charakter (auto)terapeutyczny. Nie przypadkiem Wiktor Szklowski przy okazji rozważań nad estetycznymi „chwytami” stwierdzał, że sztuka powinna przywracać ludziom – nie tylko przecież odbiorcom, lecz także samym

13 Oczywiście przeżycia wojenne nie były jedyną przyczyną, istotne były także m.in.: dynamika i skala modernizowania świata nowoczesnego, pogłębienie stanu wiedzy medycznej, znaczenie XX-wiecznych osiągnięć naukowych, postęp technologiczno-cywilizacyjny oraz niebagatelny wpływ teorii psychoanalitycznej, głównie Freudowskiej.

14 Ciekawie komentuje te przemiany Umberto Eco: „Świat, w którym żyjemy [...] podlega kryzysowi, ponieważ ład słów nie pokrywa się już z ładem rzeczy (używamy słów zgodnie z tradycją, podczas gdy nauka skłania nas do poglądu, że rzeczy podlegają zgoła innym prawom albo też nieładowi nieciągłości). Jest w stanie kryzysu, ponieważ definicja uczuć, zwapniała w stereotypowych wyrażeniach i równie stereotypowych sformułowaniach etycznych, nie odpowiada treści przeżyć; ponieważ język reprodukuje strukturę zjawisk, która nie pokrywa się ze strukturą, w jakiej zjawiska prezentują się w opisach eksperymentalnych [...] Rzec jest więc paradoksalna: podczas gdy na ogół mniema się, że awangarda artystyczna nie ma związku ze społeczeństwem, w którym żyje, natomiast sztuka tradycyjna ten związek zachowuje, w istocie jest wręcz przeciwnie; jedynie awangarda, obwarowana na krańcach komunikatywności, dostarcza sensowych informacji o świecie, w którym żyjemy, w: U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 276-278.

15 A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, s. 47.

twórcom – zdolność odczuwania świata<sup>16</sup>. Jan Brzękowski wprost deklarował, że „poeci należący do generacji, która przeszła wojnę i zna jej wszystkie okropności [...] nie mogli pisać takich samych wierszy jak ich poprzednicy, którzy żyli w bardziej normalnych warunkach”<sup>17</sup>. Ważyk natomiast mówił o specyficznej formacji „ludzi osaczonych psychicznie, poranionych przez historię, obdarzonych, jeśli można to nazwać darem, wrażliwością urazową”<sup>18</sup>.

Tworzenie okazywało się w takich przypadkach – jak to określa Nycz – „egzorcyzmowaniem chaosu”, który objawił się po rozpadzie obrazu stabilnej rzeczywistości<sup>19</sup>. Trzeba dodać, zwłaszcza chaosu emocjonalno-mentalnego:

Dualizm duszy i ciała został zaatakowany albo usunięty, ambicje metafizyczne ograniczono lub zarzucono, moralistyka zniknęła, kryteria moralne przeniesiono na teren stosunków społecznych. Uwrażliwienie na wartości życia przebiegało przez komplementarne nastroje młodzieńczego entuzjazmu i rozpacz, że życie nie jest takie, jakie powinno być. W pierwszych latach po wojnie poetom różnego autoramentu udzielał się niepokój cywilizacyjny, rodzący wizje zagłady Europy czy świata, małownicze, pomysłowe i niepoważne. [...] Wszystko to odcinało również nową poezję polską od dawnej [...] [między innymi z – przyp. A.D.] kręgu Skamandra.<sup>20</sup>

Raz jeszcze okazuje się, że awangardyzm – by posłużyć się sformułowaniem Greenberga – nie był programem czy kierunkiem, lecz nastawieniem lub tropizmem<sup>21</sup> czy też, jak chce Brzękowski, „był nie tyle kierunkiem literackim, ile pewnym stanem duchowym”<sup>22</sup>. To znaczy stanem niesprowadzalnym do dotychczasowych schematów doświadczenia i odczuwania, stanem zarazem „nie mieszczącym się”, „rozsadzającym” formuły tradycyjnej sztuki. Tym samym (wedle rozpoznania Przybośa) nowoczesna sztuka przekroczyła ramy, które estetyka konsekwentnie nakłada na ludzkie emocje<sup>23</sup>. Dlatego właśnie – analogicznie

16 W. Szklowski *Wskrzeszenie słowa*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki. Wybór tekstów*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PWN, Warszawa 1970, s. 61.

17 J. Brzękowski *Szkice literackie i artystyczne 1925-1970*, oprac. A. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 129.

18 A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, s. 101.

19 R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 48.

20 A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, s. 31-32.

21 C. Greenberg *Obrona modernizmu*, s. 57.

22 J. Brzękowski *Szkice literackie i artystyczne*, s. 29.

23 J. Przyboś *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 75.

do Adornowskiej tezy głoszącej, że dzieło awangardy jest jedynym możliwym wyrazem współczesnego stanu świata – awangarda okazała się jedynym możliwym sposobem nie tyle prezentowania uczuć czy ich wypierania (jak sugeruje Krauss<sup>24</sup>), ile konstruowania emocji i uświadamiania sobie rangi tego, co afektywne **przez** tworzenie właśnie. Akt twórczy jest w tym rozumieniu symultanicznym procesem zmysłowego odczuwania, rejestrowania i konceptualizowania, czyli korespondowaniem czy mediowaniem między (zwykle separowanymi w dyskursie) porządkami ciała, świadomości, afektu i artystycznego artefaktu<sup>25</sup>. W rezultacie nowa sztuka nie tyle rejestruje jakieś uprzednie uczucia, ile je „wytworza” i objawia w konkretnej formie, znosząc romantyczny dualizm uczucia i słowa/obrazu<sup>26</sup> i ustanawiając nowe związki emocjonalne<sup>27</sup>. Praktyka artystyczna jest zatem nie tylko sztuką, lecz także szkołą odczuwania, na co zresztą zwracał szczególną uwagę Brzękowski:

Nowi poeci i pisarze są niezrozumiali. A raczej nie! Trudno zrozumiali. Fakt. [...] jedna z najważniejszych przyczyn tkwi w czytającej publiczności. Każda nowość ma w sobie coś takiego, co uderza, frapuje i mąci sąd. A zarazem tkwi w niej jeszcze jedna właściwość: jest trudną. Trudną nie tylko z tych powodów, które leżą w niej jako takiej, ale jeszcze więcej dlatego, że do wydania sądu o niej musimy tworzyć nowe kategorie uczuć i odczuć. Dlatego nowość wymaga pracy umysłowej – jest nużąca. [...] Przypuszczam, że tych kilka uwag przyczyni się do zrozumienia celów i środków Nowej Sztuki, że publiczność czytająca spojrzy na artystów nowoczesnych innym wzrokiem: będzie się starała ich odczuć.<sup>28</sup>

Przeświadczenia te są zresztą zbieżne z koncepcją „niezrozumiałości” Irzykowskiego zakładającą, że każde wartościowe dzieło powinno zawierać element niezrozumiałości, wyznaczać „trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania”<sup>29</sup>. Zapewne właśnie stawiane przez awangardę wyzwania percepcyjne i interpretacyjne

24 R. Krauss *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, 17-30.

25 Por. wywiedzioną z teorii G. Deleuze’a koncepcję sztuki współreagującej z odbiorcą oraz przeżycia estetycznego rozumianego jako nieustanne mediowanie między dziełem, środowiskiem i wrażeniem odbiorcy, E. Grosz *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*, Columbia University Press, New York 2008.

26 J. Przyboś *Linia i gwar*, s. 74.

27 K. Irzykowski *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, s. 412.

28 J. Brzękowski *Szkice literackie i artystyczne*, s. 71.

29 K. Irzykowski *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, s. 477.

przesądzały o przekonaniu o jej „niezrozumiałości”, „intelektualizmie”, „bez-osobowości” i swoistej „bezuczuciowości”. Nie bez znaczenia było też wrażenie „nowości”, określane przez Greenberga jako „niespodzianka”, którą napotyka odbiorca w konfrontacji z dziełem awangardowym, niewpisującym się w system wewnętrznych oczekiwań i przyzwyczajen<sup>30</sup>. Ów efekt „niespodzianki” decydował zapewne o poczuciu estetycznej niedostępności i hermetyczności nowej sztuki. Tymczasem – wbrew stereotypowym supozycjom co do elitaryzmu awangardy – wyraźna jest w życzeniowym wywodzie Brzękowskiego nadzieja, że odbiorcy podejmą się wysiłku, nie tyle nawet zrozumienia, co właśnie „odczucia” nowoczesnych aktów artystycznych. I nie chodzi tu o prosty mechanizm empatycznego utożsamienia adekwatny dla stawianej przez Brzękowskiego w opozycji sztuki popularnej<sup>31</sup>, lecz raczej o eksperymentalne próbowanie a być może też kształtowanie formacyjnej wrażliwości estetycznej:

Spełniają oni [nowi artyści – przyp. A.D.] rolę laboratorium doświadczalnego i pracowni naukowej fabryki. Po odkryciu przez nią nowych wartości bywają one popularyzowane i eksploatowane (moment utylitarny) przez setki innych artystów o średnim talencie w tanich obrazkach, w reklamie, wewnątrz, ubraniach itd. [...] Sztuka czysta, abstrakcyjna, nowatorska – spełnia rolę matematyki czy logiki: uczy myśleć zgodnie z prawidłami artystycznej konstrukcji tworzenia i rozwiązywania własnych zadań. Uświadamia artyście samego siebie.<sup>32</sup>

Nietożsame porządki sztuki „nowatorskiej” i „twórczej” oraz popularnej, „wtórnej”, epigońskiej, kiedy indziej określanej przez Brzękowskiego jako „stosowana, utylitarna”, odpowiadają wyróżnianym już dwóm nurtom – intelektualnemu i realistycznemu. Zwyczajowo postrzegana „abstrakcyjność” nabiera jednak w tym ujęciu nowego znaczenia – nie jest autonomizującym oderwaniem nowej sztuki od konkretnych przedmiotów i zjawisk, lecz przeciwnie – ma być wypracowywaniem nowych reguł i narzędzi adekwatnych do rozumienia, „uświadamiania” sobie i konceptualizowania otaczającej rzeczywistości. Dlatego też – jak sugeruje Umberto Eco – sztuka awangardowa „przypomina rewolucję naukową: każde dzieło nowoczesne tworzy nowe reguły, narzuca nowy paradygmat, nowy sposób widzenia świata”<sup>33</sup>. W tym

30 C. Greenberg *Obrona modernizmu*, s. 128.

31 Por. twierdzenie Berleanta, że każda sztuka jest po trochu empatyczna, gdyż sztuka jako taka oddziałuje polisensorycznie, A. Berleant *Prze-myśleć estetykę*, s. 101-106.

32 J. Brzękowski *Szkice literackie i artystyczne*, s. 74.

33 U. Eco *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i opinie” 1990 nr 1-2, s. 13.

wypadku, podobnie jak w koncepcji Eliota, artysta pełni rolę „katalizatora” cieleśnie, zmysłowo, afektywnie i intelektualnie przetwarzającego wrażenia w tkanę sztuki. Metaforyka naukowo-doświadczalna pojawia się tu nie bez kozery.

Artyści funkcjonują w tym układzie jako „laboratorium doświadczalne i pracownia naukowej fabryki”, co zresztą wpisuje się w awangardową retorykę postępu, inwencyjności, naukowości, którą emblematycznie oddaje postulat Pounda: „robić wszystko w nowy sposób”. Wskazywany przez Nycza, „kluczowy dla modernizmu imperatyw inwencyjności; tworzenia/odkrywania nowego”<sup>34</sup> nie jest wyłącznie konstruktem językowym. Pewne analogie między nauką i nowoczesną sztuką sięgają znacznie dalej, co zresztą akcentował Greenberg, mówiąc o „zbieżności”, która „pokazuje, w jak istotnym stopniu sztuka modernistyczna należy do tej samej tendencji kulturowej co nowoczesna nauka”<sup>35</sup>. W tradycyjnym, pozytywistycznym wyobrażeniu niewspółmierność obu dyscyplin wykluczała owe zbieżności i inspiracje, co widać np. w zachowawczym wywodzie Michała Sobieskiego, wyraźnie odróżniającego prawidłowości estetyczne i naukowe:

W sztuce chodzi o poprawne odtworzenie psychicznych doznań, własnych i obcych. W nauce zaś chodzi o wyświetlenie tych doznań przez wykrycie ich wzajemnych stosunków i zależności, czyli przez wykazanie prawidłowości, jakim podlegają.<sup>36</sup>

W nowoczesnym układzie sztuka zrywa z przykazaniem „poprawnościowego” odtwarzania, samozwawnie przejmując natomiast zadania nauki, co zresztą wpisuje się w szerszą, modernistyczną koncepcję stworzenia obiektywnej teorii i zdyscyplinowanej, autonomicznej sztuki, której mowę – jak pragnął Peiper – „zawdzięczamy ruchom naukowym ostatnich dziesięcioleci”<sup>37</sup>.

Scjentyistyczne tęsknoty awangardystów przybierały najróżniejsze oblicza. Podstawowy był sam imperatyw twórczej innowacyjności formalnej, zgodny z rozpoznaniem Astradura Eysteinsona, że w istocie awangarda (odróżniana od szerszego zjawiska, jakim był modernizm) oznaczała współczesną działalność eksperymentalną<sup>38</sup>. W plastyce innowacyjność objawiała się zwłaszcza

34 R. Nycz *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 17.

35 C. Greenberg *Obrona modernizmu*, s. 53.

36 M. Sobieski *Wybór pism estetycznych*, oprac. S. Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2010, s. 96.

37 Uwagi Peipera z 1935 roku przytaczam za: A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, s. 97.

38 A. Eysteinson *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu*, s. 65.

w postępującej abstrakcyjności, deformacji, niejednoznaczności, także nietypowych sposobach prezentacji artystycznych artefaktów. W literaturze nowatorstwo sięgało od ingerencji w pojedyncze słowo, przez manipulację coraz bardziej złożonymi związkami składniowymi<sup>39</sup>, po deklarowany stosunek pisarza do dzieła i formy (auto)prezentacji. Rozpatrywane z tej perspektywy, najwybitniejsze chwytły pierwszej połowy XX wieku, znamienne dla pisarstwa m.in. Joyce'a, Manna, Canettiego, Woolf, a na gruncie polskim – Schulza, Choromańskiego czy Gombrowicza – jak choćby monolog wewnętrzny, strumień świadomości, autotematyzm, psychologizm, deformacja perspektywy czy swoiste figuracje afektów – można określić mianem narzędzi z jednej strony komplikujących prostotę przekazu i zacierających czynnik ludzki, a z drugiej – wciąż służących ekspresji osobistych czy afektywnych treści, lecz w nowej, „wykoślawionej” czy „udziwnionej” formie. Na potrzeby tego wywodu skupię się jednak na (i tak siłą rzeczy pobieżnej) krytyce afektywnej kilku zaledwie realizacji, która pozwoli wyróżnić charakterystyczne metody organizacji, m.in. prozy „choromaniaków” oraz rzeźby Giacomettiego.

### Potworkowate twory awangardy

Ambivalentny stosunek przedstawicieli awangardyzmu do ekspresji emocjonalnej na poziomie retorycznym objawiał się zatem – z jednej strony – nawoływaniem do uczuciowej wstydlivosti (*vide* Peiperowska metafora „wstydliwego uczucia”) czy powściągliwości („Poeci – kielzajacie uczucie!” – Jalu Kurek<sup>40</sup>), a z drugiej strony – przekonaniem o utopijności afektywnego „zerwania” i pragnieniem kształtowania nowej wrażliwości odbiorców, „przywracaniem świeżości i ostrości reakcjom poznawczym i emocjonalnym”<sup>41</sup>, oraz – jak ujmował to Peiper – czynieniem sztuki wytwórną wzruszeń, które „orzeźwiają, wzmacniają lub myją” i pozwalają sztuce „współzawodniczyć z fabryką wentylatorów, hemogenów i mydeł”<sup>42</sup>. Rozbieżności

39 Por. tezy Brzękowskiego: „Nowa fala eksperymentalna w Polsce poddała próbom doświadczalnym samo słowo, usiłując najpierw rozłożyć je na czynniki proste, a następnie tworzyć z nich nowe kombinacje lub sugerować tkwiące w nich możliwości”, J. Brzękowski *Szkice literackie i artystyczne*, s. 133.

40 Por. dalsze postulaty estetyczne Jalu Kurka: „Zarzućcie lirykę osobistą i indywidualną! Poezja jest funkcją, służbą, rzemiosłem społecznym i wolno w niej tyle tylko przemycić tzw. indywidualności, ile jej posiada każdy krawiec, robiący nowe ubranie. Należy stwarzać świat, nie odtwarzać własnego serca. Co to kogo obchodzi?” (cyt. za: A. Hutnikiewicz *Od czystej formy do literatury faktu*, Wydawnictwo TNT, Toruń 1967, s. 227).

41 T. Pawłowski *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2010, s. 282.

42 T. Peiper *Także inaczej*, „Zwrotnica” 1926 nr 7, s. 198.



teoretycznych postulatów znajdują odzwierciedlenie w praktyce artystycznej, którą z jakichś względów zwykło się bezspornie uznawać za faktyczny wyraz awangardowej „powściągliwości”. Rzeczywiście, jest tak na pierwszy rzut oka, zwłaszcza gdy dzieła awangardowe czyta się przez pryzmat deklaracji, komentarzy i manifestów samych awangardystów.

Kwestia nie jest jednak wcale tak oczywista. By przekonać się o afektywnym potencjale awangardyzmu, wystarczy bowiem zrezygnować z tradycyjnego rozumienia związków afektu i literatury/sztuki, np. sprowadzania ich do „wasalizacji” literatury przez uczucie („poezja jako mowa uczuć”), wymagającej adekwatnej, „tematologicznej” lektury. Wskazać można między innymi następującą prawidłowość: literatura choromaniaków niezyciwiście określana przez Ignacego Fika jako wyraz lekceważenia „historycznego dorobku psychiki ludzkiej: świadomości czynnej i twórczej – na rzecz nieświadomych drgnień, porywów, impulsów, powiązanych przypadkową obecnością w czasie psychicznym”<sup>43</sup> faktycznie taką była – tj. rzeczywiście stanowiła „węszenie” i „dobieranie się do wrzodów, miejsc wstydliwych, brudnych zakątków”<sup>44</sup>, penetrowanie „psychologicznej egzotyki”<sup>45</sup> oraz mnożenie „okazów klinicznych” i „tworów fizjologiczno-metafizycznych”<sup>46</sup>. Interpretacyjna przenikliwość i zdumiewająca trafność sformułowań Fika pozwala dostrzec to, co później bywało niejednokrotnie marginalizowane czy opacznie rozumiane w twórczości choromaniaków: obsesyjne wręcz zafiksowanie na sferze emocjonalnej przybierające najbardziej wymyślne formy czy wprost zdające się stymulować innowacyjność formalną.

### Literatura kliniczna

Na przykład u samego Choromańskiego, choćby w sztandarowej *Zazdrości i medycynie*, której tytuł mówi aż nadto wiele i w której z całą mocą objawiają się tęsknoty i rozterki formacji awangardowej. Metoda w tym wypadku polega na laboratoryjnej analizie jednej złożonej emocji, zazdrości właśnie. Afekt potraktowany zostaje jak żywy organizm poddawany kolejnym próbom i doświadczeniom. Chwył formalny zawiera się w eksperymentalnym akcie wiwisekcji – fabuła ogranicza się właściwie do eksponowania kolejnych etapów naukowego, medycznego studiowania. Metodyczna analiza stanu emocjonalnego zachodzi symultanicznie z przedstawieniami wiwisekcji

43 I. Fik *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 130.

44 Tamże, s. 127.

45 Tamże, s. 126.

46 Tamże, s. 127.

cielesnych, obrazowanych przez szczegółowe opisy zabiegów chirurgicznych. Laboratoryjne odseparowanie przestrzeni – prywatnej, domowej oraz szpitalnej – okazuje się jednak niemożliwe; bohaterowie dokonują nieustannych przemieszczeń i zamian, niejako „infekując” aseptyczność warunków. Podobnie jak w przypadku Latourowskich rozważań na temat pracowni Pasteura, tu także granice laboratoryjnej przestrzeni okazują się przepuszczalne, dycho-  
tomia wewnętrznego i zewnętrznego zostaje zniesiona. Jak twierdzi Latour: „Laboratoria są stworzone po to, by naruszać bądź demontować samo rozróżnienie między wnętrzem i zewnątrzem, jak również pomiędzy skalą mikro a makro”<sup>47</sup>, oraz po to, by czynić zjawiska widzialnymi, naocznymi i oswojalnymi<sup>48</sup>. I rzeczywiście, tożsamy proces zachodzi w tekstowym laboratorium Choromańskiego. Pisarz czyni niewielki, w jakiś sposób odizolowany (choćby geograficznie) zakopiański obszar przestrzenią eksperymentu, w którym ścierają się wpływy tego, co racjonalne i emocjonalne. By precyzyjnie ukazać działanie interesującego mechanizmu, „ignoruje” złożoność czy „amalgamatyczność” sfery afektu (skala makro) i wybiera jedną emocję (skala mikro), którą następnie „materializuje” i dokonuje na niej szeregu operacji. Autor konceptualizuje to, co pozornie „niewyraźalne”, lecz czyni to rzeczowo, „beznamiętnie”, przy użyciu medycznego dyskursu, w „zdyscyplinowany” i „powściągliwy” sposób. W rezultacie dochodzi do zjawiska analogicznego do procesu „rozpoznania” mikrobów Pasteura, nazywanych przez Latoura „niewidzialnymi aktorami”, które w wyniku ekspertyzy „ujawniają swe ruchy i rozwój w sposób tak przejrzysty [...], że niewidzialne staje się widzialne, a «rzecz» zamienia się w zapisany ślad [...] tak jakby to był tekst”<sup>49</sup>. Choromański eksperymentalnie tekstualizuje emocję, rozkłada ją na czynniki pierwsze, ukazuje mechanizm jej funkcjonowania i tym samym realizuje prymarny postulat – jego sztuka spełnia funkcję logiki, „uświadamia artyście samego siebie”.

### **Tworzenie jako „psychiczna śmierć sercowa”**

Nader ciekawym przypadkiem są wczesne opowiadania Gombrowicza. Znacznie upraszczając (i pomijając mnogość alternatywnych odczytań) właściwie każdy kolejny szkic można uznać za frapujące studium stanów emocjonalnych: od dojmującego wstępu w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*, przez wstyd w *Tancerzu mecenasa Kraykowskiego*, aż po onieśmienie i strach

47 B. Latour *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, przeł. K. Arbiszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009 nr 1/2, s. 165.

48 Tamże, s. 168.

49 Tamże, s. 186.

w *Na kuchennych schodach*. Jednak szczególnie interesująca jest w kontekście moich rozważań *Zbrodnia z premedytacją*, której nie wahałabym się określić mianem programowego, autotematycznego manifestu komentującego ścieranie się aktualnych tendencji artystycznych i ukazującego dążenie do wypracowania własnej strategii pisarskiej.

Nie bez kozery przestrzeń „szczelnie zamkniętego” domostwa wydaje się „wyreżyserowaną”, „teatralną sceną”. Intryga zawiera się bowiem w procesie dialogowania sprzecznych racji. Jeśli potraktować „papierowych bohaterów” Gombrowicza za strony w estetycznym sporze, okaże się, że odizolowany dom nie jest metaforą teatru, lecz sfery publicznej (w skali makro) lub indywidualnych zmagania pisarza z artystyczną konwencją (skala mikro). W tym układzie nie sposób oprzeć się wrażeniu, że uczestniczące w estetycznym sądzie postaci wprost deklamują swoje programy. Wdowa reprezentowałaby wówczas porządek starej sztuki realistyczno-empatycznej:

Rano wstaję, wchodzę, wołam – Ignas, Ignas – nic, leży... Zemdlałam... Zemdlałam... A od tej chwili ręce mi drżą bez przerwy, o, niech pan spojrzy!<sup>50</sup>

Stoi w zapamiętaniu, [...] ze wzrokiem przykutym do wspomnień, zmięta, rozmemłana, a u nosa pojawia się małeńka kapka i dynda, dynda... jak miecz Damoklesa – a świece kopcą. (Z 44)

W tej krótkiej prezentacji Gombrowicz oddaje bezlik przewin romantycznej i neoromantycznej literatury: sentymentalność i nostalgiczność („ze wzrokiem przykutym do wspomnień”), imperatyw empatyzowania („o, niech pan spojrzy!”), dosłowność i ekshibicjonizm („rano wstaję, wchodzę, wołam, zemdlałam”), wielosłowie i egzaltację („Ignas, Ignas”, „zemdlałam... zemdlałam”), irytującą nastrojowość („a świece kopcą”), brak rygoru formalnego („zmięta, rozmemłana”), wreszcie przeindywidualizowanie i prymitywizm („a u nosa pojawia się małeńka kapka i dynda, dynda”). Z kolei duch nowej sztuki objawiałby się w figuracji syna, ostro reagującego na afektację matki:

– Po co to, mamo? [...] To nic nikogo... nikomu nic... to wszystko jedno. Wstyd! – wyrzuca z siebie brutalnie i nagle odwraca się, odchodzi – Antosiu! – woła z przestrachem matka [...]. Cios, cios okropny... Dzieci nic nie powiedziały. Dumne są, trudne, skryte, nie chcą wpuszczać byle kogo do serc, woła zagryźć się same [...] [Antos – przyp. A.D.] Twardy jest, zawzięty, nie da nawet dygotać rękami. (Z 43)

50 W. Gombrowicz *Zbrodnia z premedytacją*, w: *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 42. Kolejne cytaty ze *Zbrodni z premedytacją* lokalizuję w tekście, stosując następujący skrót: Z. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

„Kielznający” uczucia, zawstydzony uczuciowością matki bohater reprezentuje młode awangardowe pokolenie artystów, dla których sztuka to „funkcja, służba, rzemiosło”<sup>51</sup>. Z zaciekłością tępi wszelkie przejawy starego porządku, sam siebie poddaje rygorowi formy; z rozwagą dobiera słowa i dystansuje się od „miejsc bolesnych” („Podobno pan był dziś rano u... ojca... to jest raczej, przepraszam – ciała” (Z 56)), nade wszystko woli przemilczeć niż przyznać się do silnego afektu:

Pan bardzo kochał ojca? [...] Pytanie to zaskoczyło go wyraźnie. Nie, nie był na nie przygotowany, pochylił głowę, spojrzął w bok, przełknął ślinę i – wymówił półgębkiem z niewypowiedzianym przymusem, ze wstrętem prawie: – Dosyć... (Z 65)

Co ciekawe, Gombrowicz portretując nowoczesne tendencje artystyczne, obnaża jednocześnie stosowane (także przez siebie) chwyt i zabiegi formalne:

– To była... to ironia... Pan rozumie?... Na odwrót... umyślnie. – Ironizować śmierć ojca? [...] Przecież śmierć ojca – to nic wstydliwego. [...] A może pan się wstydzi, bo pan kochał? Może naprawdę pan kochał? Wyjąkał z trudem – z obrzydzeniem – z rozpaczą: – Dobrze. Jeśli pan koniecznie... jeśli... to tak, niech będzie... kochałem. I rzucając coś na stół, krzyknął: – Proszę! To jego włosy! (Z 67)

Owa „na odwrót, umyślnie” ironia oraz symboliczny, ucięty pukiel włosów synonimizują bogaty repertuar środków dystansowania się awangardystów: od „wstydlivej metafory”, przez groteskę, po maskowanie, deformację i eliptyczność. Interesujący jest jednak także status samego intruza, sędziego śledczego, którego można chyba określić mianem *porte parole* autora. Z jednej strony wyraźnie odcina się on od wszelkich przejawów emfaticzności („odoru czułości rodzinnej”) oraz prawideł starej sztuki, tradycji i kanonu:

Hołdy sobie każą składać – po rękach całować! Uczucia wymagają ode mnie! Uczucia! Cackać się każą! A ja, powiedzmy – nienawidzę tego [...] gdy zmuszają mnie do wydobywania z siebie dźwięków fałszywych, wstrętnie uczuciowych – a już nade wszystko nienawidzę łez, wzdychań i kapki u nosa; natomiast lubię czystość i porządek. (Z 46)

Z pewnością bliżej zatem sędziemu-artystcie do reprezentowanej przez syna nowoczesnej koncepcji sztuki („Zaprzagnąłem starszemu bratu zwieryć błąd i psotę. Zdawało mi się, że on zrozumie... i chyba nie odmówi rady” (Z 71)). Z drugiej jednak strony widać wyraźnie, że Gombrowiczowski bohater pozostaje osobny, zdystansowany, czujny i podejrzliwy, nieustannie waha się

51 J. Kurek, cyt. za A. Hutnikiewicz *Od czystej formy do literatury faktu*, s. 227.

między dwoma modelami: realistycznym, w którym zgon rozumiany jest jako naturalny, biologiczny akt; i intelektualnym, gdzie zgon jest konsekwencją zbrodni będącej pewną „ingerencją”, „konstrukcją”. W rezultacie prowadzonych poszukiwań sędzia dokonuje szeregu spektakularnych odkryć, m.in. przekonuje się o „dwoistości strasznej wszelkiego uczucia” (Z 70), dwoistości świadczącej zapewne o złożonym, „rozumowo-sercowym” nacechowaniu każdego afektu. Utwierdza się także w przeświadczeniu o karkołomności czy utopijności deklarowanej awangardowej powściągliwości. Bohater eksponuje konsekwencje artystycznego wyparcia i jednocześnie określa swoje stanowisko wobec surowych zasad awangardy: „zniżyłem głos i szepnąłem do ucha: kochał pan, dobrze, ale dlaczego w tej miłości tyle wstępu, tyle pogardy? [...] Dlaczego pan ukrywa się z nią, jak zbrodnień ze zbrodnią? Pan nie odpowiada? Pan nie wie? Może ja za pana będę wiedział” (Z 68). Tym samym Gombrowicz dokonuje estetycznej deklaracji – widząc ograniczenia i pułapki dwóch ścierających się nurtów, proponuje odmienną ścieżkę poszukiwań, zbliżoną do modelu, który można roboczo nazwać „trzecim nurtem”. W tym układzie istotne byłoby problematyzowanie napięć między racjonalnym i afektywnym oraz intelektualnym i realistycznym, stanowiące właściwy „temat” opowiadania. Ojcowski „zezwołok” byłby jednocześnie metaforą samego dzieła sztuki, którego status zależałby od twórczego (a następnie interpretacyjnego) sprofilowania. Jak wiadomo, Gombrowicz ostatecznie decyduje się na „trzecie wyjście” – trupowi nie jest dane „umrzeć” śmiercią naturalną, nie jest także ofiarą psychicznej „zbrodni sercowej”. Dzieło natomiast nie może być dłużej uznawane za wierną reprezentację przeżyć i doświadczeń, a – z wyboru Gombrowicza – nie ma także stanowić mowy rygoru i formy będącej jedynie wybiegiem, „błędny kołem”, z którego „sztuka coraz wyraźniej powraca do wyklętej niedawno rzeczywistości”<sup>52</sup>. Rozwiązanie jest następujące: ciało i dzieło ulegają zbrodni świadomej, „zbrodni z premedytacją”, problematyzującej status zbrodniarza/śledczego/artysty i samego artefaktu, zbrodni „do kwadratu”, wymagającej namysłu, ostentacyjnej. Ocena Gombrowicza jest jednoznaczna: dzieło awangardowe, które nie konceptualizuje swojej rangi, statusu i funkcji, nic nie znaczy, jest ucieczką, „wyrazem trwożliwości uczucia, które ucieka i kurczy się przed zimnym dotknięciem obcego” (Z 59), a tym samym nie ukazuje ostentacyjności gestu artystycznego, „nie wykazuje śladów uduszenia, szyja jest nietknięta” (Z 71). Dlatego też dzieło śledczego, artysty „trzeciego nurtu” domaga się wyrazistej autorskiej sygnatury, śladu twórczej ręki, owego „wyraźnego odcisku wszystkich dziesięciu palców na szyi zmarłego” (Z 72).

52 S. Machniewicz *Wybór pism estetycznych*, oprac. S. Krzemień-Ojak, Universitas, Kraków 2012, s. 84.

### Maszyna do produkcji znaczeń

Próbując dookreślić specyfikę „trzecionurtowych” realizacji, wypada jeszcze przywołać nieliterackie przykłady, w znacznej mierze potwierdzające zasadność podobnych badań. Są to na przykład prace powstałe w kręgu środowiska francuskiego pisma „Documents”, m.in. konceptualizacje Georges’a Bataille’a, Eli Lotara, Man Raya, Maxa Ernsta czy Hansa Bellmera, które niepokoją, magnetyzują, uwodzą swą wieloznacznością czy raczej – niejednoznacznością być może właśnie dzięki napięciu między tym, co emocjonalne i konceptualne.

Modelowymi dziełami tego nurtu sztuki byłyby także liczne rzeźby Alberto Giacomettiego, między innymi słynna *Zawieszona kula*, frapująca instalacja z 1930 roku, od której wśród surrealistów zaczęła się moda na tworzenie obiektów o ładunku seksualnym. Działanie erotycznej maszyny Giacomettiego – jak wiadomo, złożonej z ruchomej, podwieszanej kamiennej kuli żłobionej przez przytwierdzony do podłoża, podłużny, księżycowaty klin, ułożone w przypominającej klatkę metalowej ramie – nie bez przyczyny powodowało w odbiorach ambiwalentne odczucia. Porównywano je do „silnych, lecz niezdefiniowanych emocji seksualnych, odnoszących się do nieuświadomionych żądz”<sup>53</sup>. I dodawano, że „to nie były w żadnym wypadku emocje wyrażające satysfakcję”, lecz raczej „irytujący niepokój”<sup>54</sup>. Rosalind Krauss upatruje siły oddziaływania tej pracy w połączeniu pozornie przeciwstawnych porządków: miłości i przemocy oraz podziału między płciami, ukazanych prostymi, niezmiernie oszczędnymi środkami plastycznymi. Działanie *Zawieszonej kuli* ma jednak rozmaite, niejednokrotnie bardzo odległe znaczeniowo wykładnie<sup>55</sup>.

Ta „maszyna do produkcji sensów” może być odczytywana jako konsekwencja etnograficznych inspiracji Giacomettiego prymitywizmem, np. figurami nawiązującymi do starożytnej meksykańskiej gry, w której funkcję piłki pełnił właśnie kamienny klin. Uderzanie nim o wybrane części ciała (zwłaszcza kolana i pośladki) miało symbolizować kombinację okrucieństwa i żywiołowości. Pokrewne temu skojarzeniu jest zresztą rozumienie *Zawieszonej kuli* jako formy zainspirowanej *Historią oka* Bataille’a, szczególnie

53 M. Nadeau *Histoire du surréalisme*, Paris 1945, s. 176 (cyt. za R. Krauss *Oryginalność awangardy*, s. 63-64).

54 Tamże.

55 Rozpatrywana z tej perspektywy rzeźba Giacomettiego okazuje się klasycznym przykładem rzeźbiarskiego dzieła otwartego, które „skłania widza do aktywnego udziału, do podjęcia decyzji umożliwiających wielostronny punkt wyjścia”. Dzieje się tak dlatego, że „określony sam w sobie kształt skonstruowany jest w taki sposób, że staje się wieloznaczny i może być rozmaicie widziany, zależnie od punktu, z jakiego jest obserwowany” (i z pewnością nie chodzi tu wyłącznie o punkt fizycznej obserwacji), w: U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, s. 160.

niejednoznacznym statusem gałki ocznej (skądinąd spowinowacanej z innymi kulistymi obiektami, słońcem, jajkiem itd.).

Zważywszy na kompozycję elementów współtworzących rzeźbę, sugerującą ich potencjalną mobilność, percepcja i ocena odbiorcy skłaniają się zapewne w pierwszej kolejności ku potraktowaniu ich jako figuracji nieustannej, być może wprost nieuniknionej interakcji ciał i płci. W tym układzie żłobiona kula mogłaby symbolicznie odpowiadać kobiecości, klin natomiast „drażnącej” męskiej aktywności. Rzeźba stanowiłaby tym samym materializację seksualnej potencjalności działania i fizycznej integracji. Wahadłowy ruch oraz charakter „ścierania” się obu elementów każą jednakże zwrócić uwagę na inne możliwości odczytania, na przykład grę znaczeń między tym, co statyczne (klinem), lecz jednak nie pasywne, ponieważ siłą „żłobiące” określony kształt, i kuli – ruchomej, ale przecież pozbawionej faktycznej sprawczości, gdyż podlegającej owemu procesowi „żłobienia”. Interpretatorzy zwracali uwagę na przedstawiany w ten sposób akt pierwotnej przemocy, podobny do słynnego gestu nacinania brzytwą gałki ocznej z *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela. Można chyba także rozumieć instalację Giacomettiego jako wyraz lęku kastracyjnego, zapewne lęku przed dominacją i zawłaszczeniem w ogóle.

Jednakże podobnie jak transgresyjny jest erotyzm Bataille’owskiego oka, tak niejednoznaczna okazuje się rzeźba Giacomettiego. Jeśli bowiem potraktować oko jako symbol wzrokocentrycznego porządku, w tradycji modernizmu utożsamianego zwykle z tym, co racjonalne i męskie, wówczas samą kulę dałoby się postrzegać jako holistyczną, „okrągłą falliczność” przeciwstawną księżycowatemu klinowi<sup>56</sup>. Można jednak spojrzeć na całość jeszcze inaczej – i jest to z wielu względów najbardziej kusząca perspektywa – mianowicie uznać ambiwalentność znaczeniową *Zawieszanej kuli* oraz „załamanie różnicy” między kobiecością/męskością i pasywnością/aktywnością za celowy środek sugerujący konieczność wykroczenia poza binarne podziały i zanegowania zarówno płciowego, jak i erotycznego dualizmu.

Co więcej, rozmywanie granic i niwelowane podziałów mogłoby oznaczać jednocześnie próbę wyjścia poza tradycyjne rozróżnienia na sfery intelektu/ducha i ciała oraz tego, co racjonalne i popędowe. Metalowa rama, w której umieszczone są kula i klin, byłaby wówczas swoistą klatką, zainscenizowaną, odseparowaną przestrzenią, artystycznym laboratorium, w którym ukazywane jest faktyczne powinowactwo rzekomo radykalnie odmiennych potencjałów. Owo „zainscenizowanie” nie świadczyłoby o „sztuczności” prezentowanego mechanizmu, lecz raczej o potrzebie dobrania odpowiedniej skali pozwalającej przejrzeć pokazać istotę emocjonalno-cieleśnych i intelektualnych

56 O tradycjach związków metaforyki lunarnej z kobiecością por. np. K. Szczuka *Przędki, tkaczki, pająki*, „Biuletyn OŚKi” 1999 nr 3(8), s. 46-51.

procesów. Podobne intuicje interpretacyjne potwierdzałyby być może dość enigmatyczne uwagi Michaela Leirisa z zachwytem konstatającego nowatorskość, intensywność i zdolność „wyrazu uczuciowej ambiwalencji” rzeźb Giacomettiego:

Pośród dzieł sztuki niewiele znajdziemy przedmiotów (obrazów czy rzeźb) zdolnych z grubsza choćby sprościć podstawowym wymogom tego prawdziwego fetyszyzmu, to znaczy miłości [...], uzewnętrzniającej się pod twardym pancerzem, zamykającym ją w obrębie rzeczy dotykanej, umieszczonej, tak jak mebel, którym możemy się posłużyć, w tej rozległej, obcej izbie, zwanej przestrzenią. [...] Są takie momenty, które można określić mianem kryzysu, i tylko one są ważne w życiu. Chwile, kiedy nagle to, co zewnętrzne, zaczyna zgadzać się z żądaniami wysyłanymi w jego stronę z naszego wnętrza, chwile, w których świat na zewnątrz otwiera się po to, by między nim a naszymi sercami zawiązała się nagle nic porozumienia. [...] Lubię rzeźbę Giacomettiego, ponieważ wszystko, co on robi, wydaje się utrwaleniem takiego kryzysu w kamieniu i odznacza się intensywnością nagłego incydentu, błyskawicznie schwytanego i zastygłego w bezruchu [...], mimo to nie ma w tej rzeźbie niczego martwego, wręcz przeciwnie, wszystko jest, jak w prawdziwych fetyszach, którym można oddawać hołd...<sup>57</sup>

Rzeźba okazuje się „meblem”, to znaczy materialnym artefaktem, który ma stanowić poręczną (niedającą się przedstawić w inny sposób) figurację określonego afektu czy przeżycia. Rzeźba Giacomettiego jest jednak także „pancerzem”, który można rozumieć nie tylko jako „osłonę” jakiejś substancji, lecz również jako metaforę anatomiczną – twardą powłokę spełniającą funkcje ochronne i reprezentacyjne, ale przede wszystkim będącą (jak w przypadku chitynowego pancerza owadów) „szkieletem zewnętrznym”, czyli podstawowym i niezbywalnym elementem konstrukcji. Jako taki, „pancerz” nie sytuuje się ani w środku, ani na zewnątrz i tym samym znosi binarne rozróżnienia na wewnątrz i zewnątrz. Podobnie z rzeźbą, która nie jest „pojemnikiem na znaczenia”, reprezentacją jakiegoś uprzednio doświadczonego stanu, zapisanego następnie w dziele sztuki. Praca Giacomettiego sama w sobie **jest** tym stanem afektywnym, stanowi jego fetysz, czyli ucieleśnienie, któremu według Leirisa należy „oddawać hołd”, to znaczy percypować go. W akcie percepcji dochodzi bowiem do aktywowania potencjału afektywno-znaczeniowego. „Uczuciowa ambiwalencja wyrazu” odczuwana w konfrontacji z rzeźbą to nic innego jak odtworzenie (na nowych zasadach) specyficznej fuzji, mediacji artysty ze światem zewnętrznym, do której dochodzi w „momentach kryzysu”.

57 M. Leiris *Alberto Giacometti*, przeł. M. Kędziński, „Konteksty” 2007 nr 3-4, s. 163.



Owa jednak cieleśna, popędowa, jak i psychiczna możliwość działania i odczuwania stanowi właściwy obiekt zainteresowania. Sugerowany przez nią ruch zachodzi bowiem na co najmniej kilku analizowanych płaszczyznach, po pierwsze – najbardziej chyba oczywistej – integracji artysty z otaczającym środowiskiem, gdy „zewnątrzne zaczyna zgadzać się z żądaniami wysyłanymi w jego stronę z ludzkiego wnętrza”. Po wtóre – ogół możliwości działania, sama ich potencjalność, byłoby główną zasadą konceptu *Zawieszanej kuli*, gdzie ruch płynnie przechodzi w statykę, aktywność w pasywność, agresja w uległość, męskie w kobiece itd. i gdzie trudno właściwie rozgraniczyć rzeźkomo przeciwstawne porządki. Po trzecie wreszcie, kluczowa okazywałaby się konfrontacja z dziełem Giacomettiego, podczas której rzeźba „emanuje” znaczeniami, aktywując swoją afektywną sprawczość; widz natomiast (by posłużyć się wrażeniami Leirisa rozumianego tu jako odbiorca modelowy) zostaje „wciągnięty w olbrzymi czarny wir, w te minuty niesamowite, które wprowadzają nas w trans”<sup>58</sup>, a następnie, na kanwie tego przeżycia estetycznego, postrzega rzeźbę jako swoisty rezerwuar znaczeń, własnych odczuć i afektów: „te piękne przedmioty, które mogą zobaczyć i dotknąć, są zaczątkiem tylu moich wspomnień...”<sup>59</sup>.

Analizując z tej perspektywy mechanizm funkcjonowania elementów rzeźby, biorąc pod uwagę całe bogactwo odczytań *Zawieszanej kuli*, a także dostrzegając siłę jej oddziaływania, można chyba zaryzykować jeszcze jeden trop interpretacyjny, mianowicie: problematyzuje ona i sugeruje pracę blokowanych i racjonalizowanych, lecz jednak wymykających się dominacji umysłu popędów, pragnień i afektów. Klatka Giacomettiego nie byłaby wówczas przestrzenią agonu, ścierania się tego, co kobiece i męskie, lecz raczej metaforą ludzkiego psychosomatycznego układu, w którym nieustannie „dialogują” racje rozumu, nieświadomości i ciała.

### O oryginalności awangardowego odczuwania

Zatem zamysł prac niemieszczących się w dotychczas rozpoznanych zjawiskach estetycznych modernizmu polegałby na nadawaniu postaci czy figurowaniu lub umaterialnianiu artystycznego impasu wynikającego z trudności wyboru między dwoma paradygmatami przedstawiania. Jednocześnie realizacje te wykraczałyby poza dualistyczne rozumowanie i rozłam między wymiarami ducha i materii. W takich ujęciach inspiracją twórców awangardowych okazywałyby się właśnie napięcia między odmiennymi porządkami.

58 Tamże, s. 163.

59 Tamże.

Zarazem bezpośrednim bodźcem inicjującym procesy tworzenia byłyby sfera sytuująca się na styku tradycyjnie pojmowanych obszarów rozumu i cielesności, duchowości i materialności. Mam tu na myśli właśnie sferę afektu, kluczową – jak miemam – dla zrozumienia ogólniejszej prawidłowości, to jest źródeł faktycznej oryginalności awangardy.

Tym samym proponowany „alternatywny” model sztuki czerpałby inspirację z technik sztuki intelektualnej, ale jednocześnie uwewnętrzniałby i problematyzował kwestie opierające się racjonalizacji – kwestie ukazywane i opisywane dotąd przez kategorie stłumienia, wyparcia, rozłam, rozpadu. Uogólniając, w tym układzie motorem artystycznych poszukiwań byłoby nie tyle rozdzieranie między duchem a materią, rozumem a ciałem czy *sacrum* a *profanum*, lecz raczej przecucie koincydencji, spowinowacenia czy splatania i przenikania tych porządków. Nie chodziłoby zatem o ideał naśladowania rzeczywistości czy wyrażania autentycznych przeżyć (jak w przypadku bardziej tradycyjnych paradygmatów pojmowania sztuki), lecz o ponawianie prób konceptualizowania złożoności i niejednoznaczności przeżyciowo-afektywnej sfery – zarówno w wymiarze egzystencjalnym – odczuwanego przez jednostkę usiłującą określić swój stosunek do otaczającej, chaotycznej i nieprzewidywalnej rzeczywistości, jak i w wymiarze estetycznym – to jest afektu twórcy do powstającego dzieła, będącego może właśnie lękiem przed fortunnością rozwiązań artystycznych. Dlatego też specyfika tego nurtu sztuki modernistycznej polegałaby na lękowej ambiwalencji – niepokoju wywołanym samym obiektem przedstawienia, który niejako „domaga się” opisu, i jednocześnie ciężącej świadomości znaczenia wyborów formalnych. Zatem w tym trzecim proponowanym modelu przeżycie, doświadczenie i afekt stanowiłyby właściwy obiekt awangardowej gry – z wrażliwością odbiorcy, konwencjami, kanonem i schematami percepcji, ale też – jako stymulatory procesów tworzenia – z inwencją samego artysty. Emocjonalny amalgamat funkcjonowałby zatem jako swoisty „niewidzialny obiekt”<sup>60</sup>, fundacyjny dla zainicjowania gestu artystycznego, ale też poddawany koniecznej obróbce utrudniającej finalnie jednoznaczne odszyfrowanie.

60 Nawiązuję tu do frapującej rzeźby A. Giacomettiego *Niewidzialny obiekt* z 1934 roku.

## Abstract

---

**Agnieszka Dauksza**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

*Affective avant-gardism*

The text is an attempt to redefine current approaches to the avant-garde literature and art, as well as to overcome the dualism in thinking of modern artistic tendencies. The author discusses works which fall outside existing typologies and descriptions. The research proposition, defined as "affective criticism", is an analysis of modern arts phenomena from the angle of the categories of affect. The proposed model of reading gives an opportunity to single out another, "alternative" modernity, an avant-garde of the avant-garde, specificity of which is included, among other things, in complicating the tensions between what is intellectual, somatic and emotional.