

GRZEGORZ DZIAMSKI

AWANGARDA POCZĄTKU STULECIA

Grzegorz Gazda: *Awangarda - nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX wieku.* Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1987, 290 s.

Awangarda - nowoczesność i tradycja, pod takim wielce obiecującym tytułem ukazała się nowa książka Grzegorza Gazdy; podtytuł wyjaśnia jednak, że nie chodzi tu o awangardę w ogóle, lecz o nowatorskie kierunki literackie początku naszego stulecia, o kolejną pracę na temat historycznych awangard XX wieku. Książka Gazdy składa się z kilku rozpraw, które mogłyby funkcjonować niezależnie, ale umieszczone razem ciekawie się uzupełniają. W pierwszym rozdziale analizuje autor dzieje pojęcia awangardy w krytyce i badaniach nad literaturą XX wieku.

Termin awangarda wszedł do krytyki artystycznej za pośrednictwem wczesnosocjalistycznych teorii sztuki posiadając tam nie tyle opisowe, co normatywne znaczenie - określał społeczną funkcję sztuki, nakładając na twórczość artystyczną obowiązek, czy też misję wyrażania postępowych tendencji społecznych. W ten sposób zrodziła się koncepcja sztuki jako awangardy prowadzącej ludzkość ku nowej, lepszej przyszłości, koncepcja z istoty swej romantyczna i dlatego bliska nawet tym romantykom, którzy nie podzielali politycznych ani społecznych sympatii socjalistów. Gazda skłonny jest traktować tę genezę terminu awangarda jako filologiczną ciekawostkę, z czym trudno się zgodzić - romantyczno-socjalistyczny rodowód bardzo mocno zaciążył na późniejszych losach pojęcia awangardy. Filologiczną ciekawostką jest natomiast fakt posłużenia się terminem awangarda, w literackim kontekście, przez XVI wiecznego humanistę francuskiego Etienne Pasquier (patrz M. Calinescu. *Faces of Modernity*, 1977, s. 98).

Dyskusyjne jest też przyznanie Olindo Rodriguesowi zasługi wprowadzenia terminu awangarda do dyskusji artystycznych. Nawet jeśli Rodrigues jest autorem tekstu *L'Artiste, le savant et l'industriel* (1825), a nie jest to wcale sprawa przesądzona, to i tak słowo awangarda, które się w nim pojawia, nabiera teoretycznych znaczeń dopiero w kontekście poglądów Saint-Simona, mistrza i nauczyciela Rodriguesa. To Saint-Simon, jak pisze Donald D. Egbert, jest całkowicie odpowiedzialny za metaforyczne, odniesione do sztuki, zastosowanie terminu awangarda. Tego samego zdania jest zresztą i Matei Calinescu, na którego rewelacjach odnośnie do Rodriguesa, bazuje Gazda: *Oczywiście, aby zrozumieć tekst Rodriguesa musimy określić miejsce jakie zajmuje on w szerszym kontekście późnej filozofii politycznej Saint-Simona...* (s. 102).

Nie jest też prawdą, że krytycznoliteracka kariera terminu awangarda rozpoczęła się dopiero z nowatorskimi tendencjami artystycznymi początku obecnego stulecia. Renato Paggoli pisze, że już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, a więc w okresie symbolizmu, określenie sztuka, literatura awangardowa zyskało sobie spora popularność, stając się modnym wyrażeniem w paryskich kręgach artystycznych i literackich. *Odtąd termin sztuka awangardowa wszedł w powszechne użycie, niezwykle jest to, jak często*

pojawiał się on nie tylko w literaturze i dziennikarstwie, ale także w polemikach i kulturalnych dysputach. Nie mniej niezwykła, przez kontrast, jest praktyczna nieobecność wyczerpujących krytycznych opracowań czy nawet tylko prostych definicji znaczenia, w jakim pojecie to wówczas występowało. (*The Theory of the Avant-Garde*, s. 12-13.) Obserwacje Poggioliego potwierdzają inni autorzy, np. Albert Thibaudet: *Symbolizm przyzwycaiał literaturę do niekończących się rewolucji, do jakiegoś artystycznego blaquizmu, przyznającego młodym prawo, a nawet nakładającego na nich obowiązek, obalania osiągnąć wcześniejszych generacji w imię poszukiwanego absolutu. Tak jak poeci podzielili się na "normalnych" czy też "regularnych" i na zwolenników wolnego wiersza, tak cała literatura podzieliła się na literaturę normalną i "awangardową".* (*Histoire de la litterature francoise de 1789 a nos jours*, 1936, zob. również R. Schattuck: *The Banquet Years. The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to the World War I*, 1968).

Na początku XX wieku termin awangarda funkcjonował nadal jako polemiczna etykieta, hasło grupujące zwolenników nowej sztuki, przez nikogo nie objaśniane ani wyjaśniane, bo odwołujące się do oczywistego dla wszystkich i przez nikogo nie kwestionowanego obrazu sztuki podzielonej na twórczość tradycyjną, akademicką, passeistyczną, z jednej strony, i - nowatorską, burzycielską, antytradycyjną, z drugiej. Dopiero od drugiej połowy lat dwudziestych, po 1926 roku, jeśli trzymać się schematyzacji Jana Brzękowskiego (*Kilometraż sztuki współczesnej*, 1926-1930), pojawiać zaczęły się próby bliższego określenia czym właściwie jest awangarda w sztuce. Do takich prób należał znany esej Jerzego sie Stempowskiego *Chimera jako zwierze pociągowe* (1933), artykuł Ignacego Fika *Awangarda i awangardzisci* (1938), wypowiedzi Gyorgy Lukácsa i innych uczestników debaty nad ekspresjonizmem z początku lat trzydziestych, czy rozprawka Rasimowa *Zenityzm z punktu widzenia marksizmu* (1926), która stała się przyczyną zamknięcia pisma jugosłowiańskiej awangardy "Zenit". Ciekawe, że autorzy tych tekstów pisząc o awangardzie chętnie przyjmowali jeśli nie wprost marksistowską, to przynajmniej socjologizująco-polityzującą perspektywę. Wynikało to na pewno, w jakimś stopniu, z silnie upolitycznionej w latach trzydziestych atmosfery, ale było też świadectwem lewicowej, socjalistycznej tradycji terminu *awangarda*. Jedną z ostatnich wypowiedzi w tej grupie tekstów jest artykuł Clementa Greenberga *Avant-Garde and Kitsch* (1939), pisany również z lewicowych, socjaldemokratycznych pozycji. *Dzisiaj nie spoglądamy już dłużej w kierunku socjalizmu oczekując od niego nowej kultury, która się wraz z nim w nieunikniony sposób pojawi. Dzisiaj oczekujemy od socjalizmu, że ochroni wszystko to, co jest jeszcze żywe w naszej kulturze, pisal Greenberg.* W późniejszych tekstach Greenberga, kiedy porzucił on swoje młodzieńcze, lewicowe sympatie, termin *awangarda* się nie pojawia, jego miejsce zajmuje określenie *modernizm (modern art)*.

Druga wojna światowa, brutalnie przerywając naturalną logikę procesu historyczno-artystycznego, stanowi ważną cezurę w dziejach awangardy - przesuwając awangardę początku XX wieku w przeszłość, zmieniając ją w zjawisko historyczne, przygotowując grunt do historycznych studiów nad awangardą. Awangarda plastyczna stała się przedmiotem *sakralizujących* zabiegów badawczych niemalże zaraz po zakończeniu wojny. Sprzyjały temu wielkie wystawy artystyczne, jak np. Biennale Weneckie, na którym w 1948 i 1950 roku pokazano duży wybór prac przedstawicieli nowatorskich kierunków artystycznych początku stulecia - postimpresjonistów, kubistów, włoskie malarstwo metafizyczne, Henry Moore'a, Paula Klee, Oskara Kokoschkę, fowistów, włoskich futurystów (sygnatariuszy pierwszego manifestu), członków *Der blaue Reiter*. W Niemczech, kraju w którym sztuka nowoczesna skazano na całkowitą likwidację, zaraz po wojnie zorganizowano wystawy przypominające klasyków awangardy - Maxa Beckmanna *Der blaue Reiter*, Willi Baumeistra, Oskara Kokoschkę. Także w innych krajach aktywizowały się stare i powstawały

nowe środowiska awangardowe, przykładem, z krajowego życia artystycznego może być wystawa krakowskiej "Grupy Plastyków Nowoczesnych" (1946) czy ogólnopolska "Wystawa Sztuki Nowoczesnej" (1948-49). Nie jest więc prawdą, jak pisze Gazda, że *bessa* sztuki awangardowej, zauważalna pod koniec dwudziestolecia międzywojennego, została zintensyfikowana i pogłębiona wydarzeniami lat 1939-1945, niemal aż do całkowitego zaniku tej sztuki (s. 31). W każdym razie nie jest to prawdą w odniesieniu do awangardy plastycznej, która z pożogi wojennej wyszła w glorię twórczości nie skażonej narodowymi szowinizmami, by przeżywać swoje największe triumfy, trafić do niezliczonych kolekcji muzealnych i opracowań historycznych. Inny był los awangardy literackiej, ale i ona, pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęła stawać się przedmiotem badań historycznych. O ile jednak historycy sztuki preferowali w swoich badaniach perspektywę historyczno-faktograficzną, konstruuując rozmaite kalendaria, tabele chronologiczne, kroniki nowej sztuki itp. zestawienia ukazujące zasięg i wzajemne powiązania poszczególnych grup i kierunków awangardowych, o tyle literaturoznawcy skłaniaли się ku synchroniczno-fenomenologicznej perspektywie, nie ułatwiającej bynajmniej precyzyjnego określenia zasięgu awangardy literackiej. W tej sytuacji teza Gazdy o *bessie* awangardy literackiej po drugiej wojnie światowej, jest trudna do sprawdzenia: nie wiadomo bowiem kto właściwie reprezentuje tę twórczość? Gdyby skorzysać tu z sugestii prof. Morawskiego - Awangarda XX wieku - stara i nowa ("Miesięcznik Literacki" 1975, nr3) - i za przedstawicieli awangardy literackiej początku stulecia uznać Appolinaire'a, Majakowskiego, Chlebnikowa, Brechta, Malraux, Kafkę, Musilę, Eliota, Witkacego, Gide'a, to oczywiście nie można byłoby utrzymywać, że twórczość tych autorów straciła znaczenie i pozostała bez kontynuacji po 1945 roku.

W dalszej części przechodzi Gazda do przedstawienia wybranych koncepcji czy też teorii awangardy, rozpoczynając od dwóch prac włoskich autorów: Renato Poggiolio (1962) i Mario de Micheligo (1959). Następnie omawia poglądy Kvetoslava Chvatika (1962), Mikulasa Bakosa (1968), Mikłosa Szabolcsiego (1967), Endre Bojtara (1973), Zdenka Mathausera (1970), Stefana Morawskiego (1975), Andrzeja Lama (1977), Adriano Marino (1975), by zamknąć ten przegląd stanowisk książką Petera Burgera (1974). Przyglądając się temu zestawowi nazwisk można byłoby odnieść wrażenie, że badania nad awangardą stały się domeną badaczy wschodnioeuropejskich, Czechów, Słowaków, Węgrów, Polaków i Rumunów. Ważniejsze jednak od stworzonego przez autora wrażenia są konkluzje do jakich, wspólnie z przywoływanymi badaczami, dochodził: awangarda traktowana jest we współczesnym literaturoznawstwie, pisze Gazda, jako ściśle określony historycznie etap od lat dziesiątych do trzydziestych XX wieku, nierzadkie jest przekonanie, iż ów etap to tylko jeden z elementów układu rozleglejszego (s. 49), obejmującego ostatnią tercję XIX wieku (awangarda wyklęta), oraz okres po drugiej wojnie (awangarda zwycięska). W podsumowaniu pomija autor to, co tak mocno akcentowali cytowani przez niego badacze wschodnioeuropejscy - Chvatik, Bakos, Szabolcsi, Bojtár, a mianowicie, że awangarda jest etapem w rozwoju sztuki nowoczesnej (modernistycznej), charakteryzującym się dość ścisłymi powiązaniem ze społeczno-polityczną rewolucyjnością. Jest więc awangarda początku XX wieku elementem układu rozleglejszego nie tylko dlatego, że obejmuje awangardę wyklętą, wojującą i zwycięską (Wł. Tatarkiewicz), ale także dlatego, że wchodzi w relacje ze sztuką nowoczesną (modernistyczną literaturę, jej praktyką i ideologię) oraz współczesnymi sobie ruchami społeczno-politycznymi.

W drugim rozdziale podejmuje Gazda próbę usytuowania awangardy literackiej początku stulecia w rozleglejszym układzie odniesień, ukazując jej XIX wieczną genezę i trojakiemu rodzajowi uwarunkowania: społeczno-polityczne, światopoglądowo-filozoficzne oraz kulturowo-estetyczne. Chociaż, generalnie, do toku rozumowania Gazdy trudno mieć

zastrzeżenia, to jednak cały rozdział sprawia dość chaotyczne wrażenie. Autor nie dysponuje żadną koncepcją rzeczywistości społecznej, stąd trudno mu sensownie oddzielić porządek społeczno-polityczny od światopoglądowo-filozoficznego a ten od kulturowo-estetycznego. Przykładowo, czy XIX wieczna, jak pisze *Gazda*, tradycja bezpośrednich aliansów artystów z ruchami społeczno-politycznymi winna być zaliczona do porządku społeczno-politycznego czy też światopoglądowo-filozoficznego? a może kulturowo-estetycznego, ze względu na idee *l'art social*? A XIX wieczny proces demokratyzacji kultury? Autor umieszcza go pośród czynników kulturowo-estetycznych, chociaż wiąże się on bez wątpienia z przemianami społeczno-politycznymi dokonującymi się w wyniku Rewolucji Francuskiej. Jakby świadom tych słabości, zamyka *Gazda* rozdział następującym stwierdzeniem: *Te sekwencje procesów, zjawisk i źródeł w gruncie rzeczy nie rozkładalnych na szeregi, jakie wyżej przedstawiono, wzajemnie uwarunkowane, a dynamizowane - co próbowałem podkreślać - przez antagonistyczne sprzeczności, składają się - jako pośredni zespół determinant genetycznych - na skutek krystalizujący się u początków XX wieku w światopoglądowych założeniach programów awangardy (s. 74).*

Ten cytat wystarczy za komentarz do drugiego rozdziału, jego klarowności i przejrzystości wyводу, a przecież można się było uporać z problemem przywołując którąś z istniejących koncepcji socjologicznych. Można było do czynników społeczno-politycznych zaliczyć te procesy, które formowały rozwinięte społeczeństwo przemysłowe (industrialne): do czynników światopoglądowo-filozoficznych te, które kształtowały nowoczesną (modernistyczną) świadomość; zaś do kulturowo-estetycznych - poczucie kryzysu, desakralizacji kultury, wyczerpania inspirujących mocy tradycji. Wymagałoby to jednak pewnych rozstrzygnięć światopoglądowych, których *Gazda* prawdopodobnie wolał uniknąć.

Najważniejszy, w ujęciu autora, jest zapewne rozdział trzeci, w którym *Gazda* omawia strategię i światopogląd awangardy, opierając swą rekonstrukcję na futuryzmie, dadaizmie, ekspresjonizmie i surrealizmie. Uderza tutaj brak konstruktywizmu, któremu Endro Bojtár przypisał - i słusznie - tak ważną rolę w dziejach awangardy wschodnio-europejskiej. *Około 1922-1923 ekspresjonizm i futuryzm ustępują miejsca surrealizmowi i konstruktywizmowi, pisali Bojtár, zaliczając do tendencji konstruktywistycznych również model poezji wypracowany przez krakowską "Zwrotnicę" (Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki. "Miesięcznik Literacki" 1973, nr 11 i 12). Podważa to prawdziwość wyrażonego przez *Gazdę* poglądu, że w obrazie awangardowej aktywności (...) surrealizm jest jego wersją finalną (s. 111).*

Opisując strategię awangardy wielokrotnie odwołuje się *Gazda* do futuryzmu, co nie dziwi u badacza, który zajmował się tym kierunkiem (*Futuryzm w Polsce* (1974)). Należy jednak pamiętać, że futuryzm to nie tylko zrodzony we Włoszech kierunek artystyczny, ale jedna z esencjalnych cech awangardy - *futurystyczny moment należy do wszystkich awangard, a nie tylko do jednej określonej tym mianem (...)*. Tzw. ruch futurystyczny był znaczącym symptomem szerszego i głębszego stanu umysłu. Włoski futuryzm miał wielką zasługę w uchwyceniu i wyrażeniu tego stanu umysłu dzięki niezwykle fortunnej nazwie jaką sobie wybrał (Poggoli, op.cit., s. 68-69). To samo dotyczył aktywizmu, upolitycznionej wersji ekspresjonizmu, którego program sformułował w 1915 roku Kurt Hiller. Poggoli posługuje się określeniem *aktywizm* przy opisie dialektyki wszystkich ruchów awangardowych (ibidem, s. 27-30). Ta dwuznaczność pozwala odnajdywać futurystyczne i aktywistyczne momenty w wielu kierunkach awangardowych, bez względu na to, czy miały one czy też nie miały coś wspólnego z włoskim futuryzmem bądź niemieckim ekspresjonizmem.

W światopoglądzie awangardy szczególnie mocno podkreśla *Gazda*

antytradycjonalizm - ceche, którą jako syntetyczny łącznik nowych kierunków artystycznych wysunął już Apollinaire w *Antytradycji futurystycznej* (1913). Gazda poświęca nawet osobny rozdział tej sprawie. *Stosunek do tradycji jest dla awangardy problemem podstawowym* (s. 166), pisze. Nie wiadomo jednak na czym właściwie miałyby polegać wyjątkowość stosunku awangardy do tradycji, skoro wszelka zmiana artystyczna dokonywała się zawsze w walce nowego ze starym? Na skrajnie radykalnej i totalnej negacji tradycji? Postawę taką można przypisać futuryzmowi i dadaizmowi, ulegając perswazyjnej sile manifestów, ale już nie ekspresjonizmowi czy surrealizmowi. Wydaje się, że specyficzność stosunku awangardy do tradycji jest pochodną właściwego awangardzie historyzmu, operowania silnie uhistorycznionymi kategoriami tak w opisie, jak i ocenie sztuki.

Innym ważnym składnikiem światopoglądu awangardy, twierdzi Gazda, jest identyfikacja sztuki z życiem, artystycznej kreacji z aktywnością społeczną, dążenie do rozerwania krepujących sztuce więzów instytucjonalnych, wyjście poza przeznaczone dla sztuki enklawy. Pobrzmiwają tutaj echa Burgerowskiej teorii awangardy jako *Selbstkritik der Institution Kunst*. Słabością koncepcji Burgera, wytkniętą mu zresztą przez krytyków, jest niedoprecyzowanie kluczowej w jego konstrukcji kategorii *Lebensweltu*, brak wyraźnie określonej teorii życia codziennego. To samo powiedzieć można o Gazdzie, który pisze: *Formuła "sztuka-życie-działanie" generuje w sobie kolejny zespół cech: witalizm, aktywizm, dynamizm, żywiołową gorączkowość, twórczy rozpęd i radość artystycznej kreacji* (s. 124). Sztuka wkraczając w codzienność przekształca ją w świętechny paroksyzm, radosną rewolucję, powszechny karnawał - znajduje to zresztą potwierdzenie w manifestach futurystów czy surrealistów - ale życie codzienne nie jest przecież, i być nie może wielkim karnawałem. Problem identyfikacji sztuki z życiem nie zostaje więc rozwiązany.

Ostatni rozdział poświęcił autor związkom awangardy z marksizmem. Problem ten sam w sobie interesujący, obrosły bogatą literaturą, potraktowany został przez Gazdę jako niezbędne dopełnienie obrazu awangardy literackiej początku XX wieku. Trudno byłoby czynić autorowi zarzut, że nie pogłębił powikłanych losów *trudnego przymierza* awangardy artystycznej z awangardą społeczno-polityczną, poprzestając na zarysowaniu idei sztuki proletariackiej oraz przypomnieniu poglądów Lunaczarskiego i Lukacsa na temat awangardy.

Książka Grzegorza Gazdy, mimo poczynionych tu uwag, jest pracą ważną, rozbijającą zaskorupiałe wyobrażenia wielu generacji polonistów, dla których awangarda pozostawała nazwą-workiem, a w najlepszym przypadku programem poetyckim Zwrotniczam. Książka Gazdy wymierzona jest w dobrze ugruntowaną w polskiej polonistyce tradycję badawczą, wytyczoną pracami Janusza Sławińskiego (*Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, 1965) i Stanisława Jaworskiego (*U podstaw awangardy*, 1968), która w samym zarodku likwiduje jakakolwiek myśl o żywotności czy też kontynuacji awangardowego myślenia w literaturze współczesnej. Awangarda jest dla wyznawców tej tradycji czymś nieodwołalnie i bezdyskusyjnie martwym: istnieć mogą jedynie epigoni awangardy (zob. *Dyskusja o awangardzie*. "Poezja" 1972, nr 9 i jej kontynuacja w numerze 1 z 1973 roku, podczas której Zb. Bienkowski autorytatywnie stwierdził: *Wszyscy, dyskutując doszliśmy do tego samego przekonania, że awangarda dzisiaj nie istnieje*). Gazda podejmuje próbę odnowienia innej, starszej tradycji, którą reprezentuje praca Heleny Zaworskiej *O nową sztukę* (1963), ujmująca awangardę jako wprowadzenie, nie tyle może do współczesnej literatury, co współczesnej twórczości artystycznej w ogóle. Tak samo awangardę literacką widział Laszlo Moholy-Nagy, kiedy w 1947 roku, w znakomitej książce *Vision and Motion* pisał: *Analizując ekspresję ujawniającą się w różnych dziedzinach sztuki, widzimy, że poza wszystkimi tymi pracami znajduje się jakies wspólne*

doświadczenie, świadomie wchłaniana lub biernie przeżywana rzeczywistość wspólna wszystkim ludziom żyjącym w tym samym czasie. Dlatego też literatura wyrażająca tę rzeczywistość musi być traktowana jako integralna część edukacji studentów studiujących sztuki plastyczne. Jest to bowiem jeszcze jeden krok w procesie uświadamiania sobie nowych kierunków i nowej koncepcji życia. Następnie daje Homoly-Nagy wspadały wykład dziejów awangardy literackiej od Whitmana i Lautreamonta, poprzez Apollinaire'a, Morgensterna, G. Stein, futurystów, dadaistów, surrealistów do Joyce'a. Mohly-Nagy rozpatruje awangardę literacką w ścisłym powiązaniu z awangardą plastyczną, muzyczną, teatralną, filmową, i jest to - jak się wydaje - jedyne słuszne podejście do zjawiska tak synkretycznego, jakim była awangarda początku wieku. Tymczasem Gazda usiłuje w swojej książce sztucznie wypreparować awangardę literacką z naturalnego dlań kontekstu artystycznego. Być może jest to główny zarzut jaki należałoby postawić recenzowanej książce.