

## Czy awangarda jest jeszcze możliwa? Aporie, echa, innowacje

Odpowiedzi na pytanie o warunki możliwości awangardy sprzyjać może próba zbadania problemu na przykładach granicznych, z jakichś względów kontrowersyjnych i nieoczywistych. Wydaje się bowiem, że w przypadku, w którym mamy do czynienia z zaświadczoną w tekstach realizacją tylko niektórych założeń szeroko rozumianej awangardowości oraz negacją wybranych jej wyznaczników (zarówno na poziomie językowego ukształtowania utworów, jak i w wypowiedziach ich twórców), łatwiej dostrzec aporie, w jakie uwikłać się może manifestowana w sposób programowy awangardowa działalność literacko-artystyczna. Rozstrzygnięcie, czy określone dzieło ma charakter awangardowy czy też o owej awangardowości trudno mówić, nie nastroża trudności, jeśli rozważania o nim zostaną wyabstrahowane z kontekstu historycznoliterackiego. W takiej sytuacji, aby zadekretować awangardowość dorobku danego twórcy, wystarczy wziąć pod uwagę ostentacyjnie demonstrowane przez autorów dążenie do bycia nowatorskim oraz podkreślaną przez nich otwartość na eksperyment.

Jednak z punktu widzenia historii literatury o innowacyjności utworu nie przesądzą deklaracje jego twórców, lecz kontekst historycznoliteracki. Rozpatrywana w tej optyce kategoria oryginalności pozostaje w mocy pomimo tego, że w postmodernistycznych hasłach raz po raz obwieszcza się jej kres, a apologeci tego prądu nie wahają się *ex definitione* przed jej negacją. Jeżeli w rozważaniach za punkt wyjścia oberzemy właśnie kategorie historycznoliterackie, to postmodernizm objawi się jako zjawisko historyczne, o określonym początku i końcu oraz możliwej do zdefiniowania specyfice. Co więcej, jeśli skonfrontujemy dorobek autora ze spuścizną jego poprzedników, to nawet wówczas, gdy pisarz daleki jest od przypisywania sobie miana artysty awangardowego, może się on okazać innowatorem wysokiej próby.

Historia literatury zna takie przypadki. Dość wspomnieć tylko o Brunonie Schulzu określanym mianem „wielkiego nowatora”. Pomimo tego, że – w przeciwieństwie do Witolda Gombrowicza klasyfikowanego nie bez racji jako twórcę prozy awangardowej – autor *Sklepów cynamonowych* nie pretendował w sposób jawny do zasilania szeregów straży przedniej, nie obwoływał się prekursorem niemal wszystkich kierunków filozoficznych i literackich, a nawet szkół literaturoznawczych – od egzystencjalizmu począwszy, a na strukturalizmie<sup>1</sup> skończywszy – nie identyfikował swojej prozy – nawet wówczas, gdy taka była – jako rewolucjonizującej zastane wzorce wypowiedzi literackiej. Przeciwnie, Schulz pełnymi garściami czerpał z tradycji różnych kultur, mitologii, postrzegał

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Byłem pierwszym strukturalistą* [w:] idem, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, tłum. B. Baran, Kraków 2005.

sytuację własną i swoich współczesnych jako równie beznadziejną poznawczo jak ta, w której znajdował się poszukujący sensu człowiek pierwotny. Schulz pisat:

„Budujemy jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii”<sup>2</sup>.

Pasja nowości i dążenie do osadzenia się na trwałe w historii literatury nie przesłoniły tu tego, co istotne, nie uniemożliwiły Schulzowi, który z iście archeologiczną pasją zgłębiał pokłady tradycji literatury i kultury, zadawania pytań ich paradygmatom, pytań nadwątlających wszystkie konstytuujące je reguły, zdolnych skruszyć każdy, najtrwalszy nawet dogmat.

Trzeba jednak przyznać, że twórcom i ich krytykom rozumiejącym awangardę jako zjawisko ahisteryczne paradoksalnie sprzyja historia, której dzieanie się umożliwiające jest przez ludzką zdolność zapominania o tym, co było<sup>3</sup>.

Dzieje się tak z trzech powodów:

Po pierwsze, to właśnie łatwość usuwania poza obręb pamięci wiedzy o artystycznych i egzystencjalnych zmaganiach poprzedników pozwala wierzyć, że da się nonszalanckim gestem odrzucić tradycję, zanegować wagę dylematów jej twórców, dokonać tu i teraz *creatio ex nihilo*. A przecież to nie jedyne udogodnienie, dzięki któremu nie trudno być nowatorem-samozwańcem lub nowatorem obwołanym przez spragnionych nowości współczesnych.

Po drugie, historia – zwłaszcza jeśli uwzględni się mechanizmy rządzące aktualnym życiem literackim – jest taskawsza dla twórców, którzy mają ambicję bycia w *avant-garde* lub *neoavant-garde*, niż dla pisarzy szukających własnej drogi nie w prostym odrzuceniu dorobku poprzedników, ale za pośrednictwem dialogującej konfrontacji z nim (ta ostatnia nie musi być przecież tożsama z negacją).

Po trzecie wreszcie, jeżeli nawet autor dokonuje mało wyrafinowanej repetycji i aplikuje do swoich tekstów chwyt literackie zastosowane niegdyś z powodzeniem przez innych autorów, może odpierać zarzut wtórności, argumentując, że powtórzenie w innym kontekście nie jest już tym samym, czym było w kontekście macierzystym.

To z pewnością mocny argument, ale nie bezdyskusyjny. Repetycja technik literackich (uznawanych niegdyś za awangardowe) w nieidentycznych okolicznościach nie jest tożsama z wymyśleniem nowych chwytów w odmiennych i niepowtarzalnych (z racji zmienności wpisanej w historię) warunkach. Ponowne zastosowanie tych samych rozwiązań może zatem jedynie doraźnie (a nie na trwałe) i tylko z pewnego punktu widzenia jawić się jako nowość. Innowacyjność w jednym kontekście nie równa się innowacyjności we wszystkich kontekstach, tak jak gest negacji oryginalności bez względu na to, kto go manifestuje, nie uniemożliwia tej ostatniej.

Trzeba jednak podkreślić, że w literaturze (i szerzej – w sztuce) aspiracje stworzenia czegoś nowego bardzo się liczą i z pewnością nie są bez znaczenia dla ich kształtu

<sup>2</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 384.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* [w:] idem, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996.

i rozwoju. Bez tych ambicji nie zrodziłoby się pragnienie przekroczenia zastanych wartości, choć podatność na zakusy, by być nowatorem, to – jak sądzę – zdecydowanie za mało, żeby nim w sensie historycznoliterackim zostać. Transgresja w literaturze i sztuce wydaje się trudna do pomyślenia bez otwartości na to doznanie, choć dążenie do tego, by transgresji dokonać, nie jest konieczne, by jej doświadczyć i artystycznie ją wyrazić. Okoliczności mogą wybitnie nie sprzyjać twórczości literackiej, a jednocześnie wymuszają na pisarzu poszukiwanie nowych środków ekspresji doświadczenia. Wiele racji przemawia za tym, żeby nazwać Tadeusza Borowskiego późnym twórcą awangardowej prozy, a jednak upór przy dokonaniu takiej właśnie klasyfikacji graniczyłby z nietaktem, stawałby na przekór wyczuciu stosowności. Borowskiemu chodziło wprawdzie o wynalezienie nowej formy opisu, ale innowacyjność nigdy nie urosła do rangi celu samego w sobie. W tym przypadku stawką była możliwość ekspresji doświadczenia, które przypadło w udziale człowiekowi starającemu się przetrwać w warunkach ekstremalnych, pozbawionemu aspiracji, żeby zabrnąć tak daleko, by potem zasłużyć na miano przedstawiciela literackiej *avant-garde*. Chodziło o wyrażenie prawdy przeżyć i obserwacji, prawdy pisanej bez cudzystowu.

Istnieją też co najmniej trzy powody, dla których warto nie tylko z życzliwością, lecz także podejrzliwością odnosić się do tego, co chce być młode i ciągle nowe. Pierwszy z nich polega na tym, że młodzi autorzy niejednokrotnie, żeby zaistnieć w środowisku literackim, wybierają spektakularną strategię negacji tradycji, a potem – żeby w nim przetrwać – muszą się ukłasyścić, bo orientują się, że nie da się nieustannie szokować nowościami. Zbyt wielu jest twórców dobrze zorientowanych w skuteczności tej strategii, żeby któryś z nich mógł ją sobie na trwałe i bezwarunkowo przywłaszczyć.

Drugi powód nieufności ma związek z powtarzalnością gestu artystycznego wynikającego z potrzeby zainaugurowania nowego początku w sztuce. Jeśli na rewolucyjne z ducha dążenia awangardowe spojrzeć z tej właśnie perspektywy, to okaże się, że awangardowość nie sprowadza się jedynie do chęci zupełnego zerwania z doktrynami estetycznymi przeszłości. Rozpatrywana w tej optyce, charakterystyczna dla awangard rewolucyjność paradoksalnie będzie wówczas semantycznie bliższa źródłowemu sensowi pojęcia „rewolucja” niż znaczeniu współczesnemu. Warto za Hannah Arendt przypomnieć, że:

„Słowo rewolucja było pierwotnie terminem astronomicznym, który zdobył znaczenie w naukach przyrodniczych dzięki *De revolutionibus orbium coelestium* Kopernika. W tym naukowym zastosowaniu słowo to zachowało swój ścisły łaciński sens, oznaczało bowiem regularny, zgodny z prawidłami obrotowy ruch gwiazd, o którym wiedziano, że nie podlega wpływowi człowieka”<sup>4</sup>.

W odniesieniu do tego, co ziemskie, wspomniane pojęcie mogło metaforycznie informować o powtarzaniu się rejestru form ludzkiej aktywności w czasie, a repetycja ta jawiła się jako równie nieunikniona jak ruch gwiazd po orbitach. Wspomniane ponawianie znanych chwytów dotyczyłoby zatem także ruchów awangardowych i (z definicji) neoawangardowych.

---

<sup>4</sup> H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Warszawa 2003, s. 47–48.

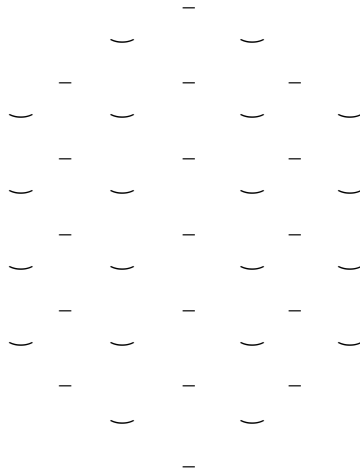
Po trzecie wreszcie, wiara w awangardowość jest możliwa do utrzymania jedynie przy założeniu liniowej koncepcji czasu i wpisanej w nią idei postępu. Tylko dzięki wspomnianym aksjomatom zjawiska takie jak nowość, oryginalność, wyjątkowość, kres starego i początek nowego porządku w sztuce dają się w ogóle pomyśleć. Z kolei bez takich założeń rozumiane autotelicznie poszukiwania twórcze straciłyby sens, nie stanowiłyby już wartości ze względu na nie same. Ich istota i celowość mogłyby objawić swą użyteczność jedynie w odniesieniu do tego, co wobec nich zewnętrzne, i w stosunku do czego miałyby spełniać funkcję służebną. Rozpatrywane z tej perspektywy rozpowszechnione w drugiej połowie XIX wieku znaczenie terminu „awangarda”, którym określano sztukę społecznie użyteczną sytuowaną w opozycji do *l'art pour l'art*, sztuki czystej, przestaje dziwić.

Wobec wskazanych aporii i wszechobecnych diagnoz kryzysu w literaturze i sztuce próba odpowiedzi na pytanie, czy awangarda jest jeszcze możliwa, okaże się tyleż istotna, ile nieodzowna. Stanie się tak wówczas, gdy nie będziemy chcieli przystać na to, że słowa „nowość” oraz „oryginalność” to pojęcia o charakterze rozłącznym, jeśli nie zgodzimy się ze stwierdzeniem, że aby zasłużyć na miano „nowego”, wystarczy zająć miejsce poprzednika.

Wspomniane zagadnienie pozostaje zatem w ścisłym związku z ważką kwestią oceny współczesnych utworów nawiązujących do tradycji awangard. Jakie należy przyjąć kryteria wartościowania tego typu zjawisk w sztuce? Czy każdy wytwór artystyczny nazywany awangardowym lub neoawangardowym, a więc opatrzony mianem, w które z definicji wpisana jest nowość, można uznać za oryginalny *per se*? Czy też może kontynuatorów tradycji awangard także dotyczy problem wtórności? Czy w ocenie dzieł sztuki, których celem jest eksperyment, powinniśmy kierować się wyłącznie kryteriami akceptowanymi przez ich twórców, czy raczej wypracować zewnętrzne kryteria estetyczne niewywodzące się bezpośrednio z wypowiedzi programowych artystów? Jeśli w procesie wartościowania praktyk neoawangardowych wybierzemy wariant pierwszy, to będziemy musieli uporać się z następującym problemem: skoro dla wielu przedstawicieli wspomnianego nurtu kategorie estetyczne takie jak oryginalność, forma, wirtuozeria, ekspresja, *mimesis*, talent i geniusz nie mają żadnego znaczenia, co powinno być w takim razie przedmiotem oceny? Czy wobec tego wartościowanie takich praktyk powinno zostać zupełnie zawieszona, a one same uznane za sztukę bez żadnej weryfikacji – w myśl zasady, że sztuką może być dosłownie wszystko? Jeżeli jednak zdecydujemy się na wariant drugi i zastosujemy do oceny dorobku twórców kryteria zewnętrzne, musimy wówczas pytać o nowatorstwo zjawisk uznawanych za awangardowe lub neoawangardowe. Nie da się wtedy uzasadnić go jedynie zmianą warunków zewnętrznych, w których powstał utwór, ani tym bardziej użyciem przez twórcę chwytów kojarzonych z tradycją awangard. Zilustruję problem na przykładzie. Wyjdźmy od znanego wiersza fonetycznego z początku wieku autorstwa Christiana Morgensterna *Fisches Nachtgesang* (*Nocna pieśń ryby*)<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Ch. Morgenstern, *Nocna pieśń ryby*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12 (424–425), s. 4.



Jeżeli pamiętamy o tym, że ów utwór skonstruowany tylko ze znaków metrycznych napisany został w 1905 roku i że to nie jedyny przykład z początku XX wieku, który (obok wierszy *Kikakoku Ekoralaps* Poula Scheerbarta [1900], *Das Grosse Lalula* [1905] Morgensterna, *O Gadji Beri Bimba* [1917] Hugo Balla czy *Ur-Sonate* i *Pro-Sonate* Kurta Schwittersa oraz utworów pisanych zaumem przez takich twórców jak Wielemir Chlebnikow czy Aleksiej J. Kruczonych oraz ich nie tylko rosyjskich następców) można potraktować jako zapowiedź rozwoju poezji konkretnej w jej odmianie fonicznej w latach 50. i 60., to zasadne okaże się pytanie, co wnosi do rozwoju poezji fonicznej każdy kolejny utwór pisany w tej konwencji. Za przykład niech posłuży tekst Jiříego Kolařa pod tytułem *Portret echa* powstały około 1961 roku (czyli mniej więcej pół wieku później od pierwszych prób awangardowych):

„ECHO ODEZWIJ SIĘ!

cho odezwij się!

odezwij się!

wij się!”<sup>6</sup>

Mamy tu do czynienia ze stosunkowo prostą imitacją efektu echa – dźwięku odbitego, powtórzonego. Każdy kolejny wers zostaje skrócony o jedną sylabę. Zabieg ten służyć ma naśladowaniu w tekście powracania i jednoczesnego zanikania echowego dźwięku. Niezróżnicowana głośność brzmień oznaczona została w sposób najprostszymi z możliwych,

<sup>6</sup> J. Kolař, *Portret echa*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12 (424–425), s. 207.

a mianowicie za pośrednictwem występujących w każdym wersie znaków wykrzyknienia, które informują o intensywności nawoływań i dźwiękowych powtórzeń. Wiersz z pewnością jest przeznaczony do głośnej lektury, ale trudno określić go mianem wielogłosowego i intermedialnego. Cytowany utwór Kolařa czytany w kontekście historycznoliterackim nie stanowi z pewnością absolutnego *novum* w dziedzinie poezji fonicznej – podobne eksperymenty odnajdziemy juŹ w twórczości siedemnastowiecznego angielskiego poety George'a Herberta, czego przykładem moŹe być wiersz *Heaven* (Niebo):

„O who will show me those delights on high?  
Echo. I.  
Thou Echo, thou art mortall, all men know.  
Echo. No.  
Wert thou not born among the trees and leaves?  
Echo. Leaves.  
And are there any leaves, that still abide?  
Echo. Bide.  
What leaves are they? impart the matter wholly.  
Echo. Holy.  
Are holy leaves the Echo then of blisse?  
Echo. Yes.  
Then tell me, what is that supreme delight?  
Echo. Light.  
Light to the minde: what shall the will enjoy?  
Echo. Joy.  
But are there cares and businesse with the pleasure?  
Echo. Leisure.  
Light, joy, and leisure; but shall they persever?  
Echo. Ever”<sup>7</sup>.

Inny przykład, którego przywołanie moŹe skłonić do rewizji poglądów na temat nowatorstwa *Portretu echo* Jiřiego Kolařa, to wiersz *A Gentle Echo on Woman* Jonathana Swifta. Ze względu na długość utworu zacytuję jedynie jego fragment:

„Shepherd. Echo, I ween, will in the woods reply,  
And quaintly answer questions: shall I try?  
Echo. Try.  
Shepherd. What must we do our passion to express?  
Echo. Press.

---

<sup>7</sup> G. Herbert, *Heaven* [w:] *The English Poems of George Herbert*, pod red. C. A. Patridesa, London 1974, [repr. 1991], s. 191.

Shepherd. How shall I please her, who ne'er loved before?

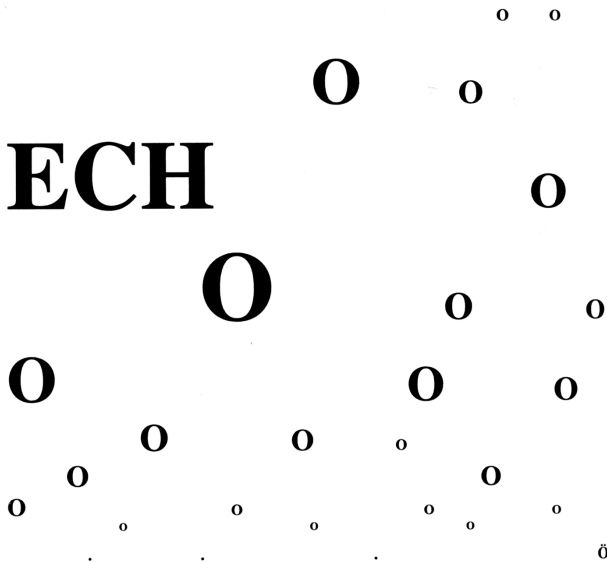
Echo. Before.

Shepherd. What most moves women when we them address?

Echo. A dress"<sup>8</sup>.

Warto przypomnieć jeszcze tylko, by nie mnożyć nadmiernie listy przykładów, że chwyt literacki polegający na echowym powtórzeniu fragmentu wersu lub wyrazów homofonicznych był bardzo popularny we francuskiej, włoskiej i angielskiej poezji sielankowej. W ten sposób, analizując wiersz Jiřfego Kolařa w kontekście historycznoliterackim, wikłamy się w paradoks pojęciowy, ponieważ musimy mówić o epigoństwie utworu, który poetyką nawiązuje do tradycji awangardowej. Trzeba w takim razie zapytać, czy ten ostatni wniosek można uogólnić i czy da się napisać współcześnie nowatorski wiersz z motywem echa czerpiący w sposób twórczy z tradycji poezji konkretnej zarówno w jej wersji wizualnej, jak i fonicznej? Znów posłużę się przykładem. Tym razem będzie to napisany w 2007 roku utwór Leszka Szarugi<sup>9</sup>:

**ECH**  
**(wielki wybuch)**



<sup>8</sup> J. Swift, *A Gentle Echo on Woman* [w:] *The works of the Rev. Jonathan Swift*, pod red. T. Sheridan i J. Nicholsa, London 1808, s. 450–460. Tekst można przeczytać na stronie internetowej <http://www.archive.org/stream/worksofrevjonath14swifiala#page/n6/mode/1up> [dostęp z dnia 2 września 2009].

<sup>9</sup> L. Szaruga, *ECH (wielki wybuch)* [w:] idem, *Pomysł zapisu informacji (nielogiczny) cz. 1.*, „Tekstualia” 2007, nr 3 (10), s. 164.

Jeśli porównamy tytuły wierszy Jiříego Kolařa i Leszka Szarugi – odpowiednio: *Portret echo* i *ECH (wielki wybuch)* – to okaże się, że pierwszy, choć odsyła zarówno do sfery wizualnej, jak i audialnej, nie jest wieloznaczny. Co więcej, użycie słowa „portret” niestety implikuje statyczność prezentowanego zjawiska, które cechuje się dużą dźwiękową dynamiką. W drugim przypadku polisemia wpisana w formułę tytułu bardzo intryguje. Postaram się wskazać jego potencjalne znaczenia. Wyraz „ECH” może być dopełniaczem liczby mnogiej rzeczownika „echo”. Jeśli tak jest, to tytuł wiersza Szarugi obiecuje nam, że usłyszymy wiele ech, że utwór zaskoczy nas mnogością dźwięków. „Ech” – to także eksklamacja, wyrażający emocje językowy odpowiednik wykrzyknienia lub westchnienia. Podtytuł (*wielki wybuch*) ani nie należy do jednoznacznych, ani tym bardziej nie nasuwa skojarzeń ze statycznością. Możemy rozumieć tę frazę nie tylko jako po prostu silną i głośną eksplozję, lecz także jako nawiązanie do teorii Wielkiego Wybuchu – hipotezy na temat powstania Wszechświata. Według tego modelu z jednej osobliwości, której gęstość była nieskończona, w konsekwencji Wielkiego Wybuchu i rozszerzania się przestrzeni wyłoniły się między innymi czas, przestrzeń, materia i energia.

Pomysł na wiersz i jego projekt graficzny okazały się w tym przypadku kapitalne. Autorowi, który do wyrażenia dźwięku posłużył się tekstowym medium, udało się wykroczyć poza jego ograniczenia. *ECH (wielki wybuch)*, choć zapisany, nie daje się przeczytać, co nie oznacza, że staje się przez to nieczytelny/niezrozumiały. Ten utwór można tylko wykonać. Nie jest on z pewnością przeznaczony dla jednej osoby – jego zapis graficzny wskazuje obecność współbrzmień, nieskończoną wielość tonów niskich, średnich i wysokich. Z początkowego westchnienia powstaje mnogość dźwięków, które odbite dobiegają echem z różnych kierunków. To utwór na chór *a cappella*. Polifonia wydaje się nieskończona. Wielokropek usytuowany w prawym dolnym rogu strony wskazuje na to, że cały wiersz jest synekdochą. Odsyła do ogromu brzmień większego niż jest w stanie w sobie zawrzeć, bezmiernej wielości głosów-istnień podobnych, powtarzalnych, a jednocześnie ogromnie zróżnicowanych, odsyła do bezmiaru, który próbuje wyrazić.

W tekście Szarugi nawiązujące do tradycji awangardowej, a zarazem wpisujące się w neoawangardowy nurt poezji konkretnej rozwiązanie graficzne nie ma na celu wyłącznie uatrakcyjnienia formy utworu. W tym przypadku nie trzeba długo szukać usprawiedliwienia dla wyboru takiego, a nie innego zapisu, ponieważ został on w pełni sfunkcjonalizowany – niezawodnie służy kondensacji formy i uwieloznaczeniu treści, a przede wszystkim utrwalony na piśmie i w druku, niczym dzieło muzyczne, istnieje po to, by odewać się od języka symboli i wykroczyć ku bardziej pierwotnej rzeczywistości dźwięku.

Trzeba w takim razie ponowić pytanie postawione w tytule tego artykułu: czy awangarda, także ta w wydaniu „neo”, jest jeszcze możliwa? Sądzę, że tak, o ile autor ma na nią oryginalny koncept i w sposób twórczy nawiązuje do jej tradycji. Czy tak jest w istocie, stwierdzić można, czytając te utwory życzliwie, a jednocześnie z dozą podejrzliwości, która każe pamiętać o tradycji i dorobku poprzedników oraz podejmować krytyczną refleksję nad założeniami, z których wyrastają koncepcje kolejnych pokoleń strażnicy przedniej.



## Summary

### Is Avant-garde still possible? The Aporias, the Echoes, the Innovations

The purpose of the article is to introduce the topic of the modern continuation of the tradition of Avant-garde. The authoress points out the aporias concerning the notions such as: "avant-garde", "originality" and "newness". The relations between the terms are often complicated. The so-called "avant-garde literary works" are not always meant to be original, because some writers use techniques of composition, which are well-known in the history of literature, and apply them with no modification. The authoress of this article presents arguments and examples of the phenomenon. She tries to answer the question when a literary work, which is referred to *the tradition of avant-garde*, can be original? The article aims to demonstrate that the understanding of the problem of literary innovations is only possible in the historical context of the literature.



Zdjęcie Maciej Czerwonka



Zdjęcie Maciej Czerwonka