

Zmierzch i trwanie awangardy

I. Co to jest awangarda?

Słowo „awangarda” weszło do słownika pod koniec wieku XVIII, w czasach rewolucji francuskiej i początkowo oznaczało przednią straż w formacji wojskowej. Od pierwszych dziesięcioleci XIX wieku mianem „awangardowych” zaczęto także określać ugrupowania polityczne (najczęściej o proveniencji lewicowej), które uważały się za postępowe (jeszcze Lenin pisał o bolszewikach jako o „awangardzie ruchu robotniczego”). Nie używano jednak tego słowa w odniesieniu do literatury i sztuki. Jeśli nazywano czasem artystów „awangardą”, to jedynie w kontekście ich zaangażowania politycznego, czyli w takim rozumieniu, które kładło nacisk na społeczną rolę sztuki jako katalizatora przemian społecznych. Jak pisała Teresa Pękała:

„Metafora awangardy oznaczała, że artyści stanowią przednią straż armii, która ma rozposzechnić nowe idee społeczne i przekonywać do nich kolejnych zwolenników”¹.

Dopiero na początku wieku XX termin „awangarda” zaczął być stosowany w dzisiejszym rozumieniu i, jak wielu innym pojęciom w humanistyce, z czasem nadano mu różne znaczenia. Zanim więc spróbujemy odpowiedzieć na postawione w tym numerze „Tekstualiów” pytanie, warto przybliżyć semantykę omawianego pojęcia:

„Rozumie się jego treść, po pierwsze, jako nazwanie permanentnego elementu w dziejach sztuki – w każdym ich momencie występuje zespół zjawisk, które wyprzedzają swój czas; po drugie, elementu o czasowym charakterze, pojawiającego się w pewnych tylko, ale przełomowych dla owych dziejów okresach; po trzecie, jako określenie faktów najwyraźniej konkretnych, a umiejscowionych w sztuce XX wieku – tu o etykietyce »awangarda« decyduje najczęściej uzus językowy krytyki artystycznej towarzyszącej owym faktom bądź samo nazwanie się w ten sposób twórców; po czwarte, jako nazwę – uogólnienie dla wszystkich nowatorskich tendencji artystycznych, które pojawiły się na początku obecnego stulecia i rozwijały do lat trzydziestych”².

Najogólniej rzecz biorąc, możemy zatem określić awangardę albo jako zjawisko stale towarzyszące przemianom w sztuce (w tym sensie każda rewolucja literacka i każda forma buntu przeciw tradycji byłyby wydarzeniami awangardowymi)³, albo – bardziej konkretnie – jako formację artystyczną, której działalność przypadła na pierwsze trzy dziesięciolecia XX wieku (tak zwana klasyczna awangarda, w której skład wchodziła artyści

¹ T. Pękała, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 136.

² G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność i tradycja*, Łódź 1987, s. 7–8.

³ „Nie ma konieczności, aby wiązać »awangardę« z jakimkolwiek historycznym okresem; w ogólnym ujęciu odnosi się ona, jak podaje każdy dobry słownik, do eksperymentalnych oraz niekonwencjonalnych działań i kierunków, w szczególności artystycznych” (A. Eysteinson, *Awangarda jako/czy modernizm*, tłum. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 155).

skupieni wokół rozmaitych grup futurystycznych, ekspresjonistycznych, kubistycznych, dadaistycznych, surrealistycznych, fowistycznych bądź konstruktywistycznych) oraz lata 50.–60. (tak zwana neoawangarda lub *avant – avant-garde* skupiająca wiele różnorodnych zjawisk artystycznych, takich jak sztuka *informel*, pop-art, happening, performance, konceptualizm, poezja beatników i inne).

W niniejszym artykule będzie mowa o awangardzie w drugim z wymienionych znaczeń. Chciałbym bowiem poruszyć problem aktualności awangardowych projektów, postawić pytanie o możliwość ich reaktywowania oraz przyrzeć się obecności tradycji awangardowej w literaturze i sztuce początków XXI wieku.

Co łączy obie historyczne formacje awangardowe i czym charakteryzuje się awangarda jako taka? Jak się wydaje, można wyróżnić pięć czynników, które stanowią jej cechy definicyjne:

1. Nowatorstwo. „Awangardyzm występuje wyłącznie tam, gdzie pojawiają się pionierskie (nowatorskie) próby artystyczne”⁴. Jest to podstawowa, konstytutywna cecha każdej bez wyjątku awangardy. Poszczególnych przedstawicieli tego ruchu może jednak różnić stopień i charakter nowatorstwa. Może być ono bardziej formalne (techniczne), jak na przykład u włoskich futurystów, lub bardziej „ideologiczne” – jak u Erwina Piscatora.

2. Postawa „przeszłościoburcza”. „Awangarda nie jest jedynie zaprzeczeniem dotychczasowych kanonów estetycznych. Jest również zdystansowana wobec całej zastanej rzeczywistości”⁵. I w tym przypadku jednak możliwe są różne stopnie krytycyzmu wobec tradycji. Od wybiórczego czerpania z niej (surrealiści) przez programowe zorientowanie na teraźniejszość i przyszłość (włoscy futuryści) aż po radykalne, obrazoburcze gesty dadaistów. André Breton nie odrzucał wcale tradycji literackiej i wskazywał jako prekursorów surrealizmu Lautréamonta, Rimbauda i Mallarmégo. Filippo Tommaso Marinetti z kolei przekreślał całą przeszłość w imię sztuki przyszłości, ale pojęcie „sztuki” zachowywało jeszcze w jego manifestach ważność. Z kolei Tristan Tzara oraz Max Ernst podawali w wątpliwość sam sens jej istnienia. Podobnie jak najbardziej chyba znany dadaista, Marcel Duchamp, który wystawiając swoje *ready-mades* – *Koło rowerowe* (1913) i *Fontannę* (1917) – zanegował instytucję artysty i postawił znak równości między dziełem sztuki a przedmiotem codziennego użytku⁶. Awangardy powojenne charakteryzowało z kolei przede wszystkim naruszenie dystansu między sztuką a życiem codziennym oraz zniesienie podziału na sztukę wysoką i niską.

3. Fascynacja teraźniejszością. Awangarda, podkreślał Umberto Eco, tym różni się od sztuki tradycyjnej, że ta pierwsza „przeciwstawiała się konwencjonalnemu łaadowi w ściśle określonych granicach” i pozostawała „w obrębie danego systemu językowego,

⁴ S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 258. We fragmencie tym idę za myślą Morawskiego, nieco jednak przekształcam jego definicję.

⁵ Ibidem.

⁶ Używam tutaj nazw przywołanych ruchów awangardowych oraz nazwisk twórców i teoretyków awangardy jedynie w celu ilustracji pewnych tendencji. Celowo zatem pomijam złożone kwestie wzajemnych relacji między poszczególnymi -izmami, „migracji” artystów oraz wewnątrzawangardowych „schizm”. Breton przecież, nim stał się papieżem surrealizmu, należał do grona dadaistów. Podobnie Tzara, którego ten pierwszy z czasem wykluczył z grona członków swojego ruchu. Z kolei Duchamp zaczynał od fascynacji fowizmem i kubizmem.

którego podstawowe zasady z głębokim szacunkiem respektowała”⁷. Tymczasem awangarda, jak referuje poglądy włoskiego badacza i pisarza Tomasz Zatuski, „przypomina raczej »rewolucję naukową«: każde dzieło sztuki nowoczesnej tworzy nowe reguły, narzuca nowy paradygmat, nowy sposób widzenia świata”⁸. Stąd brał się awangardowy kult teraźniejszości wyrażający się zarówno podejmowaniem aktualnej, najczęściej związanej z przestrzenią miejską, tematyki (postulował to między innymi Tadeusz Peiper), jak i zainteresowaniem techniką oraz nauką. Kubiści szukali uzasadnienia dla swojego nowatorstwa w odkryciach naukowych (głównie w teorii względności Einsteina), surrealiści czerpali z psychoanalizy Freuda, a futuryści zafascynowani byli współczesną techniką (podobnie jak Guillaume Apollinaire piszący w *Strefie* o Chrystusie lotniku).

4. Skłonność do teoretyzowania.

„Awangarda nieustannie teoretyzuje. Wymóg ten wynika z zanegowania tradycji artystycznej i w ogóle tradycji kulturowej, co zmusza do racjonalnego usprawiedliwiania dokonanej opcji oraz uzasadniania ewentualnych postaw, nacechowanych wizją utopijną”⁹.

Dlatego pisanie manifestów zajmowały się z upodobaniem wszystkie grupy awangardowe, często zresztą bywało tak, że wystąpienie teoretyczne wyprzedzało właściwą działalność artystyczną.

5. Kolektywizm.

„Awangardyści występowali zawsze w grupie (...) z całą premedytacją zrywali z kultem sterujących życiem genialnych indywidualności”¹⁰.

Wynikało to oczywiście z założeń programowych awangardy, przede wszystkim z opozycyjnego wobec modernistycznej koncepcji geniusza i elitarnego hasła „sztuki dla sztuki”, dążenia do jej demokratyzacji. Równie ważnym powodem była jednak potrzeba wzajemnego potwierdzania słuszności wybranego kierunku artystycznych poszukiwań. Grupa artystyczna miała większą siłę przebicia niż jedna, nawet wybitna osoba, stanowiła znacznie bardziej skuteczne narzędzie propagandowe niż indywidualna twórczość.

Do tego zespołu cech konstytutywnych awangardy Stefan Morawski dodaje jeszcze cechę szóstą – określony styl zachowania, „na ogół skandalizujący, umyślnie ekstremalny, podkreślający odrębność artysty jako wyrodka czy wyrzutka społeczeństwa”¹¹. Z kolei inni badacze (na przykład Mieczysław Porębski, Michał Paweł Markowski, Grzegorz Gazda, Joanna Orska i Teresa Pękala) podkreślali, że istotną cechą awangardy jest także jej społeczne oraz polityczne zaangażowanie (słowo to wywodzi się w końcu, jak już wspomniano wyżej, z terminologii wojskowej)¹²:

⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka [i in.], Warszawa 1973, s. 175, 126.

⁸ T. Zatuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 134.

⁹ S. Morawski, *Na zakręcie...*, op. cit., s. 258–259.

¹⁰ Ibidem, s. 259.

¹¹ Ibidem, s. 259–260.

¹² „Awangarda jest stale w ruchu, w natarciu, idzie naprzód i pociąga za sobą innych. Forsuje etapy, ma w sobie coś ze zdobyczości dawnych wojennych wypraw i z żaru rycerskich krucjat. Jak one też daje uprzywilejowane miejsce i szansę młodości, nowym wchodzącym w życie kohortom pokoleniowym, torującym drogę nowemu wiekowi, epoce, cywilizacji”. M. Porębski, *Tradycje i awangardy* [w:] *Sztuka i informacja*, Kraków 1986, s. 170.

„Repertuar programowych celów – sprzeciw, zerwanie, negacja, destrukcja – obejmował jednocześnie zarówno porządek artystyczno-kulturowy, jak i porządek życia, porządek rzeczywistości, co wynikało z idei prymarnej awangardy: przewyciężyć i zniszczyć istniejący podział między sztuką i rzeczywistością, wyjść poza przewidziane dla artystów enklawy, dokonać wymiany ról społecznych, dotąd przez twórców pełnionych. »Sztuka-życie-działanie« skojarzone w nierozzerwalną całość tworzyły jednorodny fundament, na którym materializowały się kolejne idee awangardy”¹³.

Działania awangardy zawsze wiązały się z projektem przebudowy świata, miała ona bowiem ambicje nie tylko artystyczne, lecz także polityczne i społeczne. Nie ograniczała się, jak sztuka tradycyjna, do poznawania i postrzegania rzeczywistości, dążyła też do jej przekształcenia. Awangardystów łączyła wiara w lepszą przyszłość, w to, że sztuka może być animatorką społecznego postępu. Wszystkich przedstawicieli omawianego ruchu cechowało przeświadczenie, że eksperyment artystyczny nie powinien być celem samym w sobie, ale że ma on służyć jako narzędzie krytyki rzeczywistości i tradycji. Awangarda zwraca się więc zarówno przeciwko społeczeństwu mieszczańskiemu, jak i autonomii sztuki modernistycznej¹⁴.

W przypadku najbardziej radykalnych twórców awangardowych dochodziło wręcz, jak zauważa Michał Paweł Markowski, do podporządkowania sztuki celom społecznym i politycznym¹⁵. Włoscy futuryści byli mocno związani z ruchem faszystowskim, rosyjscy konstruktywiści – z komunistycznym. Podobnie przedstawiciele drugiej awangardy – choć, rzecz jasna, kontekst polityczny był po II wojnie światowej już zupełnie inny niż przed jej wybuchem. Tak czy inaczej, z wyjątkiem grupy skupionej wokół Marinettiego, awangarda zazwyczaj wiązała się z lewicowymi ruchami społecznymi i politycznymi, gdyż „być reakcjonistą i nowoczesnym artystą – znaczyło popadać w sprzeczność”¹⁶. Nawet jeśli nie oznaczało to od razu akcesu do któregoś ze skrajnych ugrupowań, to zawsze działania awangardy miały wydźwięk kontestatorski. Twórców zaliczających się w jej szereg łączyło bowiem przekonanie, że:

„posiadają posłannictwo kulturowe do przekazania innym ludziom. Mniemają, że kultura nie spoczywa już w książkach lub dziełach sztuki zamkniętych w muzeach, względnie w tradycyjnym nauczaniu, są przekonani, że posiadają natchnienie i misję proroczą: Oświecać ludzi, ukazywać im ich los, sprzeczności tkwiące w społeczeństwie lub w innych zagadnieniach naszego codziennego życia, obecnego i przyszłego”¹⁷.

Gdzie umiejscowić tak rozumianą awangardę na mapie literatury i sztuki XX wieku? Czy jest ona częścią modernizmu, jego schyłkową formacją czy też zjawiskiem przejściowym między modernizmem a postmodernizmem? I wreszcie – czy postmodernizm poграbał tradycję awangardową, czy wręcz przeciwnie – przyczynił się do jej odrodzenia?

¹³ G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność...*, op. cit., s. 118.

¹⁴ J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 69.

¹⁵ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2008, s. 43.

¹⁶ T. Pękala, *Awangarda i ariergarda...*, op. cit., s. 143.

¹⁷ Janus, *Performance czy nie performance* [w:] *Performance*, wyb. G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 77–78.

II. Modernizm – postmodernizm – awangarda

Jean-François Lyotard utożsamiał awangardę z postmodernizmem. Argumentował, że obie te, tak wydawałoby się różne, formacje, łączy ciągłe eksperymentowanie, nieustanne szukanie wciąż nowych reguł i zasad. Podobne stanowisko było konsekwencją radykalnej tezy Lyotarda, w myśl której postmodernizm jest... początkiem modernizmu:

„Dzieło może stać się modernistyczne tylko wtedy, jeśli przedtem było postmodernistyczne. Postmodernizm w ten sposób rozumiany nie jest kresem modernizmu, ale jego narodzinami i jest to sytuacja, która wciąż powraca”¹⁸.

Co za tym idzie, estetyka i ideologia postmodernizmu nie tylko nie odsyłają etosu awangardy do lamusa, ale wręcz przeciwnie – wciąż na nowo go odnawiają. Postmodernistyczna awangarda jest ciągle obecna i ciągle aktywna.

Francuski filozof był jednak w swoich sądach osamotniony. Jego poglądom przeciwstawił się Zygmunt Bauman, który pisał o postmodernizmie jako kresie awangardy, jako epoce, w której nie jest ona możliwa¹⁹. Z kolei Tadeusz Szkołut, opowiadając się za poglądem Baumana, pytał:

„Czy sztuka wyzbyta (...) wszelkich utopijnych i uniwersalizacyjnych aspiracji ma jeszcze coś wspólnego z etosem awangardowym w historycznym znaczeniu?”²⁰.

Lyotard i Bauman zajmują dwa skrajne stanowiska na temat związków między awangardą a modernizmem i postmodernizmem. Pomiędzy tymi biegunami znajdziemy całą gamę bardziej wyważonych głosów wielu badaczy zajmujących się literaturą, sztuką, filozofią czy też architekturą. Najbardziej przekonującą próbę uporządkowania tego impornującego stanu badań podjął islandzki badacz Astradur Eysteinnsson, który wyróżnił trzy poglądy na awangardę:

„Po pierwsze, często ujmuje się »awangardę« jako przygotowawcze studium dla ważniejszych osiągnięć czy »arcydzieł« modernizmu. Można też przyznać awangardzie główną rolę w estetycznej rewolucji wobec tradycji. Można nawet pójść tak daleko, że dokona się rozróżnienia dwóch jednoczesnych formacji: modernizmu i awangardy”²¹.

Pierwszy pogląd, twierdzi Eysteinnsson, jest charakterystyczny dla krytyki amerykańskiej, drugi dla badaczy europejskich (zwłaszcza francuskich), z kolei trzeci dochodzi do głosu choćby w literaturoznawstwie polskim (co wynika, rzecz jasna, z przyjętego u nas wąskiego rozumienia modernizmu jako formacji działającej na przełomie wieków). Zdaniem Eysteinnssona, żadna z tych trzech koncepcji nie jest zadowalająca, gdyż żadna z nich nie oddaje w pełni istoty awangardy i gubi którąś z jej cech:

¹⁸ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmoderna?*, tłum. M. Gołębiwska [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaaja, Warszawa 1996, s. 40.

¹⁹ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

²⁰ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 229.

²¹ A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy...*, op. cit., s. 156.

„Jeśli za awangardę uznać fazę przygotowawczą bardziej dojrzałego pod względem estetycznym modernizmu, zostanie zachowany właściwy jej *ex definitione* charakter kulturowej forpocząty, wszelako ograniczeniu ulegnie posiadany przez nią wymiar uniwersalny”²².

Z kolei pogląd, jakoby awangarda była zjawiskiem „równoległym” wobec modernizmu, ale bardziej eksperymentatorskim i rewizjonistycznym, „wywołuje znaczne uproszczenia interpretacyjne”, gdyż eksperyment i rewizjonizm to cecha nie tylko awangardy, lecz także „wysokiego” modernizmu. Na przykład technikę kolażu znajdziemy zarówno w twórczości surrealistów, jak i u Joyce’a czy Pounda²³. Po drugie, większość awangardystów nie odżegnywała się od tradycji jako takiej, nie odrzucała jej z góry i definitywnie. Istnieli pisarze, do których żywili szacunek i których uważali za swoich mistrzów (na przykład Lautremont). Stanowisko, w myśl którego awangarda stanowiła radykalizowany odłam modernizmu, sprowadza zatem awangardyzm wyłącznie do eksperymentowania i rewizjonizmu, a zarazem umniejsza znaczenie przełomu modernistycznego, którego istotną cechą było występowanie przeciwko autorytetowi tradycji²⁴.

Wreszcie, w myśli teorii trzeciej (reprezentowanej między innymi przez Petera Bürgera w książce *Teoria awangardy*, Frankfurt 1974) modernizm to „ukoronowanie wyrastającego z kultury mieszczańskiej estetyzmu”²⁵, który „sytuuje się wobec społecznej *praxis*, podczas gdy awangarda tożsama jest z autokrytyczną instancją sztuki i dąży do ujednoczenia działań artystycznych z życiem społecznym”²⁶. Eysteinson zwraca jednak uwagę, że znowu mamy do czynienia z interpretacyjnym uproszczeniem – nie można przecież sprowadzić całej tradycji modernistycznej do „estetyzmu”.

Podsumowując, trudno jednoznacznie przypisać awangardzie określone miejsce w historii XX-wiecznej literatury i sztuki. Dyskusyjna jest zwłaszcza jej przynależność do formacji modernistycznej. Pojęcia awangardy i modernizmu z pewnością nie są synonimiczne, gdyż istnieją między nimi funkcjonalne różnice. W pierwszym z nich na przykład zawiera się postulat ciągłego odkrywania i poszukiwania, który nie wynika wprost z założeń modernizmu. Eysteinson skłonny jest jednak, choć ostrożnie, wpisać awangardę w modernistyczny paradygmat. Z jednej strony, stwierdza, „nasze rozumienie pojęcia awangardy oraz przynależnej jej aury eksperymentowania są w dużym stopniu ukształtowane przez nietradycyjną literaturę i sztukę początku tego wieku”. Z drugiej natomiast – „wszystkie zjawiska uznawane za modernistyczne podlegają wpływowi awangardy”.

²² D. Wojda, *Projekt krytyczny modernizmu Astradura Eysteinsona* [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 203.

²³ *Ibidem*, s. 204.

²⁴ „W dwóch pierwszych wypadkach pojęcie awangardy traktowane jest jako subkategoria terminu szerszego, posiadającego historyczne odniesienie, jakim jest modernizm. W opinii Eysteinsona podobne ustalenia definicyjne całkowicie pomijają pierwotne, wynikające z etymologii znaczenie awangardy jako synonimu wszelkich działań eksperymentalnych wyprzedzających swój czas, znaczenie, zgodnie z którym nie może być ona utożsamiana wyłącznie z jednym, historycznie wyodrębnionym, zespołem zjawisk”. *Ibidem*, s. 203.

²⁵ „Awangarda w pojęciu Bürgera staje się wielkim finalem dialektycznego rozwoju kategorii autonomii, a zarazem krytyką zinstytucjonalizowanego pojęcia sztuki w społeczeństwie mieszczańskim (...) Awangarda w tej koncepcji neguje samą sztukę jako domenę przeżycia wyłącznie estetycznego, która wiąże i wieniczy proces dialektycznego przekształcania się kategorii autonomii”. Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy...*, op. cit., s. 98.

²⁶ D. Wojda, *Projekt krytyczny...*, op. cit., s. 205.

Dlatego, konkluduje badacz, modernizm „jest z konieczności terminem szerszym, podczas gdy »pojęciu awangardy« przysługuje dość znaczna swoboda interpretacyjna w ramach całościowego zakresu modernizmu”²⁷.

Tak więc, z zastrzeżeniem „swobody interpretacyjnej”, awangarda byłaby ruchem wewnątrzmodernistycznym. Dotyczy to zarówno pierwszych awangard (w Polsce Peipera, Czechowicza itd., w Europie surrealizmu, dadaizmu, ekspresjonizmu i innych przedwojennych -izmów), jak i awangard powojennych.

Biorąc zatem pod uwagę argumenty Eysteinsona oraz przeważającej większości badaczy, należałoby na postawione w tytule tego numeru „Tekstualiiów” pytanie odpowiedzieć przecząco. Awangarda, jako część projektu modernistycznego, bezpowrotnie odeszła w przeszłość. Wyparł ją wszechobecny postmodernizm, który co najmniej z dwóch powodów stoi w sprzeczności z założeniami awangardy.

Po pierwsze, postmodernizm charakteryzuje się rezygnacją z ambicji uniwersalistycznych, z głoszenia prawd – moralnych, politycznych, religijnych – o powszechnej ważności, cechuje się brakiem wiary w społeczno-polityczne utopie. Postawa taka kłóci się z awangardowym zaangażowaniem i awangardową wiarą w społeczne posłannictwo sztuki. Artysta postmodernistyczny – w przeciwieństwie do awangardowego –

„nie może traktować swej twórczości w kategoriach wzniosłej misji, nie może żywić przeświadczenia właściwego »klasycznemu« awangardyście o dziejowym posłannictwie swej sztuki. Stąd wyeksponowanie postawy dystansu wobec własnej twórczości, postawy nacechowanej ironią (i autoironią). Stąd również akcentowanie nieufności wobec języka artystycznego, który rości sobie pretensje do »przezroczyści«, do wiernego ukazywania rzeczywistości *per se*, a faktycznie konstruuje jej obraz w sposób zrelatywizowany historycznie, społecznie, kulturowo”²⁸.

Po drugie, postmodernistyczna świadomość „wyczerpania źródeł” stanowi zaprzeczenie kultu nowości i paradygmatu postępu, na których bazowała awangarda. Odeszła ona jednak do przeszłości nie tylko z wyżej wymienionych powodów. Obok przemian kulturowych zadecydowały o tym także przyczyny tkwiące w samej awangardzie, w jej programowych założeniach i celach.

III. Zmierzch awangardy

Przede wszystkim awangarda okazała się projektem utopijnym. Kolejne ruchy artystyczne określające się mianem „awangardowych” poszerzały pojęcie sztuki, aż w końcu je... zakwestionowały. Futuryści wprowadzili do elitarnej dotąd literatury nową – miejską, współczesną – tematykę. Odkryli dla niej urok cywilizacji, jej osiągnięć i wytworów. Surrealiści podważali przekonanie, że sztuka jest wytworem świadomego działania. Performerzy i twórcy happeningów dowiedli, że może nią być każde odpowiednio zaaranżowane wydarzenie. Wreszcie tacy artyści jak Marcel Duchamp czy Andy Warhol znieśli granicę

²⁷ A. Eysteinson, *Awangarda jako/czy...*, op. cit., s. 197.

²⁸ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda...*, op. cit., s. 230. Zob. także: A. Kępińska, *O zdjęmowaniu ciężaru z ciał niebieskich*, „Akcent” 1997, nr 1. Sztuka ponowoczesna, zauważa autorka, tym różni się od awangardowej, że rezygnuje z prometejsko-faustycznych ambicji, które żywiła jeszcze awangarda (s. 30).

między wytworem sztuki a przedmiotem codziennego użytku. Tym samym każdy kolejny ruch awangardowy, obalając wciąż nowe reguły sztuki i wytyczając przed twórcami następne cele, stopniowo wypalał paliwo, które napędzało awangardowe dążenie do przekraczania granic literatury, malarstwa, rzeźby, muzyki itd.:

„Awangarda systematycznie poszerzała pojęcie sztuki, dokonywała coraz śmielszych aneksji, wchłaniając ciągle nowe, coraz rozleglejsze obszary nie-sztuki, aż do momentu, kiedy nie sposób już było dalej rozszerzać granic sztuki, ponieważ wszystko mogło stać się sztuką – wybrane przez artystę przedmioty, miejsca, sytuacje, zdarzenia. Misja awangardy wydawała się zakończona, a samo pojęcie sztuki uległo dezintegracji lub – używając bardziej figuratywnego języka – eksplozji”²⁹.

W końcu nie dało się pójść dalej w ciągłym negowaniu tradycji i odkrywaniu dla sztuki owych obszarów. Okazało się, że wszystko już było, a współczesny artysta o ambicjach awangardowych może zostać co najwyżej artystą... neoawangardowym (dowodzi tego przykład grupy Totart, która uważana była za nowatorską i prekursorską, a która w rzeczywistości sięgała do sprawdzonego repertuaru strategii dadaistycznych). Dlatego lata 70. i 80. przyniosły znaczne osłabienie impetu awangardy, a ostatnim twórczym ruchem w jej obrębie okazał się *performance*, który właśnie w owym czasie święcił największe triumfy.

Podobnie miała się rzecz z wpisaniem w projekt awangardy koniecznością nieustannej kontestacji zastanej tradycji. Gdy odrzucono po kolei wszystkie kanony, gdy obalono wszelkie prawidła i zasady sztuki, po prostu nie zostało już nic, co mogłoby stanowić negatywny punkt odniesienia:

„Wyczerpanie się puli dostępnych nowości: eskalacja nowości, stworzenie swoistego »przymusu nowatorstwa«, nieustanna gonitwa za czymś, czego jeszcze nie było, musiało w końcu doprowadzić do wyjąłowania awangardowego buntu przeciwko zastanym kanonom. Rychło okazało się, że wolność twórcza ma sens tylko wtedy, gdy jednocześnie uznaje się pewne reguły. Tam, gdzie obalono już wszelkie zasady, gdzie nie ma się przeciw czemu buntować, wolność staje się ciężarem, obraca się w anarchię, w samowolę. Tak oto awangardowa negacja przestała być czynnikiem odnowicielskim, a nakaz ciągłej kontestacji przekształcił się w specyficzny »konformizm kontestacji«. Bunt przeciw wszelkim konwencjom sam stał się konwencją”³⁰.

Co więcej, kompromitacji uległ z czasem awangardowy mit postępu. Automobile i aeroplany, które z takim zachwytem opisywali Marinetti, Apollinaire czy Peiper, stały się w czasach II wojny światowej i później maszynami do zabijania.

Podobnie krytycznie z perspektywy czasu można oceniać „zapał misjonarski” przedwojennej awangardy. Zapał ten, o czym nie wolno zapomnieć, miał w większości przypadków również wymiar polityczny, oznaczał zwiążanie się bądź to z komunizmem (na przykład polscy futuryści), bądź z ideologią faszystowską (Marinetti). Kompromitacja obu ideologii odstąpiła utopiijność awangardowego programu przebudowy człowieka i świata. Bezlitośnie rozprawiła się także z utopiijnym postulatem nieskrępowanej

²⁹ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995, s. 7.

³⁰ T. Szkolūt, *Awangarda, neoawangarda...*, op. cit., s. 222.

wolności twórczej (oraz politycznej). Postulat ten został sflamszony zarówno faszystowskim, jak i komunistycznym autorytaryzmem:

„Upadek wiarygodności wywodzącej się z Oświecenia meta-narracji postępu zachwiał poważnie dotychczasowym poczuciem pewności, przejawianym przez awangardystów, którzy traktowali ideologię postępu jako legitymizację swej aktywności misyjnej. Kiedy okazało się, że postęp cywilizacyjny ma swą cenę, że jego owoce mają charakter ambiwalentny, inaczej spojrzano również na dzieje awangardy dwudziestowiecznej”³¹.

I wreszcie, po czwarte, awangarda przegrała z rynkiem:

„Powodów porażki awangardy należy szukać nie w odrzuceniu jej przez szerokie kręgi tzw. kulturalnej publiczności, lecz właśnie w sukcesie, jaki odniosła ona wśród zamożnych i wykształconych warstw zachodniego mieszczaństwa. Awangardowe obrazoburstwo znacznie dzisiaj spowszedniało i przestało kogokolwiek naprawdę szokować”³².

Posiadanie dzieł awangardowych – często nabytych za astronomiczne sumy – stało się obecnie oznaką społecznego prestiżu³³. „Czy o takim sukcesie marzyli pionierzy awangardy, pragnący naprawić świat i człowieka, wytyczać szlak dla całej ludzkości?” – pyta retorycznie Szkołut³⁴.

Jako wiodąca formacja artystyczna, która narodziła się na początku wieku XX i została reaktywowana w latach 50., awangarda jest już zatem częścią historii. Jej zmierzchny przypadek na lata 70. i obecnie nie wydaje się, by nowa restauracja etosu awangardowego była możliwa. Mam tu na myśli, rzecz jasna, znaczący, wpływowy, kształtujący nowe wartości estetyczne i intelektualne ruch artystyczny, a nie jednostkowe poszukiwania (te możliwe są bowiem zawsze).

Nie znaczy to jednak, że awangarda niczego po sobie nie pozostawiła. Chociaż jest już ona martwa jako zwarta, licząca się formacja o zasięgu międzynarodowym, to jednak wciąż stanowi dla wielu artystów źródło inspiracji. Trwa nadal w roli nie twórczego, aktywnego fermentu w literaturze i sztuce, ale – jakkolwiek paradoksalnie to brzmi – pewnej **tradycji**, do której nadal nawiązują kolejni pisarze i artyści. Osiągnięcia XX-wiecznych awangard weszły w krwiobiegi kultury, stały się jej ważnym składnikiem.

IV. Awangardowa tradycja

Każda awangarda zawsze wyraźnie zaznaczała swoją obecność w przestrzeni publicznej. Wystąpieniom futurystów towarzyszyły plakaty, artykuły w gazetach, ankiety – coś, co dzisiaj nazwalibyśmy „szumem medialnym”. Marinetti, niczym wytrawny specjalista od PR, rozstawiał swój manifest na ulicach i w prasie, także poza granicami Włoch. W 1909 roku odbył podróż do Paryża, mekki ówczesnych artystów i opublikował go w renomowanym „Le Figaro”. Dla swoich celów „propagandowych” założył też

³¹ Ibidem, s. 221.

³² Ibidem, s. 222.

³³ Zob. na ten temat także A. Książek, *Koniec awangardy a sztuka końca wieku* [w:] *Wiek awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 76–77.

³⁴ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda...*, op. cit., s. 223.

pismo „Poesia”, którego styl, jak pisze Grzegorz Gazda, charakteryzował się przewagą funkcji ekspresywnej i impresywnej³⁵. Strategia taka była cechą rozpoznawczą wszystkich awangard i dochodziła zazwyczaj do głosu w nadprodukcji manifestów, w skłonności do organizowania się w grupy (często interdyscyplinarne), w publicznych wystąpieniach (manifestacjach, happeningach), które otwierały dla sztuki zamkniętą do tej pory w muzeach i galeriach nowe przestrzenie ekspresji (ulice, place, mury). Działalności nowatorskich ruchów towarzyszyła również atmosfera – nie tylko artystycznego – skandalu. „Ich strategia oparta była na świadomych założeniach wywołania skandalu, epatującego odbiorcę zaskoczenia, bulwarowej sensacji”³⁶. Wszystkie te obszary ekspresji awangardy wciąż zachowują swoją aktualność i są inspiracją dla współczesnych.

Przykładem sięgania do tradycji awangardowych manifestów jest manifest neolingwistyczny opublikowany w 2002 roku i podpisany przez Marcina Ceckę, Marię Cyranowicz, Michała Kasprzaka, Jarosława Lipszyca i Joannę Mueller. Wskazówkę, w jakim kontekście należy go czytać, podsuwają sami autorzy, pisząc: „Czas po raz kolejny uwolnić słowa”³⁷. Jest to czytelna aluzja do hasła Marinettiego: „słowa na wolności”. Manifest neolingwistyczny trudno uznać za awangardowy, jeśli trzymać się rozumienia słowa awangarda, jakie przyjąłem na potrzeby tego artykułu. Jego autorzy mają historycznoliteracką świadomość i doskonale przecież zdają sobie sprawę, że korzystają z gatunku mocno zakorzenionego w tradycji (świadczy o tym na przykład wspomniana aluzja lub stwierdzenia typu: „Używamy tych samych słów co wszyscy. Jesteśmy wtórni, jesteśmy po recyklingu, jesteśmy ponad.”). Jest to więc pastisz, w którym dostrzec można wszystkie najważniejsze elementy klasycznych manifestów awangardy:

- radykalizm i buńczuczność (wsparte zwrotami realizującymi tak zwaną „funkcję magiczną” języka): „Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną jakby ich nigdy nie było”. „Zsyłałyśmy do piekła wiersze różniące się od życia tylko biegunką enterów, wiersze pamiętniki i wiersze piosenki”;

- celowo szokującą dosadność sformułowań: „Nie będziemy się pastwić nad językiem. Będziemy się nim paść, będziemy się z nim kochać i brać go od tyłu. Z zaskoczenia”;

- obrazoburczy stosunek do tradycji: „Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału”.

W ślad za manifestem neolingwistów powstały szybko kolejne programowe wypowiedzi naśladujące lub parodiujące styl awangardowy, na przykład *Manifest poezji internetowej* Marka Trojanowskiego, prześmiewczy *Manifest Protodupistyczny* Jasia Kapeli i Jakuba Głuszaka czy też *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* – „esej-manifest” Zenona Fajfera (opublikowany w „Dekadzie Literackiej”, nr 5/6 [153/154]).

³⁵ G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność...*, op. cit., s. 86.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Manifest ten jest dostępny na stronie: http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Neolingwistyczny [dostęp 14 sierpnia 2009].

Kolejną ważną cechą awangardy był „integracjonizm”, czyli skłonność do łączenia się w grupy artystyczne. Dotyczyło to awangard nie tylko literackich, lecz także muzycznych i filmowych (na przykład wspólne przedsięwzięcia Merce’a Cunninghama, Roberta Rauschenberga, Nam June Paika i Johna Cage’a albo Andy’ego Warhola i grupy Velvet Underground). Wszystkie one chciały być ruchami wpływowymi, oddziałującymi na społeczeństwo. Tendencje integracjonistyczne jawiły się przede wszystkim jako wyraz dążenia do kosmopolityzacji i demokratyzacji kultury. Awangarda, tworząc kolektywnie, zrywała bowiem z modernistycznym kultem geniuszu i elitarnym modelem kultury. Jej ideałem była sztuka masowa o jak największym zasięgu. Ironią dziejów jest, że marzenie to stało się w pełni możliwe dopiero obecnie, w czasie mass mediów oraz internetu, kiedy awangarda odeszła w przeszłość:

„Wraz z rozwojem sztuki interaktywnej, wirtualnych przestrzeni społecznych, cyberkultury i społeczeństwa sieciowego, pojęcia jednostki, indywidualizmu, podmiotowości, jednostkowej tożsamości, wydają się tracić swoją dotychczasową pozycję, nie służą już wystarczająco dobrze opisowi tendencji wyznaczających dzisiejsze oblicze sztuki, przestają współbrzmieć z kulturowymi rytmami teraźniejszości. A tam, gdzie znajdowane jest dla nich jeszcze zastosowanie, przybierają one nową, uspołecznioną, usieciowioną postać”³⁸.

Zesłowieczne awangardy zawłaszczwały przestrzeń publiczną („wychodziły na ulice”) i posługiwały się chętnie mediami (prasą, kinem, fotografią, radiem, telewizją), gdyż zapewniały one większą siłę oddziaływania niż tradycyjne formy dystrybucji sztuki. Pozwalały nie tylko dotrzeć do większej liczby odbiorców, lecz także włączać ich (w roli obserwatorów lub uczestników) w awangardowe akcje.

Podobny cel przyświeca obecnie tym współczesnym artystom, którzy wykorzystują w swojej pracy najnowsze technologie, a zwłaszcza internet³⁹. W przypadku literatury założenie to realizuje idea liternetu obejmująca wiele różnych form jej obecności w sieci (w tym hiperteksty, e-booki, blogi i książki tworzone przez pisarzy wspólnie z internautami). Globalna sieć, choć wielu badaczy i socjologów uważa, że jej misja kulturowa to raczej piękna fikcja niż rzeczywistość, przynajmniej potencjalnie może spełniać marzenia awangardy o dostępnej każdemu, wolnej sztuce:

„Cybersztuka (...) może być bowiem uznana za *sensu stricto* fenomen reaktywujący awangardowe dążenia do stworzenia sztuki, która mogłaby przeorganizować nie tylko instytucjonalne podstawy funkcjonowania sztuki, ale i przyczynić się do ukonstytuowania nowego rozumienia celów i funkcji, jakie można stawiać przed sztuką, zwłaszcza tą wykorzystującą nowe technologie oraz zdobycze nauki”⁴⁰.

³⁸ R. W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych* [w:] *Wiek awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 153.

³⁹ „Formację minioną i współczesną łączy fascynacja technologią, przede wszystkim zaś zainteresowanie artystycznym wykorzystaniem nowych mediów – fotografii, filmu czy typografii, które stały się fundamentem języka awangardy, oraz komputera, który stał się synonimem nowych mediów przełomu tysiącleci”, M. Ożóg, *Nowy człowiek w nowym millenium!?* [w:] *Wiek awangardy...*, op. cit., s. 287.

⁴⁰ P. Zawojski, *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów* [w:] *Wiek awangardy...*, op. cit., s. 168.

W ostatnich latach głośnym echem odbiły się zwłaszcza dwa artystyczne eksperymenty z wykorzystaniem internetu. W pierwszym z tych projektów, *Intimate Transactions* (2003–2004) grupy Transmute Collective, wybrane osoby z różnych krajów, podłączone do detektora ruchu i do sieci, wspólnie tworzą ruchome „obrazy” za pomocą własnych ciał – ruchów stóp, szyi, rąk... „Obrazy” te są w czasie rzeczywistym przetwarzane komputerowo i wyświetlane na telebimie⁴¹. W drugim, zatytułowanym *Processing* (2005), artyści Ben Fry i Casey Reas stworzyli internetową platformę do komponowania dzieł wizualnych, z której, w zamierzeniu twórców, dzięki udostępnionemu przez nich oprogramowaniu, może korzystać każdy użytkownik internetu, współtworząc dzieła sztuki – nieskończone, procesualne, ciągle otwarte. Zniesieniu ulega w ten sposób obowiązujący w sztuce tradycyjnej podział na artystów i odbiorców.

Transmute Collective, Fry i Reas oraz wielu innych współczesnych artystów wykorzystujących nowe media w celu udostępnienia sztuki każdemu idzie niewątpliwie śladami awangardy. Zarazem jednak zdecydowanie przekraczają oni założenia i ambicje poprzedników. O ile w przypadku obu historycznych awangard skłonność do organizowania się we wspólnoty artystyczne ograniczała się do tworzenia grupowych ram dla indywidualnej pracy twórczej, o tyle obecnie tendencja ta przybrała rozmiary globalne. Miejsce elitarnych forpoczt artystycznych zajęli organizatorzy zbiorowych, obliczonych na masową skalę projektów artystycznych, w których każdy – na równych prawach – może wziąć udział.

Jednak dla pierwszej awangardy media stanowiły wygodne narzędzie krytyki kultury mieszczańskiej – nie były bowiem jeszcze przez nią skomercjalizowane. Telewizja i internet zostały z kolei niemal całkowicie zawłaszczone przez rynek, są obecnie jednym z najważniejszych elementów społeczeństwa konsumpcyjnego. Straciły więc swój rewolucyjny, wyrotowy potencjał, który posiadały w latach 20. i 30. Należy zatem zgodzić się, że „o ile projekt awangardowy nie wytrzymał próby czasu w sferze ideologii, o tyle osiągnięcia formalne wciąż pozostają atrakcyjne i nośne w dobie narzędzi cyfrowych”⁴².

Grupy awangardowe, jak już wspomniano, wzorowały się często na radykalnych ugrupowaniach społeczno-politycznych, z którymi łączył je rewolucyjny zapał. Dlatego ich losy były burzliwe:

„Polemika, spór, pozyskiwanie zwolenników, sojusze i schizmy, którym towarzyszą obrazoburcze inwektywy, ataki personalne i gwizdy publiczności to kolejne składniki przyjętej z premedytacją strategii”⁴³.

Wystarczy przypomnieć tu wewnętrzne spory wśród surrealistów. André Breton, założyciel tego ruchu, nieustannie na przemian to przyjmował nowych członków, to ich wykluczał. Ogłaszał publicznie listy odstępców, których piętnował, gromił i potępiał. Los taki spotkał między innymi Artauda, Eluarda i Aragona, którzy odwiedzali mu się zajadłymi kontrpamfletami.

⁴¹ Film ilustrujący przebieg projektu można obejrzeć na portalu YouTube.

⁴² M. Ożóg, *Nowy człowiek...*, op. cit., s. 288.

⁴³ G. Gazda, *Awangarda. Nowoczesność...*, op. cit., s. 94–95.

Awangardowe skandalizowanie polegało jednak przede wszystkim na szokowaniu publiczności, zaskakiwaniu jej brawurowymi, niecodziennymi zachowaniami i występami. Sztuka, zdaniem dadaistów i surrealistów, powinna budzić ożywczy wstrząs, „atakować” potencjalnego widza w miejscach, w których na co dzień się z nią nie obcuje. Strategię tę realizowali na przykład rosyjscy artyści skupieni wokół grupy „Hylea”, którzy rozlepiali na słupach ogłoszeniowych plakaty informujące o swojej działalności, wywieszali na ulicach obrazy suprematystyczne i urządzali głośne przejazdy ciężarówkami przez Moskwę. Wszystkie te prowokacje miały stać się, jak głosiło hasło z ich manifestu, „świętem sztuki dla wszystkich”. Sens podobnych działań wyjaśniał Marinetti potrzebą „wytworzenia między nami a tłumem dzięki stałemu kontaktowi prądu zuchwalstwa bez respektu, zdolnego wpoić naszym widzom dynamiczną żywiołowość nowej futurystycznej *teatralità*”⁴⁴.

Artystyczne „zuchwalstwo” okazało się bodaj najtrwalszym elementem awangardowej spuścizny. Przetrwowało w happeningach Pomarańczowej Alternatywy, podczas których rynek we Wrocławiu zaludniał się, ku zdziwieniu mieszkańców i funkcjonariuszy MO, osobami w czerwonych czapkach krasnoludków; w obrazoburczej działalności Łodzi Kaliskiej, która zastąpiła między innymi obrazem *Matka boska z wężami* i sesją zdjęciową dla pisma „Playboy”, w trakcie której nagie kobiety wystylizowano na godło narodowe; w ordynarnych wierszach Zbigniewa Sajnoga i anarchistycznych wystąpieniach grupy Totart; w słamach poetyckich Jasia Kapeli miotającego ze sceny niecenzuralne słowa i w wielu innych skandalizujących happeningach.

Czy zatem biorąc pod uwagę choćby te nieliczne wymienione tutaj przykłady, nie ogłoszono aby śmierci awangardy zbyt pochopnie? Wydaje się, że jednak nie, jeśli przypomnimy, że *Matka boska z wężami* to powtórzenie pomysłu Duchampa, który domalował węży Mona Lisie, a pierwszy wieczór poetycki Totartu był zatytułowany „Miasto, masa, masarnia”. Okazuje się wówczas, że nawet najbardziej radykalne – wydawałoby się – gesty nie mogą już oprzeć się nieubłaganemu prawu Powtórzenia, a wszelka awangarda możliwa jest tylko jako neo-awangarda.

Summary

This article is dedicated to several problems, which are connected to modern avant-garde. The author focuses mostly on its history, its relations with modernism and postmodernism and its influence on the modern art and literature. The Avant-Garde is a thing of the past and seems to be a part of history now.

It was determined both by cultural changes, especially by expansion of postmodernism and by utopian character of avant-garde project. The avant-garde artist had been

⁴⁴ Ibibem, s. 88.

gradually widening the borders of art until everything, including ordinary texts, common objects and happenings, could be considered as art. Because of that, no further contestation of tradition and pursuit for novelty was possible.

However, avant-garde still remains a source of inspiration for many writers and artists. It still goes on not as a creative, active ferment of culture, but – paradoxically – as an influential tradition. Remain



Zdjęcie Maciej Czerwonka