

Pokusy i pułapki postawy awangardowej

Na funkcjonowaniu awangard artystycznych w wieku dwudziestym ciąży sprzeczność sięgająca samej dialektyki twórczości i ontologii dzieła sztuki. Wskutek ostentacyjnego ponawiania wyborów, które doprowadziły w końcu do ukształtowania się i utrwalenia postawy awangardowej, sprzeczność ta zdeterminowała zabiegi twórcze pisarzy i artystów, stając się największym zagrożeniem dla wartości, a nawet sensu dzieł sztuki realizowanych w tej właśnie postawie. Zagrożenie wydaje się tym większe, im bardziej zabiegi te się autonomizują, to jest wyzbywają się poczucia związku z rzeczywistością na rzecz wewnętrznych relacji w obrębie samej sztuki i oddzielają w praktyce kulturowej od sytuacji, która pierwotnie, przynajmniej w jakimś stopniu, usprawiedliwiała ich wystąpienie, to znaczy przestają być reakcją na stabilizację przechodzącą w stagnację nie tylko formy, lecz także pojęciowego zaplecza sztuki. Kresem postawy awangardowej jest rozstrzygnięcie wewnętrznych, a więc przede wszystkim technicznych, problemów sztuki w przekonaniu o ich znaczeniu dla wyjaśnienia jej istoty, a w przypadku optymistów – nawet dla przesunięcia jej granic poza obszary dotychczas z nią identyfikowane.

Tymczasem zabiegi zmierzające do zapobieżenia ostatecznemu skostnieniu literatury i sztuki występowały w nich zawsze, są w ich najlepiej pojętym interesie, bo pozwalają funkcjonować wytworzonym dziełom – efektywnie i efektownie zarazem – w kulturze. Można powiedzieć, że wszelkie takie odświeżające procedury weryfikują zastaną sytuację sztuki, a więc służą sprawdzeniu, czy manifestowana w bieżącej twórczości stałość jest jeszcze tą wartością, która należy do jej podstawowego uposażenia, bo wynika z właściwego jej horyzontu „długiego trwania”, czy też – wręcz przeciwnie – jest już symptomem utraty żywotności i zdolności odnoszenia się do świata w języku nowych pokoleń, zespołem wygodnych matryc, a w najlepszym przypadku przejawem sentymentu do tego, co było.

Natomiast awangardowość jako stała postawa twórców, zwyczaj lub – co jeszcze gorsze – moda determinująca charakter ich nowo powstających dzieł to zagrożenie dla sensu sztuki równie mocne jak bezrefleksyjna produkcja według sprawdzonych schematów, czyli stan, który spowodował – wraz z innymi czynnikami historycznymi, o których mówić tu nie sposób – powstanie i ekspansję tendencji awangardowych. Obydwie te skrajności odcinają bowiem sztukę od tego, co jest jej źródłem i przeznaczeniem – od życia. A zagrożenie dotyczy zarówno możliwości wyrażenia go w istotnych jego aspektach, jak i oddziaływania na odbiorców w celu wspólnotowego (co jednak nie znaczy – wspólnego, w sensie ujednoczenia pojęć i obrazów, za pośrednictwem których postrzegany jest świat) jego zrozumienia. O ile poszukiwanie nowych rozwiązań i możliwości wyrazowych należy do istoty sztuki, o tyle absolutyzacja tego, co ostatecznie zalicza się do sfery technik artystycznych, jest postawą jałową. Ale podkreślmy: absolutyzacja, nie – zainteresowanie.

Historia literatury i poszczególnych sztuk jest przecież także historią ustawicznego namysłu nad kwestiami technicznymi, warsztatowymi, czyli środkami porozumienia i ekspresji, poszukiwania i sprawdzania w praktyce coraz to nowych rozwiązań. Nawet jednak rzemieślnik (a do porównania takiego uprawnia zwłaszcza grecka koncepcja sztuki) doskonalił technikę nie dla niej samej, tylko po to, by trafić ze swoimi wytworami do odbiorców i sprostać ich wymaganiom oraz znaleźć uznanie dzięki wyjątkowo adekwatnemu spełnianiu właściwych funkcji przez to, co wytwarzała. O ileż więc bardziej zasada ta odnosi się do ludzi literatury i sztuki, którzy operują subtelniejszymi narzędziami, zawsze na pograniczu materii (szeroko rozumianej) i ducha, i realizują cele podlegające zupełnie innym, niewymiernym kryteriom wartości. Świadomość awangardowa jednak nie tyle rozwiązuje, ile apriorycznie narzuca jednostronne rozwiązanie stałego dylematu sztuki: jak praktycznie ukształtować w powstających dziełach relację między tym „co” i tym „jak”. W postawie twórcy awangardowego wyraża się w sposób radykalny przekonanie o słuszności dokonanego wyboru. A jest to przekonanie przynajmniej równie silne jak w przypadku rozstrzygnięć twórców zajmujących postawę tradycyjną. Wiele przykładów z historii sztuki i literatury uświadamia tymczasem, że nie jest dobrze, jeżeli twórca uparcie trwa przy raz wypracowanej metodzie. A nakaz ustawicznego poszukiwania nowych rozwiązań to taka sama metoda jak każda inna – nawet jeżeli z pozoru i u początku jej stosowania obiecuje co innego.

Sprzeczność określająca postawę awangardową wzięła się z absolutyzacji jednej właściwości każdego procesu twórczego – tylko jednej, ale za to fundamentalnej zasady dialektyki twórczości, jaką jest powstawanie „rzeczy” nowych, nie tylko w sensie ich uprzedniego nieistnienia, ale także niemożności przewidzenia ich powstania w takim dokładnie kształcie, uposażeniu i wartości, w jakich rozpoznajemy je wtedy, kiedy zaczną już swój żywot w kulturze. Nie ma dwóch identycznych dzieł w obszarze żadnej ze sztuk; stan egzemplaryczności właściwy jest przyrodzie i produkcji technicznej, ale nie sztuce, a relacja dzieła literackiego – książka (czy jakkolwiek inny nośnik) jest najlepszą ilustracją tej sytuacji. Gdyby tak się zdarzyło, to znaczy gdybyśmy stanęli wobec dwu identycznych obiektów, dla wszystkich współczesnych uczestników kultury byłoby rzeczą oczywistą, że mają do czynienia z jakąś formą reprodukcji (co jest technicznym zabiegiem upowszechnienia oryginału) lub z zawłaszczeniem czyjegoś dorobku, co jest już nie tylko kwestią estetyki, lecz także prawa.

W jednym i drugim przypadku sytuacja byłaby odbierana jako sprzeczna z istotą sztuki. Utwory literackie, których tematem autorzy przekornie uczynili sytuację dokładnego w najdrobniejszych szczegółach powtórzenia aktu twórczego wybitnego dzieła sprzed wieków, a więc niejako napisania go „na nowo”, choć w już istniejącej postaci, tylko potwierdzają tę zasadę dialektyki twórczości, ponieważ uzmysławiają praktyczną niemożność spełnienia się czegoś takiego w kulturze, a jednocześnie bezsens sytuacji, jaka wtedy by zaistniała. Fałszerstwa w dziedzinie sztuk pięknych pozostają fałszerstwami, nawet jeżeli sposób wykonania dzieła rzekomo sprzed dziesięcioleci czy nawet wieków (także staranny dobór chronologicznie odpowiedniego nośnika malowidła, zachowanie

dawnej technologii farb i wreszcie odpowiednie postarzenie obrazu) budzić będzie uznanie perfekcyjnością przygotowania i wykonania. Sensem kontaktu z dziełem sztuki w muzeum czy gdziekolwiek indziej jest bowiem obcowanie z prawdą czyjegoś indywidualnego, niepowtarzalnego przekazu świata, a nie wyspecjalizowana refleksja nad technicznymi możliwościami fałszerza-artysty. Ta pozostaje domeną historyków sztuki i... organów ścigania. Czasami tylko, zwłaszcza przy okazji fałszerstw szczególnie udanych i głośnych, a więc kłopotliwych, teoretyk sztuki wyrazi zdumienie wobec faktu (pozornego jednak, skoro potrafimy odróżnić oryginał od falsyfikatu) zaistnienia czegoś, co zdaje się podważać historyczne i kulturowe zdeterminowanie dzieła sztuki.

Nawet gdyby ktoś chciał udowodnić czysto teoretyczną możliwość takiej kulturowej koincydencji, która skutkowałaby istnieniem dwu identycznych i w żaden sposób nie odróżnialnych obiektów, powołując się na prawidłowości statystyczne i teorię prawdopodobieństwa (a bywały takie pomysły: „gdyby małpa posadzona przy maszynie do pisania wystarczająco długo stuknęła w klawisze, to...”), to w istocie tylko by potwierdził oczywistość, a zarazem wartość stanu, z jakim mamy do czynienia w kulturze i co do którego nie ma żadnych przesłanek, by sądzić, że można go zastąpić innym, pozostając nadal w obszarze sztuki.

We współczesnej praktyce kulturowej każde, także częściowe tylko podobieństwo wyrażające się w powtórzeniu ujęcia tematu lub nawet pojedynczego rozwiązania artystycznego domaga się uzasadnienia w kategoriach bądź to terminowania u mistrza, bądź zamierzonej polemiki z poprzednikiem, a przynajmniej dopuszczenia się reminiscencji. Gdy natomiast w grę w ogóle nie wchodzi intencyjność takiego nawiązania, to jako wyjaśnienie pozostaje jeszcze wspólnota postawy estetycznej, podobieństwo warunków historycznych, a w końcu, w czasach nam najbliższych, tak czy inaczej rozumiana artystyczna gra z tradycją. Także w przypadku takich dzieł, które nie wykazują „prostych” podobieństw względem siebie (to znaczy jednostkowych i indywidualnych, za którymi stoi prawo autorstwa), do dyspozycji interpretatora pozostaje bogaty arsenał sposobów wykazywania zbieżności w tym czy innym zakresie. Może on wskazać na wspólnotę realizowanej konwencji, może odwołać się do wspólnej tradycji, co zawsze, bez względu na indywidualne poglądy omawianego autora na twórczość i wyznawaną przez niego koncepcję sztuki, nie jest niczym więcej jak tylko uwzględnieniem prawidłowości procesu twórczego w ogóle. Najogólniejszym tłem indywidualnych rozwiązań pozostają nieuchronności warsztatowe, właściwe danej dziedzinie sztuki. Na przykład konwencje gatunkowe dają o sobie znać nie tylko wtedy, kiedy autor wiernie przestrzega ich reguł, ale w sposób szczególny także w utworach powstających z myślą o konwencji tych kontestowaniu. Twórca każdego dzieła sztuki tę dialektykę podobieństwa i niepodobieństwa rozwiązuje w sposób właściwy sobie i czasom, w jakich tworzy – uzgadnia „siebie” ze „światem” w języku dziedziny, którą uprawia. I w taki właśnie sposób: zawsze na pograniczu tego, co wspólne, i tego, co niepowtarzalne, funkcjonuje sztuka.

Dla uwyrażnienia tej sytuacji można nawet powiedzieć, że w pewnym sensie każde nowo powstające dzieło jest awangardowe, ponieważ poszerza granice tego, co już istnieje,

choć w tym przypadku tylko istnieniem właściwym dziełem sztuki; że po powstaniu każdego poematu, wiersza, powieści, każdej rzeźby, symfonii, obrazu – świat nie jest już nigdy dokładnie taki sam, jaki był wcześniej. Zwłaszcza gdy reakcje uczestników kultury zwiążą z dziełem w miarę upływu czasu wartości ponadprzeciętne i zapewnią mu miejsce w świadomości powszechnej. Oczywiście, o wszystkim tym trzeba myśleć z zachowaniem prymatu bytu, w którym twórczość ta się pojawia i który niejako dopełnia, ale przecież tylekroć w dziejach cywilizacji sztuka nie tylko wyrażała życie, lecz także wykazywała zdumiewającą zdolność oddziaływania na nie, często w bardzo istotnych dziedzinach i sprawach, tak że to szerokie zastosowanie awangardowości może tu mieć miejsce bez konfliktu z logiką. Ale awangardy, w które tak obfitował wiek dwudziesty, nie chciały się pogodzić z tą naturalną „awangardowością” przysługującą każdej sztuce i każdemu twórcy. Różne niepokoje czasów udzieliły się i twórcom. Uznali oni, że niepokój świata można wyrazić jedynie za pośrednictwem zaaranżowania niepokoju w sztuce. To jedna ze stałych przesłanek awangardy: nie – utrwałać w dziełach swojego rozumienia świata, lecz co najwyżej usiłować zrozumieć świat w trakcie samego aktu tworzenia.

Ale poza tym czynnikiem historycznym jest u początku awangardy także okoliczność „własna” sztuki. Stałość opisanej krótko prawidłowości ontologicznej dzieła sztuki (nawet koncepcje postmodernistyczne nie są w stanie radykalnie jej uchylić, choć ujmują rzecz bardziej w kategoriach recyklingu niż twórczości, ale to już nieco inna kwestia...), doświadczona w praktyce i uświadomiona, może niekiedy wywoływać chęć sprawdzenia, jak jeszcze inaczej i co jeszcze innego można tworzyć, aż do postawienia pytania w jakimś sensie ostatecznego: co jeszcze może być sztuką, czy są w ogóle jakieś jej granice? W tym „jak jeszcze inaczej” jest streszczenie impulsu, który odnajdziemy u początków wszystkich ruchów awangardowych, podczas gdy sztuka tradycyjna akcentuje raczej „co”, w znaczeniu: co jeszcze można powiedzieć o świecie za pomocą aktualnie dostępnych środków.

Radykalizacji oczekiwań w zakresie nowatorstwa sprzyja niewątpliwie czas stabilizacji, a zwłaszcza skostnienia kultury. Jest to wtedy odruch w interesie sztuki, nie pozwala on pozostać przy formach zbyt opatrzonych i wręcz zużytych, jest – przynajmniej niekiedy i w pierwszej fazie realizacji – przypomnieniem o powinności oddania w jej bogactwie (także formalnym), niewyczerpalnej złożoności świata. Okazuje się wtedy, co najwyżej, przejawem niecierpliwości w dążeniu do spełnienia tych oczekiwań. Jest jednak w tym procesie moment krytyczny, w którym fascynacja samym tworzeniem jako spełnianiem czegoś, czego dotąd nie było, a więc jednak przede wszystkim rozwiązaniami technicznymi, bo to tylko one są w stanie zaznaczyć w bycie odrębność nowopowstającej rzeczy, wypiera pierwotną intencję sprawdzenia na nowo prawdy sztuki wobec złożoności świata. Zastępuje ją intencja sprawdzenia sztuki wobec samej sztuki.

Każdy twórca musi wprawdzie określić się także wobec sztuki, którą uprawia, wypracować – nie tylko na swój własny użytek – jakąś jej świadomość, żeby pozostać twórcą, bo ostatecznie przecież jego działalność jest zawsze pewną formą spotęgowanej świadomości. Ale świadomość tego, co stało się domeną aktywności awangard, obejmuje

zaledwie część całości nieporównanie bardziej złożonej, przy której pozostać na dłużej nie sposób, jeżeli miałoby to być najważniejsze zajęcie artysty. I w tym dobrowolnym ograniczeniu, istniejącym przecież wbrew deklaracjom i praktykowaniu wolności, jest czynnik działający przeciwko wartości, a nawet sensowności praktyk awangardowych. Literatura i sztuka zawsze, mniej lub bardziej udanie, dążyła do całości – poprzez jedno dzieło do całościowego wyrażenia prawdy o świecie i człowieku; prawdy ukazującej przede wszystkim ową uchwyconą i indywidualnie doświadczoną całość, pretenującą do wspólnotowego objaśniania świata.

Twórca zajmujący stanowisko awangardowe nie zadowala się naturalną i oczywistą nowością istnienia tworzonych przez siebie dzieł, lecz chce stworzyć nowość niejako absolutną. W historycznych realizacjach postawy awangardowej dążenie to pozostawało początkowo jeszcze w obrębie tworzywa danej sztuki. Dopiero gdy przestała wystarczać ekspresja możliwa do osiągnięcia przez jego najbardziej nawet radykalne przetwarzanie, z czasem dążenie to zaczęło się przejawiać w eksperymentach na pograniczu różnych sztuk, a więc z wykorzystaniem odmiennych tworzyw, z których każde stanowiło dotąd domenę jednej sztuki, już w tym zakresie odrębnej od innych dziedzin. Zawsze jednak awangardowe działanie twórcze poddane jest jednej nadrzędnej dyrektywie: dać dzieło radykalnie odmienne od dotychczasowych, uczynić jego inność nie tylko celem, lecz także przede wszystkim konstytutywną zasadą, poza której obszarem stosowania możliwe i zasadne jest już podejrzenie, że niedostatecznie spełniony został postulat artystycznej wolności. Stąd w tym właśnie nurcie częste deklaracje zabsolutyzowanej wolności składane po to, by uniknąć pomówień, że sztuka wikła się w zależność od innych dziedzin i potrzeb życia, czyli w jakimś sensie przestaje być sobą, co – paradoksalnie – awangardom grozi równie często jak kierunkom tradycyjnym.

Chęć, a nawet konieczność sprostania tej zasadzie zmusza twórcę do poświęcenia wysiłku i inwencji kwestiom technicznym. Jedynie w rozwiązywaniu może on wyrazić swoją oryginalność, a więc potwierdzić w praktyce deklarację postawy. Może to być dla niego okoliczność fascynująca, bo zapewne żaden z twórców, nawet u kresu życia, nigdy nie mógł powiedzieć, że wyczerpał wszelkie choćby przeczuwane tylko możliwości, że sprawdził wszystkie pomysły, jakie miewał w chwilach szczególnie intensywnego odczuwania mocy twórczej. (A może, paradoksalnie, właśnie w momentach pozostawania w bezradności, gdzieś między pomysłem i zdolnością jego wyrażenia?) Ale czymkolwiek, w sensie definicyjnym, jest sztuka, jej naturalna orientacja przebiega od świata – ku światu; samoświadomość, niezbędna artyście do sensownego funkcjonowania w społeczeństwie, staje się wtedy środkiem, a nie celem. Wszystkie awangardy w pewnym momencie swoich praktyk tę podstawową orientację zaczynały zastępować przez relacje wewnętrzne między tym, co dane, i tym, co jeszcze daje się zrealizować. Właśnie zrealizować, a nie – powiedzieć o świecie.

Zwracano często uwagę na komunikacyjny paradoks sztuki awangardowej. To, co miało służyć zwróceniu uwagi i zjednaniu odbiorców, stosowane ostentacyjnie i zawsze według maksimum stale przecież ewoluującej w wyniku praktyk twórczych skali

możliwości, stawało się przeszkodą w porozumieniu z nimi. Ścisłej rzecz ujmując, najczęściej powodowało ograniczenie kręgu odbiorców do znawców, którzy potrafiliby nie tylko docenić ustawiczną pogoń za nowościami, lecz także ze śledzenia przemian samej sztuki uczynić główny przedmiot swojego nią zainteresowania. W przypadku natomiast zanegowania przedmiotowości sztuki i eksponowania działania w tej czy innej formie, postawa awangardowa ogranicza odbiór wyłącznie do uczestników danego wydarzenia, ponieważ najwierniejszy nawet, a dzisiaj już możliwy, zapis elektroniczny nie jest z tamtym faktem artystycznym w żaden sposób tożsamy; jest tylko poświadczeniem jego – kiedyś i gdzieś – zaistnienia. Czyli bardziej szczegółowym (nie powiedziałbym nawet, że w stosunku do pamięci wierniejszym) udokumentowaniem samego faktu, ale już w ograniczonym zakresie jego jakościowego uposażenia.

Zawsze wtedy mamy do czynienia z radykalnym przeorientowaniem celu sztuki: z wypowiedzi o świecie (i to bez względu na to, czy jest to powieść, symfonia bądź obraz) na wypowiedź o sztuce samej. Awangardy są pod tym względem szczególnie interesującym materiałem do refleksji teoretycznej nad istotą sztuki, jej funkcjami i miejscem w kulturze; w pewnym sensie każde historyczne wcielenie awangardy jest nie tylko twórczością, lecz także jej metodologią. Nie tylko metodologią immanentną. Chociaż każdy kierunek w literaturze i sztuce wytworza i we właściwych sobie formach poświadcza świadomość sensu i celu, to jednak żaden nie może równać się z tendencjami awangardowymi pod względem obecności towarzyszącego praktyce komentarza teoretycznego. Immanentna świadomość sztuki, jej ujawniana w samych dziełach samoświadomość, zostaje zastąpiona przez teoretyczne współmyślenie przybierające formę komentarzy i manifestów pretendujących do wyjaśniania sensu poszczególnych przedsięwzięć artystycznych – zwłaszcza jeżeli ich cel wyczerpuje się w działaniu, nie pozostawiając artefaktu do późniejszego z nim obcowania, czyli gdy to sam akt twórczy ma stać się obiektem zainteresowania, przeżycia i oceny innych. Ta współbieżność praktyki i teorii ma źródło w naturalnej chęci objaśnienia tego, co nowe, a więc i trudniej percypowalne, ale może być – szczególnie w niektórych przypadkach – traktowana jako mimowolny wyraz niewiary twórców w zdolność ich dzieł do samodzielnego istnienia – przy czym nie chodzi nawet o utrwalenie w artefakcie, lecz po prostu o bycie przedmiotem intencjonalnym, odrębnym, to znaczy odróżnialnym od innych tego rodzaju przedmiotów i od kontekstu rzeczywistości (także w jej wymiarze materialnym). Dotyczy to zwłaszcza tych sytuacji, kiedy to dzieło pozostaje nie do końca wyodrębnione z procesu twórczego, gdy po prostu nadal jest procesem, jakąkolwiek manifestacją niewyodrębnioną ostatecznie z czasu swego powstawania. Odnosi się to także do licznych możliwości obejmowanych wspólnym, lecz wieloznacznym pojęciem „otwartości”. Absolutyzacja kryterium nowości pojmowanej jako jakość dzieła, a nie jego istnienie, w krańcowych wypadkach, co wydać się może paradoksem, zagrozić może ontologicznej tożsamości dzieła lub nawet rozpoznawalności jego istnienia jako czegoś odrębnego.

Opisywana tu sytuacja ma także aspekt aksjologiczny. Od sposobu i jakości autorskich rozstrzygnięć w zakresie relacji tego, co nowe, z tym, co tradycyjne,

a więc już znane, zależy rodzaj i stopień porozumienia z odbiorcami. W istocie z różnymi kręgami odbiorców – w zależności od tego, w jakich obiegach kulturowych dzieło się usytuowało. Ten proces decyduje o usytuowaniu dzieła (czy wydarzenia tylko) w pamięci społecznej. On też ma wpływ na jego ocenę, zarówno tę chwilową, będącą odpowiedzią na zaskoczenie nowością i wynikającą z konieczności uzgodnienia jej z aktualnym stanem kultury, uzasadnienia obecności w niej nowego faktu, jak i tę kształtowaną w „długim trwaniu”, a przesądzającą o czasowym horyzoncie aktualności i zdolności do przetrwania poza kontekstem macierzystym. Aksjologiczna sytuacja sztuki nie ulega zmianie, choć to właśnie w obrębie tej stałej pozycji „wystawienia na ocenę innych” możliwe są wręcz nieskończenie różne reakcje i oceny. Tak czy inaczej oceny zawsze przychodzą z zewnątrz, są konsekwencją najpierw „przywitania” dzieła, a potem jego trwania w kulturze, świadczą zarówno o nim samym, czym wyznaczają rangę jego twórcy, jak i odbiorcach, świadomych uczestnikach kultury – ujawniając ich gusta, poglądy, możliwości intelektualne i horyzonty estetyczne. Ocena kształtuje się wyjątkowo w trakcie „życia dzieła w jego konkretyzacjach”.

Postawa awangardowa zakłóca tę relację, nie tylko „sprawdzoną przez wieki”, lecz także wprost osadzoną w ontologii sztuki, wynika bowiem – gdy rozpatrywać ją w aspekcie praktyczno-aksjologicznym – z niecierpliwości twórców w oczekiwaniu na ocenę i z niechęci do uznania zasady swobodnego jej kształtowania przez uczestników kultury, a przede wszystkim z niezgody na krytycyzm budowany na analizie jakości artystycznych i estetycznych. Autor dzieła awangardowego chce narzucić, jeżeli nie wprost komuś jego konkretną ocenę – bo takiej władzy przecież nie ma – to przynajmniej zadatek takiej oceny, który musiałby być przez wszystkich odbiorców przyjęty i uwzględniony we własnym sądzie estetycznym. Zadatek ten ma postać właśnie wartości, jakie stanowią nowość i odmiennność tego, co prezentowane, od wszystkich dotychczasowych realizacji. Mechanizmem narzucania sądu określonego rodzaju okazuje się więc presja teorii towarzyszącej samej sztuce. A okolicznością sprzyjającą jego skuteczności jest powszechna współcześnie akceptacja zmienności, więcej, jej niecierpliwie oczekiwanie, która to postawa w kwestiach najważniejszych przybiera już formę relatywizmu. W tym wymuszaniu kierunku i trybu wartościowania ostatecznie chodzi więc o to, że postawę awangardową twórcy ma przyjąć także odbiorca i uznać jej zasadę za samoistne źródło wartości. A ma się to dokonywać niejako bez względu na rodzaj i jakość realizacji, która podlega ocenie dopiero w drugiej kolejności, już na tle akceptowanej wartości nowości – o ile podlega jej w ogóle. Twórcy awangardowi są pod tym względem wyjątkowo apodyktyczni: odbiorcy mają prawo oceniać ich dzieła dopiero po przyjęciu kryteriów (a zwłaszcza tego jednego, podstawowego: zabsolutyzowanej nowości). Wobec przejawów krytycyzmu (nad reakcjami odbiorców zapanować przecież w pełni nie sposób) dokonują – lub robią to w ich imieniu krytycy – personalizacji przedsięwzięcia, uznając krytykę, jeżeli nie po prostu za przejaw niezrozumienia artysty, to za niebezpieczny symptom tłumienia swobody ekspresji czy nawet wolności sztuki.

Takie oto rozumienie awangardy pozwala mi na, raczej jednak rzadkie – zwłaszcza w przypadku tendencji najnowszych – kontakty z jej przejawami i spokojny namysł nad tym, co w nich wydaje mi się ważne. Po ludzku staram się zrozumieć pokusy, jako teoretyk zastanawiam się nad pułapkami postawy awangardowej. Praktyczne tego konsekwencje są takie, że unikam tego, co modne, i tego, co jest tylko prowokacją. A czasowi pozostawiam rozstrzygnięcie, jakie dzieła pozostaną, jak będą pamiętane i oceniane, stając się tradycją – bo dzieła ważne, które choćby tylko zbliżyły się do prawdy o człowieku, uwalniają się w końcu spod tyranii nowości i zawsze pozostają dla innych.

Summary

The Lures and Traps of the Avant-garde Attitude

The avant-garde movements in 20. century gave prime role to the „novelty” and „originality”, ignoring the fact that each work of art is yet unique with ontological reason. Relation „work of art – reality” was changed by relation „work of art – another works of art”. In consequence it gave deformation of esthetical judgement and reorientation of social perception.



Zdjęcie Maciej Czerwonka