

Tradycja niszczenia tradycji¹

Awangarda opisywana z perspektywy jubileuszu swojego stulecia nastrocza trudności co do samego przedmiotu opisu. W 2017 roku w Polsce oficjalnie obchodzony jest Rok Awangardy, ustanowiony z okazji zawiązania się grupy Ekspresjonistów Polskich w Krakowie. W powyższym prostym zdaniu zawierają się trzy elementy istotne dla specyfiki polskiej awangardy.

Pierwszym z nich jest niewątpliwe „spóźnienie”, niemalże dziesięcioletnie (licząc od manifestu Marinettiego), artystów znad Wisły w stosunku do nowatorskich prądów estetycznych zarówno na Zachodzie, jak i w Rosji. Siłą rzeczy pojawiło się więc pytanie o wpływy, inspiracje czy zapożyczenia, którym rodzimi twórcy ulegali. Zarzuty o brak oryginalności, o kopiowanie wzorców rosyjskich i zachodnich były jednymi z głównych, jakie kierowano pod adresem polskich awangardzystów (co ważne, do dzisiaj przetrwały one w popularnym odbiorze sztuki nowoczesnej). Oskarżenie o importowanie estetyki, a także teorii powodowało, że tym mocniej musieli się oni borykać z samodefiniowaniem swojej twórczości, jak też koncepcji teoretycznych. Dodatkowo taka wtórna awangarda automatycznie była postrzegana jako mniej radykalna, o mniejszej sile buntu. Był to czynnik deprecjonujący nowoczesny projekt estetyczny.

Drugim ważnym problemem jest kwestia terminologiczna. Autodefiniowanie się artystów jako ekspresjonistów, futurystów, twórców nowej sztuki, awangardzystów wreszcie, od samego początku stwarzało problemy dotyczące zarówno systematyki nowych zjawisk artystycznych, jak i samej twórczości. Czy bowiem poeci Skamandra byli, kolokwialnie mówiąc, awangardą, czy też należy ją datować od futurystów (a przecież pierwsze wystąpienia mieli wspólne)? Czy można za awangardę uznać wystawę tych, którzy określili się jako ekspresjoniści, a więc – terminologicznie przynajmniej – byli przedłużeniem młodopolskiej estetyki? Chodzi nie tylko o kwestie wierności ideom zawartym w manifestach – terminologia pokazuje problem z uchwyceniem samego zjawiska awangardowości czy, szerzej, nowoczesności. W Polsce dominującą definicję stworzyła stosunkowo późna Awangarda Krakowska, z drugiej połowy lat 20. (choć akurat chronologicznie późniejsze samookreślenie awangardy jest charakterystyczne dla niej w ogóle). Dopiero jej lider, Tadeusz Peiper, ukształtował środowisko, które wypracowało precyzyjny program estetyczny, a także kulturowy i społeczny. Jednak jego dość silna animozja

¹ Artykuł jest wynikiem badań finansowanych przez NCN w ramach projektu *Artysta jako tekst. Konstrukcja tożsamościowy reżysera jako komentarz do działań teatralnych*.

do twórczości futurystycznej, dominacja idei ukształtowanych przez kierunki konstruktywistyczne (w tym samym czasie właśnie ten kierunek zdominował polską plastykę awangardową), a przede wszystkim świadomie konstruowana przez Juliana Przybosa narracja kreująca historię polskiej awangardy i definiująca awangardowość spowodowały, że inni twórcy i teoretycy konstruowali własne narracje awangardowe przeciw „mainstreamowej”. Była to walka na konstrukty. Awangarda stała się czymś do interpretacji, do wpisywania w nią arbitralnych znaczeń.

Trzecim elementem jest specyficzna recepcja awangardy. Z jednej strony awangarda jest autokrytyczna, sama siebie bilansuje i to zaledwie kilka lat po pierwszych wystąpieniach (w 1923 roku Bruno Jasieński publikuje *Futuryzm polski (bilans)*, a Tytus Czyżewski rozliczeniowy *Mój futuryzm*). Z drugiej zaś strony, szybko uklasyczniona, staje się punktem odniesienia dla późniejszych twórców. Historia polskiej awangardy splata się z historią polityczną. W takim ujęciu druga wojna światowa nie jest cezurą estetyczną (czego dowodem konstruktywistyczny teatr konspiracyjny Tadeusza Kantora, epizacja formy teatralnej Mieczysława Kotlarczyka czy wywiedziona z doświadczeń literackich katastrofistów przedwojennych poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego). Dowodzi tego wybuch awangardy tuż po 1945 roku, zastopowany wprowadzeniem socrealizmu w 1948 roku. Jednakże po 1956 roku po raz kolejny awangardowość staje się wartością i jest obecna we wszystkich dziedzinach sztuki (w literaturze – na przykład twórczość Mirona Białoszewskiego, w teatrze – utworzenie teatru Cricot 2, teatru Jerzego Grotowskiego, w plastyce – reaktywacja Grupy Krakowskiej). Po 1956 roku rozpoczyna się w Polsce epoka „awangardy oficjalnej”, mówiąc językiem Kantora, czy socparnazizmu, jak to określił Michał Głowiński. Ten wybuch neoawangardy (jednak bez posługiwania się tym przedrostkiem, co spowodowało dalsze problemy ze zdefiniowaniem awangardowości w Polsce) dał głos twórcom ukształtowanym w dużej mierze w latach 30. i w okresie okupacji – a więc w czasie, kiedy awangarda już była zamkniętym i poddanym interpretacjom projektem. Oczywiście klasycyzacja i konwencjonalizacja awangardy nie są charakterystyczne tylko dla Polski, jednak tutaj doprowadziły one do specyficznej dominacji awangardy nad sztuką tradycyjną, a przede wszystkim do kultu postawy awangardowej.

1

Historia awangardy zbiega się z przemianami polityczno-społecznymi. Rok 1918 i koniec pierwszej wojny światowej przyniósł Polsce odzyskanie niepodległego państwa po ponad stu latach zaborów. Początkowe wystąpienia futurystów polskich – działających, według ówczesnych samookreśleń, w imię „nowej sztuki” – mają miejsce w roku 1919. Ta zbieżność chronologii wydaje się naturalna: nowe państwo – nowa sztuka. Jednak datowanie staje się problematyczne w odniesieniu do twórczości awangardowej. Jedną z charakterystycznych cech pierwszych wystąpień artystycznych w nowej Polsce było akcentowanie zerwania z rolą literatury i sztuki podporządkowanych kwestiom narodowym. „Zrzucam z ramion płaszcz Konrada”, pisał w poemacie *Czarna wiosna*

Antoni Słonimski, odcinając się od wizerunku poety walczącego o sprawę narodową, jednocześnie podkreślając wartość nowej jakości estetycznej. Podobnie w wierszu *Herostrates* Jan Lechoń, „A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”, odcina się od tradycyjnej i niedawno jeszcze stosowanej metaforyki ojczyźnianej. Przywołani Skamadryci nie są zaliczani do nurtów awangardowych, jednakże – zarówno ich poetyka, w dużej mierze oparta na poszukiwaniu nowych jakości językowych, a także „programowa bezprogramowość” – wpisują się w dwudziestowieczne nowoczesne tendencje literackie (widać tu zinterpretowane tendencje operowania rzeczywistością leżącą u podstaw *stricte* awangardowych ruchów – kubizmu, futuryzmu, dadaizmu czy później – surrealizmu).

Brak zaangażowania społecznego pierwszych awangardzistów w Polsce podyktowany był między innymi buntem przeciwko romantycznej powinności poezji, przeciwko sztuce zaangażowanej w sprawy społeczno-narodowe. W sytuacji awangardowego „obowiązku” wytworzenia projektu społecznego, w momencie zaangażowania się w kwestie polityczne twórców i całych ruchów awangardy europejskiej, a także w czasie budowania się nowego państwa na gruzach trzech zaborów, polscy awangardziści (w tym pierwszym okresie) odwracają się od sztuki zaangażowanej. Oczywiście, projekty estetyczno-społeczne pojawiają się w manifestie Peipera, a poszczególni poeci (porzucając futurystyczną poetykę) angażują się w wydarzenia polityczne (jak na przykład Bruno Jasieński). Jednak istotne jest, że to pierwsze, legendarne, założycielskie wystąpienie twórców awangardowych odbyło się dokładnie według powielanego modelu romantycznego (dokładniej: według jego dwudziestowiecznej wersji) – oddzielenia czystej estetyki od funkcji użytkowych.

Nowatorskie prądy nie tylko postulowały nieznaną dotąd rodzaj twórczości, poezji opisującej rzeczywistość codzienną, lecz także rezygnowały z patriotycznej konwencji czytania metaforyki literackiej. Podobnie awangardziści polscy – podkreślali odzyskaną wolność twórczą, rozumianą jako możliwość kreacji nowej estetyki, jak również jako wolność od społecznych funkcji sztuki. Dlatego ich manifesty były tytułowane jako parodie odezów politycznych, których nadawcą były instytucje polityczne i państwowe (*PRYMITYWIŚCI DO NARODÓW ŚWIATA I DO POLSKI, DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia itp.*). Warto zauważyć, że w akt awangardowej prowokacji precyzyjnie zostaje wpisane przeciwstawienie się zarówno utrwalonemu w tradycji sposobom odczytywania klasyki, jak i traktowaniu zjawisk artystycznych w kategoriach narodowych.

Odcinanie się od tradycji jest oczywiście naturalne dla ruchu awangardowego, jednakże aby się od czegoś odciąć, najpierw należy to zdefiniować, co w specyficznej polskiej sytuacji było problematyczne. Polska awangarda – inaczej niż walcząca z realizmem i symbolizmem awangarda europejska – naturalnego przeciwnika miała w tradycji romantycznej. Widać to nawet w pierwszym manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*², gdzie autorzy zaznaczają:

² A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jaroński, BN I-230, Wrocław 1978.

„PRZEKREŚLAMY HISTORIĘ I POTOMNOŚĆ.

także rzym Tołstoja, krytykę kapelusze indie bawarię i kraków. polska powinna wyrzec się tradycji, mumii księcia józefa i teatru. miasto burzymy”³.

To, co brzmi jak typowa antymieszczańska narracja futurystyczna, zawiera odwołanie nie tyle nawet do samego romantyzmu, ile do tradycji romantycznej w postaci bohatera księcia Józefa Poniatowskiego. Tym samym artyści piętnują właśnie silny wpływ romantyzmu widoczny zarówno w praktyce artystycznej, jak i w szerokim, społecznym myśleniu o Polsce.

Tak silna obecność romantyzmu była spowodowana dwoma czynnikami. Po pierwsze niedawna opresja polityczna siłą rzeczy konstituowała tradycję narodowo-estetyczną zbudowaną na dyskursie romantycznym i neoromantycznym, która polegała na szukaniu w literaturze przestrzeni do debaty społeczno-politycznej. Po drugie istotnym czynnikiem utrwalającym tak silną pozycję romantyzmu w Polsce była estetyka. Warto bowiem zaznaczyć, że narodowe dramaty romantyczne, główne teksty literackie kształtujące w XIX wieku tożsamość narodową, miały swoją premierę na scenie krakowskiej dopiero na przełomie XIX i XX wieku (1899 *Kordian* Juliusza Słowackiego, 1901 *Dziady* Adama Mickiewicza, 1902 *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego). Autorem inscenizacji *Dziadów* był Stanisław Wyspiański, malarz, dramaturg, poeta, reżyser, którego Edward Gordon Craig nazwał „artystą teatru”. Te prapremiery zostały (po zmianie na stanowisku dyrektora krakowskiego teatru – Tadeusza Pawlikowskiego zastąpił Józef Kotarbiński) wprowadzone jako element tradycyjnego repertuaru po modernistycznej dramaturgii⁴. Zaburzona chronologia pokazała, że dopiero doświadczenie estetyczne modernistów umożliwia odczytania tekstów romantycznych, a także, że dramaty młodopolskie okazały się mniej nowoczesne aniżeli teksty romantyków. Zostawiając na boku spór historyków i historycznoliteracką weryfikację, właśnie takie odczytanie romantyzmu – jako nowocześniejszego i bardziej aktualnego od modernistycznej sztuki – stało się istotne dla polskiej awangardy. Właśnie ta dychotomia tradycji (podtrzymywanej przez recepcję, utwierdzoną przez szkolną wykładnię) i nowości estetycznej dała podwaliny mitu założycielskiego polskiej awangardy.

„My, futuryści polscy, składamy w tym miejscu polskiej poezji romantycznej okresu niewoli, ktorej widma dzisiaj bez litości szcuć i dobijać będziemy – hołd za to, że w czasach wielkiego skupiańa się i powolnego dojrzewania Narodu Polskiego nie była sztuką «czystą», a właśnie głęboko narodową, że pisana była sokiem i krwią samego pszelewającego się życia, że była tętnem i kszukiem swojego drńa, jaką w ogule i jedyńe może i muśi być każda sztuka”⁵.

³ Ibidem, s. 4.

⁴ Zob.: M. Prussak, Wstęp [w:] S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. M. Prussak, BN I-225, wyd. II, Wrocław 2007.

⁵ B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, op. cit., s. 8.

Tak Bruno Jasieński odda hołd polskiemu romantyzmowi, aby w tym samym mani-
feście napisać:

„Będziemy zwozić taczkami z placuw, skweruw i ulic ńeswiewe mumie mickiewiczuw i słowackich.
Czas opruźnić postumenty, oczyścić place, pszygotować miejsca tym, ktuży idą”⁶.

Tradycja jest tu krytykowana i odrzucana dokładnie z tych samych powodów, dla któ-
rych składa się jej „hołd”. Ten paradoks będzie istotny dla etosu polskiej awangardy, także
dla późniejszej jej recepcji – w ten sam sposób do tradycji będą odnosić się pod koniec
XX wieku samodefiniujący się jako awangardzista Tadeusz Kantor czy nowatorski twórca
Jerzy Grotowski i inni twórcy, nie tylko teatralni.

Dychotomia jakości estetycznych i postawy twórczej oraz stereotypowego, tradycyj-
nego odbioru sztuki romantycznej jest istotna z kilku powodów. Po pierwsze, co swoiste
dla awangardy, ustanawia przeciwnika. Po drugie nadaje wystąpieniom awangardowym
legitymację w postaci kontynuacji postawy twórczej zakorzenionej w tradycji. To bar-
dzo typowe dla polskiej awangardy historycznej – odczytywanie twórczości ugruntowanej
w tradycji jako nowoczesnej estetycznie, jako awangardowej właśnie. Silne wspieranie
się na tradycji romantycznej jest nadawaniem legitymacji zarówno sobie jako autorowi
dzieła, artyście, jak i nurtom estetycznym, w imię których dokonuje się „heretyckiego”
(to termin Tadeusza Kantora) wystąpienia przeciwko tradycji. Na poziomie deklaracji
artyści niszczą więc tradycyjny model odczytywania dawnej sztuki, ale bazują przecie-
ż na (właśnie tradycyjnym) silnie obecnym micie romantycznego artysty. To dlatego, między
innymi, Stanisław Wyspiański określony został przez Ignacego Fika jako największy polski
futurysta⁷.

Takie paradoksalne utożsamienie się artystów powoduje specyficzne zaistnienie
w świadomości odbiorców. Awangardiści powtarzają gest poetów romantycznych, któ-
rzy nie dość, że zbuntowali się przeciwko zastanym konwencjom estetycznym, to jeszcze
umieli stworzyć dyskurs (wzorowy i normatywny) romantycznego buntu trwający w historii.
To oczywiście ukształtowana w późniejszym okresie narracja (o czym świadczy wypowiedź
Fika z 1939 roku). Jednak takie ahistoryczne odczytanie romantyzmu pokazuje, jak silna
jest ta tradycja i jak pozorne było jej burzenie przez awangardę.

Rzutowanie nowoczesnego rozumienia przemian estetycznych na epoki wcześniejsze,
reinterpretacja tradycji to cechy charakterystyczne nie tylko dla polskiej awangardy. Jed-
nym z elementów nowoczesności jest bowiem poszukiwanie swoich własnych korzeni po-
przez odczytywanie przeszłości według nowoczesnych kategorii. Przywołane przeze mnie
(co prawda arbitralnie wybrane) przykłady pokazują postawę charakterystyczną zarów-
no dla pierwszych wystąpień twórców awangardowych, jak i późniejszych, kiedy przed-
miotem refleksji stała się autoświadomość awangardy, próbującej określić znaczenie

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1938)*, Kraków 1939.

tego ruchu w historii sztuki. Do tego aż chce się dodać wypowiedź Tadeusza Kantora, który pod koniec XX wieku stwierdza:

„Kiedy mi podawano, a podawano mi przykłady bardzo ostre, Mickiewicza, to była bardzo ostra dyskusja, kiedy mi zarzucano, oczywiście, że jestem prawie kosmopolitą, wyjąłem Lautréamonta i przytoczyłem tego największego heretyka w poezji światowej, tego największego, no, heretyka, poetę, który zboczył, wedle oczywiście tej małomieszczańskiej etyki, zboczył właściwie wszystkie wartości. Największy poeta właściwie europejski, który w jednym z rozdziałów, pisze, że gdyby nie przeczytał Wielkiej Improwizacji, to by tej książki nie napisał. To znaczy, że Mickiewicz był, przede wszystkim, awangardzistą. (śmiechy) (...) to był przede wszystkim twórca romantyzmu, nowego kierunku. Dopiero później, dopiero później, potem, był tym, który napisał Dziady, prawda, i który napisał Pana Tadeusza”⁸.

Kantor wypowiada się w czasach, kiedy takie odczytanie Mickiewicza było tak bardzo oczywiste, że zmieniło się w stereotyp – skonstruowany przez awangardzystów i przez nich powielany.

2

Ahistoryczne ujęcie awangardy (zapropozowane i powielane przez samych twórców) powoduje problemy terminologiczne, a te pokazują trudności z opisem samych zjawisk, co wynika z dwóch przyczyn. Jedną z nich jest perspektywa czasowa i konwencjonalizacja awangardy – perspektywa ta powoduje oczywistą syntetyczność spojrzenia (podkreślana ona jest zresztą przez wielu badaczy, nie tylko polskiej sytuacji). Drugim zaś elementem jest właśnie ahistoryczna propozycja mitu awangardowego, w którym mieszają się kategorie awangardowości, modernizmu i nowoczesności.

Ta oczywistość awangardowego odczytywania romantyzmu ugruntowana została także w późniejszych okresach przemian estetycznych. Tworzona w latach trzydziestych koncepcja teatru monumentalnego była właśnie wyrazem tego braku zdefiniowanych kryteriów i kategorii podziału na nowoczesne i tradycyjne postrzeganie sztuki. Bazując na romantycznych i modernistycznych (wywiedziona została z teorii i praktyki twórczej Stanisława Wyspiańskiego) wzorcach estetycznych, a także na społecznej, narodotwórczej roli, jaką przypisano sztuce, była jednocześnie koncepcją wpisującą się we współczesne tendencje estetyczne. Tradycyjna w warstwie deklaratywnej była nowoczesna w funkcji społecznej sztuki (jej celem było stworzenie polskiego stylu teatralnego), wpisywała się też w nowoczesną tendencję monumentalizmu bliskiemu poetyce katastrofistów, między innymi z grupy Żagary.

Podobne problemy generuje teatr Mieczysława Kotlarczyka. Teatr Rapsodyczny podczas drugiej wojny światowej świadomie odwoływał się do tradycji najbardziej narodowej, klasycznej polskiej literatury. Jednocześnie nie krył swojej misji religijnej i moralnej.

⁸ Zapis spotkania z publicznością w Nowym Jorku z 1982 roku. Archiwum Cricoteki w Krakowie.

Przy całym swoim sztafażu tradycjonalistycznym pozostawał teatrem epickim i perswazyjnym, celowo deprecjonującym jakości estetyczne wobec przekazu ideowego i intelektualnego (co podkreślał w swoich recenzjach Karol Wojtyła).

W ten sam sposób *Balladyna* Juliusza Słowackiego i *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego odczytane zostały przez Tadeusza Kantora w jego podziemnym Teatrze Niezależnym. Artystyczna realizacja nowoczesnych koncepcji (przede wszystkim konstrukttywizmu i *ready-made*) została wpisana i przypisana klasycznym twórcom romantycznym i modernistycznym (Kantor, rzecz jasna, nie był jedynym artystą, który posługiwał się taką metodą twórczą – zrobił tak przecież Leon Schiller i Andrzej Pronaszko w inscenizacji *Dziadów*, tak robili Jerzy Grotowski, Jerzy Grzegorzewski, z tego pomysłu wyrasta też polska specyfika aluzji politycznych wpisywanych w klasyczne teksty itd.).

W późniejszym okresie autor *Umarłej klasy*, który w swoich teoretycznych rozważaniach poszukiwał także specyfikacji polskiej sztuki nowoczesnej (i po latach upominając się o uznanie oryginalności polskich twórców, jak choćby Marii Jaremy, walczył z zarzutami, które pojawiły się już w latach dwudziestych ubiegłego stulecia), powie:

„Nasnęła mi się teraz taka myśl i niech to nie będzie przyjęte jako jakiś szczególny patriotyzm. Otóż sądzę, że sztuka polska ma w sobie coś, czego nie mają inne kultury. Znaczeniowość mianowicie. Pewnie też dlatego nie rozumiemy nas na Zachodzie. Taka formuła Cezanne’a na obraz: harmonijne zestawienie form, kolorów i linii. Tylko tyle. Jeżeli ludzie na obrazie grają w karty, to nie chodzi o grę, a czysto formalną strukturę estetyczną”⁹.

Wypowiedź Kantora jest o tyle ważna, że komponuje się z inną teorią tego artysty, dotyczącą braku prądów surrealistycznych w polskiej sztuce. Jako przyczynę wymienia on silną religię katolicką, wydaje się jednak, że istotniejszy był tu wpływ sztuki i estetyki konstruktivistycznej. Zresztą Kantor dokonuje również podziału awangardowej Europy na kraje konstruktivistyczne i surrealistyczne. Do tej pierwszej grupy należą przede wszystkim Rosja, Polska i Niemcy – co istotne, a czego Kantor już nie dodaje, to kultury, które są silnie oparte na micie romantycznym i na awangardowym odczytywaniu romantyzmu. Właśnie dlatego polscy twórcy wyprzedzają, czy wykonują paralelnie, gest tworzenia „biblioteki surrealistycznej”, przypisywania jakości awangardowych sztuce wcześniejszej. Brak surrealizmu w Polsce (poza nielicznymi wpływami), spowodowany był właśnie tak silną tożsamością z romantyczną postawą twórczą i jej rzutowaniem na sztukę awangardową.

Tym samym surrealistyczna reinterpretacja tradycji nie była u nas traktowana jako aż tak odkrywca i przełomowa, awangardowa. Bretonowskie odkrycie romantyzmu – przeciwko poetyce realistycznej – w Polsce okazało się naturalne: postawa awangardowa stała się przedłużeniem postawy romantycznej. Kreacja Mickiewicza zinterpretowana

⁹ Nie znoszę ścisłu, rozmowa Tadeusza Kantora z Teresą Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.

przez Kantora pokazuje właśnie paradoks romantycznej postawy jako tej, która jest tradycyjna i oparta na buncie jednocześnie.

3

Inna Kantorowska wypowiedź dotyczy właśnie specyfiki polskiej tradycji artystycznej – co ważne, jest to wypowiedź podsumowująca:

„Polska jest znana z tego, że niszczy swoją tradycję, pomimo, że ciągle się uważa, że my jesteśmy bardzo tradycyjni, że walczymy o tę tradycję, nieprawda... myśmy szalenie rzeczy dużo nie zapomnieli... ale zapomnieliśmy zachować”¹⁰.

Sformułowanie takiej koncepcji twórczości i rozciągnięcie jej na „polską kulturę” jest oczywiście wynikiem tradycyjnego i awangardowego odczytywania romantyzmu. Powoduje to, że postawa twórcza definiowana jest poprzez romantyczne kategorie: buntu, wyłomu, oryginalności etc. Dlatego, jak powie Kantor, „prawdziwa sztuka jest awangardowa”. To bowiem silny i utrwalony w tradycji obraz sztuki romantycznej, a tak naprawdę mīt romantycznego artysty definiuje polską koncepcję awangardowości. Stąd pojawienie się kultu postawy romantyczno-awangardowej, a za pierwszymi twórcami nowej sztuki, twórczość jako taka – także ta tradycyjna – traktowana jest jako awangardowa.

Rodzi to specyficznie polską narrację, w której sztuka i postawa awangardowa wypiera z dyskursu twórczość klasyczną czy tradycyjną, akcentując jako wartość jakość romantycznego buntu. Jest to również, poniekąd, wynikiem zdefiniowania przeciwnika przez polskich futurystów. Atakowany romantyzm nabiera znaczenia poprzez eksponowanie buntu zbudowanego na romantycznym micie. Automatycznie realizm zostaje zdeprecjonowany jako zaprzeczenie prawdziwej artystycznej postawy.

Konwencjonalizacja i klasycyzacja sztuki awangardowej doprowadziła do tak zwanej awangardy oficjalnej. Dychotomia romantycznego stereotypu jako jednocześnie klasycznego i awangardowego nadal silnie wpływa na postrzeganie twórczości i została w dużej mierze ukształtowana przez artystów awangardowych. Przesądziła nie tylko o specyfice polskiej awangardy, lecz także o wytworzeniu się dyskursu awangardowego i definiowania samej awangardowości. Dobrym tego przykładem jest twórczość artystów z początku XXI wieku, którzy uprawiając teatr polityczny, postdramatyczny (ewidentnie pozostający pod wpływem estetyki i teorii niemieckiego teatru politycznego), sięgają do inscenizacji tekstów romantycznych. *Dziady*. *Ekshumacja* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki pokazują temat odzyskanej wolności, odnosząc się właśnie do krytyki społeczeństwa sformułowanej przez Mickiewicza. Niejako powtarzają prowokację romantycznego (i klasycznego) przeciwieństwa. Podobnie przepisuje znaczenia Paweł Wodziński, wpisując w swoje

¹⁰ Wypowiedź Tadeusza Kantora, archiwum Cricoteki w Krakowie, nr KWZ 247 – 2003 – 5.

Dziady kwestie kolonizacji – dzisiaj wynikającej z podziałów ekonomicznych, jednocześnie sugerując, że w czasach Mickiewicza była ona wynikiem dominacji Polski nad narodem litewskim.

Zatem tradycja niszczenia tradycji, odwoływanie się do najbardziej klasycznych utworów jako najbardziej awangardowych – oznacza tutaj wyłom w konwencji, prowokację wobec ustalonych dyskursów i jednocześnie spójny projekt estetyczny, który staje się wzorcowy dla następnych artystów. To szeroka definicja awangardowości, która obejmuje nie tylko różne poetyki, lecz także epoki.

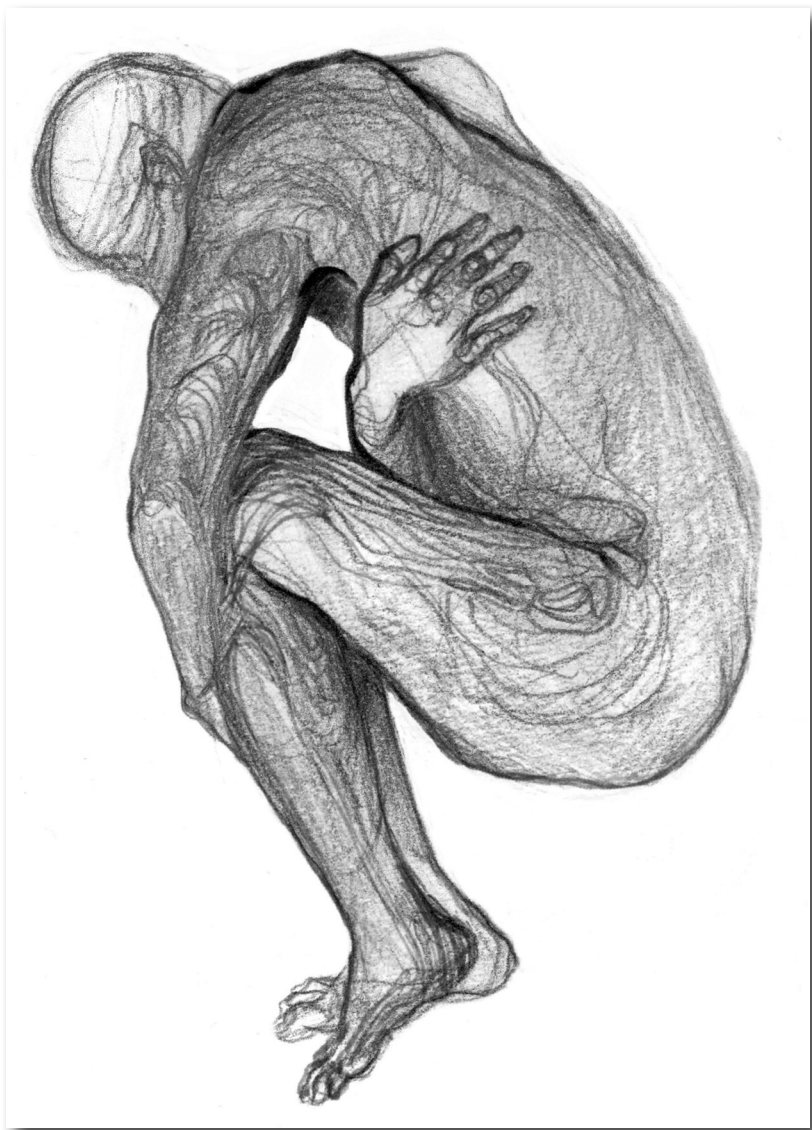
Summary

The Tradition of the Destruction of Tradition

The paper focuses on the attributes of the polish avant-garde, especially in the modern polish theatre. In Tadeusz Kantor's words: it is „the tradition of the destruction of tradition”. The most important and influential tradition in Poland – since the nineteenth century – is romanticism and its legacy. Twentieth-century artists saw it as both traditional and modern. It was a paradox of the polish avant-garde of the last century (until now). The article demonstrates how Polish theatre directors have fought with romantic aesthetics and the cultural identity it helped shape.

Keywords: avant-garde, Tadeusz Kantor, romanticism, tradition, theatre

Słowa kluczowe: Awangarda, Tadeusz Kantor, romantyzm, tradycja, teatr



Adrianna Marciniak, *Dwoje ludzineków*

Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Paweł Stangret

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)

Tradycja niszczenia tradycji

The Tradition of the Destruction of Tradition

- Fik, Ignacy. Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1938), Kraków 1939.
- Jasiński, Brunon. Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia [w:] Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, oprac. Z. Jaroński, BN I-230, Wrocław 1978.
- Kantor. Tadeusz. Wypowiedź Tadeusza Kantora, archiwum Cricoteki w Krakowie, nr KWZ 247 – 2003 – 5.
- Kantor. Tadeusz. Nie znoszę ścisku, rozmowa Tadeusza Kantora z Teresą Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.
- Prussak, Maria. Wstęp [w:] S. Wyspiański, Hamlet, oprac. M. Prussak, BN I-225, wyd. II, Wrocław 2007.
- Stern, Anatol; Wat, Aleksander. Prymitywiści do narodów świata i do Polski [w:] Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, oprac. Z. Jaroński, BN I-230, Wrocław 1978.