

Nowe pisarstwo

Przełożył Patryk Gołębiowski

Moim zdaniem ruchy awangardowe powstały po zakończeniu procesu profesjonalizacji artystów, kiedy trzeba było zacząć od nowa. Kiedy sztuka była już wymyślona i pozostała tylko produkcja dzieł, mit awangardy umożliwił przejście drogi od początku. Jeżeli oryginalny proces trwał dwa, trzy tysiące lat, to ten zaproponowany przez awangardę mógł funkcjonować tylko jako symulakrum albo pantomima i stąd typowa dla awangardy ludyczna, a w każdym razie „mało poważna” aura, jej karnawałowe rozchwianie. Ale Historia nie znosi stabilizacji i awangarda była sprzeciwem sztuki jako praktyki społecznej, mającym na celu odtworzenie dynamiki ewolucyjnej.

W rezultacie – ograniczmy się do gatunku powieści – kiedy tylko zaistnieje wzorzec powieści „profesjonalnej”, cechującej się doskonałością, której nie sposób przewyższyć w ramach gatunkowych założeń (powieści Balzaca, Dickensa, Tolstoja, Manzonięgo), pojawia się niebezpieczeństwo, że sytuacja się utrwali. Ktoś może powiedzieć: jeżeli grozi nam jedynie to, że wszystkie powieści będą takie, jak Balzaca, to jesteśmy gotowi podjąć to ryzyko, i to chętnie, ale tak się składa, że trudno mówić zaledwie o ryzyku, gdyż stan rzeczy istotnie się utrwalił i tysiące twórców XX wieku pisało powieści balzakowskie: niekończący się zalew powieści historycznych, rozrywkowych lub ideologicznych, czyli *commercial fiction*. Żeby postąpić choć krok dalej, jak uczynił to Proust, niezbędny jest niezwykle wysiłek i poświęcenie całego życia. Działa tu prawo zmniejszających się zysków, zgodnie z którym odkrywca, z racji pierwszeństwa, zajmuje właściwie całe terytorium, a jego naśladowcy mają coraz mniejsze pole manewru, na którym coraz trudniej o postęp.

Osiągnąwszy status profesjonalisty, pisarz staje przed wyborem dwóch dróg, w równym stopniu podszytych melancholią: albo dalej pisać powieści w starym stylu w uwspółcześnionych realiach, albo podjąć heroiczną próbę wykonania kroku naprzód. Ta druga możliwość szybko okazuje się ślepą uliczką: podczas gdy Balzac napisał pięćdziesiąt powieści i znalazł jeszcze czas dla siebie, Flaubert napisał, wykrwawiając się, pięć, Joyce – dwie, a Proust – tylko jedną. I była to praca, która wdarła się do życia, wchłonęła je niczym nieludzki hiperprofesjonalizm. Istnienie zawodu literata było stadium chwilowym i niestałym, które mogło funkcjonować wyłącznie w konkretnym momencie historycznym; powiedziałbym, że mogło ono funkcjonować wyłącznie jako proces spełniania się pewnej obietnicy i zaraz po jej krystalizacji przyszedł czas, by szukać czegoś nowego.

Na szczęście istnieje trzecie wyjście: awangarda, która jest moim zdaniem próbą odzyskania maniery dyletanta na najwyższym poziomie syntezy historycznej, innymi słowy, postawienia kroku na polu już niezależnym i ugruntowanym społecznie

oraz opracowania na nim nowych praktyk, które przywróciłyby sztuce łatwość tworzenia cechującą ją na początku.

Profesjonalizacja implikuje specjalizację. Dlatego awangardy bezustannie odwołują się w zróżnicowany sposób do słynnej kwestii Lautréamonta: „Poezja musi być tworzona przez wszystkich. Nie przez jednego”¹. Wydaje mi się, że błędem jest interpretowanie tej frazy w sensie czysto liczbowym i demokratycznym albo odczytanie z niej dobrych intencji o utopijnym charakterze. Być może jest na odwrót: gdyby poezja była czymś, co mogą uprawiać wszyscy, to poeta nie musiałby wyróżniać się z grona innych ludzi, uwolniłby się od zgrzytów, które nazywamy talentem, stylem, misją, pracą, i tym podobnych psychologicznych udręk. Nie musiałby już dłużej być poetą przeklętym, cierpieć ani niewolniczo oddawać się coraz mniej docenianej przez społeczeństwo pracy.

Profesjonalizacja zagroziła historyczności sztuki, a w każdym razie ograniczyła jej historyczny aspekt do zawartości, formę zaś zostawiła w stanie hibernacji. Innymi słowy, zburzyła dialektykę między formą a treścią, dialektykę, która stanowi o artyzmie sztuki.

Co więcej, profesjonalizacja ograniczyła praktykowanie sztuki do wąskiego społecznego sektora specjalistów, przez co przepadło bogactwo doświadczeń całej reszty społeczeństwa. Artyści czuli się zobowiązani „dać głos tym, którzy go nie mają”, tak jak robili to bajkopisarze, u których można było usłyszeć osły, papugi, wieśniaków, muchy, krzesła, królów, chmury. Do sztuki dwudziestowiecznej wdarła się prozopopeja.

Narzędzie awangardy – nadal trzymamy się mojej teorii – to metoda. Zdefiniowana z perspektywy negatywnej metoda jest zwodniczym symulakrum procesu, za pomocą którego kultura determinuje *modus operandi* artysty. Z punktu widzenia awangardy to jedyny sposób odtworzenia konstytutywnego radykalizmu sztuki. W istocie ocena nie ma tu znaczenia. Awangarda z natury zawiera w sobie szyderstwo, które traktuje jako kolejne tworzywo artystyczne.

W tym sensie, rozumiana jako ogół twórców metod, awangarda nie traci na znaczeniu i dwudziesty wiek zawdzięcza jej wysyp map skarbów czekających na wykorzystanie. Konstruktivism, zapis automatyczny, *ready made*, dodekafonia, *cut-up*, przypadek, indeterminizm. Wielcy artyści XX wieku to nie ci, którzy tworzyli dzieła, tylko ci, którzy wymyślali metody, żeby dzieła tworzyły się same albo żeby się nie tworzyły. Po co nam dzieła? Kto chce kolejnej powieści, kolejnego obrazu, kolejnej symfonii? Jakby już nie było ich wystarczająco wiele!

Konkretne dzieło zawsze będzie miało wartość przykładu, a przykład można zastąpić innym, przy czym zmienia się zaledwie siła przekazu: ale my i tak jesteśmy już przekonani.

Problem tkwi w stwierdzeniu, czy dane dzieło sztuki jest konkretnym przypadkiem czegoś ogólnego, co stanowi o danej sztuce lub danym gatunku. Mówiąc: „Przeczytałem wiele powieści, na przykład *Don Kichota*”, podejrzewam, że nie oddajemy temu dziełu należytej sprawiedliwości. Wyjmujemy je z Historii, aby umieścić na regale w muzeum albo w supermarkecie. *Don Kichot* to nie jedna z powieści, tylko fenomen unikalny

¹ C. de Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.

i niepowtarzalny, innymi słowy, historyczny, od którego wziął się wyraz „powieść”. W sztuce przykłady nie są przykładami, ponieważ są unikalnymi wytworami, niepoddającymi się żadnemu uogólnieniu.

Kiedy cywilizacja się starzeje, mamy do wyboru albo nadal tworzyć dzieła, albo wymyślić od nowa sztukę. Jednak miarą starzenia się cywilizacji jest liczba pomysłów już stworzonych i wyeksploatowanych. Wtedy ta druga możliwość staje się coraz trudniejsza, bardziej wymagająca i mniej wdzięczna. Chyba że pójdzie się na skróty, co zawsze będzie się wydawać nieco nieodpowiedzialne lub wulgarne, i zastosuje metodę. I właśnie to robiły awangardy.

Kiedy sztuka zamieniała się w zwykłą produkcję dzieł przez tych, którzy umieli i mogli je wytwarzać, ruchy awangardowe interweniowały, żeby reaktywować proces od jego korzeni, a robiły to, zastępując hołubiony do tej pory rezultat procesem. Sam ów zamiar pociąga za sobą inne postulaty: żeby sztuka mogła być tworzona przez wszystkich, żeby uwolniła się od ograniczeń psychologicznych i – ogólnie rzecz biorąc – żeby „dziełem” była metoda tworzenia dzieła bez samego dzieła albo z dziełem o charakterze dokumentalnego dodatku, którego sensem jest wyłącznie możliwość odtworzenia procesu jego powstawania.

Chcę zilustrować powyższy wywód postacią mojego ulubionego artysty, amerykańskiego muzyka Johna Cage’a, którego twórczość jest nieskończonym źródłem metod. I choć Cage był muzykiem, nie przestaję mówić o literaturze. Wprost przeciwnie. Postulat, żeby „poezja była tworzona przez wszystkich, nie przez jednego”, oznacza również, że ów „jeden”, przystąpiwszy do działania, będzie się zajmował wszystkimi dziedzinami sztuki, nie jedną. Metoda umożliwiła komunikację między różnymi formami sztuki i powiedziałbym, że to pozostałość po rajskim systemie sztuki, w którym wszystkie jej rodzaje stanowiły jedność, a artysta był człowiekiem bez szczególnych predyspozycji zawodowych. Z tego względu John Cage nie jest tu przykładem. To nie przykład, tylko rzecz sama w sobie, o której mówię.

Jego historia jest znana: młody człowiek pragnący być artystą, który nie miał warunków, żeby zostać muzykiem, i który właśnie dlatego został muzykiem... Mamy tu wyłom w ciągu przyczynowo-skutkowym, przez który wślizguje się awangardowość. Przedtem historii muzyków przedstawiały się na odwrót, a kanonem było życie Mozarta: predyspozycje były tak ważne, impuls sprawczy tak rozstrzygający, że aby wyznaczyć początek historii, trzeba było przemierzać wstecz biografię, aż do wczesnego dzieciństwa, aż do kołyski, i nawet jeszcze wcześniej, aż do rodziców lub dziadków. U Cage’a impuls ten dryfuje niezakotwiczony i w istocie przemieszcza się ku starości artysty. Można by go równie dobrze umiejscowić w ostatnich latach życia, w pięknych utworach, których tytułami były liczby, skomponowanych między rokiem 1987 i jego śmiercią w roku 1992. Korzyść z przesuwania tego impulsu w przyszłość polegała na tym, że trzeba go było za każdym razem wymyślać: Cage nigdy nie miał jednoznacznej, zakotwiczonej w przeszłości motywacji, żeby zostać muzykiem. Gdyby ją miał, mógłby się poświęcić wyłącznie

wytwarzaniu dzieł. Tak się złożyło, że musiał robić coś innego. Różnicę tę może wyjaśnić zwięzłe omówienie jednego z jego dzieł, *Music of Changes* z 1951 roku.

Music of Changes to utwór na fortepian, a metoda twórcza opierała się na heksagramach *Księgi przemian* (*I-cing*). Do stworzenia dzieła posłużył przypadek. Nie można powiedzieć, że Cage je „skomponował”, bo czasownik ten oznacza świadome rozmieszczenie poszczególnych elementów. Tu kompozycja była przedmiotem metodycznej negacji.

Cage korzystał z trzech kwadratowych tabel o szerokości i długości ośmiu pól; każda tabela składała się zatem z sześćdziesięciu czterech pól, co odpowiada liczbie heksagramów *Księgi przemian*. Pierwsza tabela zawierała wyłącznie dźwięki. Każdemu polu przypisane było „zdarzenie dźwiękowe”, czyli jedna lub kilka nut. Występowały one tylko na polach nieparzystych; pola parzyste były puste i oznaczały ciszę. Druga tabela, również o sześćdziesięciu czterech polach, zawierała długości trwania, których nie używa się przy zadanym metrum. Tu sześćdziesiąt cztery pola były wypełnione, bo długość trwania odnosi się zarówno do dźwięku, jak i do ciszy. Trzecia tabela, w której wypełnione zostało tylko jedno pole na cztery, określa dynamikę, od *pianissimo* do *fortissimo*, a wartości używane są osobno albo łącznie, czyli przy przejściu między dźwiękami.

Sześć rzutów dwiema monetami decydowało o wyborze heksagramu z *Księgi przemian*. Numer tego heksagramu odsyłał do pola w tabeli dźwięków. Kolejne sześć rzutów (kolejny heksagram) określało długość trwania wybranego wcześniej dźwięku, a trzecia seria rzutów wyznaczała dynamikę. (Oprócz tego była też czwarta tabela, gęstości: również losowo określano liczbę warstw dźwięku w danej chwili; mogło ich być od jednej do ośmiu). O długości każdej z czterech części, ich strukturze i czasie trwania całości również decydował przypadek.

Utwór od początku do końca powstał w wyniku metodycznej i czysto automatycznej pracy wyznaczania parametrów każdego kolejnego dźwięku. Jakie jest brzmienie dzieła? Z założeń twórczych wynika, że może ono być dowolne. Nie będzie melodii ani rytmu, ani progresji, ani tonalności – nie będzie niczego. Będzie tylko to, co wyjdzie za sprawą przypadku; innymi słowy, jeżeli przypadek tak zechce, będą wszystkie te rzeczy.

Co ciekawe, choć można by uznać, że mając na względzie zastosowaną metodę, utwór powinien brzmieć całkowicie ponadczasowo, bezosobowo i ageograficznie, w istocie kojarzy się z rokiem 1951, brzmi jak dzieło amerykańskiego ucznia Schönberga i jest bardzo charakterystyczny dla twórczości Johna Cage’a. Jak to możliwe? Cage w 1951 roku opracował tylko metodę. Po rozpoczęciu procesu twórczego zniknęły realia historyczne, osobowość i otaczająca je cywilizacja. Jeżeli z ukończonego utworu można mimo to odczytać realia historyczne, osobowość i wpływ cywilizacji, to znaczy, że myliliśmy się, przypisując ich obecność procesom psychologicznym zachodzącym w trakcie aktu kompozycji.

Założmy, że Chopin napisałby swoje nokturny, korzystając z tej samej metody. Niekoniecznie z *Księgi przemian*, ale przy użyciu tabel elementów, z których przypadkowo wybierałby jedno z pól. Pomysł nie jest bynajmniej niedorzeczny, bo te tabele zawsze istniały, choćby wirtualnie; a rzeczywistnienie ich elementów zawsze odbywało się mniej

lub bardziej losowo, tylko że ten rodzaj przypadku zwykło nazywać się inspiracją, kaprysem lub wręcz koniecznością. Żeby zachować tonalność albo metrum wystarczyłoby przygotować tabele *ad hoc*. Oczywiście romantyzm nie mógł odrzucić nadrzędnej roli osobowości, by nie zburzyć własnego mitu. Stojący w opozycji wobec romantyzmu konstruktywizm skłaniał się ku bezosobowości i nic dziwnego, że eksperymentował z przypadkiem. W epoce tuż po Bachu komponowano niekiedy, odwołując się do przypadku, rzucając kośćmi. Rozwiązania takie stosowali między innymi Mozart, Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach. Pojawienie się osobowości artysty, jego wrażliwości i skomplikowanych relacji związanych z ego rozpoczyna się wraz z romantyzmem i wyczerpuje sto lat później. Wielki mechanik Schönberg rewolucjonizuje proces profesjonalizacji muzyków, czym przygotowuje grunt pod nowy rodzaj artysty: muzyka, który nie jest muzykiem, malarza, który nie jest malarzem, pisarza, który nie jest pisarzem. Już w 1913 roku Marcel Duchamp przeprowadził podobny eksperyment, wyznaczając nuty losowo, jednak nie przekuł go w dzieło, gdyż uznał jego wykonanie za „nader jałowe”. W rzeczy samej, po co tworzyć utwór, kiedy już się wie, jak to zrobić? Dzieło służyłoby wyłączeniu zaspokajaniu popytu lub schlebaniu narcyzmowi.

Cage usprawiedliwia zastosowanie przypadku, tłumacząc, że: „w ten sposób można stworzyć kompozycję muzyczną, której ciągłość jest wolna od indywidualnego gustu i pamięci (psychologii), jak również literatury i »tradycji« sztuki”. To, co Cage nazywa „literaturą” i „»tradycjami« sztuki”, jest właśnie kanonicznym trybem tworzenia sztuki, realizowanej poprzez „indywidualny gust i pamięć”. Awangardzista opracowuje własną metodę, własny kanon, indywidualny tryb rozpoczynania od zera procesu twórczego sztuki. Robi to, ponieważ w jego epoce, czyli naszej, tradycyjne metody okazały się wyczerpane, wyczerpane, a artyście, zamiast tworzenia sztuki, została produkcja dzieł, co wiązało się z fundamentalną stratą. I nie jest to żadna nowina. Święty Augustyn powiedział, że wyłącznie Bóg zna świat, bo go stworzył. My nie, ponieważ go nie stworzyliśmy. Sztuka byłaby zatem zamiarem osiągnięcia poznania poprzez konstrukcję obiektu tego poznania, a obiektem tym jest właśnie świat. Świat rozumiany jako język. Nie chodzi zatem o poznanie, lecz o działanie. I sądzę, że najpożyteczniejszy postulat ruchów awangardowych, których esencją jest sztuka Cage’a, to przywrócenie pierwszorzędnej roli działaniu, bez względu na to, czy będzie się ono wydawać frenetyczne, ludyczne, nieukierunkowane, niezainteresowane rezultatem. Żeby nadal można było mówić o działaniu, trzeba przestać kierować się rezultatami.

Metoda tabel elementów, którą stosuje Cage, mogłaby się sprawdzić w każdej dziedzinie sztuki. W malarstwie trzeba by stworzyć tabele podstawowych kształtów, barw, rozmiarów i za pomocą przypadku wybierać te, które będą się składać na obraz. Architekturę również można by uprawiać w ten sposób. Teatr. Ceramikę. Dowolny rodzaj sztuki. Literaturę oczywiście też.

Wspólnota metody pozwala wszystkim formom sztuki na komunikację: komunikację poprzez genezę lub proces twórczy. I, dzięki powrotowi do korzeni, gra rozpoczyna się od nowa.

Ogólnie rzecz ujmując: metoda, jakakolwiek by była, polega na powrocie do korzeni. Jako że sztuka powstaje dziś bez udziału metody, nie jest prawdziwą sztuką, ponieważ tym, co odróżnia autentyczną sztukę od zwykłego posługiwania się językiem, jest właśnie ów radykalizm.

1998



Autorka – Anna Krztoń