

**r.w. kluszczyński**

**awangarda  
rozważania teoretyczne**



**Ryszard W. Kluszczyński**

**AWANGARDA**  
**rozważania teoretyczne**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego**  
**Łódź 1997**

Recenzenci

**Anna Zeidler-Janiszewska, Stefan Morawski**

Redaktor Wydawnictwa UŁ

**Ewa Siwińska**

Korekta

**Danuta Wendland**

Projekt okładki, opracowanie graficzne i skład komputerowy

**Grzegorz Laszuk**

© Copyright by **Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego** 1997

**Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego**

1997

Wydanie I. Nakład 500 + 55 egz. Ark. wyd. 7,5.

Ark. druk. 8,0. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100.

Przyjęto do Wydawnictwa UŁ 20.08.1996 r.

Zam. 99/2798/97. Cena zł 8,-

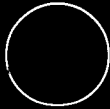
Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego

Łódź, ul. Pomorska 143

**ISBN 83-7171-043-7**



**wstęp**





Książka ta obrazuje drogę, którą przebyłem w celu uchwycenia istoty zjawiska określanego jako Wielka Awangarda. Opracowując mianowicie szersze zagadnienie związków filmu okresu kina niemego i klasycznej awangardy stanąłem przed koniecznością skonstruowania teoretycznego modelu awangardy, formacji artystycznej, której znaczenie dla losów dwudziestowiecznej kultury możemy należycie ocenić dopiero z perspektywy dnia dzisiejszego. Sięgnąłem w tym celu po rozprawy dotyczące teorii interesującego mnie zjawiska. Wówczas okazało się, że kolejne lektury, zamiast porządkować i wyjaśniać sporne kwestie związane z przedmiotem rozważań, podsycają tylko moje wątpliwości i mnożą nowe problemy. Już bowiem zamiar zbudowania, na podstawie istniejących prac, samej tylko definicji pojęcia „awangarda” nie powiódł się. Przegląd stanowisk ujawnił znaczne różnice pomiędzy poszczególnymi koncepcjami, sprzeczności między właściwościami przypisywanymi przez różnych autorów sztuce awangardowej, a to prowadziło do wniosku o niemożliwości skonstruowania zadowalającego, klasyfikacyjnego bądź typologicznego, pojęcia awangardy. W konsekwencji wypadałoby uznać, że awangarda jest nazwą zbiorową dwudziestowiecznych prądów artystycznych, z których każdy z osobna można nie najgorzej scharakteryzować, ale które nie łączą się w żadną spójną całość. Rozwiązanie takie nie mogło jednak mnie zadowolić. Cele, ku jakim zmierzałem: odtworzenie świadomości filmowej Wielkiej Awangardy, a zwłaszcza budowa modeli filmu awangardowego, wymagały, abym dysponował określonym pojęciem awangardy. Pojęcie to powinno być tak skonstruowane, aby implikowało konkretne dyrektywy badawcze, pozwalające wybrać z natłoku różnorodnych zjawisk te, które posiadają istotne



znaczenie dla rozwiązywanego problemu, i tym samym uniknąć podnoszenia faktów o znaczeniu drugo- i trzeciorzędnym do rangi faktów podstawowych.

Uświadomiłem sobie przy tej okazji, że każda całościowa i porównawcza analiza zjawisk awangardowych wymaga posłużenia się takim właśnie pojęciem – źródłem założeń badawczych. Istnieje bowiem ścisły związek pomiędzy hipotezą przedmiotu, a metodą jego badania. Mniemanie, iż samo studiowanie faktów, nie poprzedzone refleksją teoretyczną, wyłoni odpowiedzi na nasze pytania, dawno już trafiło do rzędu naukowych urojeń.

To przeświadczenie sprawiło, iż odsunąwszy na drugi plan problematykę relacji: film – awangarda, skupiłem się na zagadnieniach teorii awangardy. Przyjąłem, że trudności, z jakimi borykali się autorzy prac teoretycznych, wyniknęły przede wszystkim stąd, iż posługiwali się oni narzędziami dostosowanymi do badania wytworów sztuki tradycyjnej, a nie – awangardowej. Tymczasem awangarda, kwestionując dotychczas istniejącą sztukę, sproblematyzowała zarazem dotychczasowe instrumentarium analityczne.

Tak narodził się pomysł wykorzystania teorii rosyjskiej szkoły formalnej, bowiem właśnie jej zasady badawcze wyróżniły się w rezultacie rozważań nad sztuką (głównie literaturą) awangardową i były wolne od balastu tradycyjnej erudycji. Starłem się zinterpretować metodologię formalistów w taki sposób, aby uczynić ją na powrót tym, czym była u swych źródeł: pracownią studiów nad awangardą.

Postępowanie to, oprócz tego, iż przyniosło wiele pożytecznych wniosków, wykorzystanych w dalszej fazie prezentowanych tu rozważań (rozdział 5), wyznaczyło nader ostro obszar, na którym tracą swoją skuteczność poznawczą wszystkie





teorie ergocentryczne, nastawione głównie na badanie struktur artefaktów. Obszar ten zarysował się wraz z wystąpieniem awangardy – na pograniczu sztuki i rzeczywistości pozaestetycznej, w polu działania najbardziej radykalnych artystów awangardowych problematyzujących swymi dokonaniem zarówno ideę przedmiotowego dzieła sztuki, jak i większość podstawowych kategorii estetycznych.

Następnym więc etapem było przyjrzenie się związkom zachodzącym pomiędzy sztuką awangardy a rzeczywistością realną, relacjom współtworzącym awangardową postawę wobec codzienności. W kontekście tych zagadnień pojawił się również film, z wielu powodów uznawany przez awangardowych artystów za wzór do naśladowania.

Teraz dopiero, wykorzystując równocześnie wnioski z analizy teorii formalnej i ustalenia dotyczące awangardowej postawy wobec rzeczywistości pozaestetycznej, mogłem pokusić się o skonstruowanie poszukiwanego modelu awangardy.

I na tym można by było właściwie zakończyć pracę. Jednak zmiana sytuacji awangardy w kontekście kultury artystycznej, zmiana, której pierwsze oznaki dostrzeżono w połowie lat siedemdziesiątych, poszerzyła te rozważania o jeszcze jeden wątek. Spróbowałem mianowicie na zakończenie określić nowy, kształtujący się współcześnie status awangardy. Rozdział ostatni jest zarazem moim głosem w dyskusji na ten temat, która odbyła się w Polsce na łamach licznych periodyków, przede wszystkim – „Sztuki” i „Projektu”.







rozdział 1

# **kłopoty z definicją**





Awangarda – bunt artystów przeciw konwencjom ograniczającym wyobraźnię i twórcze działanie – stała się od końca lat pięćdziesiątych przedmiotem wzmózonego zainteresowania badaczy sztuki na całym świecie. Przyczyn tego zjawiska było wiele, kilka z nich jednak wysuwa się zdecydowanie na pierwszy plan.

Oto u schyłku lat pięćdziesiątych wzmogła się częstotliwość radykalnych wystąpień artystycznych. Liczni twórcy podjęli wyzwanie rzucone u początków stulecia przez artystów Wielkiej Awangardy i dołączyli do ciągle jeszcze aktywnych pionierów awangardowej rewolty. Pojawiły się nowe propozycje: happening, pop-art, sztuka video, performance i wiele innych. Szczególnie uaktywnił się nurt działań określanych wspólną nazwą: antyszuka.

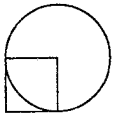
Wszystkie te zdarzenia złożyły się na drugą fazę awangardowego buntu przeciw kulturowemu i artystycznemu establishmentowi, na nową falę aktywności awangardy. Nazwa, którą wkrótce opatrzone tę formację – neoawangarda – potwierdziła jej związki z Wielką Awangardą.

Ożywienie wniesione do środowiska artystycznego przez neoawangardę spowodowało wzrost zainteresowania nowatorstwem w sztuce ze strony krytyków i teoretyków. Pragnienie zrozumienia nowych działań artystycznych zmusiło ich bowiem do powrotu ku awangardowym źródłom; studia nad sztuką pierwszego trzydziestolecia miały umożliwić poznanie zjawisk teraźniejszych. Okazało się jednak, że i na mapie sztuki awangardowej białych plam było więcej niż łądów zbadanych; aby móc skorzystać przy analizach dokonań neoawangardowych z wiedzy o awangardzie, należało najpierw dobrze poznać tę ostatnią. Ponadto, w miarę pogłębiania znajomości awangardy stało się jasne, że należy ona do zjawisk, które same w sobie godne są naukowej penetracji.

W krajach socjalistycznych podjęcie badań nad sztuką awangardową miało swoją określoną przyczynę w postaci zmiany polityki kulturalnej, która nastąpiła po dwudziestym zjeździe KPZR. Po latach realizmu socjalistycznego nastał czas dla wyobraźni artystycznej, a krytyka i nauka o sztuce podjęły pospieszne starania o nadrobienie zaległości badawczych.

W krajach zachodnich, z kolei, istotną rolę w rozwoju refleksji





nad sztuką awangardową odegrało ukształtowanie się Nowej Lewicy oraz pojawienie się młodzieżowej i uniwersyteckiej kontestacji. Szybko bowiem dostrzeżono podobieństwa i pokrewieństwa między postawami awangardowymi z początków naszego stulecia a kontrkulturowym buntem przeciw establishmentowi, oraz wspólnotę myślową ruchów awangardowych i anarchistycznych. Studiowaniu genezy młodzieżowej rewolty z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pomagał nawrót do początków wieku, do analizy najbardziej radykalnych postaw z kręgu awangardy, szczególnie dadaizmu i surrealizmu.

Myśl awangardowa zapłodniła nawet wyobraźnię metodologów: Paul Feyerabend określił swoją teorię mianem dadaizmu metodologicznego<sup>1</sup>.

Wymienione tu przyczyny w połączeniu z szeregiem innych sprzyjających okoliczności (wystawy retrospektywne, publikacje materiałów, reprinty, itp.) zapoczątkowały spóźnioną, ale za to gwałtownie rosnącą popularność awangardy<sup>2</sup>.

Zasadniczą trudnością, jaką napotkali badacze podejmujący problematykę awangardy zaraz u początków swoich rozważań, było niedookreślenie przedmiotu badań.

Różnorodność zjawisk artystycznych obejmowanych wspólną nazwą awangarda, wielość programów i postaw stanowiących teoretyczne zaplecze sztuki awangardowej, przeszkodziły w sformułowaniu takiego pojęcia awangardy, które zyskałoby aprobatę większości zainteresowanych i spełniło pomocną funkcję przy analizie tego skomplikowanego fenomenu<sup>3</sup>. Prawie każdy piszący o awangardzie w odmienny sposób rozumiał to pojęcie<sup>4</sup>. Okazało się ponadto, że dotychczasowe wypowiedzi na temat awangardy powstały w głównej mierze za sprawą samej awangardy. Twórcy i zarazem teoretycy nowej sztuki na długi czas przejęli role spełniane zwykle przez naukę i krytykę artystyczną. Ofensywność teoretyków awangardowych, fakt, że w ich wypowiedziach programy i opisy działań łączyły się z atakami na sztukę tradycyjną oraz na inne, niż własna, orientacje awangardowe, nie sprzyjała obiektywizmowi wywodów. Z kolei, nieliczne próby problematyzacji awangardy czynione z pozycji nieawangardowych były pisane przeważnie z wrogim wobec niej nastawieniem. I tutaj więc emocje osłabiły precyzję oraz trafność sądów. W ten sposób powstał dwoisty, biało-czarny obraz awangardy, rozumianej z jednej strony jako zbawienny wstrząs,

przywracający sztuce żywotność i czyniący ją zdolną do pokierowania losami świata, a z drugiej – jako erupcja barbarzyństwa i złego smaku, prymitywizmu i głupoty, jako zwiastun upadku sztuki i końca kultury. Skrajność praktyki awangardowej wywołała również skrajne na nią reakcje, które przybierały postać wypowiedzi o funkcji perswazyjnej, a nie – obiektywnego opisu. Autorom tych wypowiedzi zależało bardziej na przekonaniu swoich odbiorców o własnych racjach, niż na prawdziwości i precyzji stwierdzeń, co sprawiło, że wartość poznawcza takich enuncjacji była niewielka.

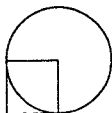


Kłopoty badaczy awangardy są jednak przede wszystkim rezultatem złożoności badanego zjawiska. Wspomniana już długotrwała monopolizacja przez awangardę jej własnych problemów oraz walki toczzone pomiędzy przedstawicielami poszczególnych nurtów wprowadzają tylko dodatkowe komplikacje i zaciemnienia obrazu.

Teoria awangardy dzieli w ten sposób kłopoty estetyki, przed którą również stanął problem określenia przedmiotu badań<sup>5</sup>. I jest to całkowicie zrozumiałe, skoro to właśnie awangarda jest odpowiedzialna za trudności estetyki. O ile jednak problem estetyka polega, mówiąc najogólniej, na tym, jak (jeśli w ogóle jest to możliwe) połączyć w jedną całość sztukę tradycyjną, awangardę i neoawangardę, to analogiczna trudność teoretyka awangardy jest mniej skomplikowana, gdyż dotyczy węższego ilościowo i mniej zróżnicowanego zakresu zjawisk. Ale pytanie stawiamy w obu przypadkach w podobny sposób: za pomocą jakich kryteriów połączyć w jeden spójny zbiór zjawiska tak różnorodne?

Wydawałoby się, że wiele prac podejmujących aspektowo problemy sztuki awangardowej, analizujących wybrane utwory, twórczość jednego artysty czy też działalność określonej szkoły, posługuje się bardzo uproszczonym rozumieniem awangardy.

W pracach tych uważa się bowiem za awangardowe to, co za takie było kiedykolwiek uznane lub co samo tak siebie określiło, a to oznacza rezygnację z wprowadzania własnych kryteriów. Za tą postawą kryje się niechęć do formułowania dogmatyczno-postulatywnego pojęcia awangardy, do spekulacji jako najprostszej metody nadania spójności badanemu zjawisku. Uważna lektura tego typu prac przekonuje, że ich auto-



rzy dysponują jednak określonymi kryteriami odróżniania wytworów awangardowych od nieawangardowych, aczkolwiek często kryteria te są nieuświadomione albo milcząco przyjęte. Jedno z nich mówi, że awangardowe to tyle, co artystycznie wartościowe. To kryterium wynika zapewne z traktowania pojęcia awangardy jako krypto-wartościującego (czemu sprzyja etymologia słowa) i w rezultacie wyznacza mu zbyt szeroki zakres. Mieści się w nim, na przykład, zarówno twórczość Jamesa Joyce'a, jak Miguela de Unamuno czy Jarosława Iwaszkiewicza. Za odrzuceniem tego kryterium przemawia również uświadomienie sobie, że wraz z nim wykłamy się w niezwykle skomplikowaną problematykę wartości estetycznych.

Inne kryterium polega na utożsamieniu zjawisk awangardowych z nowatorskimi. Awangardyzm, jako określona postawa artystyczna, staje się jednak w ten sposób faktem stale obecnym w dziejach sztuki. Takie rozumienie awangardy kłóci się więc z ogólnie przyjmowanym historycznym rodowodem zjawiska, kwestionuje też potrzebę posługiwania się pojęciem awangardy, zbędnym wobec istnienia utrwalonego już pojęcia nowatorstwa. Chcąc pozostać na tej drodze badawczej, lecz i uniknąć wskazanych niebezpieczeństw, należałoby przyjąć, że nowatorstwo stanowi *genus proximum* pojęcia awangarda i poszukiwać dalszych cech awangardy, które byłyby cechami specyficznymi nowatorstwa dwudziestowiecznego i które wyznaczyłyby *differentiam specificam* pojęcia awangardy.

Taka możliwość nie została jednak w znanych mi pracach wzięta pod uwagę<sup>6</sup>. W istniejących koncepcjach awangardy nowatorstwo, jeśli nie jest wyłącznym wyznacznikiem awangardowości, funkcjonuje tylko jako jedna z wielu równorzędnych cech tego pojęcia. Obok bowiem nowatorstwa (określonego też mianem pionierstwa) pojawia się także w funkcji charakteryzowania awangardy antytradycjonalizm, to jest postawa dystansowania się wobec dotychczasowej sztuki i zastanej rzeczywistości, negacja uznanych wartości, bunt totalny bądź tylko estetyczny. Antytradycjonalizm przybiera najczęściej postać sprzeciwu wobec konwencji dziełtnastowiecznego realizmu i symbolizmu, widziany też jest jako forma samokrytyki sztuki (*Selbstkritik der Kunst*) w społeczeństwie mieszczańskim<sup>7</sup>, oraz, wreszcie, jako bunt przeciw sztuce w ogóle i niezgoda na zastane układy społeczne. Cecha ta najsilniej ujawnia-

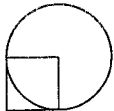


nia destrukcyjny charakter działań awangardowych<sup>8</sup>. Jako właściwość awangardy wymieniane jest także prekursorstwo, czyli antycypacja nowych wartości, torowanie drogi nowym rozwiązaniom artystycznym, oryginalność<sup>9</sup>, oraz budowanie kryteriów wartościowania dzieł sztuki opartych na nowych zasadach<sup>10</sup>. Ta cecha, w przeciwieństwie do antytradycjonalizmu, wskazuje, z kolei, na pozytywny, twórczy charakter ruchu awangardowego.



Natomiast wszystkie trzy: nowatorstwo, antytradycjonalizm i prekursorstwo, uznawane są przez wielu teoretyków awangardy za podstawowe znamiona nowej sztuki. Nie można jednak tego uznać za ustalenie ostateczne i niepodważalne. Niektóre prace na temat awangardy podkreślają jej podobieństwo do mechanizmów mody, jej krzykliwą tymczasowość, nastawienie na szokowanie publiczności za wszelką cenę, także i za cenę istnienia tylko efemerycznego<sup>11</sup>. Efemeryczność jako cecha awangardy nie łączy się jednak z prekursorstwem i antycypacją nowych wartości. Z kolei, charakterystyczne dla niektórych prądów awangardowych (na przykład konstruktywizmu) programowe i faktyczne korzystanie z uznanych za wartościowe elementów tradycji artystycznej nie pozwala na przypisanie awangardzie *en globe* cechy antytradycjonalizmu<sup>12</sup>. Także i nowatorstwo, niewątpliwa, jak mogłoby się wydawać, właściwość awangardy, nie zawsze jest nowatorstwem absolutnym; niektórzy badacze wolą mówić ostrożnie o nastawieniu na nowość i o „awangardowej ucieczce do przodu”<sup>13</sup>.

Niepewność dotycząca wartości poznawczej nie ogranicza się do wskazanych pojęć; dotyczy ona większości terminów, za pomocą których próbuje się tworzyć pojęcie awangardy. Przypisuje się, bowiem, awangardzie destrukcyjny nihilizm, katastrofizm, agnostycyzm, rezygnację z syntez racjonalistycznych i irracjonalizm<sup>14</sup> – ale mówi się też, że na obszarze sztuki awangardowej nastąpiło „przesunięcie akcentu na wymowę poznawczą zrewolucjonizowanych środków artystycznych”<sup>15</sup>. Wskazuje się na intelektualizm<sup>16</sup>, lecz także – na spontaniczność i skłonności metafizyczne<sup>17</sup>. Przypisuje się awangardzie słabo wiążący się z nihilizmem aktywizm, apologię czynu oraz dynamizm i ofensywność<sup>18</sup>. Podkreśla się, obok skłonności mistycznych, zainteresowanie dla zagadnień technologicznych i związane z nim nastawienie eksperymentatorskie, warszta-



towość, tak zwaną *scientific poetry* oraz mitologizację techniki i wynalazków cywilizacyjnych<sup>19</sup>. Wśród mniej dyskusyjnych cech awangardy wymienia się prezentyzm, to jest związek z teraźniejszością i poszukiwanie środków artystycznych związanych z impulsami współczesności<sup>20</sup>. Dostrzega się dążenie do programowości i teoretycznych uzasadnień działań twórczych, skłonność do występowania grupowego oraz wspólnotę generacyjną<sup>21</sup>. Podkreśla się wreszcie więź awangardy z problematyką społeczno-polityczną, co pozwala niektórym teoretykom widzieć w awangardzie formację sztuki nowoczesnej związaną z rewolucjonizmem społecznym, a więc – sztukę uspołecznioną<sup>22</sup>.

Poszczególne właściwości brane pod uwagę przez teoretyków awangardy dla sprecyzowania przedmiotu ich refleksji, w większości przypadków nie dotyczą jednak całego zakresu zjawisk uznawanych przez danego badacza za awangardowe, lecz wiążą się z pojedynczymi prądami awangardowymi lub ze zjawiskami także spoza obszaru awangardy. Wskutek tego zakres budowanego pojęcia awangardy staje się już to zbyt wąski, już to zbyt szeroki.

Trudność ta jest rozwiązywana poprzez sformułowanie hipotezy, iż nie poszczególne cechy, lecz ich zbiory, konfiguracje cech, definiują pojęcie awangardy. Oznacza to, że poszczególne właściwości, wzięte z osobna, nie są cechami przysługującymi wyłącznie awangardzie, że denotują zjawiska także spoza jej obszaru, natomiast za fenomen awangardowy uważa się każde zjawisko, które posiada wszystkie wskazane w definicji cechy (gdy stworzymy klasyfikacyjne pojęcie awangardy) bądź – pewną ich liczbę (gdy budujemy pojęcie typologiczne).

Koncepcje, które próbują definiować pojęcie awangardy za pomocą pojedynczych cech, grzeszą oczywistą jednostronnością wniosków. Dotyczy to Petera Bürgera, zwolennika instytucjonalnej koncepcji sztuki, który uważa awangardę za atak na tę instytucję, eliminując, mimo woli, z kręgu sztuki awangardowej fowizm, kubizm, ekspresjonizm i wiele innych tendencji<sup>23</sup>. Dotyczy to także Johna Weightmana, według którego awangardę można zdefiniować przypisując jej irracjonalizm oraz nihilistyczną postawę wobec wszelkiej tradycji w imię wyłącznego nastawienia na teraźniejszość i przyszłość<sup>24</sup>. W kręgu tak rozumianej awangardy nie znajdują dla sie-



bie miejsca, na przykład, racjonalistyczne i bynajmniej nie nihilistyczne ugrupowania konstruktywistów. Zbyt uproszczone są także koncepcje badaczy, którzy widzą awangardę jako zespolenie poszukiwań artystycznych oraz społecznego rewolucjonizmu w postawę, w której „zaczyna się realizować wewnętrzna jedność społecznych celów sztuki i rewolucyjnych dążeń klasy robotniczej”<sup>25</sup>. Takie stanowisko również usuwa z obszaru awangardy zjawiska powszechnie za awangardowe uważane.

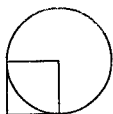
Wszystkim tego rodzaju poglądom trzeba zarzucić nadmierny dogmatyzm wyborów. Proponowane w nich definicje pojęcia awangardy są oczywiście definicjami projektującymi (a w najlepszym razie regulującymi), a nie – sprawozdawczymi.

Ale i rozstrzygnięcia posługujące się przy definiowaniu pojęcia awangardy konfiguracjami cech nie są wolne od wań. Niektóre bowiem z wymienionych wcześniej cech przypisywanych awangardzie nie dają się połączyć ze sobą w konfigurację, gdyż pozostają one wobec siebie w relacji wykluczenia (na przykład: racjonalizm i irracjonalizm, nihilizm i apologia czynu, *et cetera*).

Konstruowane konfiguracje, a wraz z nimi i pojęcie awangardy, okazują się wskutek tego niespójne. Powstaje w efekcie sytuacja, w której, jeśli pragniemy uniknąć niespójności, możemy definiować awangardę tylko za pomocą cech najogólniejszych, a te wyznaczają zakres za szeroki w stosunku do nowej sztuki i niewiele mówią o jej konkretnych przejawach. Natomiast cechy bardziej szczegółowe, pozwalające naprawdę oświetlić badany przedmiot, łączą się w konfiguracje, które denotują już tylko pojedyncze nurty sztuki awangardowej. W ten sposób rezultat nie różni się specjalnie od tego, jaki osiągamy, definiując awangardę za pomocą pojedynczych własności. Prowadzi to ostatecznie do konkluzji, że nie można zbudować klasyfikacyjnego pojęcia

awangardy. Niemożliwe jest też zbudowanie pojęcia typologicznego, ponieważ zbyt wiele cech wyklucza się wzajemnie.

W tej sytuacji pozostaje więc podzielić awangardę na odmiany. Wówczas pewna (niewielka) grupa cech charakteryzuje awangardę jako całość (ale bez pretencji do jej dokładnego definiowania), natomiast pozostałe cechy dotyczą już tylko poszczególnych odmian. Inaczej mówiąc, każda odmiana defi-



niowana jest przez cechy wspólne całej sztuce awangardowej oraz – co ważniejsze – przez cechy właściwe tylko tej jednej odmianie. I tak, na przykład, Mario de Micheli widzi w awangardzie dwa nurt

ty: wywodzący się z kubizmu intelektualny abstrakcjonizm oraz nurt sztuki spontanicznej, opartej na podświadomości, który, zdaniem au-

tora, był zapoczątkowany przez ekspresjonizm<sup>26</sup>. Stefan Morawski, natomiast, wyróżnił cztery modele sztuki awangardowej: twórczość autoteliczną, zaangażowaną, katastroficzną i funkcjonalno-użytkową, dopuszczając ponadto warianty mieszane<sup>27</sup>.

Endre Bojtár postuluje, z kolei, rozróżnienie awangardy zachodniej i wschodnioeuropejskiej<sup>28</sup>. Trzeba tu także dodać, że słabo jeszcze są zbadane awangardy południowoamerykańskie. Lepsze ich poznanie zapewne znacznie skomplikuje dotychczas proponowane typologie. Być może, okaże się wtedy (a niektórzy badacze głoszą to już dziś), że nie istnieje cecha, która byłaby obecna we wszystkich odmianach sztuki awangardowej.

Zasygnalizowane propozycje podziału są wyrazem niewiary ich autorów w możliwość zbudowania równościowej definicji pojęcia awangardy.

Należałoby więc w tej sytuacji zgodzić się z poglądem mówiącym, że „awangarda” jest nazwą zbiorową kierunków artystycznych pierwszej ćwierci dwudziestego wieku, a jej pojęcie posiada rodzinę znaczeń. Jest więc ono niedefiniowalne w ogóle lub definiowalne tylko cząstkowo<sup>29</sup>. Posługując się pojęciem rodziny znaczeń<sup>30</sup> tworzymy obraz awangardy w postaci pewnej liczby różniących się od siebie formacji artystycznych, z których każda pozwala się bliżej opisać, ale które łączą się w zbiór wewnętrznie niejednorodny.

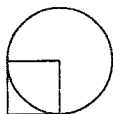
W ten sposób jeden z najważniejszych impulsów poszczególnych artystycznych działań awangardowych – przekraczanie tego, co zastane (skonwencjonalizowane techniki twórcze, materiały) – powoduje, i to w sposób konieczny, że awangarda jako całość staje się tworem wielopostaciowym; jej różnorodność przeciwstawia się skutecznie próbom ujednociającej systematyzacji.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że przedstawiciele poszczególnych tendencji awangardowych zdecydowanie podkreślali prymat i ważność swojego kierunku w stosunku do pozostałych. Sama

mnożość nazw i desygnowanych przez nie zjawisk artystycznych wskazuje, jak dalece antytradycjonalistycznie nastawiona była awangarda, zwalczająca nawet tradycje własne, wewnątrzawangardowe.



Nakreślona sytuację badawczą w niewielkim tylko stopniu zmienia możliwość wykorzystania proponowanego przez niektórych teoretyków (Morawski, Flaker) podziału dwudziestowiecznej nowej sztuki na awangardę i neoawangardę. Z punktu widzenia tego rozróżnienia, pewne zjawiska z obszaru awangardy mogą być uznane za zapowiedź nowej formacji – neoawangardowej – a więc za nieznamienne dla awangardy. Idąc tropem takiej dystynkcji, można by pokusić się o skonstruowanie pojęcia awangardy z pominięciem pewnych cech, tych mianowicie (na przykład charakterystycznych dla dadaizmu), które w istotny sposób komplikują obraz ruchu awangardowego. To, co zostaje po tej redukcji, jest jednak jeszcze wystarczająco różnorakie, aby zniechęcić do podobnych zabiegów, zwłaszcza że przemawia przeciw nim kilka przynajmniej powodów. Po pierwsze, ze względu na liczebność zredukowanych zjawisk, musielibyśmy wtedy zaakceptować pogląd, że awangarda i neoawangarda powstały niemal równocześnie i trwały równolegle, co kłóci się mocno z przyjętymi przez wspomnianych badaczy ustaleniami historycznymi w tej mierze. Po drugie, arbitralność takiej decyzji sprawiłaby, że w miejsce poszukiwanej definicji sprawozdawczej pojęcia awangardy stworzylibyśmy definicję projektującą, której przez cały czas staramy się unikać. Po trzecie, poszczególne nurty awangardowe nie były w rzeczywistości odseparowane od siebie tak wyraźnie, jak to sugerują wypowiedzi samych awangardystów. Cechy, które wydają się przypisane tylko określonym nurtom nowej sztuki, można odnaleźć także poza ich granicami. Coraz częściej dostrzegane podobieństwa między, na przykład, dadaizmem a futuryzmem i surrealizmem, a nawet – między surrealizmem a konstruktywizmem<sup>31</sup> uzmysławiają, jak trudno jest tu przeprowadzić wyraźne odgraniczenia. Po czwarte wreszcie, kontekst postulowanej dystynkcji ujawnia, że obszar wyznaczany z jednej strony przez awangardę, a z drugiej – przez działalność neoawangardową, jest miejscem, na którym zachodzi najistotniejsza być może przemiana, jakiej uległa sztuka od



chwili jej stabilizacji w dobie renesansu. Rewolucja ta każe niektórym badaczom głosić kres dotychczasowego paradygmatu estetycznego i potrzebę stworzenia nowego, lepiej dostosowanego do opisu współczesnych zjawisk artystycznych. A zatem i awangarda, i neoawangarda, to zjawiska okresu przejściowego; granice między nimi są bardzo płynne. Wypada więc tylko powtórzyć sformułowany wcześniej wniosek, że zjawisko awangardy skutecznie przeciwstawia się próbom całościowej konceptualizacji.

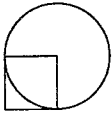
Upór, z jakim usiłowania te są ciągle ponawiane, płynie, między innymi, stąd, że istnienie określonego pojęcia awangardy, świadomość cech stanowiących o elementarnej tożsamości poszczególnych nurtów awangardowych, jest warunkiem jeżeli nie koniecznym, to na pewno pożądanym dla pewnego typu dociekań. Można bowiem bez większych problemów badać poszczególne twory artystyczne, twórczość jednego artysty, szkoły, a nawet cały prąd awangardowy nie dysponując ogólnym pojęciem awangardy. Trudne jednak i przynoszące częstokroć rezultaty wątpliwej wartości są próby podejmowania w tych warunkach prac porównawczych czy całościowych syntez. Istnieje bowiem wzajemny związek między koncepcją przedmiotu a metodą jego badania. Przy analizach całościowych lub porównawczych należy formułować wobec poszczególnych odmian sztuki awangardowej te same pytania, odnajdując różnice pomiędzy nimi na poziomie odpowiedzi. Patrząc z drugiej strony, powiemy, że tożsamość pytań gwarantuje jedność i wspólnotę różnorodnego w swoich przejawach zjawiska i tym samym usprawiedliwia fakt, iż posiada ono jedną nazwę. Nie chodzi tu oczywiście o pytania jakiegokolwiek, lecz o takie, które dotyczą kwestii w każdym przypadku istotnych i ważnych. Wynika stąd, że postulowane pojęcie awangardy powinno być skonstruowane w ten sposób, by wypływały z niego określone dyrektywy badawcze. Dysponując takim pojęciem przy rozważaniu, na przykład, problemu miejsca filmu w awangardowej koncepcji sztuki, będziemy mogli tak formułować poszczególne pytania, że w rezultacie różne cząstkowe odpowiedzi (ich fragmentaryczność wynika z faktu, że dotyczą poszczególnych nurtów awangardy), zsumowane dadzą ostatecznie złożony, ale jednolity obraz awangardowej wizji filmu. Dysponowanie ogólnym pojęciem awangardy pozwala ponadto rozważać problem filmu

w aspektach znaczących dla ogólnej teorii awangardy, gdyż stawiane pytania będą wariantami tych, które formułujemy w stosunku do awangardowej literatury, teatru czy sztuk plastycznych. Jeżeli nie rezygnuje się więc z wysiłków skonstruowania teorii i pojęcia awangardy, to pozostaje odnaleźć sposób, który umożliwi uchwycenie jedności badanego zjawiska przy równoczesnym respektowaniu różnorodności wchodzących w jego zakres elementów<sup>32</sup>.



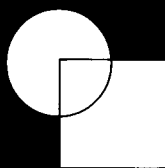
#### Przypisy

1. P. Feyerabend, *Against Method*, London 1975.
2. Por. J. Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires: état présent des études*, „Revue Canadienne de Littérature Comparée”, Automne 1977.
3. Na temat pojęcia awangardy por. G. Gazda, *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Klak, Katowice 1983.
4. Por. M. Szabolcsi, *Avant-garde, néo-avant-garde, modernité: Questions et suggestions*, „Revue de l'Université de Bruxelles” 1975, no 1.
5. Świadczą o tym, na przykład, referaty wygłoszone na Międzynarodowej Konferencji Estetycznej „Kryzys estetyki”, Kraków 16–20 września 1979 r.; zob. też S. Morawski, *O krytycznym stanie estetyki*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 10 (przedrukowane w: *idem*, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985).
6. Najbliższy tej koncepcji był chyba S. Morawski, który wyróżniając cztery modele sztuki awangardowej potraktował nowatorstwo jako kryterium selekcji, zob. *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 56–57.
7. Zob. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
8. Zob. A. Marino, *Avant-garde: rupture, renversement, destruction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1978, t. XXI, z. 2 (41).
9. Zob. np. G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madryt 1974.
10. js [Janusz Sławiński], hasło: *Awangarda*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1976, s. 39.
11. Np. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962; tłum. ang. *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge Mass. 1968.
12. Na temat stosunku awangardy wobec tradycji zob. też A. Flaker, *Rodzaje literackie awangardy rosyjskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1979, T. XXII, t. 1 (42); G. Gazda, *Das Bild des „poète maudit” in der avantgardistischen Poesie*, „Zeitschrift für Slawistik”, 1978, XXIII, 4; *idem*, *Awangarda wobec tradycji gatunkowych*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1982. Folia Scientiarum Artium et Librorum 3.



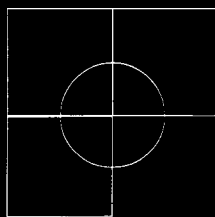
13. Zob. np. A. Kępińska, *Sztuka bez awangardy*, „Projekt” 1983, nr 2.
14. G. Lukács, *Ideologiczne podstawy awangardyzmu*, „Zeszyty Teoretyczno-Polityczne” 1957, nr 9–10.
15. A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, T. I. *Instynkt i ład*, Kraków 1969, s. 12.
16. Zob. np. G. Sztabiński, *Problem intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985.
17. G. Lukács, *op. cit.*; M. de Micheli, *Le avanguardia artistiche del novecento*, Milano 1959.
18. Zob. np. A. Marino, *Essai d’une définition de l’avant-garde*, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1975, no 1.
19. R. Poggioli, *op. cit.*; G. de Torre, *op. cit.*
20. Np. J. Sławiński, *op. cit.*; S. Marczak–Oborski, [wstęp do:] *Myśl teatralna polskiej awangardy. Antologia*, Warszawa 1973, s. 7–9.
21. M. Szabolcsi, *L’avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*, [w:] *Actes du Ve Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*, Amsterdam 1969; G. de Torre, *op. cit.*
22. M. Bako, *O pojme umeleckej avantgardy*, [w:] *Problemy literarnej avantgardy*, Bratislava 1968; K. Chvatik, *Bedrich Vaclavek a vyvoj marxisticke estetiky*, Praha 1962; Z. Jaroński, [wstęp do:] *Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978.
23. P. Bürger, *op. cit.*
24. J. Weightman, *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism*, London 1973.
25. K. Chvatik, *op. cit.*, s. 200.
26. M. de Micheli, *op. cit.*
27. S. Morawski, *Awangardy XX wieku...*, s. 56–59.
28. E. Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 11 i 12; zob. także Z. Mathauser, *K strukture evropskych avantgard*, „Slovaca Slovaca” 1970, nr 4.
29. Zob. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 1972; T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć i definiowanie w naukach humanistycznych*, Warszawa 1978.
30. Można też mówić w tym miejscu o pojęciach politycznych, zob. M. Beckner, *The Biological Way of Thought*, New York 1959.
31. Zob. np. U. Czartoryska, *Czeski konstruktywizm i surrealizm – próba przewyżczenia sprzeczności*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy...*
32. Zob. A. Flaker, *Notes sur l’étude de l’avant-garde*, „Revue de littérature Comparée” 1982, no 2; B. Jasiński, *Estetyka po estetyce*, „Miesięcznik Literacki” 1981, od nr 8–9 do 1982, nr 10.





rozdział 2

**inspiracje  
ze strony rosyjskiej  
szkoły formalnej**

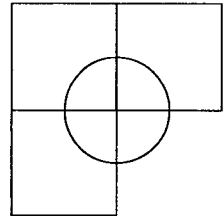




Różnorodność zjawisk artystycznych obejmowanych wspólną nazwą „awangarda”, wielość programów i postaw stanowiących teoretyczne zaplecze sztuki awangardowej nie pozwoliły dotąd sformułować takiego pojęcia awangardy, które zadowoliliby większość badaczy i byłoby istotną pomocą przy analizie tych skomplikowanych fenomenów.

Trudność uchwycenia wspólnoty tak heterogenicznego zjawiska, jakim jest dwudziestowieczna awangarda artystyczna, płynie prawdopodobnie stąd, że próbuje się to uczynić przy użyciu nieodpowiednich narzędzi. Wykorzystywane w tym celu kategorie estetyczne oraz kategorie pochodzące z teorii poszczególnych sztuk zostały przecież wykształcone na gruncie analiz sztuki tradycyjnej. Awangarda, występując przeciw tradycyjnej sztuce, musiała tym samym zmniejszyć lub całkowicie zlikwidować użyteczność poznawczą tych kategorii. Nowa sztuka wymaga nowych sposobów jej badania, takich, które powstałyby pod jej wpływem i na jej użytek.

Zanim taka metodologia zostanie wypracowana, spróbujmy sprawdzić, na ile przydatna w jej funkcji mogłaby być teoria formalistów rosyjskich, teoria, która powstała właśnie pod wpływem sztuki awangardowej i do jej badania została wstępnie przewidziana.



1

Historię rosyjskiej szkoły formalnej otwiera tekst Wiktora

Szklowskiego *Wskreszenie słowa*, opublikowany w roku 1914<sup>1</sup>. Wkrótce potem założony zostaje w Petersburgu OPOJAZ (Obszczestwo po Izuczeniju Poetycznego Jazyka), czyli Towarzystwo Badania Języka Poetyckiego. Pierwszymi członkami zespołu byli: Wiktor Szklowski, Jewgienij Poliwanow, Lew Jakubiński i Osip Brik. Później dołączyli do OPOJAZ-u Borys Eichenbaum i Jurij Tynianow, a wśród badaczy związanych z tym ruchem wymienia się jeszcze Borysa Tomaszewskiego i Borysa Jarcho. W bliskich kontaktach z nimi pozostawał też Roman Jakobson, w tym czasie kierujący pracami założonego w 1915 r. Moskiewskiego Koła Lingwistycznego. Obie grupy – jak pisze Tomaszewski, pierwszy chyba historyk szkoły formalnej<sup>2</sup> – ściśle ze sobą współpracowały. Świadczy, między innymi, o tym to, że obok Romana Jakobsona, Stergieja Bernsteina, Grigorija Winokura, Piotra Bogatyriewa i wielu jeszcze innych, w pracach Koła Moskiewskiego brali udział opojazowcy: Brik, Poliwanow i Szklowski.

Tomaszewski publikuje swój tekst w roku 1928. Stwierdza w nim, że w tym właśnie czasie szkoła formalna kończy swój żywot. Ostateczny kres istnienia szkoły można by też wiązać z momentem opublikowania przez Szklowskiego, przywódcę grupy w pierwszych latach jej działalności, artykułu zatytułowanego *Pamiętnik naukowej osobie* („Literaturnaja Gazieta”, 27 I 1930), w którym autor rozstaje się z dotychczasowymi poglądami, a już w niedalekiej przyszłości wystąpi jako ich krytyk.

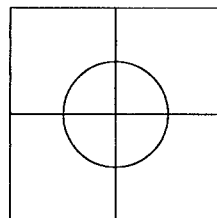
Warto zaznaczyć, że określenie „formalna” narzucili szkole jej oponenti i miało ono sens pejoratywny. Sami formaliści chętnie przybierali miano „morfologów” lub „specyfikatorów”, a swoją szkołę nazywali „formalną” w cudzysłowie. Dopiero z czasem nazwa „rosyjska szkoła formalna” skonwencjonalizowała się w takim stopniu, że „dla charakterystyki i oceny szkoły można było nie sięgać po etymologię jej nazwy oraz odrzucić cudzysłów”<sup>3</sup>.

Bardzo trudno jest wyznaczyć dokładne granice szkoły. Tomaszewski utrzymuje we wspomnianej pracy, że można dokonać podziału wśród ówczesnych rosyjskich badaczy literatury ze względu na ich stosunek do szkoły formalnej. Rozróżnia on z tego punktu widzenia trzy grupy: 1) ortodoksyjną (wierni wyznawcy OPOJAZ-u: Szklowski, Eichenbaum, Tynianow); 2) niezależną (biorący udział w pracach, lecz nie uznający rygorów badawczych szkoły, na przykład: Wiktor Żirmunski, Wiktor Winogradow); 3) podlegającą wpływom szkoły. W opinii Tomaszewskiego nie było zatem możliwe całkowite pozostanie poza sferą oddziaływań szkoły formalnej.

Twierdzi się dziś zgodnie, że rosyjska szkoła formalna stworzyła podwaliny nowoczesnego sposobu uprawiania badań literaturoznawczych wywierając jednocześnie istotny wpływ na kształt ogólnej metodologii nauk humanistycznych. Ona sama zrodziła się, jak to przedstawia Krystyna Pomorska, w wyniku oddziaływania kilku czynników: 1) przełomu antypozytywistycznego w metodologii; 2) filozofii fenomenologicznej Edmunda Husserla (już w roku 1912 opublikowano rosyjskie tłumaczenie *Logische Untersuchungen*); 3) nowoczesnej metodologii lingwistycznej, wyrażającej się przede wszystkim w działalności Ferdinanda de Saussure’a; 4) teorii i praktyki nowoczesnej sztuki, głównie kubizmu i futuryzmu, traktowanego przez autorkę jako bezpośrednia transformacja kubizmu do poezji<sup>4</sup>.

Ostatnie z wymienionych źródeł kształtujących teorię szkoły formalnej interesuje mnie najbardziej.

Istnienie związków między nową sztuką a metodą formalną jest faktem potwierdzonym zgodnie zarówno przez uczestników ruchu, jak i przez jego biografów. Tomaszewski w cytowanej pracy pisze, że teoria wypracowana w kręgu OPOJAZ-u była odpowiedzią na nowatorstwo poetyckie. Pomorska nazywa OPOJAZ szczególnie produktem futuryzmu literackiego. Rozwijając ten wątek pisze, że zachodzi odpowiedniość między podkreślonym w teorii formalnej prymatem dźwięku (w relacji do „znaczenia” lub „przedmiotu”) a artystyczną doktryną futurystów, szczególnie koncepcją słowa „samowystarczalnego” (samowitoje słowo) i języka pozarozumowego. Futurystycznej „poezji bez nazwisk” ma odpowiadać formalistyczna historia literatury bez nazwisk, a nieobecność kategorii „świat przedstawiony” w teorii formalnej wynika z tego, że jej model – poezja futurystyczna – nie chce tworzyć żadnej rzeczywistości, ani naturalistycznej, ani transcendentalnej. „Tutaj słowo jest jedyną rzeczą”<sup>5</sup>. Pomorska, podkreślając ważność ruchu futurystycznego dla kształtu myśli szkoły formalnej, nie twierdzi przy tym, że spośród wszystkich tendencji awangardowych tylko futuryzm stanowił inspirację dla OPOJAZ-u. Utrzymuje jedynie, że futuryzm był „bezpośrednim modelem” dla tej szkoły<sup>6</sup>.



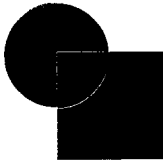
Także Victor Erlich sądzi, że wczesne wypowiedzi formalistów powstały pod wrażeniem twórczości i teorii futurystów rosyjskich. Wskazuje tu zwłaszcza na futurystyczną proveniencję prac Szklowskiego. Dostrzegając ich istotny, wzbogacający wkład do teorii literatury twierdzi jednak, że „wypowiedzi Szklowskiego były bardziej uzasadnieniem eksperymentu poetyckiego, niż usystematyzowaną metodologią nauki o literaturze”. Szklowski jest w oczach Erlicha tym, który „niósł pochodnię literackiej awangardy”<sup>7</sup>.

W podobny sposób widzą relacje między teorią formalną a sztuką awangardową inni piszący o tej szkole, wśród nich Aleksander Miasnikow, Wadim Kożynow, Stefania Skwarczyńska<sup>8</sup>, a także ci, którzy zajmują się nią na marginesie własnych rozważań, jak na przykład Katarzyna Rosner<sup>9</sup>. Charakterystyczne jest, że w pracach tych analiza wspomnianych relacji

dukuje nowatorstwo artystyczne do działań rosyjskich futurystów. Innymi słowy, dostrzegane są wyłącznie wpływy i bezpośrednie związki kontaktowe, a pominięte – związki typologiczne.

W konsekwencji, biografowie formalizmu odnotowują przydatność wiedzy o awangardzie dla rozjaśnienia zjawiska „szkoła formalna”, nie biorąc pod uwagę możliwości, jakie daje teoria formalna dla zrozumienia zjawiska awangardyzmu.

Minimalnym krokiem naprzód jest w tym kontekście niewielka praca Tzvetana Todorova będąca wstępem do francuskiego wydania wyboru prac formalistów. Todorov, podobnie jak autorzy wymienieni wcześniej, stwierdza, że formalizm związany był od początku z awangardą artystyczną. Dodaje zarazem, że związek ten istnieje nie tylko na poziomie teoretycznym, lecz – jak to pokazują pierwsze teksty formalistów – ujawnia się na poziomie stylu ich prac (paradoks, dygresje liryczne). Todorov podkreśla fakt, że te pierwsze teksty były przeważnie publikowane na łamach czasopism arty-



stycznych. Wreszcie, co jest szczególnie ważne dla niniejszych rozważań, pisząc, że futuryzm „dał hasła swoich poetów (Chlebnikow, Majakowski, Kruczonych), aby otrzymać w zamian ogólne wyjaśnienie i uzasadnienie”, konkluduje, iż „odpowiedniość ta stawia w bezpośrednim związku formalizm i sztukę dzisiejszą”<sup>10</sup>.

Obserwujemy tu znaczące rozszerzenie zakresu skorelowanej ze szkołą formalną sztuki awangardowej: mowa jest już o „sztuce dzisiejszej”, nie tylko o futuryzmie. Jednak trop ten nie został następnie przez Todorova rozwinięty. Pisze on bowiem dalej jedynie o tym, że z dzisiejszego punktu widzenia idee, wokół których ukształtowała się doktryna formalna (idee automatyzmu percepcyjnego i odnowienia sztuk), znajdują się na marginesie systemu, a myśl formalistów osiągnęła swoje spełnienie w postaci współczesnej metodologii strukturalistycznej. Ta właśnie teza, że teoria OPOJAZ-u stanowi źródło współczesnej metodologii semiotyczno-strukturalnej, że w rosyjskiej szkole „najdojrzałe sformułowania istoty języka poetyckiego związane są z narodzinami językoznawstwa strukturalnego”<sup>11</sup>, jest formułowana równie często jak wyraz przeświadczenie o pochodzeniu formalizmu z „ducha awangardy”.

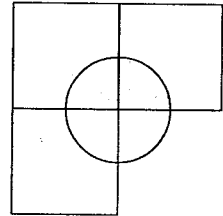
W dodatku traktuje się ją jako wyraz istoty szkoły formalnej.

Lektura prac na temat formalizmu prowadzi więc do takiego oto

wniosku: tym, którzy spostrzegli ścisły związek teorii formalnej z praktyką artystyczną oraz myślą teoretyczną awangardy, przeszkodziło w pełnym wykorzystaniu tego spostrzeżenia wyolbrzymienie i nadmierne uogólnienie tezy, skądinąd prawdziwej, że szkoła formalna była pierwszym stadium kształtowania się strukturalno-semiotycznej teorii literatury i sztuki.

Jeśli nawet zgodzimy się z Erlichem, że sprowadzenie formalizmu wyłącznie do związków z awangardą jest pewnym uproszczeniem, to musimy jednak zarazem przyznać, że takim samym uproszczeniem jest utrzymywanie, iż teoria formalna stanowi jedynie niedoskonałą wersję strukturalizmu. A tak właśnie widzi metodologię opozycjonistów ich niegdyśjszy protagonista Jakobson, gdy nazywa formalizm „dziecięcą chorobą strukturalizmu”.

W miarę upływu czasu teoria formalna zmieniała się, powstawały nowe prace i nowi uczestnicy dołączali do OPOJAZ-u. Również i ta zmiana dostrzegana jest przez badaczy szkoły. Pomorska wskazuje na istnienie dwu faz rozwoju OPOJAZ-u: 1) do roku 1923 – stanowią ją próby odpowiedzi na pytanie: Co to jest poezja? i 2) okres prestrukturalistyczny, zapoczątkowany pracami Tynianowa (*Problemy języka poetyckiego*, Moskwa-Leningrad 1924) i Władimira Proppa (*Morfologia bajki*, Leningrad 1928)<sup>12</sup>.



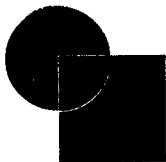
Todorov pisze, że formalizm przeszedł drogę od awangardy artystycznej do awangardy naukowej<sup>13</sup>. Także niektórzy formaliści: Eichenbaum (*Teoria metody formalnej*), Tomaszewski (*La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*), a zwłaszcza Jakobson, wskazywali na ewolucję swojej doktryny.

Przyczyną jednostronności interpretacji związków między formalizmem a awangardą jest traktowanie przekształceń szkoły formalnej tylko jako samodoskonającego rozwoju. Faza druga jest w tym ujęciu co najwyżej ulepszoną fazą pierwszą, „okresem przewyżczenia błędów i zacieśnienia fazy pierwszej”<sup>14</sup>. W rzeczywistości ewolucja teorii formalnej była związana ze zmianą jej przedmiotu badania. W miejsce literatury

awangardowej i sztuki awangardowej pojawiły się literatura w ogóle i sztuka w ogóle. I tylko z uwagi na ten nowy przedmiot odniesienia nowa, prestrukturalistyczna postać formalizmu była „lepsza” od poprzedniej.

W miarę upływu czasu, kiedy wbrew zapewnieniom nowatorów

o śmierci starej sztuki czuła się ona ciągle jeszcze dobrze (a wraz ze zmianą w Rosji społeczno-politycznej atmosfery wokół awangardy samopoczucie starej sztuki zaczęło się nawet systematycznie poprawiać) przedmiot badań teorii formalnej rozszerzał się w naturalny sposób. Tym obiektywnym, zewnętrznym okolicznościom towarzyszyły, i to od samego początku działalności, równie naturalne ambicje badawcze członków OPOJAZ-u objęcia badaniami możliwie najbardziej rozległego obszaru, ambicje realizowane w walce polemicznej z przedstawicielami innych szkół metodologicznych. Obie te determinanty zmian były wspierane przez jeszcze jedną, to jest indywidualną ewolucję naukową poszczególnych członków grupy, zwłaszcza Romana Jakobsona i Jurija Tynianowa. Ta właśnie ewolucja sprawiła, że Jakobson w późniejszych swoich pracach akcentował wszystko to, co uzasadniało tezę o prestrukturalistycznym charakterze szkoły formalnej. Należy też przypomnieć o wpływach dyskusji lingwistycznych, toczonej najpierw na spotkaniach Koła Moskiewskiego, a później – w kręgu badaczy



Praskiej Szkoły Strukturalnej. Wskazane czynniki determinujące przemianę szkoły wyjaśniają jednocześnie, dlaczego metoda, która powstała pod wpływem nowych zjawisk w sztuce i jako narzędzie adekwatnego opisu tych zjawisk, wyprodukowała tak wiele prac poświęconych twórczości wieków minionych. Nie należy też zapominać o tym, że formalisci uważali

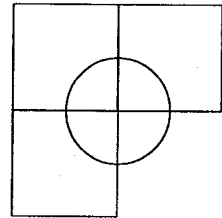
historię sztuki za historię rozwoju form. Ich prace historycznoliterackie poszukiwały w przeszłości zjawisk poprzedzających sztukę współczesności, aby zrekonstruować drogę, na której sztuka dawna stała się sztuką dzisiejszą. Mówiąc słowami Eichenbauma: „historia w tym sensie to szczególna metoda badania teraźniejszości przy pomocy faktów przeszłości”<sup>15</sup>.

Złożony, skomplikowany układ działania szkoły formalnej nie pozwolił dostrzec faktu, iż przekształceniu metody formalnej towarzyszyło, ściśle z nim związane, przekształcenie jej przedmiotu badania. Szkoła formalna u swych początków równie skutecznie badała sztukę awangardową, jak w fazie późniejszej – sztukę w ogóle. Szklowski, wspominając po latach wydarzenia swojego życia, pisał: „OPOJAZ związany był najbliższym z futurystami, ściślej mówiąc, był związany z nimi na początku, lecz wkrótce zaczął się zajmować ogólnymi zagadnieniami stylu, próbując jednocześnie ustalić prawa zmiany stylu wynikają-



ce z potrzeb samej formy”<sup>16</sup>. Zasygnalizowane zagadnienie nabiera wyrazistości, gdy prześledzi się krytyczne wystąpienia przeciw metodzie formalnej.

Wiktor Żirmunski polemizując z „ortodoksyjnymi” formalistami wychodzi od spostrzeżenia, że ten sam chwyt organizuje bajkę o żurawiu i czapli oraz *Eugeniusza Oniegi-na*. Konsekwentne trzymanie się tezy: „sztuka jako chwyt” prowadzi do absurdałnego – zdaniem krytyka – zrównania obu wskazanych utworów. Żirmunski zarzuca swoim antagonistom, że bezprawnie uogólniają sądy słuszne tylko w odniesieniu do sztuki „czystej”; to jedynie o niej można mówić „sztuka jako chwyt i tylko jako chwyt”. Twierdzi on, iż brak zainteresowania tematem utworu literackiego, charakterystyczny dla szkoły formalnej, wynika z przejścia się sztuką bezprzedmiotową, na przykład futuryzmem<sup>17</sup>. W ten sposób został tu postawiony problem dopuszczalności użycia w analizie utworów sztuki tradycyjnej zasady badawczej właściwej dla metod badania awangardy. Sam ten problem nie jest tu dla mnie szczególnie ważny; istotne jest ujawnienie w analizowanej dyskusji obecności zagadnienia, które można określić wyrażeniem: formalizm jako metoda badania awangardy.



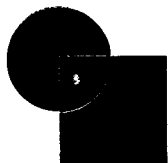
Jakobson krytycznie odnosi się do wczesnej fazy rozwoju szkoły formalnej. Traktując jako błąd ówczesne utożsamienie utworu poetyckiego z funkcją poetycką pisze on, że może ono mieć zastosowanie tylko w przypadku sztuki „czystej”<sup>18</sup>. I tutaj więc nastąpiło związanie teorii wczesnego formalizmu ze sztuką awangardową.

Hipoteza mówiąca o przydatności metody formalnej w badaniach nad sztuką awangardową zyskuje więc wielostronne potwierdzenie.

Zreasumujmy teraz informacje i uwagi, znaczące z punktu widzenia głównej tezy tego wywodu. Szkoła formalna przechodziła w czasie swego istnienia szereg metamorfoz. Przemiany te wiązały się z przekształceniem przedmiotu badań. Nie musi to oznaczać, że w obrębie szkoły formalnej istniał szereg następujących po sobie chronologicznie faz. Po pierwszych bowiem latach względnej jednorodności założeń (według

Eichenbauma okres ten trwał do roku 1921), formalizm rozwijał się dalej wielotorowo, miał kilka obliczy naukowych. Każde z nich można przedstawić w postaci układu: światopogląd – teoria sztuki (resp. metodologia) – przedmiot badań. Niniejsza interpretacja odwołuje się tyl-

ko do tego układu, który dotyczył sztuki awangardowej. Praktyka badawcza formalistów zasadniczo nie wykraczała jednak, w ramach studiów nad sztuką awangardową, poza obszar wyznaczony przez futurystę i inne nowatorskie tendencje rozwijające się w Rosji. Ponadto, przedmiotem badań była głównie sztuka słowa<sup>19</sup>. Gdyby traktować rezultaty tych badań jako charakterystykę awangardy, byłby to jej opis bardzo niekompletny. Formalistyczną charakterystykę awangardy wyznacza zespół przeświadczeń o sztuce, który można by uznać za teorię sztuki awangardowej. Ale czy CAŁEJ sztuki awangardowej? Nie, albowiem wskazana niekompletność zainteresowań oraz opisów sprawia, że zakres sztuki objętej teorią formalną jest węższy niż zakres całej sztuki awangardowej; nie wszystkie realizacje z kręgu nowatorskich poszukiwań artystycznych podlegałyby więc opisowi ze strony historycznie rozumianej metody formalnej. Indywidualne preferencje poszczególnych badaczy-formalistów także modyfikują obraz dyskusowanych problemów. Interpretacja niniejsza nie może więc ogra-



niczać się w swych konstatacjach do tego aspektu metody formalnej, który został uznany za metodę badania awangardy przez samych formalistów. Chcę bowiem odczytać metodę formalną w taki sposób, aby potencjalnie mogła ona objąć wszelkie przejawy sztuki awangardowej jej klasycznego okresu (mniej więcej lata 1905-1930), zarówno literackie, jak i wyrażone w innych twórczych. Ten projekt prowadzi do konieczności interpretującego przekroczenia stanu zaistniałego faktycznie. Interpretacja taka, wychodząc od materiału historycznego, buduje więc model, który w historycznej postaci nigdy nie zaistniał, będąc tylko nie zrealizowaną do końca możliwością. Terminy: formalizm, szkoła formalna, metoda formalna, używane w dalszej części pracy, denotują ten właśnie idealny model, wytwór czynności interpretacyjnych.

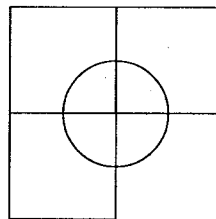
Tym samym postępowanie, które przyjmuję, nie jest zabiegiem komparatystycznym, prostym zestawieniem dwu zaistniałych historycznie zjawisk: szkoły formalnej i awangardy, lecz zabiegiem interpretacyjnym. Czynność takiego interpretowania została uprawomocniona przez samych formalistów. Twierdzili oni bowiem, że poszczególne elementy ich teorii funkcjonują jako zasady badawcze. Zasady takie wskazują ogólnie na sposoby podejścia do badanych zjawisk nie określając jednak tych sposobów ostatecznie i precyzyjnie. Takie

stanowisko formalistów wynika z przekonania, że metoda powinna podlegać zarówno zasadzie badawczej, jak i badanemu przedmiotowi, który każe jej dostosować się do siebie i swoich wymogów<sup>20</sup>. Już ta konstatacja jest niezwykle cenna dla konstruowanej tu metody badania awangardy.

## 2

Historia szkoły formalnej zaczyna się wraz z tekstem Wiktora Szklowskiego *Wskreszenie słowa*. Znajdujemy w nim następującą wypowiedź: „Dzisiaj dawna sztuka umarła już, a nowa się jeszcze nie narodziła, i rzeczy umarły – straciliśmy zdolność odczuwania świata, staliśmy się jako skrzypek, który przestał wyczuwać smyczek i struny, przestaliśmy być artystami w codziennym życiu, nie lubimy naszych domów i naszych strojów i bez żalu, rozstajemy się z życiem, które przestaliśmy wyczuwać. Tylko stworzenie nowych form sztuki może przywrócić ludziom zdolność odczuwania świata, wskrzesić rzeczy i zabić pesymizm”<sup>21</sup>.

Stwierdzenie to odsyła do szeregu ważnych zagadnień. Przede wszystkim pojawia się opozycyjna para pojęć: „automatyzacja” i „dezautomatyzacja”. Według Szklowskiego, automatyzacja w sztuce jest procesem, w którym dzieło sztuki traci swoją wyrazistość; jego forma przestaje być wyczuwalna. Ponieważ „przeżycie artystyczne to przeżycie formy”<sup>22</sup>, to dzieło sztuki tracąc formę traci jednocześnie zdolność artystycznego oddziaływania na odbiorcę, przestaje funkcjonować jako przedmiot artystyczny („zatracając formę, słowo odbywa nieuniknioną wędrówkę od poezji do prozy”)<sup>23</sup>. Konwencjonalizacja form ekspresji artystycznej odbiera zatem dziełom sztuki ich wartość artystyczną; petryfikująca stabilizacja twórcza przynosi sztuce śmierć. Proces automatyzacji – zdaniem formalistów – trwa nieustannie: to, co przed chwilą jeszcze zdawało się go przełamywać, dziś całkowicie mu podlega. Jediną szansą na utrzymanie sztuki przy życiu jest, przy takich ustaleniach, permanentny rewolucjonizm artystyczny.



Rozważania takie są leitmotivem manifestów i programów awangardowych. *Manifest malarzy futurystów* (1910) zawiera, między innymi, następujące postulaty:

- „2. Otoczyć powszechną pogardą naśladownictwo we wszystkich jego postaciach [...] 7. Wygnać ze sztuki wszystkie motywy, wszystkie tematy już wykorzystane”<sup>24</sup>. Richard Huelsenbeck w *Manifestie da-*

daistycznym (1918) nazywa Dada „wielkim buntem ruchów artystycznych”<sup>25</sup>. Dla Nauma Gabo i Antoine’a Pevsnera, autorów *Manifestu realistycznego* (1920), kubizm i futuryzm to nurty już martwe<sup>26</sup>. Znacząca jest także wypowiedź Andre Bretona, polemiczna wobec propozycji potraktowania poematu prozą jako formy skodyfikowanej. Breton domagał się nieustannego odnawiania gatunku, aby nie uległ on przekształceniu we wzorec do naśladowania<sup>27</sup>. Programowy artykuł redakcji „Bloku” – *Co to jest konstruktywizm* (1924) przynosi taką, między innymi, konstatację: „Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu jako niezmiennego, opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach – lecz podejmuje zagadnienia BUDOWY, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymogów, jakie narzuca ogólny rozwój”<sup>28</sup>. Listę przykładów można by mnożyć. Przytoczony fragment ze *Wskreszenia słowa* mówi też o paralelniej do automatyzacji sztuki automatyzacji życia („I rzeczy umarły – straciliśmy zdolność odczuwania świata”).



W opublikowanym trzy lata później tekście *Iskusstwo kak prijom* (Sztuka jako chwyt) tak oto pisze o tym Szklowski: „działania, które stają się czymś zwykłym, przyjmują postać czynności automatycznych [...] Rzecz przechodzi koło nas jakby opakowana, zdajemy sobie sprawę z tego, że istnieje z powodu miejsca, które zajmuje, ale widzi-

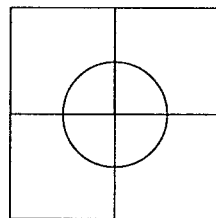
my tylko jej powierzchnię. Pod wpływem takiej percepcji rzecz usycha”<sup>29</sup>. Automatyzacja życia w świecie sprawia, że – jak pisze Szklowski – rzeczy przestają być widzialne, a są tylko rozpoznawane, to znaczy, że bezpośredni, naoczny kontakt ze światem zostaje zniesiony, a w jego miejsce pojawiają się w funkcji zapośredniczającej rzeczy-znaki. Odpowiedzialna za tę sytuację jest oczywiście zautomatyzowana świadomość, alienująca ludzi ludzi z otaczającej ich zmiennej rzeczywistości.

Fenomenologiczną analizę tego procesu przeprowadza Edmund Husserl w *Medytacjach kartezjańskich*. Twierdzi on, iż podmiot (Ja) z każdym spełnionym aktem świadomościowym zdobywa nową, trwałą własność. „Jeśli np. w jakimś akcie sądenia – pisze Husserl – rozstrzygam po raz pierwszy, że coś jest i jest takie a takie, to wprawdzie (po chwili) nietrwały ten akt przemija, ale ja sam jestem i pozostaję otąd Ja, które coś w taki a nie inny sposób rozstrzygnęło; trwam w odpowiednim przekonaniu”<sup>30</sup>. W dalszych partiach *Me-*

dytacji analiza ta zostaje rozwinięta w bardzo interesującym dla mnie kierunku: „Tego rodzaju utrzymujące się nabytki (Erverbe) – czytamy – konstytuują mój aktualny, znany mi świat otaczający wraz z jego horyzontem jeszcze nie poznanych przedmiotów, tj. przedmiotów, które można jeszcze pozyskać, które antycypowane są z góry w owej formalnej strukturze (już znanych) przedmiotów”<sup>31</sup>.

Analiza Husserla precyzuje to, o co w istocie chodziło Szklowskiemu. Szereg kontaktów ze światem (a w tym także i ze zjawiskami artystycznymi), kontaktów zaistniałych w podobny sposób i z podobnymi do siebie przedmiotami, wywołuje jako konieczne i trwale następstwo charakterystyczny dla danego podmiotu standard percepcji (i życia). W wymiarze szerszym tworzy się w ten sposób określony społeczny styl życia. Stanowiące o tym stylu habitualności (chciałoby się rzec: przyzwyczajenia) wyznaczają *a priori* to, co może być dostrzeżone. A więc – mówiąc słowami Szklowskiego – przedmiot przestaje być widziany, a zaczyna być zaledwie rozpoznawany. Zadanie dla

tych, którzy pragną przywrócić sobie i innym bezpośrednio kontaktu ze światem, polega więc na rozbiciu społecznie funkcjonujących określeń habitualnych. Mówiąc inaczej, już w stylistyce manifestów awangardowych, tym zadaniem jest stworzenie człowieka od nowa. Bo przecież – wróćmy do Husserla – istnienie określeń habitualnych sprawia, że „Ja zachowuje



[...] utrzymujący się styl całkowitej i zapewniającej identyczność jedności, zachowuje charakter osobowy”<sup>32</sup>. Podmiot pozbawiony cech habitualnych traci tym samym ukształtowaną osobowość, przestaje być określoną osobą<sup>33</sup>. Wychodząc z tego punktu, może on następnie zyskać nowe określenia habitualne, czyniąc zeń nową, inną osobę. Taki cel postawiły sobie nurty awangardowe zaangażowane w działalność społeczno-polityczną, przede wszystkim w porewolucyjnej Rosji, ale także lewicowy odłam poetystów, grupa polskich plastyków-konstruktywistów i wiele innych ugrupowań. Drugim, bardziej radykalnym, rozwiązaniem jest przyjęcie postawy akceptującej nieustanną zmienność – brak obowiązujących ustaleń, stałych określeń habitualnych.

Tę postawę przyjął dadaizm, może też (w pewnym stopniu) futuryzm. W ten

sposób sfera sztuki i sfera rzeczywistości pozaartystycznej zostały ze sobą

związane, a sztuka otrzymała swój cel. „Po to więc – pisze Szklowski

– aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień

kamiennym istnieje to, co nazywamy sztuką. Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania”<sup>34</sup>.

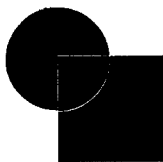
Stwierdzenie Szklowskiego doskonale współbrzmi ze słowami, którymi Paul Klee rozpoczyna swoje *Wyznanie twórcy* (1920): „Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym”<sup>35</sup>.

Przedstawiony tu został pogląd, czyniący sztukę odpowiedzialną za kształt życia, za rzeczywistość ludzką. Pogląd ten odnajdujemy w różnych postaciach jako określający samoświadomość poszczególnych odmian awangardy. Zarówno koncepcja sztuki-organizatorki życia (konstruktywizm), sztuki-środką przekształcenia rzeczywistości w nadrzeczywistość (surrealizm), sztuki-czyniącej z życia poezję (poetyzm), jak i postawy charakterystyczne dla nurtów sztuki użytkowej (De Stijl, produktywizm, Bauhaus), są nadbudowane na ogólnym przekonaniu o roli sztuki wobec rzeczywistości, przekonaniu sformułowanym także przez Szklowskiego i przyjętym przez pozostałych

członków szkoły formalnej<sup>36</sup>. Tak zinterpretowany, światopogląd formalistów można więc uznać za modelowy wobec wszystkich światopoglądów awangardowych.

Awangarda w takim ujęciu jest zjawiskiem dwuaspektowym: każdy jej wytwór jest jednocześnie i fenomenem artystycznym i społecznym.

„Typową cechą przeżycia artystycznego – pisze Szklowski – jest materialna bezinteresowność”<sup>37</sup>. Ta cecha przeżycia wiąże się z odpowiednią cechą jego przedmiotu: jest nią „autoteliczność”. Przypisanie sztuce autoteliczności, kantowskiej „celowości bez celu”, w istotny sposób wzmacnia, czy wręcz umożliwia zaistnienie jej dezautomatyzujących (wobec świata) działań. Słusznie pisze Bogusław Jasiński, że „jeśli zjawisko autotelizmu zostanie umieszczone w kontekście procesów alienacyjnych i reifikacyjnych w systemie społecznym, wówczas pojęcie to jest niemalże wyzwaniem rzuconym całemu społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie wszelka działalność ludzka podporządkowana została ściśle określonym celom, stając się tym samym wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie, każda działalność wysoce upodmiotowiona, kierująca uwagę na siebie samą, staje się nie tylko artystowskim chwytem czy też ekstrawaganckim sposobem bycia, lecz niemalże rewolucyjnym polickiem wymierzonym całemu systemowi społecznemu”<sup>38</sup>.

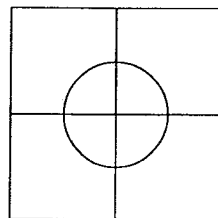


Taka konstrukcja związku między sztuką a światem pozaartystycznym, jaką prezentuje teoria formalna, jest jednocześnie propozycją rozstrzygnięcia przypisywanej niektórym nurtom awangardowym, głównie konstruktywizmowi, opozycji: niezależność dzieła sztuki i procesu artystycznego – wzajemne uzależnienie sztuki i rzeczywistości społecznej. W myśl teorii formalnej tylko sztuka realizująca swoje własne cele – dopowiedzmy: cele awangardy – może w pożądanym sposobie oddziaływać na rzeczywistość. A więc usunięcie antynomii miałyby nastąpić samoczynnie poprzez zajęcie postawy awangardowej.

Pozostanie na gruncie przeświadczenia o autonomii sztuki w obrębie świata jest wyrazem więzi, jaka łączy teorię formalną z tradycyjnym paradygmatem estetycznym. Związek ten, podobnie jak i odstępstwa, ściśle koresponduje z sytuacją sztuki awangardowej, która, jako zjawisko przejściowe, jest jednocześnie ostatnią fazą sztuki do-tychczasowej i pierwszą – nową. Wyłonią się stąd, być może, ograniczenia stosowalności teorii formalnej w badaniach nad sztuką awangardową,

ograniczenia pozostawiające poza sferą jej odniesienia te zjawiska artystyczne, które są zapowiedzią rezygnującej z autonomii sztuki neoawangardowej. Być może też, ale o tym będzie można ostatecznie przekonać się dopiero w praktyce badawczej, metoda formalna, dzięki swej elastyczności, obejmie i te obszary (albo narzucając określone rozumienie tych zjawisk, albo uogólniając swoje zasady).

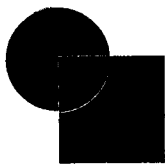
Którakolwiek z tych ewentualności okaże się prawdziwa, o każdej z nich można powiedzieć, że pragnie odzwierciedlać sytuację przedmiotu badania – sztuki awangardowej. Śledząc w dalszym ciągu refleksje Szklowskiego powiemy, że aby sztuka mogła w naprawdę efektywny sposób oddziaływać na rzeczywistość, przekształcać świadomość społeczną, pożądane jest zniesienie granic między nią a resztą świata. Proces ten może się odbywać różnymi drogami, jedną z nich jest, na przykład, koncepcja sztuki użytkowej. Bardziej radykalnym krokiem byłoby zakwestionowanie konieczności przedmiotowego istnienia dzieła sztuki. Tendencja taka, przewijająca



się w pracach dadaistów i surrealistów, ostatecznie została zrealizowana na gruncie neoawangardy. Również i to zagadnienie postawił Szklowski w kontekście rozważań nad dezautomatyzującą funkcją sztuki.

W przywoływanym już tekście *Iskusstwo kak prijom* znajdujemy

następujące słowa: „sztuka jest sposobem przeżywania tworzenia rzeczy, to zaś, co stworzone w sztuce nie jest ważne”<sup>39</sup>. Stanowisko takie logicznie wynika z dotychczasowych rozważań autora; skoro celem sztuki jest dezautomatyzujący wpływ na odbiorców, odświeżenie percepcji (zarówno sztuki, jak i – dzięki niej – świata w ogóle), to ważne jest właśnie przeżycie; przedmiot wytworzony nie musi być wcale niezbędny. „Jest oczywiste – zauważa Elchenbaum – że przeżycie występuje nie jako zwykłe pojęcie z zakresu psychologii (przeżycie jako stan tego czy innego człowieka), lecz jako składnik samej sztuki nie istniejącej poza odbiorem”<sup>40</sup>. Stwierdzenie Szklowskiego można interpretować jeszcze głębiej: jeśli przyjmiemy dosłownie jego formułę, to mówi ona, że tylko tworzenie jest sztuką. Taka interpretacja każe zastąpić przedmiotowo rozumiane dzieło sztuki przez proces twórczy, postulując jednocześnie zniesienie granicy: twórca – odbiorca. Dostęp do sztuki uzyskuje się więc tylko poprzez udział w procesie tworzenia. Jest to niewątpliwie najdoskonalsza droga dezautomatyzacji



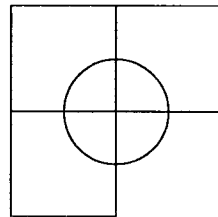
przeżyć. Ta intuicja badawcza nie została podjęta nawet przez samego autora, zapewne dlatego, że zjawiska, których dotyczyła, były wówczas jeszcze nieliczne, a teoria formalna miała przecież charakter indukcyjno-empiryczny. Dopiero nowa sytuacja w sztuce lat ostatnich podniosła ten problem do rangi najważniejszych.

Rozważania ogólne na temat sztuki i rzeczywistości, określenie charakteru ich wzajemnych relacji, oraz zadania postawione przed sztuką, to główne elementy światopoglądu, z którego wyrasta szkoła formalna. Analiza tego światopoglądu ujawnia, że posiada on charakter utopijny. U jego podstaw tkwi bowiem znamienna dla wszelkiej utopii świadomość rozziemu pomiędzy światem, który jest, a światem, który jest „do pomysłenia”. Jak pisze Jerzy Szacki, możliwość utopii dana jest zawsze wraz ze zdolnością wyboru: nie ma utopii bez jakiejś alternatywy<sup>41</sup>. Analizowane teksty Szklowskiego proponują w miejsce zakwestionowanego świata istniejącego świat nowy, bardziej niż istniejący zgodny z potrzebami ludzkimi. Obecny jest w tych rozważaniach charakterystyczny dla utopii rys eksperymentatorski. Utopia szkoły formalnej zbliża się w swoim charakterze do poglądów formułowanych przez pewien typ dwudziestowiecznych ruchów kontrkulturowych (zarówno artystycznych jak i społecznych). Tak jak i one wskazuje na



porządek świata zewnętrznego jako na źródło ludzkich nieszczęść, ale drogę wyzwolenia widzi w indywidualnej samorealizacji. Bezpośredni kontakt ze światem, wymagający rozbicia skamielin świadomości i odrzucenia ograniczeń wyobraźni, to sposób nadania życiu ludzkich wymiarów. Słowa, którymi Aldona Jawłowska charakteryzowała utopie kontestacyjne, odpowiednio są także do opisu światopoglądu formalistów. „Zły świat rzeczywisty istnieje dzięki głęboko zakorzenionemu w naszej wyobraźni poczuciu nienaruszalności tego świata. Świat poprawiony; lub raczej nie zepsuty istnieje realnie, należy tylko go odsłonić, odrzucając fałszywe, ograniczające świadomość wyobrażenia”<sup>42</sup>.

Ze względu na wcześniej wskazane cechy opisywany światopogląd należy określić jako eupsychię (termin Abrahama H. Malslowa); światopogląd taki kładzie nacisk nie na warunki życia, lecz przede wszystkim na to, jaki powinien być człowiek. Dąży do przebudowy ludzkiej psychiki; z jej zmiany dopiero może wynikać przebudowa społeczeństwa. Ze względu na ogólność programu działania światopogląd formalistów można też określić, według typologii Franka E. Manuela, jako dynamiczną utopię lepszej przyszłości (euchronię). Utopię taką cechuje brak definitywnej formuły na szczęśliwość. Wskazuje ona tylko właściwy kierunek, pokazuje, w jaki sposób ludzie będą żyć coraz lepiej. Zło ludzkiego świata Szklowski określił terminem „automatyzacja”. Słowa, jakimi opisuje on to zjawisko, każą dostrzegać za nim inny fenomen: alienację. Jest to alienacja totalna: poprzez automatyzację codziennych czynności człowiek wyalienowany jest ze swojego życia; automatyzacja percepcji alienuje go ze świata; automatyzująca konwencjonalizacja sztuki odbiera mu szansę pogodzenia się z tym światem. Formaliści wystąpili więc przeciw sztuce, która alienuje człowieka z rzeczywistości, sztuce, która daje mu szczęście tylko wówczas, gdy odrzuca dla niej świat. Wcześniej wielu twórców romantycznych przeciwstawiało ziemi światu sferę sztuki. Symbolizm także uczynił sztukę miejscem, dokąd ucieka się z codzienności<sup>43</sup>. Formaliści przeciwstawili utopii



„sztuki poza światem” inną utopię: sztukę przywracającą człowiekowi świat, czyniącą go domem człowieka. W świecie totalnej alienacji wybrany został punkt, od którego rozpocząć się ma przemiana, a także sposób, w jaki ma się ona odbywać. Ten punkt wyjścia to sztuka, a sposób

– odrzucenia starych form i postulowanie nieustannej zmienności sztuki, niedopuszczenie do automatyzacji percepcji. Deautomatyzująca (a więc dezalienująca) funkcja sztuki przeciwstawia ją (tak jak każdą utopię) wszelkiemu konserwatyzmowi. To właśnie ta szczególna rola działalności artystycznej każe mi określić światopogląd formalistów mianem utopii sztuki.

Teoria sztuki formalistów była przede wszystkim teorią dzieła sztuki. Przede wszystkim, ale nie wyłącznie. Omawiane wcześniej uwagi Szklowskiego na temat przeżycia artystycznego jako podstawowego zagadnienia na obszarze sztuki nie tylko prowadzą do przeniesienia centrum uwagi na relacje sztuka – odbiorca (co też wynika z przypisanej sztuce funkcji dezalienującej), ale problematyzują także zagadnienie twórczości oraz samego odbioru. Obiektem deautomatyzacji stać się może, w myśl tych rozważań, pełna sytuacja estetyczna: twórczość – jej przedmiot, to jest dzieło sztuki – odbiór. Zacierać się mogą granice między poszczególnymi sferami, proces twórczości może zostać utożsamiony z procesem odbioru, a dzieło sztuki może w ogóle nie zaistnieć.



Tak więc formaliści przeciwstawili wyznawanej przez swoich bezpośrednich przeciwników – symbolistów – heroicznej „utopii zakonu” (tworzenie enklaw dobra wewnątrz złego społeczeństwa) „utopię polityczną” (zastąpienie złego świata nową,

doskonalszą jego formą<sup>44</sup>).

Można pytać, czy zasadne jest przypisywanie światopoglądu sformułowanego głównie przez Szklowskiego całej szkole formalnej. Uważam to za uprawnione, gdyż pozostali członkowie szkoły podjęli, rozwinęli i uzupełnili propozycje badawcze, które Szklowski wywiódł z tego właśnie światopoglądu, akceptując tym samym także i sam światopogląd. Sposób badania zjawisk artystycznych, jaki prezentowali opozycjoniści, kształtował obraz sztuki analogiczny do tego, jaki wyłonił się z analizowanej utopii.

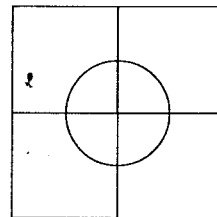
Reasumując dotychczasowe rozważania nad metodą formalną należy stwierdzić, że pierwszą i naczelną zasadą badawczą jest tu analiza przedmiotu w aspekcie jego funkcji deautomatyzującej, czyli dezalienującej. Deautomatyzująco działać może tylko zjawisko autonomiczne i autoteliczne, przełamujące schematy oczekiwań odbiorczych. Deautomatyzacja dotyczy zarówno świata sztuki, jak i poprzez sztukę, świata pozaartystyczne-

go; sztuka otrzymuje więc swój cel (zadanie), zachowując jednocześnie autonomię. Najdoskonalej dezautomatyzująco działać mogą, według Szklowskiego, realizacje artystyczne, które włączają odbiorcę w proces twórczy. Zjawisko to trzeba traktować jako szczególny przypadek zakresu badania metody formalnej. Nakazuje ona zwracać szczególną uwagę na relację: dzieło sztuki – odbiorca.

Przedmiot badania – sztuka awangardowa – zostaje określony przez tę zasadę dziedziną zjawisk autonomicznych i autotelicznych, dezautomatyzujących percepcję artystyczną i obraz świata. Każde z tych zjawisk jest dwuaspektowe: ma charakter i artystyczny i społeczny. Szczególny przypadek fenomenu awangardowego, to sztuka „bez dzieła sztuki”, znosząca dalej granicę między twórcą a odbiorcą. Relacją podstawową jest w sztuce awangardowej ta, która zachodzi między dziełem a jego odbiorcą (w przypadku szczególnym – współtwórcą bądź twórcą).

3

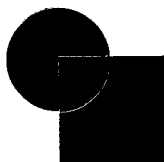
„Zasadniczym założeniem, wokół którego ogniskowała się metoda formalna, była zasada specyfikacji i konkretyzacji nauki o literaturze”<sup>45</sup>. Pisząc tak w roku 1926 Eichenbaum nawiązał do dyskusji, która odbyła się na łamach czasopiśma „Pieczat’ i Rewolucja” (1924, nr 5) i w której on sam podkreślał, że formalizm interesował się wyłącznie specyfiką



swego przedmiotu badań. Mówiąc słowami Jakobsona: „przedmiotem nauki o literaturze jest nie literatura lecz literackość, tj. to, co czyni dany twór dziełem literackim”<sup>46</sup>. Aby zrealizować tę zasadę, formalści zestawili literaturę z innym zjawiskiem, materialnie jej bliskim, a różniącym się od niej pełnią funkcją. Uczynili to (za Aleksandrem Potiebnia) porównując język poetycki z językiem praktycznym. Analiza porównawcza obu zjawisk kazała Jakubińskiemu stwierdzić, że w języku poetyckim związki językowe nabierają własnej, samodzielnej wartości (stają się autoteliczne), podczas gdy w języku praktycznym są wyłącznie środkiem porozumienia<sup>47</sup>. Rezultatem ustalonej różnicy było skupienie uwagi na dźwiękowych elementach poezji, zainteresowanie dla futurystycznego „belkotu”. Prowadziło to w konsekwencji do porzucenia tradycyjnie używanej pary pojęć: forma – treść, ponieważ to, co dotychczas uznawano za formalne i wobec tego za niesamodzielne, uzyskało własną wartość i nie musiało już być z niczym zesta-

wiane. „Fakty z dziedziny sztuki dowodziły – pisał Eichenbaum – że jej specyfika polega nie na samych składnikach wchodzących w skład utworu artystycznego, lecz na szczególnym ich użyciu”<sup>48</sup>.

Wykazanie, że awangardowa poezja przestała interesować się możliwościami komunikacyjnymi, implikuje ważną konsekwencję metodologiczną. Poddaje mianowicie w wątpliwość użyteczność w badaniach sztuki awangardowej metod zasadzających się na analizie znaków i relacji znakowych, a więc przede wszystkim – semiologii. Wątpliwość ta, sformułowana bezpośrednio pod adresem metodologii badań sztuki słowa, tym bardziej musi dotyczyć sztuk innych, *ex definitione* mniej „językowych”. Dodatkowo uzasadnia to sformułowaną wcześniej hipotezę mówiącą, że ewolucja szkoły formalnej w stronę metodologii strukturalno-semiotycznej odbiera jej szansę uchwycenia odmienności sztuki awangardowej na tle sztuki w ogóle oraz szansę zbadania awangardy w tym, co dla niej istotne.



Postawa metodologiczna, ukierunkowana na analizę możliwości artystycznych poszczególnych sztuk w celu określenia ich specyfiki oraz granic, towarzyszyła (jako konieczny analogon) temu, co działo się w samej sztuce. Jak pisał Eichenbaum: „technologiczne i teoretyczne [...] nastawienie nauki o literaturze było wyznaczane przez samą sytuację literatury”<sup>49</sup>. Sztuka

awangardowa ujawniła w ten sposób jedną ze swych podstawowych cech: zainteresowanie własnymi możliwościami artystycznymi. Jednocześnie nastąpiło tu sproblematyzowanie zagadnienia relacji między wytworami artystycznymi a sferą metaartystyczną, aż do postawienia pytania o granice między nimi. Manifesty, traktaty, bezpośrednie wypowiedzi twórców awangardowych pozwalają się traktować nie tylko jako otoczka właściwych działań artystycznych, lecz także jako ich integralna część. Sztuka konceptualna to ostateczna konsekwencja tych procesów.

**D r u g a z a s a d a** teorii formalnej, zasada specyficzności, nakazuje więc badać możliwości artystyczne sztuki, a to w celu określenia jej cech specyficznych, zdolności rozwojowych i granic, oraz badać wytwory artystyczne pojmując je same jako prowadzenie *sui generis* badań artystycznych. Specyfika poszczególnych sztuk miała być badana poprzez analizę pojedynczych twórców artystycznych, rozumianych jako szczególne użycie materiałów.

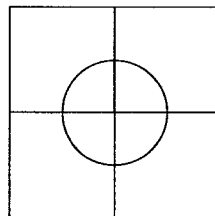
Przedmiot metody formalnej w świetle tej zasady to, w sensie ogólnym, sztuka rozumiana jako prowadzenie badań artystycznych (eksperyment). Mieszczą się tu zarówno analizy „techniczne” sztuki, jak i autoeksploracje dokonywane przez twórców (na przykład Witkacego). W węższym sensie, każde dzieło sztuki jawi się tu jako szczególne użycie materiału, jako jednostkowa realizacja możliwości artystycznych danej sztuki. Tą drogą docieramy do głównego pojęcia teoretyczno-analitycznego metody formalnej – pojęcia „chwyt” (prijom). Chwyty były właśnie rozumiane jako szczególny sposób korzystania z materiału, materiał zaś jako to wszystko, co jest zastane przez twórcę w postaci gotowej i co jest przez chwyt formowane. Od chwytu zależy, czy powstałe dzieło spełni podstawowy cel – dezautomatyzację percepcji artystycznej. Ta ostatnia może zaistnieć wtedy, gdy materiał znany będzie wyparty przez nowy lub ukazany będzie w nowy sposób – i to właśnie jest *raison d’être* każdego użycia chwytu. Nic też dziwnego, że analiza chwytów artystycznych była przez długi czas głównym zajęciem formalistów. Analiza ta odbywała się przede wszystkim na materiale literackim.

Osip Brik ukazał, że zawsze istniały dwa typy pojmowania wiersza: 1) typ, w którym bierze się pod uwagę stronę rytmiczną; 2) typ akcentujący stronę semantyczną<sup>50</sup>. Pierwszego typu poezję analizował Szklowski, między innymi, w artykule *O poezji i zaumnom jazykie (O poezji i języku pozarozumowym, 1916)*. Przedmiotem badań stały się utwory futurystów rosyjskich, gdzie wykorzystywany chwyt polegał, ogólnie mówiąc, na uwolnieniu słowa od tradycyjnej semantyki i tradycyjnej postaci słowotwórczej. W efekcie użycia tego chwytu pojawiały się utwory pozbawione znaczenia, porównywane z glossolalią i określane jako dźwiękomowa (zwukoriecz).

Nazywając to zjawisko mianem „poezji pozarozumowej” Szklowski sformułował jednocześnie tezę (absurdalną z punktu widzenia *Poetyki w świetle językoznawstwa* – tekstu Jakobsona wyrażającego strukturalistyczną wizję literatury), że poezja nie jest zjawiskiem językowym<sup>51</sup>.

Obok poezji pozarozumowej, akcentującej stronę rytmiczno-brzmieniową wiersza, futurystyka rosyjska zrodziła także utwory, w których strona semantyczna słów stanowiła główny przedmiot zabiegów formotwórczych.

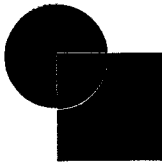
Taka na przykład była poezja Majakowskiego, aczkolwiek, zdaniem



Jakobsona, chwyt w niej zastosowany polegał, przede wszystkim, na uwolnieniu wiersza sylabotonicznego od inercji rytmicznej i uczynieniu samodzielnego akcentu słowa jedynym koniecznym miernikiem wiersza<sup>52</sup>.

Ten sam Jakobson w szkicu *O chudożestwiennom ɩealizmie (O realizmie artystycznym, 1921)* uznał, że chwytem kubizmu było pomnożenie przedmiotu na obrazie, ukazanie go z kilku punktów widzenia jednocześnie. Dodał też przy tej okazji, że „aby pokazać rzecz, trzeba zdeformować jej wczorajsze odbicie”<sup>53</sup>.

Rozróżnienie wprowadzone przez Brika posiada walor ogólny, pozwalający przeprowadzić analogiczną dystynkcję także na obszarze innych sztuk i odnaleźć tam chwytów rytmizujące oraz semantyzujące. Dla tych ostatnich podstawowym materiałem będą znaczenia. Nie oznacza to jednak, że tak powstałe dzieła mamy analizować jako komunikaty. Konstrukcje znaczeniowe jawią się jako przedmioty; utwory nie odsyłają poza siebie, lecz prezentują same siebie – formy semantyczne.



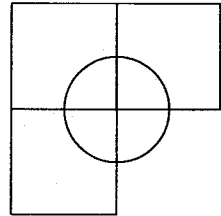
Formaliści zgodnie podkreślali, że wyłącznym przedmiotem nauki o sztuce powinien zostać chwyt, gdyż stanowi on o każdym dziele z osobna i daje możliwość systematyzacji zespołów dzieł. Jakobson twierdził wręcz, że „jeśli nauka o literaturze chce zostać nauką, powinna uznać chwyt za swego jedyne go bohatera”<sup>54</sup>. Chwyt wspólnie z materiałem tworzą formę artystyczną;

materiał jest więc także elementem formalnym (forma jest jednością materiału i chwytu). Czynnikiem aktywnym jest tylko chwyt – stąd jego wyłączność jako przedmiotu badania. To utożsamienie realizacji artystycznej z chwytem, uczynienie go jedynym obiektem zainteresowania badawczego pozwoli potraktować jako artystyczne i jako takie badać zarówno artefakty w tradycyjnym „przedmiotowym” rozumieniu, jak i działania, których rezultatem nie są żadne wytworzone przedmioty – dzieła sztuki (artefakty).

Tezę podkreślającą wyłączność chwytu artystycznego (skorelowanego z materiałem) jako przedmiotu badań należy przyjąć za trzecią zasadę badawczą teorii formalnej. Pociąga to za sobą obowiązek precyzyjnego określenia, co w każdej realizacji artystycznej pełni funkcję materiału, a co chwytu.

Przedmiot badania – sztuka awangardowa – jest tu zbiorem zjawisk, w których można wydzielić wyłącznie materiał oraz chwyt, stano-

wiące razem formę artystyczną. Chwyty tworzące dzieło pojawiają się bądź jako realizacja zamysłu, bądź przypadkowo (jako rezultat przypadku zaplanowanego – także). Aby chwyt mógł pełnić funkcję dezautomatyzacji percepcji, powinien tworzyć wspólnie z materiałem formę utrudnioną. Czynność tę formaliści określali także, za Szklowskim, jako „udziwnienie” (ostranienie). Szklowski podkreślał ważność formy utrudnionej, która zwiększa trudność i czas percepcji. Pisał, że ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być maksymalnie przedłużany<sup>55</sup>. Jakobson dodawał, iż „forma istnieje dla nas tak długo, jak długo trudno jest ją odbierać, jak długo istnieje opór materiału”<sup>56</sup>. Mowa poetycka to mowa utrudniona, nieprawidłowa, mowa-konstrukcja. A więc każdy chwyt powinien być, poza swymi szczególnymi wyznacznikami, chwytem „udziwnienia”, chwytem formy utrudnionej. Powinien wśród swoich własności posiadać takie, które uniezwykają powstałą formę. Forma taka może zyskać dzięki temu zdolność emocjonalnego oddziaływania. Szklowski, na przykład, analizuje historię „języka pozarozumowego” i stwierdza przejawianie się emocji, często o charakterze mistycznym, w reakcjach na dźwięk słów niezrozumiałych<sup>57</sup>. Jakubiński pisze, iż „zjawiskom obnażania strony fonetycznej wyrazu także bardzo często towarzyszy emocjonalne przeżywanie dźwięków, na których skupia się uwaga”<sup>58</sup>.



Na planie semantycznym udziwnienie przejawia się przede wszystkim poprzez zestawienie znaczeń odległych, w potocznym odczuciu nieprzystawalnych. Szklowski mówi o rzeczach wyprowadzonych z ich naturalnego kontekstu<sup>59</sup>. Można by w miejscu słów Szklowskiego przytoczyć rozważania Bretona o obrazie surrealistycznym lub wspomnianą często przez nadrealistów formułę Lautreamonta o spotkaniu maszyny do szycia z parasolem na stole sekcyjnym. Także deformacja (fowistyczna, ekspresjonistyczna, kubistyczna czy formistyczna) jest przejawem działania chwytu udziwnienia. Tutaj też mieści się „efekt wyobcowania” (*Verfremdungseffekt*) Bertolta Brechta<sup>60</sup>.

A więc za czwartą zasadę badawczą metody formalnej należy uznać traktowanie chwytu artystycznego jako nadającego tworzonej formie cechę udziwnienia, a formę tę – jako formę utrudnioną.

I odpowiednio, po stronie przedmiotu, twór awangardowy jest formą utrudnioną, formą udziwnioną<sup>61</sup>, powodującą przedłużenie percepcji

cji. Ta ostatnia traktowana jest przy tym jako wartość sama w sobie. Formie udziwnionej może towarzyszyć reakcja emocjonalna, czasami o charakterze mistycznym. Zdolność wywoływania takiej reakcji przypisywana jest wówczas formie dzieła, jako jej własność.

Udziwnienie i forma utrudniona ewokują jeszcze jedną opozycyjną parę pojęć: „chwyt motywowany” – „chwyt obnażony”. Szklowski definiuje pojęcie motywacji jako „każde znaczeniowe (treściowe; smysłowe) określenie konstrukcji artystycznej”<sup>62</sup>, jej „życiowe” usprawiedliwienie. Pisze też dalej, że „motywacja w konstrukcji artystycznej to zjawisko wtórne”<sup>63</sup>. Jakobson w przywoływanej już wcześniej pracy *O realizmie artystycznym* określa motywację jako usprawiedliwienie formy artystycznej. Przykładem jest dla niego kubistyczna „perspektywa dookólna”; pomnożenie przedmiotu jest tutaj chwyttem, który, według Jakobsona, stałby się motywowany, gdyby wprowadzić uzasadnienie typu: przedmiot pomnożony, bo odbity w lustrze. Brak takiego (bądź innego) uzasadnienia czyni chwyt niemotywowanym<sup>64</sup>. Chwyt ten nie daje się wytłumaczyć w kategoriach określonych prawidłowości; to samo dotyczy też formy, którą chwyt wspólnie z materiałem tworzą. Będąc sam dla siebie motywacją, chwyt staje się momentem nacechowanym, wysuniętym, a więc – obnażonym. Chwyt niemotywowany to chwyt obnażony.



Jakobson umieszcza następnie pojęcie motywacji w kontekście rozważań o realizmie w sztuce i pisze, że żądanie konsekwentnej motywacji realizacji chwytów poetyckich wyznacza jedno z rozumień pojęcia realizmu<sup>65</sup>.

Jeśli weźmiemy więc pod uwagę przywoływane słowa Szklowskiego na temat motywacji jako zjawisku drugorzędym i nieistotnym, uzupełnimy je stwierdzeniem Jakobsona, iż obnażenie chwytu to cecha typowa, między innymi, dla malarstwa kubistycznego oraz dla poezji Chlebnikowa<sup>66</sup>, i przeciwstawimy to wszystkim uwagom o motywacji jako wyznaczniku realizmu, to otrzymamy tym samym przeciwstawienie: sztuka awangardowa – sztuka realistyczna. Pierwsza wyznaczana jest przez chwyt obnażony, druga – przez motywowany.

Opozycja ta jest konstruowana, przypominam, tylko przez jedno z możliwych rozumień terminu: „realizm artystyczny”. Inne rozumienie głosi, że realizm to tendencja do deformacji dawnych kanonów, zgodnie



z przeświadczeniem, iż „żeby pokazać rzecz, trzeba zdeformować jej wczorajsze odbicie”<sup>67</sup>. W takim ujęciu to właśnie sztukę awangardową trzeba uznać za realistyczną. Nie wdając się więc w próbę rozwikłania problemu realizmu w sztuce, pragnę tylko podkreślić, że w obu przytoczonych przypadkach chwyt obnażony przysługuje sztuce awangardowej.

Wypowiedzi formalistów kształtują także inne nieco rozumienie pojęcia motywacji: motywować może nie tylko materiał (znaczenia słów, przedmioty przedstawione etc.), mogą to także czynić konwencje artystyczne<sup>68</sup>. Aby pozostać w zgodzie z nakazem dezautomatyzacji, permanentnej zmienności form artystycznych, sztuka powinna, według formalistów, odrzucić zużyte motywacje sztuki dotychczasowej („dawna sztuka umarła już”) i tworzyć formy artystyczne wewnętrznie motywowane. Motywacja takich form nie płynęłaby ani ze strony materiału, ani ze strony spetryfikowanych konwencji; byłaby ona każdorazowo odkryciem formalnym.

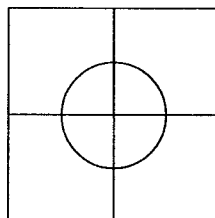
Piątą zasadą metody formalnej jest zatem traktowanie każdego z analizowanych zjawisk jako formowanego przez chwyt motywowany, albo – obnażony, przy jednoczesnym uznaniu zjawiska motywacji za wtórne.

W konsekwencji, przedmiot badania – sztuka awangardowa – to dziedzina zjawisk artystycznych konstruowanych przez chwyt obnażony; dziedzina form samomotywujących.

Ostatnią, szóstą zasadę metody formalnej nazwałbym zasadą poetyckości. Przedłużając rozważania podjęte przy okazji pierwszych dwóch zasad, oświetla ona jednakowoż wszystkie pozostałe tak, że wymaga oddzielnego przedstawienia.

Zasada poetyckości wychodzi ze sformułowanego wcześniej twierdzenia, że istotą każdej sztuki jest specyfika sposobów korzystania z danego jej materiału i – w konsekwencji – problematyzuje zagadnienie granic między sztuką a nie-sztuką. Sztuka może zdarzyć się wszędzie, bo każdy materiał nadaje się na realizację artystyczną. Dlatego też formaliści, zamiast badać poezję, zajmowali się analizą języka poetyckiego, mówiąc inaczej: języka w funkcji poetyckiej. Tym samym badali chwyt, które z języka

w jego postaci artystycznie obojętnej (praktycznej) czyniły poezję. Przy tej okazji nastąpiło uogólnienie kategorii poetyckości, która zaczęła funkcjonować jako określnik tego, co artystyczne, gdziekolwiek by



się to „coś” pojawiło. Zapowiada to późniejsze postawy typu: „wszystko jest poezją”. Będąc przedłużeniem i uzupełnieniem zasady specyficzności, zasada poetyckości każe poszukiwać wyznaczników artystycznych tam, gdzie zjawisko potoczne, praktyczne, zyskuje nową postać. Zjawisko to ulega przesunięciu, które odbiera mu właściwości „czegoś pożytecznego”, dając w zamian zdolność wzbudzania przeżyć niesprowadzalnych do żadnych innych, przeżyć, w których świat jawi się jako twórcze zadanie. Otwartość, niedogmatyczność tej postawy czyni ją zdolną do uchwycenia wielkiej różnorodności tak pojmowanych fenomenów artystycznych.

Uogólniając teraz zanalizowane uprzednio zasady należy stwierdzić, że metoda formalna nakazuje badać poszczególne realizacje artystyczne jako chwyty, które wraz z kształtowanym przez nie materiałem tworzą formy artystyczne. Poprawność analizy powinna być ugruntowana w studiach nad specyfiką poszczególnych sfer artystycznych.



Wspomniane chwyty powinny być traktowane jako nadające formie cechę udziwnienia, czyniące z niej formę utrudnioną. Jednocześnie chwyty te funkcjonują w polu badawczym jako w danym materiale motywowane lub obnażone, przy czym tylko te drugie uznawane są za zdolne do utrudnienia odbioru, a w ślad za tym – do dezautomatyzacji ludzkiego bycia

w świecie.

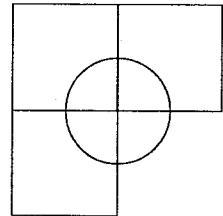
W charakterze korelatu tak zinterpretowanej teorii formalnej występuje sztuka awangardowa: dziedzina form autotelicznych, utrudnionych, udziwnionych, wyznaczonych przez niemotywowane (obnażone) chwyty, dziedzina form, które utrudniając i dezautomatyzując percepcję prowadzą do dezautomatyzacji podmiotowego obrazu świata i dezalienacji ludzkiej w nim egzystencji.

Teoria formalna potraktowana jako teoria awangardy pozwala analizować za pomocą tych samych ogólnych kategorii badawczych nowatorskie zjawiska artystyczne należące do różnych nurtów awangardowych. Umożliwia formułowanie tych samych pytań w stosunku do różnorodnych fenomenów artystycznych, co nadaje rezultatom badawczym walor interdyscyplinarnej porównywalności, a ob-razowi samej awangardy – nieosiągalna dotąd spójność. Odmienność analizowanych przedmiotów manifestuje się oczywiście na pozio-

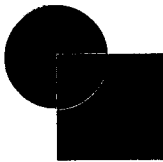
mie odpowiedzi. Niekrepująca metodologicznie ogólność zasad oraz programowa antyspekulatywność teorii czyni z niej bardzo użyteczną propozycję dla badacza awangardy. Ta ostatnia cecha sprawia także, iż awangarda może zaistnieć w polu badawczym jako zjawisko okresu przejściowego; teoria formalna jest w stanie odnaleźć w sztuce awangardowej cechy zapowiadające nową fazę artystyczną – neoawangardę. W ujęciu formalistów awangarda była więc reakcją wymierzoną w alienującą sytuację przeniesienia sztuki w sferę znakową, skonwencjonalizowaną, sferę totalnego zapośredniczenia oraz postulatem jej powrotu do świata odczuwania i kontaktu bezpośredniego. Powrót ten odbywał się jednak w sposób, który stworzył niebezpieczeństwo nie przewidziane przez teoretyków awangardy, a które dalszy rozwój nowoczesnej sztuki uwidocznił aż nadto wyraźnie – niebezpieczeństwo społecznego osamotnienia sztuki.

#### Przypisy

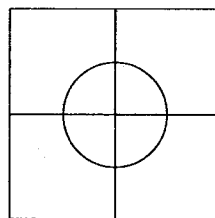
1. W grudniu 1913 r. w petersburskiej kawiarni artystycznej „Bezpański Pies” Szklowski wygłosił odczyt pod tytułem: *Miejsce futuryzmu w historii języka*; podaje za: R. H. Stacy, *Russian Literary Criticism. A Short Story*, rozdz. VIII – Formalism, Syracuse University Press 1974, s. 164.
2. B. Tomasevskij, *La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, „Revue des Etudes Slaves” 1928, t. VIII.
3. S. Skwarczyńska, *Rzut oka na rozwój teorii badań literackich od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, S. Skwarczyńska, t. II, cz. II, Kraków 1981, s. 61.
4. K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, Mouton, The Hague-Paris 1968, s. 20.
5. *Ibidem* s. 120.
6. *Ibidem* s. 119.
7. V. Erlich, *The Russian Formalism. History – Doctrine*, S'Gravenhage, The Hague 1955, s. 153, 154.
8. A. Miasnikow, *Problemy rannego russkogo formalizma*, [w:] *Kontiekt – 1974. Literaturno-teoreticzeskije issledowanija*, Moskwa 1975; S. Skwarczyńska, *op. cit.*; W. Kozynow, *Problemy teorii literatury i poetiki*, [w:] *Sowietskoje literaturowiedienie za 50 liet*, red. W. Bazanow, Leningrad 1968; zob. też: J. M. Broekman, *Russisch formalisme, Marxisme, Structuralisme*, „Tijdschrift voor Filosofie” 1971, XXXII, 1. Najnowsze prace na temat formalizmu nie wnoszą niczego nowego do tych rozważań; zob. T. Bennet, *Formalism and Marxism*, Methuen and Co LTD, 1979.
9. K. Rosner, *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą*, Kraków 1981; zob. także J. M. Broekman, *Structuralism*. Moscow, Prague, Paris, D. Reidel Publish. Comp., 1974.



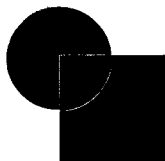
10. *Theorie de la litterature. Textes des Formalistes russes reunis, presentes et traduits par Tzvetan Todorov*, Ed. du Seuil, Paris 1965, s. 15.
11. M. R. Mayenowa, *Rosyjskie propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich (1916-1930)*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1960, s. 33.
12. K. Pomorska, *op. cit.*, s. 120-121.
13. *Theorie de la litterature*, ..., s. 22.
14. S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 68.
15. B. Eichenbaum, *Litieratura i literaturnyj byt*, „Na Litieraturnom Postu” 1927, nr 9; cyt. za przedrukiem w: *Christomatja po teioreticeskomu literaturowiedieniju*, red. I. Czernow, Tartu 1976, s. 183.
16. W. Szklowski, *Ze wspomnień*, Warszawa 1965, s. 139.
17. W. Żirmunski, *Woprosy teorii literatury*, Leningrad 1928, s. 171-172; zob. także: idem, *K woprosu o „formalnom” mietodie*, [w:] *Teoria literatury, poetika, stilistika*, Leningrad 1977 [tekst po raz pierwszy publikowany w 1923 r.].
18. R. Jakobson, *The Dominance*, [w:] *Readings in Russian Poetics*, ed. L. Matejka and K. Pomorska, The MIT Press, 1971.
19. Znanie są także prace na temat filmu, sztuk plastycznych; są jednak w mniejszości. Proporcje zmieniłyby się, gdyby przyjąć, że do szkoły formalnej należał także Nikolai Tarabukin; zob. A. S. Labuda, [recenzja] N. Taraboukine, *Le dernier tableau*, „Studia Estetyczne” 1978, t. XV.
20. Zob. B. Eichenbaum, *Wokrug woprosa o „formalistach”*, „Pieczat’ i Riewolucja” 1924, nr 5. Interpretację odmienną od tej, którą proponuje, ale zgodną z nią w kwestionowaniu strukturalno-semiotycznego charakteru szkoły formalnej przedstawia A. Shukman w artykule *Od formalizmu do strukturalizmu*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 102-113.
21. W. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 61.
22. *Ibidem* s. 56.
23. *Ibidem* s. 57.
24. Cyt. za: *Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 150.
25. *Ibidem* s. 296.
26. *Ibidem* s. 336.
27. A. Breton, *Gaspard de la Nuit (par Louis Bertrand)*, [w:] *Les pas perdus*, Gallimard, Paris 1949, s. 95-99 [pierwsze wydanie w 1920 r.]; zob. też na ten temat: G. Szymczyk, *Awangardowe wersje krytyki subiektywnej*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy*, red. G. Gazda, T. Szczepański, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1982, Folia Scientiarum Artium Et Librorum 3, s. 69-80.
28. *Artyści o sztuce*, s. 387.
29. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, [w:] *O teorii prozy*, Moskwa 1929, s. 12.
30. E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 95.
31. *Ibidem*, s. 98.
32. *Ibidem*, s. 97.

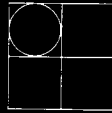


33. Nasuwa się tu analogia z niektórymi koncepcjami myśli Wschodu (np. Zen). Jest to jedna z dróg, które doprowadziły awangardę do kręgów tej właśnie filozofii.
34. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, op.cit., s. 13.
35. *Artyści o sztuce*, s. 274.
36. Przedstawione przez A. Turowskiego dwie koncepcje utopii sztuki w poglądach Strzeżmińskiego także mieszczą się w ramach prezentowanego tu modelu; zob. A. Turowski, *Utopia awangardy*, [w:] *Artium Quaestiones*, red. K. Kalinowski, Poznań 1979, s. 157-172.
37. W. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, s. 59.
38. B. Jasiński, *Twórczość jako proces*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 92.
39. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, s. 13.
40. B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, [w:] *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, s. 286.
41. J. Szacki, *Społkania z utopią*, Warszawa 1980.
42. A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 265.
43. Dziejom tej utopii sztuki poświęcona jest praca E. Bieńkowskiej: *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981.
44. Zob. J. Szacki, op.cit.
45. B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 279.
46. R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj*, Wiktor Chlebnikow, Praga 1921, s. 11.
47. L. Jakubiński, *O dźwiękach języka poetyckiego* (1919), [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 134.
48. B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, s. 285.
49. B. Eichenbaum, *Literatura i literaturnyj byt*, s. 184.
50. O. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy* (1927), [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 162.
51. W. Szklowski, *O poezji i zaunnom jazykie*, [w:] *Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka. Wypusk pierwyj*, Pietrograd 1916, s. 14.
52. R. Jakobson, *O wierszu i składni Majakowskiego* (1923), [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 337.
53. R. Jakobson, *O chudożestwiennom rializmie*, „Cerven” 1921. R. IV. Cyt za przedr. w: *Christomatja...*, s. 74.
54. R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*, s. 11.
55. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, s. 13.
56. R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*, s. 45.
57. W. Szklowski, *O poezji i zaunnom jazykie*.
58. L. Jakubiński, *O dźwiękach języka poetyckiego*, s. 141.
59. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, s. 20.
60. Por. D. Ferrari Brawo, *L' „ostranenie” di Sklovskij e la „Verfremdung” di Brecht*, [w:] *Studi slavistici in di Carlo Verdiani*, a cura di A.M. Raffo, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1979, s. 99-105.
61. Udziwnienie jest jednym z czterech wyróżników awangardy także w koncepcji S. Morawskiego (*Awangardy XX wieku - stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki”, 1975, nr 3, s. 54-55).



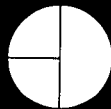
62. W. Szklowski, *Za 40 lat. Stati o kino*, Moskwa 1965, s. 32.
63. *Ibidem*.
64. R. Jakobson, *O chudożestwiennom riealizmie*, s. 74.
65. *Ibidem*, s. 75.
66. R. Jakobson, *Nowiejszaja ruskaja poezija*, s. 50.
67. R. Jakobson, *O chudożestwiennom riealizmie*, s. 74; tu, jak i w pozostałych przypadkach, gdy przywoływane teksty nie były publikowane w języku polskim, cytaty podaje we własnym przekładzie
68. B. Tomaszewski, *Teoria literatury*, Poznań 1935 (pierwsze wydanie – Leningrad 1925).





rozdział 3

# **sztuka i realne istnienie**







Jedną z najważniejszych i najbardziej charakterystycznych cech awangardowego przewrotu artystycznego pierwszego trzydziestolecia dwudziestego wieku była zmiana postawy artysty wobec sfery życia codziennego. Symbolistyczne *taedium vitae* zostało wyparte przez zdecydowany zwrot ku codzienności. Nowa postawa manifestowała się w różnych formach. Raz przybierała postać zaangażowania politycznego bądź społecznego, uwiadoczniającego się w charakterze podejmowanej twórczości. Innym razem była świadomym i celowym prowokowaniem odbiorców, drażnieniem ich gustów i przyzwyczajzeń, wywoływaniem publicznej irytacji i skandalu. Kiedy indziej znów przejawiała się w naruszaniu granic oddzielających sferę codzienności od obszaru sztuki, naruszeniu, które likwidowało jakościowe różnice pomiędzy zjawiskami obu dziedzin. W każdym przypadku, jednak, ujawnia się tu jedna i ta sama właściwość nowej sztuki: otwarcie na codzienność.

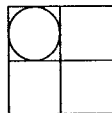


Ta właściwość, powszechnie traktowana jako znamię sztuki Wielkiej Awangardy, wymaga jednak uważniejszego przestudiowania. Problem awangardowego stosunku do codzienności jest bardziej złożony, niż wynikałoby to z lektury manifestów czy z analizy poszczególnych realizacji artystycznych. Wymaga on zastanowienia się nad ogólną problematyką stosunku sztuki i codzienności oraz badań porównawczych, zestawiających formy realizacji tego stosunku w różnych okresach artystycznych. Także w obrębie samej awangardy relacja sztuka – codzienność posiadała kilka wymiarów, często wchodzących we wzajemny konflikt. Dostrzeżenie wewnętrznych sprzeczności światopoglądowych i artystycznych awangardy pozwoli nam zrozumieć przyczyny jej społecznego osamotnienia i fiasko głównych zamierzeń.

1

Zastanówmy się najpierw nad sensem terminu „codzienność”. W zgodzie ze słownikowymi ustaleniami<sup>1</sup> nazwa ta oznacza zwyczajną, powszednią egzystencję ludzką, sferę, w której mieszczą się zdarzenia powtarzające się co dzień (lub przynajmniej często), zwykle, banalne, powszednie. Codzienność to brak urozmaicenia, monotonia i szarość, to praca, wypoczynek po niej, życie rodzinne, wszystko z odcieniem niechęci i lekceważenia. Pojęcie codzienności obejmuje także

przedmioty: rekwizyty powszedniości. A więc, codzienność posiada swój wymiar czasowy, przestrzenny oraz substancjalny, czyli to, co materialnie ją wypełnia. Wszystko to razem bywa w mowie potocznej określane słowem „życie”.



Potoczna perspektywa ukazuje ponadto codzienność jako to, co istnieje naprawdę, co jest realne, jako to, co w sposób konkretny otacza człowieka w jego powszednich działaniach, podczas gdy „nie-codziennność” kwalifikowana jest jako przerwa, chwilowa odmiana, prześwit, stan przejściowy pomiędzy kolejnymi fazami codzienności. Codzienność wreszcie jest obszarem życia machinalnego, nie w pełni świadomego, życia na granicy „bycia-w-sobie”.

Codzienności przeciwstawiane jest zwykle święto. Rozumiem je jako sferę, w której codzienna czasoprzestrzeń zostaje przekroczona, zaś reaktywowany jest mityczny beczczas, jako sferę, w której na człowieka zostaje złożona odpowiedzialność za świat. Każda czynność nabiera wówczas znaczenia; nic nie dzieje się przypadkowo, lecz posiada wymiar rytualny. W perspektywie mitycznej świat jawi się w pełni usensowniony, a każda jego cząstka, każde zdarzenie, stanowi realizację wyższego porządku. Święto jest czasem, w którym człowiek porzucając instrumentalizm codzienności odzyskuje swoją ludzką wartość i godność, czasem, w którym zniesiona zostaje granica między nim a naturą.

Opozycja: święto – codzienność bywa czasami mylnie utożsamiana z inną: *sacrum – profanum*. Przyjmuje, że święto to domena *sacrum*, podczas gdy codzienność jest opanowana przez *profanum*. Nie oznacza to jednak koniecznej rozłączności codzienności i *sacrum*: na obszarze codziennego życia istnieją enklawy *sacrum*, a wiele ludzkich spraw posiada sakralne podłoże. Faktem jest jednak, że ostatnie stulecia cywilizacji (przede wszystkim – europejskiej) prowadzą nas ku światu, w którym granica między świętem a codziennością pokrywać się będzie z opozycją: *sacrum – profanum*

i w którym triumfujący Urizen przemieni święto w misteria na cześć Rozumu, Porządku i Zdyscyplinowania. Już dzisiaj zanika świadomość sakralnej genezy i takiegoż znaczenia wielu czynności codziennych. Świat radykalnego oddzielenia „święta-*sacrum*”

i „codziennosci-*profanum*” staje się coraz bliższy.



Jednocześnie, coraz częściej podejmowane są próby odzyskania dawnego typu codzienności, odbudowania jej tradycyjnej więzi z *sacrum*. Obok przeróżnych nurtów kontrkultury, niebagatelną rolę pośród tych starań odgrywa sztuka.

## 2

Dzieje sztuki są w interesującym nas aspekcie paralelne do losów pierwiastka *sacrum*. Od chwili ustabilizowania się jej sytuacji, co nastąpiło w dobie Renesansu, obserwujemy pogłębiającą się izolację dziedziny artystyczności od życia codziennego. Sztuka lokalizuje się w egzystencjalnym prześwicie, odgranicza się od świata powszedniego. Staje się domeną przeżyć swoistych i odrębnych, zrywających ze sprawami życia codziennego. Dzieło sztuki zyskuje, mówiąc słowami Waltera Benjamina, specyficzną aurę, rozumianą jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”<sup>2</sup>. Odczucie dystansu, immanentnie obecne w przeżyciu estetycznym, przeciwstawia się doznaniu bliskości, (poręczności) świata codziennego. Obcowanie ze sztuką jest więc *eo ipso* przekroczeniem codzienności, chwilowym z nią zerwaniem. Związek między światem fikcji artystycznej a światem codzienności zostaje przerwany na wszystkich poziomach struktury ontycznej dzieła: w wymiarze czasowym – czas fikcji artystycznej jest zawsze odrębny od czasu realnego; w wymiarze przestrzennym – przedstawiane osoby, zdarzenia, miejsca, wyjęte są z *continuum* przestrzennego świata realnego; w wymiarze substancjalnym – dzieło sztuki jest przedmiotem specyficznym, posiadającym, sobie tylko właściwe cechy, odmienne od tych, które posiadają inne zjawiska, nieartystyczne.

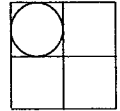
Sztuka odgranicza się więc od świata faktów o wymiarze realnym; transcenduje codzienność.

Procesowi temu towarzyszy równoległe zjawisko dystansowania się sztuki wobec *sacrum*. Historia sztuki, aż po dzień dzisiejszy, to jej postępująca sekularyzacja.

Wartości estetyczne autonomizują się, zrywają więzi z metafizycznym podłożem. Autoteliczność struktury artystycznej staje się w rezultacie jedynym celem działań artystycznych, a kolejne doktryny i teorie (resp. filozofie) sztuki są jedynie próbami racjonalizacji tych procesów.

## 3

Wiek dziewiętnasty przynosi pogłębienie obu tendencji – dystansowania się sztuki wobec codzienności i wobec tradycyjnie pojmowanego *sacrum* – zdążając ostatecznie ku maksymalistycznej autonomii sztuki oraz ku skrajnemu wywyższeniu jej rangi.



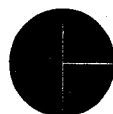
W roku 1829 Wiktor Hugo napisał we wstępie do *Poezji wschodnich*, że wszystko zależy od sztuki, podczas gdy sztuka nie zależy od niczego. Słowa te nie miały dla samego Hugo tak wielkiego znaczenia, jak dla następujących po nim generacji artystów. Teofil Gautier i Gerard de Nerval głosili kult sztuki oraz jej oderwanie od problemów społecznych. U Charlesa Baudelaire'a kult sztuki łączył się już wręcz ze wstrętem do życia codziennego.

Apogeum tej postawy obserwujemy u schyłku wieku. Postępująca gwałtownie industrializacja i rosnące znaczenie mieszczaństwa odsuwają sztukę i artystę na marginesy życia. Reakcją obronną ze strony artystów było odrzucenie codzienności jako domeny zjawisk płaskich, marnych, często – odrażających, jako egzystencji bezwartościowej. Za jedyną sferę wartościową uznana została sztuka. Głoszona i silnie akcentowana opozycja: artysta – filister oraz doktryna *l'art pour l'art*, są charakterystycznymi oznakami tej postawy artystycznej oraz sytuacji sztuki w kontekście społecznym końca stulecia.

Symbolizm był praktycznym i teoretycznym ukonkretnieniem opisywanej postawy. Dzieło sztuki symbolistycznej wyobcowywało się ze świata rzeczywistego czyniąc przeżycie estetyczne aktem transcendującym realność w stronę różnorodnie pojmowanego „*sacrum* estetycznego”.

Przykładem takiej tendencji może być twórczość Stefana Mallarme'ego, który usiłował stworzyć *Księgę* mającą zastąpić świat. Jak pisał Jorge Segovia: „Mallarme wznosił, gmach, w którym znajdowało się jedno tylko wyjście: w kierunku języka”<sup>3</sup>. W tym samym kierunku podążali także i inni: rosyjscy poeci-symboliści teoretycznie i w realizacjach twórczych przeciwstawiali „język poetycki” „językowi praktycznemu”, a Sar Peladan głosił ka-  
płańskie powołanie artysty. Asemantycznie pojmo-  
wana muzyka została uznana za sztukę naczelną,

wzór dla sztuk pozostałych. Izolacja od powszedniości, odraza do nędzy świata filistrów, charakteryzowała nie tylko sztukę rozumianą przedmiotowo (jako zbiór dzieł). Artysta całą swoją egzystencją dystansował się wobec społecznej codzienności. Jednostkowa codzienność twórcy ulegała transformacji: artystą było się już nie tylko poprzez twórczość, było się nim w każdej sekundzie życia. Takie przeświadczenie doprowadziło do pojawienia się, a właściwie do ustalenia i rozpowszechnienia zjawiska określanego mianem *cyganeria* (la Boheme). Typ *poète maudit*, którego pierwszych reprezentantów opisywał Paul Verlaine<sup>4</sup>, pozostał odtąd stałym elementem życia artystycznego.



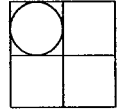
Symbolistyczną postawę charakteryzuje nie tylko radykalne oddzielenie sztuki i codzienności, oddzielenie, któremu towarzyszy laicyzacja kultowych wartości sztuki, czyniąca z tej ostatniej dziedzinę autonomiczną, królestwo specyficznie pojmowanych wartości najwyższych. Równie istotne jest to, że sztuce właśnie, tej „anty-codzienności”, przypisana została realność, prawdziwość i wartościowość. Oddzielenie sztuki i codzienności to przeciwstawienie sferze bytu doskonałego płaskiej wegetacji filistrów. Sztuka symbolistów jest realna i prawdziwa, jest tym, co istnieje samo dla siebie, podczas gdy życie może co najwyżej, jak twierdził Oscar Wilde, nieudolnie ją naśladować.

Aforyzm Wilde'a uzyskuje nieoczekiwanie bardzo konkretną wymowę, gdy uzupełnimy go taką oto wypowiedzią Daniela-Henry'ego Kahnweilera: „najmniej uzdolnieni malarze z Akademii projektowali Kalendarz Pocztowy, ilustrowane dodatki do *Petit Journal* i *Petit Parisien*. Całe pseudomalarstwo kształtowało gust publiczności”<sup>5</sup>. Tak wyglądało tło przewrotu awangardowego: sztuka i artysta radykalnie odseparowani od codzienności; sztuka wartościowana dodatnio, codzienność – zanegowana. Oddzieleniu sztuki od codzienności towarzyszył pogłębiający się dystans tej pierwszej wobec sfery *sacrum*. Sztuka zyskuje wartość autonomiczną; własne „*sacrum* estetyczne”.

#### 4

Stwierdziłem wcześniej, że symbolizm był reakcją na nowe sytuacje społeczne, polityczne i ekonomiczne. Był zamknięciem się sztuki w sobie samej w imię jej wła-

snego przetrwania. Był pielęgnowaniem wartości, które społeczeństwo mieszczańskie odrzuciło i skazało na zagładę.



Awangarda także była reakcją na zaistniałą sytuację, buntem przeciw warunkom zewnętrznym. Ale buntem innego typu. Przede wszystkim, jej twórcy zajęli odmienną niż symboliści, postawę wobec codzienności. Symbolistyczna niezgoda na kształt rzeczywistości przybrała formę odwrotu, ucieczki od pogardzanej codzienności. Symboliści tworzyli swoje własne rezerwy, enklawy piękna i wyobraźni otoczone bezmiarami pospolitości. Awangarda odrzuciła koncepcję sztuki wyobcowującej człowieka z codzienności, sztuki, która daje mu poczucie pełni tylko wówczas, gdy rezygnuje dla niej z rzeczywistości. Awangardziści przeciwstawili utopii sztuki transcendującej realny świat<sup>6</sup> inną utopię: sztukę zwracającą się ku rzeczywistości realnej i przekształcającą ją na miarę ludzkich potrzeb. Awangarda wyrosła ze sprzeciwu zarówno wobec zastanej rzeczywistości (co łączy ją z symbolizmem), jak i wobec defensywnej koncepcji sztuki, koncepcji, która skazywała artystów na wybór między bytowaniem na marginesach życia społecznego a sprzedaniem się na usługi kultury oficjalnej.

Artyści awangardowi wychodzili z prostej zdawałoby się przesłanki: jeśli rzeczywistość jest zła, jeżeli nie stwarza człowiekowi możliwości samorealizacji i godziwej egzystencji, to nie pozostaje nic innego, jak rzeczywistość tę zmienić.

Z takim przekonaniem rozpoczęli oni wędrówkę do swej ziemi obiecanej. Lokalizowali ją w najbliższym otoczeniu, we własnej codzienności. Droga nie była więc długa, ale za to – uciążliwa; należało bowiem przekształcić codzienność na miarę awangardowego widzenia ludzkich potrzeb<sup>7</sup>.

Zniesienie granic między sztuką a codziennością stanowiło więc oczywiste następstwo programu awangardy. Albowiem to właśnie sztuka i artyści mieli stworzyć nowy świat, nowe społeczeństwo i nowego człowieka, bądź przynajmniej w dziele tym uczestniczyć. Sztuka awangardowa nawiązała w tym celu ścisły kontakt z tym, co ją otaczało – z ludzką codziennością.

„Żywotna jest tylko ta sztuka, która czerpie swoje składniki z otoczenia. Jak nasi przodkowie czerpali materię swej sztuki z atmosfery religijnej, w której tkwiły ich du-

sze, tak my winniśmy brać natchnienie z dotykalnych cudów współczesnego życia, z żelaznej sieci zawrotnych szybkości, która oplata ziemię, z transatlantyków, z cudownych lotów, które prują niebo, ze ślepiej odwagi podwodnych żeglarzy, z zaciętej walki o podbój nieznanego<sup>8</sup>;



„Chcemy powrócić do życia. Współczesna nauka, zaprzeczając swej przeszłości, odpowiada na potrzeby materialne naszych czasów. Tak samo sztuka, negując to, co minione, winna odpowiedzieć na potrzeby umysłowe doby bieżącej<sup>9</sup>;

„Sztuka pod względem techniki i kierunku zależy od czasu w którym żyje, a artyści są wytworami swej epoki. Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysiączne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że uległa wstrząsom ostatnich tygodni, ta, która wciąż na nowo skupia swoje członki pod ciosami ostatniego dnia<sup>10</sup>.

Zwrot ku codzienności oznaczał zarazem zwrot ku odbiorcy. Rewolucyjno-burzycielskie i konstruktywne zarazem zamiary, żywione przez najbardziej radykalne nurty awangardowe: futuryzm, dadaizm, surrealizm, produktywizm, przez licznych artystów rozsianych po całej Europie, wymagały, dla swojego powodzenia, udziału szerokich mas społecznych. Tradycyjnie utrwalone formy obcowania ze sztuką były więc, dla twórców pragnących maksymalnie szerokiego rezonansu społecznego swych idei, zdecydowanie niewystarczające. Dlatego właśnie, według programów awangardowych, sztuka musiała wyjść z muzeum na ulicę.

„Artyści na ulicę! Sztuka gnieźdząca się w kilkaset a nawet kilkutysięcznych salach koncertowych, wystawach, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym, anemicznym dziwolągiem, ponieważ korzysta z niej 1/100 000 000 wszystkich ludzi. Człowiek współczesny nie ma czasu na chodzenie na koncerty i wystawy, 3/4 ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: latające poezokoncerty i koncerty w pociągach, tramwajach i jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd. o każdej porze dnia i nocy [...]

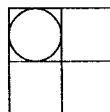
Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez

samą publiczność. Wzywamy wszyst-

kich poetów,

malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulicę”<sup>11</sup>.

W podpisany przez Włodzimierza Majakowskiego, Wasilija Kamien-skiego i Dawida Burluka *Dekrecie nr 1. O demokratyzacji sztuki* (którego podtytuł brzmi: *Literatura parkanowa i malarstwo uliczne*) wezwania artystów do wyjścia na ulicę jest wypowiedziane w sposób równie bezpośredni, jak w powyżej cytowanym manifestie Brunona Jasieńskiego: „W imię wielkiego postępu – zrównania wszystkich ludzi wobec kultury, niech na narożnikach domów, parkanów, dachów, ulic naszych miast, osiedli i na tyłach aut, pojazdów i na odzieży ukaże się wypisane Wolne Słowo twórczej jednostki. Niech na ulicach i placach, od domu do domu bieżą wielobarwnymi łukami tęczy o b r a z y (barwy), radując, uszlachetniając oko (gust) przechodnia [...] Niech od tej chwili obywatele, przechodząc ulicami [...] wszędzie słuchają muzyki – melodii, grzmotów, poszumów – znakomitych kompozytorów. Niechaj dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki”<sup>12</sup>.



Kazimierz Malewicz, pokrywając płoty i ściany domów Witebska abstrakcyjnymi kompozycjami: barwnymi rombami i kwadratami, stworzył jedną z pierwszych na większą skalę realizacji programu sztuki ulicznej. Warto wspomnieć w tym kontekście o słynnej żółtej bluzie Majakowskiego, o jego witrynach ROSTA, o malowaniu twarzy przez Michała Larionowa i Ilję Zdaniewicza<sup>13</sup>, o przechadzkach ekstrawagancko ubranych futurystów pośród mieszczańskiego tłumu.

Wprowadzenie sztuki w powszednie otoczenie człowieka mieściło się w programie nie tylko najbardziej radykalnych ugrupowań awangardowych. Fernard Léger, rozważając estetykę przedmiotu i uznając obecność jego wartości dekoracyjnej w ikonosferze codzienności za zjawisko z dziedziny czystej plastyki, pisał: „Ulicę można więc uważać za jedną ze sztuk pięknych, jest bowiem przybrana wspaniale przez tysiące rąk, które codziennie na nowo tworzą i burzą te urocze dekoracje zwane nowoczesnymi sklepami”<sup>14</sup>.

Nie można wreszcie zapominać o wpływie, jaki wywarły na kształt codzienności awangardowe tendencje z kręgu sztuki użytkowej; działalność artystów z Bauhausu, De Stijlu, francuskich purystów bądź rosyjskich, polskich i czeskich konstruktywistów.

Była to niewątpliwie najpoważniejsza  
(jeśli brać pod





uwagę konkretne realizacje, a nie deklaracje programowe) forma obecności sztuki na obszarze codzienności.

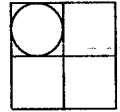
Przekraczanie granic między sztuką a codziennością nie odbywało się wyłącznie w kierunku opisanym wyżej. Oprócz przenoszenia zjawisk artystycznych w przestrzeń (dotychczas) pozaestetyczną, oprócz ekspansji sztuki w codzienność, obserwujemy także, na interesującym nas obszarze badań, jak proces ten zachodzi w kierunku przeciwnym – jak codzienność wkracza w domenę sztuki.

Formy obecności „życia” w sztuce awangardowej są bardzo różne. Artyści podejmują tematy z kręgu codzienności; powstaje sztuka faktu znosząca izolację świata przedstawionego w dziele sztuki (a więc i jego samego). Cechy nowej codzienności: dynamizm, gwałtowność czy dramatyczność stają się cechami strukturalnymi awangardowych realizacji artystycznych. Codzienność wkracza do sztuki także i substancjalnie: w kubiistycznych *collages* pojawiają się zużyte bilety, strzępy gazet, fragmenty różnych innych materii. Z rozmaitych przedmiotów tworzy Kurt Schwitters swoje kompozycje *Merz*. Prezentując *ready-mades*, Marcel Duchamp rezygnuje w ogóle z jakiegokolwiek „obróbki” przedmiotów wziętych z codziennego otoczenia człowieka. Podobny status posiadają surrealistyczne przedmioty znalezione. W kompozycjach muzycznych pojawiają się dźwięki konkretne. W poezji lirycznej – „brutalizmy” języka potocznego.

Wystawiając w Teatrze RFSRR-1 *Jutrzenie* Emila Verhaerena, Wsiewołod Meyerhold wplatał w materię spektaklu aktualne meldunki z frontu wojny domowej. Natomiast Nikołaj Jewreinow przedstawił 7 listopada 1920 r. na placu Urickim w Piotrogradzie widowisko *Zdobycie Pałacu Zimowego* wykorzystując przy tym samochody pancerne, karabiny maszynowe, armaty i oczywiście – sam pałac. Spektakl obejrzało 150 000 widzów.

Estetyzacja codzienności szła więc w parze z postępującą deestetyzacją sztuki. Oba te procesy niwelowały tak rygorystycznie akcentowaną jeszcze przez symbolistów granicę między sztuką a życiem codziennym. I jeżeli w odniesieniu do sztuki tradycyjnej możemy powiedzieć, że dzieło zrywa kontakt ze światem codzienności na wszystkich poziomach swej struktury ontycznej, to w przypadku sztuki awangardowej należy stwierdzić, iż na wszystkich poziomach kontakt ten zostaje nawiązany i jest starannie podtrzymywany.

Pewną część zjawisk ukazujących dyfuzję między sztuką a codziennością możemy uważać za symptomy przemian zachodzących w obrębie samej sztuki. Możemy je uważać za procesy charakterystyczne dla wszelkich przełomów artystycznych czy kulturowych, w których następuje wypieranie dotychczasowych gatunków „wysokich” przez „niskie”, awans kulturalny elementów peryferyjnych, wkraczanie zjawisk nieartystycznych (według dotąd obowiązujących kanonów) w sferę sztuki; na przykład: ekspansja ludowości w literaturze i sztuce romantycznej. Najważniejszym rezultatem takich przemian było odświeżenie i uniezwyklenie percepcji estetycznej.



Jednak nawet i w tym przypadku, te działania „odświeżające”, gdy spojrzeć na nie z punktu widzenia deprecjonowanych i odrzucanych konwencji, były obliczone na zniszczenie sztuki zastanej.

Wiele przejawów zacierania granic między sztuką a codziennością miało już jednak charakter zdecydowanie antyartystyczny i antyestetyczny. Jest to efekt aktywności najbardziej radykalnych ugrupowań twórców awangardowych. Sztuka, w ich ujęciu, to tylko narzędzie działań pozaartystycznych, których celem było – mówiąc językiem manifestów awangardowych – stworzenie nowego człowieka i nowego społeczeństwa. Surrealiści pragnęli za pomocą sztuki przekroczyć uwarunkowania realności i dotrzeć do nadrzeczywistości. Richard Huelsenbeck natomiast napisał w *Manifestie dadaistycznym*: „Dada jest stanem umysłu [...] W pewnych okolicznościach być dadaistą, znaczy to być bardziej człowiekiem interesu, bardziej członkiem partii politycznej niż artystą – być artystą tylko przypadkowo”<sup>15</sup>.

W działaniach dadaistycznych, futurystycznych czy surrealistycznych, w miejsce dzieła sztuki pojawiał się często przedmiot, którego jedynym celem było wywołanie publicznej trytacji i skandalu. Reakcja taka miała służyć realizacji dalekosiężnych planów społecznych. Wartość estetyczna wykorzystywanego w tym celu przedmiotu była wówczas całkowicie nieistotna (czasem nawet – niepożądana). Nic więc dziwnego,

że deklaracje programowe dadaistów czy produktywistów ogłaszały koniec sztuki. Dotychczasowa, utrwalona od stuleci koncepcja sztuki ugruntowała się przecież na pojęciu

autonomii dzieła. Zanegowanie tej au-

tonomii było dla

wielu twórców i teoretyków awangardowych równoznaczne z zanegowaniem samej sztuki.

5

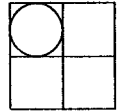
Wariant awangardowy różni się więc od symbolistycznej relacji sztuka

– codzienność zniesieniem wzajemnej izolacji obu sfer. Zamiast oddzielenia pojawia się obustronne oddziaływanie, prowadzące w niektórych przypadkach do ostatecznego zakwestionowania odrębności działań artystycznych w stosunku do zdarzeń życia codziennego.

Jednak dwa pozostałe elementy postawy symbolistycznej są, przy pewnych modyfikacjach, wspólne dla obu formacji artystycznych: symbolizmu i awangardy. Stanowisko awangardowe wobec codzienności cechowała pogarda symbolistycznej proveniencji. Nie codzienność faktyczna, bowiem, lecz codzienność postulowana była właściwym przedmiotem zainteresowania i troski. A codzienność postulowana, to wizja i projekt twórców awangardowych. Oni uważali, iż wiedzą najlepiej, jakie są (czytaj: powinny być) potrzeby człowieka, jak powinien pragnąć żyć i do czego dążyć. Takie myślenie pozwoliło „rosyjskim konstruktywistom urządzać na nowo cały świat dla mas proletariatu bez zainteresowania się, kim są ci bezimienni ludzie, jak czują, czego pragną”<sup>16</sup>. Symbolistycznemu dodatniemu wartościowaniu sztuki i negowaniu codzienności odpowiada tutaj wartościowanie dodatnie codzienności postulowanej przez awangardę przy negowaniu codzienności faktycznie istniejącej. Ujawnia się przy tej okazji odziedziczony także po symbolizmie romantyczny kult artysty. Awangardowe posłanie: „każdy może być artystą” należałoby raczej rozumieć jako: „każdy może być artystą, jeśli stanie się taki jak my”. Wynikające stąd silne przeciwstawianie w manifestach awangardowych genialnego artysty i prymitywnego odbiorcy uniemożliwiło wzajemny kontakt między nimi. A na kontakcie tym przywódcom awangardy niezwykle zależało, gdyż sojusz z masami był jedyną szansą na powodzenie rewolucji artystyczno-społecznej<sup>17</sup>.

Awangarda odziedziczyła po symbolizmie także i dystans wobec *sacrum*<sup>18</sup>. Postępująca sekularyzacja sztuki osłaga w kręgu awangardy swoje apogeum: malarstwo abstrakcyjno-geometryczne, muzyka dodekafoniczna, mechaniczny

teatr Oskara Schlemmmera i projekty świetlne Laszla Moholy-Nagy'a, dadaistyczne poematy z kapelusza, tendencje aleatoryczne, wszystko to przekształciło dzieło sztuki w organizację czystych jakości artystycznych, często komponowanych z udziałem przypadku. Rozwijały się tendencje intelektualizujące sztukę<sup>19</sup>.



Także i tutaj nastąpiło rozminięcie się propozycji awangardowych z oczekiwaniami odbiorczymi. Masy, w imieniu których i dla których nastąpić miał wielki przewrót pod przywództwem awangardy, pozostały obojętne na nowe formy artystyczne i na kierowane do nich wezwania. Awangardę dotknęła obojętność i społeczne osamotnienie. Prometeizm awangardowy okazał się więc przykładem jeszcze jednego rozminięcia się sztuki z codziennością ludzką, rozminięcia tym bardziej tragicznego, że zaistniałego wbrew zamierzeniom awangardystów.

Ostatnie lata dopiero przynoszą nam działania artystyczne (i para-artystyczne), które próbują przekroczyć uwarunkowania Wielkiej Awangardy i podjąć trud odbudowy wspólnoty ludzkiej. Aby stało się to realne, artysta musi nauczyć się, jak pisze Janusz Bogucki, „czepać energię twórczą nie z dążności do wyróżnienia się (wśród rywali) i do wywyższenia się pośród innych, ale znajdować radość, siłę i inspirację w takim sposobie bycia z ludźmi, który im samym odsłania to, co w nich twórcze, niepowtarzalne i sprzeczne z rutyną codzienności”<sup>20</sup>. Bez tego jego twórczość pozostanie bezsilna.

Zauważmy na koniec, że rozpatrywanie awangardy przez pryzmat jednego z jej komponentów: postawy wobec codzienności, dostarcza kolejnego argumentu na rzecz tezy o historycznym rodowodzie przewrotu awangardowego. W zestawieniu z najbliższą jej tradycją – symbolizmem, awangarda nie jawi się nam jako zjawisko całkowicie nowe i odrębne, lecz sytuuje się w ciągu rozwojowym sztuki, będąc jej kolejnym ogniwem.

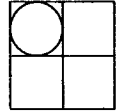
#### Przypisy

1. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. I, s. 1035: codziennie: 1. „co dzień, każdego dnia”; 2. „zwykle, zwyczajnie, powszednio”; codzienność: „rzeczy i sprawy codzienne, zwykle; powszedniość, banalność, monotonia, szarość”; codzienny: „zdarzający się co dzień; używany ciągle, powtarzający się często; zwy-

kły, stały, powszedni, szary, nie urozmałcony”.

2. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 72-73.
3. J. Segovia, *Awangarda jako projekcja rewolucji. Zarys problemów nowej poezji hiszpańskiej*, tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1978, nr 2, s. 45.
4. W roku 1883w czasopiśmie *Lutece* (Poetes maudits: Corbiere, Rimbaud, Mallarme)
5. D. -H. Kahnweiler, *Moje galerie i moi malarze. Rozmowy z Francis Cremieux*, tłum. J. Sell, Warszawa 1969, s. 61.
6. Zob. E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981.
7. Wiele ugrupowań awangardowych bardzo szybko niestety zniekształciło ten szlachetny cel. Różnorodność potrzeb ludzkich utrudniająca realizację całościowej przemiany społeczeństw spowodowała poszerzenie programu o postulat przemiany także i samego człowieka. Ale tym samym zamiar budowy nowego społeczeństwa, dostosowanego do potrzeb ludzi, którzy będą w nim żyć, ustępuje miejsca programowi formowania ludzi dostosowanych do nowego społeczeństwa (jego wizji). Ten tragiczny paradoks programu awangardy wymaga odrębnego rozpatrzenia.
8. *Manifest malarzy futurystów*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 148-149
9. *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce ...*, s. 152
10. *Manifest dadaistyczny*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] *Artyści o sztuce ...*, s. 292.
11. B. Jasiński, *Do Narodu Polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *idem, Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 203-205.
12. W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk, *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuk*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] *Artyści o sztuce ...*, s. 316.
13. W manifestie Łarionawa i Zdaniewicza *Dlaczego się malujemy*, czytamy: „Związaaliśmy sztukę z życiem. Po długim okresie odosobnienia mistrzów głośno przywołaliśmy życie i życie wtargnęło do sztuki. Czas, by sztuka wtargnęła do życia. Malowanie twarzy – to początek inwazji”, cyt. za W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 82.
14. F. Leger, *Ulica: przedmioty, widowiska*, [w:] *tegoż, Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 90.
15. *Manifest dadaistyczny...*, s. 296.
16. J. Bogucki, *Pożegnanie nowoczesności*, „Projekt” 1982, nr 5 - 6, s. 43.
17. Zob. na ten temat także A. Kowalczykowa, *O pewnych paradoksach futurystycznego programu*, „Poezja” 1969, nr 6; A. Zawada, *Futurystyczna wizja masowego odbiorcy sztuki*, „Literatura Ludowa” 1972, nr 4; K. Sobotka, *Problem odbiorcy w manifestach grup awangardowych*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa-Lódź 1985.

18. Konstatacja ta jest świadomym uproszczeniem. Zarówno w dobie symbolizmu, jak i w czasach awangardy działali artyści, których twórczość silnie związana była z pierwiastkiem sakralnym. Nie zbadane do końca jest pod tym względem, na przykład, dzieło Kazimierza Malewicza. Teza o sekularyzacji sztuki dotyczy głównej tendencji zarysowującej się w owych latach, a nie – całości sztuki obu epok.



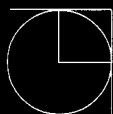
19. Zob. np. G. Sztabiński, *Problem intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy...*

20. J. Bogucki, *op. cit.*, s. 44.



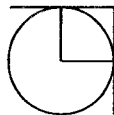
rozdział 4

**wobec rzeczywistości:  
przykład filmu**









Badacze dziejów refleksji nad sztuką filmową dawno już dostrzegli bliskie związki wczesnych wypowiedzi teoretycznych na temat filmu z typem myślenia ukształtowanym w toku dotychczasowych rozważań nad sztuką w jej wielowiekowej historii. Zarówno sama terminologia, rodzaj stawianych filmowi pytań, jak i ostateczne dotyczące go tezy wiele zawdzięczały uprzednim badaniom literatury, malarstwa, teatru czy muzyki.

Z tego też powodu początki myśli filmowej (tej jej części, oczywiście, która zaakceptowała estetyczny status kina) zostały zdominowane przez dwie tendencje. Pierwsza dowodziła, że film jest dziedziną artystyczną taką jak inne, że należy do rodziny sztuk. W ramach drugiej, natomiast, usiłowano określić miejsce filmu wśród sztuk pozostałych, odnaleźć cechy dla niego specyficzne.

Biorąc to wszystko pod uwagę, tak oto podsumowała Alicja Helman początkową sytuację rozwoju myśli filmowej:

„W teoriach filmu pierwszego czterdziestolecia brak jest refleksji dotyczącej widowiska filmowego rozpatrywanego inaczej niż z punktu widzenia pokrewieństw ze sztukami innymi lub wartości estetycznych ukształtowanych w oparciu o teorie tych sztuk. Pojęcie specyfiki i odrębności filmu próbowano ukształtować za pomocą kryteriów obowiązujących w teorii innych sztuk i wypracowanych na ich użytek”<sup>1</sup>.

Dopiero nowsza teoria filmu przeniosła – zdaniem Helman – centrum zainteresowania z problematyki miejsca filmu pośród sztuk pozostałych na problem stosunku filmu do rzeczywistości. Ta nowa postawa zakładała, że film nie jest kolejną sztuką, lecz „nową odrębną formą aktywności twórczej człowieka”<sup>2</sup>.

Stanowisko to, dość powszechnie akceptowane i w wielu aspektach słuszne, wymaga jednak pewnych modyfikacji. Pierwsze czterdziestolecie refleksji nad filmem nie jest tak jednolite, jak wynikałoby to z tych twierdzeń. W historii myśli filmowej nie występuje również tak wyraźna cezura, ani tak nagle przemiana generalnego nastawienia metodologicznego.

Sądzę tak nie dlatego, że w okresie, który uważa się za zdominowany zainteresowa-



niem artystycznymi koneksjami filmu powstały prace Waltera Benjamina czy Erwina Panofsky'ego. Są one bowiem, w ramach dyskutowanego poglądu, traktowane jako zapowiedzi nowej postawy w badaniach filmoznawczych. Zagadnienia stosunku filmu do rzeczywistości obecne były jednak nie tylko w pracach wspomnianych badaczy. Podjęte zostały w bardzo licznych tekstach na temat kina, powstałych właśnie w pierwszym czterdziestolecu jego istnienia.

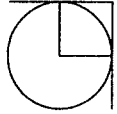
## 2

Rozważania nad artystycznym statusem filmu prowadzono wówczas w odwołaniu do dwóch paradygmatów. Paradygmatem pierwszym była tradycyjnie pojmowana sztuka wraz z jej niezmiennikami estetycznymi<sup>3</sup>. Drugim był kształtujący się dopiero paradygmat awangardowy. Nie miał on jeszcze w tym czasie wyraźnych eksplikacji teoretycznych. Ukrywał się w działaniach artystycznych i paraartystycznych, istniał w manifestach i proklamacjach, a jego pierwszymi uzasadnieniami teoretycznymi były wystąpienia twórców awangardowych.

Problem „sztuka a rzeczywistość” wchodził w skład obu paradygmatów. Różnica dotyczyła natomiast sposobu rozstrzygnięcia tego problemu.

W ramach paradygmatu tradycyjnego zagadnienia relacji dzieła sztuki – rzeczywistość było obecne w postaci zasady *mimesis*. Bez względu na to, którą z możliwych wykładni tej zasady<sup>4</sup> weźmiemy pod uwagę, zawsze stwierdzimy, iż problem stosunku dzieła do rzeczywistości rozwiązywano tu w zespoleniu z innymi imperatywami estetycznymi. Postulat odwzorowywania rzeczywistości przez utwór artystyczny nie mógł bowiem ograniczać możliwości zasady, w myśl której nadaje się percepcyjnie uchwytnej zawartości wytwarzanych dzieł cechę szczególnej intensywności.

*Mimesis* musiała być także uzgadniana z zasadą formowania artystycznego (ujawnianie i podkreślanie mistrzostwa wykonanego dzieła) oraz współpracować z zasadą ekspresyjności, która dotyczyła zarówno przedmiotu artystycznego, jak i samego artysty oraz dominujących stylów twórczych<sup>5</sup>.



Uwikłanie zasady *mimesis* w sieć relacji z pozostałymi niezmiennikami estetycznymi tradycyjnego paradygmatu określało każdorazowo możliwości realizacji tej zasady w granicach różnych rodzajów sztuk, jak również w poszczególnych dziełach artystycznych.

3

W pracy *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*<sup>6</sup> Hugona Münsterberga, jednego z pierwszych estetycznie nastawionych teoretyków filmu, stosunek zasady *mimesis* do pozostałych imperatywów estetycznych został jednoznacznie określony jako jej podporządkowanie.

Decyzja ta była najprawdopodobniej podyktowana powszechną skłonnością estetyków do odmawiania filmowi miana sztuki ze względu na jego mechaniczną dokładność w odwzorowywaniu rzeczywistości<sup>7</sup>. Stąd więc pochodzi szczególne wyekspozowanie – kosztem *mimesis* – zasad: intensywności, formowania i ekspresyjności.

Münsterberg pisał, że dzieło sztuki musi być wyizolowane, pozbawione wszelkich związków zewnętrznych, że samo przez się powinno spełniać każde pragnienie (odbiorcy). W tym celu twórca winien wybierać z filmowanej rzeczywistości potrzebne elementy i sztucznie podnosić ich rangę, wzmacniając przy tym siłę oddziaływania. Tak skonstruowany przedmiot (lub zdarzenie) ma być kompletny sam w sobie. Muszą spełnić się zarazem wymagania każdej części.

Głoszona w ten peryfrastyczny sposób idea autoteliczności dzieła sztuki może być, zdaniem Münsterberga, zrealizowana wówczas, gdy zostanie ono wyraźnie oddzielone od sfery naszych oczekiwań praktycznych. Musimy uświadomić sobie jego nierealność, ponieważ „gdy tylko dzieło sztuki kusi nas, by uznać je za część rzeczywistości, zostaje wciągnięte w sferę naszych praktycznych działań, co oznacza nasze pragnienie wejścia z nim w kontakt. Jego samowystarczalność ginie, znika też ta jego wartość, która powoduje zadowolenie estetyczne”<sup>8</sup>.

Każda dziedzina sztuki powinna mieć, według Münsterberga, własną metodę przetwarzania rzeczywistości.

Metoda ta jest w koncepcji autora *Dramatu kinowego* specyficzną właściwością danego rodzaju sztuki, cechą różnicującą go w stosunku do



pozostałych dyscyplin artystycznych. Film (dramat kinowy) dostarcza nam obraz dramatycznych wydarzeń, obraz ukształtowany całkowicie przez wewnętrzny ruch świadomości.

Filmowe przetwarzanie rzeczywistości polega więc na organizowaniu świata przedstawionego w filmie w myśl zasad innych niż te, które rządzą rzeczywistością: „dramat kinowy opowiada historię ludzką wykraczając poza formy świata zewnętrznego, a konkretnie przestrzeni, czasu i przyczynowości, oraz dostosowując zdarzenia do form świata wewnętrznego, a mianowicie uwagi, pamięci, wyobraźni i emocji”<sup>9</sup>.

Fakt niespotykanej dotąd wierności w odwzorowywaniu przez ludzkie wytwory wyglądu świata zewnętrznego nie stanowi więc, zdaniem Münsterberga, przeszkody dla włączenia filmu w krąg sztuki. Struktura dzieła filmowego nie jest bowiem analogiczna wobec rzeczywistości realnej, lecz odwzorowuje mechanizm działania ludzkiej świadomości. A więc – ma charakter paramentalny.

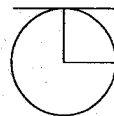
Zasada „mentalizacji” wespół z zasadą jedności estetycznej (jedność akcji, postaci oraz jedność obrazowa) czynią z ruchomych obrazów rzutowanych na ekran układ formalno-ekspresyjny, rządzące się własnymi prawami dzieła sztuki filmowej.

#### 4

Ta skrótowa z konieczności analiza poglądów Münsterberga wskazuje wyraźnie, jak ważną rolę w dyskusjach dotyczących artystycznego charakteru filmu odgrywa problematyka jego stosunku do rzeczywistości.

Rozważania dotyczące relacji film – rzeczywistość znajdujemy w większości liczących się wówczas wypowiedzi na temat kina, podejmujących jednocześnie zagadnienie „film jako sztuka”. Ricciotto Canudo podkreślał, że „film nie jest wcale dalszym ciągiem fotografii, ale jest sztuką nową. Ekranista powinien przekształcać realność na podobieństwo własnego, wewnętrznego marzenia [...] nie powinien zadowalać się fotografowaniem jakiegoś pejzażu, lecz operować zorganizowanym światłem, żeby przedstawić stany duszy, a nie – fakty zewnętrzne”<sup>10</sup>.

Jurij Tynianow twierdził, że niedoskonałość procesu rejestracji rzeczywistości przez



kamerę, różnica jakościowa pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem ekranowym, stanowi zasadę konstrukcyjną filmu, jego istotę i gwarancję artystyczności<sup>11</sup>. Ten sam pogląd wyraził kilka lat później Rudolf Arnheim<sup>12</sup>.

Powiązanie problemu stosunku kina do rzeczywistości z zagadnieniem jego artystycznego charakteru występowało oczywiście nie tylko w pracach zwolenników filmu. W wystąpieniach Konrada Langego<sup>13</sup> charakter więzi łączących obraz kinematograficzny z rzeczywistością dyskredytował estetyczne pretensje kina. Natomiast Karol Irzykowski zajął stanowisko kompromisowe odróżniając „kinowość” od artystyczności („nie wszystkie motywy prawdziwie kinowe są przez to samo artystyczne – ale film musi być przede wszystkim kinowy”<sup>14</sup>) i przyznając wartość najwyższą filmowi malarskiemu: „jedynie tego filmu możliwość poręcza kinu charakter sztuki”<sup>15</sup>.

Wszystkich tych autorów łączy, bez względu na stanowisko zajęte w sporze o artystyczny status kina, wspólny pogląd na temat istoty sztuki. Konsekwencją tego poglądu jest przekonanie, że film, aby być sztuką, nie może opierać się na mechanicznej, doskonałej w swym bezosobowym obiektywizmie, rejestracji wyglądown rzeczywistości. W ramach uznawanego przez przywoływanych wcześniej autorów paradygmatu estetycznego, między sztuką a rzeczywistością (sferą pozaestetyczną) występuje bowiem granica nieprzekraczalna.

Paradoksalność całej tej sytuacji kryje się w tym, że wyznawcy przedstawionej koncepcji, chcąc uzyskać dla filmu status artystyczny oparty na takiej samej zasadzie jak sztuki tradycyjne, w istocie domagali się legalizacji kina przed trybunałem, który przez samo istnienie kina był obalany.

5

Zupełnie inne rozwiązanie znalazł problem stosunku dzieła sztuki do rzeczywistości pozaartystycznej w ramach drugiego z wymienionych uprzednio paradygmatów – awangardowego.

Awangarda zdecydowanie zaatakowała granicę między sztuką a sferą pozaartystyczną. W działaniach umiarkowanych, naruszenie tej granicy polegało na włączeniu nie-



przetworzonych elementów rzeczywistości w obręb struktury dzieła (na przykład: collages kubistyczne, muzyka konkretna, poezja posługująca się językiem potocznym, teatr i literatura faktu) bądź na wkroczeniu sztuki w obszar życia codziennego (wystawy sklepowe, plakaty, reklamy, wzornictwo przemysłowe etc.).

W działaniach radykalnych, natomiast, rzeczywistość uczyniona została sferą działań artystycznych, przedmiotem bezpośrednich przekształceń. Dążenia dadaistów z grupy berlińskiej, rosyjskich produktystów czy też surrealistów zmierzały ku przemianie świata, rewolucji proletariackiej bądź nadrealistycznej. Sztuka była w tych kręgach awangardy sposobem bycia, narzędziem służącym do realizacji celów poartystycznych, nigdy zaś – wartością w sobie.

Oczywiście, ranga tych działań okazuje się z dzisiejszego punktu widzenia niejednakowa. Niemniej, wszystkie razem wpłynęły na ukształtowanie się nowego paradygmatu, a jeszcze bardziej – na rozkład tradycyjnego. Okres powstania i rozwoju filmu przypadł na czas szczególnego nasilenia tego rodzaju wystąpień awangardowych. Tworzyły one ważny kontekst dla powstającej refleksji teoretycznofilmowej. Oswajały z myślą, że uwarunkowany procesami mechanicznymi, ścisły związek obrazu filmowego z rzeczywistością realną jest zaletą kina, a nie – słabością, którą należy przezwyciężyć. Uświadamiały, że pozbawione tradycji, adresowane do bardzo licznego grona odbiorców kino jest wzorem do naśladowania dla przedstawicieli innych sztuk.

W takim właśnie duchu występował Dziga Wiertow, proklamując *kinooko*, czyli filmowy opis faktów. Metoda kinooka, według recepty jej twórcy, to:

„naukowo-doświadczalna metoda analizy świata widzialnego na podstawie:

- a. planowego utrwalania na taśmie filmowej faktów z życia;
- b. montowania w sposób planowy dokumentalnego materiału zdjęciowego utrwalonego na taśmie”<sup>16</sup>.

Siergiej Eisenstein, z kolei, nie akceptując Wiertowowskiej koncepcji kina faktu, akceptował utylitarną (a więc – pozaestetyczną) funkcję sztuki filmowej.

W sposób mniej radykalny, ale równie skutecznie utrwalający nowy sposób myślenia

o sztuce filmowej, występowały twórcy francuscy. Marcel L'Herbier nazywał kino „maszyną do powielania życia”, Jean Epstein i Louis Delluc opracowali teorię fotogenii, czyli estetyzacji procesu postrzegania rzeczywistości, a Joris Ivens i Henri Storck głosili koncepcję kina społecznego<sup>17</sup>.

Przywołani autorzy nie wyczerpują oczywiście listy, jaką w tym miejscu można by ułożyć; ich nazwiska to jedynie przykłady omawianej tendencji.

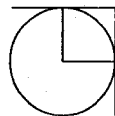
Znaczący jest fakt, że inicjatorzy nowego sposobu rozprawiania o sztuce filmowej byli równocześnie twórcami kina. Akademicka estetyka i teoria sztuki z wielkim oporem przystosowała się do nowej sytuacji artystycznej. Tylko badacze z kręgu szkoły frankfurckiej, przede wszystkim zaś Walter Benjamin i Siegfried Kracauer, potrafili nadać swoją refleksją za przemianami współczesnej kultury.

6

W świetle tych ustaleń, przywołane w pierwszej części tego rozdziału przeciwstawienie dwóch okresów (a jednocześnie typów) refleksji filmoznawczej należałoby sformułować w nieco odmienny sposób.

Wzmózione zainteresowanie zagadnieniem relacji pomiędzy filmem a rzeczywistością, zapoczątkowane w latach czterdziestych, nie jest całkiem nową jakościowo fazą myśli filmowej. Zagadnienie to było, jak pokazałem, intensywnie analizowane także i w poprzednim okresie. Prawdą jest natomiast, że w drugiej fazie jest ono najczęściej podejmowane w sposób charakterystyczny dla paradygmatu nazywanego tu awangardowym. Świadczy to o postępującym przełamywaniu tradycyjnego paradygmatu estetycznego, akcentującego silnie granicę między sztuką a rzeczywistością.

Zmodyfikowane musi także zostać twierdzenie, iż wraz z pojawieniem się zainteresowania problematyką związków filmu z rzeczywistością, zostały porzucone zagadnienia dotyczące artystycznego charakteru kina. W granicach pojęcia artystyczności mieściła się już bowiem sprawa relacji sztuki i rzeczywistości, w nowy sposób postawiona przez awangardę. Nie jest to więc odejście od problematyki artystycznej filmu, lecz rozpatrywanie jej w inny sposób.





Z rozważań tych wyłania się ponadto możliwość innego ujęcia zagadnienia relacji film – rzeczywistość. Problem nie polega bowiem na tym, czy rzeczywistość filmowa jest tą samą rzeczywistością, która była filmowana, lecz na tym, czy rzeczywistość filmowa samoprezentuje się jako jakościowo odmienna wobec rzeczywistości, czy też – jako z nią tożsama. Inaczej mówiąc, chodziłoby o to, czy świat przedstawiony w filmie samoprezentuje się jako zamknięta, samowystarczalna całość, bytująca w sposób odmienny niż rzeczywistość przed kamerą (tak jak w koncepcji Münsterberga), czy też jest intencjonalnie skierowany ku rzeczywistości realnej, każąc widzowi do rzeczywistości tej odnosić jego wrażenia, przeżycia czy myśli (tak jak w poglądach Wiertowa czy Eisensteina).

Tak więc domniemane przejście od jednej fazy refleksji nad filmem do drugiej, od rozważań nad problemem artystycznego statusu filmu do zagadnień jego relacji z rzeczywistością, jest w istocie wewnętrzną przemianą w obrębie istniejącego cały czas układu, wysunięciem się na pierwszy plan i zdominowaniem obrazu całości przez paradygmat awangardowy.

Rozważanie filmu w ramach paradygmatu awangardowego było sposobem badania go jako sztuki innej. Ta ostatnia nie ograniczała obszaru swego występowania do filmu i fotografii, lecz wkraczała także na tereny sztuki tradycyjnej, wypierając ją lub modyfikując<sup>18</sup>. Badania filmoznawcze były więc, w ramach tego paradygmatu, wzorem dla wszelkich badań nad sztuką inną, a przedmiot tych badań – film – wzorem dla tej sztuki.

## 7

Należy ustosunkować się do jeszcze jednego poglądu dotyczącego myśli filmowej okresu kina niemego. Pogląd ten głosi, że myśl filmowa tego okresu była zdeterminowana w całości przez typ refleksji charakterystyczny dla Wielkiej Awangardy. Widzenie filmu w kategoriach formalno-warsztatowych i przeświadczenie o autotelicznym charakterze sztuki filmowej miało zostać narzucone przez twórców i krytyków związanych z awangardą. Oni to mieli sprawić, że film został włączony w obręb sztuki elitarnej, w obręb „kultury wysokiej” i potraktowany jako sztuka w pełni kreacyjna<sup>19</sup>.

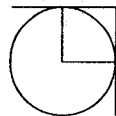


Stanowisko to muszę zakwestionować z kilku powodów.

Po pierwsze, jak starałem się to przedstawić wcześniej, refleksja teoretycznofilmowa okresu kina niemego wyznaczona była przez dwie determinanty: klasyczny paradygmat estetyczny oraz paradygmat *in statu nascendi*, który nazwałem awangardowym. Nie można więc mówić tu o wyłączności wpływu Wielkiej Awangardy.

Po drugie, cechę autoteliczności nadawała sztuce filmowej nie tylko myśl awangardowa, ale także – i to przede wszystkim – teoria filmu pozostająca pod wpływem tradycyjnego paradygmatu estetycznego. Udowodniła to analiza poglądów Hugona Münsterberga.

Po trzecie, Wielka Awangarda z jednej strony apoteozowała formę artystyczną, podnosząc przy tej okazji zagadnienia autoteliczności i kreatywności, z drugiej strony występowała przeciw formie, przeciw sztuce elitarniej oraz kulturze „wysokiej”, znosząc wszelkie przedziały między sztuką i rzeczywistością pozaartystyczną. Ten aspekt Wielkiej Awangardy okazał się ostatecznie ważniejszy dla dalszych losów ruchu awangardowego i jego całościowego oblicza. Po czwarte, wreszcie, co wynika z poczynionych uwag, liczne cechy antyartystyczne (przy tradycyjnym pojmowaniu artystyczności), jakie odnaleźć można w ówczesnej refleksji na temat filmu, są wytłumaczalne jedynie przez to, że powstały one w polu oddziaływania przewrotu awangardowego. Awangarda jest więc przede wszystkim odpowiedzialna nie za autoteliczny, „wysokokulturowy” obraz filmu, lecz za jego rysy antyartystyczne. Nie jestem ponadto przekonany o słuszności twierdzenia, iż film trafił w obręb sztuki elitarniej czy też kultury „wysokiej” za sprawą twórców i krytyków związanych z awangardą; to właśnie awangarda zaatakowała podział kultury na „wysoką” i „niską” oraz podział sztuki na elitarną i popularną! Chcę też na koniec zaznaczyć, że rozróżnienie dwóch typów refleksji teoretycznofilmowej (związanych z dwoma odrębnymi paradygmatami) nie musi prowadzić do wniosku, że były one zawsze i koniecznie rozłączone. Przeciwnie, zamieszanie terminologiczne panujące we wczesnej myśli filmowej, złożoność sytuacji sztuki okresu Wielkiej Awangardy oraz niedostateczne uświadomienie sobie przez wielu piszących wówczas o filmie (jak również o sztuce w ogóle) prawdziwego charakteru i roz-





miarów dokonującego się przewrotu w kulturze, sprzyjały mieszanemu obu typów dyskursu, czasem także i w ramach poglądów tego samego autora. Za przykład może posłużyć postać Ricciotta Canuda, uważanego za przedstawiciela myśli awangardowej<sup>20</sup>, któremu nie była jednak obca także i estetyka Benedetta Crocego<sup>21</sup> i którego wypowiedzi cytowałem pisząc o teorii filmu podległej tradycyjnemu paradygmatowi estetycznemu.

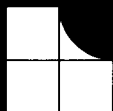
#### Przykłady

1. A. Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1981, s. 17.
2. *Ibidem*, s. 20.
3. Zob. np. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975.
4. Zob. S. Morawski, *Mimesis*, [w:] *Sztuka, technika, film*, red. A. Kumor, D. Palczewska, Warszawa 1970, s. 68-106.
5. Por. S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dziś*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, zwi. s. 46-55.
6. H. Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York 1916; wydanie polskie: H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. A. Helman, Łódź 1989.
7. Por. M. Wallis, *Odkrycie filmu*, „Przegląd Filozoficzny” 1949, R. XLV, s. 65-98.
8. H. Münsterberg, *Dramat kinowy...*, s. 107.
9. *Ibidem*, s. 113.
10. R. Canudo, *L'Usine aux Images*, Paris 1927, s. 38.
11. J. Tynianow, *Prawa kina*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 67-90.
12. R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961.
13. K. Lange, *Das Wesen der Kunst. Grundzuge einer realistischen Kunst*, Berlin 1901. Jak wiadomo, Lange podtrzymywał swoje stanowisko także w pracach późniejszych.
14. K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1982, s. 47.
15. *Ibidem*, s. 258.
16. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, Warszawa 1976, s. 75.
17. Zob. G. Marsolais, *Początki kina bezpośredniego*, Warszawa 1981.
18. Zob. rozdział następujący tej pracy.
19. D. Palczewska, *Z problemów swoistości teorii filmu*, „Kino” 1978, nr 7, oraz tej samej autorki: *Współczesna polska myśl filmowa*, Wrocław 1981.
20. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945*, Wrocław 1977.
21. A. Jackiewicz, *Teoria „Siódmej sztuki” Ricciotta Canuda. Studium o początkach estetyki filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4, s. 43-58.



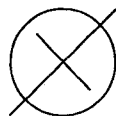
rozdział 5

# awangarda - sztuka inna





1



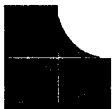
Analizując sztukę i myśl Wielkiej Awangardy, to jest okresu zamkniętego umownie datami: 1905 – 1930, mamy do dyspozycji dwie najogólniejsze perspektywy badawcze. Pierwsza nakazuje badać twórczość awangardową przez pryzmat tradycji – na drodze odwołań do niegdysiejszych wzorów, norm i poetyk, lub porównań wytworów awangardowych z konwencjonalnymi dziełami artystycznymi. Strategia ta pozwala dostrzec w sztuce awangardowej przede wszystkim te cechy, które łączą ją ze sztuką tradycyjną; każe zwracać uwagę na to, co awangarda przejęła i kontynuowała oraz – rzecz ważniejsza ze względu na charakter badanego zjawiska – na to, co zanegowała i odrzuciła. Taki wybór metodologiczny umieszcza badane fakty w polu odniesienia tradycyjnego paradygmatu estetycznego wpływając tym samym na rezultaty badań. Główną konsekwencję przyjęcia tego punktu widzenia stanowi bowiem upatrywanie ciągłości między sztuką tradycyjnie pojmowaną a awangardą pierwszego trzydziestolecia, oraz – zasadniczego przedziału między starą a nową awangardą. Perspektywa druga proponuje spojrzenie na sztukę klasycznej awangardy przez późniejsze w stosunku do niej radykalne dokonania twórcze, przez pryzmat zjawisk określonych wspólnym mianem neoawangardy, a może także i tych, które zdaniem części krytyków są już zjawiskami postawangardowymi<sup>1</sup>. Fakty najnowsze, jeśli mają spełnić funkcję kierunkowskazów badawczych, muszą być oczywiście specjalnie dobrane. Powinny to być tendencje twórcze specyficzne dla awangardowej sztuki dzisiejszej, odróżniające ją od wszystkich wcześniejszych okresów artystycznych. Z wielości postaw, jakie odnajdujemy w obrębie współczesnej awangardy, najbardziej odpowiednie dla spełnienia tej roli są zjawiska określane nazwą „sztuka niemożliwa” bądź „antyszuka”. Tendencje te doprowadzają sztukę do jej granic egzystencjalnych, poza którymi zjawiska ją stanowiące zmieniają się jakościowo w stopniu uniemożliwiającym dalsze posługiwanie się wobec nich pojęciem „sztuka”. Autodestrukcja jest właśnie tą cechą, która zdaniem wielu badaczy odróżnia i oddziela sztukę najnowszą od jej poprzedniego okresu, czyniąc z niej nową odmianę awangardy – neoawangardę.

Postawa badawcza ukazująca obraz awangardy klasycznej przez pryzmat antyszuki nakłania do skupienia uwagi na tych cechach historycznej awangardy, które, stanowiąc istotne novum w stosunku do sztuki przedawangardowej, określają jednocześnie drogi dalszych przemian sztuki awangardowej. Ich obecność w praktyce artystycznej i programach teoretycznych awangardy pierwszego trzydziestolecia decyduje o jedności i ciągłości awangardowej formacji kulturowej od jej początków aż po czasy dzisiejsze, a może nawet jeszcze dalej (gdyby przyjąć, że można na ich podstawie przewidywać model przyszłościowy sztuki).

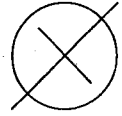
Perspektywa druga narzuca nam więc wstępnie wizję dwudziestowiecznej awangardy jako procesu ciągłego, charakteryzującego się stałą obecnością tych samych cech, a różnicującego się wewnętrznie miejscem zajmowanym przez te cechy w hierarchii ustanawianej w poszczególnych okresach i odmianach ruchu awangardowego. Zmienność hierarchii pozostaje oczywiście w ścisłym związku z charakterem transformacji, jakim podlegała i podlega nadal sztuka awangardowa. Ciągłości wewnątrzawangardowej towarzyszy, natomiast, w ramach tej strategii badawczej, brak ciągłości pomiędzy awangardą ujmowaną całościowo a sztuką tradycyjną<sup>2</sup>.

Mamy więc tu do czynienia z odwróceniem cech przypisanych awangardzie w ramach pierwszej perspektywy badawczej. Tam nieciągłości wewnątrzawangardowej towarzyszyła ciągłość między awangardą klasyczną a tradycyjną sztuką przedawangardową.

Nie jest to jedyna właściwość optyki, która każe nam oglądać początki awangardy poprzez jej losy późniejsze. Drugą, równie ważną konsekwencją jest to, że obraz sztuki awangardowej klasycznego okresu uzyskany w wyniku zastosowania tej strategii różni się wyraźnie od tego, jaki otrzymujemy przyjmując perspektywę opisaną wcześniej. Różni się przede wszystkim odmiennym zhierarchizowaniem składających się nań elementów (cech, tendencji, postaw etc.). Dzieje się tak dlatego, że z wielości cech wyznaczających wspólnie obraz Wielkiej Awangardy wybierane są tutaj nie te, które w ramach poszczególnych tendencji wówczas dominowały, lecz te, które okazały się najtrwalsze<sup>3</sup>. W ramach tej perspektywy badawczej tylko szczęśliwym



zbiegiem okoliczności może się zdarzyć, że cechy najtrwalsze okażą się jednocześnie cechami dominującymi w danej hierarchii. Zależy to, na przykład, gdy ograniczamy obserwacje do zjawisk z kręgu Dada.



Mogłoby się wydawać, iż po uświadomieniu sobie tej konsekwencji należy odrzucić omawianą perspektywę badawczą. Nieuniknionym przecież następstwem jej zastosowania będzie uzyskanie fałszywego obrazu interesującego nas zjawiska. Perspektywa pierwsza, która, zestawiając sztukę awangardową z tradycyjną, dąży do stworzenia modelu odwzorowującego właściwą historycznej awangardzie hierarchię ważności cech, wydaje się postępowaniem bardziej trafnym.

Byłoby tak rzeczywiście, gdybyśmy uznali za jedyny cel badawczy opis hierarchii cech wyznaczających kształt klasycznej awangardy. Tak jednak nie jest. Musimy bowiem pamiętać, że sztuka awangardowa, a zwłaszcza jej pierwsze trzydziestolecie, to okres przejściowy, interregnum; to czas, w którym przełamują się dotychczas obowiązujące kanony artystyczne, czas chaosu, z którego wyłoni się sztuka nowa, inna, albo wreszcie – co wydaje się najmniej prawdopodobne – wyłoni się świat bez sztuki.

A zatem, zjawiska w takim okresie najbardziej znaczące nie muszą być ani szczególnie liczne, ani też dominujące w hierarchii. Przeciwnie, tendencje najważniejsze, te, których rozwój i ekspansja przeprowadzą sztukę w nowy okres – choćby ciągle jeszcze tymczasowy – mogą być podporządkowane w chwilowej hierarchii ważności<sup>4</sup> cechom innym, tym które są związane ze sztuką epoki powoli stającej się przeszłością.

Ze względu na wspomnianą tymczasowość hierarchii, porządkowanie takiego chaosu, potraktowane jako jedyny cel poznawczy, będzie działaniem jałowym i niepotrzebnym. O nim także możemy powiedzieć, że proponuje fałszywy obraz badanego zjawiska, gdyż nie dostrzega dynamiki kształtowania się nowych tendencji. Tych samych, na które uczulona jest prespektywa druga, ponieważ oznacza ona widzenie klasycznej awangardy przez pryzmat jej późniejszej, neoawangardowej postaci. Jeżeli natomiast obierzemy za cel naszych poszukiwań możliwie pełne opisanie awangardy okresu klasycznego, to

postępowaniem najwłaściwszym będzie połączenie obu perspektyw. Każda z nich ukaze inny aspekt badanego zjawiska, wydobędzie inne jego elementy.

Perspektywa pierwsza przedstawi awangardę jako NOWĄ SZTUKĘ, sztukę będącą kolejnym ogniwem łańcucha dzieł form i idei artystycznych. Jest to sztuka, która kontynuuje wybrane elementy tradycji, przetwarza je w nową postać stylistyczną, nadaje im nowe funkcje i wprowadza w nowe hierarchie. Spośród cech przypisywanych najczęściej sztuce awangardowej *en globe* najbardziej adekwatną wobec tego aspektu awangardy będzie para antytradycjonalizm – nowatorstwo. Cechy te łączę w parę, gdyż dopiero w zespoleniu, a nie – oddzielnie, ujawniają one charakterystyczną dla tej perspektywy właściwość *praxis* awangardowej: nowe ujęcie wybranych elementów tradycji przy zanegowaniu elementów pozostałych. Antytradycjonalizm w takim ujęciu jest więc postawą zajmowaną w granicach sztuki.

Perspektywa druga ukaze awangardę jako ANTYSZTUKĘ, jako postawę, która świadomie rezygnuje z rangi (tradycyjnej) artystyczności, która odrzuca swoją autonomię, odrzuca uprzywilejowane role społeczne i przenosi teren swej działalności w sferę życia codziennego podejmując problematykę egzystencjalną, społeczną bądź polityczną. Spośród pojęć służących definiowaniu awangardy najbliższe temu jej aspektowi są: zerwanie, destrukcja oraz samokrytyka sztuki (*Selbstkritik der Kunst*)<sup>5</sup>.

Nie ulega wątpliwości fakt współwystępowania w granicach Wielkiej Awangardy zjawisk „przynależnych” do obu wskazanych perspektyw. Nie brakuje również takich twórców artystycznych, które łączą w sobie właściwości charakterystyczne zarówno dla sztuki nowej, jak i dla antysztuki. One to przede wszystkim nadają sens przyjętej tu ostatecznie strategii badawczej, czyli połączeniu obu perspektyw. W inny, bowiem, sposób opisać ich należycie nie można.

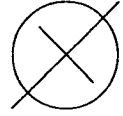
Zanim jednak zaczniemy zastanawiać się, jaki to obraz awangardy jawi się w tej podwójnej perspektywie i jakie są jego konsekwencje dla zrozumienia samego zjawiska, przyjrzyjmy się uważnie temu, co widać w każdej z perspektyw oddzielnie.

2

Napisałem wcześniej, że awangarda rozpatrywana w optyce sztuki



tradycyjnej, traktowana jako sztuka nowa, daje się charakteryzować za pomocą pary pojęć: antytradycjonalizm – nowatorstwo. Zapytajmy teraz, w czym przejawiał się antytradycjonalizm, a w czym nowatorstwo działań awangardowych?



Antytradycjonalizm ujawnił się, przede wszystkim, w odrzuceniu bardzo wielu powszechnie dotąd akceptowanych konwencji artystycznych. Sprowokowane zostały granice między poszczególnymi rodzajami sztuki. Wiele zasad stylistycznych i kompozycyjnych utraciło swoją moc obowiązującą. Rozbiciu uległy reguły genologiczne.

Tego rodzaju procesy zachodzące w granicach nowej sztuki były czynnikami jej przekształceń. Nie prowadziły one jednak do całkowitego zerwania z tradycją. Antytradycjonalizm awangardy nie oznaczał negacji całego dotychczasowego dorobku sztuki; był odrzuceniem elementów niechcianych i wyborem własnej tradycji. Poszczególne nurty nowej sztuki powoływały się przy tym na odmienne antecedencje; stąd, między innymi, częste polemiki między nimi. To, co jeden z prądów awangardowych zakwestionował, inny podnosił do rangi wartości. Konfliktowa różnorodność odwołań uniemożliwia nam dzisiaj zrekonstruowanie jednej, określonej tradycji awangardy; utrudnia też odpowiedź na pytanie, co konkretnie formacja ta odrzuciła. Poprzestajemy zwykle na generalizującym mówieniu o antytradycjonalizmie.

Jednak sposób realizowania się tendencji antytradycjonalistycznej pozwala na wskazanie jeszcze jednej cechy ogólnej, wspólnej różnym odmianom sztuki awangardowej.

Dzieło sztuki było dotąd zawsze strukturą wielopoziomową, heterogeniczną. Antytradycjonalizm stał się dla tej właściwości dzieła sztuki czynnikiem destruktywnym. Bez względu, bowiem, na to, jakie elementy struktury dzieła były w ramach danej tendencji awangardowej negowane i odrzucane, zawsze jako rezultat występowała redukcja gamy możliwości wyrazowych, ograniczenie wyboru prowadzące do uproszczenia polifonicznej struktury jakościowej dzieła. Malarstwo nieprzedstawiające rezygnuje z artystycznego oddziaływania iluzją przestrzeni, wyglądami przedmiotowymi i światem przedstawio-

nym przez te wyglądy. Niechęć do budowania pełnych osobowości postaci oraz do psychologicznego motywowania ich działań zubaża złożoność dzieł literackich i spektakli teatralnych. Funkcjonalizm w architekturze i sztukach użytkowych ogranicza, w znacznym stopniu, potencjalnie możliwą różnorodność form. Przykłady można by mnożyć.

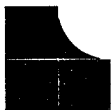
Początki tej tendencji kryją się już w znanej propozycji Paula Cezanne'a: postrzegać naturę przez pryzmat walca, kuli i stożka. Awangarda podjęła to wyzwanie jak zwykle w sposób ekstremalny.

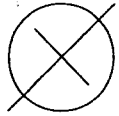
Ograniczenie różnorodności elementów struktury dzieła i związane z tym zubożenie (czasem nawet zburzenie) polifonii jakościowej było zabiegiem celowym, zmierzającym do wzmocnienia intensywności oddziaływania elementów pozostałych. Na przykład odrzucenie (bądź redukcja) warstwy znaczeń słownych prowadziło w tak zwanej poezji pozarozumowej, tworzonej przez futurystów rosyjskich, do zaakcentowania warstwy brzmieniowej wiersza. Natomiast rezygnacja z przedstawiania wyglądów przedmiotowych świata pozwoliła malarstwu abstrakcyjnemu wyeksponować, między innymi, wartości fakturowe (ogólnie: materiałowe) obrazu.

Wskazana już właściwość nowej sztuki nie może być utożsamiana z charakterystyczną dla niektórych wcześniejszych postaw artystycznych skłonnością ku prostocie i ograniczeniom. Przedawangardowe ograniczenia dotyczyły bowiem tworzywa oraz stylu, podczas gdy w przypadku awangardy procesy upraszczające sięgnęły ontologicznych podstaw dzieła sztuki. Antytradycjonalizm nowej sztuki był tendencją destruktywną zarówno w odniesieniu do konwencji wyrazowych, do hierarchii artystycznych, jak i w perspektywie ontologiczno-strukturalnej.

Nowatorstwo awangardy ściśle koresponduje z charakterem nadanym jej przez upraszczająco-destruktywne konsekwencji postawy antytradycjonalistycznej.

Redukcji ontologicznej i stylistycznej towarzyszy niezwykle poszerzenie zasobu stosowanych materiałów. *Collages* kubistyczne i dadaistyczne, poezja futurystów, rewolucja taneczna Isadory Duncan – te zjawiska artystyczne zburzyły ograniczenia tworzywowe stawiane dotychczas sztuce. Coraz bardziej oczywisty dla twórców z kręgu awangardy





stawał się fakt, że wszystko nadaje się na materiał dzieła sztuki, że wszystko może oddziaływać artystycznie. Oczywiście, pod warunkiem, że odbierze się mu znaczenie praktyczne, potoczne i nada nową funkcję – autoteliczną.

W centrum uwagi artystów nowej sztuki znalazły się więc działania przeistaczające „neutralny” materiał w dzieło artystyczne. Wiktor Szklowski mówił w tym miejscu o chwytach, czyli o szczególnych sposobach korzystania z materiału, narzucających mu funkcję poetycką (autoteliczną)<sup>6</sup>. Ważność tej problematyki była oczywista dla badaczy nowej sztuki. Roman Jakobson wręcz twierdził, że „jeśli nauka o literaturze chce zostać nauką, powinna uznać „chwyt” za swego jedyne „bohatera”<sup>7</sup>. Słuszne to było oczywiście, wbrew mniemaniu autora, wyłącznie w stosunku do literatury awangardowej. Materiał ukształtowany przez chwyt staje się formą artystyczną. Ona to właśnie – „kamień węgielny awangardowej teorii sztuki”<sup>8</sup> – znalazła się w centrum zainteresowania artystów awangardy. Określana była przez odwołanie do różnorodnych aspektów kształtowania artystycznego. Często przy tym absolutyzowano wyróżniony aspekt, utożsamiając samo pojęcie formy z jednym z jej możliwych wariantów. Zawsze jednak, w każdym swoim wcieleniu, forma pozostawała jednym z głównych celów awangardowej praktyki twórczej. Jak podkreślał Henri Focillon w wydanej w roku 1934 i uznanej wkrótce za jeden z podstawowych tekstów awangardowej teorii sztuki książce *Życie form*<sup>9</sup> forma artystyczna oznacza tylko samą siebie. W trzydzieści lat później Herbert Read, kontynuator myśli awangardy, rozwinął tę tezę pisząc: „oryginalności szukać należy w stadium technicznym, czyli formalnym sztuki. Nie ma ona nic wspólnego z ideami czy wartościami, z religią czy filozofią artysty, z jego moralnością czy środowiskiem społecznym, a tylko z manipulacją konkretnym tworzywem jego sztuki”<sup>10</sup>. Podobnie poglądy głosili też – i to kilkanaście lat przed wystąpieniem Focillona – badacze rosyjscy skupieni w OPOJAZ-ie, pierwszej szkole naukowej powstałej w reakcji na pojawienie się sztuki awangardowej i na potrzeby jej badania<sup>11</sup>. Upraszczająco-destruktywne działanie antytradycjonalistycznej nowej sztuki dotknęło także, jak już wspomniałem, problematykę

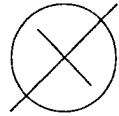
estetyczno-aksjologiczną. Tradycyjnie pojmowane piękno przestało być jednym z wyróżników formy artystycznej. W jego miejsce pojawia się właściwość, którą za Szklowskim nazwałbym udziwnieniem, uniezwykleniem<sup>12</sup>. Dzieło nowej sztuki staje się formą utrudnioną, zatrzymującą uwagę odbiorców, rozbijającą ich przyzwyczajenia percepcyjne i zmuszającą do wysiłku poznawczego odkrywania. Forma taka może zyskać, dzięki temu, zdolność emocjonalnego oddziaływania, także i o charakterze mistycznym (Chlebnikow, Malewicz, Mondrian). Zestawienie znaczeń odległych, w potocznym odczuciu nieprzystawalnych, wydobywanie rzeczy z ich naturalnego kontekstu i wprowadzanie w nowe sąsiedztwa, różnego typu deformacje – to najczęstsze sposoby nadawania tworzonej formie cechy udziwnienia. W uderzająco trafny sposób zapowiada awangardowe rozumienie piękna słynne porównanie Lautreamonta: „piękna jak [...] przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”<sup>13</sup>.

Uniezwykleniu formy sprzyjają też: negatywna postawa nowej sztuki wobec większości konwencji formotwórczych odziedziczonych po sztuce tradycyjnej oraz jej niechęć do przedstawiania (*mimesis*).

Kiedy był powoływany do istnienia świat przedstawiony, opowiadana jakaś historia, to ona właśnie była podporządkowana chwytowi formotwórczemu, a nie – odwrotnie. Ani przedstawienie, ani „treść”, ani zastane konwencje nie powinny, według założeń awangardowej teorii sztuki, motywować chwytu. Jego niezależność i związane z nią nacechowanie (dominacja) w obrębie dzieła gwarantowały uzyskanie przez formę cechy udziwnienia.

Opisane dotąd właściwości nowej sztuki ściśle wiązały się z charakterystycznym dla niej zainteresowaniem własnymi możliwościami artystycznymi. Nowa sztuka może być określona ogólnie jako prowadzenie swoistych badań artystycznych, jako eksperyment. Przejawia się to zarówno w warsztatowym, „technologicznym” spojrzeniu na własną twórczość, jak i w różnego rodzaju autoeksploatacjach dokonywanych przez artystów, w tworzeniu pod wpływem narkotyków etc. Każde awangardowe dzieło sztuki jawi się, gdy spoglądamy na nie pod tym kątem, jako szczególne użycie materiału, jako jednostkowa realizacja możliwości artystycznych danej dziedziny sztuki-





ki. Jednocześnie nastąpiło tu sproblematyzowanie zagadnienia relacji pomiędzy wytworami tradycyjnie *stricte* artystycznymi a sferą metaartystyczną, aż do postawienia pytania o granicę między nimi. Manifesty, traktaty, bezpośrednie wystąpienia (wypowiedzi) twórców awangardowych każą traktować się nie tylko jako otoczka właściwych działań artystycznych, lecz także jako ich integralną część<sup>14</sup>. Spróbujmy zrekapitulować ten fragment rozważań.

Spojrzenie na sztukę Wielkiej Awangardy przez pryzmat sztuki tradycyjnej pozwoliło dostrzec, w jaki sposób upraszczająco-destruktywne konsekwencje antytradycyjnalistycznej postawy awangardy stały się fundamentem, na którym była budowana awangardowa nowa sztuka. Zarówno jej programy, jak i działania praktyczne nie ograniczały się bowiem do destrukcji. W miejsce negowanych konwencji były wprowadzane nowe zasady tworzenie<sup>15</sup>, a eliminacja niektórych warstw dzieła sztuki służyła uwytknieniu i poszerzeniu możliwości artystycznego kształtowania warstw pozostałych. Pojęcia: materiał, chwyt, udziwnienie, motywacja i eksperyment okazały się podstawowe dla rozważań nad nową sztuką. Nadrzednym jej celem, kryjącym się za wszystkimi, charakteryzowanymi powyżej dyrektywami twórczymi (resp. badawczymi), było pragnienie dezautomatyzacji percepcji artystycznej, pragnienie jej twórczego odświeżenia. W ten sposób wyobraźnia stała się na powrót głównym źródłem motywacyjnym działań artystycznych.

Dla wielu twórców awangardowych nowa sztuka była jednak zaledwie wstępem, bądź wręcz narzędziem służącym realizacji zadania znacznie w ich mniemaniu poważniejszego i daleko wykraczającego poza dotychczasową dziedzinę zainteresowania sztuki. Zadanie to polegało na przekształceniu społecznych warunków bytowania ludzkiego.

3

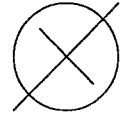
W ostatnich dekadach obserwowaliśmy zintensyfikowanie działań zmierzających ku temu celowi. Tendencje antyartystyczne, które zdominowały współczesną awangardę, głęboko przeobraziły jej oblicze. Antysztuka, zwana też sztuką niemożliwą, ostatecznie doprowadziła awangardę do kresu zdolności bycia sztuką.

W granicach tego nurtu podano w wątpliwość sztukę jako taką,

zakwestionowano potrzebę produkowania jakichkolwiek przedmiotów – dzieł sztuki (bardzo ważną rolę odegrali w tym przypadku conceptualiści), proklamowano wyjście poza wszelki układ artystyczny. W miejscu sztuki rozkwitła twórczość (czynność tworzenia), proces dotychczas niesamodzielny, którego funkcją było powoływanie do istnienia przedmiotu artystycznego i którego przebieg interesował wcześniej wyłącznie historyków-biografów. Ten niesamodzielny dotąd proces stał się finalnym etapem działalności artystów, miejscem, w którym skupiły się ocalałe resztki imperium sztuki.

Idea sztuki jako działania w największym stopniu przeobraża oblicze dzisiejszej awangardy. Coraz więcej artystów zarzuca tworzenie przedmiotowych artefaktów, bądź traktuje je jako elementy procesu o szerszych granicach. Podejmowanymi przez siebie działaniami zdążają oni bardzo często ku celom mieszczącym się poza tradycyjnym terytorium sztuki, rezygnując tym samym nie tylko z idei dzieła sztuki, ale i z nienaruszalnej jeszcze dla wielu ugrupowań klasycznej awangardy zasady autoteliczności sztuki.

Niektóre z tych celów pozostają w obrębie problematyki egzystencjalnej. Uwrażliwiają na transcendentalny wymiar życia działania Johna Cage'a i Nam June Paika z jednej strony, a udostępniające widzom grozę fizycznego cierpienia i śmierci pokazy Rudolfa Schwarzkoglera, Gunthera Brusa czy Hermanna Nitscha – z drugiej, uzmysławiają rozpiętość tematyczną i formalną tej problematyki. Inny zespół celów dotyczy zagadnień społecznych. Zamiast charakterystycznego dla poprzedniej grupy dążeń skierowania ku jednostkowemu odbiorcy, tutaj nacisk jest położony na relacje międzyludzkie. Dąży się do podtrzymania (często) słabnących więzi społecznych poprzez reaktywowanie archaicznych, ugruntowanych na mitycznych podstawach cech wspólnotowych, poprzez odnowienie wartości święta jako przeżycia o jednoczącym charakterze, poprzez zwrot ku naturze i rozwijanie umiejętności odczuwania drugiego człowieka. „Wyjście poza teatr” Jerzego Grotowskiego, działalność grupy „Gardzienice”, afrykańskie podróże Petera Brooka, oraz różne odmiany teatru wspólnoty dobrze egzemplifikują tę tendencję. W tego typu działaniach często pojawiają się również wątki ekologiczne.



Kolejną odmianę celów działań jednoczy problematyka polityczna. Niektóre happeningi Wolfa Vostella, akcje Josepha Beuysa, przedstawienia parateatralne „The Living Theatre” Juliana Becka i Judith Maliny, czy „The Bread and Puppet Theatre” Petera Schumanna, to przykłady, które zaledwie sygnalizują różnorodność odmian tej grupy.

Wielu typom akcji (zwłaszcza z dwu pierwszych grup) towarzyszy niejednokrotnie pragnienie nawiązania kontaktu z różnorako rozumianym sacrum. Wszystkie wskazane cele jednoczy ich ścisła relacja z aktualną rzeczywistością ludzką, relacja podporządkowująca środki artystyczne zagadnieniom i problemom życia codziennego. Ta więź z rzeczywistością utwierdza się i uwiadacznia w sytuacjach, gdy działania podejmowane bez żadnego związku ze sztuką czy twórczością przybierają formy charakterystyczne dla akcji artystycznych. Oto grupa studentów amerykańskich dostaje się do komendy wojskowej i rozmazuje „krew” (czerwoną farbę) na kartkach poborowych. Inna grupa, z nowojorskiego City College, zjawia się podczas musztry oficerów rezerwy i naśladuje – przedrzeźnia – ich ćwiczenia. Jeszcze inna, w Berkeley, organizuje masową wędrowkę po urzędach, „młyn” dezorganizujący biurokratyczną działalność<sup>16</sup>. Czym różnią się te akcje od działań artystów?

Zjawiskami towarzyszącymi ekspansji sztuki-działania są przegrupowania zachodzące w hierarchii rodzajów artystycznych i przemiany w obrębie samych rodzajów. Nie wszystkie bowiem sztuki mogą (ze względów ontologicznych) w jednakowym stopniu brać udział w proakcjonistycznej ewolucji. Podczas gdy dla symbolistów czołowe miejsce w hierarchii zajmowała muzyka („de la musique avant toute chose”), a w czasach Wielkiej Awangardy pozycję tę zdobył film, tak w latach sześćdziesiątych zaczyna dominować teatr, a zwłaszcza wszelkie odmiany parateatru. Obserwujemy także znaczące przemiany form muzycznych, które, za sprawą wspomnianych już Cage’a i Nam June Paika, czy też La Monte Younga i Al Hansena, uzyskują strukturę parateatralną<sup>17</sup>. To samo dzieje się w sztukach plastycznych. Scharakteryzowane działania artystyczne nie

były jednak ostatnim krokiem sztuki w kierunku roztopienia się w codzienności.

Ten krok uczynili artyści sztuki-życia:

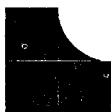
„Tak więc dużo bardziej niż czymś innym, niż na przykład pisaniem wierszy, poezja jest sposobem bycia, sposobem życia, sposobem innego, drugiego życia. Dużo bardziej niż czymś innym poezja jest sposobem włączenia tego pierwszego życia (którym wszyscy żyjemy) do tego drugiego życia, czy też, inaczej mówiąc, przemianą tego pierwszego życia, całkiem fałszywego lub ćwierćprawdziwego, lub co najwyżej półprawdziwego, w drugie, prawdziwe życie. Tym właśnie: przemianą tego pierwszego życia w drugie życie, ja się od pewnego czasu bez reszty zajmuję”<sup>18</sup>.

Słowa Edwarda Stachury wyznaczają ekstremalną postać interesującej mnie tutaj formy obecności sztuki. Poezja jest, według niego, sposobem istnienia, byciem-w-świecie. Sztuka przekracza, tym samym, ostatecznie granice rzeczywistości pozaartystycznej i rozplywa się w niej. Ale nie znika bez śladu. Traci tylko swój dotychczasowy charakter enklawy rzeczywistości. Przestaje być odbierana, kontemplowana; staje się przeżyciem. Według programu Stachury poezja, dla człowieka, który otworzył dla niej swoje życie, jest wszędzie. Istnieje odtąd dla niego jako stała pośredniczka w kontaktach ze światem. Jest postawą czujności, uważności nadającej głębię i intensywność odczucia każdej przeżywanej chwili. Jest świadomym komponowaniem własnego życia, kontaktów z drugim człowiekiem, z naturą.

Zmiana postawy wobec świata nadaje mu inne jakości, inny charakter. Sztuka, więc, roztopiając się w świecie (życiu), zmienia jego kształt, jego podmiotowy obraz. Zmienia wreszcie, a jest to ważny element koncepcji Stachury, ludzkie relacje ze światem: z innymi ludźmi, przedmiotami, naturą. Zamiast człowieka w obliczu świata pojawia się człowiek-w-świecie<sup>19</sup>.

Drogą wybraną przez Stachurę podążało też – z niejednakowym zaangażowaniem – wielu innych artystów. Wielu też decyduje się na rozwiązanie pokrewne, na przykład Roman Opalka ze swoimi „obrazami liczonymi”.

Działania tych artystów uzupełniają dzieło konceptualizmu i problematyzują ostatecznie pojęcie sztuki. Stawiają pod znakiem zapytania celowość włączania ich w zakres tego pojęcia. Wprowadzają

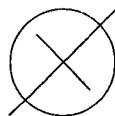




zagadnienie artysty poza sztuką<sup>20</sup> oraz problemy postartystyczne.

4

Gdy spoglądamy na Wielką Awangardę przez pryzmat scharakteryzowanych powyżej zjawisk, dostrzegamy w jej granicach liczne fakty artystyczne, idee i postawy, spopularyzowane przez antysztukę i zapowiadające jej dzisiejszy rozkwit.



U początków rozwoju analizowanego nurtu działań antyartystycznych stały się głównie trzy procesy.

Pierwszy z nich zasadzał się na przekraczaniu i zacieraniu granic między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną (nie-sztuką). Proces ten polegał w pierwszej kolejności na znacznym rozszerzeniu zakresu tworzyw stosowanych w praktyce artystycznej. „Można malować czym się chce – pisał Guillaume Apollinaire – fajkami, znaczkami pocztowymi, widokówkami, kartami do gry, kandelabrami, kawałkami ceraty, sztucznymi kołnierzykami, tapetą i gazetami”<sup>21</sup>.

Najbardziej skrajnym przykładem tej rewolucji materiałowej były *ready mades*, przedmioty gotowe eksponowane jako dzieła sztuki. Koło rowerowe czy szufelka do węgla Marcela Duchampa, liczne surrealistyczne *objets trouvés*, wszystkie one prostym gestem artysty podniesione zostały do rangi przedmiotów o szczególnych właściwościach, konkurencyjnych wobec zjawisk tradycyjnie pojmowanych jako artystyczne. *Ready mades* oraz formy pokrewne, które pojawiały się w innych dziedzinach sztuki (pisałem o nich w rozdziale trzecim) służyły artystom awangardowym za narzędzie w walce z tradycyjną kulturą, z obowiązującą hierarchią wartości i zastanymi zasadami twórczymi.

Programowym odpowiednikiem tych innowacji był postulat ścisłego związania działalności artystycznej ze współczesnością. Jak głosił *Manifest dadaistyczny*: „najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysięczne problemy epoki, sztuka o której da się stwierdzić, że ulegała wstrząsom ostatnich tygodni”<sup>22</sup>.

Celem nadrzędnym tej unii sztuki z codziennością był natomiast zamiar radykalnego przekształcenia świata i życia ludzkiego, pra-

gnięcie stworzenia „nowego człowieka” oraz wspólnoty opartej na nowych zasadach.

Drugi proces przeobrażający oblicze awangardy, czyniący ją sztuką niemożliwą, stanowią działania podważające podstawowy, elementarny układ estetyczny: artysta – dzieło sztuki – odbiorca. W różny sposób zostały zaatakowane poszczególne elementy tego układu. Wystąpienia dadaistów i surrealistów podważyły najjaskrawiej status artysty, jego inicjującą rolę w procesie komunikacji artystycznej. Poddano w wątpliwość wymóg sprawności wykonawczej (*techné*), wypracowanej w czasie edukacji artystycznej. Tworzone przedmioty nie miały więc na celu ujawnienia mistrzostwa, z jakim je wykonano.

W *écriture automatique* wirtuozeria artystyczna została zastąpiona przez umiejętność zanurzenia się w strumieniu własnych myśli i przeżyć oraz zdolność niekontrolowanego, bezpośredniego ich zapisania. Inne proponowane techniki twórcze wprowadzały w miejsce konsekwentnej pracy artystycznej – przyładek. Poemat z kapelusza powstaje przez pocięcie zadrukowanego papieru (na przykład gazety) na kawałki zawierające pojedyncze słowa i połączenie ich w porządku i wyborze narzuconym przez los (wyciąganie z kapelusza). *Cadavre exquis* (wyborny trup) to rezultat pisania (kolejno) przez kilka osób poszczególnych części zdania, przy czym żaden z piszących nie wie, co napisali jego poprzednicy. Nazwa pochodzi od pierwszego wyprodukowanego w ten sposób przez surrealistów zdania: „Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau” (1925). W podobny sposób powstawał rysunkowy *cadavre exquis*. Szereg innych technik plastycznych: dekalkomania, frottage etc., opiera się na połączeniu przypadku z eksploracją podświadomości.

Wszystkie te metody twórcze były z założenia dostępne każdemu człowiekowi.

W myśl przekonań surrealistów każdy powinien być artystą; być artystą, bowiem, znaczyło tutaj: zaaprobować wolność (i wyrastającą zeń wyobraźnię) jako wartość najwyższą. Sztukę uznano za narzędzie służące do przeistaczenia pogardzanej rzeczywistości w nadrzeczywistość, za narzędzie buntu:

„Surrealizm nie jest formą poetycką. Jest to krzyk ducha, który

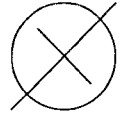
obraca się ku sobie, zdecydowany skruszyć swoje pęta"<sup>23</sup>.

W ten sposób została zakwestionowana nie tylko wyjątkowość pozycji artysty, ale i cały proces komunikacji artystycznej. Program i działania surrealistów, a także wielu innych orientacji awangardowych, dowodzą bowiem (wbrew uzusowi wyznaczającemu powszechne rozumienie tego pojęcia), że odbiorca to ten, kto pozostaje obcy lub wrogi awangardzie, nieczuły na jej wezwania. Postawa awangardy wobec tak pojmowanych odbiorców (stanowiących skądinąd ogromną większość) polegała na świadomym i celowym prowokowaniu, drażnieniu ich gustów i przyzwyczajzeń, wywoływaniu irytacji i skandali. Intencje te nie mają nic wspólnego z właściwym postawie artystycznej pragnieniem dostarczania bodźców do przeżycia estetycznego.

Wśród tych, którzy zaakceptowali cele i sposoby działania artystów Wielkiej Awangardy należących do nurtu antyartystycznego, nie było w zasadzie miejsca dla odbiorców. Aktywna, twórcza postawa, zalecana każdemu uczestnikowi (zwolennikowi) ruchu awangardowego, znosiła opozycję: twórca – odbiorca, postulując w zamian stworzenie społeczeństwa wolnych twórców. W zbiorowości takiej sztuka w sensie tradycyjnym nie miała już racji bytu.

Elementy tego radykalnego programu możemy znaleźć nie tylko w wystąpieniach dadaistów i surrealistów. Wyznaczają one w znacznej mierze programy futurystyczne, obecne są w ideologii konstruktywizmu i produktywizmu. Nawet tak mało radykalni ekspresjoniści, atakowani gwałtownie przez dadaistów (z grupy berlińskiej) z powodu swego umiarkowania, dostarczają własnymi działaniami dowodów na powszechność analizowanej postawy. Drezdeńska grupa „Die Brücke” wcieliła w czyn ideę życia we wspólnocie, wspólnej pracy, wspólnego wykorzystywania pracowni i materiałów. Niektóre ich obrazy nie były podpisywane<sup>24</sup>. Grupy takie, jak wspomniany „Most”, przypominające swą strukturą średniowieczne cechy (gildie) bądź współczesne wspólnoty artystyczne, były bardzo liczne w Niemczech sprzed wybuchu I wojny światowej.

Równie ostro jak pozycje artysty i odbiorcy zaatakowany został



trzeci element układu: dzieło sztuki. Atak ten przybierał różne postaci. Był futurystycznym hasłem zniszczenia bibliotek i muzeów; surrealistyczną niechęcią wobec formy artystycznej; funkcjonalistycznym pragnieniem tworzenia przedmiotów użytecznych; zarzucaniem działalności artystycznej (scilicet tworzenia dzieł sztuki) na rzecz działalności społeczno-politycznej.

Dadaści uczynili dzieło sztuki szczególnym celem prowokacji. *Ready-mades*, które współcześnie uznawane są przez wielu historyków sztuki i estetyków za pełnoprawne twory artystyczne, były w kontekście ówczesnej sztuki gestem bluźnierczym i zaiste obrazoburczym.

Dadaści, futuryści, a później także i surrealiści, organizowali szereg akcji, które dziś określilibyśmy mianem paraartystycznych, dokumentując w ten sposób zbędność produkowania czegokolwiek materialnego. Bretonowski postulat, aby nie pozostawiać śladów swego pobytu na Ziemi – bez względu na to, w jakim stopniu udało się go zrealizować – świadczy dobitnie o intencjach jego zwolenników.

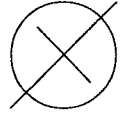
Gioconda z wąsami (*L. H. O. O. G.*, Duchamp) czy kleks – *Najświętsza Paniienka* (Picabia) dowodzą w sposób dobitny, że sztuka była przedmiotem ironicznej destrukcji. Zamiast podejmować wysiłki zmierzające w stronę doskonalenia formy artystycznej, artyści tego kręgu zużywali całą swoją inwencję na wymyślanie metod rozsadzania sztuki, na drwienie z niej, bądź na okazywanie swego w nią zwątpienia.

Tworzone przedmioty nie są więc tutaj celem działań, lecz ich narzędziem. Znamienne, że kpinie antyartystycznej towarzyszy często prowokacja wymierzona w religię, obyczajność, normy i wzorce postępowania; za przykład niech służy wspomniana już *Najświętsza Paniienka* Picabii, *Matka Boska karcąca dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków: A. B., P. E., i malarza* – dzieło Maxa Ernsta, czy też *Modlitwa* Man Raya. Dowodzi to jeszcze wyraźniej, iż tworzone przedmioty traktowane były przez dadaistów i surrealistów w sposób zdecydowanie instrumentalny.

Instrumentalizm charakteryzuje również dzieła artystów awangardowych powstałe w porewolucyjnej Rosji. Tu jednak zwątpienie i ironia zostały zastąpione przez zaangażowanie społeczno-polityczne.



Ono także, w wielu przypadkach, prowadziło do porzucenia działań formotwórczych. Tym razem w imię działalności rewolucyjnej: tworzenia nowego ładu, organizowania społeczeństwa. Sztuka, jak niegdyś, za sprawą Platona, filozofia, otrzymała tu szansę realizacji swoich ideałów. Z jeszcze gorszym zresztą rezultatem.



Wszystkie omawiane powyżej tendencje awangardowe łączyło kwestionowanie podstawowych cech konstytutywnych, stanowiących o dziele sztuki, odrzucenie związanych z nimi niezmienników estetycznych<sup>25</sup>. Prowadziło to do zaniechania wytwarzania przedmiotowo pojmowanych artefaktów i ustalenia się zjawiska „sztuki bez dzieła sztuki”.

Trzecim procesem zmierzającym ku destrukcji sztuki było podważanie, stopniowa destabilizacja i usiłowanie zniszczenia instytucji sztuki, a także ról społecznych z nią związanych: artysta, odbiorca, krytyk, marchand, kolekcjoner. Wspomnianym już atakom na biblioteki, muzea i galerie towarzyszyły wystąpienia przeciw Akademii, rynkowi artystycznemu, hierarchiom wartości i ocen. Rezygnacja z tworzenia dzieł sztuki miała uniemożliwić (lub przynajmniej bardzo utrudnić) kreowanie ocen oraz podważała sens kolekcjonerstwa.

Okazało się tymczasem, że art-establishment był w stanie wytrzymać ten napór. Szybko rozwinął się rynek sztuki awangardowej, znaleźli się nań nabywcy, pojawiły się pierwsze poważne kolekcje. Antysztuka trafiła do muzeum, a wiele uczelni artystycznych udostępniło swe katedry czołowym wywrotowcom. Instytucje sztuki dostosowały się do nowej sytuacji osławając najdziksze prowokacje i odbierając im w ten sposób moc burzycielską.

Oznaczało to jednak także, że sztuka, chcąc przetrwać, musiała się w bardzo poważnym stopniu przestoczyć. Tylko zmieniając się mogła, bowiem, z powodzeniem wchłonąć przedmioty i działania obliczone na jej zniszczenie. I chociaż nie powiodł się w całości awangardowy zamiar destrukcji starego i budowy nowego świata, to głębokie przeobrażenia, które dotknęły dziedzinę twórczości artystycznej były jego częściowym spełnieniem. W ten sposób awangarda przybliżyła się też o krok do realizacji celu działań antysztuki: zmienić rzeczywi-

stość roztopiając się w niej. Cel ten, w całości, okazał się dla niej nieosiągalny.

Awangarda przybliżała się, co najwyżej, do niego, a jedynym rozwiązaniem dla nieustępliwych pozostał gest Rimbauda: porzucenie sztuki. Ci, którzy się nań zdecydowali, nie byli jednak tak konsekwentni, jak autor *Iluminacji*.

Stworzyło to w rezultacie zupełnie nową sytuację – artyści poza sztuką. Świadomym i celowym działaniom destrukcyjnym towarzyszyły, ponadto, postawy i działania wynikające z koncepcji historiozoficznych, które zapowiadały śmierć sztuki spowodowaną nieuniknionymi przeobrażeniami społecznymi<sup>26</sup>. Katastroficzną wersję końca sztuki z powodu postępującego zaniku zdolności do przeżyć metafizycznych przedstawił Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wątki katastroficzne obecne były także w twórczości ekspresjonistów.

Trzy przedstawione procesy antyartystyczne, liczne składające się nań zjawiska, oraz jeszcze liczniejsze – towarzyszące, stanowiły istotny składnik Wielkiej Awangardy. Były one wewnętrznym motorem przemian, czynnikiem przesądzającym o dalszych jej losach.

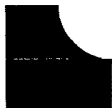
## 5

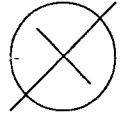
Oba nurty występujące w granicach Wielkiej Awangardy: sztuka nowa i antyszuka, nurty wyodrębnione dzięki zastosowaniu dwóch perspektyw badawczych, oddzielił się od siebie wyłącznie dla potrzeb analizy.

W rzeczywistości przeplatają się one w ramach tych samych zespołów zjawisk awangardowych współtworząc często jeden i ten sam przedmiot artystyczny. Inaczej mówiąc: zjawiska awangardowe wyznaczone są przez funkcjonowanie dwóch tendencji.

Pierwszą z nich nazywam destruktywizmem wewnątrzartystycznym. Oznacza on działania skierowane przeciw zastanym konwencjom (teoriom artystycznym, poetykom, stylom, różnego typu hierarchiom, zasadom kompozycyjnym etc.), działania znoszące przedziały między poszczególnymi rodzajami artystycznymi oraz wewnątrz nich. W wyniku tej tendencji następuje,

bardzo często, naruszenie struktury ontycznej dzieła, co prowadzi do zubożenia polifonii jakościowej całości. Nigdy jednak nie dochodzi do podważenia niezmienników estetycznych, do zniszczenia ogólnych wyznaczników sztuki.





Drugą tendencję determinującą Wielką Awangardę określam mianem destruktywizmu antyartystycznego. Tendencja ta realizowana jest przez działania wymierzone w najogólniejsze właściwości sztuki, te, które odróżniają i oddzielają ją od innych dziedzin aktywności ludzkiej, które wyznaczają jej tożsamość. Atakowane jest wówczas dzieło sztuki jako takie, zasady jego tworzenia i społecznego funkcjonowania, granice oddzielające sztukę od nie-sztuki.

Wszystkie fakty powszechnie uznawane za awangardowe pozwalają się uporządkować w continuum: od destruktywnych tylko wewnątrzartystycznie, poprzez zjawiska łączące oba typy destrukcji, do tych, które charakteryzuje wyłącznie destruktywizm antyartystyczny. Do pierwszej grupy należą, między innymi: malarstwo fowistyczne, poezja pozarozumowa, dramat ekspresjonistyczny. W drugiej znajdują się *collages* dadaistyczne, wiersze tworzone metodą losową, różne przejawy sztuki użytkowej. W grupie trzeciej – część (a może wszystkie) *ready mades*, działania dadaistów berlińskich (szczególnie Johannesesa Baadera i Raoula Hausmanna) oraz Pica-bi i Duchampa, futurystyczne protohappeningi etc.

Przykłady pochodzą, oczywiście, z klasycznej fazy awangardowej, w której przeważają zjawiska wyznaczone przez destruktywizm wewnątrzartystyczny. Fakty przynależne do pozostałych dwu grup, zwłaszcza łączącej oba typy destrukcji, są również na tyle liczne, że nadają Wielkiej Awangardzie charakter złożony i niejednorodny.

Nową awangardę znamionuje z kolei dominacja (przynajmniej jeśli idzie o nadawanie tonu) zjawisk antyartystycznych.

Przyjmując, że Wielka Awangarda jest formacją tworzoną przez dwie tendencje: destruktywizm wewnątrzartystyczny<sup>27</sup> i antyartystyczny (resp. sztukę nową i antysztukę), odkrywamy przyczynę trudności, na które stale napotykamy budując teorię awangardy, próbując definiować jej pojęcie. Ciąg artefaktów determinowany przez destruktywizm wewnątrzartystyczny jest bowiem kontynuacją dotychczasowych dzieł sztuki, kolejnym etapem przemian formy artystycznej. Fakty antyartystyczne, natomiast, zrywają tę ciągłość. Klasyczna awangarda jest, ze względu na jedne swoje przejawy, dalszym cią-

giem sztuki, a ze względu na przejawy inne – formację nieartystyczną (bądź wręcz – antyartystyczną).

Awangarda konstituowana jest przez obie tendencje w taki sposób, że poszczególne jej zjawiska uzyskują cechy pochodzące bądź od obu determinant, bądź tylko od jednej z nich. Powstający każdorazowo zespół cech (stanowiący jeden określony fakt awangardowy) jest całością o specyficznym charakterze. Dzieje się tak dlatego, że destrukcja antyartystyczna jest stopniowalna; może dotyczyć całego dzieła, któregoś z jego aspektów, funkcji, lub też skupić się na regułach społecznej obecności sztuki, bądź na jej uwarunkowaniach instytucjonalnych. Zdarza się więc, i to bardzo często, że wytwory awangardy należą do dziedziny sztuki ze względu na posiadanie określonych cech i jednocześnie przeciwstawiają się jej ze względu na cechy inne. Sądzę, że wewnętrzne napięcie pomiędzy cechami artystycznymi i antyartystycznymi (nieartystycznymi) w obrębie dzieła jest wyznacznikiem zjawisk awangardowych, a przynajmniej – ich głównego nurtu.

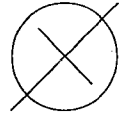
Fakt, że zjawiska te dzielą z przedmiotami czysto artystycznymi część swoich właściwości, nie zachęca do odrywania ich od pnia sztuki, mimo posiadania przez nie także i cech antyartystycznych. Może więc formułą najwłaściwszą byłoby określenie: awangarda jako SZTUKA INNA. Inność oznaczałaby tu właśnie występowanie, obok cech charakterystycznych dla sztuki, także i takich, które wchodzą z nimi w konflikt, a więc: cech antyartystycznych. Nadaje to wytworom awangardy odmienny, nie znany dotąd sztuce charakter<sup>28</sup>.

Przyjmijmy więc takie właśnie sformułowanie – awangarda jako sztuka inna – i pamiętajmy, że oznaczając wewnętrzne napięcie między właściwościami artystycznymi i antyartystycznymi charakteryzuje ono tylko część zjawisk stanowiących Wielką Awangardę. Są to jednak zjawiska najbardziej dla niej symptomatyczne. Natomiast szerokie, zgodne z potocznym użyciem, znaczenie pojęcia „awangarda”, włącza w jego zakres także i dzieła wyrastające wyłącznie z destruktywizmu wewnątrzartystycznego, oraz działania czysto antyartystyczne.

Analiza pojedynczego zjawiska awangardowego powinna więc do-



prowadzić do uchwycenia zarówno jego cech artystycznych, jak i antyartystycznych, oraz określić charakter zachodzących między nimi relacji<sup>29</sup>. Relacje te współokreślają dany fakt i wyznaczają jego miejsce w obrębie formacji awangardowej.

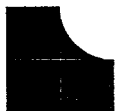


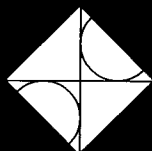
Pojawienie się destruktywizmu antyartystycznego należy jednak uznać za właściwy początek Wielkiej Awangardy (a tym samym – awangardy w ogóle), oraz za czynnik posiadający większe znaczenie dla całości formacji. Od tej chwili dopiero możemy mówić o charakterystycznym dla awangardy napięciu między artystycznością i antyartystycznością. Destruktywizm wewnątrzartystyczny posiada swoją genezę jeszcze w dobie Romantyzmu. Jego rozwój stworzył szereg zjawisk określonych przez Stefana Morawskiego mianem protoawangarda. Ale i z tego mogliśmy zdać sobie sprawę dopiero wówczas, gdy ciąg przemian form artystycznych zakłócony został przez rewoltę antysztuki.

#### Przypisy

1. Zob. np. J. Bogucki, *Pożegnanie nowożytności*, „Projekt” 1982, nr. 5-6; A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa-Lódź 1985.
2. Nie uda się bowiem utrzymać ciągłości pomiędzy sztuką tradycyjną a radykalną antysztuką.
3. Najtrwalsze w tym sensie, że ich znaczenie rosło w miarę upływu czasu, aż ostatecznie zdominowały one całą formację awangardową.
4. Zwłaszcza tej, którą ustanawia częstotliwość występowania.
5. Zob. rozdział pierwszy tej pracy.
6. W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, [w:] *O teorii prozy*, Moskwa 1929.
7. R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj*, Wiktor Chlebnikow, Praga 1921, s. 11.
8. A. Osęka [przedmowa do:] H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1973, s. 11.
9. H. Focillon, *Vie des forms*, Paris 1934.
10. H. Read, *op. cit.*, s. 31.
11. Zob. rozdział drugi tej pracy.
12. W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970 [tekst pochodzi z 1914 roku]. Udziałnienie jest jedynym z wyróżników awangardy także w koncepcji S. Morawskiego, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 54-55.
13. Lautreamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 160.

14. Sztuka konceptualna to ostateczna konsekwencja tego procesu.
15. Czy była to zawsze nowość absolutna – to już odrębne zagadnienie.
16. Ch. A. Reich, *Zieleni się Ameryka*, tłum. D. Passent, Warszawa 1976.
17. Pojawienie się teatru instrumentalnego także jest rezultatem tych przegrupowań.
18. E. Stachura, *Wszystko jest poezja*, Warszawa 1982, s. 22.
19. Idea utożsamienia sztuki z życiem sformułowana jest jeszcze bardziej dobitnie w innej wypowiedzi Stachury: „Być poetą to tak się zachowywać, żeby to zachowanie nie pozostawiało żadnej wątpliwości, że się jest poezją” [podkreślenie – R.W.K.], zob. tegoż, *Fabula rasa*, Olsztyn 1979, s. 82; R. W. Kluszczyński, *Wszystko jest poezją – każdy jest poeta, czyli od sztuki-działania do sztuki-życia*, [w:] *Czym jest sztuka?*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1985.
20. Zob. np. J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984; S. Morawski, *O etosie artysty poza sztuką*, „Znak” 1984, nr 7(356).
21. G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 50.
22. *Manifest dadaistyczny*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 292.
23. *Deklaracja Biura Poszukiwań Surrealistycznych*, cyt. za: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 109.
24. Zob. L. Richard, *D'une apocalypse a l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*, Paris 1976, s. 25-26.
25. Niezmienniki te zestawia S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dziś*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973; zob. też T. Pawłowski, *Estetyka awangardy artystycznej*, [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983 (zwłaszcza s. 59-60).
26. Zob.: S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły „zmierecz sztuki”*, „Studia Socjologiczne” 1980, nr 4.
27. Wraz z nadbudowanym nań zespołem poetyk i zasad twórczo-odbiorczych zaproponowanych przez artystów awangardy.
28. Zaproponowane tu pojęcie – sztuka inna – posiada oczywiście, co wynika z tych rozważań, zupełnie odmienne znaczenie i zakres, niż to, które nadaje mu M. Tapié w książce *Un art autre*, Paris 1952; zob. też B. Majewska, *Sztuka inna – sztuka ta sama*, Warszawa 1974.
29. Wtedy, gdy fakt ten wyznaczany jest właśnie przez obydwie tendencje





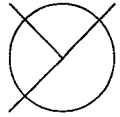
rozdział 6

# **o dzisiejszej sytuacji awangardy**





1



Dla uważnego obserwatora zjawisk zachodzących w ostatnich latach na obszarze sztuki coraz bardziej widoczne stają się przemiany form działań podejmowanych przez artystów, przewartościowania w obrębie obowiązujących do niedawna hierarchii oraz – co uderza najmocniej – wyraźna utrata dynamiki poszukiwań twórczych. Od dość dawna już awangarda nie wyłoniła z siebie żadnej nowej tendencji, żadnego „izmu” przeciwstawiającego się dotychczasowym dokonaniom artystycznym. Ostatnim zjawiskiem pozwalającym się ująć nazwą był *performance*<sup>1</sup>. Funkcjonuje on odtąd w praktyce artystycznej obok happeningu, sztuki konceptualnej, neodadaizmu, sztuki ziemi oraz licznych innych odmian aktywności awangardowej.

Charakterystyczną cechą współczesnego życia artystycznego staje się pluralizm, współobecność różnych postaw twórczych, zarówno takich, które mieszczą się w granicach formacji awangardowej (resp. neoawangardowej), jak i przynależnych sztuce tradycyjnej. Nowatorstwo przestaje być wyróżnikiem nowej sztuki.

Zapowiedzi tej sytuacji pojawiły się już na początku lat siedemdziesiątych. Harald Szeemann sformułował wówczas prognozę, której trafność potwierdziła się w latach następnych: „sztuka lat siedemdziesiątych będzie w większej mierze nastawiona na zawartość treściową. Wydaje się bowiem, że przeminęły już lata prosperity nowatorstwa, w których odkrycie nowych materiałów wydało nowe idee artystyczne”<sup>2</sup>.

Artyści, których twórczość wyznaczała główny nurt działań awangardy w ostatnich latach, kontynuują swoje dotychczasowe poszukiwania także i dziś. Inaczej jednak zachowują się debiutanci. „Znaczna część młodej generacji – pisze o nowej plastyce Bożena Kowalska – uwikłała się w trywialny lub naiwny ekspresjonizm i czerpiąc pełnymi garściami z fowizmu, „*Die Brücke*”, wytworów fantazji dzieci lub malarzy naiwnych albo skażonej wyobraźni pacjentów klinik psychiatrycznych, mnoży obrazy malowane szybko i niestarannie. Wykluwa się też nurt powrotu do mitów antycznych i stylu malarskiego starych mistrzów w przekonaniu, że taka jest droga dzisiejszej sztuki



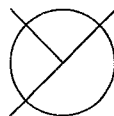
ki. Zaczątki prawdziwie nowych, odkrywczych lub choćby indywidualnych postaw i propozycji artystycznych zdarzają się ostatnio rzadko<sup>3</sup>.

Nie inaczej wygląda sytuacja na terenie innych sztuk. Wyraźny regres przeżywa proza awangardowa. We Francji, Austrii, Niemczech Zachodnich, Wielkiej Brytanii, a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, czyli wszędzie tam, gdzie w latach minionych żywo rozwijała się literatura eksperymentalna, obserwuje się odwrót ku różnym formom weryzmu. Początkujący pisarze sięgają coraz częściej po tradycyjne wzorce kreowania iluzji, dbają o realność postaci i wydarzeń przedstawionych.

Lech Budrecki<sup>4</sup> zauważa znaczącą zmianę postawy tak zwanych „grup opinio-twórczych”: brak entuzjazmu ze strony krytyki dla poczyniń literatury neoawangardowej, umiarkowane zainteresowanie nowymi publikacjami. Od szeregu lat amerykańska awangarda literacka nie przedstawiła niczego, co byłoby uznane za arcydzieło choćby przez jej zwolenników. Sukcesy odnoszą natomiast utwory krzyżujące nowatorskie strategie pisarskie z wzorcami tradycyjnymi, np. *Świat według Garpa* (*The World According to Garp*, 1978) Johna Irvinga. Atakom krytyki na literaturę awangardową (John Gardner – *On Moral Fiction*; Gerald Graff – *Literature Against Itself* etc.) towarzyszy triumfalny *come back* mistrzów prozy tradycyjnej: Belowa, Malamuda, Updike'a. Eksperymentujący pisarze mają coraz więcej kłopotów ze znalezieniem czytelników dla swoich utworów<sup>5</sup>.

Cechą charakterystyczną sytuacji, w jakiej znajduje się dzisiaj kino awangardowe, jest stabilizacja technologiczna. Sztuka video i doświadczenia z holografią wyznaczają poszukiwaniom twórczym w dziedzinie ruchomego obrazu granicę dotąd nieprzekraczalną<sup>6</sup>. Praktykę artystyczną ogarnął zastój. Najważniejsze tendencje, jakie zaistniały w ramach kina awangardowego lat ostatnich – film rozszerzony, strukturalny i osobisty – dały po raz pierwszy o sobie znać co najmniej w latach sześćdziesiątych. I mimo swej długowieczności ciągle funkcjonują w roli wzorców dla nowych realizacji.

Obok nich i obok



istniejącego przez cały czas filmu abstrakcyjnego wypłynęła nowa fala filmów inspirujących się surrealizmem oraz, co najważniejsze, liczne filmy fabularne łączące strategie wypracowane przez twórców kina eksperymentalnego z elementami kina popularnego. Szereg takich filmów pokazano podczas przeglądu Artists Film and Video w kwietniu 1985 r. w Londynie – i to w dziale filmów zrealizowanych na taśmie Super 8! Twórczość początkujących awangardzistów charakteryzuje się więc synkretyzmem i skłonnością do poruszania się po obszarach granicznych kina awangardowego i tradycyjnego<sup>7</sup>.

Zmniejszył się także wpływ wywierany przez film awangardowy na kino tradycyjne, wpływ, który od czasu wprowadzenia dźwięku i tak nie był już zbyt znaczący. Także i tutaj, wśród twórców komercyjnych, charakterystycznych jest fakt, iż debiutanci chętniej sięgają po wypróbowane środki wyrazu (narracyjnie zorganizowana widowiskowość z elementami science-fiction, grozy czy komizmu), niż decydują się na ryzyko eksperymentu artystycznego.

Przemiany analogiczne do tych, które obserwowaliśmy dotąd w dziedzinie sztuk plastycznych, literatury i filmu, dotknęły także i teatru. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był widownią procesu załamywania się teatru otwartego. Najbardziej radykalni twórcy, jak Jerzy Grotowski, już wcześniej porzucili teatr na rzecz „awangardyzmu egzystencjalnego”. Inni, jak, na przykład, „Living Theatre”, ulegli nieoczekiwanej metamorfozie. Bogusław Litwiniec, jeden z protagonistów ruchu teatru otwartego, wygłosił nad jego grobem takie oto przemówienie pożegnane: „Teatr lat osiemdziesiątych gotów jest przeprosić się ze słowem dramaturga. Jakoś nie wieździe mu się bez literatury. Nawet najbardziej do niedawna bitni bojownicy teatru bez słów, którzy wypełniali scenę projektami czystej wyobraźni malarzkiej, dzisiaj szukają dla niej inspiracji u wielkich pisarzy: Szekspir, Genet, Witkacy, Czechow i znowu Beckett – ich język mówiony orzeźwia i porządkuje sceniczny byt obrazów. Ten przewrót oznacza ukorzenie się przed różnorodnością istoty ludzkiej. Człowiek jest konstrukcją nazbyt złożoną, iżby jego teatr mógł pozbyć się potęgi; tajemnicy i kłamstwa mowy”<sup>8</sup>.

Problemy teatru usiłującego godzić zdobycze



awangardowe z ideą powrotu do słowa (dramaturgii) są jednak niczym w porównaniu z niezwykle gwałtownym wstrząsem, jaki przeżywa w ostatnich latach architektura. Jej użytkownicy powszechnie odrzucili rezultaty rewolucji w projektowaniu. Modernizm uznano za „architekturę dobrych intencji”. Zrehabilitowano wszystkie elementy niegdyś odrzucone: dekoracje, kolor, ornament. Zasadnicza innowacja polega jednak, zdaniem Charlesa Jencksa, na dopuszczeniu udziału mieszkańców w projektowaniu: „Architekt modernistyczny po prostu dyktował mieszkańcom warunki życia. Architekt posmodernistyczny [...] pyta ludzi, czego by sobie życzyli. W ten sposób bardziej przybliża się do ludzkiego życia i sposobu postrzegania, niż się to kiedykolwiek zdarzyło modernistom. Polega to głównie na rozmowach, na utrzymaniu stałego kontaktu z przyszłymi użytkownikami, na poznaniu ludzkich marzeń, aspiracji i kultury. Postmoderniści uważają również, że – aby móc prawidłowo stosować ornamentykę i symbole – trzeba uprzednio bardzo dokładnie dowiedzieć się, kim są ci ludzie, skąd przybyli, jakim mówią językiem i o czym marzą. Jeśli architekt nie zbliży się do ich rzeczywistości, nie będzie wiedział, jak projektować”<sup>9</sup>.

Rezultatem tej nowej postawy jest wielka różnorodność stylistyczna projektowanych współcześnie budynków. Architekci obficie korzystają z dotychczasowego dorobku budownictwa, zgodnie z sentencją umieszczoną przez Johna Blatteau na plakacie zaprojektowanym z okazji Biennale w Wenecji (1980): „znów można uczyć się od tradycji i łączyć swą pracę z cennymi i pięknymi dziełami przeszłości”.

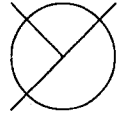
W architekturze dzisiejszej odżywają minione stulecia i łączą się z nowoczesnymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi. Powstały w ten sposób pluralizm opiera się dotąd skutecznie próbom jakiegokolwiek uporządkowania definitywnego. Nie ulega jednak wątpliwości, że architektura rozstała się zdecydowanie z modernistycznym puryzmem awangardy.

## 2

Analiza sytuacji sztuki współczesnej, przeprowadzona w granicach jej poszczególnych rodzajów<sup>10</sup>, potwierdziła słuszność tezy sformułowanej na początku niniejsze-



go rozdziału. Sztuka dzisiejsza ulega głębokim przeobrażeniom wewnętrznym. Ich źródłem jest zmiana pozycji, znaczenia i sposobów funkcjonowania awangardy w uniwiersum artystycznym.



Krytyka artystyczna i teoria sztuki różnie interpretowała (i interpretuje) zachodzące w sztuce zmiany. Najbardziej radykalne stanowisko głosi kres istnienia awangardy.

Alicja Kępińska stwierdziła, iż sztuka lat siedemdziesiątych zwróciła się ku obszarom o ponadczasowej wartości, nie porzucając przy tym współczesności, lecz dążąc do zintensyfikowania poczucia teraźniejszości. Miejsce zasady antagonizowania odmienności zajęła postawa głosząca, że nic w sztuce nie jest przestarzałe. W związku z tym, pojęcie awangardy zaczyna być – według Kępińskiej – przeszkodą w pojmowaniu współczesnych procesów artystycznych. Sztuka najnowsza nie pozwala ująć się przy pomocy modelu teoretycznego. Zamiast postawy analitycznej i teoriopoznawczej autorka proponuje postawę bliską „nowej gnozie”, „awangardy okazały się bowiem dokonaniem tego typu racjonalności, która sama zaczyna osuwać się w przeszłość”<sup>11</sup>.

Bardziej krytyczne wobec awangardy stanowisko zajął wcześniej Eduard Beaucamp. Awangarda doprowadziła, jego zdaniem, większość swoich motywów do kresu ich możliwości. Jej kryzys cechuje „oderwanie do rzeczywistości, zatracenie związków z zasadniczo zmieniającym się światem”<sup>12</sup>. Konstruktivism, sztuka konkretna, surrealizm, niegdyś pragnące stworzyć system estetyczny, który zmieniłby świat, przestoczyły się współcześnie w epigońskie gesty. Skostnienie koncepcji rewolucji permanentnej, załamanie wiary w zbawczą moc techniki, kryzys nadziei i marzeń o nowym człowieku, nowym społeczeństwie i przyszłej jedności wszystkich ludzi – oto dzisiejszy obraz ideologii awangardowej. Dziś lękamy się przyszłości, pisze Beaucamp, szukamy prawdy w historii i kulturach historycznych „wcale nie upatrując zbawienia w wymuszonej jedności wszystkich ludzi, lecz w różnorodności i tolerancji”<sup>13</sup>. Awangarda miała doniosłe znaczenie, ale – w swojej epoce. Dziś zanikła – zdaniem krytyka – jej teoretyczna zasadność i aktualność.



Beaucamp nie poprzestaje więc, jak Kępińska, na odnotowaniu nieaktualności awangardy. Dowodzi także jej degradacji i rozpadu. Ale kruczata przeciw awangardzie na tym się nie kończy. Jeszcze bardziej radykalne stanowisko zajął bowiem Janusz Bogucki<sup>14</sup>.

W myśl jego koncepcji awangarda nie tylko nie posiadała współcześnie żadnej wartości (racji istnienia). Nie posiadała jej bowiem w istocie nigdy.

Dokończyła rozpoczęte przez akademizm dzieło sekularyzacji kultury. Tworząc typ artysty buntownika, burzyciela i nowatora, dokonała ostatecznej destrukcji dziedzictwa mitów i symboli. Tym samym pozbawiła się motywacji dla dalszego istnienia. „Rywalizacyjno-zawodniczy” model życia artystycznego, zaproponowany przez akademizm i podjęty przez awangardę, utracił cel swoich działań. To, co w awangardzie było cenne, pisze Bogucki, będzie odchodzić w poszukiwaniu dróg prowadzących ku zagubionym wartościom, podejmować próby odbudowania życia duchowego, zniszczonego przez nowożytność (akademizm i awangardę).

Obok stanowiska głoszącego kres awangardy, reprezentowanego tu przez Kępińską, Beaucampa i Boguckiego<sup>15</sup>, istnieje drugie, mniej radykalne, poprzestające na stwierdzeniu kryzysu, jaki dotknął nową awangardę.

Barbara Majewska, przypominając, iż działalność artystyczna jest formą aktywności, która tworzy wartości, scharakteryzowała sztukę najnowszą jako „ekshibicjonistyczną manifestację bezsilności”<sup>16</sup>. Odpowiedzialność za ten stan rzeczy spoczywa – zdaniem Majewskiej – na awangardzie; kryzys współczesnej sztuki jest kryzysem awangardy.

Stefan Morawski mówi o złym samopoczuciu neoawangardy<sup>17</sup>, o znużeniu dotychczasową strategią twórczą (gonitwa „izmów”), o poczuciu bezsilności płynącym z uświadomienia sobie chłonności rynku artystycznego, który kupi każdą, nawet najbardziej obrazoburczą realizację.

Wrażenie pustki na obszarze zajmowanym przez neoawangardę, jakie odczuliśmy w końcu lat siedemdziesiątych, było, zdaniem Morawskiego, wynikiem jej rezygnacji z lansowania nowych tendencji i z nadmiernego teoretyzowania.

Artyści neoawangardowi uświadomili sobie problematyczność statusu ich dokonań, co pogłębiło ich złe samopoczucie.



Reakcją obronną było „uprzywatnienie” pokazów, a w niektórych przypadkach – przejście od awangardy postartystycznej do awangardy „życiowej”, próby budowania rzeczywistości alternatywnych wobec zastanej.

Wszystkie te procesy są dowodem tego, że nowa awangarda znalazła się w trudnej sytuacji. Nie świadczą jednak bynajmniej o jej końcu. Morawski odrzuca taki pogląd twierdząc, że fakty przywoływane przez Kępińską czy Boguckiego jako przykłady zjawisk postawangardowych, mieszczą się w istocie w granicach neoawangardy.

Podobnie stanowisko zajął Lech Budrecki<sup>18</sup>. Mówiąc o zamieraniu dążeń neoawangardowych w amerykańskiej i europejskiej prozie fabularnej (zjawisko to również miało początek w połowie lat siedemdziesiątych) podkreślał, że mamy tu do czynienia nie z końcem zjawiska, lecz z jego osłabieniem. Jednak w kwestii przyszłych losów neoawangardy stanowiska obu autorów rozchodzą się; Morawski przewiduje dalszą egzystencję formacji neoawangardowej, Budrecki natomiast podejrzewa jej rychły kres<sup>19</sup>. Autor *Wyczerpania neoawangardy* podkreśla ponadto związek kryzysu literatury eksperymentalnej z ogólnym kryzysem ruchów kontrkulturowych. Zamieranie tych ostatnich oraz pojawienie się nowej tendencji światopoglądowej – neokonserwatyzmu, jest jedną z najważniejszych, zdaniem Budreckiego, przyczyn osłabienia radykalnych tendencji artystycznych.

### 3

W dyskusji między Kępińską i Boguckim z jednej strony, a Morawskim – z drugiej<sup>20</sup>, uwidocznili się bardzo znamienne dla rozważanego problemu elementy: te same zjawiska artystyczne (Tadeusz Kantor – *Umarta klasa*, Peter Brook, Jerzy Beres, grupa „Gardzienice”) traktowane są raz jako przykłady działań postawangardowych, innym razem jako integralna część ruchu neoawangardowego. Jest to oczywisty dowód na to, że antagoniści odwołują się do odmiennych znaczeń pojęcia awangarda (neoawangarda). Bez uzgodnie-



nia stanowisk w tym punkcie cała dyskusja traci jakikolwiek sens. Rozbieżność w posługiwaniu się pojęciem awangardy uświadamia zaś, że dyskutowany kryzys awangardy jest przede wszystkim kryzysem pojęcia, a dopiero później – ewentualnym kryzysem samego zjawiska.

Sens pojęcia awangarda narzucony został w znacznej mierze przez teoretyzujących przedstawicieli formacji awangardowej. Dopiero ostatnie dekady przyniosły prace będące próbą jego uściślenia<sup>21</sup>. Jednak obok oporu samego materiału, wielkiej różnorodności zjawisk stanowiących przedmiot rozważań, trudne do przewyciężenia okazują się także przyzwyczajenia terminologiczne. A upływający czas i wzrastający dzięki temu dystans wobec części przynajmniej zjawisk stanowiących awangardę artystyczną każe zrewidować szereg, wydawałoby się bezspornych, ustaleń.

Przed wszystkim powinniśmy rozstać się z wizją awangardy jako rewolucji artystycznej, która zmiotła to, co ją poprzedzało i na gruzach Starego zbudowała (bądź buduje) Nowy Porządek. W miejsce tego obrazu musimy podstawić inny; taki, w którym awangarda koegzystować będzie – i to na prawach coraz mniej konfliktowych a coraz bardziej – alternatywnych – ze sztuką tradycyjną, która przetrwała okres „burzy i naporu” i kontynuuje zasady charakterystyczne dla sztuki sprzed przewrotu awangardowego. Przy całej i zasadniczej różnorodności panującej w obrębie twórczości współczesnej, różne jej przejawy polaryzują się wzdłuż osi: awangarda – sztuka tradycyjna, zaś wybór określonej postawy ma charakter wewnątrzartystyczny. Pomiędzy stanowiskami biegunowymi rozciąga się sfera wzajemnych wpływów, przenikań i zawłaszczeń. Obszar ten jest ostatnio coraz bardziej zatłoczony.

Musimy także rozstać się z ciągle jeszcze powszechnym przekonaniem, które każe traktować pojęcie awangarda jako pojęcie kryptowartościujące. Awangarda nie jest „strażą przednią” sztuki, lecz jej odmianą. Wytwór awangardowy nie jest więc *eo ipso* wybitny, ważny czy wartościowy. Domaga się on kryteriów poznawczych, które – zastosowane do niego – określają jego miejsce i znaczenie w szeregu realizacji awangardowych, a dopiero

później (ewentualnie) – w kontekście całości kultury.

Poza tym, uświadomienie sobie, iż wybór między dwoma

zespołami dyrektyw twórczych: tradycyjnym i awangardowym,

jest decyzją podejmowaną w obrębie sztuki, prowadzi do wniosku,

że problem etycznych uwarunkowań działań artystycznych jest roz-

łączny z zagadnieniem awangardyzmu<sup>22</sup>. Trudny przywilej publicznego

ustosunkowania się poprzez własną twórczość do najważniejszych spraw

egzystencji ludzkiej (zarówno na planie filozoficznym, moralnym, jak i poli-

tycznym) dostępny jest zarówno artyście posługującemu się tradycyjnymi środ-

kami wyrazu, jak twórcy awangardowemu. Jest przy tym rzeczą banalnie oczy-

wistą, że każdy z nich uczyni to w odmienny sposób.

Wnioski, jakie dyktuje refleksja nad dotychczasowymi losami awangardy i nad

dzisiejszą sytuacją sztuki, możemy zamknąć następującym uogólnieniem: współ-

czesne życie artystyczne określane jest przez obecność i równoległe funkcjonowa-

nie dwóch paradygmatów – tradycyjnego estetycznego i awangardowego<sup>23</sup>.

Materię paradygmatu, który nazywam tu awangardowym, tworzy zbiór strategii twór-

czych zaproponowanych przez awangardę w toku jej dotychczasowych dzieł. Te

strategie właśnie wyznaczają układ odniesienia dla artystów wybierających para-

dygmat awangardowy nawet wówczas, gdy struktura tego paradygmatu nie jest do

końca uświadomiona<sup>24</sup>.

Dzisiejsza sytuacja awangardy, która w porównaniu z sytuacją okresu minionego

wydaje się końcem albo też stanem głębokiego kryzysu tej formacji, jest być może

początkiem jej nowego sposobu istnienia w kulturze.

#### Przypisy

1. W latach siedemdziesiątych pojawił się jeszcze hiperrealizm oraz fotomedia.
2. H. Szeemann, *Documenta 5* [katalog], Kassel 1972, s. 10.
3. B. Kowalska, *7 Documenta w Kassel*, „Integracje” 1985, t. 17, s. 51.
4. L. Budrecki, *Wyczerpanie neoawangardy*, „Literatura na Świecie” 1984, s. 323-346. Określeniem „neoawangarda” posługuje się Budrecki dla nazwania antywerystycznej literatury eksperymentalnej, rozwijającej się w Europie i w Stanach Zjednoczonych począwszy od lat pięćdziesiątych.
5. Zob. R. Federman, *Czym są powieści eksperymentalne i dlaczego ich się nie czyta?*, tłum. M. Śpik-Dziamska, „Literatura na Świecie”, 1984, nr. 9, s. 215-224.



6. Holografia stwarza nadzieję na przewrót w dotychczasowej hierarchii mediów; jest to jednak sprawa przyszłości.

7. Przez kino tradycyjne rozumien (dominujący ilościowo) typ, którego strategię twórcze wypracowane zostały przez odwołanie do tradycyjnych technik literackich i dramaturgicznych.

8. B. Litwiniec, *Słowo o słowie*, „Integracje” 1985, t. 17, s. 71.

9. Charles Jencks: „Pluralizm jest dobry na wszystko”. Z Ch. Jencksem rozmawiają: H. Drzewiecki i L. Kłosiewicz, „Architektura” 1982, nr 2, s. 20.

10. Dostrzeżono obecność przemian także i w muzyce; zob. M. Wallek-Walewski, *Czy zmierzch awangardy?*, „Odra” 1972, nr 10, s. 58-63.

11. A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński, Warszawa-Łódź 1985, s. 160.

12. E. Beaucamp, *Smutno się żegnać*, „Polityka” 1977, nr 14, s. 9. Tekst ten jest jednym z głosów w dyskusji p.t. „Czy koniec awangardy?”

13. *Ibidem*.

14. J. Bogucki, *Wyjście poza kres możliwości*, „Literatura” 1976, nr 7; i *dem*, *Pożegnanie nowożytności*, „Projekt” 1982, nr 5-6, s. 42-44.

15. Zob. też A. Sandauer, *Antynomie*, „Polityka” 1977, nr 27.

16. B. Majewska, *Koniec awangardy?*, „Polityka” 1977, nr 11, s. 9.

17. S. Morawski, *O końcu ery nowożytnej*, „Projekt” 1983, nr 1, s. 34-36; idem, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy*,..., s. 7-26.

18. L. Budrecki, *op. cit.*

19. Obaj autorzy ustosunkowują się jednak do innych zakresów zjawiska; Morawski mówi o neoawangardzie *en globe*, Budrecki – tylko o literaturze, a ściślej: o prozie.

20. Zob. też R. W. Kluszczyński, *Spory o awangardę*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 5, s. 183-186.

21. Zob. G. Gaźda, *Kształtowanie się pojęcia awangardy w krytyce i w badaniach nad literaturą XX wieku*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983.

22. Nie biorę tu pod uwagę zagadnienia „€ tosu zamiast sztuki”, czyli najbardziej radykalnej postawy awangardowej, zwanej też awangardyzmem egzystencjalnym; zob. S. Morawski, *O etosie artysty poza sztuką*, „Znak” 1984, nr 7, s. 918-928; J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984; R. W. Kluszczyński, „Wszystko jest poezją – każdy jest poetą”, *czyli od sztuki-działania do sztuki-życia*, [w:] *Czym jest sztuka?*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1985, s. 57-61.

23. Dodatkowym problemem, jaki się tu wylania, jest konieczność ustalania relacji między obydwojma paradygmatami na poziomie metafizyka. Są to już jednak zagadnienia na oddzielne rozważania.

24. Znaczący dla tych rozważań jest fakt, iż najbardziej popularny w latach osiemdziesiątych nurt plastyczny (New Wave – Stany Zjednoczone, Neue Wilde – Niemcy) odwołuje się do tradycji ekspresjonistycznej, a więc – awangardowej. Jest to jeden z przykładów funkcjonowania historycznych form sztuki awangardowej jako paradygmatu wspólnych działań artystycznych.



# **posłowie**







Rozprawy będące podstawą tej książki zostały napisane w latach osiemdziesiątych. Wszystkie dotyczą awangardy artystycznej, a tym samym – pośrednio – okresu, kiedy awangarda, którą traktuję jako swoiste apogeum modernizmu, dominowała w kulturze. Ten okres mamy już raczej za sobą. Awangarda, jednak, wbrew niektórym, także tym cytowanym w ostatnim rozdziale tej książki krytykom i teoretykom sztuki, nie zniknęła jednak całkowicie z obszaru kultury artystycznej. I to nie tylko (a nawet nie przede wszystkim) dlatego, że ciągle są aktywni liczni wielcy artyści awangardy, którzy nie zmieniają swej orientacji estetycznej. Postmodernizm, który został proklamowany jako następca zarówno modernizmu, jak i awangardy, jest w istocie formacją dopiero wstępującą. Liczne zjawiska artystyczne, które teoretycy i propagatorzy postmodernizmu skłonni są traktować jako przykłady sztuki należącej do tej formacji są w istocie częścią układu modernistycznego, a ściślej mówiąc: tego jego wariantu (okresu – gdy spojrzeć nań w perspektywie diachronicznej), w którym traci on swoją kulturową wyłączność (czy też zdecydowaną dominację – jak kto woli). Oznacza to, iż posiadając nawet niektóre właściwości przypisywane postmodernizmowi zjawiska, o których mowa, zachowują wystarczająco dużo cech uznawanych za modernistyczne, aby wymóc na nas uznanie ich za fenomeny z pogranicza obu epok.

Swoisty liberalizm głoszony przez ideologów postmodernizmu, to znaczy akceptacja dla pluralizmu, także artystycznego, pozostawia w kulturze miejsce również i dla działań awangardowych. Postmodernizm, bowiem, jeśli nie chce wejść w konflikt z własnymi założeniami, nie może głosić śmierci awangardy, a co najwyżej kres jej (rzeczywistej czy domniemanej) wyłączności (ja woląbym mówić o dominacji) w kulturze, kres porządku, jaki panował w ciągu ostatniego stulecia. Ci, natomiast,



którzy sądzą, iż koniec dominacji (resp. wyłączności) jest w istocie końcem awangardy mylą porządek sztuki z mołą, która aczkolwiek wiele sztuce może zawdzięczać, to nie może jej zastąpić

Właściwości, jakie awangarda reprezentuje w kulturze współczesnej, a które uznają zarazem za podstawowe wyróżniki modernizmu, to nadrzędność pozycji artysty-autora wobec wszystkich innych komponentów sytuacji komunikacyjnej (w tym także odbiorcy), oraz dominacja w strukturze sytuacji estetycznej tych jej komponentów, których znaczenie warunkowane jest przez wspomnianą nadrzędność pozycji artysty, jak na przykład przedstawienność czy ekspresywność. Dopiero zdecydowane zakwestionowanie tych właściwości mogłoby zostać odczytane jako rzeczywiste podważenie całego układu modernistycznego. Powszechne stosowanie (w odniesieniu do licznych dzieł współcześnie tworzonych) takich kategorii, jak intertekstualność czy decentryzacja, chociaż istotnie należą one do instrumentarium postmodernistycznego, nie jest argumentem przemawiającym na rzecz koncepcji, która o zeka koniec awangardy i modernizmu. Zasady te, bowiem, zamiast zastępować wypierane kategorie ekspresji, reprezentacji czy formy – mielibyśmy wówczas do czynienia z rzeczywistym eliminowaniem estetyki modernistycznej przez postmodernistyczną – dołączają do nich jako czynniki modyfikujące, jako dodatkowe wyróżniki dzieła sztuki. Współwystępowanie w obrębie tych samych artefaktów właściwości należących do obu paradygmatów jest właśnie przejawem współistnienia modernizmu i postmodernizmu, awangardy i tendencji postawangardowych.

Współczesna sytuacja sztuki (czy całej kultury) raz jeszcze każe przywołać platońską metaforę jaskini. To, bowiem, co jest postrzegane dość powszechnie jako rze-





czywistość sztuki postmodernistycznej jest w istocie fałszującą rzeczywiste wymiary zjawiska projekcją naszych wyobrażeń, koncepcji i przekonań, jest odbiciem procesów, które zachodzą rzeczywiście, ale... gdzie indziej. Sztuka postmodernistyczna nie powstaje bowiem tam, gdzie jest zwykle poszukiwana. Tam możemy jedynie znaleźć jej refleksy. W istocie rodzi się ona w kręgach cyberkultury, gdzie interaktywność przełamuje dotychczas obowiązujące konwencje stając się centralną kategorią nowego, rodzącego się paradygmatu. Zmienia się tu zasadniczo rola artysty, który zamiast tworzyć i wyrażać jakiegokolwiek znaczenia ma za zadanie projektować konteksty, w których odbiorca będzie kreował swoje doświadczenia i ich sens.

Pisałem gdzie indziej<sup>1</sup>, że metodologiczną matrycą dla refleksji nad sztuką interaktywną wydaje się filozofia dekonstruktywistyczna Jacquesa Derridy, która, skądinąd, zupełnie nie przystaje do teorii awangardy (wobec której analogiczną rolę spełnić może, jak pisałem w rozdziale drugim, uogólniony formalizm). Dekonstruktywizm, tak jak interaktywność, uwalnia tekst (resp. dzieło sztuki) od zależności wobec sensu, którym włada artysta-autor. Także większość pozostałych uwarunkowań uprzednich wobec struktury dzieła powstającego w procesie odbioru/współtworzenia zostaje anulowanych. Zamiast nich pojawia się szereg kontekstów, którymi artysta wyznacza granice procesu twórczego realizowanego przez odbiorcę. W najciekawszych przypadkach granice te nie są odczuwane jako rzeczywiste ograniczenia, lecz funkcjonują jako swoiste ukierunkowania kreacji spełniając rolę, jaką w przypadku tradycyjnego procesu twórczego odgrywały, na przykład, struktury gatunkowe. W konsekwencji tradycyjna, linearna lektura dzieła jest tu zastępowana przez wielokierunkową nawigację. Tak postrzegany proces odbioru-kreacji przybiera

kszałt swego rodzaju gry, która zawsze aktualizuje tylko jedną z potencjalnych konfiguracji. W przypadku najciekawszych dzieł sztuki interaktywnej liczba tych możliwych konfiguracji daje gwarancję niepowtarzalności każdego obcowania z dziełem. Idea autora jest zastępowana w kręgu sztuki interaktywnej przez ideę autorstwa – wspólne zadanie tak zwanych artystów i tak zwanych odbiorców. Sztuka interaktywna nie jest już formą przedstawiania gotowego, skończonego i a priori danego świata. W cybersferze tworzy sztukę oznaczającą tworzyć realność, konstruować systemy komunikacyjne cyberprzestrzeni wspierające nasze pragnienie wzmocnienia ludzkiej współpracy i interakcji w niekończącym się nigdy procesie konstruowania świata<sup>2</sup>. Cyberkultura jawi się w ten sposób jako centrum kształtującej się kultury postmodernistycznej, która nie wypiera, lecz lokuje się obok ciągle istniejącej formacji modernistycznej. W przyszłości może nastąpić jakiś rodzaj połączenia ich obu w jedną całość. Nie potrafię dziś jednak wyobrazić sobie jak mogłaby ona wyglądać. (1995)



#### Przypisy

1. *Interactivity and the Problem of Communication in the Context of the Philosophy of Deconstruction*, [w:] *Proceedings of the Fifth International Symposium on Electronic Art*, Helsinki 1994; *Kultura audio-wizualna wobec interaktywnego wyzwania*, [w:] *Katalog Międzynarodowego Festiwalu Wizualnych Realizacji Okołosztucznych WRO 95*, red. P. Krajewski i O. Celejewska, Wrocław 1995; *Kino – interaktywność – dekonstrukcja. Z rozważań nad cyberkulturą* [w:] *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995; *Kino i rzeczywistość wirtualna*, "Więź" 1995, nr 8. Na temat samej interaktywności zob. też R. W. Kluszczyński *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, [w:] *Kategorie estetyczne współczesności*, red. A. Zeldler-Janiszewska, Warszawa 1996.
2. R. Ascott, *From Appearance to Apparition: Communication and Culture in the Cyber-sphere*, [w:] *Leonardo Electronic Almanac*, October 1993.



# **nota bibliograficzna**





Poszczególne rozdziały tej książki są zmienioną wersją wcześniej opublikowanych artykułów:

*Awangarda jako problem badawczy*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy II*, red. G. Gazda, E. Nurczyńska, Łódź 1986.

*O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński, Warszawa-Łódź 1985.

*O awangardowej postawie wobec codzienności*, [w:] *Estetyka codzienności. Materiały z ogólnopolskiej konferencji estetycznej (1984)*, red. J. Chłopecki i A. Horbowski, Rzeszów 1988.

*Film jako sztuka, sztuka jako film. Uwagi na temat dziejów myśli filmowej*, [w:] *Z dziejów myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, red. E. Zajicek, Katowice 1989.

*Awangarda – sztuka nowa i antysztuka*, "Przegląd Humanistyczny" 1986, nr 3-4.

*O dzisiejszej sytuacji awangardy*, „Sprawozdania z Czynności i posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, 1986, XL, 4; przedruk w "Integracje" 1989, XXIV.

# **spis treści**

**wstęp 5**

- 1 Kłopoty z definicją 9**
- 2 Inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej 21**
- 3 Sztuka i realne istnienie 44**
- 4 Wobec rzeczywistości: przykład filmu 63**
- 5 Awangarda - sztuka inna 71**
- 6 O dzisiejszej sytuacji awangardy 95**

**Posłowie 105**

**nota bibliograficzna 109**