

## Widzenie awangardy

Literatura i Sztuka  
tom 5

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

# Widzenie awangardy

pod redakcją  
Agaty Stankowskiej, Marcina Telickiego  
i Agaty Lewandowskiej



Poznań 2018

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT OF THE ARTS AND SCIENCES  
<http://www.ptpn.poznan.pl> [dystrybucja@ptpn.poznan.pl](mailto:dystrybucja@ptpn.poznan.pl)

GŁÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN  
Tomasz Sobieraj

RECENZENT  
Adam Dziadek

REDAKTOR NAUKOWY SERII  
LITERATURA I SZTUKA  
Agata Stankowska

REDAKCJA  
Elżbieta Turzyńska

PROJEKT OKŁADKI  
Scriptor sc

Na okładce wykorzystano kolaż  
z obrazu olejnego Ewy Kuryluk „Autoportret z krajobrazu”

Copyright for this edition by Agata Stankowska, Marcin Telicki,  
Agata Lewandowska and Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2018

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-7654-375-8  
ISSN 2353-3897

SKŁAD  
Jacek Marciniak

## Spis treści

Przekroczyć granice widzenia (słowo wstępu) .....	7
<i>Ewa Kuryluk</i> , O pożytku z awangardy .....	9
<i>Anna Krajewska</i> , Przeciw awangardzie .....	13
<i>Piotr Juskiewicz</i> , Regeneracja oka, regeneracja obrazu Widzenie jako jedna z kluczowych kategorii modernizmu .....	23
<i>Beata Śniecikowska</i> , Awangardowe widokówki dźwiękowe .....	35
<i>Marek Hendrykowski</i> , Morfologia awangardy filmowej .....	55
<i>Alina Świeściak</i> , Naturokultura Tytusa Czyżewskiego .....	65
<i>Katarzyna Szewczyk-Haake</i> , Wąski margines awangardy – wokół Józefa Wittlina.....	81
<i>Agnieszka Rydz</i> , Obrazowość afektu w pracach Tadeusza Peipera .....	93
<i>Anna Gawarecka</i> , W stronę cyrku, w stronę kina – czeska awangarda wobec ekspansji kultury masowej .....	111
<i>Agata Stankowska</i> , Bolesny urok surrealizmu Tadeusz Kantor o kryzysie obrazu i słowa .....	127
<i>Agnieszka Czyżak</i> , „Dusza nie ma sylwetki, więc nie rzuca cienia”. Widzenie Andrzeja Sosnowskiego .....	147
<i>Marcin Telicki</i> , „Przestaliśmy być artystami w codziennym życiu”. Praktyki awangardowego zaangażowania przeciw awangardowej teorii alienacji .....	163
<i>Piotr Dobrowolski</i> , Od alienacji do prowokacji. Sny o awangardzie w praktyce współczesnego teatru polskiego .....	175
<i>Elżbieta Winięcka</i> , Pragnienie cyberawangardy .....	189
Bibliografia .....	217
Indeks nazwisk .....	229



## Przekroczyć granice widzenia (słowo wstępu)

**T**om *Widzenie awangardy* stanowi kolejną, piątą pozycję serii „Literatura i Sztuka”, wydawanej przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Powstał w efekcie interdyscyplinarnej dyskusji, prowadzonej przez literaturoznawców, historyków sztuki, filmoznawców i teatrologów 8-9 maja 2017 roku w Poznaniu w ramach konferencji zorganizowanej przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej UAM oraz Komisję Filologiczną PTPN.

Tom – jak na książkę poświęconą awangardzie przystało – otwiera manifest wygłoszony przez wybitną malarkę, fotografkę, autorkę litografii, akwafort i kolaży, twórczynię instalacji i tekstylnej rzeźby, pisarkę i poetkę – Ewę Kuryluk. Przekraczająca wciąż granice własnego idiomu artystka w niezwykle emocjonalny sposób, dorównujący sile rażenia manifestów futurystów, awangardzistów krakowskich, surrealistów, opowiada o współczesnym pożytku z awangardy – „radikalnej marzycielki o wolności bez granic”. Obecność Ewy Kuryluk sprawiła, że poznańskie sympozjum stało się ożywym spotkaniem wrażliwości twórczej i badawczej. Wrażliwości, która doszła do głosu w szeregu przedstawionych w tomie studiów, poświęconych roli i kształtowi intersemiotycznych zjawisk, ważnych, a czasem wręcz kluczowych dla opisu historycznej awangardy jako kategorii procesu historycznoliterackiego i historycznosztucznego. Autorzy kolejnych artykułów, używając różnych języków i prezentując odmienne metody interpretacji, zgodnie podejmują namysł nad szeroko rozumianą problematyką wizualności jako kategorii prak-

tyki artystycznej, poetologicznych teorii i programów twórców dwudziestowiecznych awangard, a także krytyki literackiej, towarzyszącej sztuce i literaturze awangardowej. Śledzą główne tendencje w sposobach nawiązywania przez awangardy relacji między literaturą a sztukami plastycznymi, filmem i teatrem oraz opisują wybory czynione na polu odwołań do tradycji sztuki przez polskich awangardzistów. Przyglądają się również szczegółowym konwersacjom awangardowych poetów, prozaików, twórców teatru i filmu z nowoczesnymi i dawnymi propozycjami wysuwanymi przez przedstawicieli sztuk plastycznych.

Zbiór tych mikrologicznych opisów prowadzi – jak ufamy – do zarysowania ustaleń makrologicznych, pozwalających postawić pytania i sformułować konkluzje dotyczące sposobu definiowania awangardy, postawangardy, neoawangardy. Tym samym prezentowany tom staje się przyczynkiem do opisu awangardy jako formacji, opisu czynionego przez pryzmat pytań o sposób rozumienia funkcji przedstawienia, wizualności *etc.*

Termin „widzenie” umieściliśmy w tytule konferencji także z intencją metodologiczną. Równoległe do podjęcia wyżej wymienionych zagadnień historycznych zależało nam bowiem na zainicjowaniu rozmowy o przydatności i stosowności nowszych, konkurencyjnych wobec klasycznej refleksji nad sztuką, projektów badań nad wizualnością (*Visual Studies* i *Visual Culture Studies*) i antropologią obrazów (*Bildwissenschaft*) dla namysłu nad związkami literatury awangardowej ze sztuką. Prezentowane w tomie studia, dzięki różnorodności metod badawczych podejmowanych przez ich autorów, przynajmniej w pewnej mierze pozwalają zestawić ze sobą różnorodne optyki metodologiczne, a także zaprezentować bogactwo interpretacyjnych efektów, płynące z zestawienia odmiennych sposobów rozumienia obrazu, ufundowanych na różnych – jak pisał Hans Belting – „monopolach definicyjnych”. Pozwala to nie tylko uzmysłowić sobie ich oczywistą odmienność, ale także zapytać o nieoczywiste, a niewątpliwie istniejące miejsca wspólne. Mamy nadzieję, że prezentowany tom wpisuje się w podzielane dziś przez wielu badaczy literatury i sztuki pragnienie opisanie roli literatury i sztuki awangardowej w wyłanianiu się nowych koncepcji badań nad wizualnością.

*Agata Stankowska*

Ewa Kuryluk

## O pożytku z awangardy

„**M**y, artyści, będziemy wam awangardą, bo sztuka działa najsilniej i najbardziej bezpośrednio: pragnąc upowszechnić nowe idee, wpisujemy je w marmur lub płótno” – stwierdził w roku 1825 francuski filozof Henri de Saint-Simon. I wprowadził do historii sztuki pojęcie „awangarda” w sensie „gwardia przednia” (nawiązując, świadomie lub nie, do *garde nationale*, czyli milicji obywatelskiej powstałej w czasie rewolucji francuskiej), nim na przełomie wieku XIX i XX zaczęto tak określać nowatorów. Przewodzili im dadaiści i surrealiści, dla których sztuką było wszystko, co im wpadło w oko i posłużyć mogło za nośnik myśli, łącznie z samym artystą w roli aktora, akcjonisty czy eksponatu ucieleśniającego ideę.

Do europejskiej awangardy należał Stanisław Ignacy Witkiewicz, wybitnie i wszechstronnie uzdolniony, malarz i rysownik, pionier teatru i fotografii, dadaista, surrealista i performer, powieściopisarz i teoretyk, który swój pierwszy zbiór refleksji o sztuce zatytułował *Marzenia improduktywa*, definiując w dwóch słowach prorocznie awangardzistę przyszłości – rezygnującego z produkcji sztuki na zamówienie i dla chleba, by zostać „marzycielem”.

1902 – rok publikacji *Marzeń* siedemnastoletniego Witkacego – podaję jako początek polskiej awangardy XX wieku, kiedy mnie ktoś o nią zagadnie za granicą. I dziwi się zwykle, słysząc o naszym geniuszu, że się nam trafił awangardzista „jak z Zurychu czy Paryża”. Gdy pyta o innych awangardzistów, dorzucam Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Katarzynę Kobro (kontynuatorkę Mondriana w trzech wymiarach). Na pozostałych zaś (awan-

gardzistów z nazwy raczej) spuszcza zasłonę miłosierdzia, nie ukrywając, że w Polsce widzi się to inaczej. Za narodziny awangardy uważa się tam bowiem okres rozbudzenia życia artystycznego pod koniec I wojny światowej, postrzeganej, inaczej niż na Zachodzie, nie w kategoriach katastrofy, ale odnowy, bo przyniosła niepodległość. O nią to chodziło też chyba, gdy na stuletni jubileusz polskiej awangardy wybrano rok 2017, sugerując związek między wolnością narodu i sztuki. Niesłusznie. Sztukę tworzą jednostki, nie narody. Istota awangardy to pragnienie swobody indywidualnej.

Przyroda niczego nie klonuje, każda istota jest niepowtarzalna. To odkrycie współczesnej nauki, dające nam nie lada argument w walce o prawa człowieka, musieli już czuć instynktownie, jak roślina pnąca się do światła, nasi antenaci. W emancypacji jednostki, czyli jej długiej drodze od anonimowej niewoli do bycia osobą z imieniem, wizerunkiem i względną swobodą, ma też swój udział sztuka. Talent wzmacnia świadomość własnej wyjątkowości, pozwala zdobyć pozycję społeczną i dodaje śmiałości.

Swoją minihistorię awangardy *ante litteram* zaczynam od obywatela demokratycznych Aten – Fidiasza (490-430 p.n.e.), autora kolosalnego posągu patronki miasta i artysty tak sławnego na całą *Magna Graecia*, że się odważył zrealizować marzenie stare pewnie jak mimetyczna sztuka grecka – pozostawić po sobie nie tylko wizerunki bóstw i władców, ale także własną podobiznę. Gdy dostał zlecenie na wyrzeźbienie bitwy Amazonek, sportretował na jednej z ich tarcz twarz (odbitą jakby w lustrzanym metalu) starszego łysego mężczyzny. Rozpoznano w nim artystę i wybuchł skandal. Fidiasza wtrącono do więzienia, następnie wygnano. Zmarł na zesłaniu w Olimpii.

Pamięć o karze za awangardowe praselfie przetrwała jednak, stając się natchnieniem dla przyszłych artystów. Z czasem wywalczyli sobie prawo do autoportretu. Lecz w średniowieczu nastąpił regres, więc artyści, znów w większości bezimienni, uwieczniali się, jeśli w ogóle, gdzieś w tle i po kątach swoich dzieł. Autoportret powrócił w renesansie i znalazł się w centrum uwagi za sprawą Michała Anioła, kiedy namalował się w Kaplicy Sykstyńskiej na osi *Sądu ostatecznego* w postaci starej i brzydkiej skóry św. Bartłomieja. Ten autoportret tak mnie zbulwersował w czasach studenckich, gdy mnie szykanowano na ASP, że zanotowałam w dzienniku z młodzieńczą emfazą: „Michelangelo! Niedościęły wzór artysty bez granic, gotowego zapłacić za wolność w sztuce własną skórą! Zdarł ją z siebie i powiesił na ścianie Watykanu na wieki przed akcjonistami w Wiedniu. To się nazywa awangarda, wcielona zawsze w jednostkę”.

Istotnie. Nie ma awangardy ani sztuki bez jednostki i stąd znaczenie autoportretu. Z autoportretów zasłynęły pierwsze artystki, *par force* awan-

gardystki, w renesansowej Italii i ich następczynie wszędzie na świecie. Autoportrecistkami będą pewnie pierwsze artystki Korei Północnej, kiedy się tam znacznie nareszcie odwilż. Po każdej bowiem niewoli przychodzi wolność i na odwrót. Gdzie wczoraj jeszcze można się było cieszyć swobodą, panoszy się na powrót niewola. A wolność, jaką manifestował Marcel Duchamp, spacerując w kobiecym stroju Rose Sélavy (od *éros c'est la vie*), swojego *alter ego* wymarzonego po I wojnie światowej w Nowym Jorku, pozostaje nadal marzeniem ściętej głowy w większości miejsc na globie.

Na koniec wyjaśniam, że nie każda idea uchodząca za „nową” (*sorry*, Saint-Simon!) jest awangardowa. Co cofa zegar historii i ogranicza naszą wolność, zwie się w życiu i sztuce reakcją. Reakcyjna polityka, zmierzająca jawnie lub skrycie do restauracji tyranii, nienawidzi „improduktywnej” awangardy i stara się ją zastąpić producentami „marmurów i płócien” propagujących nową władzę i mających przysłonić rezultaty jej działania widoczne gołym okiem – że się robi dokoła tak groteskowo jak na dworze *Ubu roi* (1896) Alfreda Jarry’ego albo i gorzej – jak na globie służącym do gry w piłkę w *Dyktatorze* (1940) Charlie Chaplina.

Sztuka to wyraz indywidualności odbijającej w sobie i sobą świat. Im jego odbić jest więcej, im są klarowniejsze i śmielsze, tym lepiej poznajemy realia i siebie samych. Na tym polega pożytek z awangardy – radykalnej marzycielki o wolności bez granic.



*Anna Krajewska*

## Przeciw awangardzie

**D**o tytułów zaczynających się od słowa „przeciw” zdążyliśmy się już przyzwyczaić (Susan Sontag, *Przeciw interpretacji*, Steven Knapp, Walter Benn Michaels, dwa tomy *Against Theory* [*Przeciw teorii*], *Przeciw konwencjom* – antologia tekstów o teatrze pod red. Marty Fik, Heiner Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, a ostatnio Harold Bloom, *Przeciw empatii*). Przeciw awangardzie już też było (Ewa Głodkowska, *Przeciw awangardzie*<sup>1</sup>). Zwykle w tych prowokujących tytułach-hasłach brzmi zapowiedź unicestwienia pojęć, co w praktyce oznacza chęć rozprawienia się z utrwalonymi stereotypami ich rozumienia. Słowo „przeciw” jest słowem agresywnym, mającym wywołać opór, przyciągnąć uwagę, zaszokować i sprowokować odbiorcę do reakcji. Jak można być przeciw interpretacji (?!), jak można być przeciw empatii (?!). Tytuły takie z jednej strony odwołują się do emocji, z drugiej – stymulują do działania, czynnego wyrażania oporu. Związek emocji z procesami zapamiętywania i uczenia się jest dziś powszechnie znany i coraz bardziej doceniany w wielu dziedzinach życia społecznego. Kształtując emocje, uzyskujemy pożądaną efekt – prowokując do ich aktywnego ujawniania, możemy sterować dalej tymi afektami, wykorzystując je w sposób dla siebie dogodny. Wydaje się nawet,

---

<sup>1</sup> E. Głodkowska, *Przeciw awangardzie*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczał, Łódź 1997, s. 340-348. Badaczka pisze o koloniach artystycznych powstających w Niemczech w początkach XX wieku i stawia pytanie, czy miały one znamiona ruchów awangardowych i czy podobnie rozpoczął się wiek XXI. Ruchy *Lebensreform* szerzej omawia w kontekście teatralnym Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

że sprzężenie emocji i działania leży u podstaw współczesnego rozumienia estetyki, łączącej poziom afektywny i performatywny.

Wspomniane na początku teksty teoretyczne brzmią jak manifesty. Wpisują się tym samym – jak sądzę – wbrew intencjom twórców, w nurt awangardowy (właśnie dlatego, że przypominają wypowiedzi programowe, chcące narzucić pewien nowy sposób myślenia, a równocześnie odcinające się od dotychczasowego rozumienia dobrze znanych i uznawanych za ważne zjawisk: interpretacji, konwencji, empatii, awangardy). Aby zadziałał taki mechanizm, pojęcia muszą być wyraziste i powszechnie akceptowalne. Gdy jednak czytamy te manifesty spokojnie, wyciszając emocje, widzimy, jak bardzo dyskusyjne jest pierwsze wrażenie całkowitego zaprzeczenia; chciałoby się wtedy przeciwstawić totalnej negacji totalną akceptację. Okazuje się bowiem często, że „jestem przeciw, a nawet za” pod pewnymi warunkami. Skoro awangarda odwoływała się do „estetyki sprzeciwu”, to może zaproponowany tu tytuł ma charakter tautologiczny jako sprzeciw wobec idei sprzeciwu totalnego w sztuce? Może jednak chcielibyśmy „bronić” Nike z Samotraki przed „pędzącym samochodem”? Bronić Nike czy bronić manifestu? A może bronić ironii, prawa do prowokacji, do skandalu estetycznego, a być przeciw naiwności odbiorców wierzących wypowiedziom artystów? Dlaczego zatem jestem przeciw awangardzie?

Tekst ten dotyczyć będzie sfery kształtowania pojęć, a nie opisu sztuki. Choć oczywiście jest i tak, że nasza refleksja nad sposobami rozumienia sztuki żywi ją samą. Za anachroniczne trzeba uznać złudne myślenie, że zaczynając pisać, trzeba najpierw zacząć od obserwacji faktów. Jak pisze Ryszard W. Kluszczyński: „Mniemanie, iż samo studiowanie faktów, nie poprzedzone refleksją teoretyczną, wyłoni odpowiedzi na nasze pytania, dawno już trafiło do rzędu naukowych urojeń”<sup>2</sup>. Teksty, artefakty, obiekty niczego same nam nie powiedzą, dopóki nie zderzymy ich z teorią, sądami, pojęciami. I dlatego właśnie zaczynam od pojęć.

## **Pojęcie awangardy. Od wielkich narracji do dramatyzacji**

O czym myślimy, mówiąc „awangarda”? Stosując porządek linearny, historyczny, posługujemy się nazwami Wielkiej Awangardy (1905-1930) lub klasycznej awangardy. W Polsce w nauce o literaturze operujemy określeniami

---

<sup>2</sup> R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 6.

grup pierwszej (Awangarda Krakowska) i drugiej awangardy (Żagary i Druga Awangarda). W perspektywie europejskiej funkcjonują nazwy awangardy paryskiej lat pięćdziesiątych (tzw. antyliteratury, antyteatru, antysztuki) czy neoawangardy.

Pojęcie historycznej Wielkiej Awangardy wypracowało i utrwaliło pewien paradygmat (wtedy jeszcze o paradygmatach mogła być mowa, bo taką wizję nauki budowały związane z awangardowym myśleniem i równocześnie go współtworzący – formalizm rosyjski<sup>3</sup> i potem szkoła strukturalno-semiotyczna). W takim właśnie paradygmacie nauki i sztuki awangarda zajmowała trwałą pozycję. Do tego modelu potem nawiązywano, ale wszystko to, co po Wielkiej Awangardzie, a już na pewno począwszy od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych na Zachodzie, budziło tyle pytań i emocji (np. czy Andy Warhol to twórca awangardowy?), nie mogło zostać jednoznacznie rozstrzygnięte. Zmieniło się pole funkcjonowania sztuki i refleksji o niej, przewartościowaniu uległy pojęcia i sposoby ich tworzenia czy posługiwania się nimi. Zachwiał się układ paradygmatyczny, binarny, logocentryczny i narracyjny.

Należałoby zatem, po pierwsze, oddzielić historycznie ukształtowane pojęcie awangardy (jej sformułowane założenia, ideę „straży przedniej”, wyrażany w manifestach protest przeciw tradycji, prawodawczy charakter monopolu współczesnej sztuki) od praktyki artystycznej (nie zawsze awangardowej, np. w sensie programowego odrzucania tradycji – począwszy od szkolnego już przykładu – wiersza pisanego heksametrem) oraz, po drugie, określić pojęcie „awangardy po awangardzie” (począwszy od paryskiej awangardy lat pięćdziesiątych z teatrem absurdu na czele). Mamy zatem do czynienia z dwoma różnymi sposobami traktowania pojęcia „awangarda”: z jednej strony w trybie opisowym (cechy i program Wielkiej Awangardy), z drugiej – w znaczeniu operacyjnym. Zmieniający się sposób pojmowania świata, sztuki, nauki (notabene zbliżający je bardzo do siebie) sprawił, że wszelkie próby zdefiniowania i dookreślenia sztuki w binarnej opozycji awangardowa – nieawangardowa legły w gruzach. W innych układach odniesienia przestał funkcjonować historyczny model awangardy, która wprowadzała (dziś już anachroniczne) rozwiązania i sposoby podejścia do sztuki. Utrwalała binarność, polaryzowała dwa światy: rzeczywistość manifestu i realny wymiar sztuki. Awangarda stosuje pojęcia w funkcji opisowej (projektuje przestrzeń nakazu: „tak ma być”), a nie, jak dziś ich używamy, w funkcji operacyjnej (gdy warunki i kryteria są zmienne). Jeśli za Doris Bachmann-Medick (odwołującej

---

<sup>3</sup> Por. tamże.

się do ustaleń Wolfganga Welscha) powtórzmy tezę o zmianie sposobu wykorzystywania i budowania pojęć<sup>4</sup>, a także wzmocnimy ją jeszcze o ideę Mieke Bal „pojęć wędrujących”<sup>5</sup> oraz rozbijemy układ linearny, narracyjny mówienia o sztuce, otrzymamy szansę utrzymania pojęcia awangardy jako pojęcia funkcjonującego także poza swoim kontekstem historycznym, jako pojęcie ruchome, rozmyte, każdorazowo splątujące się z innymi materiałami, ideami, sposobami pisania. Możliwe jako pojęcie równocześnie prawdziwe i fałszywe, zawsze tylko jakoś użyte, a raczej wykorzystane (w podwójnym sensie słowa: jako zużyte, odrzucone i jako oszukane, wydrążone ze znaczenia kiedyś nadanego). Awangarda zapoczątkowała wiele zjawisk i tylko interpretacja dzisiejsza jest w stanie je wydobyć, właśnie dlatego, że jest odległa od czegoś, co chętnie nazywalibyśmy jeszcze wciąż modelem. Niestety, modelu już także nie ma! W historycznej awangardzie, która chciałaby nim pozostać, nasze myślenie zmieniło wszystko. Parafrazując słowa Witkacego z *Matki* dotyczące dramatu/tragedii: „nie ma awangardy, to jest cudowne”. Naszym myśleniem współczesnym zmienimy obraz awangardy. Starczy chociażby, że wyrwiemy ją z objęć formalistów. Starczy, że postawimy jej inne pytania, na przykład: czy da się ją czytać w kontekstach myślenia performatywnego (nie chodzi o performans, ale o performatywność)?

Sądzę, że przede wszystkim należy zrezygnować z mówienia o awangardzie w ostrych przeciwstawieniach wobec tego, co nieawangardowe, odgraniczających jej cechy, zasięg, sposób funkcjonowania od innych, opozycyjnych pojęć. A zatem trzeba wprowadzić sferę półcieni, poruszyć pojęciem, uczynić je ruchomym, nie pytać wciąż na nowo, co to jest awangarda, a nawet ile z awangardy jest w postmodernizmie czy jak się ma awangarda do modernizmu. Zadawajmy awangardzie inne pytania. Najcenniejsze są te, które burzą jej sensory i granice, stale stawiając przyjęte ustalenia pod znakiem zapytania. Niedualne pisanie o awangardzie, zakładające zniesienie opozycji awangarda – nieawangarda, wprowadzić może do refleksji obszary nieczyste, niejednorodne, jakby powiedział Witkacy – „tło zmieszane”<sup>6</sup>. Awangarda jako wyabstrahowany zespół pojęć jest – jak chciał Andrzej Turowski – utopią<sup>7</sup>. Awan-

---

<sup>4</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 32.

<sup>5</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 25-81.

<sup>6</sup> S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 20.

<sup>7</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.

garda jako niejednolita, złożona sieć praktyk może dostarczać rozmaitych impulsów i stymulować skomplikowane relacje komunikacyjne: języka sztuki, poglądów, dokonań.

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu*, przytaczając polemiki na temat rozmaitych ujęć awangardy, czyni to nie tyle z rejestracyjnego obowiązku badacza, ile z chęci wyłonienia z tych dyskusji, agonów, dialogów (świadomie przez siebie wybieranych i komentowanych) problemów wykraczających poza definicje. Raczej skłania do odkrywania ścieżek, które coś w nas poruszają, wybijają z automatyzmu linearnego, opisowego myślenia o sztuce. Starcia artystów lub teoretyków dotyczące awangardy są zazwyczaj wynikiem utrzymywanych przeświadczeń, przyjętych sposobów rozumienia pojęć i wyznawanych koncepcji sztuki. Piotrowski, przywołując dyskusję między Julianem Przybosiem z jednej strony a Mieczysławem Porębskim oraz Tadeuszem Kantorem z drugiej, wskazuje, że u podstaw tego sporu leżały rozmaite tradycje nowoczesności:

Pierwszej wyprowadzonej z dziedzictwa awangardy konstruktywistycznej, drugiej – najogólniej rzecz biorąc – surrealizmu. [...] W drugiej połowie lat pięćdziesiątych jakby ta druga była bardziej zauważalna. Jednakże w latach sześćdziesiątych odwrotnie, [...] właśnie tradycja awangardy konstruktywistycznej zaczęła odgrywać coraz bardziej znaczącą rolę<sup>8</sup>.

Piotrowski w dalszej części wywodu ustawia spór jeszcze szerzej – wobec epistemologii i nowej estetyki. Za Kantorem poznański historyk sztuki sytuuje myślenie awangardowe wobec teorii poznania. Twórca *Umarłej klasy* odwołuje się do surrealizmu i dadaizmu, które odrzuciły intelekt jako instrument intelektualnego rozpoznania rzeczywistości. Kantor jest za siłą absurdu, żywiołu, buntu, negacji:

Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka<sup>9</sup>.

Zdaniem Kantora sztuka abstrakcyjna oparta na geometrii, którą posługiwali się klasycy awangardy, to odpowiednik życia scholastycznego. Kantor pokazuje myślenie wyzwolone z „zamknięcia w rygorach konstrukcji”, gdy sztuka jest „skończona, obliczona i usztywniona”, dająca „obraz życia pedan-

<sup>8</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 53.

<sup>9</sup> T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50 [dodatek „Plastyka” nr 16], cyt. za: P. Piotrowski, dz. cyt., s. 53.

tycznie nanizanego na sznurek przyczyn i skutków”<sup>10</sup>. Informel jest „szyderstwem z ambicji ogarnięcia materii za pomocą intelektu”<sup>11</sup>. Powiedzieć by zatem można, że Kantor przygotowuje myślenie dobitnie wyrażone później przez Georges’a Didi-Hubermana, a sprowadzające się do ogarnięcia także obszarów niepewności i niewiedzy<sup>12</sup>. I znowu zacytujmy Kantora:

Sztuka dzisiejsza jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonalnie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się – nie oddać ani nie wyprodukować, ale – nie zapisać – stara się być jego wynikiem<sup>13</sup>.

Ważny dla mnie jest w wyborze tych przytoczeń zamysł Piotrowskiego, który nie pisząc wprost, ustanawia scenę dysputy i pokazuje konsekwencje tego, że ani awangarda, ani jej recepcja nie są czymś stałym, jednolitym, czymś, co da się binarnie ułożyć<sup>14</sup>.

Ileż więc mamy tych awangard i czy nie są one aż tak względem siebie sprzeczne, by występować pod wspólną nazwą? Może raczej należałoby mówić o działaniach w obrębie pola, sieci powiązań? Działanie takie w ocenach krytyki oznacza nagłą zmianę sceny czy – jak kto woli – inne ustawienie kamer, uczynienie z ram obiektów ruchomych, dających się stale przenosić, przesuwac, a nawet sprawiać, że zaczynają się rozpadać, zamazywać, niknąć. Uchwycenie takich zjawisk może się dokonać tylko od wewnątrz sprzężonych ze sobą zjawisk: świata sztuki i dotyczącego go dyskursu. Nie jest to zadanie dla narratologa, ale wyzwanie dla dramaturga.

Jeśli Grzegorz Dziamski stawia tezę o wpisaniu historycznej awangardy w model wielkich narracji czy raczej ich współtworzenia („Koniec awangardy jest więc końcem pewnej opowieści o sztuce rozwiniętej przez awangardę, opowieści odwołującej się do wielkich narracji epoki nowoczesnej”<sup>15</sup>) i dalej już nie dopowiada, co zastąpiło wielkie narracje po zmianie, w epoce postmodernizmu, to może spróbujemy jednak rzecz dookreślić. Stawiam tezę, że współcześnie (po przełomie posstrukturalistycznym, po lekcji dekon-

---

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, na s. 7-20 wykorzystano tłumaczenie A. Leśniaka, Gdańsk 2011, s. 19-20.

<sup>13</sup> T. Kantor, dz. cyt.; cyt. za: P. Piotrowski, dz. cyt., s. 52-53.

<sup>14</sup> P. Piotrowski, dz. cyt., s. 130. Por. cytowany także przez Piotrowskiego binarny podział awangardy Hala Fostera na „awangardę transgresyjną” i „awangardę utopijną” – „utopia przebudowy świata z udziałem sztuki”, a nie sztuka jako odbicie świata.

<sup>15</sup> G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 10-11.

strukcji, po doświadczeniach w polu postmodernizmu i performatywności) pojęcie awangardy funkcjonuje już inaczej, tworzy się w obszarze działań dramaturgicznych (zarówno w znaczeniu dramaturgii<sup>16</sup> – rozumianej jako pisanie dramatem, jak i krytyki dramaturgicznej – rozumianej jako współtworzenie). Nie chodzi tu rzecz jasna o przesunięcie się awangardy na deski sceny, ale o sposób widzenia i traktowania pojęć, o scenę teorii (por. Rodolphe Gasché, *Theatrum Theoreticum*<sup>17</sup>).

Zjawiska dotyczące krytyki łączonej z działaniami dramaturgicznymi opisuje także w swym modelu krytyki artystycznej Piotr Juszkiewicz, na przykład gdy tworzy formułę „niemego dramatu form” jako sposobu rozumienia i interpretacji dzieł wizualnych<sup>18</sup>. Chciałoby się powiedzieć, że w krytyce dramaturgicznej chodzi o pokazanie nowego podejścia do mechanizmów określających sposoby – używając języka fizyki kwantowej – splątywania zjawisk, pojęć i form. Porzucając świat wielkich narracji jako form legitymizacji zdarzeń w sztuce, wkraczamy na scenę, na której zachodzą procesy domagające się dramatycznej teorii. Autor książki poświęconej dramatowi, William B. Worthen, stara się uchwycić na gruncie teatralnym zjawisko możliwej zmiany archiwum przez repertuar<sup>19</sup>. Jeśli więc awangarda znalazła się już w archiwum historii, możemy myśleć o jej przekształcaniu poprzez dzisiejsze praktyki dramatograficzne, poprzez dramaturgiczne procesy zachodzące w sztuce, krytyce, kulturze, społeczeństwie. Mogą to być działania osobowe dramaturgów sztuki, teatru, filmu, dramaturgów innych zawodów, socjologów, polityków, psychologów, ale i zespoły interpersonalnych praktyk, jak dramatyczne scenariusze (termin Diany Tylor) czy koncepcja aktora-sieci (teoria ATN Brunona Latoura). Sprzyja tym procesom i również je współtworzy krytyka dramaturgiczna, która zachowuje się czasem tak jak straż porządkowa w sztuce Tadeusza Różewicza (pilnując reguł dramatu, zauważa, że kreuje sama proces swojej anihilacji, zbędności jako gwaranta reguł). Czyżby Różewiczowska „straż porządkowa” przypominać zaczęła pozycję, którą przyjmuje dziś awangardowa „straż przednia”, która tak bardzo „wyrwała się” do przodu, że aż stanęła „na spalonym”? Powaga awangardy sta-

<sup>16</sup> Pojęcie dramaturgii wprowadzam w artykule: A. Krajewska, *Dramatografia, „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27.

<sup>17</sup> R. Gasché, *Theatrum Theoreticum*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.

<sup>18</sup> P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 221.

<sup>19</sup> W.B. Worthen, *Dramat – między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013.

ła się jej klęską, siłą natomiast wszystko to, co łamało nierzadko z humorystycznym dystansem reguły manifestu, to co się wymykało sformułowanym regułom lub je podważało.

## Teatr absurdu. Studium przypadku

Do wyrazistych przykładów zmagania z pojęciem awangardy należy akt zakwalifikowania do awangardy paryskiej lat pięćdziesiątych tzw. teatru absurdu (nazwa wprowadzona przez Martina Esslina dopiero w 1961 roku, czyli w 8 lat po premierze w 1953 roku *Czekając na Godota* Samuela Becketta). O teatrze absurdu pisałam wielokrotnie, ale chciałabym wrócić do niego w kontekście awangardy, ponieważ recepcja antyteatru (jak nazywano ten rodzaj sztuki) skupia jak w soczewce wszystkie problemy związane z pojęciem awangardy. Teatr absurdu przyciągał nazwy – naliczyłam ich przynajmniej 13 (teatr logik modalnych, wielowartościowych, teatr szydery, szydery, antyteatr, czarna literatura...). Skupiał pisarzy kompletnie różnych (niektórzy krytycy uważają, że łączył ich tylko rodzaj pozostawiania na zewnątrz, bycia innymi): Beckett – Irlandczyk piszący po angielsku i francusku (nieradko tłumaczący swe dzieła z języka na język), Ionesco – Rumun, Adamov – Ormianin, a Genet, choć Francuz, to ze społeczeństwa podwójnie „wyklęty” – jako przestępca, więzień i jako homoseksualista. Nigdy nie pisali manifestów, nigdy nie tworzyli grupy, nigdy nie wykonali obrazoburczego gestu odrzucenia całej tradycji sztuki (choć trzeba przyznać, że awangarda także odrzucała jedynie niektóre style czy konwencje, rzadko stosując gesty totalne). Na pewno byli nowatorami, ale czy awangardzistami w jakimkolwiek sensie – nie sądzę. Przyczepiona im nazwa i usytuowanie w jednym szeregu z dokonaniem na przykład popartu czy nieco późniejszej *nouveau roman* graniczy jednak z nieporozumieniem. Jeśli miałabym ich łączyć, to jedynie wyeksponowałabym sprzeciw wobec logocentryzmu i właśnie kategorię absurdu, rozumianą jednak bardziej na sposób Sørensa Kierkegaarda (por. także interpretację biblijnej sceny ofiarowania Izaaka przeprowadzoną przez Jacques’a Derridę) i Alberta Camusa (zwłaszcza czytanego przez Theodora W. Adorna).

Nawiasem mówiąc, rysuje się tu ciekawy, wspólny wątek ciemności absurdu (skok w ciemność, przepaść absurdu wiary oraz ciemność dramatu w stanie autopsji, czyli badania *post mortem*). Łącznikiem byłyby także pisma Thomasa Mertona. Nie należy się dziwić, że łączę szeregi z pozoru tylko sprzeczne, na przykład Derrida i Merton. Chciałabym tu zwrócić uwagę na

wątek zamykania Księgi – w interpretacji Derridy pokazuje to w cytowanej tu książce o awangardzie Dziamski, w interpretacji Mertona („niech będzie koniec księgi, a nie poszukiwań”<sup>20</sup>) wskazują na to, analizując *Impromptu Ohio*<sup>21</sup>. Dla kontekstu awangardy jeszcze ważniejsze będą odwołania twórców absurdystów do filozofii i kultur Wschodu. Nie bez przyczyny Derrida, pisząc o zamknięciu przedstawienia, przypomina „awangardowy”(?) manifest Teatru Okrucieństwa Antonina Artauda (umocowany w balijskim teatrze), a Merton pokazuje sposoby korzystania z myślenia buddyjskiego u Ionesco. Sama przed laty w tym duchu analizowałam sztukę *Król umiera, czyli ceremonie* oraz Becketta *Sztuki telewizyjne*, zwłaszcza *Jak obłoki* (wykorzystujące wersy z poezji Williama Yeatsa w funkcji haiku). Moim zdaniem, aby badać takie „zjawiska rozmyte” jak awangarda czy teatr absurdu, musimy zmienić optykę badawczą. Z pozycji definiujących uściślenia metodologicznych przejść w obszar ruchu pojęć, wędrówki, doznań „innych obrazów” (termin Marii Poprzęckiej), z myślenia opozycjami (jakże zawsze kuszącymi czystym dydaktyzmem) przejść do antybinarnych dyskursów. Dlatego proponuję badać zjawiska w sztuce z perspektywy estetyki antybinarnej: hybrid, amalgamatów, synestezji, anamorficzności. Od *Gesamtkunstwerk* do sztuk splątanych. Wtedy może stanie się bardziej realne marzenie Kantora, by żywą materię wyzwolić z pętli intelektualnych usidłań. Procedury naukowe zbliżają się tu do aktów twórczych w sztuce. Obecność i nieobecność przestają być opozycyjne. Awangarda, jak kot Schrödingera, może być żywa i martwa...

## Od binarności do performatywności

Jestem zatem przeciw historycznemu sposobowi przedstawiania awangardy, zamknięcia jej w regułach pojęć opisowych, usztywnieniu w ramach jednej teorii (formalizm rosyjski). Otwarte pozostają pytania: jak dziś możemy zmienić archiwum? Czy jest jakaś dramaturgia, która zachwyci nas nowym splątaniem? Czy też już zawsze będziemy skazani na zastanawianie się, czy postmodernizm też był awangardowy? Czy teatr absurdu to stary, czy nowy teatr, czy był awangardowy, czy postmodernistyczny? Czy inaczej zobaczymy

---

<sup>20</sup> T. Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Kreml, przedm. K. Bielawski, Bydgoszcz 1996, s. 6.

<sup>21</sup> A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 125.

perspektywy utworzenia nowej sceny, na której na przykład będzie możliwe wielorakie (co najmniej podwójne) usytuowanie odbiorcy wobec różnych „światów możliwych”? Awangarda, zwłaszcza ta otwierająca się na inne kultury (np. Artaud na Bali), wskazałaby wtedy nową/dawną drogę. Gdybyśmy zatem poszli na przykład tą drogą... Zechcieli spojrzeć na nasz świat z boku, z ukosa, z niecodziennego punktu widzenia, może byśmy poczuli w sobie ducha awangardy? Inaczej mówiąc, wtedy próba odpowiedzi na prymarne pytanie, czy i jak awangarda radziła sobie z antybinarnością prawdy/fikcji, stworzyłaby nowe performatywne przestrzenie dyskusji, ruchome pola dramatograficznych propozycji, czy – jak kto woli – w kolejnych powtórzeniach aktów dramaturgii „uchwyceń” choć na moment zatrzymała wciąż ruchome piaski awangardy.

*Piotr Juskiewicz*

## **Regeneracja oka, regeneracja obrazu. Widzenie jako jedna z kluczowych kategorii modernizmu**

**P**roblematyka widzenia to jedna z podstawowych kwestii epistemologicznych, a relacja pomiędzy widzeniem a nowoczesnością jest przedmiotem tak obfitego namysłu, że w tym miejscu nie byłaby stosowna próba naszkicowania nawet jego zarysu. Zapewne jednak centralnym w jego obrębie zagadnieniem jest charakter zmiany widzenia, która dokonała się wraz z zasadniczą transformacją struktury nowoczesnego podmiotu i jego usytuowania w świecie. W sposób najbardziej generalny Jonathan Crary jej treść określił jako wykorzenienie wizji z ustabilizowanych relacji wcielonych w *camerae obscurae*<sup>1</sup>. Jego zdaniem, w latach 1810-1840 wielość dyskursów i praktyk filozofii, nauki i procedur społecznej normalizacji obaliła ugruntowane podstawy prawdy wizualnej, na których bazowała *camera obscura* jako idea. Przyczyniło się to do nowej waloryzacji wizualnego doświadczenia, któremu przydano niespotykaną mobilność i wymiennność, wyabstrahowanego z jakiegokolwiek stałego miejsca lub odniesienia. Pod wpływem rozwoju wiedzy na temat fizjologii percepcji i refleksji związanej z uwarunkowaniami poznania nieruchome oko tkwiące na szczycie albertiańskiej piramidy widzenia zostało zastąpione przez ograniczony swą biologiczną naturą poznawczy instrument złożony z pary oczu, osadzonych w konkretnym ciele i połączony wieloma więzami z receptorami innych doznań. Zasadniczym zaś determinantem jego działania nie była już wierna w założeniach,

---

<sup>1</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass. 1996, s. 14.

ale pasywna rejestracja obrazu rzeczywistości, lecz walka o niezbędną dla pragmatyki przetrwania spójność wizji świata.

Co więcej, ponieważ nośnik widzenia – ciało – jest zdeterminowany nie tylko biologią, ale także określającymi aktywność widzenia zmiennymi czynnikami fizycznymi i społecznymi, to efektem tak rozumianej nowoczesnej zmiany byłby stan swoistej „anomalii widzenia”, żeby skorzystać z Durkheimowskiego terminu opisującego rozpad porządku aksjonormatywnego, skutkujący poczuciem niepewności obowiązujących reguł i dezorientacją aksjologiczną<sup>2</sup>. O ile w tym zakresie należy Crary’emu przyznać rację, o tyle trzeba jej odmówić pozytywnemu waloryzowaniu przezeń idei nowoczesności jako wolności chaosu czy jako zgody na świat będący królestwem niepewności. Ta ostatnia jest bardziej zgodna z padającymi w książce ideowymi deklaracjami autora o politycznym w istocie powodzie uprawiania humanistyki niż z realiami historycznymi. Wbrew bowiem jednemu z naczelných mitów ponowoczesnej formacji, jakim jest uświęcenie destabilizacji jako ożywczej siły ocalającej przed złudą nowoczesnych tęsknot za jednoczącym *kosmopolis*, specyfika nowoczesności związana jest z wielonurtowym wysiłkiem rekonstrukcji tradycyjnego nomosu zniszczonego pod naporem modernizacji.

Równie obszernym zagadnieniem jest problematyka widzenia związana z najszerzej rozumianą sztuką nowoczesną. Generalnie rzecz ujmując, ów związek jest odczytywany jako efekt włączenia charakterystyki procesu widzenia w procedury artystycznej wizualizacji świata na – znów mówiąc najogólniej – dwa sposoby. Po pierwsze, na taki, który wiąże etykę twórczości z kwestią prawdy widzenia, rozumianą jako droga do prawdy uniwersalnej. Po drugie, na odmawiający widzowi uchwytniej lokacji w konstrukcji wizualnej, która obejmowałaby obraz i otaczającą go przestrzeń jako elementy wzajemnie koherentne i na siebie otwarte. Oba sposoby mogą być w swym finalizmie, rzecz jasna, pokrewne. Ten ostatni paradoks byłby przy tym tylko jednym z całego szeregu paradoksów odnotowywanych w opisie modernizmu: a więc jednoczesnego dążenia do prawdy widzenia i zarazem odrzucania tak rozumianego zadania sztuki wizualnej. Towarzyszą mu paradoksy kolejne:

a) wchodzące w domniemaną kolizję pragnienie przekroczenia ograniczeń ludzkiego widzenia poprzez suplementację oka techniczną aparaturą oraz chęć zderzenia zeń cywilizacyjnej (edukacyjnej) zasłony, by zbliżyć się do widzenia prymitywnego (w pozytywnym tego słowa znaczeniu), które nie straciło swej świeżości, obecnej także w spojrzeniu dziecka;

---

<sup>2</sup> J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 390-391.

b) forsowanie wzajemnie sprzecznych (pozornie moim zdaniem) priorytetów wizualnych: otwieranie pól autonomicznej wobec zewnętrznego świata czystej wizualnej gry, a zarazem nakładanie na percepcyjną akcję obowiązku utylitarności;

c) domniemane napięcie pomiędzy chęcią zachowania wrażliwości oka nieuprzedzonego a jednoczesnym imperatywem jego edukacji, by wyraźniej dostrzegło ono zarysy przyszłego *kosmopolis* – idealnie zorganizowanej przestrzeni dla idealnie zorganizowanego społeczeństwa.

Chcę w tym miejscu zaproponować pewnego rodzaju interpretacyjną ramę. Jest ona złożona z obserwacji i supozycji antropologicznych, socjologicznych oraz historycznych i pozwala tak uporządkować wizję działania historycznych dyskursywnych sił, że możliwe staje się przekroczenie wspomnianych paradoksów. Jest to zarazem sposób na zarysowanie takiej wizji modernizmu i pozostającej jego częścią awangardy, która nie ucieka się do znajdującego swój wyraz w miarę powszechnej obecnie zgodzie wybiegu – uznania niespójności, heterogeniczności, różnorodności modernizmu za jego swoistą cechę. Zasadniczą inspiracją decydującą o kształcie owej ramy są efekty długoletnich studiów nad faszyzmem, prowadzonych przez brytyjskiego historyka Rogera Griffina, których niezbędnym elementem uczyniono próbę przededefiniowania modernizmu<sup>3</sup>. Ograniczmy się w tym miejscu wszakże tylko do zasygnalizowania kilku kwestii, które w moim przekonaniu oddają sens tego przededefiniowania.

Kwestia pierwsza to przesunięcie akcentów w opisie procesu nowoczesności. Zamiast Weberowskiego optymizmu, czyli wskazywania na pozytywne wyniki z uwolnienia ludzkiego myślenia i działania z okowów wiary w mit, wśród zwolenników nowoczesności zaczyna dominować krytyka skutków demontażu tradycyjnego „świętego baldachimu”. Dostrzegano bowiem, że ów, nazwany tak przez Petera Burgera, zespół przeświadczeń i norm broniących społeczeństwa przed grozą nicości legł w gruzach pod ciosami gwałtownej modernizacji<sup>4</sup>.

Oczywiście Weber miał rację, kiedy ów demontaż kojarzył z nowoczesnością, ale nie wtedy, gdy wiązał go z pojęciem dorosłości, którą, jak twierdził, osiągnęła ludzkość, uwolniwszy się wreszcie od „zewnętrznego kierownictwa” sprawowanego przez mit<sup>5</sup>. Anomia bowiem nie jest pożądanym stanem

---

<sup>3</sup> R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Houndmills 2007.

<sup>4</sup> P.L. Berger, *Święty baldachim. Elementy teorii religii*, przeł. W. Kurdziel, Kraków 2005.

<sup>5</sup> M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.

społecznym, jak chciałby Crary, a raczej czasem przejściowym, „liminoidalnym” (żeby tym razem odwołać się do Victora Turnera<sup>6</sup>), w którym nacisk kładzie się na wypracowanie zespołu nowych norm, określanych niekiedy jako *the new order* czy *the new beginning*. Dzieje się tak dlatego, że potrzeba idei jednoczącej sens świata okazywała się i okazuje niesłychanie silna, zwłaszcza w okolicznościach załamywania się dotychczasowego społecznego układu. Pierwsza fala modernizacji zburzyła bowiem wielowiekowy nomos, nie tylko sekularyzując świat, ale także dokonując „separacji doświadczenia”, jak to ujmuje Anthony Giddens, to znaczy oddzielając podmiot od bazowych doświadczeń egzystencjalnych (których neutralizacji dokonują odseparowane procedury wyspecjalizowanej wiedzy) oraz wykorzeniając podmiot z względnie trwałych relacji czasowo-przestrzennych, w których funkcjonował<sup>7</sup>. Ten długotrwały proces narastania anomii kulminuje, zdaniem Griffina, w latach tuż przed I wojną światową i krótko po jej zakończeniu, w czasie o charakterze granicznym, utrwalając nasilające się od lat sześćdziesiątych XIX wieku przekonanie o generalnie negatywnych skutkach pierwszej fazy nowoczesności, związanej głównie z rewolucją przemysłową i technologiczną.

Przekonanie to szczególnie silnie formułowane było w jednoczących się Niemczech, w których znacznie intensywniej niż na przykład w Wielkiej Brytanii odczuwano skutki zderzenia feudalnej struktury społecznej z budowaniem nowoczesnego, nacjonalistycznego państwa Bismarcka i gwałtowną industrializacją. Objawem tego szoku nowoczesności była na obszarze niemieckojęzycznym tzw. *Lebensreform*. Nie wchodząc nadmiernie w szczegóły tego złożonego zjawiska, powiedzmy, że chodzi o splot wielorakich działań naprawczych, które dotyczyły koniecznej, zdaniem reformatorów, reakcji na ogrom niekorzystnych zjawisk będących efektem modernizacji. Wszechstronna odnowa życia obejmować miała wszystkie właściwie jego dziedziny – od sposobu kształtowania przestrzeni, w jakiej żyją i mieszkają ludzie, poprzez kwestie związane z charakterem międzyludzkich relacji, z zagadnieniami higieny osobistej i społecznej, do wezwań, aby przewyciężyć skutki duchowego wyjałowienia, jakie przyniosła ponoć nowa epoka. Wzywano więc do wegetarianizmu, medycyny naturalnej, naturyzmu i rozluźnienia rygorów ograniczających swobodę ludzkiej seksualności. Generalnie zaś do budowy alternatywnego nowoczesnego świata, pozbawionego negatywnych aspektów, który miał być wspólnym dziełem inżynierów, badaczy, artystów i ro-

---

<sup>6</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.

<sup>7</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

botników. Chodziło więc o zainicjowanie, nieograniczone rzecz jasna tylko do Niemiec, „nowego początku”, jak to ujmuje Roger Griffin.

Najbardziej charakterystyczne dla tych wielorakich inicjatyw było, zdaniem tego badacza, połączenie zamiaru budowania nowoczesnego społeczeństwa z milenarystycznymi wizjami końca historii i nowego raju oraz z myśleniem w kategoriach palingenetycznych. Efektem okazała się ogromnie rozpowszechniona idea domniemanej potrzeby budowania nowoczesności, nazwijmy ją 2.0, formułowana z przekonaniem, że trzeba ją wprowadzać na podstawie zapomnianych zasad z przeszłości. Ale nie chodziło jedynie o powrotny ruch, ucieczkę w przeszłość, rekreację „nowego średniowiecza”, lecz o budowę na odnowionych fundamentach nowoczesnej rzeczywistości, która zajmie miejsce upadłego pod ciosami pierwszej modernizacji tradycyjnego świata, który z kolei uległ daleko idącej degeneracji. Innymi słowy, utopię przesunięto w granice historycznego czasu jako możliwy do zrealizowania cel – pod warunkiem dysponowania odpowiednimi środkami. Od lat sześćdziesiątych XIX wieku mamy w rezultacie do czynienia, twierdzi Griffin, z ogromną proliferacją ruchów społecznych, ideologii, stowarzyszeń, programów i projektów, które wspomnianej degeneracji przeciwstawiły zadanie regeneracji świata: fizycznej, moralnej, społecznej, duchowej i politycznej. Klasycznym przykładem regeneracyjnej ideologii niech będzie tu marksizm ze swoimi opisami upadku zdegenerowanego kapitalistycznego świata i wizją, jak wiadomo, niekompletną, budowy społeczeństwa harmonijnego, pozbawionego klasowego konfliktu, wzorowanego na wspólnotcie pierwotnej. Modernizm w tym sensie oznacza artystyczną reakcję na regeneracyjne wezwanie.

Sięgnijmy teraz do najbardziej znanego tekstu polskiej awangardy poświęconego w całości widzeniu, a mianowicie do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego. Zanim nieco bardziej szczegółowo się jej przyjrzymy, zacytujmy jeden ze wstępnych fragmentów tekstu:

Dla wykrycia narastania świadomości wzrokowej, zwłaszcza jej stanów początkowych, musimy z jednej strony nawiązać do sztuki ludów pierwotnych, z drugiej do widzenia dziecka. Wówczas zobaczymy, że istnieje duża zbieżność pomiędzy widzeniem dziecka a widzeniem ludów pierwotnych oraz że świadomość wzrokowa, to znaczy zakres zjawisk dostrzeżonych przez człowieka i uświadomionych sobie przez niego, powoli narasta<sup>8</sup>.

Niech przemyślenia Strzemińskiego ujęte w tym krótkim cytacie posłużą nam za przykład i punkt odniesienia do charakterystyki trzech dróg regene-

---

<sup>8</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 21.

racyjnej kuracji przepisywanej przez modernistów (awangardę) europejskiemu, artystycznemu widzeniu. Pierwszą z nich byłby zwrot ku pierwotności/dziecięcości, drugą – zwrot ku fizjologii, trzecią zaś – zwrot ku technice.

Sugestia potrzeby dwóch pierwszych zwrotów obecna jest *explicite* w tekście Strzeмиńskiego. Kwestia zasilenia wzroku nowoczesną technologią da się, moim zadaniem, wywnioskować w trakcie zarysowania hipotezy dotyczącej treści domniemanej, nienapisanej bądź zaginionej końcowej partii *Teorii widzenia*, która musiałaby się odnosić do sztuki wówczas współczesnej, w tym do doktryny i praktyki unizmu oraz do generalnych priorytetów artystycznych Strzeмиńskiego.

Nie jest w moim przekonaniu przypadkiem, że intensyfikacja „wymiślenia społeczeństwa pierwotnego”, jak to określa Adam Kuper, pokrywa się z intensyfikacją budowy mitu regeneracji (w obu przypadkach fala wzrostowa pojawia się po połowie XIX wieku)<sup>9</sup>.

Europejczycy w drugiej połowie XIX wieku – pisze Kuper – wierzyli, że są świadkami rewolucyjnych przemian. [...] Każdy z nich [Marks, Weber, Tönnies, Durkheim – P.J.] wyobrażał sobie nowy świat w opozycji do „społeczeństwa tradycyjnego”, lecz za tym „społeczeństwem tradycyjnym” kryła się pierwotna czy pradawna wspólnota, która stanowiła rzeczywistą antytezę nowoczesności. Nowoczesne społeczeństwo definiowano przede wszystkim przez państwo terytorialne, monogamiczną rodzinę i własność prywatną. Społeczeństwo pierwotne musiało zatem być nomadyczne, rządzone przez więzy krwi, seksualnie promiskuitywne oraz komunistyczne<sup>10</sup>.

Ten sposób myślenia o społeczeństwie prymitywnym obecny był także w polskim życiu intelektualnym, co w tym miejscu możemy jedynie zasygnalizować, odsyłając czytelników do aktywności pisarskiej i społecznej Ludwika Krzywickiego czy Edwarda Abramowskiego.

Zarówno w obrębie polskiego, jak i europejskiego modernizmu twórczość artystyczna społeczeństw pierwotnych uznana została za źródło energii regeneracyjnej, pozwalającej na odnowienie ówczesnej sztuki. Na bazie uznania symetrii ontogenezy i filogenezy, filaru ówczesnego ewolucjonizmu, spokrewniano ożywcze wartości charakterystyczne dla sztuki prymitywnej ze sztuką dziecięcą i sztuką ludową. Sposób, w jaki to czyniono, niech nam w skrócie przybliży cytat z tekstu Stefana Szumana, ważnej postaci ówczesnego polskiego życia intelektualnego, badacza sztuki dziecięcej, ludowej i prymitywnej, a przede wszystkim pedagoga dążącego do zreformowania edukacji:

---

<sup>9</sup> A. Kuper, *Wymiślenie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Kraków 2009.

<sup>10</sup> Tamże, s. 12.

Zmysł dla niej [sztuki prymitywnej – P.J.] zrodził się w naszych czasach. [...] [S]jami artyści zaczęli zbierać wyroby sztuki wschodniej, prymitywnej i ludowej. Sztuka dekoracyjna zaczyna się odradzać dzięki tym wpływom. Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu i wróciła do prymitywności. [...] Ogięta sztuka całej prymitywnej ludzkości była podobna do sztuki dziecka. Człowiek dorosły przestał być ideoplastykiem, [...] nauczył się jednak patrzeć i widzieć inaczej: naturalistycznie, tak jak aparat fotograficzny i sztuka naturalistyczna. [...] Tak bardzo nasza kultura zmianierowała umysł większości swoich wychowanków. Tymczasem [...] do rysunków dziecka trzeba się zbliżyć również z nastawieniem kontemplacyjnej naiwności, zdolnej pojąć świeżość uczucia i wyrazu. [...] Dusza dorosłego jest niejako podobna do ogrodów podmiejskich. Są tam utarte ścieżki, po których chodzi codziennie, drzewa, które już przestały rosnać i papiery, które ogród zaśmieciły. Dusza dziecka jest w porównaniu z tym jak ogród na wiosnę. Pełno tam młodych roślinek [...]. Nie ma ani śmieci, ani zakurzonych ścieżek<sup>11</sup>.

Nauka rysunku, a więc kwestia „alfabetyzacji oka”, jak to ujmował powiązany z *Lebensreform* Alfred Lichtwark, dyrektor hamburskiej Kunstahalle na przełomie wieków, stanowiła przedmiot troski nie tylko polskich badaczy i awangardowo nastrojonych pedagogów<sup>12</sup>. Wystarczy przypomnieć, po pierwsze, rozwijające się żywiołowo w drugiej połowie XIX wieku zainteresowanie rysunkami dziecięcymi, obejmujące ich klasyfikację, analizę i kolekcjonowanie, by wymienić jedynie działalność Georga Kerschensteinera<sup>13</sup>. Zjawisko to dało początek całemu nurtowi reformy pedagogiczno-estetycznej, w trakcie której zasady nauczania rysunku Johanna Pestalozziego czy Johanna Herbart’a wypierane były przez programy ufundowane na przekonaniu o konieczności wspierania naturalnych zdolności dziecka czy o primacie poznania uczuciowego nad zmysłowym oraz wiązaniu rysunku dzieci ze sposobami poznawania przez nie świata.

Zwrot ku technice w procesie regeneracji widzenia jest najwyraźniej widoczny w dyskusjach awangardy z pierwszych dziesięcioleci XX wieku na temat fotografii i filmu, a szczególnie w obrębie tzw. *Neue Sehen* – Nowego Widzenia. Kluczowym pojęciem dla uchwycenia koncepcji Nowego Widzenia, twierdzi Dorota Łuczak, jest „foto-oko”, które pojawia się w tytule publikacji Franza Roha i Jana Tschicholda – *Foto-Auge* (1929)<sup>14</sup>. Źródła samego termi-

---

<sup>11</sup> S. Szuman, *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Warszawa 1927, s. 110-112.

<sup>12</sup> C. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2006, s. 395.

<sup>13</sup> S. Szuman, *Wybór pism estetycznych*, oprac. M. Kielar-Turska, Kraków 2008, s. 5.

<sup>14</sup> F. Roh, J. Tschichold, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit / Oeil et photo. 76 photographies de notre temps / Photo-eye. 76 photos of the period* [reprint oryginału z 1929 r.], Tübingen 1973.

nu, kontynuuje autorka, należy poszukiwać w tekście *Narodziny kino-oka* Dzigi Wiertowa z 1924 roku<sup>15</sup>. Zgodnie z opisem reżysera, kino-oko stanowi rozszerzenie możliwości ludzkiego oka, widzi inaczej i potrafi analizować „chaos widzianych zjawisk”, ujmowanych z różnorodnych perspektyw. Kino-oko ma możliwość czynienia „niewidocznego widocznym, niewyraźnego wyraźnym”. Foto-oko sytuuje się zatem w logice protezy, twierdzi Łuczak, zgodnie z którą na pierwszy plan wysuwa się dynamiczna relacja pomiędzy ciałem i technologią. Ma ona, dodajmy, kluczowe znaczenie w projektach nowego człowieka jako wzorzec zarówno funkcjonowania ludzkiego i społecznego organizmu, jak i racjonalizacji reprodukcji gatunku – szczególnie dla wielu eugenicznie nastrojonych społecznych reformatorów z pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Porównywanie oka z obiektywem było zatem wskazywaniem drogi rozwoju potencji poznawczej tak skonstruowanej hybrydy.

Dla Waltera Benjamina oko aparatu filmowego wnikało w tkanę analizowanej rzeczywistości jak nóż chirurga w operowane ciało, umożliwiając niedostępny do tej pory wgląd w badany problem, otwierając nowe perspektywy i kąty widzenia. Mechanizacja była niesłychanie ważna w Benjaminowskiej wizji zastąpienia auratycznej sztuki przez film – twórczość jednocześnie nowoczesną i masową, a zarazem o wiele bardziej użyteczną w procesie kształtowania politycznej świadomości społeczeństwa niż ta dawna, oparta na fałszywym utożsamieniu wartości kultowej i ekspozycyjnej<sup>16</sup>.

Wróćmy teraz do *Teorii widzenia*. Tekst Strzemińskiego, najkrócej rzecz ujmując, stanowi próbę nakreślenia generalnej historii widzenia. Opiera się ona na serii założeń:

1. Postrzeganie wzrokowe jest procesem aktywnego opracowania danych wzrokowych, ma więc charakter wykraczający poza bierną rejestrację danych. Odrzucając oświeceniową neutralność i bierność postrzeżeniowego aparatu, Strzemiński operuje pojęciem świadomości wzrokowej, czyli ukształtowanej pod wpływem czynników środowiskowych i uspołecznionej formule widzenia, o względnej historycznej trwałości.

2. Wyjaśnienie zmian artystycznej twórczości jest w istocie badaniem schematów postrzeżeniowych, które są zarazem formami ujęciowymi.

3. Heinrich Wölfflin czy Alois Riegl – stawiający analogicznie to podstawowe zagadnienie – ostrożnie formułowali tezy dotyczące przyczyn zmiany

---

<sup>15</sup> D. Łuczak, *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu: praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w pierwszej połowie XX w.*, mps, praca doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2015.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

owych optycznych czy też postrzeżeniowych schematów, posługując się dość nieostrymi pojęciami, jak poczucie dekoracyjności czy wola twórcza. Strzeмиński natomiast powyższe założenie rozpiął na deterministycznym marksistowskim rusztowaniu, łącząc przejście od jednego rodzaju świadomości wzrokowej do drugiego ze zmianą społecznej formacji dokonywaną pod wpływem charakteru ekonomicznej relacji i klasowego konfliktu.

4. W efekcie ewolucja widzenia dostrzegalna w sposobie kształtowania dzieł sztuki przebiega od widzenia konturowego, następnie sylwetowego, przez postrzeganie towarowe, do świadomości operowania kompozycyjnymi kluczami oraz pełnego widzenia empirycznego zgodnego z fizjologiczną naturą procesu optycznej percepcji.

Realizacja marksistowskiego schematu, tak zwłaszcza we wcześniejszych partiach wywodu brutalna i zniechęcająca swoim intelektualnym prymitywizmem, podlega w końcowej partii teoretycznej refleksji Strzeмиńskiego daleko idącym turbulencjom. W kreślonych przez malarza dziejach świadomości wzrokowej stan odpowiadający kapitalizmowi osiągnięty został właściwie dość wcześnie, a mianowicie w sztuce renesansu. Barok oznacza rosnącą świadomość kierowania ruchem wzroku widza na obrazowej płaszczyźnie, a wiek XIX (impresjonizm) – zgranie owego ruchu z fizjologicznym, dwuocznym i ruchomym typem widzenia oraz, co więcej, z osadzeniem go w podlegającym biologicznym rytmom organizmie. Wspomniane turbulencje polegają zaś na tym, że wedle rozwijanej w *Teorii widzenia* logiki fizjologiczne widzenie jest punktem dojścia ewolucji świadomości wzrokowej. Nie można się posunąć dalej na drodze do prawdy widzenia. Problem jednak w tym, że owa prawda przypadła w udziale społeczeństwu burżuazyjnemu, a więc formie przejściowej ludzkiej organizacji, na dodatek wrogo ustosunkowanej do robotniczej klasy. A ponieważ świadomość wzrokowa jest także dla Strzeмиńskiego, bardzo po Foucaultowsku, narzędziem panowania, musi paść pytanie o konsekwencje, jakie ze swoich konstatacji Strzeмиński wyciągnął, choć ich nie zapisał (lub zapisane, nie weszły jednak w skład publikacji). Postawmy zatem pytanie, jaki byłby dalszy ciąg teorii widzenia, jeśli zatrzymuje się ona na: odpowiedności panowania mieszczańskiego i kompletnego widzenia fizjologicznego, którego filozoficzną bazą jest materializm empiryczny, oraz na przekonaniu, że takie widzenie jest środkiem maskowania prawdziwego obrazu świata, albo lepiej, utrwalania wrażenia, że odpowiadający widzeniu fizjologicznemu obraz świata jest absolutny i uniwersalny. Odpowiedź jest z jednej strony prosta, z drugiej kłopotliwa. Jeśli bowiem podstawą tego stanu świadomości wzrokowej, do którego doszło społeczeństwo burżuazyjne, jest materializm em-

piryczny, to dalszym krokiem rozwojowym może być jedynie w tej logice przejście do materializmu dialektycznego z jego (dość absurdalnymi) dwoma prawami: przechodzenia ilości w jakość i ścierania się przeciwieństw.

Obraz będący rezultatem takiej finalnej świadomości wzrokowej musiałby być obrazem wiecznej zmiany i ścierania się przeciwieństw prowadzących w stronę harmonii, czyli nowej syntezy. Jeśli tak, to pozostaje w tym miejscu wybór pomiędzy socrealizmem a unizmem. Socrealizm Strzemiński po próbach oswojenia odrzucił. Unizm natomiast musiałby w proponowanej tu logice stanąć na końcu ewolucyjnej ścieżki, ale w sposób, który wiązałyby go z dojściem do tego stanu świadomości wzrokowej, w którym następuje uświadomienie osobowej, niestatystycznej zależności widzenia od konkretnego biologicznego organizmu, w dających się uchwycić zewnętrznych warunkach. Mniej czy bardziej spekulacyjna dialektyka mogłaby stąd prowadzić w stronę przeciwstawienia chaotycznemu o biologicznej genezie rytmowi organizmu przekształcającemu rezultaty optycznej akcji, rytmu zaprojektowanego, regularnego, zracjonalizowanego i zekonomizowanego, który generuje harmonię naturalnych warunków i podejmowanej akcji. W tej perspektywie obraz unistyczny byłby wyrazem doskonałej świadomości wzrokowej, która przeszła od notacji uwarunkowań do ich projektu. Tak chyba rozumiał unizm Julian Przyboś, twierdząc, że wykluczenie wędrówki oka po unistycznym obrazie powodowało jego absolutną statyczność, a w konsekwencji nadawało mu właściwość umożliwiającą ogarnięcie go ciągłym, równie statycznym spojrzeniem<sup>17</sup>:

Obrazy unistyczne – pisał w 1958 roku Przyboś – nie były rezultatem spekulacji, lecz syntezą żmudnych, szczegółowych badań nad oddziaływaniem form i kolorów na zdolność naszego wzroku do takiego objęcia obrazu spojrzeniem, żeby bezkontrastowa jednolitość namalowanej płaszczyzny dawała absolutny, radosny spokój...<sup>18</sup>

Zwróćmy uwagę, jak w tym miejscu marzenie o regulacji rytmu widzenia odpowiada marzeniu o regulacji ludzkiego życia codziennego, które zapewnić miała linearna kompozycja struktury miejskiej, którą dla nowej, sfunkcjonalizowanej Łodzi przewidywał Strzemiński. Tak jak komunikacyjny i strefowy układ sterować miał rytmem przemieszczania się jej mieszkańców, tak plastyczne rytmy kolorowych płaszczyzn obecne w jej przestrzeni sterować miały ich nastrojem, pozwalającym na zwiększenie produkcyjnego

---

<sup>17</sup> J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 5.

<sup>18</sup> Tenże, *Ku nowemu widzeniu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 3, s. 8-9.

wysiłku. Co prawda Przyboś powątpiewał, czy poza domeną „elektronowych aparatów” istnieje dostatecznie czułe i wyrafinowane oko zdolne do uni-stycznego widzenia, ale w odpowiedzi na tę wątpliwość można przytoczyć wszystkie wypowiedzi nowoczesnych reformatorów życia i sztuki, które świadczą, iż technicyzacja oka była takim samym przedmiotem troskliwej uwagi jak jego edukacja<sup>19</sup>.

Na koniec krótka uwaga na temat powidoków. Jak wiadomo, swoiste opóźnienie dynamiki fotochemicznej reakcji światłoczułych komórek siatkówki uważał Strzemiński za podstawowy mechanizm stylowej koherencji oraz kolorystycznej rewolucji impresjonizmu. Zjawisko powidoku było więc dla niego równie istotnym aspektem prawdy wzrokowego postrzeżenia jak widzenie peryferyjne czy rytmizacja optycznych danych. Problem powidoku podejmował już Goethe w swojej teorii koloru, a za nim Schelling i Hegel. Z temporalizacji aktu postrzeżenia André Ampère (nie interesował się tylko prądem) wyprowadzał wniosek o melanżowym charakterze percepcji, w której wcześniejsze doznanie nakłada się na późniejsze. Wspomniany Herbart dochodził w związku z tym do wniosku, że w postrzeżeniu mamy do czynienia z fuzją (*Verschmelzungen*) tego, co uprzednie i następcze, a więc umysł nie odbija prawdy, lecz raczej wydobywa ją z ciągłego procesu obejmującego zderzenie i scalanie idei<sup>20</sup>.

Trzeba przy tym pamiętać, że celem Herbarta było wypracowanie skutecznej metody pedagogicznej, dzięki której można by kształtować młode umysły. Właśnie za jego sprawą kwestia powidoków po 1820 roku, jak pisze Crary, stała się w Europie przedmiotem szerokich badań, które zaowocowały takimi wynalazkami jak *thaumathrope* czy *phenakistiscope*, pozwalającymi wprawić obrazy w ruch. Nie rozwijając tej kwestii, powiedzmy jedynie, że efekt swoistego opóźnienia, a więc mieszania obrazów i znaczeń, stał się podstawą słynnego eksperymentu Lwa Kuleszowa, a później przełomowego odkrycia filmowców, które Sergiej Eisenstein nazwał „montażem intelektualnym” i doprowadził do perfekcji jako podstawowy środek modernistycznej edukacji mas<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> J. Crary, dz. cyt., s. 101.

<sup>21</sup> S. Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, red. i przekł. J. Leyda, San Diego 1977, s. 82.



## Awangardowe widokówki dźwiękowe

### Wizualne pejzaże dźwiękowe awangardy

**W** dzisiejszych studiach nad literaturą szeroko rozumianego modernizmu (a w jej obrębie nad twórczością awangardową w szczególności) znacznie częściej natknąć się można na wywiedzioną z badań Raymonda Murraya Schafera kategorię pejzażu dźwiękowego niżli na pozbawiony dookreśleń, wysłużony termin „pejzaż”. Ten ostatni wielu postrzega już jako zarezerwowany dla studiów nad malarstwem – i to przede wszystkim tym dość tradycyjnym.

Ja natomiast pokazać chcę prace, w przypadku których pojęcie pejzażu dźwiękowego zyskać może wymiar wizualny. To w zdecydowanej większości kompozycje stosunkowo mało znane, tworzone przede wszystkim przez awangardowych malarzy (głównie włoskich futurystów), „błąkające się” po marginesach historii sztuk wizualnych XX wieku. Prace te „błąkają się” również po marginesach wydawnictw poświęconych malarstwu i grafice awangardowej, w antologiach literatury natomiast nie pojawiają się prawie w ogóle<sup>1</sup>. Nietrudno brak ten wytłumaczyć – to dziełka niedające się odtworzyć w całym swym werbowizualnym<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Symptomatyczne jest, że w monumentalnej publikacji *See this Sound. Audiovisuology. A Reader* (eds. D. Daniels, S. Naumann, J. Thoben, Köln 2015) interesującym mnie kwestiom poświęcono dwa (!) bardzo ogólnikowe zdania (C. Albert, *Sound, Image, and Script in Literature*, w: tamże, s. 189; A. Gott dang, *Painting and Music*, w: tamże, s. 249).

<sup>2</sup> Stosowane przeze mnie terminy „werbowizualność” i „logowizualność” mogłyby sugerować, że mamy do czynienia z układami operującymi leksemami (słowami danego języka). To nie zawsze jest prawdą – w licznych

skomplikowaniu przy użyciu standardowych znaków typograficznych<sup>3</sup>, wymagające reprodukcji na prawach obrazu, co więcej – pozbawione konwencjonalnie rozumianego tekstu literackiego. Mało tego, częstokroć nie uświadczymy tu również tekstu rozumianego mniej tradycyjnie (np. jakiegokolwiek układu wersów, wcale niekoniecznie złożonych ze słów języka i zapisanych na karcie w porządku linearnym). Literackość licznych kompozycji może być zatem mocno wątpliwa<sup>4</sup>. Mimo wszystko bliższy ogląd – i odsłuch – ujawnia tu liczne paralele jednocześnie z poezją wizualną i szeroko rozumianą poezją dźwiękową<sup>5</sup>.

Na wstępie niezbędne są pewne uściślenia. Jestem przekonana (a przekonanie to potwierdzają prowadzone przeze mnie, na razie na niewielką skalę, badania empiryczne<sup>6</sup>), że nie można ignorować literackiej i *stricte* dźwiękowej potencji prac wizualnych operujących literami. Okazuje się, że mamy wyraźną predylekcję do czytania i „słyszania” tego rodzaju dzieł<sup>7</sup>. Rzecz staje się jeszcze oczywistsza, gdy w kompozycji użyto co najmniej kilku liter w różnych konfiguracjach – odbiór artefaktu niemal automatycz-

---

kompozycjach pojawiają się onomatopeje właściwe, glosolalie, eholalie, wreszcie – autonomiczne, „wyzwolone” ze słów litery/głoski. Każdorazowo jednak takie układy literowe/głoskowe odsyłają do języka, operują wszak (nie szkodzi, że często bardzo przewrotnie) jego znakami. Co więcej, niesystemowe neologizmy, konstrukcje glosolaliczne czy nawet eholaliczne uznać można za wyrazy tekstowe.

<sup>3</sup> Rzadka sztuka tworzenia awangardowych, silnie antytradycjonalistycznych prac przy użyciu stosunkowo tradycyjnych elementów typograficznych udawała się np. Tytuśowi Czyżewskiemu (zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy*, Kraków 2005, s. 35-88). To jednak przypadek dość odosobniony. Prace Czyżewskiego nie zaliczają się zresztą do wizualnych pejzaży dźwiękowych.

<sup>4</sup> Warto by przyrzeć się kwestii literackości właśnie z perspektywy tak dziwnych (dla literaturoznawcy) układów słowno-graficznych. To naturalnie temat na zupełnie inny artykuł, punktem wyjścia którego można by uczynić rozważania Edwarda Balcerzana dotyczące m.in. „literatury literaturoznawców” (E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 151-156, podrozdz. *Literatura literaturoznawców*).

<sup>5</sup> W moich badaniach jako poezję dźwiękową traktuję twórczość silnie waloryzującą i eksponującą tkankę foniczną, często kosztem semantyki. Ujęciu temu daleko do precyzji, nie idzie mi jednak o jakiegokolwiek „zamykające” definiowanie pojęcia. O problemach terminologicznych w badaniach poezji dźwiękowej – zob. np. A. Hejmej, *Partytury poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka „Poèmes-partition”)*, w: tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 111-137.

<sup>6</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Pole widzenia = pole słyszenia. Percepcyjne uwikłania awangardowych sztuk wizualnych/ Visual Field = Sound Field? Perceptual Entanglements of Avant-Garde Visual Arts*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii/ A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, s. 111-147.

<sup>7</sup> Tamże.

nie łączy się wówczas z próbą lektury. Ta zaś wiąże się między innymi ze słyszeniem tekstu (niekiedy jedynie w głowie) i nierzadko też jego artykulacją<sup>8</sup> (choćby mentalną<sup>9</sup>). Bez obaw można stwierdzić, że interesujące mnie artefakty mają strukturę wizualno-werbalno-wokalną<sup>10</sup>, a nawet wizualno-werbalno-wokalno-artykulacyjną. Nie widzę zatem powodu, by ignorować układy literowe i, co za tym idzie, dźwiękowe w kompozycjach dotąd oglądanych głównie z perspektywy historii sztuki. Litery i ich sekwencje ułożone na dwuwymiarowej karcie mogą – a czasem wręcz powinny – stać się także przedmiotem dociekań literaturoznawców i językoznawców. Naturalnie analizy uwzględniać muszą również nierozzerwalnie tu złączone ze znakami języka elementy zaczerpnięte z „języka” plastyki.

W swoich analizach operuję terminem „fonostylistyka”. Rozumiem go, najogólniej mówiąc, jako nieregularną instrumentację głoskową<sup>11</sup>. Podkreślić chcę jednak, że nie każda kompozycja operująca jakimś zestawem liter automatycznie zasługuje na bliższą analizę fonostylistyczną. W niektórych interesujących mnie układach – „krzyczących” różnicowanymi w kształtach i barwach czcionkami czy operujących licznymi znakami wykrzyknienia – wcale nie mamy do czynienia z organizacją naddaną warstwy dźwiękowej. Na niewiele zdadzą się wyrafinowane narzędzia badacza poetyki dźwięku, jeśli w kompozycji nie uświadczymy onomatopei, aliteracji, echolalii, paronomazji itd. Odnotować warto jednak już samo wyraziste „udźwiękowienie” tego rodzaju artefaktu – nawet jeśli nie wykryjemy w nim znamion instrumentacji głoskowej.

Zostawmy teorię. Czas wprowadzić głównych bohaterów moich dociekań. Wizualne pejzaże dźwiękowe to kompozycje, w przypadku których mamy do czynienia z wyrazistym, ekspresywnym odwzorowaniem brzmień pozajęzykowych i nierzadko także językowych oraz z mniej lub bardziej szczegóło-

---

<sup>8</sup> Upominam się tu o niesłusznie pomijaną w badaniach nad sensualnością odbioru dzieła literackiego problematykę kinestezji artykulacyjnej. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Kinestezja artykulacyjna*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/kinestezja-artykulacyjna-66/> (dostęp: 28 lipca 2017).

<sup>9</sup> Nawet w cichej lekturze zdajemy sobie sprawę z konieczności odpowiedniego ułożenia narządów mowy podczas artykulacji konkretnych słów i fraz, układamy je sobie we właściwy sposób niejako „myślnie”.

<sup>10</sup> Odwołuję się (zmieniając kolejność elementów) do formułowanej przez Agnieszkę Przybyszewską definicji poezji konkretnej. Badaczka pisze: „[Wyrazy] Chcą znaczyć tu i teraz całym swoim jestestwem: tym, co werbalne, co wizualne i wokalne (członkowie brazylijskiej grupy Noigandres mówią tu o strukturze «verbalno-wokalno-wizualnej przestrzeni lingwistycznej»)” (A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 109).

<sup>11</sup> Zob. B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 8.

wym przedstawieniem przestrzeni, w której dźwięki te się rozchodzą. Prace prezentują plan sytuacyjny bądź wycinek odbieranej wzrokowo rzeczywistości i równocześnie notują rozlegające się w niej (od)głosy – zazwyczaj przy użyciu zabiegów odległych od instrumentacyjnego repozytorium przedawangardowej „poezji wysokiej”, często prezentując przy tym wyzwolone z okowów słowa dźwięki. Powstałe w ten sposób kompozycje cechuje szczególna polisensoryczność. Poza chwytnością – i generowaniem w perspektywie odbioru – doświadczeń wzrokowych i słuchowych ewokować mogą także wrażenia propriocepcyjne i taktylne (nieoczywista materialność prac) oraz doświadczenia artykulacyjne czytelnika/widza.

Co ciekawe, prace te, sytuowane dotąd przede wszystkim w perspektywie sztuk wizualnych, wyraźnie dialogują z tradycją i awangardową innowacyjnością literatury<sup>12</sup>. Myślę zarówno o odświeżonych przez Apollinaire’a eksperymentach z poezją wizualną, o zabiegach wyraźnie antycypujących poezję konkretną, wreszcie – o wykorzystywaniu awangardowego (literackiego, choć nieobcego też sztukom wizualnym) pomysłu na „rozcinięcie” słów i usamodzielnianie poszczególnych liter. Nigdy dotąd dźwięk nie wdzierał się w układy plastyczne tak intensywnie i tak bezpardonowo. A jednak wizualne pejzaże dźwiękowe to wciąż dla badaczy awangardowe marginalia. Warto, przynajmniej po części, zmienić ten stan rzeczy.

W tym szkicu przyjrę się bliżej jednemu z typów wizualnych pejzaży dźwiękowych – widokówkom dźwiękowym. Zajmują one istotne miejsce w interesującym mnie spektrum tekstów. Dokonana przeze mnie kategoryzacja wizualnych pejzaży dźwiękowych wygląda, na tym etapie dociekań, następująco:

1. Widokówki dźwiękowe:
  - a) fonokaligramy,
  - b) układy poza fonokaligramowością.
2. Obrazy dźwięku (w przestrzeni abstrakcyjnej).
3. Idee dla oka i ucha.
4. Mapy – trajektorie polisensoryczne (pejzaże dźwiękowe z lotu ptaka).
5. „Zanoty” sytuacyjne (polisensoryczne kadry akcji).

Proponowana typologia nie jest sztywnym, ściśle steoretyzowanym podziałem. Ma przede wszystkim przybliżyć interesujące mnie fonowizualne artefakty, uwypuklając te ich cechy, które uznaję za najważniejsze w lekturze

---

<sup>12</sup> W perspektywie awangardowych sztuk wizualnych sporą część kompozycji uznać by natomiast należało za zaskakująco zachowawcze.

– i oglądzie. W tym artykule zajmę się jedynie częścią objętych nią utworów (punkty 1a i 1b).

## Widokówki dźwiękowe

Najoczywistszym typem awangardowych wizualnych pejzaży dźwiękowych są kompozycje, które nazwałam widokówkami dźwiękowymi<sup>13</sup>. To polisensoryczne odwzorowania konkretnych pejzaży (rzadziej wnętrz pomieszczeń) i konkretnych brzmień, układy wykorzystujące najświeższe awangardowe wynalazki i jednocześnie różnorodnie czerpiące z historii kultury.

### A. Fonokaligrama (kaligrama fonowizualne, udźwiękowione *carmina figurata*)

Znaczna część awangardowych widokówek dźwiękowych to wariacje na temat *carmen figuratum*, intrygujące fonowizualne kaligrama czy może raczej fonokaligrama<sup>14</sup>, wizualność (i to wzmożona!) jest wszak cechą na stałe przypisaną kaligramowi. Tym właśnie pracom poświęcę w moim szkicu najwięcej miejsca, nie zestawiono ich bowiem dotąd, o ile mi wiadomo, w grupę wyraźnie odróżniającą się od innego rodzaju kompozycji awangardy. Tymczasem stanowią one układy o bardzo szczególnym kształcie fonowizualnym, jednocześnie tworzone dla ucha i ekstremalnie okulocentryczne. To, co wizualne, daje się tutaj opisywać narzędziami dość tradycyjnej historii

---

<sup>13</sup> Nazwa ta może przywołać na myśl pocztówki dźwiękowe – tego określenia unikam jednak z kilku powodów. Przede wszystkim chcę uniknąć skojarzenia z popularnymi w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w krajach tzw. bloku wschodniego pocztówkami dźwiękowymi, na których umieszczano ścieżki dźwiękowe znanych kompozycji muzycznych. W pierwszych dekadach XX wieku nie powstawały jeszcze podobne „produkty” wizualno-dźwiękowe (jakkolwiek byłoby to już możliwe technologicznie). Istotniejsze jest jednak to, że w przypadku awangardowych widokówek dźwiękowych mamy do czynienia z celowym, przemyślanym, odbieranym symultanicznie zespoleniem dźwięku i obrazu notującym brzmienia rozlegające się w odwzorowywanym ikonograficznie otoczeniu. W przypadku pocztówek dźwiękowych to zestawienie niedające się odczytać w pierwszym, wzrokowym odbiorze (dźwięk trzeba odtworzyć przy użyciu odpowiedniego sprzętu) i częstokroć przy tym dość przypadkowe (nierzadko dźwięk niewiele miał wspólnego z naniesionym na kartkę obrazkiem; czasem obrazka nie było w ogóle). Określenia „pocztówki dźwiękowe” unikam także dlatego, że, o ile wiem, opisywane kompozycje awangardystów nigdy nie były nikomu przesyłane pocztą (jako ręcznie wykonane kartki pocztowe). Co więcej, interesujące mnie artefakty to zwykle układy prezentujące pewien widok (pejzaż, rzadziej wnętrze), gdy tymczasem ikonografia pocztówek może być bardzo różnorodna.

<sup>14</sup> Oczywiście nie każdy fonokaligram musi być jednocześnie widokówką dźwiękową.

sztuki (analiza ikonograficzna, badanie kompozycji), a jednocześnie wyraźnie domaga się filologicznych badań semantyki i fonostylistyki. Podobnie zagęszczonych i, co akurat dość oczywiste, podobnie nietradycyjnych zabiegów brzmieniowych nie sposób odnaleźć we wcześniejszych *carmina figurata*.

Za modelowe przykłady fonokaligramów uznają wybrane kompozycje Fortunato Depero z nowojorskiego okresu twórczości<sup>15</sup> – prace silnie zdynamizowane, a przy tym podporządkowane starej zasadzie *horror vacui* i bardzo czytelne ikonograficznie. Depero wykorzystywał proste, ale spektakularne chwytły wcale nie wyłącznie awangardowej proweniencji: oprócz licznych powtórzeń leksykalnych wydobywających dźwiękową i wizualną materialność słów (niekiedy dezautomatyzowaną percepcyjnie dodatkowymi multiplikacjami liter) znajdujemy w jego fonokaligramach litery – i dźwięki – „uwolnione” z wyrazów języka, zestawiane w najróżniejsze układy dźwięko- i ruchonaśladowcze. Czas przeanalizować kilka artefaktów.

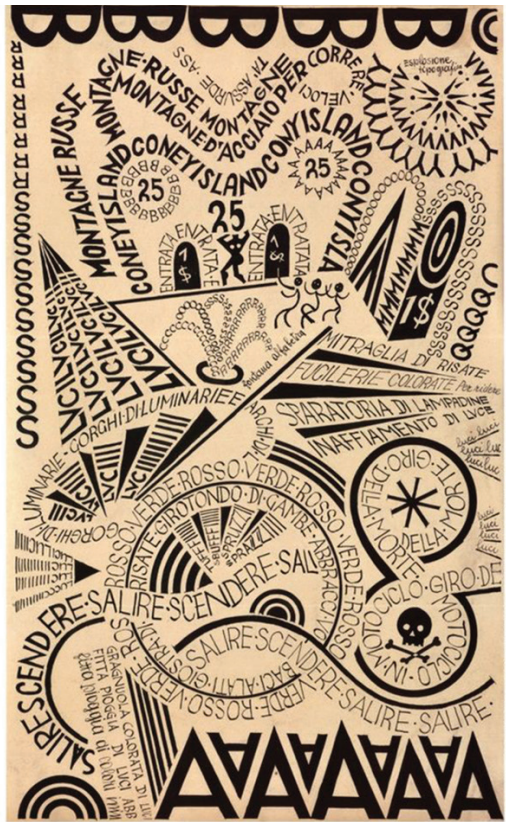
*Luna Park, Esplosione Tipografica (Montagne Russe a Coney Island)* (‘Luna Park, Eksplozja typograficzna (Kolejka górską na Coney Island’), 1927 lub 1928] (il. 1) prezentuje szczególny krajobraz podmiejski: przestrzeń gigantycznego parku rozrywki<sup>16</sup>. Tytuł od razu lokalizuje przedstawienie, podkreślając jednocześnie typograficzny rodowód polisensorycznej widokówki. To praca niebywale dynamiczna i na pierwszy rzut oka ludycznie „rozwichrzona”. Nie sposób nawet w powierzchownym kontakcie przegapić jej potencji brzmieniowej.

Niemal cała kompozycja stworzona została z liter zapisanych w liniach, łukach, okręgach; bardzo niewiele tu elementów spoza alfabetu. Depero znakomicie bawi się ikonicznością brzmieniową i wizualną, świetnie oddając dynamizm wielkiej fabryki zabawy. *Luna Park* został precyzyjnie podomykany kompozycyjnie przy użyciu linii złożonych z wytłuszczonych kapitalików: niektóre rzędy czcionek biegną poziomo, inne ułożono w pionie, część liter staje „na głowach”, niektóre leżą „na brzuszkach”. (W tym szkicu nieprzypadkowo zetknie się czytelnik z licznymi animizacjami i personifikacjami liter.) I tak na przykład „szlaczek” ułożony z dziewięciu „A”, wpasowujących się w siebie jak ząbki suwaka, pełni funkcję ornamentu u dołu stronicy, pozostając jednak ciągle linią liter i ukrytych pod nimi dźwięków. Górne domknięcie układu to zapisane poziomo, odwrócone, zmultiplikowane „B”. Dostrzec

---

<sup>15</sup> O działalności Depero w Nowym Jorku – zob. P. Strożek, *Futurismo 100! Nowy Jork*, <http://archiwum-obięg.u-jazdowski.pl/teksty/16274> (dostęp: 20 lipca 2017).

<sup>16</sup> Luna Park nazywany był także „elektrycznym Edenem” z uwagi na swoje imponujące oświetlenie (250 tysięcy żarówek w początkach XX wieku!). Podaję za: <http://lunaparknyc.com/about/history/> (dostęp: 24 lipca 2017).



**DEPERO FUTURISTA**  
1913-1950

FUNDACIÓN JUAN MARICH  
www.fundacionjuanmarich.com

Il. 1. F. Depero, *Luna Park, Esplosione Tipografica (Montagne Russe a Coney Island)*, 1927 lub 1928, <https://pl.pinterest.com/pin/324399979388501339/> (dostęp: 15 lipca 2017)

tu można ikoniczne odwzorowanie obłoków – rolę zawieszzonego pod nimi słońca zdaje się odgrywać koncentryczny układ w prawym górnym rogu kompozycji z „promieniami”-obwęczami z odwróconych „V” i „Y”<sup>17</sup>. „B” odsyłać może także, w dość uniwersalnym „języku” onomatopei<sup>18</sup>, do odgłosów uderzeń czy wybuchów<sup>19</sup>, górujących zapewne nad miejscem zintensyfikowanej nowoczesnej rozrywki. Przynajmniej niektóre z liter interpretować

<sup>17</sup> Być może jednak należałoby tu raczej dostrzec wielki krąg sztucznego światła – charakterystyczny dla brooklyńskiego „elektrycznego Edenu” (zob. przypis 16) – lub odwzorowanie jednego z trzech ogromnych kół zawieszonych nad głównym wejściem do Luna Parku na Coney Island – zob. *Vintage Images of Coney Island*, <https://www.flickr.com/photos/7576734@N02/sets/72157605862324174/> (dostęp: 24 lipca 2017).

<sup>18</sup> M. Bańko, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008, s. 55 i n., D.S. Miall, *Sounds of Contrast: an Empirical Approach to Phonemic Iconicity*, „Poetics” 2001, nr 1, s. 56 i n.

<sup>19</sup> M. Bańko, dz. cyt., s. 61.

można jako współtworzące gęsty polisensoryczny spłot artefaktu wykrzykniki („AAAAA”<sup>20</sup>) oraz układy dźwięko- i ruchonaśladowcze. W pejzaż dźwiękowy miejsca, gdzie wszystko pędzi, obraca się i dźwięczy, świetnie wpasowują się między innymi syczące „SSSS” czy ekspresyjne, wibrujące „RRR”<sup>21</sup> (multiplikowane „S” i „R” tworzą linię wzdłuż lewej krawędzi karty).

Kompozycja nie domyka się z prawej strony – poza foniczno-wizualny kadr wiedzie rozpisany i rozrysowany na dwa koła „wyścig śmierci” („GIRO DELLA MORTE”), rozfalowana sinusoidalnie linia, wzdłuż której zapisano – chwyt jak z późniejszej poezji konkretnej – po części współdźwięczne słowa „SALIRE” (‘wchodzić na górę’) i „SCENDERE” (‘schodzić’), rząd kapitalików „QQQQ”, wreszcie wiązki linii-światał (umieszczone wzdłuż rozchodzących się promieniście odcinków minuskulne „luci” – ‘światła’).

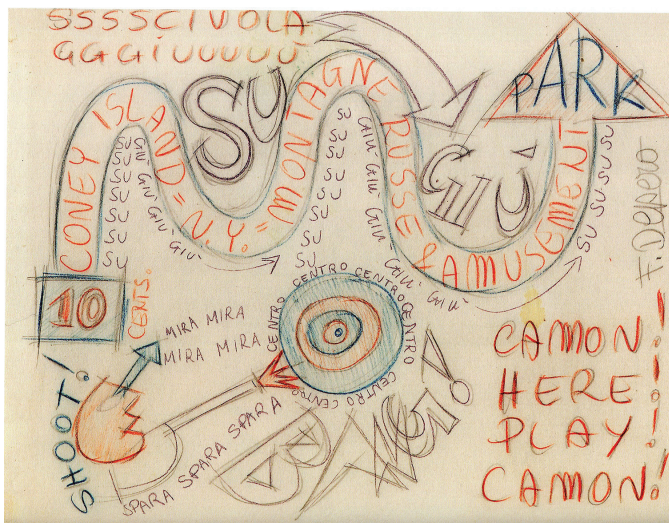
Ruch zdaje się rozsadzać *Luna Park*, mimo jego precyzyjnych, choć nieszczelnych domknięć. To zarówno ruch dośrodkowy, jak i odśrodkowy. Dolną część układu zajmuje kilka dynamicznie zazębiających się słowno-graficznych kół. Płynnego, kołowego ruchu dopełniają dwie rozfalowane, konkretystyczne linie z „SALIRE” i „SCENDERE”. Górna połowa fonokaligramu kieruje ruch ku górze i na boki; wydaje się, po „skołowanej” partii dolnej, silnie eksplozywna (przypomnijmy, mamy do czynienia z *Esplosione Tipografica*). W taki właśnie sposób widzieć można stworzoną ze słów „dwugarbną” kolejkę górską i usytuowaną centralnie fontannę wyrzucającą ku górze i na boki sekwencje „C”, „O”, „R” – także te dźwięki dobrze wpisują się w hałaśliwy pejzaż dźwiękowy lunaparku (trudno zresztą wyobrazić sobie brzmienia, które byłyby tu nie na miejscu). Na boki „rozrywają” kompozycję także mniej więcej symetryczne względem siebie układy oparte na trójkątach: skierowany wierzchołkiem ku lewemu górnemu rogowi karty trójkąt ułożony z wielokrotnie powtórzonych, zgeometryzowanych „LUCI” (światał) oraz celujące w przeciwną stronę trójkąt i wydłużony półował, „udekorowane” fonowizualnie „szlaczkami” ze zwielokrotnionych „O”, „M”, „S”.

Dzięki sensom płynącym ze słów wpisanych w tę pracę (i jej tytuł) oraz wmontowanych w nią arabesek z onomatopei właściwych artefakt, który z czysto graficznej perspektywy należałoby określić jako abstrakcję geometryczną, staje się udźwiękowionym obrazem o bardzo konkretnej referencji.

<sup>20</sup> W cytatach staram się choćby w przybliżeniu odwzorować liternictwo oryginałów (minuskuła i majuskuła, różnice wielkości liter itp.).

<sup>21</sup> O stosunkowo uniwersalnej semantyce poszczególnych głosek w konstrukcjach onomatopeicznych – zob. np. Bańko, dz. cyt.; R. Tsur, *Expressiveness and Musicality of Speech Sounds*, w: tenże, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam – London – New York – Tokyo 1992, s. 181-206.

Il. 2. F. Depero, *Loney Island N.Y. – montagne nusse et amusement*, 1929, za: *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda = Changing the Field of View. Modern Printing and the Avant-garde*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2014, s. 247



Otrzymujemy także intrygujący przykład poezji wizualnej i dźwiękowej – jakkolwiek trudno byłoby chyba nazwać *Luna Park* wierszem. Ten fonokaligram ciekawie dialoguje z inną pracą Depero o tej samej tematyce.

Barwny rysunek *Coney Island N. Y. – montagne russe et amusement* ('Coney Island N. Y. – kolejka górskie i rozrywka', 1929; il. 2) to układ o wiele prostszy niż kompozycja już omówiona (gdyby nie późniejsza data powstania, można by pomyśleć, że to pierwsza przymiarka do werbowizualnego przedstawienia parku rozrywki na Brooklynie). Znacznie liczniejsze niż w *Luna Parku* są tu „graficzne elementy pozalingwistyczne”<sup>22</sup> – centrum kompozycji wyznacza barwna tarcza strzelnicza (na jej obrzeżu powtórzono zresztą sześciokrotnie słowo „CENTRO”). Całą górną połowę rysunku zajmuje wielki „wąż” kolejki górskiej, w który wpisany został tytuł kompozycji. Pod „cielskiem” kolejki suną wężyki krótkich, multiplikowanych włoskich słów („su” – ‘w górę’ i „giù” – ‘w dół’); te powtórzone po wielokroć leksemy pełnią także funkcję wykrzykników i wyrazów ruchonaśladowczych. Język włoski („mira” – ‘cel’, „spara” – ‘ognia’, odpodobnione „scivola” – ‘ślizga się’, ‘spada’) miesza się z angielskim („CAMON! HERE! PLAY! CAMON!"). Widać również fascynację komiksem (onomatopeja „BANG!” i jej swoiste liternicstwo). Jak daleko stąd do poezji wizualnej i poezji dźwiękowej?

<sup>22</sup> G. Gazda, *Kaligram*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 331. Gazda definiuje kaligramy jako „utwory poetyckie integrujące w strukturze tekstu formy powstałe z rozbicia tradycyjnego zapisu liryki oraz graficzne elementy pozalingwistyczne” (tamże).



od wielu dziesięcioleci. Transkrybowany układ jest mniej dosłowny, mniej oczywisty ikonograficznie i ikonicznie niżli praca Włocha. Tu jednak nie ma żadnych wątpliwości – oto poezja wizualna i poezja dźwiękowa zintegrowane w jednej artefaktowej postaci. Układ oryginalny, uwzględniający dość nie-liczne przecież elementy pozajęzykowe, nie odsyła już w oczywisty sposób do literatury. „Redukcjonistyczny” eksperyment pokazał jednak wyraźnie, że mamy tu do czynienia także z tworzywem literackim. Istotnym intertekstem jest również komiks – dolna część układu wyraźnie nawiązuje do komiksowego przedstawiania akcji i zapisywania dźwięku.

W przypadku kompozycji Depero dodatkowym punktem odniesienia jest sformułowana przez artystę teoria onomajęzyka, uwzględniającego zarówno brzmienia „sił natury”, jak i te wytwarzane przez ludzi i ich maszynierie<sup>24</sup>. Onomajęzyk to „połączenie emocji i wrażeń oddanych za pomocą języka najbardziej rudymenarnego i najbardziej efektywnego”<sup>25</sup>. Jeśli uwzględnić dodatkowo proste elementy graficzne, siła oddziaływania może być jeszcze większa<sup>26</sup>.

Nie wszystkie fonokaligrama okazują się tak ewidentnie ikoniczne jak już omówione prace. Niektóre już na wstępie wymagają wnikliwszej analizy i – lektury (!).

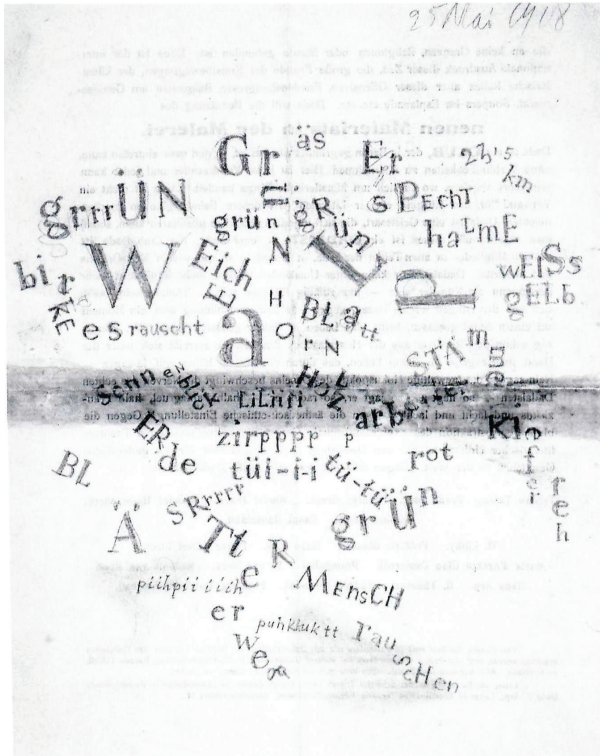
Zatrzymajmy się przy rysunku Raoula Hausmanna *Grün* (‘Zielony’/‘Zieleń’, 1918; il. 3) wykonanym na odwrocie karty, na której wydrukowano *Manifest dadaistyczny*. Po odczytaniu kilku najbardziej rzucających się w oczy słów orientujemy się, że mamy przed sobą awangardową wersję rozfalowanego, dźwięczącego leśnego pejzażu. Litery naśladujące czcionki druku<sup>27</sup> zostały bardzo swobodnie rozrzucone po karcie. Centralnym elementem kompozycji jest złożony (czy raczej: rozłożony i następnie na powrót złożony przez odbiorcę) z liter zapisanych pod różnymi kątami „las” – „Wald”. Litery „lasu” – największe w całej kompozycji – otoczono ze wszystkich stron innymi, biegnącymi w różnych kierunkach znakami języka. W górnej połowie układu

<sup>24</sup> F. Depero, *L'onomalange – Verbalisation abstraite (1916)*, w: G. Lista, *Futurisme. Manifestes – proclamations – documents*, Lausanne 1973, s. 152. Rzecz jest tym bardziej interesująca, że Depero widzi załączki onomajęzyka w monologach klaunów i komików, sytuacja niewyrafinowanej rozrywki jest zatem z tym rodzajem wysłowienia silnie związana (tamże). O dźwiękonaśladowczej twórczości Depero – zob. też T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1988, s. 78-79.

<sup>25</sup> F. Depero, dz. cyt., s. 152.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Być może artysta planował odwzorowanie typograficzne tego projektu, nie znalazłam jednak nigdzie drukowanej wersji *Grün* (jej wykonanie byłoby zresztą wielkim wyzwaniem dla ówczesnych drukarzy).



Il. 3. R. Hausmann, *Grün*, 1918, za: M. White, *Generation Dada. The Berlin Avant-Garde and the First World War*, New Heaven – London 2013, s. 169

wizualnie i dźwiękowo dominują powtarzające się czterokrotnie zbitki „gr” (także ze wzdłużeniem ekspresywnego „r”) zaczerpnięte z tytułowego „grün”. Do tej brzmieniowej dominanty Hausmann dodaje w kolejnych partiach kompozycji nazwy drzew („Eiche” – ‘dąb’, „Birke” – ‘brzoza’, „Kiefer” – ‘sosna’) – rozczłonkowane, „połamane” graficznie, odwzorowujące kształty drzew i ruch gałęzi na wietrze. Artysta dorzuca jeszcze liście („Blatt”, „Blätter”), pnie („Stämme”), drewno („Holz”), trawy („Halme”), dzięcioła („Specht”), sarnę („Reh”), ziemię („Erde”), a nawet (w dolnej części układu) – człowieka („Mensch”). Rozfalowane, „ożywiane” litery stają się wizualną reprezentacją elementów przyrody odsyłającą do miejsc w konkretnej<sup>28</sup>, choć jednocześnie niejako uniwersalnej (znanej z powszechnego doświadczenia) przestrzeni. Obrazu – tylko w najdosłowniej wizualnym wymiarze czarno-białego – dopełniają nazwy kolorów, które zaczynają na płaszczyźnie karty zastępować

<sup>28</sup> Ta widokówka dźwiękowa zdaje się mieć bardzo konkretną – choć dla nas dziś nieczytelną – atrybucję przestrzenną. W prawym górnym rogu układu Hausmann zapisał precyzyjnie „23,5 km”.

plamy barwne. Dominującą zieleń przełamują biel (przymiotnik „weiss”), żółć („gelb”), błękit („blau”), czerwień („rot”).

O możliwości zaliczenia kompozycji w poczet fonokaligramów przesądzą silnie udźwiękowiające układ powtarzające się słowa i grupy głoskowe. Opisywane rozłamywanie leksemów i udziwnianie ich zapisu sprzyja autonomizacji liter i reprezentowanych przez nie brzmień. Najsilniej czyni to jednak, dodatkowo usprawiedliwiając fonokaligramową atrybucję kompozycji, nagromadzenie onomatopei właściwych w samym centrum i w dolnej części tekstowego lasu. Widzimy – i słyszymy – tu bowiem rozliczne leśne brzmienia (jak można domniemywać, ptasie i żabie): „zirppp”, „túi-i-i”, „piih-piiih”, „reh”, „LiLiLiLi”, „SRrrrr”, „tütü”. Przypomnijmy, że dźwiękowe sensy konotowane są także przez pełnoznaczące słowa i frazy użyte w kompozycji, takie jak „Specht” (‘dzięcioł’) czy „es rauscht” (‘szumi’ – czasownik często łączący się z „lasem”, „trawami”, „liśćmi”). Znowu mamy do czynienia z mocno niestandardową poezją wizualną i dźwiękową jednocześnie.

Jeszcze inny pomysł na fonokaligram zrealizował (w kilku zresztą wersjach) Giacomo Balla. *Paesaggio + temporale* (‘Krajobraz + burza’, 1915; il. 4) w całości składa się z wypełnionych literami linii. Złożony z pełnoznaczących leksemów tytuł, stanowiący także pierwszą linię kompozycji, paradoksalnie może determinować odbiór *stricte* wizualny. Skoro bowiem wiemy, że patrzymy na krajobraz w czasie burzy, niemal automatycznie dekodujemy wizualną ikoniczność powykrzywianych, poruszonych, unoszących się „z wiatrem”, połamanych linii. Wyłapujemy także ikoniczność dźwiękową – multiplikowane litery, nawet jeśli pochodzą z udziwnionych (orto)graficznie słów języka, zaczynają przede wszystkim dźwięczeć – jako odwzorowanie burzowego wycia i świstu odebrać można na przykład zbitki „ffuuuu”, „Szuuuuiiiii”, „sssssss”. Z drugiej jednak strony mamy tu do czynienia z układem mniej więcej linearnych wersów. Czemu zatem, mimo wszystko, nie potraktować *Paesaggio* jako awangardowego wiersza stychicznego<sup>29</sup>?

Praca Balli to intrygująca przeplatanka leksemów języka i zbitek literowych. Te ostatnie uznać można za niepodrabialny stop onomatopei właściwych, eholalii i glosolalii (rzecz dość typowa dla poezji [!] różnych awangard<sup>30</sup>). Siedem pierwszych wersów interpretuję przede wszystkim dźwięko- i ruchonaśladowczo (wyławiane z korowodów liter pojedyncze leksemy, jak „SAETTA” – ‘błyskawica’, nie przekreślają tego odczytania). Sześć

<sup>29</sup> Można by nawet pokusić się o zbadanie, jaka część odbiorców uznałaby ten układ w pierwszym kontakcie za wiersz (mamy wszak kilkanaście następujących po sobie wersów mniej więcej równej długości), a jaka – za kompozycję plastyczną.

<sup>30</sup> Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, dz. cyt., s. 157, 202 i n., 304-315.





i zdarzenia w wielkim mieście) włoskie leksemy z odmiennych porządków stylistycznych i semantycznych („CAMPAGNA” – ‘wieś’, „SPACCONO” – ‘kręta’, „PIAZZA” – ‘plac’, „CAPRICCIO” – ‘kaprys’, „PROFUMATO” – ‘perfumowany’<sup>33</sup>, „UOMINI” – ‘mężczyźni’, „CAPELLI” – ‘włosy’, „DONNE” – ‘kobiety’, „campanello” – ‘dzwonek’, „PREPOTENZA” – ‘przemoc’). Znajdujemy także niełatwe w interpretacji frazy (np. „rozłamane” w przestrzeni „PASCERSI d’ARIA” – ‘żywić się powietrzem’, różnokolorowe „villano in casa tua” – ‘cham w twoim domu’). Czasami zapis (multiplikacja i graficzne zróżnicowanie liter) pozwala uznać zabiegi Cangiulla za bliskie operacjom poezji konkretnej – oto widzimy rozwiewane w różnych kierunkach, umieszczone między dwoma zbiegającymi się odcinkami „vvveENTO”, „VVVEENTOOO” („vento” – ‘wiatr’), rozszerzające się „ssspiiniiRAGLIO” („spiraglio” – ‘szczelina’, ‘szpara’, ‘pęknięcie’), rozpierające się w przestrzeni „ffffffflaAtuleeentee” („flatulente” – ‘nadęty’, ‘wzdęty’). Natykamy się wreszcie na „wyrazy” o trudnej do ustalenia referencji językowej (niejasne „nolinolin”, „oracon” czy nieoczywiste „auff” kształtem niemal tożsame z niemieckim przyimkiem) oraz najróżniejsze niewerbalne ciągi liter-dźwięków. Wiele z tych „ułamków” literowo-brzmieniowych wyróżnia się poprzez zapis większymi bądź pogrubionymi literami („UUUo”, „FA”), niektóre krzyczą czerwienią („UFF”, „-ttá-ttá”, „sss”), inne intrygują poprzez sposób i miejsce notacji (np. prawy górny róg zajmuje ujęta ukośnie sekwencja „niknących” „VVVVVVVV” – czyżby kolejne echo „vento” [‘wiatru’]?). Zdarza się, że dzięki odpodobniającemu słowa zapisowi (multiplikacja liter, ucięcie wyrazu) jako onomatopeję właściwą o nie zawsze jasnej referencji (zawsze jednak oddającą jakiś element złożonego miejskiego pejzażu dźwiękowego) odbieramy cząstki włoskich leksemów. I tak na przykład onomatopeiczne „fischia” (‘gwizdże’, ‘gwizdź’) w zapisie „FFFIIIISchia” zatracą wymiar leksykalny, stając się nieobrobionym, bardzo bliskim temu, co pozajęzykowe odzworowaniem dźwięku<sup>34</sup>; wyraziste brzmieniowo „ssspiinii” ze „ssspiiniiRAGLIO” zdaje się usamodzielniać, podobnie jak wzdłużane „f” i „e” z „ffffffflaAtuleeentee”. Analogicznie interpretuję liczne wizualne wariacje na temat „VE”, będącego najpewniej echem wykorzystanego kilkakrotnie w pełnym brzmieniu „VENTO” (‘wiatr’). Mimo niemal całkowitego braku znaków spoza alfabetu próba przełożenia tej kompozycji na zapis osiągalny przez tradycyjne drukarstwo i proste edytory tekstowe okazuje się karkołomna. Nie znaczy

<sup>33</sup> „Fuma”, wyróżnione graficznie, zaczyna także znaczyć osobno, to forma czasownika „palić” – „pali”, „pal”.

<sup>34</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, „Nóż w uhu”, dz. cyt., s. 62 i n. oraz też, *Onomatopeja*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/onomatopeja-40/> (dostęp: 5 czerwca 2017).

## Paysage

Le soir on se promènera sur des routes parallèles

L'ARBRE  
ETAIT  
PLUS  
HAUT  
QUE LA  
MONTAGNE

La lune  
ou  
tu le regardes

MAIS LA  
MONTAGNE  
ETAIT SI LARGE  
QU'ELLE DEPASSAIT  
LES EXTREMITES  
DE LA TERRE

LE FLEUVE  
QUI COULE  
NE PORTE  
PAS DE  
POISSONS

ATTENTION A NE PAS  
JOUER SUR L'HERBE  
FRANCHEMENT PEINTE

Une chanson conduit les brebis vers l'étable

*Dada almanach,*  
Berlin, 1920.

Il. 6. V. Huidobro, *Paysage*, 1920, za: G. Hugnet, *L'aventure Dada (1916-1922)*, wstęp T. Tzara, b.m. 1971, s. 179; wersja online: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/da/pages/156.htm> (dostęp: 2 sierpnia 2017)

to jednak, rzecz jasna, że *Grande folla* nie zasługuje na analizę filologiczną. Pokazuje jedynie, z jakich powodów skutecznie się dotąd takiej analizie wymykał.

Opisałam szczegółowo kilka awangardowych fonokaligramowych widokówek dźwiękowych. Podobnych kompozycji – każdorazowo bazujących na nieco innym koncepcie fonowizualnym – jest oczywiście więcej. To z pewnością grupa warta dostrzeżenia i dalszych, pogłębionych studiów. Aby dodatkowo uczynić specyfikę interesujących mnie układów, chcę zatrzymać się przy kompozycji na pierwszy rzut oka bardzo zbliżonej do prac już omówionych. Kontrapunktem dla udźwiękowionych „widokówkowych” *carmina figurata* może być niejako klasyczny pejzażowy kaligram opublikowany przez Vicente’a Huidobro w *Dada almanachu* w 1920 roku<sup>35</sup> (il 6). *Paysage* (‘Pejzaż’) przedstawia ułożony ze słów krajobraz: mamy tu drzewo, górę, rzekę, murawę oraz – w innym porządku – kilka semantycznych nieoczywistości. Próżno jednak szukać w tej pracy szczególnego nacechowania dźwię-

<sup>35</sup> Wcześniejsza wersja kompozycji datowana jest na rok 1912. Zob. też <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100342.html> (dostęp: 28 lipca 2017); <http://www.galapro.eu/sessions/dokuwiki/session-2012:gt:ic-et-creativite-linguistique:produit> (dostęp: 28 lipca 2017).

kowego (notabene także układ wizualny, bardzo pokrewny kompozycjom Apollinaire'a, nie wydaje się szczególnie ekstrawagancki). A zatem: jest pejzaż, jest kaligram, brak natomiast dźwiękowego nacechowania układu.

## B. Poza fonokaligramowością

Zdecydowana większość wizualnych widokówek dźwiękowych, jakie dotąd odnalazłam, to układy fonokaligramowe (naturalnie nie każdy fonokaligram jest automatycznie widokówką dźwiękową). Istnieje jednak grupa utworów, w których „elementy pozalingwistyczne”<sup>36</sup> – przede wszystkim rysunkowe – odgrywają rolę podobnie istotną jak ikoniczne wizualnie układy literowe. Obok „obrazków ze słów” wiele miejsca zajmuje także tekst zapisany w sposób dość tradycyjny graficznie (co naturalnie nie musi wiązać się z tradycyjnymi uporządkowaniami składniowymi). Kaligramowość – jakkolwiek dość płynne to pojęcie – zostaje wówczas zaburzona. Także w tych kompozycjach elementem wielkiej wagi bywa jednak dźwięk (znów – w fonokaligramach jest on, między innymi dzięki mniejszej roli składowych pozaalfabetycznych, elementem niejako głośniejszym).

Przykładem widokówki dźwiękowej wymykającej się formule kaligramowości może być praca Corrada Govoniego *bucato + bagni + ballo = primo amore* ('pranie + kąpiele + taniec = pierwsza miłość', 1915)<sup>37</sup>. Wygląd i dźwięki morskich fal odzwierciedlać ma tutaj rząd rosnących i malejących „M” („MMMMMMMMMMMMM[...]”). Dwie rysunkowe łódeczki unoszą się na fali, która w takim literowym sąsiedztwie przypominać zaczyna zwielokrotnione minuskułowe „m”. Trzykrotnie przywołane „*Spuma/ONDE*” ('spienione fale') także zyskują materialność wizualną i foniczną (siła powtórzeń!). Do tego: górujące nad kompozycją „SOLE” – słońce opisane jako... „kolosalny blok mydła” i „przypieczętowane” okrągłym znakiem firmowym z rysunkowym słońcem. I wreszcie – tekst opisujący przebywających nad morzem ludzi, zapisany „po bożemu” w wersach.

W tym miejscu chcę jedynie zasygnalizować, że fonokaligramowość nie wyczerpuje zrealizowanych przez awangardystów możliwości tworzenia wi-

---

<sup>36</sup> G. Gazda, dz. cyt., s. 331.

<sup>37</sup> Zob. np. *Twentieth Century Italian Poetry. An Anthology*, ed. J. Picchione, L.R. Smith, Toronto – Buffalo – London 1993, s. 144; <http://mostre.sba.unifi.it/tesori-inesplorati/it/243/rarefazioni-e-parole-in-liberta-corrado-govoni> (dostęp: 20 lipca 2017). Warto przewertować udostępnioną tu wirtualnie książkę Govoniego *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano 1915.

dokówek dźwiękowych. Tego rodzaju prace także, naturalnie, zasługują na pogłębione intersemiotyczne studia (przekraczające już jednak ramy tego szkicu).

\* \* \*

Na koniec powrócić chcę do kwestii terminologicznych. Omówione przeze mnie kompozycje bardzo rzadko trafiały pod literaturoznawczą lupę. Tymczasem w ich analizach uwzględniać należałoby kilka perspektyw badawczych: historyczno- i teoretycznoarystyczną, literaturoznawczą i językoznawczą. Wcale niełatwo przy tym znaleźć narzędzia do opisu tego rodzaju układów, nawet jeśli szuka się w repozytorium pojęciowym wspólnym kilku dziedzinom<sup>38</sup>.

Przynajmniej część zaprezentowanych układów fonokaligramowych wymaga się badań nad stylistyką (z uwzględnieniem instrumentacji dźwiękowej) i semantyką literacką. Niektóre onieśmielać mogą swoją „wielojęzycznością” – z założenia dwumedialne (operujące środkami plastyki i literatury) dodatkowo udziwniają wykorzystywane leksemy<sup>39</sup>, proponują nieoczywiste znaczeniowo glosolalie albo nieprzejrzyste semantycznie, ekspresywne brzmieniowo – i wizualnie – sploty onomatopieczno-glosolaliczno-echolaliczne. Literaturoznawca nie jest jednak wobec takich asemantyzujących układów bezradny. Najpierw musi jednak dostrzec, że to awangardowe poletko od wielu dziesięcioleci leży badawczym odłogiem.

---

<sup>38</sup> Różnego typu awangardowe pejzaże dźwiękowe dowodzą np. niewystarczalności pojęcia „partytura”, przywoływanego niejednokrotnie w badaniach nad logowizualnością awangardy.

<sup>39</sup> Trudność dla odbiorcy polskiego (i odbiorców wielu innych nacji) wiąże się z obcojęzycznością dodatkowo udziwnianych oryginałów.



*Marek Hendrykowski*

## Morfologia awangardy filmowej

**D**laczego niemal sto lat po *Mechanicznym balecie* Fernanda Légera (1923) oraz *Antrakcie* René Claira i Francisa Picabii (1924) mamy się jeszcze zajmować awangardą filmową? Może awangardowy biotop estetyczny kina dawno się wyczerpał i dzisiaj tym, co z niego zostało, jest jedynie piękne wspomnienie twórczej przygody oraz echo dawnej świetności – nieznane współczesnemu światu, a jedynie muzealnikom, historykom sztuki, badaczom kina, co bardziej ambitnym studentom szkół artystycznych i garście bywalców arthouse’ów Nowego Jorku, Bilbao, Londynu, Berlina, Paryża, Warszawy?

Czy „awangardowość” oznacza w dzisiejszych czasach kostium sztuki filmowej zakładany przez nią na specjalne okazje?

### Awangarda jako przygoda z filmem

Dla twórców takich, jak malarze i plastycy: Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, Salvador Dali, grafik Viking Eggeling, rzeźbiarze August Zamoyski i Len Lye, młody scenograf teatralny Siergiej Eisenstein, poeci Władimir Majakowski, Jalu Kurek i inni, sięgnięcie po kamerę filmową oznaczało ekscytującą osobistą przygodę połączoną z poszerzeniem pola dotychczasowych możliwości twórczej ekspresji. Niektórzy z nich, jak na przykład Jean Epstein, Louis Delluc, Siergiej Eisenstein czy Stefan Themerson, mieli zainteresowania artystyczne nie tyle niesprecy-

zowane, ile tak rozległe i różnorodne, że możemy o nich myśleć w kategoriach ludzi nowego renesansu sztuki.

Przygoda awangardystów z filmem – jak daleko sięga pamięć historii kina i sztuki filmowej – była zawsze testem nieznanych możliwości kreatywnych ruchomych obrazów. Niejako z natury swej pozostawała ona wyprawą artysty (Fernanda Légera, Marcela Duchampa, László Moholya-Nagya, Jeana Cocteau) bądź artystki (Germaine Dulac, Stelli Simon, Mary Ellen Bute, Mayi Deren) na sąsiednie, a niekiedy bardzo odległe terytoria. Wartością, której należy się po latach przyjrzeć ze szczególną uwagą, jest nie tylko sam, skądinąd bardzo bliski kinu oraz sztuce filmowej, interdyscyplinarny charakter śmiało podejmowanych eksperymentów twórczych, lecz coś więcej.

Tym czymś – na prawach wspólnego mianownika i *iunctim* całej awangardy – jest zakwestionowanie mimetyzmu sztuk przedstawiających jako ewidentnego dla awangardystów przejawu nie-sztuki. Awangardowy rewizjonizm połączył w jedno teorię i nową praktykę twórczości. Wyobrażenie – głosili i ostentacyjnie demonstrowali awangardyści – jest czymś zupełnie innym niż przedmiot, przedmiot zaś (każdy, nie wyłączając tych prozaicznych i przemysłowo produkowanych) doskonale nadaje się do przekształcenia w dzieło sztuki bądź też element tego dzieła.

Straż przednia sztuki, czyli awangarda, miała niezmiernie wyostrzoną, graniczącą ze zbiorową *idée fixe*, świadomość przeprowadzania tego typu operacji na znaczeniu obiektów wykorzystywanych przez twórcę. Uwolniony od serwitutów fabuły i więzów komercji film zdawał się znakomicie potwierdzać trafność i słuszność tak sformułowanej idei sztuki, otwierając przed twórcami nowe pole artystycznej eksploracji.

Odkrycie kina przez grono awangardowych artystów w znacznej mierze zagospodarowało tę przestrzeń poszukiwań. Obiektowość (nie mylić z obiektywizacją ani z obiektywizmem ekranowych przedstawień), rozumiana jako zabieg fokalizacji i skupienia uwagi adresata przekazu na relacji obiekt–znak, znak–obiekt, stanowi najważniejszy wyznacznik poetyki dzieł awangardy filmowej, podobnie jak dwa inne charakterystyczne jej aspekty i dążenia, a mianowicie: defabularyzacja widowiska kinematograficznego oraz jego rytmizacja. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że właśnie rytm stanowi główne medium ekspresji wszelkich prób podejmowanych przez artystów awangardowego kina.

Z czasem (w ciągu zaledwie kilkunastu lat) filmowa awangarda wykształciła repertuar własnych gatunków wypowiedzi. Wymieńmy tytułem przykładu trzy z nich: najpierw impresję dokumentalną (*Manhattan* Charlesa Sheelera i Paula Stranda, *Paryż śpi* René Claira, *Mijają godziny* Alberta Ca-

valcantiego, *Deszcz* Jorisa Ivensa), dalej poemat filmowy (*Le retour à la raison* Man Raya, *Krew poety* Jeana Cocteau, *Europa* Franciszki i Stefana Themersonów, *À propos Nicei* Jeana Vigo, *Pieśń Cejlonu* Basila Wrighta, *Sidla popołudnia* Mayi Deren) oraz symfonię miasta (*24-dolarowa wyspa* i *Skyscraper Symphony* Roberta Floreya, *Berlin – symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna, *Świt, dzień i noc Warszawy* Eugeniusza Cękalskiego, *Człowiek z kamerą* Dzigi Wiertowa, *A Bronx Morning* Jaya Leydy oraz *Manhattan Medley* Bonneya Powella).

Istotny dla naszych rozważań okazuje się nie tyle sam gatunek utworu, ile jego swoiście zaprojektowana funkcja komunikacyjna, obejmująca również sposób wytworzenia. Zauważmy, iż miasto, metropolia, architektura, ulice, mieszkańcy, morfologia olbrzymiego organizmu, rytm wielkomiejskiego życia są w filmach awangardowych traktowane nie jako obiekt mimetycznej deskrypcji, lecz na zasadzie *objet trouvé* – gotowego przedmiotu sztuki. Przedmiotu, który zostaje ukazany w charakterze znaku językowego drugiego stopnia. Doskonałym przykładem, jednym z wielu, mógłby być *Most* wspomnianego uprzednio Jorisa Ivensa.

Wchodzi tutaj w grę kluczowe dla całej sztuki współczesnej zagadnienie reprezentacji – słownej, ikonicznej i dźwiękowej. A wraz z nią kwestia głębokiej, antropokulturowej rewizji ontologii wszelkich dzieł sztuki (nie tylko nowoczesnej) jako wytworów i bytów z istoty swej symbolicznych. Jeśli zrezygnować z powszechnie przyjętych rutynowych ujęć awangardy artystycznej i odrzucić obowiązujący w podręcznikach historii sztuki sztywny podział na rozmaite, konkurujące z sobą, awangardowe „izmy” i schizmy, niezwykle intrygująco wypada w tym kontekście paralela rozwoju nauki i sztuki na przełomie XIX i XX wieku.

Pewne gałęzie i dziedziny naukowe (wśród nich zwłaszcza lingwistyka, psychologia, fizyka teoretyczna, matematyka i filozofia, skądinąd także przenikające się nawzajem) znalazły się w tamtym momencie bardzo blisko sztuki. W skrócie można by rzec, iż uczyonym i artystom omawianej epoki w wielu przypadkach jest do siebie bliżej niż na przykład kubistom i futurystom do filmowych impresjonistów bądź surrealistów. Impulsy płynące ze strony wymienionych nauk bywały nieraz bardzo inspirujące dla rozwoju sztuki nowoczesnej. Chodzi zwłaszcza o teorię względności Alberta Einsteina w powiązaniu z malarstwem kubistycznym, uwolnienie źródeł podświadomości (Sigmund Freud jako ojciec duchowy surrealistów) oraz promieniujący na wiele dziedzin, niezwykle dynamiczny rozwój lingwistyki, a w nim – o inspirującą współbieżność refleksji naukowej i praktyki artystycznej wokół dystynkcji znaku i znaczenia. W tym sensie wybitni uczeni, prekursorzy

współczesnego językoznawstwa, tacy jak: Mikołaj Kruszewski, Jan Baudouin de Courtenay, Nikołaj Trubieckoj czy Ferdinand de Saussure, okazują się bliskimi sojusznikami Igora Strawieńskiego, Kazimierza Malewicza, Marcela Duchampa, Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Tristana Tzary, Witkacego, André Bretona, Maksa Ernsta, Luisa Buñuela, Salvadora Dali, Dzigi Wiertowa czy René Magritte'a.

Gra symboliczna, jaką z upodobaniem prowadzili przez dekady artyści awangardowi, zmieniła i ukształtowała w nowy sposób podejście do dzieła artystycznego i do twórczości jako specyficznej formy działania. Mowa tu nie tylko o świadomości istnienia subtelnej różnicy pomiędzy *signifiant* i *signifié*, czyli o arbitralnie ustanowionej umowności związku między elementem oznaczającym a oznaczanym w budowie znaku. Dodajmy, że świadomość tej umowności po części była również udziałem znacznej liczby nieawangardystów. Dla twórców pracujących w laboratorium sztuki nowoczesnej różnica ta niosła za sobą o wiele więcej niż abstrakcyjny naukowy teoremat. Stała się dla nich kapitałnym źródłem inspiracji. Nie chodziło tylko o mniejszy czy większy stopień realizmu w sposobie obrazowania ani o abstrakcję i prawo do jej ukazania. Awangarda XX wieku dokonała czegoś innego. Przeorała mianowicie świadomość wszelkich form sztuki jako wytworu symbolicznego, ostentacyjnie wydobywając, eksplorując i podkreślając umowny udział czynnika reprezentacji w przedstawieniu. Malewiczowskie kompozycje figuralne z legendarnym czarnym kwadratem, Chagallowska krowa szybująca w chmurach, wielobarwne plamy Paula Klee, żyrafy z szufladami i naleśnikowe tarcze zegarów Dalego oraz Mondrianowski kwadrat zyskały odtąd status samoistnego przedmiotu – pełnoprawnego obiektu artystycznego.

Niezaprzeczalnym odkryciem awangardystów stało się potraktowanie wizerunku jako autonomicznej rzeczy, obiektu, przedmiotu. Dostrzeżona przez nich „zdradliwość obrazów” (*La trahison des images* to tytuł emblematycznego dla poruszanej przez nas problematyki obrazu Magritte'a z lat 1928-1929) dała twórcom szansę odkrywania nowych sposobów „gry w sztukę” z adresatem. Okazało się, że wszelkie wizerunki – zarówno artystyczne, jak i pozaartystyczne – z natury swej są mniej lub bardziej nasemantyzowanymi wizerunkami, memami społecznymi. Pozostają zakotwiczonymi w realiach zbiorowej świadomości obiektami, funkcjonującymi na pograniczu memu i stereotypu. Rzeczą taką mógł się odtąd stać na przykład rower lub urynek. Wystarczyło śladem Duchampa sięgnąć po nie i naruszyć tabu, a nawet tylko ostentacyjnie im zaprzeczyć za pośrednictwem anonsu: „To nie jest fajka” (*Ceci n'est pas une pipe* Magritte'a, 1929), by dokonać intelektualnej prowo-

kacji. Można też było pójść znacznie dalej i wywołać głośny obyczajowy skandal. Bez zbędnych ceregieli awangardowa sztuka filmowa podjęła doniosłą grę z przyzwoitością, a zwłaszcza nieprzyzwoitością, w skrajnych przypadkach wymierzając siarczysty policzek „powszechnemu gustowi”. Dążenie owo widać bardzo wyraźnie w filmie awangardowym – na przykładzie *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku*. Celem artystycznego ataku jest tu porządek społeczny ukazanych obiektów: zarówno ludzi, jak i rzeczy, przedmiotów, rekwizytów. Ostentacyjne naruszenie tego porządku, wytrącenie użytych przedmiotów-znaków ze stanu inercji i powszechnie przyjętej oczywistości, godzi w zastany porządek myślenia o świecie.

## Awangarda jako mit

Tylko gdy traktujemy awangardę jako mit, możemy mówić o jej cechach stałych i nieredukowalnych. Spróbujmy podążać szlakiem wytyczonym niegdyś przez Claude’a Lévi-Straussa i zrekonstruować model struktury mitu awangardy filmowej. Do modelu tego należą następujące wyznaczniki:

- offowość (alternatywność, oboczność, odmienność),
- obrazoburstwo (awangardowy ikonoklazm),
- buntowniczość (sprzeciw, kontestacja zastanego),
- eksperymentalność (poszukiwanie czegoś nowego),
- artystyczność (sztuka jako antysztuka, estetyka jako antyestetyka),
- autorskość (indywidualizm),
- nonkonformizm,
- antykomercyjność,
- manifestacyjność,
- lewicowość,
- autorefleksyjność,
- międzynarodowość (transkulturowość).

Oczywiście głębszy sens wskazanych tutaj awangardowych funkcji stałych nie sprowadza się do sporządzenia ich rejestru. Liczą się relacje między nimi i dynamika proporcji występujących w danym przypadku. Każdy z nich to osobny *casus*: Arnalda Ginny, Bruna Corry, Antona G. Bragaglii, Władimira Majakowskiego, Oskara Fischingera, Hansa Richtera, Karela Teigego, Man Raya, Marcela Duchampa, Fernanda Légera, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Antonina Artauda, Luisa Buñuela, Franciszki i Stefana Themersonów, Lena Lye’a,

Mayi Deren, Normana McLarena, Jana Lenicy, Jana Švankmajera, Juliana Antonisza i innych. Nie jest też tak, że wszystkie strukturalne wyznaczniki i aspekty wchodzące w skład awangardowości – co przed półwieczem przewidział w odniesieniu do struktury mitu Claude Lévi-Strauss – muszą wystąpić w danym przypadku jednocześnie. Nie tylko nie muszą, ale co ważne – te, które są w nich doraźnie i okazjonalnie obecne, także dają się różnie skwantyfikować – od silnie zaznaczonych do zaledwie śladowo obecnych.

Wymieniłem pośród filmowych awangardystów Duchampa, choć przecież nic nie wiadomo o tym, aby przed rokiem 1926 (kiedy w studiu Raya, z udziałem realizacyjnym Marca Allégreta, powstało jego sześciominutowe *Anémic cinéma*) eksperymentował z kinematografią. Owszem, najprawdopodobniej nie kręcił wcześniej filmów, ale jego nazwisko znalazło się w tym zestawieniu nieprzypadkowo. To Duchamp był tym, który – poprzez *par excellence* awangardową ideę znaną dzisiaj na całym świecie pod nazwą *ready mades* (termin francuski: *objets trouvés*) odegrał niezwykle doniosłą rolę inspiratora pewnego nurtu dążeń twórczych na styku filmu i awangardy. Motyw gotowych przedmiotów, które można wykorzystać w charakterze obiektów kinematograficznych, odnajdujemy w bardzo wielu filmowych próbach twórców awangardowych. Widać go jak na dłoni w *Balecie mechanicznym* Légera (1923), *Antrakcie* Claira i Picabii (1924), *Jeux de reflets et de la vitesse* (1925) i *Pięciu minutach czystego kina* (1926) starszego z braci Chomette – Henriego i, oczywiście, w *Psie andaluzyjskim* duetu Buñuel–Dali (1928) oraz *Złotym wieku* Buñuela (1930).

Idea ta prowadzi właśnie od pionierskich dokonań Duchampa, choć z nie małym zdumieniem odkryłem ją także w pierwszych fotografiach Witkacego, gdy ten uległ za młodu absolutnej fascynacji lokomotywami. W oczach artystów awangardy kino dostarcza fantastycznego – zarówno pod względem ilościowym, jak i przede wszystkim jakościowym – materiału służącego do przetwarzania w dzieło sztuki. Miasto, masa, maszyna, ale także kultura popularna (stąd sylwetka Charliego trampa w *Balecie mechanicznym*) funkcjonują w dziełach twórców światowej awangardy jako niezastąpione tworzywo: przedmiot i znak, znak i gotowy obiekt w jednym. Prawdę mówiąc, świat realny jest dla nich jednym wielkim *ready made*. Widać to doskonale w pracach awangardystów rosyjskich, zarówno w fotografiach Aleksandra Rodczenki (maszyny, obiekty architektoniczne, sylwetki i twarze proletariuszy), jak i u Siergieja Eisensteina: w *Strajku* (1924), *Pancerniku Potiomkinie* (1925), *Październiku* (1927) oraz *Starym i nowym* (1930). Pełno tam przedmiotów, których obecność na ekranie wynika nie z ich niezbędności fabularnej, lecz z nieodpartej wartości magiczno-estetycznej.

Oczywiście, nie byłoby tego wrażenia, gdyby aranżacja gotowych obiektów nie objęła podstawowej idei montażowej, jaką wyznaczył jej *collage*. Świat jest kalejdoskopową zmienną, pełną niewyczerpanych możliwości. Kompozycje kolażowe i fotomontaże ruchomych obrazów (*Mówią Niemcy, Germany Calling: Lambeth Walk* Charlesa A. Ridleya, 1941) pełnią szczególnie eksponowaną funkcję w poetyce dzieł awangardy plastycznej. W geście tym – jakże charakterystycznym dla filmowych poszukiwań i odkryć światowej awangardy – daje o sobie znać znamienne sprzeczność. Z jednej strony mamy tu do czynienia z kalejdoskopem mnożonych i mnożących się w nieskończoność kombinacji i połączeń zwizualizowanych przedmiotów, z drugiej zaś – z obrazami dekompozycji i dekonstrukcji świata rozbitego na kawałki i możliwego do scalenia tylko za sprawą sztuki nowoczesnej. Jeśli trzeba, także z wykorzystaniem arsenału środków satyry i parodii.

## Off, czyli alternatywa

Bycie na marginesie głównego nurtu stanowi istotny element strategii ruchów awangardowych. Awangarda filmowa kontestuje wszystko, co do tej pory stworzono i co odniosło względny sukces (zwłaszcza komercyjny). Na tym froncie rozgrywała się przez dziesiątki lat absolutna większość awangardowych batalii. Rzecz znamienne – nie przeszkadzało to artystom awangardowym prowadzić przez cały ten czas ożywionej gry i swoistego flirtu z kulturą popularną i masową oraz, rzecz nie bez znaczenia, czerpać środki od bogatych sponsorów i przygodnych mecenasów sztuki. Awangardowa kontestacja w filmie obejmuje sferę formy, ale nie dotyczy źródeł finansowania produkcji filmowej, które należało chronić, umiejętnie z nich korzystając. Film jest specyficzną, gdyż niezmiernie kosztowną dziedziną twórczości. Filmowcy spod znaku awangardy wykształcili więc repertuar strategii umożliwiających im dotarcie do instytucjonalnych środków finansowania tego rodzaju przedsięwzięć. W rezultacie tych zabiegów pojawiła się nowa, nieznana dotąd jakość – awangardowy film reklamowy i promocyjny. W ramach tego nurtu należy przywołać *Drobiazg melodyjny* (1933) i *Zwarcie* (1935) Franciszki i Stefana Themersonów<sup>1</sup>, *Nocną pocztę* Basila Wrighta

---

<sup>1</sup> Themersonowie w czasach kryzysu ekonomicznego znakomicie opanowali sztukę pozyskiwania sponsorów na własne produkcje filmowe. Dźwiękowy *Drobiazg melodyjny* sfinansowała stołeczna firma galanteryjna Wandy Golińskiej, a edukacyjne *Zwarcie* z muzyką Witolda Lutosławskiego zostało zamówione przez Instytut Spraw Społecznych.

i Harry'ego Watta (1936), zamówioną przez brytyjski General Post Office<sup>2</sup>, jak i całą serię znakomitych produkcji Lena Lye'a, kręconych przez niego jako filmy promocyjne dla tejże instytucji (znakomity tryptyk: *A Colour Box*, 1935, *Rainbow Dance*, 1936 i *Trade Tattoo*, 1937).

Nie jest to jedyna linia styku filmowców awangardowych z kinowym mainstreamem. Kino awangardowe stanowi widmo kina głównego nurtu. Jest tym, czym tamto nie jest i nie może się stać ze względu na rozmaite obiektywne ograniczenia i przeszkody. I *vice versa*, kinowy mainstream zawiera w sobie widmo niezrealizowanych możliwości i niespełnionych dążeń sztuki ruchomych obrazów. Uczonym, który pierwszy przejrzał istotę owego metabolizmu i połączył w spójną całość oba te wewnętrznie sprzeczne zjawiska, kreśląc model związku pomiędzy peryferiami a centrum, był Jurij Tynianow – skądinąd jeden z wybitnych reprezentantów rosyjskiej awangardy filmowej lat dwudziestych<sup>3</sup>.

## Poetyka założona vs. zrealizowana

Mówi się niekiedy, że awangardowe manifesty kina bywają o wiele lepsze od nie do końca udanych realizacji. Niektórych zagorzałych krytyków awangardy prowadziło to do wyciągnięcia opacznego wniosku, że lepiej, gdyby tych prób w ogóle nie było. Nie podzielam tego poglądu i zupełnie się z nim nie zgadzam. Praktykowanie w różnych dziedzinach twórczości, z twórczością filmową włącznie (Epstein, Delluc, Wiertow, Eisenstein i wielu innych), ma swój sens, podobnie jak sens ma teoretyzowanie na ten temat.

Wszelki manifest zawiera w sobie opis projektu idealnego. Jest teorią planowanej praktyki twórczości. Ważniejszy od gotowych odpowiedzi jest w nim dar stawiania dobrych (resp. odważnych i prowokacyjnych) pytań. Manifest awangardowy pełni szczególną funkcję zapowiedzi i obietnicy nad-

---

<sup>2</sup> Wierszowany komentarz poetycki do *Nocnej poczty* napisał Wystan Hugh Auden. Zza kadru wiersz Audena czytają Stuart Legg i – w końcowym fragmencie – John Grierson. Opiekunem artystycznym dokumentu był Alberto Cavalcanti, muzykę skomponował Benjamin Britten. Podobnie było z wcześniejszą *Pieśnią Cejlonu* Basila Wrighta (1934), wyprodukowaną przez GPO Film Unit dla Ceylon Tea Marketing Board. *Voices of commerce* słyszalne na ścieżce dźwiękowej to głosy: Alberta Cavalcantiego, Johna Griersona, Stuarta Legga i Basila Wrighta.

<sup>3</sup> J. Tynianow, *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, przeł. E. Felisiak [et al.], Warszawa 1978 oraz tenże, *O ewolucji literackiej*, przeł. A. Pomorski, w: J. Tynianow, dz. cyt. Tynianow, oprócz znakomitych studiów teoretycznych o filmie (*Ob osnowach kino*, 1927), był także scenarzystą filmów: *Szynel* (1926), *S.W.D.* (1927) oraz *Porucznik Kize* (pol. tytuł ekranowy *Car szaleniec*, 1934).

chodzącej sztuki. Poprzedza dzieło. Daje po raz pierwszy przemówić temu, co jeszcze nie istnieje, ale właśnie nadchodzi. Dotyka nieoczywistych granic artykułowanego sensu. Sam sztuką nie jest, odgrywa tylko rolę plenipotentą, który został upoważniony do złożenia stosownego oświadczenia. Ponieważ od bardzo dawna wiadomo, że pole semantyczne kolei szczególnie nadaje się do opisu awangardy, powiedzmy, że artysta awangardowy – nie tylko w filmie, lecz również w innych dziedzinach twórczej ekspresji – pełni funkcję zawiadowcy, odprawiającego z danej stacji pociąg przyszłości.

## **Obrazy na wolności, czyli artysta na swoim**

Na awangardę filmową można spojrzeć przez obiektyw szerokokątny, wówczas badacz widzi w mocno zakrzywionej i płaskiej perspektywie pewien układ jej czasoprzestrzennych napięć i krzyżujących się wektorów. Układ ten dałoby się określić mianem dynamiki synchronii. Na awangardę filmową można jednak również popatrzeć z użyciem perspektywy długoogniskowej. Na tle rozległego kontekstu widać wtedy rzut jej długiego trwania, który zawiera w sobie dynamikę diachronii. W obu przypadkach i w obu kontekstach sprawą kluczową okazuje się funkcja społeczna twórczości awangardowej i rola, jaką odgrywa ona w rozwoju kultury i świadomości artystycznej. Skuteczność awangardy filmowej nie polega na aneksji głównego nurtu, lecz na budowaniu alternatywy wobec tego, co się w nim aktualnie dzieje i cieszy popularnością.

Awangardowy podmiot egzystuje za każdym razem w polu pragnienia. Potrzebuje zarówno asysty zafascynowanego adoratora nowości, jak i pełnego rezerwy, sceptycznie nastawionego, oburzonego – świetnie, jeśli głośno protestującego – świadka. Pragnie samorealizacji we własnym dziele, jest gotów do wyjścia z artystycznego laboratorium na świat, ku zewnętrżności. Pożąda rozgłosu, oświetlenia punktowym reflektorem i gwałtownej (skandal!) reakcji ze strony wszystkiego, co nieawangardowe. Działa w przestrzeni sensu, nawet jeśli deklaruje swoje przywiązanie do absurdu, chaosu i bezsensu. Ironia i szyderstwo awangardy bywają jego zbroją. Wszelka wzniosłość skazuje go na wyśmianie. Wystrzega się więc powagi, lubi popisy, ale domaga się prestiżu. Dalekowzrocza mądrość awangardowych prorocत्व intryguje i drażni; świadomi tego awangardyści chętnie przywdziewają błazeński kostium i wkładają na głowę czapkę kukłę, wychodząc w tym stroju naprzeciw szydercom i szyderstwom. Wynik prowadzonej przez nich batalii z rutynowym i pospólnie wyznawanym porządkiem świata pozostaje nieprzewidy-

walny i nieznanym. W działaniach tych, które można by określić mianem akcji zaczepnych i nękających oddziały nieprzyjacielskie, liczy się jednak sama prowadzona kampania, a zwłaszcza wypowiedzenie wojny zaskoczonym przeciwnikowi, który reaguje milczeniem bądź wybucha świętym oburzeniem i gniewem.

## **Konkluzja**

Konkluzja? Samo wyjęcie awangardy filmowej z muzealno-archiwalnej naktaliny nie wystarczy. Żeby ją z niej skutecznie otrześć, konieczne jest ponowne odkrycie awangardowego doświadczenia zapisanego w indywidualnych dziełach i biografiach artystów. Tylko ono bowiem łączy dawną awangardę i jej napisane dziesiątki lat temu rozdziały z doświadczeniem dzisiejszych twórców, dla których ciągle nade wszystko liczy się oryginalna twórczość, wyprzedzająca swój czas i jak dawniej kreśląca zarysy nieznanym perspektyw na horyzoncie przyszłości.

## Naturokultura Tytusa Czyżewskiego

**K**onflikt kultury i natury – tego, co racjonalne, i tego, co irracjonalne; cywilizacji i środowiska naturalnego, materii i niematerialności – to jeden z awangardowych mitów, które mimo że od dawna dekonstruowane, zadziwiająco dobrze się mają. O tym, że w awangardzie racjonalność i irracjonalność to dwa oblicza tego samego, przekonują już surrealiści; o tym, że materia nie wyparła ducha, wiadomo z działań artystycznych chociażby Kazimierza Malewicza czy Wielimira Chlebnikowa, o tym jednak, że maszyna nie wyparła w doświadczeniu awangardowym natury, ciągle musimy się przekonywać<sup>1</sup>.

Tytus Czyżewski bodaj jako pierwszy polski poeta – i artysta – dekonstruuje dualizm natura–kultura i ludzkie–nie-ludzkie. Obecność w jego twórczości natury i technologii zauważano od początku, tłumacząc to połączenie albo właściwą dla estetyki dadaizmu dezynwolturą (właśnie dadaizm, zdaniem Kazimierza Wyki, pozwala uzgodnić w tej poezji prymitywizm i fascynację cywilizacją<sup>2</sup>), albo – również łączonym z dadaizmem – lękiem przed negatywnymi wpływami cywilizacji<sup>3</sup>. Gdyby szukać gdzie

---

<sup>1</sup> Tego rodzaju próbą „odzyskania” natury w doświadczeniu awangardowym jest wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* w Muzeum Sztuki w Łodzi – i towarzyszący jej katalog.

<sup>2</sup> Zob. K. Wyka, *Czyżewski – poeta*, w: tenże, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 17-22.

<sup>3</sup> Zob. np. J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6; J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 18-19; A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 21-22.

indziej, można by wskazać związki relacyjności w myśleniu Czyżewskiego z przyjętymi na polskim gruncie nowymi kierunkami w nauce, przede wszystkim z darwinizmem (niehierarchiczność, przejściowość relacji człowiek-zwierzę)<sup>4</sup>.

Badacze poezji Czyżewskiego często wydobywają na pierwszy plan silny modernistyczny podmiot, traktowany jako centralna kategoria tej twórczości<sup>5</sup>. Ja chciałabym zaproponować inną lekturę – zaprezentować podmiot wierszy Czyżewskiego jako splot sił, byt relacyjny, będący efektem związków zachodzących pomiędzy człowiekiem i nie-ludzkimi innymi: maszyną i światem natury, ożywionym i nieożywionym. W zachodnim myśleniu ciągłość między człowiekiem a naturą została zakwestionowana w związku z koniecznością – warunkowaną zachowaniem prymatu chrześcijaństwa – podtrzymywania przekonań o zasadniczej różnicy między nimi. Tak Claude Lévi-Strauss tłumaczy totemizm – jako antropologiczne narzędzie reprodukcji tego mitu nieciągłości<sup>6</sup>. Pod koniec XX wieku do głosu doszły różne koncepcje humanistyki relacyjnej (czy raczej relacjonalistycznej), oparte na myśleniu inkluzywnym, holistycznym, integrystycznym, podsuwające nowe metafory postrzegania rzeczywistości, takie jak: kłącze, *network*, sieć, asamblaż czy pokrewieństwo<sup>7</sup>; wszystkie one dehierarchizują dotychczasowy antropocentryczny układ. Gilles Deleuze i Félix Guattari proces ten nazywają deterytorializacją; zachodzi on za przyczyną układów maszynowych, stanowiących o płynności, przechodniości zmieniających swą naturę bytów<sup>8</sup>. Dowodząc posthumanistycznych dyspozycji poezji Czyżewskiego, wykorzystam Deleuzjańsko-Guattariańskie pojęcie stawania-się jako formy tak pojętej deterytorializacji.

---

<sup>4</sup> Ten kierunek myślenia podpowiada Michał Haake (w dyskusji po prezentacji mojego artykułu na poznańskiej konferencji nt. „Widzenie awangardy” z maja 2017 roku). Rzeczywiście zainteresowanie darwinizmem na początku XX wieku w Polsce było spore, o czym świadczą artykuły prasowe i przygotowana przez Kazimierza Czerwińskiego antologia *Wypisy z zakresu teorii ewolucji (Lamarck, Darwin, Wallace)*, Warszawa 1927.

<sup>5</sup> Zob. np. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*, Warszawa 2006.

<sup>6</sup> Zob. C. Lévi-Strauss, *Totemizm*, przeł. A. Zajączkowski, A. Steinsberg, Warszawa 1968.

<sup>7</sup> Zob. np. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13-32.

<sup>8</sup> Myśl nomadyczna najwyraźniej dochodzi do głosu w drugiej części *Kapitalizmu i schizofrenii*. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Warszawa 2015.

## Stawanie-się-maszyną

W stawaniu-się-maszyną – w sensie, jaki nadają tej procedurze Deleuze i Guattari – chodzi o wyjście poza opozycje między organizmem i mechanizmem. Już kłacze, uruchamiające układy łączności, heterogeniczności, wielości, jest maszyną wojenną działającą przeciwko aparatowi państwa: jednorodnemu, jednoznaczniemu systemowi językowemu/politycznemu/społecznemu<sup>9</sup>. Mówiąc o maszynowości poezji Czyżewskiego, mam na uwadze zarówno dosłowne, jak i Deleuzjańsko-Guattariańskie, abstrakcyjno-transcendentalne jej rozumienie.

Już te dosłowne, a więc odsyłające do technologii sensy, pojawiające się w komentarzach badaczy poezji Czyżewskiego podczas omawiania jej związków z dadaizmem, deterytorializują dosłownie pojętą maszynowość, celując w nieoczywistość tego pojęcia, jego tendencję do łączliwości z innymi kategoriami. Tą drogą idzie między innymi Andrzej Turowski, sugerujący pokrewieństwo Czyżewskiego z Francisem Picabia. Autor *Elektrycznych wizji* byłby w tym ujęciu, podobnie jak Picabia, nieco prześmiewczym interpretatorem maszynizmu:

Obrazy poetyckie Tytusa Czyżewskiego z tomu *Zielone oko. Elektryczne wizje* i nieco późniejszego *Wąż, Orfeusz i Eurydyka* przypominają liryczne schematy maszynistycznych obrazów Picabii [...]. W wielu wierszach Czyżewskiego mamy do czynienia z futurodadaistyczną symbiozą pierwotności i techniki, z tendencją do łączenia obrazów niespójnych, przenoszonych w inne, niespodziewane konteksty, do zestawiania pozabawionej swego początkowego znaczenia symboliki religijnej i mitologicznej z symboliką cywilizacyjną i erotyczną<sup>10</sup>.

Symbioza pierwotności i techniki czy mitologii, cywilizacji i erotyki to zdaniem Turowskiego forma dadaistycznego agonizmu, dla którego wszelkie niespójności stanowią gwarancję dziania się, czyli istnienia. Związki pierwotności i techniki w polskiej sztuce awangardowej znawca awangardy tłumaczy również pewną dyspozycyjnością zarówno futuryzmu, jak i dadaizmu do produkowania hybryd. Czyżewski – jako formista – byłby więc dobrym przykładem futuro-ekspresjonizmu czy też dadaizmu prowadzącego „pasożytniczy byt w futuryzmie”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-2, s. 221-237.

<sup>10</sup> A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 21.

<sup>11</sup> Zob. tamże, s. 22.

Efektem tego rodzaju połączeń miałyby być typowa dla dadaizmu (to on jest w tych hybrydach stroną dominującą) maszynofobia<sup>12</sup>. Z maszynistycznymi obrazami jednego z największych dadaistycznych „katastrofistów”, Francisa Picabii, kojarzy Turowski fragment dramatu *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, a następnie komentarz Czyżewskiego do *Zielonego oka*:

bucha czerwone światło  
Fallos przemienia się  
w olbrzymią **elektryczną żarówkę**.

.....  
Otwierają się drzwi grotty,  
staje w nich nagi uczerniony węglem  
bóg podziemia **Pluton**  
z młotem na ramieniu i krzyczy:

**DYNAMOFALLOS!!**

wszyscy znikają nagle – pozostaje  
świecący czerwono **fallos żarówka**<sup>13</sup>

Człowiek spłodził i rozpętał maszynę, która kiedyś zabije go, albo wywyższy.  
Zbudujemy maszyny – pojedziemy na gwiazdy, aby obserwować słońce.  
Słońce zdziwi się skąd człowiek nabrał „tyle” rozumu.  
Człowiek zbuduje mechaniczne słońce.  
Stare słońce – to stara poczwia maszyna.  
Kochajmy słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami.  
Przyszły człowiek, to elektryczna maszyna – czuła, skomplikowana, a prosta w stylu<sup>14</sup>.

Polskiego „maszynizmu” – również poetyckiego – nie należy według Turowskiego łączyć z futurystyczną apologią cywilizacji, ale z dadaistycznym, Duchampowskim z ducha sceptycyzmem. Powyższe fragmenty należałoby zatem czytać jako wyraz dystansu czy nawet ironii, jaka przypisywana bywa również Picabii i jego maszynistycznym obrazom. Ten fanatyk destrukcji, jak o nim pisze Hans Richter<sup>15</sup>, kpił z futurystycznego kultu maszyny, tak jak

---

<sup>12</sup> Tak jak stosunek futurystów do techniki można określić jako ambiwalentny, bo obok zachwyty pojawiały się w ich wypowiedziach pogarda i rozczarowanie, tak dadaizm – pisze Turowski – jest pod tym względem jednoznaczny – cywilizacyjny postęp i jego emblematy to prosta droga do katastrofy. Zob. tamże.

<sup>13</sup> T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, w: tenże, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 289 (jeśli przy cytowanych wierszach Czyżewskiego podaję numery stron, to według tego wydania).

<sup>14</sup> T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autokrytyka)*, w: tenże, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 113; tenże, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, dz. cyt., s. 289.

<sup>15</sup> Zob. H. Richter, *Dadaizm*, przeł. J.S. Buras, posłowie W. Haftmann, Warszawa 1983, s. 167.

z każdej gotowej formuły sztuki, uznając wyłącznie destrukcyjne wobec tego, co zastane, poszukiwanie formy.

Czy rzeczywiście jego *Córka urodzona bez matki* (1915) albo słynna *Parada miłosna* (1917), będące przejawem ironiczno-zabawowego podejścia do tematu maszyny<sup>16</sup>, stanowią odpowiedni kontekst dla maszynizmu Czyżewskiego? Autor *Pastorałek* nie wydaje się ani destruktozem dawnych mitów, ani piewą nowych, ani – tym bardziej – fanatykiem estetycznej destrukcji jako takiej, zwolennikiem antysztuki:

Poeta, będąc przeważnie nerwowym i zdenerwowanym dzieckiem wielkiego miasta, wchłaniał w siebie ten powszechny dynamizm współczesnej mechaniki świata cywilizowanego. Człowiek, znalazłszy się wobec maszyny, którą sam zbudował, począł określać stosunek twórcy wobec stworzonego i puszczanego w ruch potwora. W społecznym właśnie człowieku ujawnia się „konflikt pozostałości” duszy pasterza – z duszą twórcy dynamomaszyny<sup>17</sup>.

W swoim komentarzu Czyżewski daje się poznać z jednej strony jako typowy przedstawiciel nowoczesności, zaniepokojony skutkami procesu modernizacji, prowadzącej do kolonizacji życia przez bezduszną technologię – maszyna-potwór, a więc maszyna stworzona i ożywiona („puszczona w ruch”) przez człowieka, staje się dla niego zagrożeniem (jak Golem, Frankenstein czy później całe pokolenia literackich i filmowych zbuntowanych robotów). Z drugiej strony autor *Pastorałek* prezentuje się jako estetyk-antropolog (albo antyantropolog), analizujący proces kulturowej zmiany. Zarówno ślady pasterskie, jak i poczucie zagrożenia są tu kulturową projekcją człowieka początku XX wieku, jego próbą samookreślenia się wobec tego, co go otacza, a więc wszystkiego, co zastał i co sam stworzył. Przepisany na język futurystyczny mit o Orfeuszu i Eurydyce, kończący się nie apologią czy klęską miłości, ale hymnem na cześć elektrycznego dynamofallosa, nie wydaje się w tym kontekście kpina z futurystyki miłości i sztuki ani pieśnią żałobną po ich zgonie. To raczej poetyckie studium form przejściowych – na drodze do transhumanistycznie pojętego człowieka – tyleż ironiczne, ile wzniósłe. Podobnie przywoływany przez Turowskiego fragment komentarza Czyżewskiego do *Zielonego oka* – stylistyczna naiwność, dająca o sobie znać zarówno w dziecinny nieco umechanicznianiu natury i człowieka, jak i w antropomorfizacji natury i maszyn, nie przeszkadza w uznaniu tej deklaracji za próbę holistycz-

---

<sup>16</sup> Tak o jego przedrzeźniających futurystyczne uwielbienie dla maszyny pisze Krysztyna Janicka. Zob. też, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 162.

<sup>17</sup> T. Czyżewski, *Poezja ekspresjonistów i futurystów*, w: tenże, *Poezje*, oprac. i przedm. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 265.

nego – obejmującego człowieka, naturę i maszyny – spojrzenia na świat i „zaświat”.

O tym, że deklaracji tej nie trzeba czytać jako projektu dadaistycznego eksperymentu, ale jako zaczyn posthumanistycznego spojrzenia, mogłyby świadczyć echa komentarza Czyżewskiego w filmie Juliana Antonisza *Jak działa jamniczka*. Jakkolwiek to żaden „dowód” na posthumanizm Czyżewskiego, co najwyżej na antyantropocentryczną świadomość Antonisza. A jednak warto odnotować, że wykorzystujący składnię Czyżewskiego i jego anachroniczno-mechanistyczną stylistykę filmowiec (jeśli słusznie interpretuje *Jamniczka* jako nawiązanie do Czyżewskiego) dostrzega posthumanistyczny potencjał twórczości autora *Zielonego oka*. Animacja Antonisza również zagospodarowuje pole naturomechaniki i również staje się projektem etycznym – niczym pogłos wezwania: „Kochajmy słońce i nie wygadujmy na niego poza oczami” brzmi prośba: „Nie niszczy jamniczka, bo to bardzo skomplikowany mechanizm”. Animacja Antonisza, podobnie jak komentarz Czyżewskiego „infantylna” i jak mechanistyczne obrazy Picabii zasiedlona przez dziwne, skomplikowane maszyny, bardzo poważnie traktuje zarówno naturomechaniczne *continuum*, jak i problem ochrony świata, w którym nie ma szczelnych granic między tym, co nieorganiczne, a tym, co organiczne; między światem ludzkim czy zwierzęcym a światem maszyn.

Nie sposób oczywiście powiedzieć, że perspektywa antropologiczna w wierszach, dramatach i komentarzach Czyżewskiego została przekroczona w sposób zasadniczy, że stawanie-się-maszyną – tutaj jako pozycja podmiotu rozszerzonego w kierunku maszyny – dokonuje się jawnie i bezpośrednio i że efektem tego procesu jest relacja niehierarchiczna. Wystarczy jeszcze raz przywołać autorski komentarz do *Zielonego oka*: „Człowiek spłodził i rozpętał machinę, która kiedyś zabije go, albo wywyższy” – jako przykład myślenia antropocentrycznego: w wersji humanistycznej (technologia jako neutralny środek ludzkiej emancypacji) lub antyhumanistycznej (zagrożenie świata ludzkiego przez wyemancypowaną technologię). Obydwa mity: technologicznej podległości i technologicznej władzy Bruno Latour uznaje za typowe produkty nowoczesnego humanizmu<sup>18</sup>.

W poezji Czyżewskiego znajdziemy jednak formuły wykraczające poza logikę modernistycznej konstytucji, na przykład: „**Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płońdzie Dynamo-dzieci** – magnetyzujcie

---

<sup>18</sup> Zob. B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Arbiszewski [i in.], Toruń 2013.

i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”<sup>19</sup>. Można rzecz jasna interpretować to jako mieszczący się w ramach modernistycznej logiki językowy i estetyczny dadaistyczno-nihilistyczny projekt ludzkiej samodegradacji albo kolejny humanistyczny projekt kolonizacyjny, ale warto wziąć pod uwagę również posthumanistyczny potencjał tego tekstu. Patrząc z tej perspektywy, Czyżewski upomina się o nową pozycję podmiotu, o rozszerzone, relacyjne „ja”, niebędące już ani człowiekiem, ani maszyną, bo będące jednym i drugim. I tu pojawia się maszynizm „wyższego rzędu” – poezję można potraktować jako maszynę w sensie Deleuzjańsko-Guattariańskim, produkującą ruch deterytorializacji. Tę dyspozycję do „rozszerzeń” podmiotu wierszy Czyżewskiego potwierdzają teksty, w których pojawiają się ścieżki innych relacji: przede wszystkim ze zwierzętami.

## Stawanie-się-zwierzęciem

Czy odtwarzanie burzy (łamanie się drzewa, wiatr, chmury, morze) – czy ideał abstrakcyjny sztuki? [...] Artysta zwraca się poprzez formę abstrakcyjną do przyrody, gdyż wrócić musi – aby znaleźć swój własny świat przestrzenny – aby być w ośrodku piorunowej burzy – a nie tylko zewnętrznym widzem i obserwatorem. Czy identyfikowanie się z przyrodą? NIE!

Stworzyć z przyrody swój własny świat – nie świat abstrakcyjny, lecz WŁASNY.

Rzeźba, budynek, obraz, poemat to nie identyfikacja z przyrodą, to nie ABSTRAKCJA WIZJI – to przyroda bezwzględnie sama. Materialnie osobista i przestrzenna, HARMONIJNIE ZALEŻNA od ośrodka piorunowej burzy (przyrody), w którym znajduje się człowiek (artysta)<sup>20</sup>.

Ten fragment zamieszczonego w *Lajkoniku w chmurach* tekstu *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej* mógłby uchodzić za manifest sztuki performatywnej – sztuki jako performatywu. Niebędącej ani reprezentacją, ani konstrukcją, lecz ustanawianiem, stwarzaniem bytu funkcjonującego nie na prawach natury, ale jako natura. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze sztuką realistyczną, czy abstrakcyjną, zawsze będzie to w przekonaniu Czyżewskiego performatyw. Miejscem, w którym lokują się siły wytwórcze, jest podmiot, a właściwie materialnie pojęte „miejsce wspólne” natury i podmiotu – „ośrodek piorunowej burzy”. Materia nie jest tu pojmowana jako

<sup>19</sup> T. Czyżewski, *Tytus Czyżewski o Zielonym oku*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 113.

<sup>20</sup> Tenże, *Od koncepcji przyrody do przyrody samej*, w: tenże, *Wiersze i utwory teatralne*, dz. cyt., s. 200.

bierna – już sama ta „piorunująca” metafora przeczy możliwości takiego jej rozumienia – i nie jest jakoś zasadniczo oddzielona ani od człowieka, ani od sztuki, będącej tu nie tyle wytworem człowieka, ile czymś tożsamym z nim i z naturą, a właściwie czymś będącym nim samym i naturą równocześnie, bez zapośredniczeń: „nie gra roli w sztuce nic, co nie jest mną SAMYM, który tworzy OBRAZ lub poemat, KTÓRY JEST NATURĄ SAMĄ, nie identyczną, lecz w ośrodku piorunowej burzy”<sup>21</sup>.

Pomiędzy poszczególnymi elementami tej relacji zachodzi „intra-akcja” – jak pisze Karen Barad, „przeciwieństwo «interakcji», zakładającej uprzednie istnienie niezależnych bytów/*relatorum* [...]”<sup>22</sup>. „Ośrodek piorunowej burzy” zapewnia jednoczesność i tożsamość owych *relatorum*. Można chyba pójść dalej i powiedzieć, że świat poetycki Czyżewskiego to dynamiczny proces intra-aktywności, poddającej rekonfiguracji i deterytorializacji struktury, granice, sensory poszczególnych bytów: ludzkich i nie-ludzkich: zwierzęcych, organicznych, nieorganicznych, technologicznych, estetycznych i społecznych. Dwie osie tego procesu intra-akcji wydają się najważniejsze: człowiek-maszyna i człowiek-zwierzę. Zobaczmy, jak to wygląda w jeszcze jednym tekście dyskursywnym, „nieprogramowym programie” *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*:

Żywiół – od ogólnego mechanizmu do instynktu zwierząt – będziemy braćmi zwierząt i będziemy się uczyć od nich instynktowej sztuki, kochać będziemy maszyny, gdyż one nasze siostry, i zwierzęta, bo one nasi nauczyciele i bracia<sup>23</sup>.

Deklaracja, która ujrzała światło dzienne w czasopiśmie „Formiści” w 1921 roku (z. 4), znajduje estetyczny wyraz w twórczości poetyckiej Czyżewskiego. Tylko Czyżewskiego – pozostali formiści, tak zresztą jak futurodadaści, obawiają się maszyny i nie wkładają zbyt wiele energii w naukę, jaką mogliby nam zaferować „bracia zwierzęta”<sup>24</sup>. Projekt „instynktowej sztuki” (a należy pamiętać, że instynkt w poezji Czyżewskiego pojawia się często w towarzystwie przymiotnika „elektryczny”) ma jednak najwyraźniej

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 201.

<sup>22</sup> K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 340.

<sup>23</sup> T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*, w: tenże, *Poezje*, dz. cyt., s. 269.

<sup>24</sup> O negatywnych skutkach umaszynowienia współczesnej sobie kultury pisze m.in. Bruno Jasiński w *Nogach Izoldy Morgan* (Lwów 1923); wielkim przeciwnikiem maszynizmu jest Witkacy – jego *Nienasycenie* (Warszawa 1930) można by nazwać eposem antymaszynistycznym.

charakter propektywny, chce mieć wymiar sprawczy, nastawiony jest na dokonywanie odważnej rekonfiguracji świata. Rekonfiguracji, która na dobrą sprawę zaczęła się dopiero niedawno.

Agambenowska maszyna antropologiczna, oddzielająca to, co ludzkie, od tego, co zwierzęce, organiczne od nieorganicznego, *bios* od *zoe*, wspiera się na starych filozoficznych koncepcjach, którym początek dał Arystoteles, proponując podział duszy na wegetatywną, zwierzęcą i rozumną. Kolejne ogniwa stanowią: Kartezjusz z jego kategoryzacją substancji na myślącą i rozciągłą, Kant, Heidegger, Bataille, Habermas, a ostatnie – póki co – mógłby stanowić Žižek. Wszystkie one separują *bios* od *zoe*<sup>25</sup>. Materialne *zoe*, jak pisze Rosi Braidotti, jako „nie-bio-logiczne” albo jest wyłączone z pola dyskursu, albo – jak w przypadku Agambenowskiego „otwartego” – zostaje weń włączone właśnie jako z konieczności wyłączone, po to by zagwarantować ramy dla podmiotu<sup>26</sup>:

Podział życia na życie wegetatywne i życie relacyjne, organiczne i zwierzęce, zwierzęce i ludzkie jest zatem ruchomą granicą przebiegającą wewnątrz każdego żyjącego człowieka i bez tej wewnętrznej cezury proste rozstrzygnięcie, czy coś jest ludzkie, czy też nie, byłoby prawdopodobnie niemożliwe<sup>27</sup>.

Zwolennicy teorii posthumanistycznych nie podtrzymują myślenia w kategoriach podziałów, tym bardziej nie uznają za słuszne wyznaczenia linii ich przebiegu w człowieku, między innymi dlatego, że w ich rozważaniach człowiek przestaje być podstawowym punktem odniesienia. Wspomniana już Karen Barad, autorka koncepcji realizmu sprawczego, odpowiedzialnymi za rekonfigurację granic (m.in. określających to, co ludzkie, i to, co nie-ludzkie) czyni praktyki dyskursywne (inaczej: praktyki wytwarzania granic, posiadające implikacje materialne).

W poezji Tytusa Czyżewskiego byty ożywione i nieożywione, zwierzęce, roślinne, kosmiczne, a także zjawiska przyrody nie mają z góry przypisanego miejsca, nie można też powiedzieć, że „instynktowa sztuka” polega po prostu na podniesieniu bytów nie-ludzkich do „godności” ludzkiej. Tak mogłoby to jednak wyglądać w *Poznaniu*, którego bohater, ślimak,

---

<sup>25</sup> Na temat Agambenowskiej „maszyny antropologicznej” zob. J. Bednarek, *Maszyna antropologiczna - instrukcja demontażu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”, <http://ekstenso.nazwa.pl/novakrytyka/spip.php?article435> (dostęp: 10 października 2017).

<sup>26</sup> Zob. R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe*, dz. cyt., s. 302-304.

<sup>27</sup> G. Agamben, *Otwarte*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 125.

[...] usiadł  
na źdźble nikłej trawy  
Aby popatrzeć z góry na przyrodę  
Widzi miasta wsie doliny  
zrozumiał wtędy wszechbył  
Tajemnicę toczącego się koła  
Liczbę            Przyrodę            Śmierć  
                         ?  
                         Jak  
                         Człowiek

W antropocentrycznych segregacjach ludzkiego i zwierzęcego pojawia się często koncepcja, że zwierzę ma najbardziej bezpośredni kontakt z byciem, pozostaje jednak ślepe na ową bezpośredniość; jego relację z byciem można by zatem określić jako zamknięcie-w-otwartości<sup>28</sup>. Ślimak Czyżewskiego, podobnie jak ślimak licznych autorów haiku, dokonuje bezpośredniego wglądu w świat życia – jest „Jak/ Człowiek” (ze znakiem zapytania), „widzi” – nie tylko „patrzy”. Jednak odniesienie do człowieka okazuje się tu niejednoznaczne. Zacytowana zwrotka to środek wiersza – przed nią znajduje się rozchylony tekst anonsujący ślimaka i jego ciemne zwoje jako miejsce nieomal *satori* (ale dla kogo? dla ślimaka? dla człowieka?), a po niej następuje ostatnia zwrotka:

Gdy kołysz się w łodzi  
w której wypłynął rano  
          pewny przewidujący  
          a nie wiedzący nic  
by dobić do brzegu obcego  
          gdzie jest poznanie  
          ?  
          **Nigdy** albo **Nic**

Mam wrażenie, że zmiany praktyk dyskursywnych (rozumianych zgodnie z posthumanistycznym ujęciem Barad) dokonują się w tym tekście kilkakrotnie: wiedza przemieszczona zostaje z tradycyjnie ludzkiego punktu widzenia na zwierzęcość, zwierzęcość zostaje zrównana, a może wyniesiona ponad to, co ludzkie, a wreszcie ludzkie i nie-ludzkie zostają zrównane w niewiedzy. Perspektywa antropomorficzna wydaje się oczywista, ale równocześnie nie jest określone, gdzie przebiegają granice tego, co ludzkie, co o nich stanowi. Czy obcy brzeg to „brzeg ludzki”? Czy tam jest poznanie? Czy może problem

---

<sup>28</sup> Zob. J. Bednarek, *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, dz. cyt.

poznania jest nierozstrzygnięty? Albo raczej jest rozstrzygnięty negatywnie: „Nigdy albo Nic”?

Już w tym wczesnym wierszu to, co zwierzęce, problematyzuje to, co ludzkie. Natura została tu co prawda kulturowo oznaczona, ale okazała się nie w pełni podatna na działania kulturowe. Albo inaczej: natura i kultura okazały się tak samo materialne i tak samo rozumne/duchowe (kulturowe). Dekonstrukcja granic dokonała się głównie w obrębie praktyk poznawczych – nie można uznać, że „należą” one wyłącznie do człowieka. I nie chodzi o to, że w wierszu Czyżewskiego mamy do czynienia z myślącym, metafizycznym ślimakiem, rzecz raczej z tym, że dochodzenie człowieka do wiedzy (albo wiedzy o niewiedzy) odbywa się „przy użyciu” ślimaka, albo raczej „dzięki” niemu. Te epistemologiczne nieoczywistości i materialność naturokultury ujawniły się w *Poznaniu* również w postaci wydobytej materialności tekstu (typografia, wersaliki, boldy).

Większość „ludzko-zwierzęcych” tekstów Czyżewskiego stanowczo mniej ostrożnie obchodzi się z granicą ludzkie–nie-ludzkie. Ucieleśnione, rozszerzone i relacyjne „ja” ma – czy raczej uruchamia w sobie – cechy będące potencjami; człowiek i zwierzę to byty zaangażowane w intra-aktywne stawanie się. Nieraz co prawda nadrzędną kategorią pozostaje ludzki umysł, ale rozszerzony o dyspozycje do przechodzenia na pozycje natury lub maszyny. Tak jest na przykład w *Intermezzo z Elektrycznych wizji* (s. 61), gdzie przemieszane elementy światów organicznego i nieorganicznego, zwierzęcego i ludzkiego stanowią podstawę do konstatacji podmiotu: „Zbliża się moja synteza”, po czym następuje apologia „przemieszczonego” rozumu: „A teraz idę do czuciowej/ Do przepotężnej Machiny/ Mego Rozumu”. Kolejna część *Elektrycznych wizji*, którą otwiera obraz „dynamopantery”, to wizja podmiotu człowieko-ptaka:

Ręce nagie wyciągam przed siebie  
Ręce moje lotne ptakoskrzydła  
Widzę góry rzeki macki polipa  
Dotykam lasów gór dolin  
Szukam chrztu święceń wyzwolin  
Widzę przyjaciół na maskowym balu

(*Wizja II*, s. 62)

Ta wizja, można by powiedzieć: nomadyczna, odwołuje się nie tylko do podmiotu somatycznie poszerzonego o właściwości ptaka – ostatecznie posiadanie skrzydeł jest jednym z podstawowych kulturowych mitów ludzkości – ale podmiotu określanego przez pragnienie doświadczenia wszystkiego, od

gór i rzek do macek polipa, od obłoków do kłosa wyrastającego z czaszki trupa. Doświadczenia, dodajmy, które nie może być udziałem kogoś/czegoś, co jest na zewnątrz, a tylko wewnątrz natury, jako jej dyspozycja – albo ona sama. W gruncie rzeczy zatem chodzi o pragnienie bycia naturą, podzieloną na poszczególne byty, ale i ich „synteza”, jednością.

Wrażenie jedności doświadczanego przez podmiot wierszy Czyżewskiego świata (i jedności ze światem) uzyskujemy często dzięki przemieszczeniom cech, które nie są trwałymi atrybutami, ale dyspozycjami bytów do wchodzenia w przeróżne kombinacje, dające niejednoznaczne ontologicznie połączenia: „w gaju złote szczygliki/ mosiężne kapele/ *czelle*/ [...] czarne złote czerwone/ maszyny rozwścieklone/ poją huczą nęcą” (*De profundis*, s. 71). Podłożem tych materialno-kulturowych kombinacji jest zazwyczaj afekt: radosna afirmacja, doświadczenie intensywności podmiotu, rozszerzonej potencji. Afektywność jako zdolność podmiotu do wolności i do wchodzenia w interakcje Rosi Braidotti łączy ze Spinozjańskim *conatus*, czyli, jak mówi, „afirmatywnym aspektem mocy”<sup>29</sup>. Dla Deleuze’a i Guattariego z kolei ta potencja przybiera formy witalistycznego maszynizmu – czy maszynowego witalizmu<sup>30</sup>.

Afektywna afirmacja obejmuje wspólnotę ludzi, zwierząt, ziemi i sztuki. Sztuka, jak zapowiedział Czyżewski w tekście *Od koncepcji przyrody – do przyrody samej*, jest z naturą tożsama – po prostu nią jest. W czwartej części *De profundis* twórca daje swej tezie taką ilustrację:

Jaskółka czarnobiąta  
malowała swe gniazdo budowała  
bocian i w lecie wiewilga  
artyści złoto-biali  
i przyszła elektryczna fala  
[...]  
i malowały się syreny korale i sepie  
i przyszły bożki z **taka-huhu**

rzeźby krokodyle i żółwie  
i kolibry malujące się cienkim pędzlem  
w zwierciadle pąsowych jezior

---

<sup>29</sup> R. Braidotti, dz. cyt., s. 291.

<sup>30</sup> Zob. na ten temat J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2-3, s. 162, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2701/2683> (dostęp: 30 kwietnia 2017).

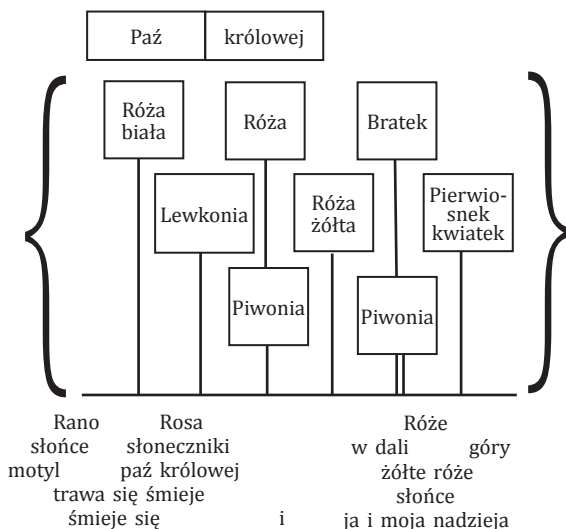
i przyszyły zahipnotyzowane  
złotowiejące rajskie ptaki  
malowały śpiewały budowały  
    sztukę zwierząt  
gniazd piór skrzydeł  
i przyszedłem ja artysta  
ich uczeń ich medium ich poddany Rafael  
i stworzyłem pół kolibra-nietoperza  
[...]  
ale nie była to ta sztuka  
i poszedłem w głębie wód elektrycznych  
czerwono-płetwych i bursztynowych  
i tam znalazłem pracę dla siebie  
galwano-obraz  
-----  
gwiazdo 7-miu kolorów  
największego artysty zwierzęcia  
i zostałem jego uczniem  
tęcze zorze północne cyklony  
magnetyzm instynkt istotność  
rodzą mnie rodzą mnie rodzą mnie

Antropocentryczna perspektywa, pozwalająca postrzegać zwierzęta jako artystów, a ich zachowania jako działania artystyczne, zostaje tu skontaminowana z perspektywą antyantropocentryczną – zakwestionowany został kierunek ewolucji. To zwierzę jest największym artystą i (ludzki) podmiot uczy się od niego; sztuka to natura, artystę rodzą – nie raz, ale wielokrotnie, może ciągle – „magnetyzm instynkt istotność”. Centrum tej triady nauki, natury i „wartości ludzkich” stanowi instynkt. Antyesencjalistyczny, nieumocowany w jednym bycie, ale rozproszony w naturze witalizm, a jednocześnie uważność, jaką podmiot darzy zwierzęta i świat nieorganiczny, wrażliwość na sztukę-naturę stanowią o jego *potentia*, o afektywnej dyspozycji do wchodzenia w interakcje z naturą i doświadczania wolności natury. Tu nie ma podziału na *bios* i *zoe*; nomadyczny, a zarazem osadzony we wspólnocie natury podmiot staje-się-zwierzęciem – ze wszystkimi konsekwencjami tego procesu, o jakich piszą w *Mille plateaux* Deleuze i Guattari. Subwersywne, intensywne życie jako wieczne rodzenie się to życie nieprzewidywalne, wystawione na intra-akcje z nie-ludzkimi innymi i oczekujące tych intra-akcji. Nie tylko zresztą ze zwierzęcymi innymi, ale i roślinnymi.

## Stawanie-się-rośliną

Spójrzmy na jeszcze jeden „wiersz” Tytusa Czyżewskiego:

### MECHANICZNY OGRÓD



(1920)

T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród*, w: tenże, *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922, s. 24

W *Mechanicznym ogrodzie* spotykają się kwiaty, których kwitnienie nie wypada w tym samym czasie i których wysokości – jeśli wyznacza je odległość od „poziomu ziemi” (dolnej kreski) i odpowiadająca jej łodyga (pionowe kreski) – nie zgadzają się z „naturalnymi”. Obrazowość nie służy tu odróżnianiu kwiatów – temu służą znaki słowne – ale wręcz przeciwnie, jednakowe kwadraty ujednolicają, automatyzują wyglądy. To samo dotyczy motyla – jego dwukomorowe „ciało”, na które składają się dwa złączone kwadraty, odpowiadające dwu parom skrzydeł, jest mniejsze od kwiatów i uwolnione od podłoża. Jak w większości obrazów przedstawiających martwe natury „ożywione” motylem, paź królowej tyleż różni się od reszty, ile do niej upodabnia – na martwych naturach motyl stanowi często jedyny żywy element, ale podlega tym samym prawom kolorystycznej estetyczności; w wierszu-obrazie Czyżewskiego jest mniejszy i „niedociążony” kreską, ale poza tym wygląda jak kwiaty.

Kwiaty i motyl, a więc elementy umieszczone nad poziomą kreską, z lewego boku ujęte wspólną klamrą, przypominają schemat ogrodu, są mecha-

niczno-automatyczne – układają się w rzędy, w równych odległościach, jakby realizowały Heglowską wizję rośliny-automatu: „Postać rośliny jako taka, która nie wyzwoliła się jeszcze z indywidualności w podmiotowość, pozostaje [...] bliska formom geometrycznym krystalicznej regularności”<sup>31</sup>. A więc rośliny i owady mogłyby tu być postrzegane – jak u Hegla – jako „gorsze”, niewyzwolone. Równie dobrze można by je postrzegać jako „sztucznie zautomatyzowane”, zaprogramowane przez człowieka w mechanicznym ogrodzie. Jak dowodzą badania Normana Brysona, malarskie martwe natury rzadko miały charakter pastoralny, częściej składały się na nie kwiaty dekoracyjne, będące efektem pracy człowieka i sporych nakładów finansowych, a nie „dary natury”<sup>32</sup>.

Niezależnie od tego, o jaką mechaniczność roślin chodzi, w wierszach Czyżewskiego nie jest ona siłą czy dyspozycją wyłączną. To, co dzieje się „pod kreską”, a co również współtworzy obraz mechanicznego ogrodu, rozszerza obraz o komplikujące ten układ elementy natury i o – jak powiedziałyby Hegel – wyzwoloną z natury podmiotowość. Z tym że w ujęciu Czyżewskiego nie chodzi o wyzwolenie, ale o włączenie. „Ja” jest ostatnim – i umieszczonym najniżej – elementem tego układu, jak w kilku innych wierszach<sup>33</sup> potraktowanym zresztą neutralnie, trzecioosobowo. Mechaniczność aliteracji i wyliczenia zostaje „przelicytowana” podmiotowością śmiechu, w którą włączone są trawa, słońce i „ja”. Nie bez znaczenia jest pewnie i to, że owo *carmen figuratum* pozwala się czytać na różne sposoby, a więc relacje pomiędzy poszczególnymi elementami obrazowo-słownego układu nie są ostatecznie określone – być może tylko trawa się śmieje, a „ja” i „moja nadzieja” żyją niezależnie; może stanowią gałąź kwiatu – ewentualnie jego podłoże – na który składają się róże, góry, żółte róże i słońce? Jak widać, rzeczywistość organiczno-nieorganiczna potraktowana jest przez Czyżewskiego jako sfera, by tak rzec, wolnych związków, dopuszczająca przemieszczenia na linii ludzkie-nie-ludzkie. Śmiech może być ludzką stroną natury, ale równie dobrze – zaryzykujemy takie twierdzenie – emocjonalność można by tu potraktować jako roślinną stronę człowieka. Na pewno stanowi ona w *Mechanicznym ogrodzie* (wbrew tytułowi) podstawę ich wzajemnych relacji. Temu, co

<sup>31</sup> G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przekł., wstęp, komentarz Ś.F. Nowicki, Warszawa 1990, s. 369.

<sup>32</sup> Zob. N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990, s. 104; M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 153.

<sup>33</sup> Zautonomizowane „ja” pojawia się m.in. w wierszach z cyklu *Elektryczne wizje* z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (1920).

na powierzchni wydaje się mechaniczno-automatyczne, przeczy (uzupełnia? równoważy?) subwersywny potencjał głębi. Albo inaczej: to, co rozum (wszystko, co „nad kreską”) uczynił mechanicznym, emocje uorganiczyły (organiczne *carmen figuratum*), i to z nimi wiąże się nadzieja – być może na zachowanie czy też przywrócenie stanu symbiozy pomiędzy ludzkimi i nie-ludzkimi partnerami.

Z perspektywy antropocentrycznej stawanie-się-zwierzęciem, tak jak stawanie-się-rośliną i stawanie-się-maszyną, jest procesem destrukcyjnym, w perspektywie posthumanistycznej to uwolnienie podmiotu do związków, filiacji, czyli intra-akcji, jakie w ramach antropocentryzmu są nieosiągalne. „Czy istnieje lepsza racja pisania niż wstyd z powodu bycia człowiekiem?”<sup>34</sup> – pyta Deleuze, po czym dodaje: „literatura zaczyna się tylko wtedy, gdy rodzi się w nas trzecia osoba, która pozbawia nas władzy mówienia Ja [...]”<sup>35</sup>. Poezja Czyżewskiego, a przynajmniej spora jej część<sup>36</sup>, próbuje wyjść poza perspektywę „ja”; stawanie się (innym), niezróżnicowanie, poszukiwanie sąsiedztwa – jednym słowem, maszynowa formuła podmiotowości – lepiej oddają jej „działanie” niż przykładane do niej modernistyczne kategorie. Nie mówiąc już o tym, że stanowią one zapoznany wymiar awangardowości tej poezji.

---

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 6.

<sup>35</sup> Tamże, s. 8.

<sup>36</sup> Pole rozgrywania posthumanistycznych intra-akcji wyznaczają przede wszystkim pierwsze tomy Czyżewskiego: *Zielone oko...* i *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny* (1922) oraz dramat *Wąż, Orfeusz i Eurydyka. Wizja antyczna* (1922). *Pastorałki* (1925) to już zupełnie inna poetycka przestrzeń, skonstruowana dużo bardziej tradycyjnie.

## Wąski margines awangardy – wokół Józefa Wittlina

**W** opracowaniach historycznoliterackich poświęconych polskiej awangardzie wśród ważnych nazwisk budujących jej dzieje próżno szukać Józefa Wittlina. Był on wprawdzie związany z poznańskim „Zdrojem” i to nakładem tego pisma ukazały się w Poznaniu jego debiutanckie *Hymny*. Mimo to jednak nie daje się on łatwo określić jako twórca awangardowy, nie tylko ze względu na problematyczny w tym względzie status samego „Zdroju”<sup>1</sup>, lecz także dlatego, że sam rychło po debiucie – zdaniem badaczy – odwraca się „ku innym prądom”<sup>2</sup>. Jest więc Wittlin opisywany (raczej *unisono*) jako poeta „klasycznej” dykcji: tłumacz Homera i eposu o Gilgameszu, autor powieści „stylizowanej na mit”<sup>3</sup>, piewca malarstwa starowłoskiego, wielbiciel Italii i Grecji, wreszcie – pisarz zainteresowany zagadnieniami religii i duchowości. Dlaczego zatem przywoływać tę postać w kontekście rozważań o awangardowym widzeniu, skoro wiadomo skądinąd, że formacja awangardowa kształtowała się w opozycji do wartości tradycyjnych, z którymi Wittlin bywa najczęściej kojarzony? Warto tak uczynić,

---

<sup>1</sup> Por. G. Gazda, *Awangarda*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Semczuk, M. Puchalska, A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 63. Gazda stoi na stanowisku, że ekspresjonizm kręgu Zdroju przypisać należy do nurtów awangardowych, pomimo że współcześni (a za nimi część historyków literatury) co do takiej atrybucji nie byli zgodni.

<sup>2</sup> M. Kłańska, *Jan Stur und der polnische Expressionismus*, w: *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Hrsg. H. Kircher, M. Kłańska, E. Kleinschmidt, Köln 2002, s. 195.

<sup>3</sup> Tak nazwała Wittlinowską *Sól ziemi* Ewa Wiegandt – por. też, *Wstęp*, w: J. Wittlin, *Sól ziemi*, wstęp i oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, s. LXXIV.

moim zdaniem, z dwóch powodów. Po pierwsze, jestem przekonana, że zarówno Wittlinowska przynależność do awangardy (czy, ostrożniej, znaczne i życzliwe zainteresowanie podnoszonymi przez nią zagadnieniami), jak i „odwrót” od niej pozostawiły w jego dziele pewne interesujące, lecz rzadko dostrzegane ślady. Innymi słowy, jego widzenie literatury, i sztuki w ogóle, zadłużone jest w „widzeniu”, jakie pisarz wyćwiczył, obcując z dziełami awangardowymi. Po drugie, Wittlinowska krytyka pewnych awangardowych poczynań wyznacza pewien bardzo oryginalny trop krytycznego widzenia awangardy, tym ciekawszy, że ujawniający się nie w refleksji formułowanej *ex post*, lecz w bezpośredniej reakcji na obserwowany i analizowany przez pisarza rozwój awangardowych nurtów i instytucji.

W pierwszej części szkicu przyjrę się Wittlinowskim relacjom z przedstawicielami wczesnych polskich nurtów awangardowych. Szczególnie sposób rozumienia przez pisarza *formy* dzieła wydaje się kształtować w nawiązaniu do koncepcji formistów. W drugiej części przedstawię stosunek pisarza do awangardowych postulatów dokonania zmiany społecznej poprzez sztukę, na polskim gruncie podnoszonych w latach dwudziestych zwłaszcza przez środowisko Awangardy Krakowskiej – a więc wtedy, gdy powstają znane eseje Wittlina poświęcone problematyce zadań i zobowiązań literatury i sztuki, takie jak *Barbarzyństwo* czy *Inwentarz kultury narodowej*. Moim celem jest wykazanie, że Wittlin, dzieląc z awangardzistami cały szereg obserwacji i przeświadczeń, świadomie buduje projekt przekraczający niektóre spośród kluczowych rozwiązań przyjętych przez awangardę. Ostatnia, trzecia część rozważań poświęcona jest analizie Wittlinowskich opisów dzieł dawnego malarstwa i odpowiedzi na pytanie, czy jego ogląd sztuki dawnej nosi jakiegokolwiek świadectwa sproblematyzowania „widzenia” w kontakcie z dziełami awangardowymi.

## Wobec formistów (forma)<sup>4</sup>

W dotychczasowych studiach nad dziełami Wittlina niewiele miejsca poświęcano pozostawaniu twórcy w orbicie dwu odmiennych środowisk. Pisarz swe pierwsze utwory poetyckie ogłosił drukiem w Poznaniu i publikował na łamach „Zdroju”, pochodził jednak ze Lwowa – miasta, które zarówno za cza-

---

<sup>4</sup> W tej części tekstu wykorzystuję ustalenia, jakie zawarłam w książce *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017, s. 116-119.

sów swej przynależności do monarchii austro-węgierskiej, jak i później, w pierwszych latach niepodległej Polski, stanowiło ważny – i zdecydowanie odmienny swym charakterem od Poznania – ośrodek kulturowy. Przypomnijmy, że pisarz mieszkał we Lwowie od 1908 (początek edukacji gimnazjalnej) do 1922 roku (z przerwą w latach 1914-1918). Przeżył tam więc nie tylko wojnę polsko-ukraińską (o której doświadczeniach mówi wprost w esejach i wierszach), ale także inicjację w sztukę nowoczesną.

Publiczność we Lwowie jeszcze przed wojną miała okazję zetknąć się z nowymi kierunkami w plastyce. W roku 1913 nową sztukę zaprezentowano na Wystawie Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów, w której wzięli udział artyści niemieccy, czescy, a także rosyjscy, tacy jak przebywający w tym czasie w Niemczech, bliscy ekspresjonizmowi Wassily Kandinsky czy Aleksiej Jawlenski<sup>5</sup>. W kwietniu 1918 roku otwarto natomiast we Lwowie wystawę Ekspresjonistów Polskich, a ogłoszona przez „Gazetę Wieczorną” ankieta sprowokowała wielu profesorów i krytyków sztuki do wypowiedzi na temat ekspresjonizmu ogłaszanych na łamach prasy przez kilka kolejnych miesięcy. Także w latach 1920 i 1922 organizowano we Lwowie wystawy sztuki awangardowej – im także towarzyszyły prasowe wystąpienia krytyków. Lwowscy plastycy stworzyli grupę artystyczną, określając siebie, podobnie jak artyści działający w Krakowie i Warszawie, mianem formistów (należeli do niej m.in. Ludwik Lille, Stanisław Matusiak, Zygmunt Rudnicki, Zofia Vorzimmerówna).

Nie ma wątpliwości, że Wittlin znał środowisko polskich formistów oraz jego artystyczne dokonania w stopniu, który czynił go kompetentnym do zabierania głosu w sprawie nowych kierunków w sztuce. Pisarz przemawiał na otwarciu wystawy formistów w Krakowie, w Pałacu Sztuki w styczniu 1921 roku<sup>6</sup>, na której prezentowali swe prace między innymi: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Zbigniew i Andrzej Pronaszko, Konrad Winkler, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jego znajomość z formistami nie była jedynie epizodyczna. Autor *Hymnów* publikował swoje wiersze w wydawanym w Krakowie czasopiśmie „Formiści”. (W numerze 2 z kwietnia 1920 roku ogłosił fragmenty *Kantaty dziecinnej*, a jego wiersze sąsiadowały m.in. z poezjami Ty-

---

<sup>5</sup> Zob. Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975, s. 14. Baranowicz zwraca uwagę, że „Mimo zasadniczych różnic istniejących między tymi trzema kierunkami [futuryzmem, kubizmem i ekspresjonizmem – K.S.H.], nazwy ich przez szereg lat bywały używane wymiennie, w sposób nie zawsze odpowiadający rzeczywistości”.

<sup>6</sup> Zob. list do Kazimierzy Żuławskiej z dn. 21.01.1921, w: J. Wittlin, *Listy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996, s. 21.

tusa Czyżewskiego, Stanisława Młodożeńca, Brunona Jasieńskiego i Guillaume'a Apollinaire'a, rysunkami Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego i Ludwika Lillego oraz fotografiami rzeźb Zbigniewa Pronaszki i Jana Hrynковского<sup>7</sup>; w numerze 4 z kwietnia 1921 roku Wittlin wymieniony został jako współpracownik czasopisma.) Jego wieczór poetycki we Lwowie 12 maja 1920 roku nieprzypadkowo w intencji organizatorów obu wydarzeń zbiegł się z trwaniem wystawy Formistów Polskich, związanych z Krakowem (15 kwietnia – 15 maja 1920), a także z wydarzeniami kulturalnymi z maja 1920 roku, kiedy to „frontalny atak awangardy ruszył na Lwów”<sup>8</sup>. Pisarz nie tylko interesował się zatem ówczesną awangardową plastyką polską i powszechnie uważany był za jej kompetentnego komentatora (świadczy o tym choćby fakt zaproszenia go do zabrania głosu na otwarciu wystawy), ale też miał na jej temat przychylnie zdanie. Warto nadmienić, że jego przekład *Gilgamesza* ukazał się w 1922 roku ozdobiony ilustracjami Lillego – jednego z głównych przedstawicieli formizmu we Lwowie<sup>9</sup>. Sam zaś Wittlin w esejach i wywiadach z połowy lat dwudziestych wykazuje się znajomością zarówno awangardy rodzimej (m.in. pism Chwistka<sup>10</sup>), jak i obcej (kubizm, dadaizm<sup>11</sup>).

Ekspresjonizm grupy krakowskiej, której obecność we Lwowie w latach 1918-1922 była istotnym wydarzeniem kulturalnym, różnił się znacznie od twórczości artystów poznańskich, także określanych tym mianem. Krakowianie akcentowali zwłaszcza zagadnienia formy (co zresztą stało się przyczyną przyjęcia przez grupę w roku 1919 nazwy „formiści”). Konrad Winkler, jeden z głównych teoretyków formizmu, wskazywał jako cel podejmowanych działań artystycznych syntezę niemieckiej emocjonalności i francuskiego kubizmu<sup>12</sup>. Prowadziło to do skupienia się na formie bez związku z mimetyzmem czy psychologizmem dzieła. Ranga przyznawana formie odróżniała Ekspresjonistów Polskich od artystów środowiska poznańskiego, w którym

---

<sup>7</sup> Szerzej na temat krakowskiego czasopisma por. M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 193-217.

<sup>8</sup> J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 107.

<sup>9</sup> *Gilgamesz. Powieść starobabilońska*, przeł. J. Wittlin, Lwów 1922. Ilustracje Lillego, jak podaje Małgorzata Geron, odznaczały się „dużą ekspresją”, „deformacją formy o ostrych i kanciastych krawędziach, podkreślonych zdecydowanymi światłocieniem”. Zob. M. Geron, dz. cyt., s. 131.

<sup>10</sup> Wywiad pt. *Józef Wittlin o sobie*, w: J. Wittlin, *Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1995, s. 180 (pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1928, nr 10).

<sup>11</sup> Por. J. Wittlin, *Barbarzyństwo*, w: tenże, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postłowie J. Zieliński, Kraków 2000, s. 51-52; tenże, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, w: tenże, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 89-90.

<sup>12</sup> Por. M. Kłańska, dz. cyt., s. 178.

element ten pozostawał drugoplanowy. W twórczości Buntu głównym zagadnieniem pozostawało bowiem osobiste przeżycie artysty wyrażającego w dziele własne doznanie psychiczne, forma zaś ważna była jedynie jako środek wyrazu owego przeżycia<sup>13</sup>.

Podkreślam to przywiązanie do formy, widoczne już w nazwie przyjętej później przez krakowskie ugrupowanie<sup>14</sup>, gdyż znajdzie ono u Wittlina szczególną i wyraźną paralełę. W recenzji z połowy lat dwudziestych zanotował Wittlin następującą uwagę: „My sądzymy tylko po tzw. formie. Znamy tylko formy artystycznego wyrazu”<sup>15</sup>. Zdaniem Wittlina to właśnie „po formie” sędzić mogą czytelnicy o szczerości lub nieszczerości danej propozycji pisarskiej: „Rozbieżność formy i treści – zdaje się jest jedyną cechą uprawniającą nas do twierdzenia, że autor jest nieszczerzy. Dzięki tej rozbieżności – nieszczerłość autora wobec siebie często zamienia się w nieszczerłość wobec nas”<sup>16</sup>. Dlatego też podejmowane i przepracowywane przez awangardę zagadnienia formy dzieła<sup>17</sup> nie zasługują na zignorowanie, wręcz przeciwnie. Świadomość formalnego kształtu dzieła, intencjonalna praca nad nim, tak by odpowiadał „treści”, jest bowiem warunkiem faktycznej „szczerości” wypowiedzi: zarówno szczerości pisarza wobec siebie samego, jak i wobec odbiorcy („w imię szczerości”, jak pisał Wittlin, można nawet „zdeformować słowa”<sup>18</sup>). Szczerość, objawiająca się ścisłą przyległością „treści i formy”, jest dla Wittlina ważną kategorią oceny literatury (a także, jak zobaczymy, sztuki), o wartości zaś dzieł literackich i plastycznych mogą odbiorcy sędzić jedynie „po formie”.

---

<sup>13</sup> Z. Baranowicz, dz. cyt., s. 23.

<sup>14</sup> Dziękuję Panu prof. Piotrowi Juszkiewiczowi, że w dyskusji konferencyjnej zwrócił uwagę, iż ugruntowana w literaturze przedmiotu opinia o formistach jako ugrupowaniu dającym pierwszeństwo zagadnieniom formy nad kwestiami ekspresji powinna być traktowana *cum grano salis*, gdyż niektóre wypowiedzi formistów wskazują na odmienny rozkład akcentów. Fakt, że w niniejszym tekście pozostają przy tej tezie, nie jest wynikiem wypracowania przeze mnie własnego stanowiska w sprawie wyrażanych przez formistów poglądów – tekstów źródłowych nie badałam i opieram się wyłącznie na opracowaniach krytycznych. Co jednak dla mnie najważniejsze, Wittlin najwyraźniej – jak wskazuje na to jego rozumienie zagadnienia formy – ze swoich kontaktów z tym ugrupowaniem zaczerpnął takie właśnie, dowartościowujące „formę” dzieła, inspiracje.

<sup>15</sup> J. Wittlin, *O szczerości w poezji* [rec. K. Makuszyński, *Pieśń o ojczyźnie*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24, s. 4.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Por. W.P. Szymański, *Świadomość estetyczna polskiej awangardy (o „Zwrotnicy”)*, Kraków 1971, s. 35.

<sup>18</sup> J. Wittlin, *O szczerości w poezji*, dz. cyt., s. 4.

Wittlin jest zatem daleki od popularnej linii krytyki awangardowych poczynań przyjmowanej często przez zwolenników tradycjonalistycznego sposobu uprawiania literatury. Nie znajdziemy u niego tez o „degeneracji”, uwiadoczniającej się rzekomo w zwyrodnieniu formy, bełkotliwości przekazu i, koniec końców, nieczytelnych treściach. Wypowiadając się na temat kubizmu<sup>19</sup> czy dadaizmu<sup>20</sup>, pisze wprawdzie o „barbarzyńskim” charakterze tych nurtów, terminu tego nie używa jednak w znaczeniu pejoratywnym. „Barbarzyński” to dla niego wyrażający pewne rdzenne, pierwotne napiętności. Stąd, jak pisze, „w sferze tragicznych, elementarnych konfliktów barbarzyństwo bywa często nieuniknione”<sup>21</sup>. Chodzi tu – znów – o „barbarzyńskość” formy, która powinna stać się giętkim narzędziem wyrażania tego, co elementarne: „Każdy artysta ulegający swojej wizyjnej czy muzycznej wyobraźni, której nie umie czy też nie chce ujarzmić, jest *barbarofonos*: brzmi szorstko i pierwotnie”<sup>22</sup>. Zarazem, co równie charakterystyczne, we własnej twórczości Wittlin występuje jako awangardowy *barbarofonos* wyłącznie w niektórych wierszach z *Hymnów*, porzucając ten sposób pisania bardzo wcześnie i trudno nie uznać tego za wyraz rosnącego dystansu wobec awangardowego idiomu. Warto zapytać: z czego ów narastający dystans wynikał?

## Wobec Awangardy Krakowskiej (społeczne zobowiązania artysty)

Jak wskazywałam, Wittlin dzielił z awangardą formistyczną przekonanie o spójności formalno-treściowej dzieła oraz ważnej roli formy dla odbioru utworu. Jednocześnie, ceniąc pracę nad formalnym ukształtowaniem dzieła, daleki był od gloryfikowania autotematyzmu i jakiegokolwiek odmiany „sztuki czystej”. Bardzo charakterystyczna jest w tej mierze jego wypowiedź z listu do Tymona Terleckiego. Pisał w nim: „Mallarmé – to moja stara i nieszczęśliwa miłość. Nieszczęśliwa, gdyż dystans do niego jest ogromny, zwłaszcza dla kogoś, kto jak ja na boczku uprawiał i uprawia poezję «nieczystą»”<sup>23</sup>. Pisarz zachowywał zatem dystans wobec tych artystycznych propozycji, które, oddane poszukiwaniom formalnym i doskonaleniu artystycz-

---

<sup>19</sup> Tenże, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, dz. cyt., s. 89.

<sup>20</sup> Tenże, *Barbarzyństwo*, dz. cyt., s. 52.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Wittlin, list do Tymona Terleckiego z dn. 22.11.1973, w: T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944-1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014, s. 306.

nego wyrazu, rezygnowały z zadzierzgiwania więzi ze światem ludzkiej egzystencji i przeżyć oraz wpływania na ludzką rzeczywistość. Charakterystyczna jest opinia Wittlina na temat ekspresjonizmu literackiego. Jego ambiwalentna ocena tego nurtu wynika z przeświadczenia, iż „za pomocą abstrakcyjnych, ultraindywidualistycznych środków pragnął reformować życie”<sup>24</sup>. Wittlin nie widział zatem – podobnie jak pisarze awangardowi, na polskim gruncie zwłaszcza Awangarda Krakowska – niczego złego w fakcie, że literatura wykazuje aspiracje przemiany świata, „reformy życia”. Był jednak przekonany (i to odróżnia go od Peipera, postulującego tworzenie „poezji dla dwunastu”), że droga do tego celu nie może prowadzić przez eksperymenty formalne, uniemożliwiające faktyczną komunikację z odbiorcą. „Dwunastu” to dla Wittlina i zbyt wielu, i zbyt niewiele zarazem. Zbyt wielu, gdyż jego koncepcja komunikacji literackiej, zdolnej istotnie odmieniać świat, zakłada zwracanie się do każdego człowieka (odbiorcy) z osobna; zbyt niewiele, ponieważ mówiąc do pojedynczych swych odbiorców, pragnął zwracać się jednocześnie do każdego człowieka.

W tym jednak właśnie miejscu leży także przyczyna Wittlinowskiego dystansu wobec działań awangardy. Rozumie on bowiem budowanie „nowego człowieka” inaczej niż większość twórców awangardowych – interesuje go nie wymiar społeczny funkcjonowania człowieka, lecz wymiar indywidualny i etyczny.

Różnice między poglądami Awangardy Krakowskiej i Wittlina na sprawę możliwości i warunków „przemiany świata” poprzez działania artystyczne mają jeszcze inne podłoże. Awangarda, uznając „społeczne konieczności i zobowiązania sztuki”<sup>25</sup>, łączyła sztukę z polityką i skłaniała się ku konkretnym (lewicowym) światopoglądom. Wittlin również nie zamykał oczu na ważne zagadnienia społeczne, czego wymownym świadectwem pozostaje wiele wierszy z *Hymnów*, a także szereg esejów z lat dwudziestych i początku trzydziestych. W tej perspektywie bardzo istotnym dziełem Wittlina jest powstająca od 1923 roku książka o św. Franciszku z Asyżu, gdyż swojego bohatera uczynił pisarz ważnym drogowskazem dla twórcy pragnącego swym dziełem przyczynić się do zmiany rzeczywistości.

Utworki te dowodzą, że Wittlin, po głębokim namyśle, dochodzi do wniosku, iż istota oczekiwanej przemiany nie ma charakteru politycznego. Nie zadowalają go zatem żadne rozwiązania polityczne, także te spod znaku ówczesnej lewicy. Kierując oczy swych współczesnych na św. Franciszka z Asy-

---

<sup>24</sup> Tenże, *Jan Stur*, w: tenże, *Orfeusz w piekle XX wieku*, dz. cyt., s. 484.

<sup>25</sup> Tamże, s. 65.

zu, pisarz przekonywał raczej, że póki nie zmieni się moralność pojedynczych ludzi, póty wszelkie ideologiczne rozwiązania pozostaną wyłącznie prowizorycznymi półśrodkami, leczącymi objawy społecznych patologii, nie zaś ich przyczynę. W głośnym eseju *Ze wspomnień byłego pacyfisty* (1929), podsumowując swe dotychczasowe literackie i myślowe doświadczenia, notował: „Zajmuje mnie przede wszystkim moralna strona ludzkiego bytu”<sup>26</sup>. Po kilku latach dodawał: „wysoko cenię moralność prywatną i wielkie pokładam nadzieje w rozwoju mentalności każdej jednostki z osobna”<sup>27</sup>. Takiej refleksji nie znajdował pisarz w utworach awangardowych, w których proponowano raczej ideologiczne rozwiązania, nie zaś namysł nad możliwościami etycznego urzędzenia świata. Sam natomiast świadomie zmierzał w zupełnie innym kierunku. Świadczą o tym wypowiedzi, w których pisarz zwracał uwagę na ów etyczny horyzont podejmowanych poszukiwań: „Oczywiście, że takie rozmyślania prowadzą raczej do religijnych konsekwencji, a nie do historycznego materializmu”; „Chwila, kiedy ze zjadaczy chleba przerobimy się w aniołów, jeszcze nie nadeszła, a przybliżenie tej chwili jest szczytnym zadaniem wszystkich, którzy biorą za złe głodnym, iż walczą o chleb, a sytym, iż walczą o masło i o piwo, i o kiełbasę, i kawior”; „Jeśli chodzi o traktaty [...], domagam się jedynie rewizji granic ludzkiego sumienia i ludzkich możliwości”<sup>28</sup>.

Swoje zdystansowanie wobec awangardowego projektu autor *Hymnów* wywodzi z przeświadczenia, że wszelkie próby przemiany świata, choćby wypływające ze szlachetnych pobudek, są *in nuce* niebezpieczne, jeśli nie towarzyszy im troska o moralność pojedynczego człowieka. Jego własna „poezja nieczysta” nie czyni swoim przedmiotem troski o klasę społeczną czy o stosunki społeczne, lecz stanowi wyraz woli zmiany etycznego nastawienia do świata. Słynną Peiperowską formułę „miasto, masa, maszyna” zastępuje (czy kontruje) zatem frazą podkreślającą wagę „każdej jednostki z osobna”<sup>29</sup>.

Przedkładanie polityki nad etykę przez twórców awangardowych (usprawiedliwiane skutecznością projektowanych rozwiązań) dla Wittlina nie było przekonujące jeszcze z jednego powodu. Pragnąca zmiany świata literatura awangardowa czerpała z bardzo określonego repertuaru środków retorycz-

<sup>26</sup> J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, dz. cyt., s. 83.

<sup>27</sup> Tenże, *Mały komentarz do „Soli ziemi”*, w: tenże, *Sól ziemi*, dz. cyt., s. 288-289. Tekst pochodzi z roku 1936.

<sup>28</sup> Tenże, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, dz. cyt., s. 83, 91.

<sup>29</sup> Tamże.

nych, w efekcie czego „poetykę awangardową cech[owała] silna perswazja”<sup>30</sup>. Wittlina, mistrza ironii i wielogłosowości, drażniła ta silna perswazyjność. Sam o wiele bardziej cenił ironię i wszelkie zabiegi służące polifoniczności tekstu, choćby dlatego, że przyznawały one odbiorcy utworu literackiego swobodę interpretacyjną. Tak *Hymny*, jak i późniejsza o piętnaście lat *Sól ziemi* to arcydzieła takiej właśnie strategii, w myśl której czytelnik, o ile zechce kroczyć drogą wytyczoną przez autora, nie doczekawszy się nie tylko wyrazistej ideowej pointy, ale nawet jednoznacznie nakierowującej na nią sugestii, zmuszony zostaje do samodzielnego opowiedzenia się za takim czy innym wariantem interpretacyjnym. Tylko sztuka zmuszająca do interpretacyjnych wyborów mogła, zdaniem Wittlina, sprawdzić się jako narzędzie wychowywania odbiorcy wrażliwego moralnie, a nie jedynie wrażliwego społecznie i wybierającego mniej czy bardziej ryzykowne ideologiczne rozwiązania.

Przez całe życie pisarz cenił utwory sprawne formalnie. Nie lubił jednak „sztuki czystej”, w której nadmierna abstrakcyjność środków prowadziła do efektu, przeradzania się formalnej sprawności w autoteliczny popis. Postrzegając literaturę jako środek przemiany rzeczywistości, Wittlin nie cenił – o czym była mowa – sztuki perswazyjnej, prowadzącej zbiorowość czytelniczą ku zbiorowemu zbawieniu, dokonanemu łaską wybranej ideologii. Jak się zdaje, to w tym właśnie (a nie w jego upodobaniu do „tradycjonalizmu” czy „klasycyzmu”) upatrywać należy przyczyn jego ostatecznego odejścia z awangardowych ścieżek, którymi kroczyło wielu współczesnych, a które on sam, rozpoznawszy dokładnie, porzucił, wyprowadzając ze zdobytego na nich doświadczenia ważne dla siebie wnioski.

## Sztuka nowoczesna i dawna

Stwierdzenie o Wittlinowskiej niechęci do perswazyjności w sztuce można zweryfikować, przyglądając się jego rozważaniom na temat sztuki dawnej. Zgodnie z postawioną przeze mnie tezą, Wittlin nie powinien być dla przykładu wielbicielem starożytnego malarstwa religijnego wyłącznie dlatego, że głosi ono konkretny światopogląd. Spodziewać się można raczej wyczulenia na zagadnienia formalne, w analizie których odbiorca doskonalić mógłby swoją wrażliwość, zarazem estetyczną i etyczną. Czy tak dzieje się istotnie?

---

<sup>30</sup> D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, Poznań 2001, s. 30.

Wedle Hansa-Georga Gadamera<sup>31</sup>, doświadczenie sztuki nowoczesnej otwiera oczy współczesnych odbiorców na sztukę dawną, a konkretnie na jej walory wizualne, pozwalając wyjść poza typowy dla XIX wieku „literacki styl”<sup>32</sup> odbioru malarstwa, nakazując przekroczyć anegdotę jako stanowiącą treść przedstawienia. Kontakt z malarstwem nowoczesnym, dowodzi filozof, przychodzi w sukurs takiemu oglądowi dawnego malarstwa (także sztuki dawnej), który uwzględniać będzie wizualne walory dzieła, czyniąc je istotnym elementem znaczeniowym. To wyłącznie dzięki tej lekcji odbiorca może zyskać świadomość, że „obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”<sup>33</sup>.

Czy w Wittlinowskich uwagach poświęconych dziełom sztuki dawnej odnajdujemy ślady takiego właśnie myślenia? Czy dowodzą one, że doświadczonemu w ogniu awangardowych „burzy i naporu” niegdysiejszemu studentowi historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim<sup>34</sup> cokolwiek w sztuce dawnej „otworzyło się” właśnie za sprawą widzenia wytrenowanego na nowoczesnych formach? Albo ostrożniej: czy jego odbiór malarstwa dawnego, które wysoko cenił, wskazuje na jakąś szczególną wrażliwość na formalne walory dzieł, pozwalającą uniknąć literackiego stylu odbioru<sup>35</sup>?

Wydaje się, że tak jest istotnie. Rozważmy następujący fragment eseju *Freski, płótna, pieski i koty*:

Osobliwy zapach ma religijne malarstwo szkoły umbryjskiej, nagromadzone po kościołach, klasztorach i pinakotekach miasteczek rozłożonych na górach obramowujących dolinę Umbrii. Nigdzie indziej w północnych i środkowych Włoszech nie spotkałem tak bezpośredniego stosunku do spraw boskich. [...]

---

<sup>31</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993, s. 64-65.

<sup>32</sup> Por. W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 120.

<sup>33</sup> M. Denis, *Definicja neotradycjonalizmu*, przeł. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 74.

<sup>34</sup> Por. A. Lawaty, *Józef Wittlin – niemieckie powiązania i przywiązania*, w: tenże, *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII-XXI wieku*, Kraków 2015, s. 266.

<sup>35</sup> Szerzej na temat literackiego stylu odbioru dzieł malarskich por. W. Bałus, dz. cyt., s. 119-124. Warunki, pod jakimi literacki styl odbioru można uznać za właściwie zastosowany do dzieła, to – jak pisze badacz – po pierwsze, „bezpośrednia relacja modelowego widza z wewnętrzną przestrzenią obrazu”, a zatem odpowiednia budowa perspektywiczna, po drugie, obecność na obrazie odpowiednich motywów, a po trzecie, wybór momentu umożliwiający zawiązanie akcji dramatycznej.

Kłamie Perugino, kłamie w Perugii i w Montefalco, i w Rzymie. On nie wierzył w świętość, którą tak świetnie malował. Jego Madonny przewracają oczy, a jego święci zachowują się jak aktorzy. Ale prawdę mówił zawsze pokorny Benozzo Gozzoli, po Giotcie drugi piewca legendy franciszkańskiej. Prawdę mówił montefalkończyk Melanzio. Oni wierzyli w *miracula*, wierzyli liniami i kolorami, których tajemnicę zabrali ze sobą do grobu. [...]

Na tych ziemiach mistycznych zlewają się granice wiary z granicami sztuki, treść dzieła sztuki staje się jego formą, a pokora chrześcijańska mieści się bez reszty w pokorze artysty wobec swojego rzemiosła [podkr. – K.S.-H.]<sup>36</sup>.

Jak wynika z tych uwag, Wittlina interesuje możliwość wyrażenia i potwierdzenia w dziele prawdziwości religijnego zawierzenia. Pisarz ceni autentyzm twórcy, który zdaje sprawę z własnej wiary (według Wittlina, religijne zawierzenie jest zawsze udziałem konkretnego człowieka i nie daje się sprowadzić do zespołu prawd czy historii, „zadanych” wyznawcom takiej czy innej konfesji). Wittlin wskazuje, że nie można tego osiągnąć wyłącznie za pomocą oddania na obrazie czy fresku takiej czy innej sceny zaczerpniętej z Biblii czy legend hagiograficznych. Stąd, z jednej strony, podkreślanie obecności zwierząt na obrazach i artystycznej tendencji do „malowania całej swojej obory”, zdaniem Wittlina właśnie po to, by umieścić problematykę zawierzenia religijnego w bliskim, codziennym kontekście, dotyczącym każdego człowieka, w jego tu i teraz. Stąd także przywiązanie do tych twórców, u których „treść dzieła sztuki staje się jego formą”, w formie bowiem przejawia się „prawdziwość” przyjęcia prawdy wiary za swoją własną. Zasługi formy są zatem nie do przecenienia, a „linie i kolory” są lepszym wyrazicielem tego, co prawdziwe, niż warstwa ikonograficzna. Przypominają się tu przytaczane wcześniej uwagi Wittlina o szczerości w poezji, szczerości wynikającej z przyległości treści i formy.

Tak w odniesieniu do sztuki nowoczesnej, jak i dawnej, formalna sprawność pisarza i artysty zasługuje w oczach Wittlina na uznanie. Dzięki kompozycyjnym zabiegom twórca może skutecznie spełnić swe zadanie, tzn.

---

<sup>36</sup> J. Wittlin, *Freski, płótna, pieski i koty*, w: tenże, *Orfeusz w piekle XX wieku*, dz. cyt., s. 183-184. Zwrot Wittlina ku malarstwu prerenesansowemu wpisuje się w widoczną w drugiej połowie XIX wieku tendencję do dowartościowywania tej właśnie twórczości – pisał o niej m.in. Jacob Burckhardt, a z Polaków – Józef Ignacy Kraszewski w *Kartkach z podróży*. Obaj komentatorzy podkreślali w malarstwie prymitywistów okoliczność, że niewiele środków obrazowych bezpośrednio skłania ludzi do modlitwy, zarazem poruszając w odbiorcach, zwłaszcza wrażliwych, religijną strunę. Wittlin to uchylenie bezpośrednio religijnego wymiaru przedstawianych scen wiąże dodatkowo z duchowością franciszkańską, pozostawiającą wiele miejsca na kontemplację codzienności ludzkiego życia.

osiągnąć nie tyle efektywność dydaktyczną, co zbudować własną wiarygodność, stanowiącą podstawowy warunek docierania do odbiorcy, uwiarygodniający dzieło jako komunikat egzystencjalny. Tylko tak pomyślane dzieło może przyczynić się do zmiany moralności pojedynczego człowieka, każdego odbiorcy z osobna, zmuszonego, w konfrontacji z „liniami i kolorami”, z „formami artystycznego wyrazu”, wyrobić sobie własny pogląd na wartość tego, o czym w dziele mowa. W sztuce dawnej, podobnie jak we współczesnej, chodzi zatem o „szczerłość”, której warunkiem jest uczynienie materialem obrazu tego, co prywatne (tutaj: wiary, współcześnie: np. przeświadczeń światopoglądowych), a co najtrafniej może być wyrażone za sprawą „linii i kolorów”; nie poprzez otwartą perswazję, lecz na drodze apelu do interpretacyjnych umiejętności odbiorcy.

## Obrazowość afektu w pracach Tadeusza Peipera

**A**ktywność teoretyczna Tadeusza Peipera w dwudziestoleciu międzywojennym ukierunkowana była, jak wiadomo, przede wszystkim na wypracowanie nowego projektu poezji; z założenia antyrealistycznej, autonomicznej, kreacyjnej. Model ten długo funkcjonował jako wizytówka polskiej poezji awangardowej ujmowanej jako reprezentatywne zjawisko, a jednocześnie stanowił niebywale ciekawy i oryginalny, autorski przykład metody tworzenia, zwanej potocznie „peiperyzmem”. Podobnie tradycja czytania i – co z tym związane – także interpretowania oraz wykładania doktryny estetycznej Peipera ustaliła się w dużej mierze pod dyktando samego artysty<sup>1</sup>, a za rewers jego apodyktycznych i bezkompromisowych działań programotwórczych uznać można fakt, że poeta ten jeszcze za życia (w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku) zastygł niczym skamielina we własnej *praxis*. Zakrawa to na paradoks, zważywszy jak zaciekle zwalczał Peiper posługiwanie się gotowymi i funkcjonującymi już w kulturze formułami pisania poezji. Nazywał je pogardliwie „tworzydłami”, a w porównaniu deprecjonującym tradycyjną sztukę słowa odniósł przestarzałą metodę tworzenia literatury do domowego sposobu wyrabiania sera przy użyciu anachroniczne-

---

<sup>1</sup> Nawet wzmożone zainteresowanie dorobkiem Tadeusza Peipera, notowane w latach siedemdziesiątych XX wieku (po jego śmierci w 1969 roku) w szeregu prac takich badaczy jak: Janusz Sławiński, Stanisław Jaworski, Edward Balcerzan, Andrzej Waśkiewicz, Janusz Kryszak, ani też edycja *Pism Peipera* opracowana przez Stanisława Jaworskiego nie „odczarowały” jednomyślnego wizerunku awangardzisty.

go przyrzędu wykonanego z drewna<sup>2</sup>. Stąd też nowa sztuka miała „rozbijać tworzydła”, czyli powoływać do istnienia teksty niepowtarzalne w swej jednostkowości, nie zaś powielać stały kształt foremek, w których chciano ją zamknąć.

Dopiero wiek XXI i pojawienie się nowych szkół metodologii sprawiły, że papież awangardy doczekał się dwóch poważnych monografii, nie tyle odświeżających spojrzenie na jego nieco zakurzoną i przyblakłą twórczość, ile przynoszących jej oryginalne odczytania. Zbadana przez Joannę Grądział-Wójcik w świetle somatycznych kategorii poezja autora *Nowych ust* okazała się dosłownie materialna, jako że stanowi ona zapis całkiem konkretnych doświadczeń ciała i wrażeń zmysłowych odbieranych przez człowieka. Kryje w sobie przy tym liczne niekonsekwencje, sprzeczności, a nawet mimowolnie dokumentuje „samozdrady” popełnione przez artystę<sup>3</sup>. Natomiast sugestywna interpretacja Jarosława Fazana wiedzie drogą „od metafory do urojenia”, stopniowo odsłaniając zaszyfrowany w twórczości Peipera opis przerażających zmagania z coraz to bardziej nasiloną psychozą, będącą najpierw przyczyną klęski artysty w dwudziestoleciu, a później, na trzydzieści lat rozłożoną przegraną człowieka, ostatecznie pokonanego przez schizofrenię<sup>4</sup>.

Tematy „peiperowskie”, acz nieoczywiste: afekt, obrazowość, wyobraźnia<sup>5</sup>, na pewno warte są szczegółowego opracowania. Według moich rozpoznań, problematyka ta jest tak szeroka i złożona, że przekracza możliwości zaprezentowania jej w sposób kompletny w jednym artykule, ponieważ wymaga nie jednego, ale serii omówień, a najlepiej oddzielnej monografii. Dlatego w tym miejscu przedstawię jedynie zarys dialogu, jaki w twórczości autora manifestu *Miasto, masa, maszyna* (1922) zostaje nawiązany między obrazem a emocjami<sup>6</sup>.

Jest rzeczą zastanawiającą, a zdaje się, rzadko komentowaną, że Tadeusz Peiper swą autorską koncepcję nowoczesnej poezji sformułował w szczególnym języku artystycznego pragnienia. W zasadzie nie powinno to dziwić,

---

<sup>2</sup> T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, przedm. i komentarz S. Jaworski, oprac. tekstu i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 91.

<sup>3</sup> Zob. J. Grądział-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.

<sup>4</sup> Zob. J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba pantografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.

<sup>5</sup> Zob. A. Rydz, *Dramaturgia wyobraźni w dwudziestowiecznej poezji polskiej*, w: *Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań–Kalisz 2008.

<sup>6</sup> Pojęcia: „emocja”, „afekt”, „uczucie” traktuję w tej pracy jako synonimy odwołań do sfery afektywnej człowieka.

gdyż właściwością manifestu jako gatunku wypowiedzi programowej jest między innymi to, że stroi się on w szatę bardzo specyficznego roz(marzenia), bez którego wizjonerstwu artysty już we wstępnej fazie jego działalności odjęto by i rozmach, i śmiałość, i – w końcu, co też nie pozostaje bez znaczenia – aurę niemal uwodzicielskiego oddziaływania na odbiorcę. Dodatkowe sensory marzenia, poza zasygnalizowaną poetyką manifestu, wnosi bezpośrednio wyrażone przekonanie autora *Tędy* (1922) dotyczące dzieł sztuki awangardowej. Peiper pisał, że utwór awangardowy „ma w sobie coś z marzenia i powoduje marzenie. [...] Wyjątkowość nowej poezji polega na tym, że bardziej niż jakakolwiek dotychczasowa poezja zbliża się ona do natury marzeń”<sup>7</sup>. Ze słów tych można wnosić, iż pisarz zwracał się w stronę tego wszystkiego, co w człowieku istnieje, choć bywa niejasne; tego, co ledwie przeczuwane, z oporem poddające się reżimowi scjentystycznej logiki, a czego odkrycie – „zawdzięczamy [...] również ruchom naukowym ostatnich dziesięcioleci”<sup>8</sup>. Nietrudno wskazać w tym miejscu na intuicyjny model filozofii Henriego Bergsona, z którego myślą przyszły teoretyk poezji zetknął się w młodości podczas zagranicznych studiów. Pamiętać trzeba także o założeniach pionierskiej podówczas psychoanalizy, jako że oba te kierunki myśli stanowiły ramy poznawczej dociekliwości poety, kładącego nacisk na zgłębianie tajemniczego obszaru ludzkiej *psyche*, ale też zafascynowanego układem skojarzeń i mechanizmów percepcji wzrokowej człowieka.

W kontekście pytań o wizualno-afektywne wątki programu Peipera znamienne może być zdanie zaczerpnięte z *Myśli o poezji*. Poeta wzywał w nim, by „Z nowej duszy wyprowadzić nową sztukę... oświetlić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia... zaprosić artystę w świat teraźniejszości, który czeka oczu godnych jego bogactwa”<sup>9</sup>. Czego dowodzi ten przykład? Otóż, kilku rzeczy. Najogólniej, chodziło Peiperowi o poezję dotrzymującą kroku światu technologicznych nowin, co nakłaniało go do racjonalizmu w wywodach teoretycznych. Śladem takich fascynacji są występujące w jego wypowiedzi motywy form i narzędzi nowoczesności. To w nie wyposażony jest antropologiczny ulubieniec epoki: *homo faber*, konstruktor i eksplorator, słowem – awangardzista. Z drugiej strony nie mniej urzekało go tropienie w sztuce śladów aktywności *psyche* w dziele omawianego autora. Przykładowo, w swoich komentarzach cudzej

---

<sup>7</sup> T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, przedmowa, komentarz, bibliografia S. Jaworski, oprac. tekstu T. Podoska, Kraków 1974, s. 395.

<sup>8</sup> Tamże, s. 394.

<sup>9</sup> Tamże, s. 14.

poezji odtwarzał nieuświadomione mechanizmy powstawania dzieła oraz odślaniał reguły jego percepcji. Temu celowi służyły też spotkania towarzyskie, podczas których czytano utwory Jana Brzękowskiego, a ich uczestnicy poddawani byli przez Peipera swoistemu eksperymentowi z dziedziny estetyki. Obie praktyki: twórcza oraz dyskursywna zostały prawdopodobnie wprowadzone z inspiracji bergsonizmem i myślą Sigmunda Freuda – podpowiadającego wagę nieświadomości dla tworzenia.

Wróćmy jeszcze raz do zacytowanego wyżej urywka z *Myśli o poezji* Peipera. Gdyby uprościć tę wypowiedź, odrzucając hipertrofię stylu oraz użyte epitety, to nader wyraziście zobaczymy cel autora nowatorskiego programu poezji. Z pozbawionych emfazy słów wybrzmiewa postulat: „Z duszy wyprowadzić sztukę [...], zaprosić artystę w świat, który czeka oczu godnych jego bogactwa”. Wypowiedź ta zdradza ciągle przywiązanie Peipera do młodopolskiej stylistyki oraz pokrewieństwo z wrażliwością epoki odchodzącej w przeszłość. Wskazują na to choćby hasła takie jak: „dusza”, „artysta”, „piękno sztuki”. Mimo to propozycja estetyczna awangardzisty wyraźnie wykracza poza ramy tradycji najbliższej dwudziestolecia międzywojennemu. Awangardowy program nowej poezji Peipera zbliżał się bowiem w swych założeniach do modernistycznej poezji anglosaskiej (imagiści), dla której inspiracją pozostawała głównie poezja francuskich symbolistów. Wspólny obu: Peiperowi oraz imagistom był przede wszystkim postulat wykreowania poezji skoncentrowanej na sile obrazu poetyckiego jako nośniku nowych, nieszablonowych jakości estetycznych. Projektowana w ten sposób nowoczesna „poezja dla oczu” stanowiła jednocześnie „poezję dla umysłu” (dyskursywność obrazu poetyckiego) oraz „poezję dla afektu” (nastawienie na przekazywanie odbiorcy uczuć autora). Tym samym wynalezienie odkrywczych asocjacji wizualnych miało spowodować odnowienie języka dzieła, a przede wszystkim doprowadzić do poszerzenia semantyki utworów poetyckich. Awangardzistę z Polski z Anglosasami łączyło także radykalne odrzucenie tradycji romantycznej. Upatrywali w niej przyczyn największych literackich przewin: patosu, nieumiarkowanej egzaltacji w ekspresji uczuć, wielo- i pustostłowa oraz nieokreśloności po stronie znaczeń dzieła.

## **„Nowa dusza” i afekt**

Podczas lektury pism Peipera uderza, jak często sięgał on po oręż afektu, chociaż nie posługiwał się tym terminem. Zwykł za to chętnie odwoływać się do „uczuć i wzruszeń”, swoich i cudzych, sprzymierzeńców i adwersarzy

jako dziedziny nowej literatury. Zdumiewa, jak wielką rolę przypisał Peiper afektowi w ramach swego poetologicznego projektu. Na podstawie pism awangardzisty można wywnioskować, że oddziaływanie afektu odnosił do następujących obszarów: teorii dzieła (genezy, morfologii, kompozycji, układu rozkwitania), komunikacji z czytelnikiem (afekt był tu czynnikiem „nieporozumienia” interpretacyjnego i zarzewiem środowiskowego konfliktu raczej niż jakością budującą wspólnotę), estetyki (pojęcie afektu służyło w pewnej mierze definiowaniu piękna) i epistemologii (Peiper kładł nacisk na poznawcze walory uczuć).

W wypowiedziach programowych krakowski teoretyk wielokrotnie zaznaczał, że emocje są podstawowym, integralnym oraz równoważnym z racjami rozumu (dosł. „dobrego mózgu”) składnikiem postulowanej literatury<sup>10</sup>. Pozostają jedynym probierzem jej prawdziwości, a także skutecznym narzędziem perswazji w sporze o kształt sztuki awangardowej. Peiper wywodził „nowe tworzenie z uczucia”, a za cel utworu obierał sterowanie emocjami czytelnika tak, by mógł on odczuć stany afektywne autora „zapisane” w poetyckich ekwiwalentach. Inną kwestią jest to, czy poecie udało się wcielić te zamierzenia w życie... Wystarczy przypomnieć, że trudności i nieporozumienia piętrzyły się lawinowo, zwłaszcza wtedy, gdy awangardowy mistrz osobiście przystępował do modelowych lekcji czytania nowoczesnej poezji. Dostatecznego wyobrażenia o skali konfliktów dostarcza choćby kilkakrotnie podejmowana przez Peipera próba eksplikacji utworów Brzękowskiego; teoretyk awangardy jedynie sobie przypisywał umiejętność prawidłowego odczytania poezji, arbitralnie odrzucając nawet interpretacje samego autora tekstu, nie mówiąc już o innych, mniej kompetentnych, jak można by sądzić, uczestnikach eksperymentu.

Wracając do głównego wątku rozważań dotyczących roli emocji w programie Peipera, warto podkreślić, że „zdanie” będące w teorii autora *Nowych ust* synonimem wersu rozumiane jest także jako nośnik wartości afektywnych. Czytamy przecież, iż „każde piękne zdanie jest hostią uczucia”<sup>11</sup>. Trudno bliżej określić znaczenie użytej przez Peipera metafory o liturgicznym rodowodzie, oprócz ogólnego stwierdzenia o mocy wyzwalań afektu przez pojedynczy wers oraz – co wynika z dalszych jego wywodów – również przez oddziaływanie całości utworu na odbiorcę. Rysuje się za to dość kla-

---

<sup>10</sup> Stanowisko Peipera w tym względzie wydaje się dość jasne. Poeta pisał: „Wywodząc nowe tworzenie z uczucia, nie mam bynajmniej zamiaru zamykać go w uczuciu. Trzeba w nim mózgu. [...] Trzeba w nim dobrego mózgu”. Zob. tenże, *Tędy. Nowe usta*, dz. cyt., s. 361.

<sup>11</sup> Tamże, s. 359.

rowny wniosek dotyczący estetyki dzieła, iż nie ma pięknej poezji bez prawdy uczucia. Temu stanowisku autor *Nowego tworzenia* wielokrotnie dawał wyraz w licznych uwagach rozproszonych w niejednym artykule. Do czego Peiper potrzebował emocji? Dlaczego odwoływał się do uczuć utożsamianych z anachronicznym stylem młodopolskiej estetyki dzieła? Zdaje się, że spodziewana odpowiedź w pierwszym rządzie dotyczy marzenia poety o idealnej komunikacji, o prawdziwej „komunii” z czytelnikiem. Dla kogoś, kto jak on ciągle kruszył kopię o sztukę nowatorską i niepopularną w porównaniu do dominującej poetyki Skamandra, musiało to być i było sprawą równie ważną, jak poszukiwanie sojuszników wśród profesjonalnych artystów. Choć w teorii sprawa przedstawiała się dość spójnie, to w praktyce kłopotliwe okazało się przede wszystkim rozumienie sensu słownych ekwiwalentów uczuć<sup>12</sup>. Wystarczy przypomnieć tu polemikę, jaką z Peiperem podjął Karol Irzykowski, krytykując słynny przykład metafory: „tyfoidalnego milczenia”. Główny teoretyk „Zwrotnicy”, niezrażony głosami krytycznymi, dowodził swoich racji rozumowych z charakterystyczną dla siebie logiką:

Oglądane od strony związku z twórcą, wykazują odpowiedniki uczuć większą wierność wobec jego uczuć; oglądane od strony oddziaływania na czytelnika, pozwalają oczekiwać większego szacunku artystycznego, głębszego zniewolenia i silniejszych reakcyj wzruszeniowych [podkr. – A.R.]. Są wiernym znakiem uczuć twórcy, a równocześnie właściwym bodźcem uczuć czytelnika<sup>13</sup>.

Peiper chciał zdobyć czytelnika i wzorem rasowego uwodziciela pochwycić „swą ofiarę” w pułapkę emocjonalnej relacji. Występujące w tej wypowiedzi motywy zniewolenia i „reakcji wzruszeniowych” potwierdzają specyficznie „uwodzicielskie” intencje Peipera wobec czytelnika jego pism. Za symptom takiej motywacji można tu uznać użycie obu przymiotników w wyższym stopniu gramatycznym. Peiperowi chodziło od razu o „głębsze” zniewolenie odbiorcy i o wywołanie w nim „silniejszych” wzruszeń. Spytać można także o negatywny punkt odniesienia implikowany przez to porównanie. Dla Peipera nieodmiennie stanowiła go tradycyjna poezja. Jego wypowiedzi programowe i krytyczne nie były też nigdy emocjonalnie neutralne; za każdym razem wskazywały na rozgorączkowany umysł człowieka niezrównoważonego.

Tezy o emocjonalnym podglebiu awangardowej poezji Peipera potwierdza także proponowany przez niego wzorzec artysty, bliski koncepcji *pudor poe-*

---

<sup>12</sup> Tenże, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 360.

<sup>13</sup> Tamże, s. 22.

tae, czyli „poety wstydlwego”. W lansowanym modelu poezji teoretyk sformułował zakaz ujawniania prywatnych uczuć przez poetę. Przy tej okazji wyeksponował wagę afektu w działaniu artystycznym. Eliotowski korelat obiektywny można tu potraktować jako płaszczyznę porównań. Przypomnijmy, że na kilka lat przed polskim teoretykiem Amerykanin, w swym najśłynniejszym eseju *Hamlet* (1917), poświęconym dramatowi Szekspira, wyraził opinię, że jest to dzieło kompletnie nieudane pod względem artystycznym, pełne niekonsekwencji oraz nielogiczne, jednakże intrygujące niczym Mona Lisa w Luwrze. Wszystko bowiem, co w odniesieniu do innego twórcy uznano by za usterki warsztatowe, traci na znaczeniu wobec wybitnej zdolności Szekspira do intensyfikowania i przekazywania uczuć za pośrednictwem sztuki. Temu celowi służą w dramacie motywy niewyraźności afektu i szaleństwa Hamleta, udzielające się widzom w trakcie spektaklu, a czytelnikowi podczas lektury. Geniusz elżbietańskiego teatru, kreując afekt niemożliwy do oddania w sztuce, zbliżył się tym samym do granic niepoznawalnego. Eliot zakładał przecież, że do takiego finału artystycznego i poznawczego doprowadzić miała prezentacja afektu duńskiego królewicza, przedstawiona w sposób niebezpośredni, lecz za pomocą zewnętrznych rekwizytów teatralnych i sposobu konstrukcji akcji dramatycznej. Uważał on przecież, że:

Wyrazić uczucie w formie artystycznej można, tylko znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą tego właśnie konkretnego uczuciowego stanu [podkr. – A.R.], skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy<sup>14</sup>.

Peiper zdawał się myśleć podobnie. Nieprzypadkowo odżegnywał się od romantycznej i młodopolskiej lirycznej wylewności, uznanej przez literackich nowatorów po obu stronach Atlantyku (Chicago było silnym ośrodkiem modernistycznej poezji) za synonim złego gustu artystycznego i anachronicznych przyzwyczajęń tradycyjnie zorientowanych twórców i wiernej im publiczności. Zdaniem teoretyka „Zwrotnicy”, nowoczesny poeta pozwala sobie jedynie na okazywanie „zawodowego uczucia”, tzn. integralnie połączonego z procesem powstawania dzieła i zaszyfrowanego w języku metafory. Regułem tworzenia słownych odpowiedników uczuć, czyli w terminologii awangardzisty „pseudonimów rzeczywistości”, poświęcił nawet osobny artykuł: *Nowe tworzenie* (1925). Czytamy w nim między innymi:

---

<sup>14</sup> T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 118.

Z tych uczuć zawodowych wywodzi się wynalazczość artystyczna. Kiedy w y n a l a z - c z e spojrzenie spłynie na oczy poety [podkr. – A.R.], kiedy nowa budowa zdania lub nowa budowa poematu ukażą się mu w dali, są to chwile uniesień i szczęść, z których siłą nic innego w życiu nie da się porównać i z których siły rodzi się rozkosz poetyckiego pracowania. **Marzenie o nowej doskonałości poetyckiej [...], jeśli poemat zawiera nowe piękno, zawiera równocześnie stopy uczucia** [podkr. – T.P.]<sup>15</sup>.

Fragment ten pozwala uchwycić kilka cech postulowanej poetyki nowej twórczości. Pierwszą regułą jest, że zasady awangardowej sztuki słowa powinny zostać wyrażone za pomocą pojęć, które uznalibyśmy za przejęte wprost z dyskursu miłosnego<sup>16</sup>. Dzieje się tak dlatego, że w świetle manifestu Peipera wszelkie pozytywne odwołania do sfery afektywnej człowieka, a więc wymienione w tekście: „uczucia”, „spełnienia”, „szczęścia” i „rozkosze”, współwystępują w trakcie powstawania utworów poetyckich. Obowiązywało tu jedno zastrzeżenie, a mianowicie, że niniejsza zasada ma zastosowanie wyłącznie do dzieł – by pozostać w zgodzie z oryginalną wypowiedzią teoretyka i z duchem epoki – „wynalazczych”. Poza tym proces twórczy należy powiązać ze specyfiką miłosnego patrzenia. Druga cecha uzależnia nowatorstwo formalne jeszcze w większym stopniu od czynników zewnątrztekstowych aniżeli pierwsza. Zdaniem Peipera, to od reguł percepcji wzrokowej, warunkowanej po części przez zjawiska fizjologiczne czy psychologiczne, a po części przez autonomię podmiotu, zależny jest proces tworzenia. Poglądy autora *Nowych ust* na przebieg aktu metaforyzowania zostały wyrażone przez niego w dwu słynnych przykładach. Podobieństwo pisania poezji zostało w nich porównane do oglądania wystawy sklepowej lub widoku kawiarni zaraz po wejściu do jej wnętrza<sup>17</sup>. Przebieg widzenia w utworze poetyckim podyktowany zostałby więc zgodnością ze schematem dedukcji: od całości spojrzenie prowadzi do detalu, a w ujęciu Peipera – do ujrzenia „urywka” albo wielości „urywków” następujących jeden po drugim w układzie rozkwitania. Trzecia kwestia, uwypuklona w przywołanym fragmencie,

<sup>15</sup> T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, dz. cyt., s. 359 i n.

<sup>16</sup> Chodzi w tym miejscu o kategorie z prac Rolanda Barthesa. Zob. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.

<sup>17</sup> Peiper pisze: „Kiedy w oknie sklepowym oglądamy wystawę, to najpród pojawia się nam powierzchownie wszystko; potem pewne przedmioty przedstawiają się nam szczegółowiej, ale oczy jeszcze oblatują szybko resztę; potem to samo powtarza się w innej odmianie stosunków. Kiedy wchodzimy do kawiarni, widzimy najpród wewnątrz sześcianu, z a b a r w i o n e inaczej u góry, a inaczej u dołu; potem dół rozpada nam się na kształty i b a r w y ludzi, ale bez naszej woli pojawia się także góra i nowe w niej rzeczy” [podkr. – A.R.]. Zob. T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 25.

dotyczy rozumienia kategorii piękna. W prezentacji płonącego „stosu uczuć” autor *Nowego tworzenia* jako główny sens metafory podsuwa supremację „uczucia zawodowego” nowoczesnego poety nad jakimkolwiek innymi przejawami emocjonalnych doznań. Można powiedzieć, że jego emocjonalność musi zostać podporządkowana profesjonalizmowi zawodowca. Stanowisko to w skrajnej postaci można potraktować jako tożsame z pragnieniem wyrugowania prywatności autora poza tekst literacki, co u końca XX stulecia doprowadziło wprawdzie do „śmierci autora”<sup>18</sup>, a w następnym do jego triumfalnego powrotu na fali wzmożonego autobiografizmu.

## Obrazowość afektu „dla oczu”

Pora przyjrzeć się rozumieniu dzieła literackiego przez Tadeusza Peipera. Proponuję przywołać w tym miejscu kolejną z metafor, z których znany był awangardzista. Została ona zaczerpnięta z jednego z wczesnych tekstów programowych, a mianowicie z *Myśli o poezji*. We wskazanym artykule znajdziemy definicję utworu poetyckiego, który Peiper określa jako „b a z a r z d a ń w ś r ó d ś c i a n z u p o r z ą d k o w a n y c h u c z u ć [podkr. – A.R.]”<sup>19</sup>. Metafora główna zostaje tu złożona z kilku cząstkowych. Można zatem wyodrębnić trzy metafory „ułamkowe”: „poezja to bazar zdań”, „poezja to bazar zdań wśród ścian”, „poezja to bazar zdań wśród ścian z uporządkowanych uczuć”. Widać, że Peiperowski proces metaforyzowania (odtworzony tu przez stopniowe dodawanie następujących po sobie elementów) imituje unikatową metodę tworzenia poezji autora *Nowych ust* – „układ rozkwitania”. Równocześnie akt metaforyzowania jest specyficznym szyfrowaniem uczuć w tworzonych ekwiwalentach słów. Ponadto, zauważmy, iż przykład – by tak rzec – „metafory głównej” zawiera w sobie dwa kontrastowe obrazy, nacechowane odmiennymi emocjami. Wpierw pojawia się wizualna metafora poezji jako „bazaru ze zdań”. Implikuje ona znaczenia konotowane przez bliskowschodnie targowisko kipiące życiem, uznane przez Peipera za sygnał pozytywnych afektów oraz, jednocześnie, przywodzące na myśl redundancję utworu poetyckiego. Drugi obraz, pozbawiony witalistycznych konotacji (poezja jako „bazar ze ścian uczuć”), odsyła do wyobrażenia stanu emocji ujarzmionych przez kulturę. Poza tym metafora ascetycznych „ścian uczuć”

---

<sup>18</sup> Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.

<sup>19</sup> T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 25.

projektuje też poetologiczny sens formalnych ograniczeń sztuki słowa. Łącznikiem – Peiper powiedziała, że „spoiwem” między nimi – jest słowo „ściany”, które zrazu konotuje ograniczenia formalne, ale równocześnie pozostaje znakiem celowej (nad)organizacji przestrzeni tekstu.

Pokaż mi swoją metaforę, a powiem ci, jakim jesteś poetą? Na pewno Tadeusz Peiper podpisałby się chętnie pod takim wezwaniem, ponieważ uważał metaforę za absolutny i niepodważalny wyznacznik rangi poetyckiej. Poznawcze walory metaforyzacji rozszerzał zresztą bez zastrzeżeń także na pozaliterackie uwarunkowania sztuki, przekonany, że metafora „mówi” wszystko o osobie swego twórcy: o indywidualnych upodobaniach, nawykach, nałogach, a nawet tajemnicach duszy artysty<sup>20</sup>. Rozstrzygnięcie problemu demaskatorskiego potencjału metafory pozostawmy jednak psychoanalitykom, w zamian skupmy się na walorach obrazowych metafor Peipera. Aby wypowiedzieć się na temat aspektu wizualnego Peiperowskiej metafory, trzeba cofnąć się do omówienia tomu poezji Juliana Przybosia pióra Kazimierza Wyki z 1945 roku. Krakowski badacz przyczynił się w nim do utrwalenia niesprawiedliwej opinii o całkowicie (anty)wizualnym charakterze twórczości Peipera<sup>21</sup>. Utrwalił także inny sąd, o radykalnym racjonalizmie założeń jego projektu poezji, formułując na marginesie analizy *Miejsca na Ziemi* Przybosia komentarz o braku wrażliwości wizualnej teoretyka „Zwrotnicy”. Wyka pisał wówczas: „Są to obrazy tylko wiedziane, absolutnie niewyobrażalne, intelektualistyczne [podkr. – A.R.] w swoim założeniu”<sup>22</sup>. Warto zaznaczyć, że Wyka używał kategorii obrazu lirycznego w ujęciu bardzo szerokim, obejmującym obrazy „od metafory po notę opisową”<sup>23</sup>. Także wszelkie obrazowe ekwiwalenty uczuć mieściły się w tej definicji. Mimo to badacz nie znalazł miejsca ani uznania dla projektu Peipera. Więcej nawet, odmówił mu wrażliwości wizualnej, ustanowiwszy konfrontacyjne rozróżnienie między „wiedzianym” obrazem Peipera a „widzianym” – Przybosia. Warto w tym miejscu dodać, że z perspektywy obecnego rozwoju neuronauki i psychologii myślenie zarówno o podmiocie poznania, jak i o przedmiocie w kategoriach dualnych jest błędną procedurą badawczą. W swoich pracach António R. Damásio (nierzadko w naukowym duecie z Hanną Damásio) wykazuje, że nie da się nadal rozgraniczać sfery *ratio* od *soma*:

<sup>20</sup> Tamże, s. 22.

<sup>21</sup> J. Grądział-Wójcik przypomniała, że Peiper uważał się za „poetę oczu”. Zob. też, *Drugie oko Tadeusza Peipera...*, dz. cyt., s. 224.

<sup>22</sup> K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 245.

<sup>23</sup> Tamże, s. 244.

Oto i błąd Kartezjusza: oddzielenie otchłaniającego ciała i umysłu, uchwytne, mierzalne, działającego na podstawie jakiegoś mechanizmu, nieskończenie podzielne ciało oraz nieuchwytnego, niemierzalnego, niedotykalnego i niepodzielnego umysłu; sugestia, iż rozumowanie, osąd moralny i cierpienie rodzące się z fizycznego bólu lub uniesienia emocjonalnego mogą istnieć w oddzieleniu od ciała. W szczególności zaś jego błędem było oddzielenie najbardziej wyrafinowanych operacji umysłowych od struktury i funkcjonowania organizmu biologicznego<sup>24</sup>.

*Vide*: koncepcja umysłu ucieleśnionego (Damásio), wedle której ludzki umysł nie jest „tylko” strukturą poznawczą, wyspecjalizowaną do przetwarzania pojęć i abstrakcji. Obecnie dopuszcza się myślenie o mózgu człowieka dosłownie modelowanym przez ciało, a dokładniej – przez struktury sensoryczno-motoryczne. Ujmując rzecz lapidarnie: budowa, funkcje i same właściwości ludzkiego mózgu uformowane są przez biologiczne parametry organizmu człowieka, w czym zaznacza się udział hormonów, zmysłów i ruchu ciała. Szczegóły opisu tych mechanizmów zostawmy jednak neurobiologom<sup>25</sup>.

Wracając do głównego wątku rozważań, powtórzę za Peiperem, że „poezja stwarza ekwiwalenty uczuć”<sup>26</sup>. Zacytowane zdanie stanowi zarazem punkt wyjścia teoretyka w wykładzie o regułach tworzenia poetyckich reprezentacji emocji, czemu poświęcona została trzecia część *Nowego tworzenia*, odczytu o poezji z roku 1925. Poniższy fragment dobrze obrazuje tok myślenia Peipera oraz odsłania jego rozumienie wizualności jako słownego ekwiwalentu uczuć:

To ekwiwalentyzowanie odbywa się za pomocą różnych środków. I u nas, i za granicą mówi się dziś wiele o zestawianiu odległych obrazów [podkr. – A.R.], o irracjonalnych skojarzeniach i o innych podobnych irracjonalnościach. Obrońcy tego środka artystycznego tłumaczą go i uzasadniają rozmaicie, a zawsze błędnie. Twierdzą, że to zbliżanie odległych pojęć jest aktem uczucia; najbardziej naturalnym aktem uczucia. [...] Twierdzą, że najmocniejsze syntezy rodzą się zawsze z namiętności; w zestawieniach syntetyzujących, które nie nazywają uczucia, może być zawarte głębokie uczucie [podkr. – T.P.]. Jest ono potężnym źródłem inwencji obrazowej; z niego rodzą się zestawienia, które mają stać się jego śladem i ekwiwalentem<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> A.R. Damásio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1999, s. 278 i n.

<sup>25</sup> Zob. tamże oraz omówienie jego koncepcji: K. Wołoszyn, M. Hohol, *Emocjonalny rozum i sprawy bez nadziei*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 17.

<sup>26</sup> T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, dz. cyt., s. 358.

<sup>27</sup> Tamże.

Przywołany urywek wiele wyjaśnia w interesującej nas kwestii Peiperowskiej „metafory dla oczu”. Poruszone zostały w nim zagadnienia z zakresu dyskursu afektywnego i wizualnego. Przede wszystkim w argumentacji teoretyka awangardy nic nie wskazuje na odrzucenie przez niego kategorii obrazu, a – przeciwnie – wizualny aspekt języka poezji przedstawiony zostaje tu jako podstawa nowoczesnego tworzenia. Zwróćmy uwagę, że metaforyczny ekwiwalent uczucia był obrazem albo pojęciem powstałym na skutek nieoczywistych, oryginalnych skojarzeń napływających w swobodnych asocjacjach do świadomości artysty. Peiper broni zasadności irracjonalnych skojarzeń w poezji, upatrując w nich przejawu szczerych i niezafałszowanych uczuć. Zapamiętajmy też, że jego zdaniem emocje są „potężnym źródłem inwencji obrazowej”, mimo że ze strony artysty wcale nie musi paść sugestia nazwy konkretnego afektu.

Przekonanie Peipera o roli afektu jako czynnika determinującego obraz poetycki wykazuje wprost idealną zbieżność z wynikami badań psychologów poznawczych. Współcześnie, wedle ustaleń kognitywistów, tworzenie reprezentacji emocji rozpoczyna się w momencie wyzwolenia impulsu kodowania obrazowego. Proces ten odbywa się na skutek „wrodzonych programów ekspresyjno-motorycznych, które są uruchamiane w sposób automatyczny, tj. bez udziału woli, przez różnorodne bodźce zewnętrzne i zmiany stanów wewnętrznych”<sup>28</sup>. Włączenie procedury nazywania obrazu, tzw. etykiety werbalnej, nie zawsze jest konieczne. Warto też mieć świadomość, że kod obrazowy jest najprostszym spośród trzech (obok wizualnego i abstrakcyjnego) mechanizmów tworzenia reprezentacji emocji. Trzeba również pamiętać, że funkcjonuje on od najwcześniejszych faz rozwoju emocjonalnego człowieka<sup>29</sup>. Oznacza to, że reprezentacja afektu w umyśle człowieka już na początku powstawania uzyskuje kształt wizualny i jest procesem przebiegającym w sposób tak naturalny, iż zazwyczaj nie zostaje uświadomiona. Tym samym przekonania Peipera na temat natury oraz istoty uczuć zostają w pełni potwierdzone przez dzisiejszą naukę. Ze względu jednak na fakt, że kod obrazowy nie jest jedynym systemem służącym powstawaniu reprezentacji emocji, możliwe są też warianty pozbawione wizualnego bodźca uwalniającego tę procedurę. Dlatego autor *Myśli o poezji* nie mylił się, uważając, że o sile oddziaływania poetyckiego ekwiwalentu może zadecydować reprezentacja afektu w postaci pojęcia albo śladu pamięciowego. Również idea ucieleśnionego umysłu głosi, że poznanie zostaje zdeterminowane przez sensoryczno-

---

<sup>28</sup> T. Maruszewski, E. Ścigała, *Emocje – aleksytymia – poznanie*, Poznań 1998, s. 57.

<sup>29</sup> Tamże, s. 55-58.

-motoryczne struktury ciała. Wystarczy tylko, że: „wyobrażamy coś sobie, nasz mózg działa [...] «jak gdyby» (*as-if*) przedmiot naszych wyobrażeń rzeczywiście znajdował się przed naszymi oczami czy w zasięgu ręki”<sup>30</sup>.

Problem ten ma jeszcze dodatkowy kontekst historycznoliteracki, jakim jest zjawisko anglo-amerykańskiego imagizmu. Ranga modernistycznej poezji w tym nurcie zasługuje na samodzielne studium. W tym miejscu poprzestanę tylko na zasygnalizowaniu problematyki, jaką niesie rozumienie obrazu poetyckiego w świetle teorii imagistów. Także Peiper mimochodem wspomina o istnieniu zagranicznych teorii pokrewnych jego myśleniu, nie wymieniając jednak żadnych nazwisk, prawdopodobnie dlatego, by nie umniejszać wagi własnych teorii. Można jednak w sposób zasadny przypuszczać, że napomknienie to dotyczy współczesnych mu imagistycznych poetów języka angielskiego, szczególnie Ezry Pounda, Thomasa Eliota, Richarda Aldingtona czy Amy Lowell. W anonimowej *Przedmowie* do antologii *Some Imagist Poets* (1915, Chicago) zasady modernistycznej poezji zostały ujęte przez redaktorów (Aldingtona i Lowell) w sześć punktów, które, znacznie skrócone, podaję poniżej w formie hasłowych wezwań<sup>31</sup>. Zatem poezja powinna:

1. Posługiwać się językiem potocznym [...].
2. Tworzyć nowe rytmy<sup>32</sup> [...].
3. Praktykować absolutną swobodę w wyborze tematu [...].
4. Przedstawiać obrazy (stąd nasza nazwa). Nie jesteśmy szkołą malarską, ale uważamy, że poezja powinna precyzyjnie oddawać szczegóły i jak ognia unikać mętnych ogólników, jakkolwiek byłyby błyskotliwe i górnolotne [...].
5. Pisać poezje zdecydowane i jasne, a nie zamazane i nieokreślone.
6. Wreszcie: większość z nas wierzy w z a g ę s z c z e n i e jako samą istotę poezji.

Punkty 2, 3 i korespondują ściśle z poetologicznym projektem polskiego przedstawiciela myśli awangardowej w dwudziestowiecznej literaturze, a ponieważ zostały już one kompetentnie omówione przez Stanisława Ja-

---

<sup>30</sup> K. Wołoszyn, M. Hohol, dz. cyt., s. 70.

<sup>31</sup> *Some Imagist Poets*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 173 i n. Cytuję tylko tezy, bez podawania uzasadnień redaktorów i moich komentarzy. Zob. również: L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016; szczególnie esej Ezry Pounda (*Wortycyzm*).

<sup>32</sup> Moje podkreślenia wskazują na „miejsca wspólne” w koncepcji Amerykanów i Tadeusza Peipera.

worskiego<sup>33</sup>, nie ma więc potrzeby, by zajmować się nimi tutaj szerzej. Parafrazując słowa Peipera, powiedzieć można natomiast, że trzeba czasem zająć się sercem<sup>34</sup>, zwłaszcza w sytuacji, kiedy może to nas przybliżyć do dokładniejszego poznania praktyki pisarskiej autora *Światła ulicy*. W tym celu warto przeanalizować stworzone przez Peipera omówienie dwuwiersza z utworu Brzękowskiego: „tańczyła niebiesko Anita Hawajka / piersiami kołysząc me serce na rękach [podkr. – A.R.]”<sup>35</sup>. Będzie to modelowy przykład czytania poezji nowoczesnej przez Peipera, na podstawie którego odtworzyć można relacje istniejące między obrazem a emocją w tworzonej przez niego interpretacji.

Oto urywek z wyjaśnień teoretyka, równie „przedziwnych” jak znaczenia nadane zbanalizowanemu w kulturze popularnej obrazowi serca:

Po słowach „me serce” ujrzeliście serce przedziwne; ma ono wygląd nie ustalony, nie jest ani wypukłe, ani płaskie, nie jest ani masywne, ani lotne i tak dalece nie ma kształtu stałego, że nawet trudno przypisać mu kształt zmienny. Ba, w tym przypadku słowo „serce” mogło wywołać w waszej wyobraźni... twarz! Tak jest, jakąś lotną dwuwymiarową twarz z wyrazem zakochania! A nawet... nawet... tylko z urywek zakochanej twarzy, np. tylko lotny kontur wykrojonych sercowo ust [podkr. – A.R.]<sup>36</sup>.

Na podstawie cytatu da się zrekonstruować tor skojarzeń, które prowadzą Peipera do rozumienia utworu Brzękowskiego. Niejedyna to zaleta. Wybrałam ten przykład, ponieważ linia rozumowania autora *Nowych ust* przedstawia się w nim jako wyjątkowo czytelna z uwagi na intencje „wykładowcy” oraz towarzyszące im afekty. Dzięki wizualnej sugestywności tworzonych obrazów droga myślowa teoretyka staje się wręcz naoczna dla czytelnika. Ruch asocjacji Peipera uruchamia w przytoczeniu wyobrażenie fizycznego serca, utrzymane w poetyce, którą można uznać za odwołanie do impresjonistycznego malarstwa francuskiego („wygląd zmienny nie ustalony”), odrzuconego przez Peipera prawdopodobnie ze względu na popularność i komercjalizację tego kierunku sztuki. Także reprezentacja serca przypominająca opis organu ludzkiego ciała, niczym z podręcznika anatomii człowieka dla studentów medycyny albo sztuki („ani wypukłe, ani płaskie, nie jest ani masywne”), spotka się z negacją poety z powodów nazbyt realistycznego przed-

---

<sup>33</sup> T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.

<sup>34</sup> Zob. „Trzeba czasem zająć się szczegółem. Tylko przypadkowo będzie nim dzisiaj aż serce”, T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 437.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże.

stawienia. Dopiero pojawienie się motywu „serca” jako hasła wywoławczego obrazu twarzy kobiecej zyskuje aprobatę komentatora Brzękowskiego, czego wyrazem jest pełne emocji wykrzyknienie. Tylko w tym przypadku bowiem reprezentacja emocji odbywa się w sposób zapośredniczony, za pomocą symbolicznego wyobrażenia serca jako ośrodka uczuć wyższych człowieka. Ze stanowiska psychologów wynika, że w trakcie przetwarzania kodu abstrakcyjnego podmiot afektu korzysta niejako z funkcjonujących w danej kulturze pojęć, wzorców, a nawet gotowych metafor<sup>37</sup>. Możliwe jest, by na podstawie samego wyrazu twarzy osoby orzekać o stanie jej uczuć, a nawet – jak robi to Peiper – odwoływać się do schematycznego, uogólnionego, utartego obrazu twarzy zakochanej osoby, bez potrzeby wskazywania na realną postać. Taką praktykę dowodzenia własnych przekonań, z jaką mamy do czynienia w pismach teoretyka awangardy, wspiera istniejący w kognitywistyce pogląd, że emocje jako przedmiot reprezentacji powstają także w wyniku przetwarzania kodu abstrakcyjnego, który pozostaje najwyższą i najbogatszą formą ekspresji afektu, charakteryzującą się też największym stopniem ogólności w zakresie prezentowanych treści.

Warto dodać, że reprezentacja emocji na abstrakcyjnym poziomie kodowania opiera się na procesie przetwarzania pojęć, w efekcie czego podmiot afektu aktywuje także struktury pamięciowe. Eksplikacja Peipera sprawia wrażenie, jakby poeta jednocześnie z interpretacją wiersza Brzękowskiego tworzył reprezentacje uczuć. W jego objaśnieniach zachowały się ślady pamięciowe odsyłające do tekstów kultury. Można by tu wskazać ryciny wyobrażające serce człowieka na kartach atlasu anatomii albo detal w rodzaju kadru filmowego czy plakatu kinowego.

Wprawdzie nie dysponuję żadnym bezpośrednim dowodem na trafność mojego skojarzenia, lecz ilekroć w wywodzie awangardzisty natrafiam na fragment tekstu: „kontur wykrojonych sercowo ust”, wówczas przychodzi mi na myśl bardzo konkretny obraz filmowy. Przypominam sobie zbliżenie twarzy Lubow Orłowej, kiedy w komedii *Świat się śmieje* (1934) wyśpiewuje wielki szlagier przedwojennego kina. To w nim właśnie pojawiają się słowa znane chyba każdemu: „Serce to najpiękniejsze słowo świata”<sup>38</sup>. Pewne jest natomiast, że Peiper – podobnie jak cała ówczesna Polska – oglądał w latach trzydziestych XX wieku w kinie dzieło Grigorija Aleksandrowa. Po latach, w czerwcu 1951 roku, przywoływał w jednym z artykułów wrażenie, jakie

---

<sup>37</sup> T. Maruszewski, E. Ścigała, dz. cyt., s. 58.

<sup>38</sup> *Świat się śmieje* (1934), reż. G. Aleksandrow, piosenki do filmu skomponował I. Dunajewski. Podają za: J. Płazewski, *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa 2007, s. 138.

wywarły na nim kompozycje Izaaka Dunajewskiego do tego radzieckiego filmu<sup>39</sup>. Wskazanie na „dwuwymiarową twarz” utwierdza mnie przy tym w przekonaniu, że analizowany motyw serca nie pochodzi z autobiograficznych reminiscencji, lecz ma genezę kulturową. W jego lekturze reprezentacja emocji miłosnych (a może nawet samej miłości?) uzyskuje w dwuwierszu Brzękowskiego formę metafory wizualnej: ust kobiety o kształcie serca, co można postrzegać jako wynik siły oddziaływania popkultury na interpretatora, nawet tak wyrafinowanego i oryginalnego jak Peiper – autor dziesiątków recenzji literackich, teatralnych oraz filmowych. Okrężna analiza urywka z awangardowego wiersza, prowadzona przezeń ze swadą i talentem, zaczynała się od enigmatycznego obrazu serca i doprowadziła do przedstawienia „sercowo wykrojonych ust”. Obrona przez autora *Żywych linii* metoda interpretacji ujawniła wizualno-afektywny potencjał metafory, używanej przede wszystkim do rozprawienia się z kolegą po piórze, a nie z uwagi na estetyczne walory interpretowanego wiersza. O takim zamiarze świadczy bezlitosna pointa, jaką Peiper kończy opis „sprawy” serca Brzękowskiego w finale swej krytycznej wypowiedzi:

Jesteśmy w tym przykrym położeniu, że wiemy, jak ów dwuwiersz wyjaśnia jego autor. Powiedział to nam wszystkim w swej książce: w *Poezji integralnej* na stronie 25. Czytamy tam: *W czasie tańca piersi Anity poruszały się rytmicznie i w ten sposób niejako kołysały me serce znajdujące się nie w mej piersi, lecz w rękach Anity, którą kochałem lub Kocham* [podkr. – T.P.]. Przykro mi stwierdzić, że „wyjaśnienie” Brzękowskiego nie wyjaśnia nic. Gorzej: Brzękowski nie dostrzegł nawet istoty kwestii<sup>40</sup>.

## Wnioski

Tadeusz Peiper w całym swoim dorobku teoretycznym z lat trzydziestych XX wieku najwyżej oceniał własne artykuły poświęcone poezji<sup>41</sup>. Nic dziwnego. W dziedzinie inwencji poetologicznej, w roztaczaniu śmiałych planów i snuciu wizji dotyczących modernizującej się sztuki europejskiej, a także na rodzimym

---

<sup>39</sup> T. Peiper, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie 2*, przedm. S. Jaworski, oprac. tekstu, komentarz, nota wydawcy i indeks K. i J. Fazanowie, Kraków 2000. Na marginesie problematyki kinowej dodam, że Peipera żywo interesowała możliwość przedstawiania reprezentacji afektu w kinie dzięki narzędziom filmowym. Na przykład pisząc o dziecięcym bohaterze filmu *Powrót Lassie*, zanotował, że „na tym to chłopcu możemy obserwować niezwykłe możliwości twarzowe [podkr. – A.R.], do jakich doszła już kinematografia kolorowa” (tamże, s. 634).

<sup>40</sup> Tenże, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 438.

<sup>41</sup> S. Jaworski, *Przedmowa*, w: T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś...*, dz. cyt., s. 5.

polu teorii mało kto mógł równać się z nim talentem, odwagą czy bezkompromisową postawą w obronie własnych sądów estetycznych. Prawdopodobnie pomysł zestawiania dalekich obrazów poetyckich, na jakim opiera się przecież poetyka układu rozkwitania, mógł zostać zainspirowany manifestami oraz dokonaniem poetyckimi imagistów. Postać autora *Nowych ust* ujawnia wiele trudnych do wyjaśnienia sprzeczności. Peiper jako twórca intelektualnie docieklivy, o wyrafinowanym guście stał się w jakiejś mierze niewolnikiem własnej metody. Nie był w stanie dostrzec, że hipertrofia estetyczna prowadzi w jego utworach do symplifikacji poetyckich sensów. Z jednej strony jego twórczość nosi ślady autentycznej fascynacji nowoczesnością, co znajduje poetycką wykładnię w rygorystycznej konstrukcji poematu, wznoszonego z inżynierską wprost dbałością o precyzję. Z drugiej zaś poeta jako „burmistrz marzeń niezamieszkałych” wyprowadza „nowe tworzenie” z emocjonalnych urywków wizerunków, motywowanych przez dynamiczny rozwój psychoanalizy. Koncepcje wypracowane na gruncie neuronauki burzą niepodważalnie, jak można by wcześniej mniemać, kategorie, detronizując w pewnej mierze panowanie dyskursu oświeceniowego, bo – jak się okazuje – „u podłoża tego, co na pierwszy rzut oka wygląda na działanie rozumu, leżą emocje”<sup>42</sup>.

Działania psychologów skoncentrowane na deskrypcji budowy i funkcjonowania ludzkiego mózgu podsuwają nową metodologię również literaturoznawstwu i być może przyniosą w niedalekiej przyszłości także redefinicję pojęć składających się na projekt modernistycznej poezji Tadeusza Peipera.

---

<sup>42</sup> K. Wołoszyn, M. Hohol, dz. cyt., s. 70.



Anna Gawarecka

## W stronę cyrku, w stronę kina – czeska awangarda wobec ekspansji kultury masowej

*Światło, ruch i kolory elektrycznych reklam, spektakle bulwarów, placów i nadbrzeży, hymny pracujących maszyn i robotników w przemysłowych dzielnicach – wobec nudy artystycznych wystaw, anemiczności tomików liryki, bezsilności teatru, fałszu i pozerstwa baletu; w takiej sytuacji, w aktualnej chwili bardziej niż kiedykolwiek, w niepokoju odkrywczego ducha, rozczarowanego skarbami rachitycznego świata sztuki, rodzi się potrzeba nowych światła, nowych olśnień, potrzeba objawienia nowego świata. Dlatego też witamy projekty nowej twórczości i nowej poezji<sup>1</sup>.*

**S**łowa te, pochodzące z zakończenia książki *Svět, který se směje* („Świat, który się śmieje”; 1928) czołowego teoretyka i kodyfikatora programu czeskiej awangardy spod znaku Artystycznego Stowarzyszenia Devětsil (Umělecký svaz Devětsil), Karla Teigego, w sumarycznym skrócie rekapituluje postulaty przyświecające projektowi „twórczości uniwersalnej” czy „twórczości wszechogarniającej”<sup>2</sup>, który określał założenia poetyzmu, najważniejszego w latach dwudziestych kierunku artystycznego w Czechach. W manifestie tego nurtu, eseju zatytułowanym *Poetismus* (*Poetyzm*), Teige, zwolennik ascetycznie pojmowanego konstruktywizmu, odkrywa, że za racjonalnym porządkiem pracy (stanowiącej, jego zdaniem, zarówno sens egzystencji ludzkiej, jak i kwintesen-

<sup>1</sup> K. Teige, *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 1: *Svět, který se směje*, Praha 2004, s. 87-88 [przeł. A.G.].

<sup>2</sup> Tenże, *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 2: *Svět, který voní*, Praha 2004, s. 195-237.

cję współczesności) leży trudno definiowalna i nieokreślona sfera potrzeb emocjonalnych czy raczej afektywnych. Choć znaczenie tej sfery autor uznaje za marginalne (pisze przy tej okazji o liczbie  $\pi$  osłabiającej miarodajność rozwiązań matematycznych), to jednocześnie wskazuje, co prawda na poziomie daleko idącego uogólnienia, sfery rzeczywistości i – ewentualnie – dzieł twórczości artystycznej zdolne, by potrzeby owe zaspokoić:

Poetyzm nie jest sztuką, a mianowicie nie jest sztuką w dotychczasowym romantycznym sensie tego słowa. Zapoczątkował on regularną likwidację dotychczasowych gatunków artystycznych, aby proklamować rządy czystej poezji, pobłyskującej w niezliczonych formach, wielokształtnej niczym ogień i miłość. Ma ona do dyspozycji film (nową kinografię) i awiatykę, radio, wynalazki techniczne i akustyczne (optofonetykę), sport, taniec, cyrk i music-hall, miejsca codziennych wynalazków i permanentnej improwizacji. W pełni zaspokaja naszą potrzebę rozrywki i aktywności. Może zapewnić sztuce właściwą skalę, nie przecenia jej istotności, wie, że na pewno nie jest ona cenniejsza niż życie. Tego estetycznego sceptycyzmu wobec samych siebie nauczyli nas klauni i dadaści. Poezji nie komponujemy dziś tylko do książek i pamiętników. Żaglówki również są nowoczesnymi poematami, narzędziami radości<sup>3</sup>.

Inspiracji poszukuje zatem tam, gdzie tradycyjna estetyka (i krytyka) widziała jedynie obszar „wartości upadłych”, w najlepszym razie w pasożytniczy sposób deformujących osiągnięcia „prawdziwej sztuki”, zawsze jednak schlebających niewybrednym gustom tzw. przeciętnej publiczności, a mianowicie w poddawanej wówczas szybkiemu procesowi umasowienia i standaryzacji przestrzeni kultury popularnej, rozumianej tutaj bardzo szeroko, gdyż swym zasięgiem obejmującej wszystkie służące odpoczynkowi i rozrywce formy spędzania czasu wolnego:

Sztuka, którą inicjuje poetyzm, jest luźna, swawolna, fantastyczna, ludyczna, nieheroiczna i miłosa. Nie ma w niej nawet szczypty romantyzmu. Zrodziła się w sferze świeżej towarzyskości, w świecie, który się śmieje; nieważne, że z oczu płyną mu łzy. Cechuje ją zamiłowanie do humoru, definitywne odrzucenie pesymizmu. Odsyła emfazę z zatęchłych pracowni i atelier do dziedziny przyjemności i uroków życia, jest kierunkowskazem drogi, która nie prowadzi znikąd ani donikąd, lecz wije się w przepięknym, pachnącym parku, jest to bowiem droga życia. [...] Nic. Nic poza liryczno-plastycznym podnieceniem przed spektaklem nowoczesnego świata. [...] [N]ic poza sztuką tracenia czasu. Nic poza melodią serca. Kultura cudownego olśnienia. Poetyzm pragnie uczynić życie wspaniałą instytucją rozrywki. Ekscentrycznym karnawalem, arlekinadą emocji i wyobrażeń, pijaną serią filmową, magicznym kalejdoskopem<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Tenże, *Poetyzm*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 55.

<sup>4</sup> Tamże, s. 53-54.

Ten uniwersalistycznie pojmowany projekt, zakładający przebudowę od podstaw całej rzeczywistości ludzkiej, wymagał skonkretyzowania i zdefiniowania tych obszarów popularności, które awangardowa twórczość mogłaby bez szkody dla własnych modernizacyjnych ambicji absorbować. W rachubę nie wchodziły tu żadne przejawy plastycznego, literackiego czy teatralnego kiczu, stanowiące w jednoznacznie społecznej, czy raczej klasowej, stratyfikacji działań artystycznych domenę – radykalnie odrzucanej – sztuki mieszczkańskiej:

Podczas gdy sztuka i jej twórcy, oderwani od rzeczywistości utonęli w fałszywym artyzmie [...], życie ludzkości nieprzerwanie posuwało się naprzód, całkowicie poza przestrzenią sztuki i kultury artystycznej. [...] Twórczość osiedliła się w swych rezerwach, w bibliotekach, galeriach, w monumentalnych teatrach; w mieszkaniu drobnomieszczanina i rolnika można zobaczyć odpustowe oleodruki czy typowy kicz, obrzydliwy i sentymentalny, Aloisa Jiráskaa, K. V. Raisa, Sv. Čecha, „R. U. R.”, „Z życia owadów”, Bourgeta, Claudela itd., [...] w proletariackich i studenckich przybytkach – reprodukcje z czasopism, wetknięte za ramę luster filmowe fotosy czy zdjęcia z zawodów sportowych, uroczę, chociaż nierzadko „niegustowne” widokówki z całego świata. Jedni fascynują się Brożikiem, inni [...] Chaplinem lub czytają Scherlocka [sic!] Holmesa, Verne’a, Londona albo Haška. Niewiele osób odczuwa tak szczerą, nieudawaną i gorącą podziw dla Picassa, Braque’a i Verlaine’a<sup>5</sup>.

Głębokie polityczne zaangażowanie devětsilowskiej koncepcji „nowej (anty)sztuki” i zakorzenienie jej w ideologii marksistowskiej sprzyja dokonaniu rozróżnień, powszechnie wówczas traktowanej w kategoriach zunifikowanego monolitu, kultury popularnej i zwróceniu się w stronę jej najniższych pięt, uznawanych za plebejskie i skrajnie strywializowane. Tam bowiem teoretycy poetyzmu z jednej strony znajdowali rezerwuar „nieskompromitowanych” jeszcze w oficjalnej refleksji i praktyce kulturowej wzorców, z drugiej strony zaś – dawali wyraz, pesymistycznej w gruncie rzeczy, świadomości całkowitego rozdzwieniu zachodzącego między „autotelicznymi” dążeniami awangardy a estetycznymi preferencjami proletariatu, z którego pragnęli – na zasadzie utopijnego i naiwnego nieco uroszczenia – uczynić najważniejszego odbiorcę własnej twórczości<sup>6</sup>. W tej sytuacji uważne przy-

---

<sup>5</sup> K. Teige, *Umění dnes a zítra*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010, s. 189 [przeł. A.G.].

<sup>6</sup> Jak bowiem dowodzą T.W. Adorno i M. Horkheimer: „Ekscentryczność cyrku, pantomimy i burdelu w stosunku do społeczeństwa jest dlań czymś równie przykrym jak ekscentryczność Schönberga i Karla Krausa”, podkreślając, że w społecznym odbiorze zarówno „jarmarczość” (i dziedziny przynależne do dziedziny tabu), jak i awangardowość sytuują się poza centralnymi obszarami kultury. Zob. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: tychże, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 154.

rzenie się owym upodobaniom i weryfikacja ich „innovacyjnego potencjału” wydawały się posunięciem oczywistym, uzasadnionym zarówno na poziomie poszukiwania skutecznych technik perswazyjnych, zwłaszcza że Devětsil stanowczo odżegnywał się od bezpośrednich i dosłownie artykułowanych sygnałów agitacyjności w sztuce, jak i w sferze wypracowania płaszczyzny identyfikacji, zwrócenia uwagi na istnienie wspólnego mianownika, stawiającego znak równości między różnymi formami proletariackiej rozrywki a opartym na kulcie szczęścia i radości projekcie antropologicznym, narzucającym ton całej *de facto* czeskiej awangardowej refleksji. W projekcie tym człowieczeństwo postrzegane jest zaś jako zdolność i potrzeba wzmoczonego odczuwania sensualnych doznań, wśród których na czołowe miejsce wysuwają się, co zresztą w pierwszym rzędzie wynika z architektoniczno-plastycznych kompetencji Teigeo, doświadczenia o charakterze *stricte* wizualnym, pozbawione wszelkich dodatkowych i wtórnych interpretacyjnych przymieszek, owocujących całkowicie niepożądanym z punktu widzenia postulowanego modelu recepcji sztuki poetystycznej zaktywizowaniem pracy intelektu<sup>7</sup>:

Tendencyjność nowej sztuki, bazująca na jej funkcjonalności, nie może stanowić pochodzącej z zewnątrz protezy ideologicznej. Tendencja obrazu leży w jego czystej naoczności, wykraczającej poza płaszczyznę płótna, czyniąc zeń szlachetną rozrywkę, odświeżone odświeżenie myśli. Nieorganiczne narzucanie wierszowi, powieści, rzeźbie czy obrazowi tendencji jest tak samo szalone, jak ozdobienie nagiej, funkcjonalnej i pięknej konstrukcji lotniczego hangaru ludowymi wyszywkami. [...] Zadaniem masowych festynów, cyrku, sportu itd. pozostaje z jednej strony dostarczanie rozrywki, z drugiej strony zaś – higiena psychiczna i fizyczna: a zatem są tożsame ze sztuką<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Teige nie zgodziłby się zatem zapewne z rozróżnieniem, które zaproponował Clement Greenberg, przenosząc zagadnienie przeciwstawnego charakteru relacji zachodzących między awangardą a kiczem ze sfery procesu twórczego w dziedzinę percepcji dzieła malarskiego. Badacz pisał: „Wolno ostatecznie powiedzieć, że wykształcony widz czerpie te same wartości z obrazu Picassa, jakie chłop czerpie z obrazu Riepina, bo co dostaje od Riepina, jest także jakąś sztuką, choć niskiego gatunku, a idzie patrzeć na obrazy popychany przez ten sam instynkt, jaki popycha wykształconego widza. Jednak wykształcony widz czerpie z Picassa wartości niejako wtórnie, są one wynikiem refleksji o bezpośrednim wrażeniu, pozostawionym przez wartości plastyczne. Tylko wtedy wkracza rozpoznawalne, cudowne, przyjemne. Nie jest to bezpośrednio czy zewnętrznie obecne w obrazie Picassa, rzutuje to na obraz sam widz, dostatecznie wrażliwy, by reagować na plastyczne zalety. Efekt jest «refleksyjny», natomiast u Riepina «refleksyjny» efekt jest już włączony w obraz, czeka na nie-refleksyjne wzruszenie widza. [...] Riepin z góry trawi sztukę dla widza i oszczędza mu wysiłku, dostarcza mu skróconej drogi do artystycznych doznań, omijając to, co musi być z konieczności trudne w prawdziwej sztuce”. Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, w: *Kultura masowa*, przeł. i oprac. C. Miłosz, Kraków 2002, s. 49.

<sup>8</sup> K. Teige, *Umění dnes a zítra*, dz. cyt., s. 201.

To zatrzymanie się (czy zamknięcie) sztuki w sferze „nieskażonej żadnymi zewnętrznymi zanieczyszczeniami” wizualności i jednocześnie przypisanie jej funkcji swoistego psychicznego wentylu bezpieczeństwa, pozwalającego na odreagowanie wszelkich „stresogennych” (mówiąc dzisiejszym językiem) i depresyjnych przeżyć, wpływa na kierunek devětsilowskich eksploracji w przestrzeni kultury popularnej, które koncentrują się przede wszystkim wokół dwóch, odległych z punktu widzenia genezy, ale, zdaniem poetystów, pokrewnych pod względem typologicznym „plebejskich” dziedzin rozrywki, a mianowicie cyrku i kina. Pierwszy, co Teige bez ogródek przyznaje, operuje tradycyjnymi środkami wyrazu, nierzadko legitymującymi się antycznym rodowodem, drugie rodzi się dopiero, korzystając z osiągnięć, tak wysoko cenionego przez czeskich awangardystów, postępu technologicznego<sup>9</sup>. Oba jednak służą temu samemu celowi, jak pisze bowiem Tomáš Vučka: „Podstawowym kryterium akceptacji niższych obszarów sztuki oraz dziedzin pozaartystycznych pozostaje ich ludyczny charakter, korespondujący z postulatami naiwizmu i odpowiadający jednocześnie nieskomplikowanej, nieakademickiej rozrywce proletariatu”<sup>10</sup>. Dalej jednak, powołując się na kąśliwe uwagi Stanislava Kostki Neumanna, patrona ortodoksyjnego skrzydła czeskiej literatury komunistycznej, Vučka dodaje, że

devětsilowska ludyczność radykalnie różni się od ortodoksyjnego rozumienia sztuki proletariackiej. Dostajemy więc amalgamat, w którym obok siebie, równolegle, funkcjonują rewolucyjne motywy bojowników z barykad i zaciśniętych pięści oraz pochwały jowialnych amerykańskich sportowców czy fantastycznego świata wędrownych kuglarzy<sup>11</sup>.

Wypada dodać, że autorzy programowych postulatów Devětsilu nad podobnymi aporiami przechodzili najczęściej do porządku dziennego, nie przejmując się również zbytnio niemożliwą do pogodzenia z wymogiem unowocześniania wszystkich aspektów rzeczywistości, „odwieczną” niezmiennos-

---

<sup>9</sup> Por.: „W tekstach literackich apoteoza maszyn i mechanizmów wyrażana bywa za pomocą obrazów egzotycznych krajów, symbolizowanych transatlantykami, samolotami czy pociągami. To podporządkowanie maszyn człowiekowi odróżnia futurystyczny cywilizm od devětsilowskiej fascynacji technologią. Maszyna staje się piękna tylko jako element ludzkiego życia. Statki, kolej czy aeroplany postrzegane są jako narzędzia, które umożliwiają pokonywanie odległości, odkrywanie nowego piękna na nieznanych lądach i powiązanie człowieka ze światem. Przystają być stalowymi potworami pożerającymi istotę ludzką, jak to widzą futuryści, i zaczynają stanowić składnik rzeczywistości, która powinna przebudzić się ku wszechogarniającej międzyludzkiej sympatii”. Zob. T. Vučka, *Devětsil a proletářské umění*, w: *Revoluční sborník Devětsil...*, dz. cyt., s. 240 [przeł. A.G.]

<sup>10</sup> Tamże, s. 244.

<sup>11</sup> Tamże.

ścią cyrku. Teige nie zalicza w rezultacie spetryfikowanych rozwiązań „sztuki areny” do katalogu przebrzmiałych form artystycznych, które refleksja awangardowa zdecydowała się z właściwym sobie radykalizmem odrzucić. Staroświeckość nie przeszkadza mu bowiem, jeśli nie wpisuje się w konwencje sztuki mieszczańskiej, a zamiast epitetu „przestarzałe” woli w tym wypadku używać obarczonego mniejszym ładunkiem pejoratywnych skojarzeń określenia „tradycjonalistyczne”, dość niespodziewanie odnajdując w tym, co trwa w ustalonym od dawna kształcie, godną zainteresowania wartość:

Cały nomadyczny sposób funkcjonowania cyrku jest w istocie swej tradycyjny. [...] Cyrk się nie rozwija: być może osiągnął już taki stopień aktorskiej i teatralnej doskonałości, tak wysoki standard wykonania, że już dalej rozwijać się nie może. Urok jego zresztą leży w starodawności, a jest to urok w wielkiej mierze dadaistyczny. [...]. Repertuar cyrku ma charakter mniej lub bardziej tradycyjny i statyczny; stanowi uniwersalne ludowe widowisko z programem podlegającym standaryzacji. Program ten bazuje na niezwykle efektywnych stałych elementach i dlatego wydaje się stale nowy, chociaż pozostaje ciągle taki sam. Podczas gdy na scenie życia literackiego z zawrotną prędkością wymieniają się nurty, szkoły i programy, tak że nawet teatry muszą doganiać „ducha czasu” ze spóźnieniem mniej więcej 25 lat, w cyrku występuje piękna wołyżerka, japońscy ekwilibryści wdrapują się na drabinę identycznie jak przez 50 laty<sup>12</sup>.

Dwie postacie z grona cyrkowych artystów budzą, choć z odmiennych nieco powodów, szczególną fascynację czeskich awangardowych twórców, urastając do rangi devětsilowskich figur zbiorowej wyobraźni: akrobata i klaun. Pierwszy, na co zwracają uwagę badacze, szybko, głównie dzięki autorytetowi Vítězslava Nezvala i jego poematom *Podivuhodný kouzelník* („Przedziwny czarodziej”; 1922) i *Akrobat* („Akrobata”; 1927), stał się symbolicznym synonimem artysty, przede wszystkim zaś – poety. Uosabiał bowiem cechy i podejmował się zadań, które Devětsil przypisywał sztuce (i których od sztuki wymagał), a mianowicie: skrywane za pozorną lekkością ruchu doskonałe opanowanie rzemiosła, wyłączenie intelektualnego trybu odbioru, a zatem absolutyzację zmysłowej, w pierwszym rzędzie oczywiście wizualnej, percepcji oraz – za pomocą utożsamienia postaci linoskoczka z postacią iluzjonisty – magiczną moc transmutowania rzeczywistości. Od słów: „O nowej kulturze śniesz, a ja ci ją na nowo w przemianach śpiewam”<sup>13</sup> rozpoczyna Nezval swego *Przedziwnego czarodzieja*, by wyeksponować owo poetystyczne marzenie o bezpośrednim wpływie sztuki na życie. Analogiczne, czarnoksiężskie atrybuty nadawał też bohaterowi *Akrobaty*:

---

<sup>12</sup> K. Teige, *O humoru, klaunach a dadaistech*, sv. 1, dz. cyt., s. 59.

<sup>13</sup> V. Nezval, *Podivuhodný kouzelník*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, dz. cyt., s. 32.

dosypywał do damskich puderniczek kurz  
który zamienia rasy  
w jego obecności odbywały się tajemnicze porwania  
a pewna księżniczka pojawiła się nagle naga  
pośród tłumu  
pełen kokieterii kreślił w fikołkach powabne akrostychy  
a czerwona róża pobłękitniała by zaraz stać się  
niewidzialną...<sup>14</sup>

Najczęściej jednak, jak w noweli pierwszego przewodniczącego Devětsilu, Vladislava Vančury *Rozmarné léto* z 1927 roku (Nezvalowi zresztą dedykowanej) i zgodnie ze znaną przynajmniej od czasów romantyzmu tradycją wyobrazeniową, postać linoskoczka, czy szerzej mówiąc, „artysty areny”, przeciwstawiona zostaje mieszczaninowi, a – demaskatorska w swej istocie – misja wszelkiego rodzaju kuglarzy polega na dezawuowaniu jego życiowej postawy, budowanej na bazie miałych przesądów światopoglądowych i zbanalizowanych stereotypów poznawczych. W czeskiej literaturze międzywojnia (nie tylko zresztą awangardowej) motyw cyrku staje się bowiem swego rodzaju toposem – ustalonym znakiem Inności – budzącym zarazem fascynację i niepokój sygnałem częściowo tylko „oswojonej” egzotyki i społecznego wydziedziczenia. Przyjazd cyrkowców oznacza zachwianie, czasem nawet całkowite przełamanie niepodważalnych dotąd pewników, które, poddane oglądowi z niespotykanej przedtem perspektywy, obnażają swe ograniczenia, co z kolei prowokuje do zastanowienia się nad sensem osiadłej egzystencji, bazującej na poddaniu się władzy monotonnego porządku codzienności:

<sup>14</sup> Tenże, *Básně noci*, Praha 1966, s. 70-71 [przeł. A.G.]. W oryginale: „sypal do dámských pudřenek prach/ jenž zaměňuje rasy/ v jeho přítomnosti děly se tajuplné únosy/ a kterási princezna octla se pojednou nahá/ uprostřed průvodu/ pln kokéterie kreslil v kozelcích půvabná akrosticha/ a červená růže brzy zmodrala a brzy se zdála/ neviditelnou...”. Por.: „Pierwotne znaczenie postaci «akrobata» bliskie jest znaczeniu postaci «czarodzieja»: obaj należą do tożsamej rodziny kuglarzy, przewijających się w całej twórczości poetyzmu. W poetystycznym kontekście atrybuty te zostają zaktualizowane również w przypadku przedziwnego czarodzieja, który skądinąd jest raczej czarnoksiężnikiem z baśni niż magikiem z *variété*. Zamiłowanie do cyrkowców wypływa z jednej strony z nastawienia na plebejski gust publiczności przeciwstawiany akademickim, «wysokim» wartościom i pseudowartościom estetycznym, pochodzi zatem z tego samego źródła co zainteresowanie kinem i powieściowymi westernami, z drugiej strony zaś – motywowane jest cechami cyrkowego artysty jako takiego: fascynującą lekkością jego występów, za którą kryje się ciężki wysiłek (w tej płaszczyźnie jego działania bliskie są poetystycznemu ideałowi pracy twórczej), profesjonalną uczciwością, gdyż akrobata czy klaun nie udaje, że ich przedstawienie stanowi coś więcej niż pozarefleksyjne widowisko. Istotną rolę odgrywa tu także barwność cyrkowego środowiska oraz – w wielkiej mierze – brak społecznego zakotwiczenia i wydziedziczenie «komediantów»”. Zob. M. Kubínová, *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984, s. 60-61 [przeł. A.G.].

Ach, westchnęła, czując, że na chwilę zachwiała się jej życiowa pewność siebie i grzbietem dłoni starła łzę. Ach, ach, ach. Jak pięknie jest wyczarowywać ogień i w szerokim świecie żonglować małymi obłymi przedmiotami. Jak pięknie jest zliczać dni do trzech i mijać miasto za miastem. Jak pięknie jest układać przedstawienie od początku do końca i powtarzać je znowu i znowu przed ludźmi, z których nikt oprócz nas nie ma pojęcia, co będzie dalej. [...] Jak pięknie być kędzierzawym<sup>15</sup>.

Na tej płaszczyźnie istotniejszą od akrobaty rolę zaczyna odgrywać klaun, który, inaczej niż inni cyrkowcy, obok gimnastycznej, cielesnej, zręczności, musi również operować słowem, i to słowem komicznym, nastawionym na wywołanie wrażenia absurdalności ewokowanego w wypowiedzi obrazu świata. Jest zatem, jak twierdzi Jean Starobinski, heroldem nonsensu nabierającego

w kolejnym posunięciu wartości kwestionowania; jest wyzwaniem rzuconym niewzruszoności naszych niezbytich prawd. Ten napływ bezsensu zmusza nas do ponownego rozważenia tego, co dotąd uważaliśmy za konieczne. I właśnie dzięki temu, że sam jest brakiem znaczenia, dochodzi clown do wielkiego znaczenia oponenta: zaprzecza wszystkim istniejącym wstępnie systemom twierdzeń, wprowadza do pozornie nieprzeniknionej spójności założonego porządku pustkę, dzięki której widz, uwolniony wreszcie od samego siebie, może się śmiać z własnej ociężałości<sup>16</sup>.

Jako taki klaun wtóruje zatem awangardowemu artyście, wspierając go w dążeniu do podania w wątpliwość wartości uznawanych dotąd za bezsporne. Należy jednak podkreślić, że devětsilowska interpretacja niewiele wspólnego ma z pogłębioną, zmitologizowaną i nierzadko „utragicznioną” wykładnią postaci klauna, o którym Monika Sznajderman pisze, iż bywa „także wcieleniem zła, duchem śmierci i zemsty – od szelmowskich tricsterskich żartów poczynając, na jednoznacznie szatańskich koligacjach kończąc. Któż bowiem w istocie powiedział, że komiczne musi być dobre, niewinne, wesołe?”<sup>17</sup>. Czescy poetyści jednak, zapominając, że w konwencji przedstawieniowej ukształtowanej w literaturze dziewiętnastowiecznej błazen budzi nierzadko przerażenie, tożsame często z metafizycznym lękiem, i niekoniecz-

---

<sup>15</sup> V. Vančura, *Rozmarné léto*, w: *Poetická próza*, ed. J. Holý, Praha 2002, s. 188-189 [przeł. A.G.]. W oryginale: „Ach, vydechla, cítíc, že je na chvíli veta po její občanské jistotě, a setřela si hřbetem ruky slzu. Ach, ach, ach. Jak je krásné kouzlití ohně a po šírém světě si pohrávatí malými oblymi věcmi. Jak je krásné počítati dny do tři a mjíeti město po městě! Jak je krásné strojiti dějství od začátku do konce a opakovati je zнову a znovu před lidmi, z nichž nikdo mimo nás neví, co se stane. [...] Jak je krásné býti kadeřavým”.

<sup>16</sup> J. Starobinski, *Artysta kuglarzem*, przeł. M. Tenkler, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 11-12, s. 136-137.

<sup>17</sup> M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 95.

nie wywoływać musi bezinteresowny, terapeutyczny śmiech, nie zadawali raczej takich pytań, podtrzymując potoczne rozumienie cyrku jako niezobowiązującej rozrywki, wywołującej niepohamowaną wesołość.

Przyjrzyjmy się bliżej klaunom. Dlaczego zawsze i wszędzie [...] byli ulubieńcami tłumu? Wykształconych i prostaków? Klaunowskie występy sceniczne mają różnorodny charakter. Ich organy dysponują większą liczbą piszczałek i rejestrów niż najpotężniejsze organy świata. I niezależnie, jaką piosenkę na tych organach grają, zawsze dominuje w nich vox humana, głos człowieka wiedzie zatem prym. Drugi, równie wyraźny jest tu vox vulgaris oraz głos absurdu i vox nonsensi, czyli głos bezsensu. Za tymi akordami ludzie śpieszą ku arenom, pragną je usłyszeć, chcą uzyskać to, czego potrzebują jak chleba, a mianowicie możliwość nieokiełznanego śmiechu<sup>18</sup>.

Autor tych słów, Jan Werich, wraz z Jiřím Voskovcem napisał i wystawił w 1927 roku na deskach praskiego Teatru Wyzwolonego (Osvobozené divadlo) komedię *Vest Pocket revue*, w której obaj twórcy pojawiają się na scenie w błazeńskim makijażu i przebraniu, by pomiędzy poszczególnymi epizodami fabuły, parodiującej różnorodne schematy fabularne literatury komercyjnej, prowadzić absurdalne, bazujące głównie na grze słów i w większości improwizowane *ad hoc* dialogi, ośmieszające rozmaite symptomy stereotypowego postrzegania świata i wtłaczania go w sztywne ramy językowych frazesów.

Wybrana przez Voskovca i Wericha strategia wykorzystania klaunowskiej konwencji, pozwalająca na maksymalne wyeksponowanie umowności i sztuczności prezentowanej rzeczywistości scenicznej, koresponduje z devětsilowską potrzebą odnowienia czy nawet ocalenia teatru, „dogorywającego”, jak mniemali awangardysty, w swych dotychczasowych formach. Teatru, który, wyczerpawszy ostatecznie zasób swych innowacyjnych możliwości, powinien poszukać dla siebie źródeł regeneracji w przestrzeni ludowych, niekoniecznie zresztą artystycznych (mowa była wówczas również o zawodach sportowych), widowisk. Wśród nich cyrk wysunął się na plan pierwszy, gdyż dostarczał gotowych wzorów do naśladowania, przede wszystkim zaś przypominał, podążając za etymologią czeskiego słowa *divadlo* (*divat* = patrzeć), że spektakl ma przede wszystkim charakter wizualny, a zatem powinien raczej stanowić ucztę dla oka niż pokarm dla ducha. Dlatego też Teige zale-

---

<sup>18</sup> J. Werich, *Knihkupectví (Hříčka pro klauny)*, „Plamen” 1964, č. 1, s. 52-61 [przeł. A.G.].

cał awangardowym aktorom, reżyserom i scenografom, by „uczęszczali do cyrku jak na wyższą uczelnię”<sup>19</sup> i podkreślał, że:

Cyrk jest przede wszystkim poematem radości wizualnej. [...] Fantastyka cyrku ma charakter surrealny i nadrzeczywisty: tworzy się ją z realiów przeistoczonych i przetransponowanych w sferę wiersza i egzotycznego snu. Jego groteskowość i fantasmagoryczność leży u podstaw poetyzacji najtwardszej i najbardziej dramatycznej rzeczywistości, ukazanej bez psychologizowania i hipochondrii ibsenowszczyzny, wedekindszczyzny, nie opowiada o subiektywnych uczuciach i nastrojach, ale realizuje swą twórczość jako nieustanną, ryzykowną i pełną napięcia walkę<sup>20</sup>.

Przekonanie o całkowitej stagnacji ustabilizowanych konwencji teatralnych leżało również u podłoża fascynacji kodyfikatorów devětsilowskiego programu kinem, w którym widziano najnowszą dziedzinę sztuki, z trudem zdobywającą dla siebie miejsce wśród „szacownych” dyscyplin artystycznych. To ono bowiem oferowało cały wachlarz nieznanych wcześniej – znów w największej mierze wizualnych – doznań i to ono miało zastąpić skompromitowane w oczach awangardystów sceniczne skamieliny:

Teatr dawno już przestał być świętem dla szerokich kręgów społeczeństwa, jak to było w antycznej Grecji. Zamknijcie teatry, a nikt za nimi nie zapłaci, nie licząc snobistycznej „premierowej” publiczności, która ostentacyjnie demonstrowała w nich swój kulturalny poziom. Miejsce teatru zajęło w nowoczesnym życiu kulturalnym kino, widowisko dla ludu. Tak jak fotografia uniemożliwia istnienie naturalistyczno-akademickiego malarstwa, tak samo film nie dopuszcza istnienia naturalistyczno-akademickiego teatru. Oba są dziś wyłącznie zbędnym atawizmem, który zresztą wkrótce obumrze. Teatr polegnie wraz z burżuazją. Kino żyje z proletariatem, z najszerszymi warstwami ludu<sup>21</sup>.

Jarmarczność filmu i otaczające go odium rozrywki dla najmniej wymagających mas, zamiast wzbudzać ostrożność i nakazywać zachowanie odpowiedniego dystansu, przyciągają awangardowych twórców swym absolutnym brakiem snobistycznych ambicji. Zarazem, na zasadzie dość karkołomnej argumentacji, pozwalają uczynić zeń *sui generis* narzędzie przygotowania proletariatu do przyszłej walki rewolucyjnej, wpisując tym samym kino w obszar sztuki włączonej (bez stosowania znaków bezpośredniej tendencyjności) w projekt marksistowskiej przemiany świata. Podobne polityczne wtręty pojawiały się jednak w rozważaniach teoretyków Devětsilu

---

<sup>19</sup> K. Teige, *O humoru, klaunach a dadaistach*, sv. 1, dz. cyt., s. 57.

<sup>20</sup> Tamże, s. 59, 60.

<sup>21</sup> Tenże, *Foto kino film*, przeł. K. Wołoskiuk, w: *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 137.

rzadko, dużo większe zainteresowanie budziły wśród nich natomiast techniczne, i to w obu znaczeniach tego słowa, możliwości sztuki filmowej. Z jednej strony bowiem kino stanowi dziedzinę całkowicie zależną od postępu cywilizacyjnego (jego wytwory nie mogłyby powstać bez całego szeregu wynalazków), z drugiej zaś – odpowiada akcentowanemu silnie w devětsilowskim środowisku kultowi reprodukcji dzieła sztuki, umożliwiającemu jego masowe rozpowszechnienie za cenę utraty opisywanej przez Waltera Benjamina niepowtarzalnej aury i kosztem całkowitego zdevaluowania kategorii oryginalności<sup>22</sup>. Jeśli zatem Teige deklaruje, że „cała nowoczesna kultura artystyczna spoczywa i spoczywać musi w produkcji przemysłowej”<sup>23</sup>, to film jest tej deklaracji najbardziej spektakularnym urzeczywistnieniem. Spoglądając z innej perspektywy zaś – kino, rodząca się dopiero dziedzina sztuki, nieobciążona bagażem kulturowych naleciałości i pozbawiona obowiązku nawiązywania do tradycji, jawi się jako swoista *terra incognita*, czekająca na zagospodarowanie przez awangardowych konkwistadorów, gotowych przekształcić ją w obszar optycznych eksperymentów, narzucić jej znamiona własnej, „zmodernizowanej” wyobraźni, wypełnić filmowany świat obiektami poetystycznych fascynacji (na przykład obrazami egzotycznych krajów i amerykańskich miast) i *last but not least*: wychować dla siebie odbiorcę otwartego na przyjęcie nowych imaginacyjnych propozycji. A że odbiorca ten, konkretnie pod względem społecznym zdefiniowany, dysponuje sprecyzowanym „horyzontem kulturowych oczekiwań”, należy w przestrzeń kine-

---

<sup>22</sup> Por.: „Oryginalność nie stanowi kryterium określającego estetyczną wartość artystycznego artefaktu. Przeciwnie: Devětsil akcentuje maszynową produkcję sztuki, bliską produkcji przemysłowej, której wyroby «pełne są życia, mimo że mowa tu o typach i standardach a nie o unikatach». Maszynowa produkcja sztuki, do której najbardziej przybliżyła się kinematografia, odpowiada zarówno redukcji autorskiej indywidualności i autonomii twórczości artystycznej, jak i realizuje postulaty rozpowszechnienia i zrozumiałości sztuki proletariackiej. [...] Jej kryterium, wypływającym z nakazu produkcji przemysłowej, staje się możliwość masowej dystrybucji wytworów, dzięki której umacniana będzie ideologia proletariatu” (T. Vučka, dz. cyt., s. 238). Jak bowiem twierdzi Ewa Mrowczyk-Hearfield: „Sztuka oczywiście nie mogła pozostać obojętna na te przemiany, które niosły w sobie jedną, podstawową nowość: szybkie rozpowszechnianie sztuki: związane niewątpliwie z jedną z najbardziej interesujących nowinek technicznych – reprodukcją. Wpływ reprodukcji na dzieło sztuki dostrzeżony został natychmiast. Walter Benjamin poświęcił temu problemowi szeroko już dziś znany esej, w którym pisał między innymi o rytualnym (religijnym, magicznym) pochodzeniu sztuki i jej szczególnej aurze, owej aurze, która wraz z rozwojem techniki po prostu przestała mieć znaczenie. Dzieło sztuki, dowodził Benjamin, coraz częściej już w swym założeniu obliczone było na możliwość reprodukcji” (E. Mrowczyk-Hearfield, *Współistnienie formacji kulturowych: modernizm, postmodernizm, kultura masowa*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 418-419).

<sup>23</sup> K. Teige, *Umění dnes a zítra*, dz. cyt., s. 193.

matograficznego eksperymentowania włączyć ulubione gatunki filmowe proletariatu, czyli slapstickową komedię i rozmaite warianty ówczesnego kina sensacyjnego i jednocześnie doprowadzić do ich swoistej rewitalizacji.

Nic tak nie niepokoiło bowiem projektodawców awangardy, jak zawłaszczanie modernistycznych nowatorskich pomysłów przez rosnący w potęgę „przemysł kulturalny” (określenie Theodora W. Adorno i Maksa Horkheimera) i eklektyczne spajanie ich z zakorzenionymi w tradycji rozwiązaniami fabularnymi i kompozycyjnymi:

Dziś już przesyleni jesteśmy romantyką Dzikiego Zachodu, tak samo jak nadgniłą sentymentalnością nudnych dramatów społecznych z życia burżuazji, zalatujących zaślepioną moralnością, doliną glicerynowych łez! [...] Sądzymy, że kino nie musi niczego pożyczać od zgrzybiałej literatury i od teatru i że dysponuje własną urokliwą poetycznością<sup>24</sup>.

Ten entuzjazm odkrywców, widzących w wytworach dziesiątej muzy prefigurację „nadsztuki” przyszłości, niejednokrotnie owocował szczególnym, „hymnicznym” tonem wypowiedzania się o niej, w którym rzeczowe informacje ustępowały miejsca hiperbolizowanym eksklamacjom, bliskim w gruncie rzeczy sakralizacji czy mityzacji opisywanej dziedziny twórczości, Teige nie waha się nazwać filmu „Betlejem, skąd nadejdzie zbawienie dla sztuki nowoczesnej”<sup>25</sup>. Pisze:

I tak kino – powstałe w stuleciu wielkich odkryć, nowych światła, w którym optyka, nauka o świetle, stała się nauką cudów (jak jej przepowiedział przed wiekami Kartezjusz) – jako sztuka z niej zrodzona stała się sztuką cudów, cudem samym w sobie. [...] Tak więc my, współcześni pierwszych dziesięcioleci XX wieku, asystujemy narodzinom nowej, nadzwyczajnej sztuki, spośród wszystkich sztuk najżywotniejszej i najintensywniejszej; jej nowość jest istotnym czynnikiem kultury, a nie modną *haute nouveauté* czy sezonową ciekawostką; jej silne żywe i zachwycające piękno przemawia do publiczności, która nie chce być pouczana i wychowywana, ale domaga się przede wszystkim sensacji, do publiczności, której nie dopuszczono do obrzędów dzisiejszej pseudokultury klas (ach! *panem et circenses*...!). Niezmierzona moc leży w popularności, w ludowości i w absolutnym internacjonalizmie filmu, który przemawia do tłumów wszystkich narodów i ras naszej planety; jest on dumnym hymnem doczesnego piękna, może też być skuteczną bronią dla rewolucyjnych idei ludzkości<sup>26</sup>.

Uniwersalność filmowych środków przekazu, jego powszechna, globalna, by tak rzec, zrozumiałość, często akcentowana w wypowiedziach wczesnych

---

<sup>24</sup> Tenże, *O humoru, klaunach a dadaistach*, sv. 1, dz. cyt., s. 82.

<sup>25</sup> Tenże, *Umění dnes a zítra*, dz. cyt., s. 191.

<sup>26</sup> Tenże, *Foto kino film*, dz. cyt., s. 125-126.

teoretyków kina, pojmowana bywa również inaczej. Film, operując tworzywem i narzędziami przejętymi z różnych dziedzin sztuki, nie ukrywa swego intersemiotycznego charakteru, co nie tylko współgra z ważną dla awangardy ideą „dzieła totalnego”, lecz także, bardziej bezpośrednio, odsyła do rudymentrycznych założeń poetyzmu, szczególnie zaś do konceptu „sztuki dla wszystkich zmysłów”<sup>27</sup> (*umění pro všechny smysly*), który wychodząc z inspiracji Baudelairovskiego hasła korespondencji sztuk, Wagnerowskiej wizji *Gesamtkunstwerk* oraz z teorii synestezyjnych, postulował połączenie całej sfery ludzkiej zmysłowości w jednym, realizującym zasady pełnej syntezy, wytworze artystycznym<sup>28</sup>. Koncept ten, propagowany przede wszystkim przez Teigeo, znalazł odzwierciedlenie głównie w tzw. wierszach obrazowych (*obrazové básně*), charakterystycznych między innymi dla wczesnej twórczości Jaroslava Seiferta, ale przyczynił się też do interpretacji sztuki filmowej, zwłaszcza że bliski był poetystycznej skłonności do stosowania metafory asocjacyjnej, traktowanej jako podstawowy dla kierunku trop stylistyczny, pozwalający na dowolne, podporządkowane jedynie pracy wyobraźni, „odrealnianie” reprezentowanej rzeczywistości. Vítězslav Nezval, autor słów:

Logicznie rzecz biorąc, szklanka pasuje do stołu, gwiazda do nieba, drzwi do schodów. Dlatego ich nie zauważamy. Należało zatem położyć gwiazdę na stół, szklankę umieścić w pobliżu pianina i aniołów, a drzwi w sąsiedztwie oceanu. Chodziło o odwołanie rzeczywistości, o nadanie jej świetlistego kształtu, jaki miała w dniu stworzenia<sup>29</sup>

pisze zatem, uwypuklając swoistą muzyczność dzieła filmowego, wypływającą z ekranowego ruchu i montażu sekwencji ujęć:

Film. Nowy sanskryt. [...] Współczesne spostrzeganie. Punkt, który znajdował się w programie wszystkich współczesnych estetyk. W programach. Umotywowanych szybkością cywilizacji, która zderza wszystko ze sobą, zmieniając sens perspektywy. Symultaneizm i temu podobne nazwy. Jedynie film jest zdolny do tego bez odwoływania się do martwej syntaksy. Morze faluje na dachu willi, podczas gdy opodal w ogrodzie wybuchają fajerwerki, a między drzewami rozplywa się postać kobiety sprzed dwudziestu lat. Jedynie film jest zdolny do tego, co stwarza muzykę: harmonii i kontrapunktu. Optyczne organy. Rejestry określające fotogenię. I determinujące

---

<sup>27</sup> Por. J. Anděl, A. Adlerová, *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993.

<sup>28</sup> K. Teige, *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 1, dz. cyt., s. 195-237.

<sup>29</sup> V. Nezval, *Kapka inkoustu, Avantgarda známá neznámá I*, ed. Š. Vlašín, Praha 1971, s. 550-551.

rytm. Cała fraza podzielona na szesnastki. Do tego synkopy w stylu jazzbandu. Kwestia psychologii i techniki<sup>30</sup>.

Powracające w devětsilowskich wypowiedziach programowych sygnały fascynacji nowoczesnością kina nie zdetronizowały jednak, towarzyszącej im zresztą dość regularnie, apologii cyrku. Obie domeny proletariackiej („ludowej”) rozrywki łączyła bowiem nie tylko „czysta wizualność” recepcyjnego doświadczenia, ale także, o wiele bardziej dosłownie rozumiane, bezpośrednie linie pokrewieństwa. Jindřich Honzl, jeden z najważniejszych czeskich reformatorów teatru, pisał w 1922 roku, że „nie przypadkiem dzieje się tak, że film rekrutuje swych aktorów tam, gdzie rzeczywistość dramatyczna jest najsilniejsza: z cyrku”<sup>31</sup>. Teige natomiast, dostrzegając kwintesencję awangardowych atrybutów kinematografii w postaci wykreowanej przez Charliego Chaplina, określał go jako „wszechobecnego artystę kina”, który:

Należy do proletariatu wszystkich narodów i ras, a jego dzieła są znane na całym świecie. Jest największą osobistością sztuki filmowej, największym fenomenem sztuki współczesnej. Jest Molierem i Arystofanesem naszych czasów. Młodzi poeci wszystkich narodów złożyli mu hołd. Jego tkliwy smutek wywołuje u tłumów niemożliwą do zdefiniowania wesołość. Jest więcej niż aktorem. Jest klaunem<sup>32</sup>.

Nie należy jednak przywiązywać zbyt wielkiej wagi do devětsilowskiej utopii nowej, zunifikowanej przestrzeni kulturowej, stawiającej wyżej cyrkowca niż profesjonalnego aktora teatralnego. Przedstawiciele ugrupowania szybko zdali sobie sprawę, że „uświadomieni klasowo proletariusze” nadal wolą „prawdziwą arenę” niż jej awangardowe reprezentacje, przełamujące zasady realistycznej *mimesis* i deformujące rzeczywistość; niezmiennie też czytali „brukową literaturę” zamiast jej poetystycznych pastiszów i parafraz. Próby realizacji eksperymentalnych filmów w rodzaju obrazu *Marijka nevěrnice* („Niewierna Marijka”) Vladislava Vančury i Ivana Olbrachta (1934)

---

<sup>30</sup> Tenże, *Film*, przeł. J. Baluch, w: *Czeska myśl filmowa*, dz. cyt., s. 178.

<sup>31</sup> J. Honzl, *O proletářském divadle*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, dz. cyt., s. 94 [przeł. A.G.].

<sup>32</sup> K. Teige, *Foto kino film*, dz. cyt., s. 145. Hanáková pisze: „Jest zatem Chaplin dla Epsteina «bohaterem epoki», «odnowionym bohaterem naszego stulecia», dla Delluca reprezentuje triumf charme’u, melancholijną postać pełną barokowego szaleństwa. W podobnym tonie Teige uważa Chaplina za największego i najślawniejszego ducha czasów, który dzięki fotografii wyświetlonej na płótnie osiąga wieczność i nieśmiertelność, a w oczach Honzla Charlot pozostaje «apostolem współczesnego świata» [...], postacią, która wie, «co to jest terazniejszość»”. Zob. P. Hanáková, *Film: sedmé umění, desátá múza*, w: *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, ed. J. Vojvodík, J. Wiendl, Praha 2011, s. 150.

nie wyparły z rynku ani rodzimej, ani tym bardziej hollywoodzkiej szmiry<sup>33</sup>. W tej sytuacji pozostaje jedynie przyjąć za dobrą monetę słowa Karla Teige-  
go, postulującego, by pokochać wytwory kultury masowej tak,

jak pragną być kochane – bez estetycznych przesądów, nawet wtedy, gdy sztuka ta, którą nazwano najskromniejszą, nie jest w rzeczywistości wystarczająco skromna. Przecież, prawdę mówiąc, sztuka z galerii i bibliotek nigdy nie nauczy tyle, ile potrafi nauczyć życie. I dlatego nauka płynąca dla młodej literatury z zeszytowego wester-  
nu i kina może być cenniejsza i bardziej przydatna niż to, co oferują Goethe lub  
Vrchlický<sup>34</sup>.

W ten sposób sztuka, pragnąca roztopić się w życiu, dostaje swe ostatnie, ale niezwykle ważne zadanie. Uczy, jak patrzeć na rzeczywistość, co w niej dostrzegać i jak – przywołując słowa Karla Teigeo i Jaroslava Seiferta – zachwycać się „całym pięknem świata”, które wymaga aktywizacji nowego spojrzenia i które, w ostatecznym rozrachunku, mieści się, bez żadnych wy-  
jątków i metafizycznych koncesji, w materialnej, poddającej się wzrokowej  
percepcji, twardej i dotykanej doczesności.

---

<sup>33</sup> A przecież nic w tym dziwnego. Jak bowiem sądzi Zygmunt Bauman: „Jest więc paradoksem awangardy, że sukces przyjmuje za dowód porażki, a klęskę za świadectwo słuszności sprawy. Awangarda cierpi z powodu braku społecznego uznania – ale boli ją bardziej jeszcze popularność i poklask. Tak się więc dzieje, że słuszność swych racji i radykalność dokonanego postępu mierzy ona głębią swego osamotnienia i siłą sprze-  
ciwu tych, jakich poprzysięgła nawrócić. Im bardziej lżona i opluwana, tym pewniejsza jest awangarda swej sprawy...”. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 159.

<sup>34</sup> K. Teige, *Nové umění proletářské*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, dz. cyt., s. 17.



*Agata Stankowska*

## **Bolesny urok surrealizmu. Tadeusz Kantor o kryzysie obrazu i słowa**

**D**oświadczenie traumatyczne jak żadne inne domaga się „prawdziwego obrazu”. Jako przedmiot artystycznego przedstawienia skazane jest na konwencje, ale tym silniej wzywa do podejrzeń, aktów negacji i przekroczeń języków używanych w czasach ufnych w trwałość wartości ludzkich i estetycznych. Trauma nakazuje testować style z pytaniem o wpisane w nie swoiście autodestrukcyjne siły, dzięki którym twórca zaznaczyć mógłby narastające poczucie niestosowności i niechęć wobec estetycznych reguł przedstawienia jako takiego. Jakże znamienne, że bez względu na czas i miejsce lirycy i pisarze, malarze i twórcy teatru pragną zaświadczyc o granicznym bólu poszukują idiomów jak najbardziej „osobnych”. Sięgają wówczas po poetyckie języki krytyczne wobec dominujących konwencji, szczególnie niechętnie odnosząc się do tych, które widzą w dziele przedmiot przede wszystkim estetyczny. W kolekcji dostępnych i nośnych w danym czasie „izmów” szukają poetyk, które dawałyby cię szansy wymknięcia się uroszczeniom stylu rozpoznawanego jako znak wsobnego piękna i czystości sztuki. Punktem wyjścia do takich poszukiwań jest niemal zawsze krytyka tych konwencji, które jawią się w określonym momencie historycznym jako uosabiające dążenie do autonomii i autoteliczności dzieła.

Dodać koniecznie trzeba, iż dokonywane w trakcie toczonych na tym polu polemik rozróżnienia i budowane antynomie, wraz z rozpoznaniem nieuchronnej konwencjonalizacji i estetyzacji najbardziej nawet „osobnych” i „prawdziwych” idiomów, a także pogłębionej wiedzy o tajnikach „odrzuconego” i „afirmowanego”

w danej chwili „izmu”, jawią się z reguły jako efekt dość arbitralnych, a w każdym razie niewolnych od uproszczeń, klasyfikacji. Dokonywane na użytek tych starań podziały na style metaforyczne i metonimiczne, estetyczne i aestetyczne, jeśli można tak powiedzieć – style „czyste” i „nieczyste”, rozróżnienia dzieł na te przyległe do dramatycznego doświadczenia i te bawiące się jedynie same sobą, w dalszej perspektywie okazują się nie tak jednoznaczne i trwałe, jak chcieliby i oceniali to ich współcześni kreatorzy. Nie ujmuje to wcale wagi pokrewnych prób pokonania asymetrii między doświadczeniem a przedstawieniem; nie odbiera znaczenia wysiłkom przekraczania tego, co estetyczne, by wynaleźć (odnaleźć?) język stosowny dla wyrażenia tyleż niemożliwego, co pożądanego „prawdziwego obrazu” Traumaty. Przeciwnie, opis tych dążeń (także przesadzonych i nieraz dalece uproszczonych ocen) pozwala lepiej zrozumieć i docenić siłę pragnienia, które nakazuje świadczyć o prawdzie granicznego przeżycia. Każę z godnym lepszej sprawy uporem szukać sposobów autentycznego wyrazu dramatu „ja” – mimo i wbrew wiedzy o nieuchronnie mediatyzującym, a więc przesłaniającym i zawłaszczającym charakterze każdego języka.

Kolejne epoki toczą te starania w różny sposób. Twórcy dwudziestowieczni nadzieję na „bezpośrednie” zobrazowanie Traumaty wiązali szczególnie często z nadrealizmem, odnajdując w poetykach pobretonowskich szansę na zbliżenie się do „prawdziwego obrazu” doświadczenia rozpadu „ja”, tyleż psychicznego, co somatycznego. Żadne to odkrycie, iż w obrębie „izmów” wykształconych w łonie klasycznej awangardy funkcję *enfant terrible* sztuki „czystej” pełnił właśnie surrealizm, uprzedzony dadaistyczną dezynwolturą wobec powagi modernistycznych haseł, ale inaczej niż projekty dada sięgający po doświadczenia ciemne, traumatyczne, graniczne. Dowodzą tego zarówno filozoficzno-, jak i historycznosztuczne narracje o roli nadrealizmu w polemice z modernistycznym ideałem poezji czystej opartym na estetyce Kantowskiej. Dowodzą tego także, opatrzone okołopoetyckim komentarzem, działania twórców sięgających po poetyki surrealizujące po to, by – odrzucając formalistyczny optymizm konstruktywizmu – świadczyć o niejasnych głębiach podmiotu (przykładów takich dostarcza w Polsce choćby liryka drugiego dziesięciolecia dwudziestolecia międzywojennego) albo o traumatycznej prawdzie „ja” eksterminowanego w epoce pieców (poświadcza je często sztuka powojenna). Z pamięcią o przeprowadzonej między innymi przez Theodora W. Adorna<sup>1</sup> polemice z estetyką pokantowską chciałabym

---

<sup>1</sup> Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. L. Kasajew, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czysty*, t. 1, wyb. i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, s. 225-260.

przyjrzeć się krytyce przedstawienia, jaką w latach powojennych formułuje Tadeusz Kantor. Nie jest w tym zresztą jedyny. Przykład korespondującej krytyki słowa przynosi mniej więcej w tym samym czasie twórczość Stanisława Czycza.

Na początku wypada jednak przypomnieć utrwaloną w myśleniu historyka literatury opinię, iż surrealizm w kulturze polskiej przyjmował się stosunkowo opornie. Z dwóch awangardowych orientacji – konstruktywistycznej i nadrealistycznej<sup>2</sup> – ta ostatnia była w dwudziestoleciu międzywojennym reprezentowana zdecydowanie słabiej. Przez lata utrwaliła się nawet teza (jak później dowodzono nieprawdziwa<sup>3</sup>), że poetyki surrealistyczne pojawiają się w rodzimej literaturze i sztuce dopiero po roku 1956, stając jednym z charakterystycznych rysów przełomu październikowego. Maria Janion wyjaśniała, że nadrealizm nie rozwijał się w krajach mających bogatą literaturę i sztukę romantyczną, a Tadeusz Kantor źródło swoistej niechęci polskich malarzy i poetów wobec surrealizmu wiązał z oddziaływaniem katolicyzmu<sup>4</sup>. Sąd o nieobecności surrealizmu w polskiej sztuce przed wojną podzielał nawet Adam Ważyk, autor *Dziwnej historii awangardy*, książki poświęconej nieortodoksyjnym, inspirowanym w dużej mierze przez podziw dla André Bretona i lekturę Sigmunda Freuda, działaniom poetów wyrosłych z Awangardy Krakowskiej, korygujących w latach trzydziestych na łamach „Linii” konstruktywistyczny program Tadeusza Peipera. Późniejszy wieloletni promotor kubizmu i surrealizmu pisał w roku 1976<sup>5</sup>:

Czemu nie surrealizm? Czemu go w Polsce nie było? Słyszałem takie pytania w ostatnich latach od młodych literatów francuskich. Znaczenie surrealizmu we współczesnej kulturze artystycznej z upływem dziesięcioleci stało się oczywiste. Upoważnia to poniekąd do stawiania takich pytań. Odpowiedź jest dość prosta. Mieliśmy Mickiewicza, a nie Victora Hugo, mieliśmy Słowackiego, a nie Alfreda de Vigny. Surrealistyczna rekompensata nam nie była potrzebna. Zagony surrealizmu nie mogły przeniknąć do krajów, które wydały we właściwym czasie intensywną, bujną poezję romantyczną, ominęły więc Anglię, Niemcy i Polskę. Niezależnie od tej racji historycznej, at-

---

<sup>2</sup> Zob. E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, z. 5/6, s. 26-45.

<sup>3</sup> Na obecność tych wątków w liryce dwudziestolecia zwracała też uwagę Barbara Sienkiewicz w studium *Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*. Zob. też, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 81-105.

<sup>4</sup> Zob. T. Kantor, *Malarstwo i rzeźba*, red. Z. Głubiew, Kraków 1991, s. 82.

<sup>5</sup> W tym samym roku Ważyk wydaje antologię surrealizmu, a kilkanaście lat wcześniej – poświęconą kubizmowi pracę *Od Rimbauda do Eluarda* (1964).

mosfera Dwudziestolecia, atmosfera empiryzmu i trzeźwości, udaremniała wszelki kontakt myślowy z utopią surrealistyczną<sup>6</sup>.

W myśl tych przekonań na przeszkodzie nadrealistycznemu widzeniu stałaby zatem zrazu konstruktywistyczna wstrzeźliwość wobec romantycznych wizji podszytych duchowością i doświadczeniem psychicznym, egzystencjalną rozterką, pragnieniem transcendencji, z jednej strony, i współgrająca z tą niechęcią otwartość na to, co racjonalne, powiązane z empirią, a przede wszystkim ufne w możliwość podporządkowywania sobie przez podmiot świata, z drugiej. Wśród najważniejszych rysów poezji konstruktywistycznej Ważyk wymieniał dyskursywność (zdaniowość) monologu lirycznego, mit celowościowej konstrukcji poematu i formalistyczną grę wewnątrz języka, powiązane – dodajmy – z pełną optymizmu wiarą, że sztuka może i winna stać się narzędziem społecznej przemiany, afirmując jednocześnie swą fundamentalnie estetyczną wartość. Peiperowska fraza o „sztuce jako antytoksynie gnuśności społecznej” skojarzona z hasłem „sztuki dla dwunastu” doskonale wyrażały owo charakterystyczne dla konstruktywizmu sprzężenie optymizmu estetycznego i rewolucyjnego. Droga do przemian świadomości i wrażliwości społecznej miała w tym wypadku charakter *par excellence* artystyczny, związana była nierozdzielnie z teleologią twórczego aktu i autonomią formy. Praktyki malarskie Leona Chwistka, próby poetyckie Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka, a później Jerzego Zagórskiego i Józefa Czechowicza, także język poetycki samego autora *Dziwnej historii awangardy* znały natomiast narastającą niedyskursywność, nieciągłość monologu – jukstapozycyjność, obecność poetyki onirycznej i brak wstydu uczuć. Jakości te po części w oczywisty sposób poświadczały naruszenie spójności racjonalnej intencji, afirmowały to, co nieświadome i przypadkowe, wskazywały na tę sferę ludzkiej kondycji, która wymyka się *ratio*, a w konsekwencji destabilizuje spójność czy – lepiej byłoby powiedzieć – „czystość” formy. Śledzący na bieżąco przemiany awangardowej poezji dwudziestolecia Stanisław Brucz i Stefan Kordian Gacki pisali o pojawieniu się poezji wyzwolonej z „ram rozsądku popularnego”<sup>7</sup>, liryki „anektującej nowe dziedziny psychiki ludzkiej: stany marzenia sennego, odruchy automatyczne, myśli nie dokończony”<sup>8</sup>. Brzękowski w *Poezji integralnej* wzywał do porzucenia utartych sposobów opisu takiej liryki: „Należy raz skończyć – przekonywał w roku 1933 – z legendą konstrukcji, która zaczyna teraz wchodzić do arsenału wy-

---

<sup>6</sup> A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 98.

<sup>7</sup> Tamże, s. 70.

<sup>8</sup> Tamże, s. 71.

tartych liczmanów krytycznych. Późniejsza analiza budowy poematu może być bardzo pożyteczną, a już doprawdy przesadą jest dopatrywanie się wszędzie budownictwa, konstrukcji i inżynierii<sup>9</sup>.

Czy pojawieniu się tych nowych tendencji towarzyszyła jakaś widoczna zmiana modalna monologu lirycznego, odmienna ocena kondycji człowieka, a w konsekwencji inna – już nie tak silna i optymistyczna – konstrukcja podmiotu? Z pewnością. Uświadamia to chociażby narastająca obecność opisywanych tendencji w wierszach poetów drugiego dziesięciolecia dwudziestolecia międzywojennego – szczególnie wyraźna w twórczości niektórych Żagarystów, a także Czechowicza. Barbara Sienkiewicz w kluczowym dla badań nad koincydencją między tendencjami katastroficznymi a poetykami nadrealistycznymi szkicu *Poezja z „freudowskiego pnia”* udowodniała, że „Katastrofizm, heroizm, historyzm, problematyka etyczna i wizyjność, którą wiele łączy z poetyką nadrealistyczną – [...] określa[ła] żagarystowską poezję Zagórskiego. [...] poezja młodych sprawia[ła], że to, co biegło podskórnym nurtem, naraz stało się widoczne”<sup>10</sup> – pisała trafnie badaczka.

Jeszcze wyraźniej ową zasadniczą zmianę modalności potwierdzają powojenne przykłady wykorzystywania poetyk surrealistycznych dla wyrażenia stanu podmiotu porażonego wojną. Są one jednocześnie – co wydaje się niezwykle znamienne – wyrazem polemiki z modernistycznym ideałem poezji czystej. Polemiki pokrewnej, a jednocześnie niepomiernej dalej idącej w podważeniu bliskiego jeszcze w dużej mierze konstruktywistom Kantowskiego ideału estetycznego niż opisywana przez Ważyka korekta programu Peipera. Zarówno ta pierwsza, dokonująca się w dwudziestolecu w łonie polskiej awangardy klasycznej<sup>11</sup>, jak i ta druga, spełniana w powojennych, neoawangardowych już projektach malarstwa metaforycznego i informelu Kantora czy surrealizujących poematach Czycza, dokonywały się w imię uprawomocnienia w obrazie i w monologu poetyckim tego, co antyestetyczne, „nieczyste”, antyformalistyczne, w demonstracyjny sposób powiązane

---

<sup>9</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, w: tenże, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 39.

<sup>10</sup> B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 103.

<sup>11</sup> Dokonując rozróżnień na awangardę klasyczną (1905-1930) i neoawangardę (wyłaniającą się od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku), podążam śladem Stefana Morawskiego. Kluczową różnicę upatruje on w zakwestionowaniu przez neoawangardę kategorii estetycznych ważnych dla awangardy klasycznej, takich jak: forma, wirtuozeria, ekspresja, *mimesis*, talent i geniusz, a w konsekwencji pojawienia się różnych projektów antysztuki. Zob. S. Morawski, *Awangarda artystyczna. (O dwóch formacjach XX wieku)*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wyb. i oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 194-223.

z bolesną egzystencją. Różnica, jaka dzieli te dwie odsłony polemiki z konstruktywistyczną wsobnością i jasnością, nie jest jednak, jak sądzę, tylko różnicą stopnia. Określają je bowiem zasadniczo odmienne rodzaje doświadczenia: odkrywania nowych sfer podmiotowości w pierwszym przypadku, poczucia rozpadu, śmierci człowieka i kultury w drugim. Historyczną cezurę dzielącą obie krytyki wyznacza II wojna światowa, towarzyszące jej przemiany cywilizacyjno-kulturowe, wzmocnione później w obszarze życia kulturalnego przez inwazję sztuki masowej, a także komercjalizację i polityzację obiegu dóbr kulturowych. Trzeba również pamiętać, iż w krajach demokracji ludowej dodatkowym, negatywnym kontekstem powojennych powrotów nadrealizmu po przełomie październikowym był socrealizm.

Zanim przedstawię przykłady tych powojennych surrealizujących praktyk malarskich i poetyckich, przypominając wybrane kadry z bogatego i wciąż ewoluującego dzieła autora *Umarłej klasy*, zatrzymam się jeszcze na chwilę nad problemem niezgodności surrealizmu z opartą na estetyce Kantowskiej wizją modernizmu, przypominając dwie powiązane ze sobą narracje filozofujących historyków sztuki. W obu z nich zagadnienie to zostaje przywołane. W obu też nabiera rangi najważniejszego kryterium wartościowania dzieł malarskich. W obu wreszcie postawiony zostaje problem wykraczania surrealizmu poza własne granice i otwartości na praktyki „nieczyste” z punktu widzenia prezentowanej definicji modernizmu.

Problem związku nowoczesnej sztuki z estetycznymi tezami Kanta z wielką konsekwencją przedstawiał w 1960 roku Clement Greenberg w słynnym eseju zatytułowanym *Malarstwo modernistyczne*. Niemal trzydzieści lat później, w zmienionym kontekście, gdy rozgorzała dyskusja na temat „końca sztuki”, do zagadnienia powracał Arthur C. Danto, nawiązując do tez Greenberga właśnie. Obaj wątpili, co dla mnie interesujące, w możliwość wpisania surrealizmu w ciąg modernistycznych przemian<sup>12</sup> rozumianych jako dążenie do stworzenia sztuki zainteresowanej wyrażeniem swej transhistorycznej istoty<sup>13</sup>.

Greenberg głęboką zasadę modernizmu definiował jako narastanie procesu, w którym sztuka stawała się swym własnym przedmiotem. Pisał:

---

<sup>12</sup> Wśród polskich badaczy podobną tezę stawiał m.in. S. Morawski. Wybitny historyk estetyki uważał, że surrealizm, będąc częścią awangardy, przekracza i rozsądza jej granice i jako taki nie może służyć za przykład ułatwiający w miarę ściśle wyznaczenie konstytutywnych, granicznych cech awangardy.

<sup>13</sup> Zob. A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 60.

Utożsamiam modernizm z intensyfikacją samokrytycznej tendencji, która rozpoczęła się z filozofią Kanta. [...] Istota modernizmu tkwi [...] w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, by ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji. [...] Zadaniem krytyki stało się zatem wyeliminowanie z każdej ze sztuk tych efektów, które mogły być uważane za zapożyczone od innych sztuk i od innych mediów. W ten sposób każda ze sztuk mogła osiągnąć „czystość” i w swojej „czystości” odnaleźć gwarancję własnej jakości oraz niezależności. „Czystość” oznaczała samookreślenie, a zadaniem samokrytyki w sztuce stało się samodefiniowanie<sup>14</sup>. [...] Patrząc na obrazy starych mistrzów, najpierw próbujemy zobaczyć to, co jest na nich namalowane, a dopiero potem widzimy sam obraz, natomiast patrząc na obraz modernistyczny, najpierw widzimy obraz<sup>15</sup>.

Greenberg, zaznaczając że dokonuje pewnych uproszczeń<sup>16</sup>, konstytutywną wartość malarstwa modernistycznego (a szerzej – sztuki modernistycznej) upatrywał w jakości estetycznej, związanej z ujawnianiem i dbałością o jednorodzałość medium, a także z autonomią i autotelicznością formy. „Realistyczna, naturalistyczna sztuka ukrywała swe medium, używając sztuki do ukrycia sztuki: modernizm używał sztuki, żeby zwrócić uwagę na samą sztukę”<sup>17</sup> – pisał. Według autora *Potrzeby „formalizmu”*, założenie to spełniło się po raz pierwszy pod pędzłami impresjonistów. Manet, akceptując płaską powierzchnię obrazu, otwierał nowy rozdział w definiowaniu sztuki, która odtąd – pisał Greenberg – „istnieje i jest przeżywana dla niej samej, [...] utożsamiając wartość estetyczną z wartością ostateczną”<sup>18</sup>. „Modernizm definiuje się – twierdził amerykański krytyk – [...] jako [...] tropizm skierowany w stronę wartości estetycznej, wartości estetycznej jako wartości samocelowej i ostatecznej”<sup>19</sup>. To ona nadaje dziełu autonomię, budowaną w obrębie różnych sztuk na podstawie odmiennych mediów. To ona też – „samocelowa” i „ostateczna” wartość estetyczna – oferuje dziełu, czy to malarstwu, czy literackiemu, swoistą niezależność wobec empirycznie rozu-

---

<sup>14</sup> Greenberg miał tu na myśli przede wszystkim uwolnienie się malarstwa od wpływów rzeźby i koncentrację na płaskiej powierzchni obrazu i jej ograniczeniu. Badacz polskiej literatury, czytając te słowa, wspomni pokrewne tezy Peipera, który, przynajmniej *de nomine*, wzywał do uwolnienia poezji od korespondencji z malarstwem i rezygnacji z obrazu jako jakości nielirycznej.

<sup>15</sup> C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, w: tenże, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006, s. 47-49.

<sup>16</sup> Ich nieodczytanie zarzucał adwersarzom w *Postscriptum* dopisanym do *Malarstwa modernistycznego* w roku 1978. Zwracał wówczas uwagę, iż koncepcja „czystej” sztuki była jedynie użyteczną iluzją. Zob. tamże, s. 56.

<sup>17</sup> Tamże, s. 48.

<sup>18</sup> C. Greenberg, *Potrzeba „formalizmu”*, w: tenże, *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. 61.

<sup>19</sup> Tamże, s. 57.

mianego doświadczenia<sup>20</sup>; pozwala oderwać, czy może lepiej – zabezpieczyć sztukę przed wpływami egzystencjalnej materii życia. Jak bardzo utopijnie by to nie brzmiało, Grennberg powtarzał te sądy wielokrotnie i z trudnym do przeoczenia rygoryzmem.

Znamienne, że autor *Malarstwa modernistycznego*, formułując swe zasadnicze tezy, wielokrotnie odwoływał się do Kantowskiej krytyki władzy sądzienia i ideału estetycznego wyznaczonego przez niemieckiego filozofa. Wedle tej pierwszej, ważniejsze od poszerzania poznania jest formułowanie pytań o warunki jego spełniania. Wedle drugiego, piękno jest „celowością bez celu”, a sens sztuki sprowadza się do estetycznego upodobania – upodobania *an sich*, co oczywiście wcale nie musi oznaczać braku referencji i przechodniości wobec porządku społecznego. Metafizyczny biegun awangardy, z właściwą dziełom Pieta Mondriana, Kazimierza Malewicza, a w Polsce Stanisława Ignacego Witkiewicza czy wczesnego Władysława Strzemińskiego strukturalną odpowiednością obrazu i bytu<sup>21</sup>, uświadamia to ponad wszelką wątpliwość. Podobnie zresztą jak przypomniane programowe zawołania Peipera dowodzą możliwości przechodniej relacji między działaniami esencjonalnie estetycznymi a wolą interwencji w życie społeczne, co stało się wyróżnikiem klasycznej awangardy. Jedną z najważniejszych cech programów awangardowych było wszak równoległe wiązanie nowatorskich prób artystycznych z dystansowaniem się wobec zastanych form rzeczywistości i aktywnym działaniem na rzecz przechodniego wpływania na jej zmianę w sferze wrażliwości społecznej<sup>22</sup>. Równocześnie w projektach pisanych przez klasyczną awangardę nie było miejsca na takie krytyczne wobec sztu-

---

<sup>20</sup> Tak przynajmniej rozumiem uwagi Greenberga o roli przedstawień figuratywnych, które prowadzą widza, na zasadzie prostych skojarzeń rzeczy oglądanych na obrazie, ku trójwymiarowej przestrzeni życia, wyobcowując patrzącego z „literalnej dwuwymiarowości, która jest gwarancją niezależności malarstwa jako sztuki”. Greenberg zaznacza, że nie chodzi o absolutną płaskość, tak czy inaczej niemożliwą do osiągnięcia, ale o odmienne definiowanie przestrzeni, w jakiej zanurza się widzący. „Starzy Mistrzowie tworzyli iluzję przestrzennej głębi, po której można było wyraźnie spacerować, natomiast iluzję stworzoną przez malarza modernistycznego można jedynie zobaczyć: można po niej wędrować, literalnie i metaforycznie, jedynie za pomocą oka”. Zob. tamże, s. 50, 52.

<sup>21</sup> Zob. P. Piotrowski, *Witkacy jako teoretyk malarstwa*, w: tenże, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989, s. 18 i n.

<sup>22</sup> Morawski wymieniał pięć jakości definiujących klasyczną awangardę: nowatorstwo artystyczne, krytycyzm wobec zastanych form rzeczywistości, fascynację teraźniejszością i postawę przeszłościoburczą, grupowość zrywającą z kultem genialnych indywidualności oraz więź życiową, wyrażającą się bluźnierczo-skandalizującym sposobem bycia, co pozwalało wziąć swoisty odwet na znienawidzonym mieszczańskim społeczeństwie. „Awangarda – pisał – jest [...] dialektycznym syndromem postaw i dążności jednocześnie burzycielskich – przeciwstawionych panującym wzorcom i układom wartości artystycznych (a także moralnych, politycznych, obyczajowych, religijnych, filozoficznych *etc.*) –

ki działania, które podważałyby jawnie to, co estetyczne, w imię nieestetycznych praktyk. Przeciwnie, odmienne ruchy awangardowe zgodnie kładły nacisk na samodzielność i niezależność wartości artystycznych oraz nienaruszalność sztuki, inaczej wyobrażając sobie jedynie sposób poetyckiego wyrażenia rzeczywistości<sup>23</sup>. Rozwój twórczości postrzegali zgodnie jako jeden z wektorów historii, podtrzymując przekonanie o linearno-postępowym procesie doskonalenia sztuki w sztuce, malarstwa w malarstwie, poezji w poezji, teatralności w teatrze, filmowości w filmie. Sam Greenberg spełnienie zapoczątkowanego przez impresjonistów dążenia do „oczyszczenia” malarstwa dostrzegał w sztuce abstrakcyjnej, kontynuującej i rozwijającej wskazanie do skoncentrowania się jedynie na doświadczeniu wizualnym.

Najnowsze malarstwo abstrakcyjne próbuje spełnić impresjonistyczny nacisk na optykę jako jedyny zmysł, do którego powinna się odwoływać sztuka malarska. [...] zaczynamy sobie uświadamiać, że impresjoniści, a przynajmniej neoimpresjoniści nie byli w błędzie, flirtując z nauką. Kantowska samokrytyka, jak się teraz okazuje, znalazła najpełniejszy wyraz w nauce, a nie w filozofii i kiedy zaczęto ją stosować w sztuce, ta stała się znacznie bliższa duchowi metody naukowej aniżeli kiedykolwiek wcześniej – bliższa niż w czasach Albertiego, Uccella, Piero della Francesca czy Leonarda. Uzasadnienie tego, że sztuka wizualna powinna ograniczyć się wyłącznie do tego, co jest dane w wizualnym doświadczeniu i nie odwoływać się do czegoś danego w innym porządku doświadczenia, można odnaleźć jedynie w naukowej konsekwencji<sup>24</sup>.

Sztuka abstrakcyjna lepiej niż filozofia spełniała – przekonywał Greenberg – postulaty Kantowskiej samokrytyki, wypełniając doskonale założenia estetyki królewieckiego filozofa<sup>25</sup>. Jeśli gdzieś w łonie klasycznej awangardy zaczynały rysować się przeciwne tym dążeniom i temu myśleniu tendencje

---

oraz konstruktywnych, proponujących nowe powinności sztuki i inne jej niż dotąd miejsce w układzie kultury”. Zob. S. Morawski, dz. cyt., s. 206.

<sup>23</sup> Morawski trafnie zauważał, że ekstremalizm artystycznych języków wyrazu alfy i omegi rzeczywistości prowadzić musiał do klęski, a w konsekwencji – paradoksalnie – wyjścia poza sztukę. „Takie utopijne myślenie i [...] korespondująca z nim *praxis* artystyczną reprezentowali Kruczonych i Malewicz, Mondrian i Rodczenko, a także Breton i Artaud. Każdy z nich podjął próbę dotarcia do sedna rzeczywistości poprzez sztukę i każdy poniósł klęskę, gdyż wszystkie możliwości transcendencji – przez „język bezsłowny”, architektonikę struktur elementarnych, układ pionów i poziomów, produkcję rzeczy dobrze skonstruowanych i doskonale funkcjonalnych, *écriture automatique*, nie skrepowaną niczym ekspresję z pogranicza obłądzenia – musiały prowadzić nie tylko poza formę, co artyści ci rozumieli, ale również poza sztukę”. Zob. S. Morawski, dz. cyt., s. 209.

<sup>24</sup> C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, dz. cyt., s. 52.

<sup>25</sup> Zob. tamże. G. Dziamski we wstępie do polskiego wydania esejów Greenberga zwraca uwagę, że amerykański krytyk upraszczał estetykę Kanta. Zob. G. Dziamski, *Clement Greenberg: Obrona modernizmu*, w: C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. XI-XII.

antyestetyczne, ruchy potencjalnie krytyczne wobec sztuki kładącej nacisk na wymiar estetyczny, to był to właśnie surrealizm. Było w nim miejsce na wykluczony przez konstruktywizm przypadek (*das Zufällige*), niekognitywny afekt, żywioł doznania podświadomego, sen, absurd. Było miejsce na jawną niechęć ku temu, co piękne, i obrazoburczy wobec estetyki gest podmiotu zanurzonego w toni własnej *psyche*. Była także zgoda na ograniczenie (czasem radykalne) teleologii i kognicji twórczego aktu; zgoda na bezpośrednio, a nie tylko przechodnie splecenie *Scheinenexistenz* i *Lebenspraxis*, związanie sztuki z egzystencją i krytyką kultury. Było, jednym słowem, miejsce na „nieczystość”, od jakiej wysocy moderniści chcieli sztukę uwolnić, a której twórcy awangardy klasycznej nie łączyli z zakwestionowaniem sztuki jako takiej, co stało się dopiero udziałem neoawangardy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. „Jedynym celem sztuki abstrakcyjnej od pięćdziesięciu lat – twierdził jeszcze w roku 1962 Ad Reinhardt – jest przedstawianie sztuki-jako-sztuki i jako niczego innego, [...] czynienie jej bardziej czystą i pustą, bardziej absolutną i w większym stopniu wykluczającą wszystko inne”<sup>26</sup>. Reinhardt pisał te słowa, „wierząc wciąż – to już niepozbawiony sarkazmu komentarz Danto – że *jego* obrazy – czarne, matowe, kwadratowe – są tym, czym w istocie jest sztuka”<sup>27</sup>.

Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że autor *After the End of Art*, przyjmując wyjściową definicję malarstwa modernistycznego Greenberga, nie zgadzał się na to, by historia sztuki dalej prowadziła właściwą sobie wielką narrację (Greenberg w oczach Danto reprezentował jej oparty na estetyce Kantowskiej konserwatywizm). Narrację, która wykluczyć musiałaby (i tak właśnie czyniła) z pola swego opisu surrealizm oraz wiele innych „nieczystych” z punktu widzenia modernistycznego ideału praktyk. Danto, podobnie jak Greenberg, budował paralelę między czystym rozumem a ideałem czystej sztuki, pokazując równocześnie, jak surrealizm rozbijał tę symetrię, podważając estetykę Kantowską. Pisał jakże znamienne:

Czysty rozum to rozum odnoszący się do siebie samego i nieposiadający żadnego innego przedmiotu zainteresowań. Czysta sztuka – analogicznie – jest sztuką odnoszącą się do sztuki. Surrealizm – zainteresowany snami, nieświadomością, erotyką i [...] niesamowitością – tymczasem niemal ucieleśnia nieczystość<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. B. Rose, Berkeley – Los Angeles 1991, s. 53. Cyt za: A.C. Danto, dz. cyt., s. 59.

<sup>27</sup> A.C. Danto, dz. cyt., s. 58-59.

<sup>28</sup> Tamże, s. 34-35.

W innym miejscu dodawał:

Współczesną sztukę można uznać za nieczystą [*impure*] bądź niewymagającą czystości [*nonpure*], możliwe to jest jednak tylko na tle nadal żywotnego wspomnienia o modernizmie jako maksymalistycznym w swoich wymaganiach artystycznym ideale. [...] Przez ostatnie sto lat sztuka kroczyła drogą prowadzącą do filozoficznej samoświadomości – milcząco przyjmowano, że oznacza to, iż artyści muszą tworzyć dzieła, które ucieleśniają filozoficzną istotę sztuki<sup>29</sup>.

Nietrudno zauważyć, że Danto przejmując kryteria, jakie stosował Greenberg, reprezentował dużo bardziej radykalne, by nie powiedzieć skrajne, stanowisko. O ile autor *Malarstwa modernistycznego* i *Potrzeby „formalizmu”* w dopiskach do swych esejów łagodził nieco ton, zwracając uwagę na nieuprawnione upraszczanie w odbiorze jego tez<sup>30</sup>, o tyle autor *Po końcu sztuki* niepomiarowo wyostrzał antynomię między opisywanym przez Greenberga imperatywem modernistycznym a „nieczystością” postawy bliskiej neoawangardzie, krytycznej wobec sztuki jako sztuki. W imię tej ostatniej deprecjonował (dokładnie przeciwnie niż czynił to autor *Malarstwa modernistycznego*) tę pierwszą. Źródłem niezgody, którą Danto formułował między innymi z myślą o różnorodnych zjawiskach popartu i sztuki posthistorycznej, było oczywiście doznanie radykalnego rozpadu podwalin dotychczasowego ładu kultury, jaką przyniosło ze sobą dwudziestowieczne doświadczenie totalitaryzmów. Była już o tym mowa, że demontaż modernistycznego (w tym też klasycznie awangardowego) dążenia do stworzenia sztuki podtrzymującej przekonanie o funkcjonalności języka, racjonalności historii, niezbędności artysty tworzącego arcydzieła, rozpoczął się w czasie Holokaustu<sup>31</sup>. Radykalizm dwudziestowiecznych projektów eugenicznych i masowego ludobójstwa zrodził kryzys reprezentacji, a jednocześnie przywrócił żywotność problematyce doświadczenia. Doświadczenia wtopionego w egzystencję, niedyskursywnego, granicznego, które – powtarzała za Edwardem M. Brunerem Dorota Wolska – jak żadne inne domagało się sprzeciwu wobec funkcjonalistyczno-strukturalistycznej ortodoksji i wygaszenia wpływów tradycji neokantowskiej<sup>32</sup>. Danto (podobnie jak wcześniej i później Theodor W. Adorno, Zygmunt Bauman, Dominick LaCapra, Frank Ankersmit i wielu, wielu innych)

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 9 oraz 71.

<sup>30</sup> Greenberg zwracał chociażby uwagę, że słowa „czysty” i „czystość” opatrywał cudzym słowem, sugerując ich migotliwość znaczeniową.

<sup>31</sup> Zob. P. Czaplinski, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 11 i n.

<sup>32</sup> Zob. D. Wolska, *Doświadczenie jako problem humanistyki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 2, s. 25 i n.

zauważał paralelę między modernistyczną koncepcją sztuki czystej a dwudziestowiecznym ludobójstwem. Pisał:

Historia modernizmu to historia oczyszczania bądź też ogólnej czystki, historia pozbawiania sztuki tego wszystkiego, co dla niej nieistotne. Trudno w pojęciu czystości i oczyszczania nie dosłyszeć politycznych ech [...]. Echa te stale niosą się po udręczonych polach narodowych konfliktów, a pojęcie czystek etnicznych nabrało cech przerażającego imperatywu ruchów separatystycznych na całym świecie. Nie ma nic zaskakującego (prawda ta może co najwyżej szokować) w tym, że politycznym odpowiednikiem modernizmu w sztuce był totalitaryzm wraz ze swymi ideami czystości rasowej i projektem pozbycia się wszelkich dostrzeżonych zanieczyszczeń<sup>33</sup>.

W tak zarysowanej perspektywie powab surrealistycznej „nieczystości” musiał niepomrotnie wzrastać. Te same jakości, które nakazały Greenbergowi dostrzec w poetykach nadrealistycznych „swoisty ruch wsteczny”<sup>34</sup> i uznać, iż (podobnie jak malarstwo akademickie) leżą one „poza obrębem historii”<sup>35</sup>, twórcom poszukującym „prawdziwego obrazu” Traумы jawić mogły się jako przydatne. Antyestetyczne i antyformalistyczne znamiona surrealizmu oferowały bowiem szansę na zminimalizowanie w pewnej przynajmniej mierze asymetrii między przedstawieniem a doświadczeniem, a w każdym razie współgrały z poczuciem kryzysu pojęcia i zadań sztuki, jakie po wojnie doszły do głosu w neoawangardowych projektach antysztuki.

Ta ostatnia uwaga prowadzi nas już bezpośrednio do bohatera tego szkicu, czyli Tadeusza Kantora. Malarz i człowiek teatru wykorzystuje po wojnie poetyki surrealistyczne, kreśląc równocześnie swoiste studium krytyki obrazu. Próbuje unieważnić, a może lepiej by było powiedzieć – ograniczyć sztuczność sztuki jako domeny estetyki. Bliskie jeszcze twórcom klasycznej awangardy pragnienie stworzenia arcydzieła zastępuje poszukiwaniem takiego sposobu bycia w sztuce, które pozwoliłoby przekroczyć granice wszelkich artystycznych konwencji lub przynajmniej (jako że przekroczyć ich nie sposób) wykorzystać je z defektem, świadczącym czytelnie o egzystencjalnym, a nie estetycznym motywie działania tych, którzy konwencjami się posługują.

Kantor przy różnych okazjach powtarzał, że nie tyle ważny jest wybór czy odrzucenie określonej stylistyki lub jakości estetycznej (sam takich odrzuceń i ponownych przyjęć w swym twórczym życiu wielokrotnie dokonywał), ile powody, jakie za tymi odrzuceniami i ponownymi użyciami stoją.

---

<sup>33</sup> A.C. Danto, dz. cyt., s. 118.

<sup>34</sup> Tamże, s. 34.

<sup>35</sup> Tamże, s. 33.

Te ostatnie w jego twórczości (od teatru podziemnego począwszy) powiązane były nieodmiennie z pragnieniem wyrażenia prawdy zdegradowanego przez wojnę podmiotu – osoby ludzkiej przedstawionej w prostej rzeczywistości doznawanego przez człowieka lęku, poranionej cielesności – rzeczywistości istoty terminalnie porażonej śmiercią, a jednocześnie uparcie manifestującej resztki ocalonego życia.

Poetyki surrealistyczne nie były jedynymi, po jakie twórca *Umarłej klasy* sięgnął, by wyrazić przekonanie o konieczności porzucenia estetyki na rzecz „reżyserowania” egzystencji. Pierwszą, opisywaną wielokrotnie dysputę z modernistycznym zwyczajem absolutyzowania jakości estetycznych artysta przeprowadził w *Powrocie Odysa* z 1944 roku. Uczyniwszy wpieryw przymiarki do spektaklu w konwencji konstruktywistycznej<sup>36</sup>, postanowił radykalnie odrzucić iluzję na rzecz rzeczywistości. „W piekle nie ma sztuki – pisał po latach – jest rzeczywistość. Zerwaliśmy ze sztuką abstrakcyjną. Była zbyt piękna, nazbyt wyrafinowana na owe czasy”<sup>37</sup>. Odys „musi powrócić naprawdę”<sup>38</sup> – zapisywał w notatkach robionych do spektaklu w czasie okupacji. Kontekstem negatywnym była wówczas *Balladyna* z roku 1943, wyreżyserowana w stylistyce bliskiej awangardzie konstruktywistycznej. – Pisał po latach wybitny historyk sztuki:

*Balladyna* utrzymana była w konwencji artystycznej, *Odys* – realnej; ta miała charakter estetyczny i choć nawiązywała do międzywojennej sztuki i teatru awangardowego, poruszała się w kręgu iluzji, tu zaś chodziło o odwołanie się wprost do życia. Kantor chciał zniszczyć iluzję, estetykę, konwencję, obojętnie skąd by pochodziły. Nie chciał, by *Odys* był przedstawieniem: raczej – używając lacanowskiej terminologii – powtórzeniem; chciał odebrać sztuce rację istnienia i niejako bezpośrednio zwrócić się do rzeczywistości. Jednym słowem – trzymając się pojęć Lacana – wyeliminować obraz pojęty jako ekran, miejsce przecięcia się spojrzenia (konwencji) z przedmiotowością – interesowała go sama rzeczywistość, nie jej reprezentacja. Mówiąc obrazo-

---

<sup>36</sup> Zob. M. Porębski, *Tadeusz Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, [tytuł z okładki: *Deska. Chciałbym aby profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie. T. Kantor*], Warszawa 1997, s. 122.

<sup>37</sup> T. Kantor, dz. cyt., s. 80.

<sup>38</sup> Zob. T. Kantor, *„Powrót Odysa”. Niezależny teatr podziemny, 1944*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994. Podczas jednej z rozmów z Mieczysławem Porębskim Kantor wyjaśniał: „mój pierwszy okupacyjny *Odys* na samym początku był konstruktywistyczny. Później zrezygnowałem z tego podestu, harfy, okrętu, zostawiłem tylko armatę. Już wtedy miałem pewne wątpliwości, bo to wszystko, co działo się naokoło, niwelowało tę konstruktywistyczną niemal religię, odbierało jej wszelkie znaczenie. Konstruktywizm to była religia. Można by to nazwać nawet terrorem. [...] my nie będziemy jeszcze raz grać *Powrotu Odysa*. Nie będziemy grać fikcji, tak jak to się gra w normalnym teatrze”. Zob. M. Porębski, dz. cyt., s. 122.

wo – w miejsce konstruktywistycznego kostiumu Balladyny pojawił się wojskowy płaszcz Odysa, w miejsce teatru samo życie<sup>39</sup>.

Trudno o bardziej trafną wykładnię „powodu” tak radykalnej próby porzucenia konwencji jako takiej, którą podejmuje Kantor w teatrze podziemnym. W roku 1979 w jednym ze swoich licznych okołoteatralnych komentarzy, *nomen omen* zatytułowanym *Iluzja i powtarzanie*, autor *Balladyny* i *Odysa* wyjaśniał, że chodziło o odejście od przedstawiania; odejście dokonujące się, co ważne, na innych prawach i w innym celu, niż miało to miejsce w projektach klasycznej awangardy. Wybór nie dokonywał się tutaj bowiem między konwencjami mimetycznymi i kreacjonistycznymi, między konstruktywizmem a Bretonowskim surrealizmem, lecz między sztucznością sztuki i prawdą życia<sup>40</sup>. Pisał Kantor:

[...] przeciwnicy iluzji z czasów Wielkiej Reformy w teatrze i Awangardy początku naszego wieku odrzucili iluzję na skutek potępienia realizmu i naturalizmu. Natomiast w mojej koncepcji teatru odrzucam iluzję w imię realności, którą proklamuję i akcentuję. REALNOŚĆ, której od wieków niewzruszalna konwencja odmawiała prawa stania się realnym współczynnikiem dzieła sztuki, dopuszczając jedynie jej FIKCJĘ I ODBICIE, oczywiście wierne. Różnica – jak to z tego zestawienia wynika – nie byle jaka! [...] Realizmowi, naturalizmowi (i oczywiście iluzji) przeciwstawiła awangarda lat dwudziestych INTREPRETACJĘ (tak to nazwano w teatrze). Nie można zaprzeczyć, że było to w tym czasie jedyne wyjście. „Interpretacji” tych było w sztuce pierwszej połowy XX wieku niemało. Ale nie chodzi o to. Zasada „interpretacji” (pozostajmy przy terminie przyjętym w swoim czasie w teatrze – może się on odnosić przy pewnej tolerancji poetyckiej do wszystkich kierunków w sztuce pierwszej połowy naszego wieku, nawet tych, które nie uznawały rozlewności lirycznej), otóż zasada interpretacji stawała się z wolna nakazem powszechnym sztuki. Wszyscy do niej pretendowali. Legitymowano się nią bez skrpułów! Ta coraz bardziej uwidaczniająca się degrengolada ongiś radykalnej postawy i jej miernych przedłużeń umocniła moją FASCYNACJĘ REALNOŚCIĄ, tak obcą wszystkim tym kierunkom INTREPRETACJI, ABSTRAKCJI i KONSTRUKCJI<sup>41</sup>.

Jak należałoby rozumieć pojawiający się tu termin „interpretacja”? Wskazuje on niewątpliwie na siłę sprawczą twórczego podmiotu, który podporządkowuje sobie rzeczywistość w akcie patrzenia, poznawania i wysłowienia,

---

<sup>39</sup> P. Piotrowski, *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie*, w: tenże, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 25-26.

<sup>40</sup> Pisał Kantor: „Przez wiele lat proklamowałem realność w imię różnych motywów. Na samym jednak dnie tych rozgrywanych partii była sfera jakby święta, o której nie wypadało mówić codzienną mową, sfera absolutna. Chodziło o prawdę”. Zob. T. Kantor, *Iluzja i powtarzanie*, w: tenże, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 12.

<sup>41</sup> Tamże.

przesłaniając realne tym, co przedstawieniowe, narzucając rzeczywistości kształt pochodny wobec myśli i woli interpretującego. Kantorowi chodziło o coś dokładnie przeciwnego – o metonimiczny (nie metaforyczny) gest przyległości do prawdy doświadczenia. Chodziło o przekroczenie, o zniesienie (na ile to możliwe) dystansu między sztuką a egzystencją. Ponawiane z myślą o tym celu działania twórcy „teatru zerowego”, polegające na operowaniu materią wydartą z życia, „realnością najniższej rangi”<sup>42</sup>, Mieczysław Porębski trafnie nazywał chwytami typowo metonimicznymi<sup>43</sup>. Powód ich konieczności wiązał się z przekonaniem, iż sztuka miast przedstawiać rzeczywistość, winna na nią odpowiadać, interweniować, stając się niejako jej przedłużeniem, być – jak lubił powtarzać Kantor – przestrzenią niebezpiecznego uczestnictwa.

Upłynęło ćwierć wieku.  
Druga Wojna Światowa.  
Ludobójstwo,  
Obozy koncentracyjne,  
Krematoria,  
Dziki Bestie,  
Śmierć,  
Tortury,  
Rodzaj ludzki zamieniony w błoto, mydło i dym,  
Upodlenie  
Czas pogardy..

A oto moja (i nasza) odpowiedź:  
NIE MA DZIEŁA SZTUKI  
(później nazwano to bardziej intelektualnie:  
Zakwestionowanie dzieła sztuki).  
NIE MA WIĘC ŚWIĘTEJ ILUZJI,  
NIE MA FUNKCJI „ŚWIĘTEGO” PRZEDSTAWIANIA.

JEST TYLKO PRZEDMIOT WYDARTY Z ŻYCIA  
I Z RZECZYWISTOŚCI  
(historia sztuki nazwała to bardziej wyrafinowanie: l'object prêt).  
OBŁOCONE KOŁO OD WOZU CHŁOPSKIEGO stało się dziełem sztuki.  
NIE MA MIEJSCA ARTYSTYCZNEGO  
(jakim jest muzeum, teatr).  
JEST MIEJSCE REALNE  
(pokój zniszczony przez wojnę,  
Dworzec kolejowy, klatka schodowa,

---

<sup>42</sup> T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, w: tenże, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 89.

<sup>43</sup> M. Porębski, dz. cyt., s. 123.

Gdzie wraca Uliseses spod Troi).  
WYRAFINOWANE WARTOŚCI ESTETYCZNE ZASTĄPIONE  
PRZEZ  
BIEDĘ!<sup>44</sup>

Czy przywołany tu kontekst antyestetycznych starań podejmowanych przez Kantora w teatrze podziemnym, stanowiących przygotowanie do sformułowania tuż po wojnie (w 1946 roku) wraz z Porębskim programu „spotęgowanego realizmu”<sup>45</sup>, koresponduje jakoś z następującymi niewiele później próbami posłużenia się przez malarza poetykami surrealistycznymi? Mają one miejsce – przypomnijmy – wprawdzie po powrocie twórcy z kilkumiesięcznego pobytu Paryżu w 1947 roku (wówczas Kantor maluje cykle obrazów metaforycznych), a także po przewrocie październikowym, kiedy to malarz przeżywa fascynację informelem. Mogłoby się wydawać, że mamy tu do czynienia raczej z kolejnymi gwałtownymi zwrotami (biografia twórcza Kantora jest w nie bogata), polegającymi tym razem na powrocie do otwartego okna Bretona, a zatem na odbudowywaniu jednego z wątków tradycji klasycznej awangardy i ponownym modernizowaniu swoich dzieł<sup>46</sup>. Wrażenie to jednak dość szybko okazuje się pozorne. Wypowiedzi Kantora świadczą, że zarówno malarstwo metaforyczne z lat 1947-1954, jak i obrazy informelowe z drugiej połowy lat pięćdziesiątych wyrastają z tego samego co *Powrót Odysa* pragnienia wyrażenia traumy podmiotu, tylko że tym razem artysta sięga w głąb psychicznego przeżycia. Spotęgowanie dotyczy teraz już nie fizycznego wymiaru rzeczywistości, ale wewnętrznego krajobrazu „ja”, który przełożony zostaje na język zbliżony do poetyk surrealistycznych.

Kantor, idąc w stronę wielkiej metafory malarskiej, „zaczął nabierać przekonania, że wyobraźnia «jest zdolna stwarzać i pokazywać rzeczywistość»”<sup>47</sup> – rzeczywistość traumatycznej pamięci i granicznego doświadczenia. „Pamięć wojny (już nie sama dziejąca się za oknem wojna) zmuszała do sięgnięcia po takie środki, aby dotrzeć do [...] bezgranicznej pierwotności podmiotu”<sup>48</sup> – pisał trafnie Piotrowski. Oglądane w Paryżu obrazy francuskich surrealistów, płótna powstałe przed i w trakcie wojny, podsuwały przydatną stylistykę, której funkcje Kantor, podobnie jak wcześniej formy „realizmu spotęgowanego”,

---

<sup>44</sup> T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, dz. cyt., s. 88-89.

<sup>45</sup> Kwestią, którą tu pomijam, jest problem związków tego projektu z socrealizmem.

<sup>46</sup> Taką interpretację przedstawia P. Piotrowski w przywoływanej tu książce *Znaczenia modernizmu*.

<sup>47</sup> P. Piotrowski, *Realizm i surrealizm...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>48</sup> Tamże.

rozumieć chciał jednak dużo bardziej skrajnie niż klasyczna awangarda. Malując „przestrzeń stożkową”, „ponad-ruchy”, a później obrazy takie jak: *Amarapura*, *Akonkagua*, *Ramanaganga*, *Oahu*, pisał kolejny rozdział swego antyestetycznego manifestu.

Rok 1947. Rok przełomowy. Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka uznany dotąd za jedynie wiarygodny<sup>49</sup>.

[...] zacząłem tworzyć te kreatury, bo już po prostu nie mogłem kontynuować [...] wizerunku człowieka antycznego. Ja sobie pamiętam, jak poszedłem wtedy pierwszy raz do Luwru, to omijałem, naprawdę, te wszystkie obrazy, gdzie były piękne ludzkie ciała [...] chodziło o wydobyć się tej podskórnej rzeczywistości najniższej rangi<sup>50</sup>.

[...] przezwyciężenia wymagał awangardowy, czy raczej postawangardowy konstruktivism i metafora, nie ta wielka, bo ta wielka zawsze będzie potrzebna, ale ta postawangardowa, całe to udziwnianie poetyckiego języka dla samego udziwnienia, niekontrolowany potok byle jakich skojarzeń, ten surrealizm na co dzień, surrealizm ze sklepowej witryny [...]<sup>51</sup>.

Ja właściwie nigdy nie byłem abstrakcjonistą, nawet w okresie informelu to nie była abstrakcja, postać ludzka była dla mnie zawsze szalenie ważna, szalenie ważna. I ta postać ludzka została skompromitowana, my nie mogliśmy już jej tworzyć na zasadzie humanistycznej, antyku, piękna ciała ludzkiego<sup>52</sup>.

[...] u mnie informel, w przeciwieństwie do zagranicy, był pozbawiony wszelkiej estetyki i dekoracyjności<sup>53</sup>.

Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się płót na z moim organizmem<sup>54</sup>.

Bez trudu mogliśmy odnaleźć wiele wypowiedzi Kantora podobnych do przytoczonych wypisów z rozmów prowadzonych w grudniu 1989 i styczniu 1990 roku z Mieczysławem Porębskim. We wszystkich powraca ten sam motyw krytyki obrazu. We wszystkich artysta zdradza swe zasadnicze *désintéressement* dla operowania konwencją wedle starych modernistycznych zasad, podtrzymujących wrażenie, iż powód użycia artystycznego chwytu jest jeszcze jakoś związany z klasycznymi kategoriami piękna, ład, „tańca

---

<sup>49</sup> T. Kantor, *Malarstwo i rzeźba*, dz. cyt., s. 11.

<sup>50</sup> M. Porębski, dz. cyt., s. 125-126; 129.

<sup>51</sup> Tamże, s. 131-132.

<sup>52</sup> Tamże, s. 124.

<sup>53</sup> Tamże, s. 128.

<sup>54</sup> Cyt. za: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 28.

poezji”, humanizmu, wiary w sztukę, które epoka pieców tak boleśnie zakwestionowała. W efekcie Kantor, podobnie jak Hans Belting, Theodor W. Adorno czy Arthur C. Danto, dochodzi do wniosku, że „trzeba by napisać całkiem nową historię sztuki” – napisać w ten sposób, by oczywistym stało się, że „nieważne są efekty, że o wiele ważniejsze są powody”<sup>55</sup>, dla których używa się tych czy innych konwencji. W jego własnej twórczości zasadnicze źródło sztuki, przyległej na ile to możliwe do podmiotu, nie ulega zmianie. Kantor korzysta jedynie z odmiennych języków, by z uporem, jak najdosłowniej, bez przebrań i masek, wypowiadać traumatyczny powód swoich obrazów i spektakli. Różnica między „realizmem bezpośrednim” teatru podziemnego, między metaforycznością ponad-ruchów a „abstrakcją” informelu (w dwu ostatnich odnajdujemy ślady surrealistycznych poetyk) nie jest w tym sensie różnicą istotną. Sprowadza się w dużej mierze do penetrowania odmiennych sfer wciąż tego samego podmiotowego doznania rozpadu świata: w realiach dziejącej się wojny, w poczuciu psychicznej dezintegracji „ja”, której figurą staje się otchłań stożkowej, parasolowatej przestrzeni, wreszcie, w somatycznym doznaniu bólu, zapisanym w ekspresjonistycznej stylistyce informelu – stapiającego powierzchnię płótna z organizmem artysty. W trakcie tej wędrówki po zawsze martwych i nieludzkich, bo sztucznych konwencjach Kantor schodzi coraz bardziej w głąb tego samego lęku, konstytuującego podmiot porażony wojenną traumą. Staje wobec strachu wypełniającego miasto sterroryzowane przez okupanta, zapisuje energię psychiki ogarniętej grozą, by – ostatecznie – ukazać lęk jako paroksyzm ciała, przełożony na język z pozoru abstrakcjonistycznego obrazu.

We wszystkich tych próbach mamy szansę spotkać się z realnością, a nie tylko z dziełem jako przedmiotem estetycznym. Piotrowski ma rację, gdy pisze, że „surrealizm powojennej sztuki Kantora jest [...] traumatycznym realizmem”<sup>56</sup>. W planie klasycznej estetyki te dwie antynomiczne konwencje ucieleśniają, tak, właśnie ucieleśniają, „dwa doświadczenia poszukiwania podmiotowości, różne w sensie artystycznym, wychodzące jednak z przekonania o kryzysie obrazu i konieczności odniesienia sztuki do traumatycznego doświadczenia”<sup>57</sup>. We wszystkich przywołanych tutaj etapach twórczej drogi Kantora (było ich rzecz jasna dużo więcej) mamy do czynienia tyleż z poszukiwaniem dróg wyjścia z „czystości” konstruktywistycznych praktyk,

---

<sup>55</sup> M. Porębski, dz. cyt., s. 124.

<sup>56</sup> P. Piotrowski, *Realizm i surrealizm...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>57</sup> Tamże.

z „szyderstwem z ambicji ogarnięcia materii za pomocą intelektu”<sup>58</sup>, ile z szukaniem sposobu na wyrażenie „nieczystego” życia podmiotu, porażonego przez wojnę i zabezpieczającego wewnętrzne źródła wolności<sup>59</sup>. Powojenne oblicze surrealizmu jawi się w tym przypadku, podobnie jak inne projekty neoawangardy, jako przykład „świadomego wyboru alternatywnej sytuacji egzystencjalnej”<sup>60</sup>. Jest wyrazem egzystencjalnego buntu – jest stylem życia w sztuce bardziej niż świadectwem tworzenia tradycyjnie rozumianego dzieła jako przedmiotu estetycznego.

---

<sup>58</sup> Tamże, s. 52.

<sup>59</sup> W tym kontekście bardzo znamieną jest dyskusja, jaką wokół abstrakcji ekspresjonistycznej przeprowadzili w Polsce konstruktywistycznie zorientowany Julian Przyboś i broniący surrealistyczno-ekspresjonistycznych abstrakcji Mieczysław Porębski, a przede wszystkim Tadeusz Kantor. Pisałam o tym przy okazji omawiania sporu o „wizję” i „równanie”. Zob. A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013. Do dyskusji tej nawiązywał wcześniej Piotrowski w przywoływanej wyżej książce.

<sup>60</sup> S. Morawski, dz. cyt., s. 214.



*Agnieszka Czyżak*

## „Dusza nie ma sylwetki, więc nie rzuca cienia”. Widzenie Andrzeja Sosnowskiego

**W**tomie poezji Andrzeja Sosnowskiego zatytułowanym *Trawers* pada ironiczna (auto)diagnoza, będąca zarazem przywołaniem słów twórcy nieodmiennie kojarzonego z awangardowymi nurtami sztuki:

drodzy państwo  
człowieka obowiązuje awangardowość kosmiczna  
(że zacytuję Leopolda Buczkowskiego)<sup>1</sup>

Awangarda pojmowana jako zbiór wyrazistych tendencji w sztuce współczesnej charakteryzowana bywa – w ujęciach słownikowych – poprzez określone cechy wspólne: wyostrzone poczucie kryzysu kultury, radykalne nowatorstwo, nastawienie na przyszłość. Jednocześnie artyści związani z awangardą ustanawiali nowy sposób istnienia sztuki poprzez odrzucenie dążenia do mimetyzmu na rzecz autonomicznej, eksperymentalnej kreacji<sup>2</sup>. W twórczości Sosnowskiego liryczne gesty czynione z wyrazistym dystansem wobec awangardowej tradycji są zarazem jej świadomym przetwarzaniem oraz sceptycznym powtarzaniem.

Na końcu tomu *Sylwetki i Cienie* (wydanego w roku 2012) poeta zamieścił notkę:

Fragmenty tak zwanego Kodeksu drezdeńskiego, towarzyszące dłuższemu utworowi pt. „Seans po historiach” wybierałem, wycinałem i roz-

---

<sup>1</sup> A. Sosnowski, *Trawers*, Stronie Śląskie 2017, s. 45.

<sup>2</sup> Zob. A. Lam, *Awangarda*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 13.

mieszczałem na specjalnych kartach razem z Elżbietą Siwecką – rezultatem tych prac jest wielobarwna, ładna makieta, którą przy okazji chętnie wszystkim pokażę<sup>3</sup>.

„Wielobarwna, ładna makieta”, która powstała jako efekt połączenia dwóch niekoherentnych tekstów, kojarzyć się może z dziecięcymi wycinankami. Obietnica jej pokazania natomiast poświadcza istnienie owego „dzieła” jako odrębnej całości – płaszczyzny różniącej się od zadrukowanych stron z poetyckiego zbioru. Tak zwany Kodeks drezdeński to kalendarz Majów powstały w latach 1200-1250 jako kopia starszego o stulecia tekstu. Zrabowany w czasach pierwszych podbojów w Ameryce Południowej, trafił ostatecznie okreśną drogą do Drezna. Tam też, choć dopiero pod koniec XIX wieku, został odczytany. Wcześniej dla Europejczyków był zbiorem nieczytelnych hieroglifów i niezrozumiałych rycin.

Sosnowski przemieszał tekst swojego poematu zatytułowanego *Seans po historiach* z wyciętymi arbitralnie fragmentami Kodeksu, jednak w roku 2012 gest ten stanowił przywołanie nie tyle starożytnej kultury Majów i jej kalendarza, ile ciekawostki czy nawet sensacji Internetu, starożytny kalendarz bowiem jakoby ogłaszał (a wielu rozpowszechniało tę wieść), iż koniec świata nastąpi właśnie 21 grudnia 2012 roku. Przestrzeń Internetu szczególnie łaskawa dla sensacji, zbrodni, spisków i apokaliptycznych wizji pozwoliła na globalne rozpowszechnienie dawnych przepowiedni, wywiedzionych nieprawnie ze starego kalendarza.

Utwór *Seans po historiach* funkcjonuje w zbiorze także w swojej „tradycyjnej” postaci – jak to określił Sosnowski w podtytule – „jednym ciągiem”. Dostrzec można dzięki temu znamienne różnicę – wersja tradycyjna ma tylko 6 stron i jej zapis nie wzbudza żadnych percepcyjnych niepokojów. Natomiast w pewnym sensie pierwotna (znajdująca w tomie wcześniejsze miejsce) wersja „przyozdobiona” Kodeksem drezdeńskim jest aż o 20 stron dłuższa. Na każdej stronie dochodzi do swoistego rozproszenia percepcji – fragmenty poematu trzeba wyławiać ze strony, rozszczepionej przez obcy (nieczytelny) tekst. Częstki *Seansu po historiach* są niejako rozsypane i rozdrobnione, nieraz do jednego wersu, słowa lub litery. Opowieść o nadciągającej apokalipsie rozpada się na trudne do scalenia fragmenty – które nadto objawiają rozchwianie stylistyczne, konfrontacje rejestrów lirycznego tonu oraz zmiany ustawienia poetyckiej dykcji:

---

<sup>3</sup> A. Sosnowski, *Sylwetki i Cienie*, Wrocław 2012, s. 51.

Będzie też ładna pożoga mórz i oceanów.  
Będzie też ryba wielka, która zjada noc<sup>4</sup>

Widoczna zasada kontaminacji tradycyjnego obrazowania apokaliptycznego z niezliczonymi wyobrażeniami końca świata z przestrzeni wirtualnych, służąca zwiększaniu dystansu wobec kreowanej wizji, prowadzi także do specyficznego oswojenia zjawiska, tylekroć przetwarzanego już wcześniej w sferze kultury masowej.

W *Seansie po historiach* „koniec świata” staje się spektaklem – rozciągniętym w czasie i przestrzeni:

Późne drgnienie czasu, wyczerpana fałdka  
wpada w ruch szalony, ostateczny. Teraz  
idzie już fala wielka, która zwija niebo  
[...]  
A gdzie mistrz strat i pan pomst, Disaster?  
Choć nie widać oblicza serdecznie witamy.  
Bez cienia, bez sylwetki, nadal zapraszamy<sup>5</sup>

Status ontologiczny istot zaludniających apokaliptyczną przestrzeń pozostaje niejasny, trudny do jednoznacznego ustalenia – to widma, duchy, zjawy, dusze, których mgliste, migotliwe lub migające w oddali sylwetki krążą po świecie bez określonego celu. W utworze *Dominoes (Domino)* z początku tomu pojawia się przekonanie, że skazane są one na kolejne powroty do początku podróży, pomimo że ta jeszcze się nie skończyła. W dodatku – jak przekonuje wyrazisty podmiot liryczny wiersza, wypowiadający się w imieniu zbiorowości – tak wiele:

mieliśmy przejść i tyle przeżyć. I róż nic a  
nic. Kamienie domina i ciepłe kamienie  
Widma jako sylwetki. Sylwetki i cienie<sup>6</sup>

Tym samym „widmowość” okazuje się podstawowym sposobem ludzkiego istnienia w kamiennym, skazanym na zagładę świecie. W *Sumie po seansach* z kolei – ironicznym dopiskiem o charakterze (znów) autotematycznym – mowa jest o imionach, czyli „ciemnych oknach na świat”. Można lubić przede wszystkim:

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 8.

<sup>5</sup> Tamże, s. 26.

<sup>6</sup> Tamże, s. 8.

Blask ich i ton, bo nie mają duszy.  
Sylwetki i widma, ginące poświaty,  
Nikłe pogłoski niemych znikliwości.  
Widma i sylwetki, sylwetki i cienie.  
Kamyki domina, polarne kamienie<sup>7</sup>

Natomiast w tytułowej prozie poetyckiej *Sylwetki i Cienie* istotny staje się namysł nad substancjalnymi właściwościami codzienności. I tu pada stwierdzenie: „Dusza nie ma sylwetki, więc nie rzuca cienia. Ciało jest w swoim żywiole sylwetek i cieni”<sup>8</sup>. Ciało zachowuje częściową materialność, bo może jeszcze być postrzegane jako część widmowej rzeczywistości – dusza pozostaje bytem niematerialnym, niewidocznym, a zatem zaledwie hipotetycznym.

Stała wojna między dniem i nocą, światłem i ciemnością, wydobywa fantomową istotę egzystencji, cielesności i ziemskiego trwania. Hans Belting w *Antropologii obrazu* przekonywał:

Współczesna ucieczka od ciał stanowi jeszcze jeden dowód na istnienie zależności między percepcją obrazu i percepcją ciała. Ucieczka w ciało i ucieczka z ciała są dwiema przeciwstawnymi formami tego samego fenomenu: sposobu, w jaki obchodzimy się z ciałami, albo określając siebie poprzez ciało, albo przeciwko niemu. Immanencję i transcendencję ciała potwierdzamy także poprzez obrazy, nakładając na nie ową przeciwstawną tendencję<sup>9</sup>.

Niemiecki historyk sztuki wskazywał na – niejako naturalnie – przyrodzone gatunkowi ludzkiemu pragnienie, by przekroczyć ograniczenia cielesności, jedynie bowiem w obrazach „uwalniamy się – zastępczo – od naszych ciał, od których dystansujemy się w spojrzeniu”<sup>10</sup>.

Belting podkreślał, iż już lustro zostało wynalezione, by oglądać ciała tam, gdzie ich nie ma, dystansować się wobec ich materialności. Lustra nadto chwytają nie tylko obraz człowieka, ale i jego spojrzenie na obraz. Rolę lustra przejmowały kolejne techniczne powierzchnie – media wirtualne pełne są odcieleśnionych sylwetek. Zdaniem badacza prowadzi to do percepcyjnego paradoksu: „Lustro jako medium stanowi lśniące przeciwieństwo naszych ciał [...]. Ciało posiada na powierzchni lustra bezcielesny obraz, który per-

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 35.

<sup>8</sup> Tamże, s. 40.

<sup>9</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 32.

<sup>10</sup> Tamże, s. 32.

cypujemy jednak cielesnie”<sup>11</sup>. Andrzej Sosnowski tak przekazuje proces rozpraszania cielesnych „widzeń”:

Cóż, jak blask jutrzeńki umiera o świcie,  
jak świt dopala się w poranku, tak film  
zniknie bez śladu, jak światła anielskich  
źrenic w moim widzeniu<sup>12</sup>

Znikomość świata pozostającego w ciągłym ruchu i poddawanego cyklicznym rytmom natury uświadamia, iż tylko przez chwilę, ułamek czasu możemy doświadczyć epifanii, równie ulotnej, momentalnej, nietrwałej jak inne przeżycia.

Światło i cień, jasność i mrok niosą nie tylko uprawomocnione kulturowo, głęboko osadzone w tradycji znaczenia symboliczne – stanowią warunek postrzegania świata. Belting zauważał:

Ciała objawiają się w świetle także i przez to, że na nich samych *tworzą się cienie*. Światło i cień z uwagi na swoją postać zjawiskową są bezcielesne (nie mówimy teraz o prawach fizycznych). A przecież dzięki nim postrzegamy ciała w ich przestrzennej rozciągłości. Stanowią one jakby naturalne media spojrzenia<sup>13</sup>.

Z drugiej jednak strony właśnie one objawiają szczególną „widmowość” egzystencji i rozchwianie procesów jej percypowania. Sosnowski w wierszu *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* tak rozgrywał spektakl światła i cienia:

ale co to jest? Jarzmo, brzemień, bielmo,  
bierzmo? Nie pamiętam. Lecz olśniewa  
coś jak pogłos, echo słońca w winnicach  
tych onirycznych wiosek, i właśnie tam,  
właśnie tam mielibyśmy słodko spać<sup>14</sup>

Wizja świata rozpadająca się na wielość niekoherentnych obrazów odsłania niepewność ontologicznych podstaw bytu.

W ujęciu Beltinga współczesna dekonstrukcja obrazu ma już długą, bo wywodzącą się z awangardy, historię:

Dekonstrukcja obrazu i jego mimetycznej prawdy nie została zapoczątkowana przez technologię digitalną, zajmowały się nią wszystkie awangardy artystyczne XX wieku [...] Również massmedia uczyniły swoje, by podważyć „zaufanie do obrazu” i zastąpić

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> A. Sosnowski, *Sylwetki i Cienie*, dz. cyt., s. 46.

<sup>13</sup> H. Belting, dz. cyt., s. 33.

<sup>14</sup> A. Sosnowski, *Sylwetki i Cienie*, dz. cyt., s. 38.

je fascynacją medialną inscenizacją, eksponującą swoje efekty i wytwarzającą własną rzeczywistość obrazową<sup>15</sup>.

Podważanie wiary w reprezentacyjną moc obrazów to zarazem uświadamianie ich kreacyjnego charakteru. Awangardowość tekstu kultury to zawsze wyzwanie dla odbiorcy. W potocznym pojmowaniu sztuka awangardowa to właśnie zbiór dzieł niepoddających się jednoznacznej wykładni interpretacyjnej, świadomie burzących także samo założenie celowości odszukiwania ustabilizowanych raz na zawsze znaczeń, chociaż praktyką interpretacyjną stało się tworzenie serii odczytań, wzajemnie z sobą konkurujących, w dodatku niedążących do stworzenia płaszczyzny wspólnych uzgodnień. Tworzą one z jednej strony polifoniczny, acz niezgodny chór, z drugiej zaś zbiór równoważnych propozycji, wśród których można dokonywać najrozmaitszych wyborów i dowolnych kompilacji.

Poezja Andrzeja Sosnowskiego od lat uchodzi w rozmaitych ujęciach porządkujących (zatem upraszczających) dzieje literatury najnowszej za wzorzec (czy raczej intrygującą pozostałość, swego rodzaju residuum) współczesnej poezji awangardowej oraz poezji wysokiej, bliskiej arcydzielności, nadto osobnej i niemożliwej do naśladowania. Wiersze ze zbiorów *Sylwetki i Cienie, Dom ran*<sup>16</sup> oraz *Trawers* stanowią rozwinięcie (w wielu kierunkach i na najrozmaitszych płaszczyznach) i specyficzne wzmocnienie wizji zawartych w tomie zatytułowanym *Poems* z 2010 roku. Tam właśnie, wyraźniej niż w tomach wcześniejszych, Sosnowski skoncentrował się na głęboko osobistym przeżywaniu i poruszającym diagnozowaniu rozpadu naszego świata oraz języka pozwalającego opisać ten proces. W jednym z dłuższych utworów, zatytułowanym *dr caligari resetuje świat* (włączonym w całości do tomu *Trawers* z 2017 roku), wykreowana została wizja „łagodnej śmierci” na tle rozsypującego się w proch i pył świata:

i przyjemnie zginąłem a to była przepaść  
komfortowo umarłem a była to przepaść  
[...]  
*gigantyczne dymiące oszalałe miasta*  
hotele zburzone lotniska spalone  
hale towarowe w huku deflagracji<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> H. Belting, dz. cyt., s. 53-54.

<sup>16</sup> A. Sosnowski, *Dom ran*, Wrocław 2015.

<sup>17</sup> Tenże, *Poems*, Wrocław 2010, s. 18.

Koniec świata w wierszach Sosnowskiego nie jest jednak aktem jednorazowym. Przeciwnie, rozgrywa się każdego dnia od nowa, stając się nieskończonym w czasie i przestrzeni, ciągłym procesem. W jego wierszach koniec ten odbywa się w znanych nam z najbliższej codzienności dekoracjach, na tle tasiemcowych seriali, w rytmie przebojów muzyki popularnej, w świetle komputerowych monitorów, w śmietniku wirtualnej rzeczywistości, w pułapce globalnej sieci.

Sosnowski, tak jak tytułowy doktor Caligari, nie tylko resetuje świat wciąż od nowa, on także świat „recytuje”: opowiada stale o jego rozpadzie w kolejnych wariantach, ponawiając akt filtrowania znanych nam wszystkich zjawisk przez nawarstwiające się latami poziomy osobistego doświadczenia. Jednocześnie stara się ze wszystkich sił, by jego poezja nie zyskała statusu przesłania składającego się z ustabilizowanych sensów. Poeta przekonywał: „Co do nadawania znaczeń, to wydaje mi się, że nic nie jest w sytuacji oczekiwania na nadanie znaczenia. Znaczenia chyba pojawiają się i znikają fantastycznie i widmowo, tak jak czytelnicy – i chyba żadne znaczenia nie potrafią trwale do czegoś przyłgnąć”<sup>18</sup>. W takim ujęciu poezja Sosnowskiego byłaby wypadkową jego jednostkowych przeżyć, niewiary w możliwość konstytuowania trwałych znaczeń w języku, nadto empatycznego przeżywania procesów rozkładu kultury oraz rozproszenia uprawomocnionych przez nią sensów.

Niezliczone teksty kultury (także masowej) zdają się potwierdzać tezę, iż jednym z głównych tematów naszych czasów jest rozpad cywilizacji i języków zdolnych opowiadać o końcu naszego świata – i to niezależnie od gatunku czy rodzaju literackiego, jaki teksty te reprezentują, oraz bez względu na przynależność pokoleniową, biografie czy wybory artystyczne ich autorów. W twórczości Sosnowskiego entropia zjawisk materialnych i duchowych nie pozostaje wyłącznie tematem, staje się immanentnie wpisana w dzieło zasadą jego istnienia. Kształt artystyczny utworu odwzorowuje przesłanie, kompozycja naśladuje rozpad, linearność zostaje wyparta przez układ powtarzalnych wariantów opowieści. Porządkowanie obrazów chaosu w języku jest porządkowaniem specyficznym – naruszającym czytelnicze przyzwyczajenia, uchylającym interpretacyjną jednoznaczność, podważającym pewność prawidłowego (jednego) odczytania.

---

<sup>18</sup> *Rekolekcje: ze Stanisławem Beresiem, Mariuszem Grzebalskim, Jackiem Gutorowem, Mariuszem Maciejewskim, Tomaszem Majeranek, Dariuszem Sośnickim i Hieronimem Szczurem rozmawia Andrzej Sosnowski, „Dziennik Portowy” 2001, nr 3, s. 82.*

Sosnowski wyznał niegdyś szczerze, ale zarazem prowokująco, co myśli o odbiorze literatury:

nie do końca podoba mi się ta imperatywność współgrania z legendarnym innym, któremu oczywiście należą się wszystkie względy, z życzliwością i uprzejmością na czele [...]. „Kontrsygnatura” jest wspaniałomyślną, ale całkiem autonomiczną sprawą czytelnika<sup>19</sup>.

W tym samym tekście określił swoją poezję jako z konieczności nudną, bo stanowiącą „osobiste pudełko rezonansowe” i „odsłuch wspólnego języka, na scenie, która jest jednak bardzo własna i osobista”<sup>20</sup>. Wyjaśniał tym samym w pewnej mierze, skąd bierze się poczucie obcości, nieprzejrzystości, osobności, jakie budzi jego poezja w próbujących ją przeniknąć czytelnikach. Zachwycając, musi pozostawać zjawiskiem trudnym do rozpoznania, interpretowania i naśladowania, a tym bardziej powielania.

Piotr Śliwiński tłumaczył fenomen twórczości Sosnowskiego jego niezbywalnym talentem oraz umiejętnością wykorzystywania niezwyklego daru słyszenia. Im częściej bywał naśladowany, tym mocniej ujawniała się idiomatyczność jego poezji, a przede wszystkim jej „nieredukowalność do metody, mody, teorii czy stanu świadomości, a zarazem umocowanie w wartościach jak świat starych, determinacji i talencie, który w tym wypadku jest łaską słyszenia «głuchych» rejestrów i niedostrzeganych właściwości języka”<sup>21</sup>. Poezję Sosnowskiego uznać zatem można za wypadkową danej mu zdolności docierania do najgłębszych tajemnic języka, wytwarzania niepokojących wizji erozji i entropii współczesnego świata oraz umiejętności przekształcania wiersza w rozpoznawalny, jak najbardziej własny idiom. Śliwiński, przypominając fascynację poety twórczością Ezry Pounda, stwierdził, iż Pound to dla Sosnowskiego poeta modernistyczny, który swą romantyczną samotność zamienił na hermetyczny elitaryzm. Badacz konkludował, że polski twórca „również dokonuje pewnej zamiany – poety społecznie beużytecznego na poetę społecznie niedostępnego [...], co jednak można by skwitować jako wejście innymi drzwiami do tego samego modernistycznego pokoju”<sup>22</sup>. Dodać jednak trzeba, że wiedząc o tym, twórca świadomie dystansuje się wobec własnego gestu.

Poezja Sosnowskiego, odsłuchiwana z głosów naszego wspólnego świata, przepuszczona przez jednostkowe doświadczenie, przetworzona w niepo-

---

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 351.

<sup>22</sup> Tamże, s. 73.

wtarzalne frazy, służy w ostatnich tomach dokonywaniu wiwisekcji procesów rozpadu znanej nam rzeczywistości. Przestrzeń wspólnego – globalizującego się w przyspieszonym tempie – doświadczenia ludzkości jako gatunku zmierzającego do samozagłady, a tym samym zniszczenia świata, ujmowana w specyficznych „widzeniach” ostatecznej katastrofy, pozostaje zarówno sferą estetycznych poszukiwań, jak i zaangażowanego diagnozowania form zbiorowej egzystencji. Spory o granice artystowskiego eskapizmu Sosnowskiego (przeciwstawianego postawie aktywnego uczestnictwa) unieważnia sam poeta, korzystając z obu awangardowych tradycji jednocześnie, nieustannie przydając im w dodatku rangę pełnych dystansu postawangardowych (postmodernistycznych, ponowoczesnych) gestów, naznaczonych świadomością kresu wszelkich porządków.

Gesty wielorakiego dystansowania się wobec przeszłości i terażniejszości uznać można za grę, jednak „pod grą” odnaleźć można autentyczną niezgodę na reguły rządzące naszym (wspólnym) światem. Anna Kałuża pisała:

Sosnowski próbuje „przedrzeźniać” awangardę, konfrontować ją z jej własną prawdą: jeszcze więcej autonomii, jeszcze więcej sztuczności, jeszcze więcej perwersji – i tym samym przedłużać sam ruch stawania się, nie dopuszczając do powstawania żadnych residuów świętości, którymi żywi się system kapitalistyczny, rynkowy, globalny<sup>23</sup>.

Najnowsze zbiory wyraźniej potwierdzają wrażenie jednoczesności uruchamianych w poezji Sosnowskiego sprzecznych tradycji i konwencji. Poeta zarazem unieważnia potrzebę (przydatność) ich hierarchizowania, co w konsekwencji uwalnia wielość projektów interpretacyjnych. Natomiast odbiorcy, którzy pragnęli zbliżyć się (choćby nieznacznie) do tajemnicy wiersza czy przeniknąć (choć po części) tajemnice poety, dostrzec mogą przede wszystkim specyficzne „skrócenie dystansu”. Nadal jest to „odsłuch wspólnego języka”, ale jego frazy i projekcje są jakby bardziej zrozumiałe, nakierowane na ułatwioną deszyfrację. „Osobiste pudełko rezonansowe” zdaje się uchylać przynajmniej jedną ściankę<sup>24</sup>.

Świat przebijający coraz wyraźniej przez materię wiersza nie stał się bardziej przyjazny, jednak łatwiej rozpoznać w nim oswojone i bliskie przestrzenie życia codziennego, przepełnionego najrozmaitszymi produktami kultury masowej. Fakt, że zdarzenia liryczne rozgrywają się w znanych wszystkim dekoracjach, ostatecznie prowadzi do uprawomocnienia aktualizujących interpretacji. Tym samym w poezji – nadal hermetycznej –

---

<sup>23</sup> A. Kałuża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 264.

<sup>24</sup> Zob. A. Czyżak, *Asereje*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010.

pojawia się przestrzeń dla lektury zarówno egzystencjalnej, jak i zideologizowanej. Przestrzenie te powinny być jednak poddawane eksploracji równoczesnej (wzajemnie się oświeclającej), do czego wciąż skłaniają same utwory – jak choćby obrazy z utworu *Demokracja* z tomu *Trawers*: „Dobrowolni rekruci, pobierzemy drapieżną filozofię, bez pojęcia o wiedzy, spece od komfortu; bodajby pękł włokący się świat”<sup>25</sup>.

W tytułowym wierszu z tomu *Poems* zwracają uwagę wersy ostatnie:

o wszystkie instrumenty mówią jednym głosem  
że dzień nie będzie ciemny zimny cichy żaden  
noc z czasem biała bezsenna i bez tchu<sup>26</sup>

Zawieszono zostają konwencjonalne sposoby obrazowania dnia i nocy, zlewających się w przemieszanych epitetach w niedookreślony czas „bez właściwości”. Alina Świeściak stwierdziła, iż reprezentacja u Sosnowskiego „pełni rolę rejestracji pojawów, które kiedyś mogły być instancją odwoławczą, gwarantem prawdy, dzisiaj nie różnią się od innych (jakkolwiek różnią się jednak tym, że niosą na sobie ciężar dawnej reprezentacji)”<sup>27</sup>. Tu jednak nasuwa się pytanie: ciężar jakiej/której (i czy w ogóle istniejącej) reprezentacji zostaje w takich warunkach ujawniony? Być może jedynej jeszcze dostępnej, rozszczepionej na wielość widmowych obrazów, nawarstwiających się wizji rozpadu?

Tak właśnie, jako trudno pochwytana w sprzecznościach, naznaczona erozją, niestabilna i niepokojąco nietrwała, może objawiać się (wciąż jeszcze możliwa do zrekonstruowania w sztuce) egzystencja człowieka we współczesnym świecie. Agata Bielik-Robson ujęła to zagadnienie jeszcze inaczej. W szkicu poświęconym „oznakom życia” w późnej twórczości Sosnowskiego zauważyła w odniesieniu do utworu *dr caligari resetuje świat*:

Cokolwiek poemat ten znaczy, sam wydaje się triumfem tego *innego* życia, które wyrывa się z pęt natury, nie poddaje tyranii cyfry i śmierci, i mości sobie miejsce w języku – w „fałdzie”, w idiomatycznym ugięciu pisma, czyli w figurze, która staje się wówczas czymś więcej niż tylko pożałowania godną „zasłoną dla prawdy”<sup>28</sup>.

Figura taka w ostatecznym rozrachunku ani nie znaczy, ani nie zakrywa znaczenia, lecz żyje własnym oderwanym życiem, staje się obecnością.

---

<sup>25</sup> A. Sosnowski, *Trawers*, dz. cyt., s. 31.

<sup>26</sup> Tenże, *Poems*, dz. cyt., s. 25.

<sup>27</sup> A. Świeściak, *O dwóch przypadkach reprezentacji. Wokół motywu daty (Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski)*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 419.

<sup>28</sup> A. Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Wiersze na głos...*, dz. cyt., s. 104.

Próby uspołnienienia rezultatów deszyfrowania fragmentów kolejnych utworów Sosnowskiego stają się wymuszana przez same teksty, ale i chętnie podejmowaną interakcją w „żywej” komunikacji. W końcowych partiach ostatniego utworu z tomu *Poems* rozpoznawalne jako podręcznikowe stwierdzenie: „rozwój kapitalizmu odpowiada ofensywie romantyzmu” łączy się z wizją wyprawy „kolejką hölderlinową od alp aż do nieba”, wspomnieniem chwil, kiedy z dziewczyną uprawiało się „nieprzerwanie kult jednostki” oraz pogłosem nuconych przebojów:

ja śpiewający *quando quando quando*  
i ty śpiewająca *trionfi trionfi trionfi*  
czym byłby ten świat bez cheerleaderek  
na pustyni groźny duchu powierzchni  
piękny jak drednot pod błyskawicami  
trzy pomarańcze w bezkresnej pustyni<sup>29</sup>

Pozostająca po deszyfracji kolejnych wersów zgiełkliwe skłócona „wiedza” jest nie tyle redundantna, ile fakultatywna<sup>30</sup> – i to w istocie odbiorca ostatecznie musi decydować, czy pragnie zgłębiać podarowany mu labirynt, pełen zawartych w nim tajemnic, pułapek oraz mylnych tropów. Podobną funkcję mają fałszywe odniesienia do stron internetowych, nieistniejących książek, kontaminacje fragmentów przebojów czy ich nieprawidłowe tłumaczenia. Nie są grą z czytelnikiem, lecz symulacją wszechobecnego chaosu informacji, melodii, fraz, dźwięków bezlitośnie wymieszanych i odartych ze swego właściwego znaczenia i przeznaczenia. W wirtualnej pulpie słów wyławiać można sekwencje rozpoznawalne, zawsze jednak towarzyszyć im będą inne – rozpraszać nie tylko uwagę odbiorcy, ale i rozmywając sens. Przestrzeń multimedialna pełna jest fałszywych tropów i wiodących na manowce ścieżek – jest przestrzenią błędzenia, ciągłego ruchu, zmiany, a niemożliwym dla zanurzonego w niej wędrowca okazuje się namysł i bezruch kontemplacji. Późne zbiory autora *Sylwetek i Cieni* nadal odślanają nowatorstwo i niezwykle czytanie poety, uświadamiają jednak także osłuchanie wędrowca z przekazami globalnej sieci i, z pewnej perspektywy, zdają się domagać przesunięcia akcentów interpretacyjnych – właśnie ku odkrywaniu wspólnej, globalnej i wirtualnej przestrzeni egzystencjalnej.

---

<sup>29</sup> A. Sosnowski, *Poems*, dz. cyt., s. 31.

<sup>30</sup> W takim rozumieniu niekonicznym dla odczytania całości na pewnym podstawowym poziomie (choć istotnym dla pogłębionej interpretacji) okazuje się rozpoznanie w czwartym z przywołanych wersów dwóch tytułów prac naukowych Agaty Bielik-Robson poświęconych meandrom współczesnej duchowości.

Zwracano nieraz uwagę na związki tej poezji z najszerzej pojętą „muzycznością”, ze sztuką komponowania literatury na wzór skomplikowanych formalnie utworów muzycznych. W przypadku późnych tomów Sosnowskiego ów muzyczny wzorzec można porównać z „dobrze napisanym przebojem”, atrakcyjnym, chwytliwym, choć – jak większość przebojów – zwodniczym, bo zwodniczo prostym i zrozumiałym. O czym bowiem śpiewa autor *Oceanów* i do czego służy mu rozpasana i wielopoziomowa, korzystająca z wszystkich obiegów kultury, intertekstualność? Nade wszystko – do snucia rozpisanej na teksty opowieści o śmierci człowieka i świata, o kresie czającym się wewnątrz każdej istoty ludzkiej i każdej stworzonej przez nią rzeczy:

biegnę do ciebie i tak błogo się rozpadam  
mój profil ładnie świeci i miota się w sieci<sup>31</sup>

Śmiercią zarażony jest człowiek – każdy jego organ, włącznie z tym najważniejszym, językiem. Dotkliwe doświadczenie jednostkowe jest zarazem doświadczeniem powszechnym. Śmiercią przeżarta jest także wirtualna sieć, śmierć wypełza nawet z zakamarków komputerowego sprzętu, tak samo zniszczalnego jak każde istnienie:

trafne przerzuty z nieświadomych węzłów  
chłonnych składni wypromieniowanych  
w czerniach ekranu są jak naciek widm  
tkanek mar i rdzawy krzyk w polimerach<sup>32</sup>

W takim świecie wizja aktu „gdy gustaw digimorfuje w konrada” to obraz jego bolesnej, pełnej krzyków i bólu przemiany z jednej dziwacznej postaci w inną, jednak podobnie kiczowatą i groteskową. Bezsensowne przemiany są już tylko pozbawionym znaczenia spektaklem ku ucieście łaknących taniej rozrywki widzów. Prowadzi to do coraz wyraźniejszej atrofii sensów:

w blaskach acetonu i poświatach próżni  
dalsze mutacje bez iluminacji  
konrad jowisz sens na małą skalę  
halo ale ale  
jeszcze detale  
w oryginale<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> A. Sosnowski, *Poems*, dz. cyt., s. 29.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże.

Jednak oryginału nie można już odnaleźć, pozostała seria kopii, odbitek, podróbek, koślawych naśladownictw. Detale podlegają stałej wymianie i przemianie – jeśli zaś jakiś ich pierwotny wariant pozostaje jeszcze na stałe złączony z tekstem uznawanym przygodnie za oryginał, to z pewnością wkrótce i on „zniknie fantastycznie i widmowo”, pozostawiając puste, lecz niewymagające wypełnienia miejsce.

„Świat” w wierszach Sosnowskiego to świat odnajdujący w słowach swój zmierzch, rozkład, nieodwracalną entropię wszystkiego, co niegdyś konstituowało ludzką egzystencję i nadawało jej sens, pozwalało zadomowić się w bycie. Diagnoza rozkładu wszelkich elementów rzeczywistości przypomina tę spisana, tuż po cywilizacyjnej katastrofie, w *Piosence o końcu świata* Czesława Miłosza – spuentowaną przekonaniem, że innego niż codzienny, zwyczajny, nieuchronnie stający się każdego dnia końca świata nie będzie<sup>34</sup>. Świadomość życia w przestrzeni zarażonej powolną śmiercią, w czasie poddanym ustanowionym przez nią regułem może stać się codziennością, a postępująca degradacja istnienia – obojętnym aspektem skarłałej egzystencji. Zadaniem poety jest rozbijając złudzenia. „Przeboje o końcu świata” podarowane odbiorcom przez Sosnowskiego zdają się podobnym, choć dokonywanym na innym etapie biografii twórczej, gestem świadomego wykorzystywania atrakcyjności literackiego kształtu utworów zarówno do (re)konstruowania pesymistycznej diagnozy cywilizacyjnej, jak i do wystawienia siebie, jako ich twórcy, na widok publiczny. To otwarcie na innych – choć dokonywane na własnych warunkach, ale także artykułowanie przesłania dla skazanych na ten sam los współplemieńców oraz zmiana relacji z rozsypującym się światem i zamieszkującymi go śmiertelnikami.

W takiej sytuacji poezja – jak przekonuje Sosnowski – „ujmuje się za (nieobecny) życiem. Cała jej siła może istnieć tylko w niej, w jej samoistnej i samodzielnej woli”<sup>35</sup>. Tym samym ostatecznie zmienia się rola twórcy:

Dzisiejszy poeta w najszcześniejszym wypadku, czyli w najlepszych chwilach, usiłuje krążyć przy resztkach jakiegoś życia w wierszach marginalnie anegdotycznych lub ilustrujących coś zastanego i znanego, w których niekiedy sprawia wrażenie, że w momencie takiej czy innej „epifanii” udało mu się coś sobie przypomnieć, może

---

<sup>34</sup> C. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 88. Przypomnieć należy strofę: „A którzy czekali błyskawic i gromów,/ Są zawiedzeni/ A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,/ Nie wierzą, że staje się już”.

<sup>35</sup> A. Sosnowski, *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, w: *Pracownia Poetycka Silesius. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, Wrocław 2015, s. 47.

coś dostrzec lub zrozumieć, bądź też coś takiego nawet przeżyć. Poezja powinna mówić śmielej<sup>36</sup>.

Natomiast Grzegorz Jankowicz, poddając namysłowi dokonane przez Sosnowskiego porównanie poezji do czarnej skrzynki samolotu, konkludował:

Poezja jako czarna skrzynka nie tyle zatem ujmuje się za życiem, ile raczej „ujmuje” ślady pozostałe po życiu, które uległo katastrofie (zostało unicestwione lub zaprzepaszczone) [...]. Według autora *Stancji* poezja pojawia się w miejscu i w czasie, w których życia już nie ma. Być może nigdy go nie było, być może tak niegdyś, jak i teraz po prostu tworzymy hologramy życia, które mającą na horyzoncie zdarzeń<sup>37</sup>.

Tym samym jednak zadaniem poezji – i poety – pozostaje mozolne rekonstruowanie śladów i świadectw (utraconego) życia, co nieodmiennie pozostaje dowodem na przetrwanie (wciąż licznych) pozostałości po witalnych siłach sztuki.

Belting zaznaczał, iż antropologia obrazu wcześniej dokonała odkrycia, że wszystkie obrazy są w istocie wezwaniem do tworzenia nowych obrazów, te bowiem mogą być zaledwie „odpowiedziami na pewien czas, po którym tracą swą wyjaśniającą moc, skonfrontowane z pytaniami stawianymi przez kolejne pokolenia”<sup>38</sup>. Każdy obraz, gdy wypełni aktualną funkcję, prowadzi do nowego obrazu – „nowego”, bo używającego nowego medium lub reagującego na nową praktykę percepcji. Niemiecki historyk sztuki uświadamiał również, iż „wszystkie stare obrazy są byłymi nowymi obrazami”:

Wszystkie obrazy zawierają w sobie kształt swego czasu, niosą jednak ze sobą również beczasowe problemy, dla których człowiek już od zawsze wynajdywał obrazy. Nawet wtedy, gdy historyczności obrazów poszukuje się w wyobraźni kolektywnej, zawsze jeszcze pozostaje otwarte antropologiczne pytanie o obraz<sup>39</sup>.

Współczesne teksty o końcu świata odwzorowują samoświadomość epoki – epoki schyłku wszelkich porządków, zmierzchu nadziei na lepszą przyszłość, rozkładu wiary w postęp. Modernizm mimo wszystko respektował wizję linearności czasu oraz ciągłości trwania, natomiast w epoce określanej jako ponowoczesna dominują wizje multiplikowanych końców, zdefragmentowanych katastrof, powielanych „małych apokalips”.

---

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> G. Jankowicz, *Poezja, która się ujmuje*, w: *Pracownia Poetycka Silesius...*, dz. cyt., s. 61.

<sup>38</sup> H. Belting, dz. cyt., s. 69.

<sup>39</sup> Tamże.

Ponowoczesność tworząc niezliczone obrazy kresu, ujawnia proces zamierania sił żywotnych cywilizacji, rozpadu porządkujących ją hierarchii wartości, entropii sensu. W dodatku proces ten ujawnia się w wizjach, w których niezliczona ilość splątanych strumieni bytów zmierza nieuchronnie, choć nieprzewidywalnymi meandrami, ku zagładzie. Zaklinanie rozpadającej się rzeczywistości słowem nie jest w stanie jej ocalić, pomaga jedynie odkrywać wzory, wedle których przebiega rozpad, odszukiwać – bez roszczeń do nieomyślności osądu – prawidłowości rządzących entropią oraz szkicować subiektywne projekty poszukiwań przyczynowo-skutkowego porządku opisywanych procesów. Dochodzi do swoistego sprzężenia zwrotnego – powszechna świadomość zbliżającego się kresu skłania twórców nie tylko do jego tematyzowania w coraz liczniejszych wariantach, ale i do tekstowego symulowania entropii. Zwiększająca się liczba tak zaprojektowanych literackich obrazów rozpadu współtworzy z kolei zbiorowy ogląd zjawiska. Życie w stanie permanentnej schyłkowości kultury, jej postępującego rozkładu, determinuje ogląd rzeczywistości oraz postrzeganie miejsca człowieka w świecie, co prowadzić może do aktów rezygnacji i zaniechania wszelkich działań – wizyjna poezja Andrzeja Sosnowskiego takim gestom zdecydowanie się przeciwstawia.



*Marcin Telicki*

## **„Przestaliśmy być artystami w codziennym życiu”<sup>1</sup>. Praktyki awangardowego zaangażowania przeciw awangardowej teorii alienacji**

### **1**

**W**śród licznych mitów awangardy znajdują się dwa, które przybierają przeciwny kierunek, są ze sobą sprzeczne, wchodzą w niemożliwy do pogodzenia konflikt, a jednak są wciąż wymieniane jako ważne cechy znamionujące dwudziestowieczną sztukę: autonomia i zaangażowanie. Już samo ich wskazanie ustawia myślenie o awangardzie w kategoriach społecznych i politycznych, kiedy bierność sztuki tradycyjnej i abstrakcyjnej przeciwstawiamy sztuce „wywołującej skutek”. Poniższy tekst ma skromne ambicje przyjrzenia się kilku awangardowym i postawangardowym postulatam „integracji życia poprzez sztukę”, czyli różnym sposobom zaangażowania.

Żeby dobrze zrozumieć te postulaty, przypomnijmy najpierw, czym miała być sztuka niezaangażowana. Awangardowa rekonstrukcja pola sztuki polegała między innymi na próbie zyskania samodzielności czy – inaczej mówiąc – zbudowaniu dyskursu w jak największym stopniu niezależnego od władzy, nauki, a nawet rzeczywistości, rozumianej jako to, co postrzegane i możliwe do opisanie. Jedną ze strategii autonomizacyjnych tak definiowanej awangardy była „puryfikacja obrazu”, o której Piotr Piotrowski pisał:

---

<sup>1</sup> W.B. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 61.

Jeżeli awangardę definiować przez autonomię dzieła sztuki, to generalnie można wymienić tutaj co najmniej jej dwa bieguny. Pierwszy skupiałby programy pełnego autotelizmu, teorie utożsamiające obraz i formę. Łączyłyby twórców i tendencje artystyczne dążące do całkowitego oczyszczenia dzieła z wszystkich funkcji ewokacyjnych i symbolicznych. Drugi zaś ogniskowałby postawy, których celem również była maksymalna puryfikacja obrazu, odrzucenie opisowości, lecz w tym przypadku tożsamość obrazu i formy nie była tożsamością wyłączną. Wzbożona została mianowicie o trzeci człon – symbol, symbol „Istoty Bytu”. On uzasadniał określenie dzieła sztuki w kategoriach „czystej formy”. Owa „Istota” bowiem jest – zdaniem twórców tego biegunu awangardy – ukryta pod powierzchnią zjawisk widzialnych, jest „abstrakcją”<sup>2</sup>.

Dzieło wizualne odwołuje się zatem do wytworzonych przez siebie znaków na dwóch poziomach. Pierwszym jest poziom formy, której zadaniem jest usuwać to, co nieprzynależne do estetyki. Definicja ta funkcjonuje jednak na zasadzie tautologii. Tak zwaną czystą formę można objaśnić tylko poprzez kategorie ściśle estetyczne – sama estetyka jest rozumiana jako szereg określonych zależności w obrębie form sztuki. Obraz może jednak znajdować się także na drugim poziomie, na którym znaki odsyłają już nie tylko do samych siebie, ale i do symboliki. Symbol, jak pisze Piotrowski, odsyła do rzeczywistości „ukrytej pod powierzchnią zjawisk widzialnych”, ale omija same te zjawiska. Ta definicja również okazuje się paradoksalna – obraz wymazuje rzeczywistość będącą pośrednikiem między doświadczeniem a „istotą bytu” i sam staje się pośrednikiem. I w jednym, i w drugim przypadku cel jest jednak podobny, a prowadzą do niego różne strategie „puryfikacyjne”. Obiektem wymazywanym<sup>3</sup> ma być to, co rzeczywiste, postrzegalne zgodnie z przyjętymi normami, widziane przez filtr konwencji obowiązujących w sztuce poprzednich wieków.

Awangardowe zaangażowanie podąża w kierunku przeciwnym. W tej optyce kładzie się nacisk na przywrócenie związków z rzeczywistością – szczególnie tymi jej obszarami, które nie miały do tej pory prawa wstępu do sztuki. Mimo przeciwnego wektora obydwu założeń mają pole wspólne, którym jest antytradycjonalizm. O ile jednak awangarda „puryfikująca” dokonuje buntu wobec zastanych hierarchii czy przewrotów formalnych w obrębie samej sztuki, o tyle awangarda „zaangażowana” chce być antysztuką,

---

<sup>2</sup> P. Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 109-110.

<sup>3</sup> R. Przybylski, *Do kresu widzialnego*, w: *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością*, red. A. Stankowska, M. Telicki, Poznań 2016.

która „przenosi teren swej działalności w sferę życia codziennego podejmując problematykę egzystencjalną, społeczną bądź polityczną”<sup>4</sup>.

## 2

We wstępie Juliana Przybosia do książki Władysława Strzemińskiego *Teorie widzenia* znajduje się charakterystyczna fraza, będąca tyleż historycznym określeniem zasady tworzenia stosowanej przez polskiego malarza, co postulatem każdej nowoczesnej działalności artystycznej: „integracja życia poprzez sztukę”. Przedstawiając unizm, Przyboś definiuje go jako „absolutne odrzucenie wszelkiej iluzyjności w obrazie”<sup>5</sup>. Różne stopnie odrzucenia iluzji na swój sposób charakteryzowałyby jednak całą awangardę – i w jej wersji autonomicznej, i w zaangażowanej. Okazuje się zatem, że Przybosiowa formuła „integracji życia poprzez sztukę” także może być interpretowana dwójako: albo w znaczeniu zagarniania kolejnych pól rzeczywistości przez sztukę, albo dochodzenia do pełniejszego zrozumienia życia dzięki sztuce i jej możliwym interwencjom.

Integracyjny wymiar sztuki Strzemińskiego rozumie Przyboś w kategoriach społecznej użytkowości, z wciąż wyraźnym piętnem myślenia kategoriami realizmu socjalistycznego. We wstępie (pisanym w 1957 roku) tak definiuje użytkowość sztuki:

---

<sup>4</sup> Ryszard Kluszczyński dokonuje podziału sztuki awangardowej na autonomiczną „nową sztukę” i nieautonomiczną „antyszukę”, pisząc: „Perspektywa pierwsza przedstawia awangardę jako NOWĄ SZUKĘ, sztukę będącą kolejnym ogniwem łańcucha dziejów 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 ukaże awangardę jako ANTYSZUKĘ, 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*)”. R.W. Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, s. 12.

<sup>5</sup> J. Przyboś, *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego. Przedmowa do pierwszego wydania*, w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, oprac. S. Fijałkowski, Kraków 1974, s. 6.

Strzemiński [...] nie był tzw. pięknoduchem, był to człowiek o szerokim instynkcie społecznym, artysta widzący zjawiska życia i sztuki w ścisłym ich powiązaniu. W okresie najwcześniejszym swojej działalności teoretycznej w „Bloku” i „Praesensie” głosił sztukę ogarniającą swoimi praktycznymi konsekwencjami wszystkie dziedziny życia codziennego. Na wiele lat przed Mondrianem, który dopiero w 1942 wypowiedział zdanie, że zmysł plastyczny wyrazi się w przyszłości w tworzeniu rzeczy codziennego użytku, tak iż malarstwo i rzeźba zaniknie – Strzemiński głosił ideę, że każde dzieło sztuki plastycznej, obraz czy rzeźba, winno być wynalazkiem formy, mającym ostatecznie cel praktyczny<sup>6</sup>.

Działanie w sztuce polega więc – według autora wstępu – na takim rodzaju estetyzacji, która nie unieważnia ani sztuki, ani życia codziennego. Warto zapytać, czy to Strzemiński miał rację, głosząc, że obrazy i rzeźby mogą wpłynąć na to, że będziemy obcować z piękniejszą wersją rzeczywistości, czy raczej Mondrian wieszczący upadek obrazu i rzeźby pod wpływem panestetyzacji. Historia skomercjalizowanej sztuki wizualnej chyba przyznałaby rację temu drugiemu. Przybosiowa krytyka, wypełniona artystycznym i społecznym optymizmem, zakłada jednak, że formalna wynalazczość połączona z celem praktycznym obroni sztukę (która z kolei broni wartości samego życia).

Optymizm ten – co ciekawie opisała Barbara Sienkiewicz – ma u swych źródeł utożsamienie sztuki i widzenia oraz wiarę w postęp. Sztuka zostaje umieszczona w porządku wiedzy i zaczyna funkcjonować według prostego schematu sprzężonych pojęć: sposobów widzenia i środków artystycznego wyrazu<sup>7</sup>. Historyczne konwencje malarskie, o czym traktuje *Teoria widzenia* Strzemińskiego, zmieniają się wraz z wynalezieniem nowych technik artystycznych, a proces ten postępuje równolegle ze zmieniającym się kontekstem kulturowym. Sienkiewicz zwraca jednak uwagę, że Strzemiński (zgodnie z logiką postulatów awangardowego nowatorstwa) przecenia zmianę, a zapomina o wadze wyobrażeń i konwencji wcześniej istniejących, co prowadzi do pozorowanego rozwoju. W rzeczywistości bowiem sztuka polskiego malarza zmierza „w stronę przedstawień opartych na prawach fizjologicznego widzenia”<sup>8</sup>. Awangardowa wizualna „sztuka stosowana” ponosi więc podwójną porażkę: najpierw na płaszczyźnie teorii, w której obrębie się

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 8.

<sup>7</sup> B. Sienkiewicz, *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4, s. 50.

<sup>8</sup> Tamże.

zamyka, później na płaszczyźnie nowatorstwa, będącego jednym z jej sztandarowych haseł<sup>9</sup>.

O innej, lingwistyczno-poetyckiej dezintegracji pisał Wiktor Szklowski w artykule należącym do fundatorskich tekstów rosyjskiego formalizmu. *Wskrzeszenie słowa* nie skupia się co prawda na sztuce w ścisłym sensie wizualnej, ale na coraz bardziej zaniedbywanej sztuce słowa – w której zaniedbaniem centralnym jest zanik obrazowości i umiejętności widzenia. Pisze Szklowski (patetycznie, z przesadną emfazą):

Dziś słowa umarły i język stał się podobny do cmentarza, lecz nowo narodzone słowo było żywe, obrazowe. [...] Często kiedy dociera się do zagubionego już obecnie, startego obrazu, który tkwił niegdyś w osnowie słowa, zdumiewa nas jego piękność – piękność, która istniała niegdyś, a której dzisiaj już nie ma<sup>10</sup>.

Można Szklowskiemu zarzucić różne rzeczy: że chcąc wskrzesić słowo, uwięził je w przesadnie skodyfikowanej formie; że po jednej stronie barykady postawił „zwykłych ludzi” niewrażliwych na metaforę, po drugiej – znawców języka i literatury, rzekomo jedynych uważnych strażników słowa; wreszcie, że i część artystów posadził na ławie oskarżonych jako tych, którzy chcąc odnowić moc słowa, „wykrzywili je i wykoślawili”<sup>11</sup>. Równocześnie jednak nie sposób nie zauważyć, że rosyjski badacz stawia sobie dwa główne cele, które z pewnością wiążą się z zaangażowaniem: pierwszym jest wrażliwość na najdrobniejsze nawet przejawy rzeczywistości, drugim –

---

<sup>9</sup> Piotrowski, przywołując rozpoznania Renato Poggiolo, pisał o założeniu twórców awangardy, niemal bez zastrzeżeń przejętym przez teoretyków ruchu: „Z jednej strony [...] awangarda jest rezultatem buntu, sprzeciwu i odrzucenia, jest wymierzona przeciwko tradycji, stereotypom społecznym i artystycznym, z drugiej zaś jest działaniem, walką o nowe wartości. «Nowe» jest przez awangardę cenione najwyżej. «Nowość» staje się zarówno ustawicznym celem manifestacji artystycznych, jak też strategią ruchów awangardowych. Wszystko, co «nowe» jest wartościowe i odwrotnie – wartościowe jest tylko to, co «nowe». «Nowość» więc w efekcie będzie jednym z licznych mitów awangardy”. P. Piotrowski, dz. cyt., s. 121. Piotrowski powołuje się na książkę Poggiolo *The Theory of the Avant-Garde*. Z kolei Kluszczyński próbuje rozdzielić pojęcia awangardy i artystycznej nowości: „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”. R.W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 12.

<sup>10</sup> W.B. Szklowski, dz. cyt., s. 55.

<sup>11</sup> Tamże, s. 61.

wspólne różnym kierunkom awangardowym przekonanie o odpowiedzialności sztuki za kształt życia indywidualnego i zbiorowego. Ryszard Kluszczyński przypomina, że tę świadomość miał zarówno konstruktywizm (idea „sztuki-organizatorki życia”), surrealizm („sztuka-środek przekształcania rzeczywistości w nadrzeczywistość”), poetyzm („sztuka-czyniąca z życia poezję”), jak i różne formy sztuki użytkowej. „Awangarda w takim ujęciu jest zjawiskiem dwuaspektowym – każdy jej wytwór jest jednocześnie i fenomenem artystycznym, i społecznym”<sup>12</sup>.

Dokonajmy teraz czasowego przeskoku w wiek XXI i przyjrzyjmy się dwóm manifestom, które próbują zmierzyć się z dziedzictwem awangardy w wymienionych wcześniej obszarach, proponując działania rzeczywiste zamiast teorii działania (Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*) oraz relacje międzyludzkie zamiast teorii nowatorstwa formalnego (Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjności*). Już w tak zarysowanej zapowiedzi widoczna jest pewna wyraźna koncepcja antropologiczna, która traktuje dzieło artystyczne jako środek, a nie jako cel.

### 3

Artur Żmijewski w swym manifestie *Stosowane sztuki społeczne*, wydanym w 2007 roku, pisał, że awangardowe projekty autonomii poległy w konfrontacji ze wstydem (płynącym z zaangażowania się w dwudziestowieczne totalitaryzmy) i lękiem (przed powtórzeniem tego rodzaju zaangażowania), przemieniając autonomię w alienację. Konsekwencją tego zjawiska jest zaś, według Żmijewskiego, brak społecznych skutków sztuki albo, jak od razu zastrzega autor, brak takich skutków, jakich sztuka oczekiwała<sup>13</sup>. Artysta twierdzi w swym manifestie, że współczesna sztuka obawia się przede wszystkim władzy – nie przyznaje się do posiadania władzy symbolicznej, ucieka od immanentnie w nią wpisanej władzy nazywania i w żadnym razie nie chce być kojarzona z którąkolwiek stroną politycznej sceny<sup>14</sup>.

Żmijewski podkreśla, że w sztukę wpisany jest szczególny rodzaj pęknięcia – po jednej jego stronie sytuuje się powinność (pełnienie funkcji „producenta otoczenia wizualnego, architektury wnętrza, wzornictwa przemysłowego

---

<sup>12</sup> R.W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 32.

<sup>13</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 15.

<sup>14</sup> Tamże, s. 18.

wego”), a po drugiej bunt (kiedy artysta decyduje się na „kontestację, weryfikację tabu, przechowywanie marzeń, dystrybucję wolności, wytwarzanie wiedzy społecznej”<sup>15</sup>). Konkluzja, do której twórca zmierza w tej części swych rozważań, nie jest jednak zbyt odkrywczą, gdyż została oswojona dużo wcześniej przez teoretyków kultury masowej: każdy bunt zostaje „zneutralizowany” przez mechanizmy komercyjne i pozbawiony swojego rewolucyjnego ostrza, dlatego twórca nie ma możliwości przeciwstawić się maszynie „świata sztuki”<sup>16</sup>.

Gdzie jednak znajduje się główny winowajca alienacji sztuki? Tam, gdzie większość obserwatorów chyba by go nie poszukiwała. Otóż, według Żmijewskiego winę za wyobcowanie sztuki ponosi... obraz:

Jedną z przyczyn alienacji sztuki jest posługiwanie się przez nią językiem obrazów. Obraz mimo swojej naoczności pozostaje dla ekspertów innych dziedzin niejasny. Nie jest przecież tekstem i czyta się go „w całości i od razu”, jednym spojrzeniem obejmując całość znaczenia. A takie zawieszenie linearności odczytywania oraz fakt, że sens prezentuje się skokowo i w jednej chwili roztacza całą panoramę odniesień, jest „gwałtem poznawczym”<sup>17</sup>.

Problem niezrozumienia artystów i wyrażanej przez nich krytyki rzeczywistości społecznej polega właśnie na tym, że przedstawiciele innych dziedzin (nazwijmy je ogólnie przestrzenią wiedzy – od nauk ścisłych po kulturoznawstwo) nie nauczyli się czytać obrazów. Relacje słowa (tekstu) i obrazu (przekazu wizualnego) nie są bowiem tak proste, jak się nam zwykle wydaje. Słowa wypełniają się obrazami, ale obrazy nie tak łatwo „wypełnić” słowami. Stąd „niezaangażowanie” sztuki musimy rozumieć inaczej, niż

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 17.

<sup>16</sup> Do pojęcia „świat sztuki”, zinstytucjonalizowanego i zależnego od czynników społeczno-gospodarczych, odwołuje się też w swoich rozważaniach o autonomii i zaangażowaniu Łukasz Skąpski. Por. Ł. Skąpski, *O Autonomii sztuki. Demontaż barykad i sztandar otwartości*, „Magazyn Sztuki”, 1.04.2013, <http://magazynsztuki.eu/teksty/o-autonomii-sztuki-demontaz-barykad-i-sztandar-otwartosci/> (dostęp: 15 maja 2016).

<sup>17</sup> A. Żmijewski, dz. cyt., s. 17. R.W. Kluszczyński, komentując rozpoznania krytyczne autora *Wskrzeszenia słowa*, pisze: „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 złemu światu sferę sztuki. Symbolizm także uczynił sztukę miejscem, dokąd ucieka się z codzienności. Formaliści przeciwstawili utopii «sztuki poza światem» inną utopię: sztukę przywracającą człowiekowi świat, czyniącą go domem człowieka”. R.W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 35.

zwykło się to robić dotychczas. Najczęściej bowiem piętnujemy artystów za to, że są nie dość wyraziści, że ich interwencja w tkankę społeczną jest niewystarczająca. Tymczasem wśród oskarżonych powinniśmy postawić także siebie – społeczeństwo wiedzy, niewyedykowane do odbioru przekazu wizualnego i, co gorsza, ignorujące obrazy jako przekaz „wyłącznie estetyczny”<sup>18</sup>. W omawianym manifestie wszyscy jawią się jako przegrani: artyści, ponieważ są bezsilni, skompromitowani oraz niezrozumiani, i społeczeństwo, gdyż jest albo niezainteresowane, albo wizualnie i medialnie nie dość wyedykowane, albo odporne na zakodowany przekaz „interwencyjny”. Przeoczo przed wszystkim jeden punkt, który może nam oddać awangarda (ta historyczna i ta dzisiejsza – jeśli uznamy ją za projekt otwarty, produktywny): sztuka ma być tożsama z doświadczeniem codziennym, w przeciwieństwie do nauki, która to doświadczenie zasłania, posługując się narzędziami opisowymi:

Zamiast rysować grafy, sztuka wchodzi w realne sytuacje. Jej strategii poznawcze nie biorą rzeczywistości w nawias, jak czyni to nauka. Nawias zostaje przekroczony – wiedza powstaje wewnątrz życia, wyłania się z emocji, wizji i przeżyć, z realnego doświadczenia. Jest tym wszystkim naraz. Jest przeniknięta sprzecznościami i lękiem, błędami i nadzieją, dobrem i etycznym brakiem, autorytaryzmem i nieśmiałością. By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcyjnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzną wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go „na wewnątrz”. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi<sup>19</sup>.

Sztuka ma więc, według Żmijewskiego, potencjał pokazania życia „prawdziwszego” niż nauka. W wytartej, podręcznikowej frazie Tadeusza Peipera: „proza nazywa, poezja pseudonimuje” sztuka byłaby prozą, nauka – poezją...

Jaki jest zatem program nowego zaangażowania sztuki, program naprawy dla sztuki wyalienowanej? Podstawowym założeniem „stosowanych sztuk społecznych” musi być „instrumentalizacja autonomii”, czyli używanie jej jako jednego z narzędzi, które na nowo da się wykorzystać do celów wiedzy, nauki i polityki<sup>20</sup>. Sztuka powinna więc stanąć odważnie do dyskusji z innymi dziedzinami, by nie polegać wyłącznie na pośrednictwie krytyków i na własnym przekonaniu, że ukryty przekaz i tak zostanie źle zrozumiany, co w konsekwencji doprowadzi do jego odrzucenia. „A więc byłby to bardzo ciekawy moment – pisze Żmijewski – gdyby dzieło sztuki «poległo» w praw-

---

<sup>18</sup> A. Żmijewski, dz. cyt., s. 20.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże, s. 21.

dziwej dyskusji, w starciu argumentów”<sup>21</sup>. Trzeba przyznać, że ton wypowiedzi artysty jest wyraźnie oskarżycielski względem krytyków i recenzentów. Oprócz samego obrazu jako medium alienującego, to oni są grupą winowajców posadzoną na ławie oskarżonych. Dzieje się tak, moim zdaniem, dlatego, że działalność krytyków sztuki niejako wzmacnia alienującą moc obrazu. Pozostaje on niezrozumiały najpierw ze względu na nieprofesjonalizm odbiorców, później zaś – w wyniku „nadprofesjonalizmu” krytyka i petryfikującej mocy wyrażanej przez niego jednoznacznej oceny. Czytelnik manifestu, który sam nie jest artystą, ma uzasadnione prawo postawić pytanie o zasadność tak kategoriycznych ocen – z tekstu wyłania się bowiem wizerunek twórcy mającego wyrazisty program społeczny, ale zamkniętego w złotej klatce (ograniczonej nieufnością nauki). Z tonu manifestu przebija też drugie, może jeszcze bardziej pesymistyczne przekonanie: sztuka nie ma obecnie najmniejszego wpływu na społeczeństwo. Wątpliwe jednak, by teoretyczne wezwania do zaangażowania mogły zmienić tę sytuację<sup>22</sup>.

#### 4

W klasycznej już dziś pozycji Petera Bürgera *Teoria awangardy* czytamy:

Ponieważ sztuka jest oderwana od życia codziennego, jej doświadczenie pozostaje bez wymiernych rezultatów, na przykład nie można go zintegrować z życiem. Brak efektywności [...] przypisany jest specyficznej funkcji sztuki w mieszczańskim społeczeństwie: neutralizacji krytyki. Neutralizacja impulsów mających na celu przemianę społeczną posiada w związku z tym ścisły związek z rolą, jaką odgrywa sztuka w rozwoju mieszczańskiej podmiotowości<sup>23</sup>.

W kontekście tych słów i w świetle omówionego wcześniej zbioru dia-gnoz i postulatów Żmijewskiego przyjrzyjmy się innemu programowi twórczego zaangażowania. Jego punktem wyjścia jest krytyka awangardowego

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 22.

<sup>22</sup> Szczególnie jeśli jako nowatorskie prezentuje się wnioski, z którymi zgodziliby się strukturaliści: „Myślę – pisze Żmijewski – że sztuka mogłaby wykonać ruch przywołania dawnych znaczeń słów. Autonomia jako prawo wyboru sfery wolności, a nie skrajna osobność. Oryginalność jako świadectwo inwencji, a nie całkowita nowość. I wreszcie niejasność jako trudność komunikatu, a nie brak czytelności i utrata zdolności komunikowania”. Tamże, s. 23. Na obronę artysty powiedzmy, że sam nie zatrzymuje się na formułowaniu tez i manifestów, ale próbuje wcielać je do swojej praktyki artystycznej.

<sup>23</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 61-62.

spojrzenia rozumianego jako dążenie do nowości. Z pozycji kuratora i twórcy przełomu XX i XXI wieku Nicolas Bourriaud pisze:

*Nowość* stanowi kryterium artystyczne chyba jedynie dla spóźnionych krytyków sztuki nowoczesnej, którzy we wzgardzonej teraźniejszości potrafią dostrzec tylko to, co ich tradycjonalistyczna kultura kazała im nienawidzić wczoraj. Aby znaleźć bardziej efektywne narzędzia i bardziej dogodne punkty widzenia, należy z uwagą przyjrzeć się przekształceniom zachodzącym dziś w polu społecznym, uchwycić to, co tu i teraz uległo zmianie i nadal zmienia swój wygląd<sup>24</sup>.

Mamy tu do czynienia z przewartościowaniem spojrzenia awangardy – dla której nowość była swego rodzaju fetyszem – ale równocześnie z rewitalizacją jednego z jej podstawowych postulatów: interwencji w pole społeczne. Wydaje się, że następuje tu spotkanie Bourriauda i Żmijewskiego, obydwaj bowiem częściowo dyskredytują podejście awangardowe, uważając je za skompromitowane, choć w dużej mierze wynika to z prób maskowania tego, jak znacząca i niezbędna dla ich własnego myślenia jest właśnie tradycja awangardowa<sup>25</sup>. Jej wpływ widać bardzo wyraźnie, gdy przyjmujemy definicję dążeń awangardy, którą posługuje się kilkakrotnie tu cytowany Kluszczyński:

Wszystkie wskazane cele [sproblematyzowanie granic sztuki, polityki, kwestii egzystencjalnych czy dotyczących *sacrum* – przyp. M.T.] jednoczy ich ścisła relacja z aktualną rzeczywistością ludzką, relacja podporządkowująca środki artystyczne zagadnieniom i problemom życia codziennego. Ta więź z rzeczywistością utwierdza się i uwidacznia w sytuacjach, gdy działania podejmowane bez żadnego związku ze sztuką czy twórczością przybierają formy charakterystyczne dla akcji artystycznych<sup>26</sup>.

Dla Bourriauda, jak się wydaje, była to ważna teza, gdy tworzył teoretyczny projekt, który nazwał estetyką relacyjną. Jej fundament stanowi przekonanie, że sztuka potrzebuje współistnienia i partnerskiego dialogowania, które może realizować się tylko w społeczeństwach otwartych lub względnie otwartych (nietotalitarnych, bez cenzorskich ograniczeń). Naczelnym zadaniem tej sztuki jest wytworzenie lub reprezentacja pewnego modelu społeczności, szczególnie zaś panujących w nim relacji międzyludzkich. Bourriaud

---

<sup>24</sup> N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 39.

<sup>25</sup> Bardziej wprost pisze o tym Bourriaud: „Walka o nowoczesność toczy się na tych samych zasadach co wczoraj, tyle tylko, że *awangarda* przestała wysyłać zwiadowcze patrole, zatrzymała swoje oddziały i unieruchomiła je wokół obozowiska pewności. Niegdyś sztuka miała przygotowywać lub przepowiadać kształt przyszłego świata, dzisiaj modeluje kształt światów możliwych”. Tamże, s. 41.

<sup>26</sup> R.W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 83.

chce uchwycić moment, w którym nie mówimy o abstrakcyjnych społecznych kategoriach (rasy, klasy, warstwy czy społeczeństwa), ale zajmujemy się siecią doświadczeń konkretnych ludzi i językiem sztuk wizualnych problematyzujemy relacje panujące między nimi. Estetyka relacyjna za jeden ze swych ważnych celów uważa przeciwstawienie się obrazowi skomercjalizowanemu, wzorcom związków społecznych, które (mówiąc za Guy Debordem) „stały się ustandaryzowanymi artefaktami”<sup>27</sup>. Przed sztuką współczesną staje więc zadanie inne niż dotychczas:

[Dzisiejsza sztuka – przyp. M.T.] zapytuje [...], czy jest jeszcze możliwe odniesienie się do świata – co w praktyce [...] polega właśnie na „przedstawianiu”. Wbrew temu, co o sztuce myślał Debord, który widział w niej tylko zespół wzorców domagających się konkretnej „realizacji” w życiu codziennym, praktyka artystyczna jawi się jako bogaty teren eksperymentów społecznych, jako przestrzeń, która częściowo uchroniła się przed uniformizacją zachowań<sup>28</sup>.

Przedstawienie, czyli „relacja obrazowa”, jest blisko związana z komunikacją. Zaangażowanie opiera się na intensywnej podmiotowej relacji (dlatego Bourriaud odwołuje się m.in. do tak klasycznych koncepcji jak teoria etyczna Levinasa<sup>29</sup>), która jednak dziś jest zagospodarowana przez instytucje komercyjne posługujące się pośrednikami – mediami opartymi na nowych technologiach. Sztuka, buntując się przeciw tym konwencjom, musi prowadzić swoją walkę na nowym polu. Estetyka relacyjna nie przypomina dawnego dialogu idei (odbywającego się na linii twórca – dzieło – odbiorca), nie oznacza płaszczyzny porozumienia w obrębie jednej klasy społecznej utwierdzającej swoje interesy ani nie charakteryzuje szeroko pojętych relacji w obrębie społeczeństwa (te bowiem zostały przejęte przez stosunki gospodarcze). Program Bourriauda ma u swych podstaw inne założenie: mamy potraktować dzieło sztuki jako szczelinę w systemie społecznym („Szczelina – jak pisze Bourriaud – jest przestrzenią relacji międzyludzkich, która dopasowując się mniej lub bardziej harmonijnie i jawnie do globalnego systemu, proponuje inne możliwości wymiany niż te, które są najpopularniejsze w owym systemie”<sup>30</sup>). Na marginesie powiedzmy, że artysta-teoretyk z pewnością przesadza, gdy twierdzi, że prace grupy twórców z jego pokolenia (Angeli Bulloch, Maurizio Cattelana, Liama Gillicka, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglasa Gordona, Jensa Haaninga, Petera Landa, Xaviera Veilhana,

---

<sup>27</sup> N. Bourriaud, dz. cyt., s. 35.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 51.

<sup>30</sup> Tamże, s. 45.

Gillian Wearing i wielu innych) są niepodobne do wcześniejszych eksperymentów odbywających się na styku sztuki i społecznej interwencji. Owszem, zaznacza, że „sztuka angażująca odbiorcę” (obecna już w latach trzydziestych XX wieku) nie może być mylona z „estetyką relacyjną” (w pierwszej „uczestnictwo” jest drugoplanowym tematem, w drugiej, postprodukcyjnej – „instrumentem” badania i przekształcania rzeczywistości<sup>31</sup>), ale rodzajem artystycznego zadufania w sobie jest twierdzenie, że twórców wcześniejszych awangard można w pełni zrozumieć dopiero dzięki eksperymentom społecznym współczesnych artystów.

## 5

Punkt styczny między częścią awangardowego projektu a nowymi propozycjami zaangażowanej estetyki stanowi widzenie, które nie jest bierne. Obraz dla Żmijewskiego i – może w jeszcze większym stopniu – dla Bourriauda ma stać się elementem komunikacji międzyludzkiej. Obydwaj artyści i teoretycy wychodzą z założenia, że awangarda była niezaangażowana lub zaangażowana w niewłaściwy sposób. Sztuka jest oparta na spojrzeniu? Tak, ale to spojrzenie nigdy nie jest niewinne i nie może udawać, że nie ma związków z władzą (Żmijewski), a dodatkowo musi szukać społecznych szczelin, by wywołać prawdziwą refleksję (Bourriaud). Sztuka jest wymianą? Oczywiście, tylko że nie chodzi w niej o pragmatykę form użytkowych – jak u Strzemińskiego czy Mondriana, lecz o działania obywatelskie osiągnięte dzięki edukacji wizualnej (Żmijewski) i wzmacnianiu komunikacji nieskomercjalizowanej (Bourriaud). Czy dzisiejsze zaangażowane widzenie mieści się jeszcze w którejś z definicji awangardy? Tak, jeśli uznamy, że „awangardowe” oznacza i nowe, i wnikaające w tkankę społeczną, i polityczne, i będące znakiem sprzeciwu, i dążące do zmiany równocześnie. Na naszych oczach przestrzeń dla awangardy obwarowanej tak wieloma zastrzeżeniami coraz bardziej się jednak zmniejsza.

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 15.

*Piotr Dobrowolski*

## **Od alienacji do prowokacji. Sny o awangardzie w praktyce współczesnego teatru polskiego**

**W**niejednorodnym sposobie widzenia awangardy (traktowanej jako kategoria syntetyczna) najważniejszą cechą wyróżniającą wydaje się orientacja ku przyszłości przy równoczesnej negacji znaczenia dorobku poprzedników. Obserwacja ta, połączona ze wskazaniem, że chodzi o popularyzację „nowatorskich tendencji”, nie wystarczy jednak, by ruch awangardowy traktować jako zjawisko łatwo poddające się opisowi. Rozumiem przy tym racje Burkhardta Lindnera, który – podejmując próbę krytycznego komentarza stworzonej, a raczej podsumowanej przez Petera Bürgera teorii awangardy – wskazuje na niebezpieczeństwo wiążące się z dążeniem do, jak to ujmuje, „dedukowania czegoś takiego jak istota awangardy oraz redukcji do jednego rdzenia nieporównywalnych, przeciwnych sobie elementów”<sup>1</sup>. I chociaż sam daleki jestem od chęci zawężania pola odniesień pojęcia, które – w związku z obchodami stulecia awangardy w Polsce – znalazło się w centrum naszego zainteresowania, uważam, że w kontekście współczesnej teorii sztuki przydatne może okazać się wskazanie repertuaru cech kluczowych dla jego rozumienia. Zwłaszcza w perspektywie pozwalającej odnosić je do konkretnej praktyki, przejawiającej się w specyficznych efektach oddziaływania sztuki, widzianych poprzez triadyczną, wzajemną relację artysty, dzieła i odbiorcy (w tak zarysowanym polu odniesień – postrzeganych

---

<sup>1</sup> B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, w: P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 132.

w szerokim polu odniesień społecznych). Chciałbym przy tym przyjrzeć się awangardzie jako żywej tendencji, a nie jednemu z martwych, minionych prądów historycznych.

Zdaję sobie sprawę z tego, że próby definiowania ogólnych prawideł dotyczących ruchów awangardowych w odniesieniu do ich konkretnych realizacji prowokować mogą kontrowersje wokół wyróżniających je oboczności. Nawet pobieżne spojrzenie na repertuar opisów cech historycznych awangard ujawnia ich niejednorodność – zarówno w obrębie artystycznych praktyk szeroko pojętej formacji awangardowej, jak i w zakresie teorii, odnoszących się do różnych jej realizacji praktycznych. Dlatego w tym miejscu chciałbym wskazać tylko dwie cechy twórczości awangardowej, które są szczególnie istotne z mojego punktu widzenia, ponieważ często pojawiają się w praktyce teatralnej<sup>2</sup>. Skupię się zatem na *alienacji* jako efekcie postępującej indywidualizacji praktyki twórczej, a także na zwrocie przeciwko tradycji i powiązanej z nią tendencji do zbliżenia sztuki i życia, które ujawniają się w różnego typu *aktach prowokacji*.

## Alienacja

Na elitarny charakter awangardowych wypowiedzi i izolację artystów zwrócił uwagę już José Ortega y Gasset w swoim eseju *Dehumanizacja sztuki*<sup>3</sup>, opublikowanym w roku 1925. Jego spojrzenie na awangardę wydaje się konsekwencją postrzegania jej przez pryzmat tradycji modernistycznej, a nawet romantycznej<sup>4</sup>. Chociaż takie ujęcie nie jest dzisiaj szczególnie popularne, ciążenie ku alienacji charakteryzowało pierwsze fazy polskiej neoawangardy teatralnej. Bez większego trudu można to wykazać na przykładzie twórczości najważniejszych przedstawicieli tego nurtu – Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. Nie można przy tym zapominać, że alienacja, o której tu mowa, istniała równolegle ze swoim przeciwieństwem – specyficznym rodzajem kolektywności, czasem przyjmującym wręcz komunardzki charakter (jej przykładem mógł być np. teatr wchodzący w relacje z ruchem hippisowskim, z którym gwałtownie zerwał Kantor, zabraniając jego przedstawicie-

---

<sup>2</sup> Korzystam ze wskazówek Grzegorza Sztabińskiego, zawartych w jego książce *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011.

<sup>3</sup> J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 278-322.

<sup>4</sup> Por. P. Stangret, *Awangarda wobec romantyzmu*, „Teatr” 2016, nr 1.

lom wstępu do zarządzanej przez siebie krakowskiej Galerii Krzysztofory<sup>5</sup>, ale też tradycja teatralnych laboratoriów czy artystycznych komun).

W praktyce Grotowskiego tendencja ku alienacji doprowadziła do rezygnacji z teatru przedstawień. Skupienie twórcy wrocławskiego Teatru Laboratorium na pracy warsztatowej, w połączeniu z coraz dalej idącą hermetycznością jego działań i prezentowanych przez niego teorii, pozwala na mówienie o postępującej elitarności jego aktywności twórczej. Mimo tej tendencji nie przestał on jednak wyrażać własnych poglądów na sztukę za pośrednictwem tekstów mających często charakter manifestów (czego zwieńczeniem był cykl wykładów wygłoszonych w założonej specjalnie dla niego Katedrze Antropologii Teatru w Collège de France). Ważnym potwierdzeniem postępującej alienacji twórczej Grotowskiego było jego skupienie na pracy w relacji Mistrz – Uczeń. W ten sposób powstało jego – do dzisiaj owiane legendą – „opus performatywne”, zatytułowane po prostu *Akcja*. Był to szereg działań performatywnych, które nie były przeznaczone do wystawienia na scenie. Wykluczały także inne formy publicznych prezentacji, w związku z czym tylko niewielu miało okazję w nich uczestniczyć i być ich świadkami. Koncepcja Grotowskiego, określana słowami „sztuka jako wehikuł”, zakładała, że odbiorcą działania o charakterze performatywnym może być sam działający; performer, który nie potrzebuje widza. Wizja duchowego doskonalenia artysty i rytualne traktowanie aktu artystycznej ekspresji to rodzaj skrajnej alienacji jednostki twórczej, rezygnującej ze wszystkich społecznych funkcji sztuki.

Jako mniej radykalna jawi się dzisiaj praktyka teatralna Kantora. Jego alienacja wiązała się z dążeniem do autokreacji mitu genialnego podmiotu czynności twórczych. Pochodzący z Wielopola totalny twórca scenicznego świata, od czasu pierwszych swoich autorskich przedstawień z Teatrem Cricot 2 (*Umarła klasa*, 1975) obecny na scenie jako On Sam, Postać Realna, Tadeusz Kantor, celowo podkreślał osobiste preteksty, inwencje i inspiracje podejmowanych przez siebie działań. Niepodzielność artystycznej odpowiedzialności Kantora za podejmowane decyzje artystyczne, a także akcentowanie (czasami nawet nieco na wyrost) oryginalności własnych idei, pozwalają traktować jego teatralne wcielenia jako neoawangardowe realizacje figury rewolucyjnego awangardzisty. Wpisywał się w nią także poprzez liczne wypowiedzi i teksty mające charakter manifestów. Ciągłe oscylowanie Kantora pomiędzy dziedziną sztuk plastycznych a teatrem świadczy, iż dążył on do wyjścia

---

<sup>5</sup> K. Fazan, *Ambalże i obnażenia: Kantor kontra Bereś a rok 68*, w: 1968/PRL/Teatr, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.

poza martwą przestrzeń muzeum sztuki, ku życiu. Stąd wynika ciężenie tego artysty zarówno ku teatrowi, jak i w kierunku happeningu, instalacji, sztuki *site-specific, environment* i akcji.

We współczesnym teatrze polskim paradygmat awangardowej alienacji twórcy zdaje się najwyraźniej odnosić do postaci Krystiana Lupy, którego sposób pracy obrósł legendą ze względu na wysokie wymagania stawiane aktorom. Sam Lupa uznawany jest dzisiaj za kolejne ucieleśnienie historycznej wizji teatralnego despoty, czemu najgłośniej dała wyraz Joanna Szczepkowska podczas premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* na deskach warszawskiego Teatru Dramatycznego w roku 2010. Przejawiana przez tego reżysera tendencja do autokreacyjności w dużo większym stopniu niż w przypadku artystów działających kilkadziesiąt lat wcześniej idzie w parze z tematyką realizowanych przez niego spektakli. Szczególnie wyraźnie tendencja ta jest widoczna w serii inscenizacji opartych na twórczości literackiej Thomasa Bernharda (*Kalkwerk, Auslöschung/ Wymazywanie, Na szczytach panuje cisza, Wycinka Holzfällen*), ale też w autorskich spektaklach składających się na tryptyk *Persona* czy w przedstawieniu *Factory 2*, nawiązującym do postaci Andy'ego Warhola i jego nowojorskiej pracowni.

W odniesieniu do sztuki (w tym także teatru) postrzeganej w perspektywie społecznej alienacja jawi się jako tendencja zachowawcza i wsobna. Dlatego też znacznie bardziej istotnym dziedzictwem awangardy wydaje mi się dążenie artystów do aktywnego uczestniczenia w – jak ujmuje to Theodor W. Adorno – „dramatach naszych czasów”<sup>6</sup>. Postulat twórcy *Teorii estetycznej* podtrzymuje powołujący się wielokrotnie na jego autorytet Peter Bürger. W swojej *Teorii awangardy* stwierdza on, że właśnie przewyżczenie indywidualizmu w sztuce poprzez dążenie jej twórców ku sferze praktycznej<sup>7</sup> jest najważniejszym dokonaniem awangardy. Działanie artystyczne zdolne do proponowania nowej praktyki życiowej<sup>8</sup> prowadzi do zniesienia paradygmatu sztuki autonomicznej<sup>9</sup>. I tak – zakłada Bürger – w społeczeństwie mieszczańskim rozwój sztuki możliwy jest dzięki pełnym napięć stosunkom między ramą instytucjonalną a potencjalną zawartością polityczną poszczególnych dzieł<sup>10</sup>. Jednym z możliwych sposobów realizacji postulatu samokrytyki społecznego systemu funkcjonowania sztuki jest jej autotematyzm. Wią-

---

<sup>6</sup> Cyt za: G. Sztabiński, dz. cyt., s. 8.

<sup>7</sup> P. Bürger, dz. cyt., s. 43.

<sup>8</sup> Tamże, s. 62.

<sup>9</sup> Tamże, s. 67.

<sup>10</sup> Tamże, s. 31.

że się to z faktem, że szczególnie istotna dla twórców jest zmiana systemu przedstawiania. Zgodnie z tymi poglądami, rewolucjonizowanie sztuki poprzez sprowadzanie jej do praktyki życiowej zmienia się w rewolucjonizowanie życia – poprzez sztukę. To jeden ze snów o awangardzie, które powracają w praktyce współczesnego teatru polskiego.

## **Prowokacja**

W ogłoszonym w roku 1913 *Manifeście futurystycznym: Teatr Rozmaitości* Filippo Tommaso Marinetti pisał:

Teatr Rozmaitości to jedyny teatr, który korzysta ze współudziału publiczności. I nie chodzi wyłącznie o to, żeby widz pozostał głupim, biernym *voyeuem*, lecz aby brał hałaśliwy udział w akcji [...]. I ponieważ pełna fantastycznych pomysłów publiczność współpracuje z kreatywnością aktorów, akcja rozwija się jednocześnie na scenie, na widowni i w łóżach; po zakończeniu przedstawienia akcja trwa nadal [...] <sup>11</sup>.

Po kilku dziesięcioleciach od ogłoszenia cytowanego tu we fragmencie manifestu współudział publiczności w widowisku teatralnym stał się rodzajem powtarzalnej i wyzyskiwanej z premedytacją – a przy tym często nieprzewidywalnej i żywiołowej, choć zarazem stopniowo coraz bardziej popularnej – techniki performatywnej. Dzięki doświadczeniom kontrkultury teatralnej praktyka aktywizacji widzów zyskała rangę kolejnej konwencji przedstawieniowej. W Polsce przyniosło to znaczącą zmianę w poetyce widowisk, zainicjowaną w przestrzeni teatru alternatywnego (począwszy od działań Teatru Ósmego Dnia czy Akademii Ruchu jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku), która pod koniec lat dziewięćdziesiątych nasiliła się w takim stopniu, że doprowadziło to do częściowej kompromitacji tej konwencji stylistycznej. Dzisiaj – w znacznie delikatniejszej, bardziej subtelnej postaci niż w czasach kontrkultury – praktyka aktywizacji widzów wraca na polskie sceny. I to nie tylko w przestrzeni teatru offowego, jak było jeszcze dwadzieścia czy piętnaście lat temu, ale też na deskach scen instytucjonalnych.

W przywołanym postulatcie Marinettiego dosłownie ujawnione zostało popularne wśród przedstawicieli różnych wcieleń awangardy dążenie do zbliżenia sztuki i życia. Futuryści manifestowali gotowość stosowania rady-

---

<sup>11</sup> F.T. Marinetti, *Teatr Rozmaitości. Manifest futurystyczny*, przeł. T. Kireńczuk, w: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków 2008, s. 285.

kalnych form fizycznego poruszenia i aktywizacji publiczności. W praktyce nie zapoczątkowali jednak zdecydowanej tendencji, która realizowałaby je poza czasem trwania *serate futuriste*. Po wcześniejszym przywołaniu Grotowskiego i Kantora nie chciałbym skupiać się na działaniach neoawangardy teatralnej w Polsce (w lokalnych realiach utożsamianej często z wprowadzonym przez Kazimierza Brauna pojęciem Drugiej Reformy Teatru i kojarzonej z teatrem wykorzystującym zdobycze antropologii, działaniami na pograniczu widowiska i akcji czy artystycznym teatrem plastycznym) ani na praktyce wiążącej się z samą tylko aktywizacją teatralnej publiczności jako jednym ze skutków zwrotu performatywnego. Interesuje mnie za to postulat zawierający się w ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu manifestu Marinettiego: „po zakończeniu przedstawienia akcja trwa nadal”.

W teorii sztuki wyrażone tak pragnienie wiąże się z artystycznym oddziaływaniem na odbiorcę, które przekracza ramy samej prezentacji. Jako eksplikacja działań interpretacyjnych znalazł on wyjaśnienie w *Dziele otwartym* Umberto Eco<sup>12</sup>, a podobne dążenie, tym razem nie w odniesieniu do literatury, lecz do teorii widowiskowej, omówione zostało przez Jacquesa Derridę w tekście *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*<sup>13</sup>. Oba wskazane tytuły i teksty dobrze znanych w Polsce autorów skupiają się na praktyce otwarcia, rozciągającego pole interpretacyjne i prowadzącego do powstania „dzieła nieograniczonego”. Tymczasem odniesienie do teatru, zasugerowane już poprzez wprowadzenie cytatu z manifestu Marinettiego, zachęca do zwrócenia uwagi na działanie twórcze, które w sposób praktyczny przekracza granice wypowiedzi artystycznej, a szczególnie – scenicznej.

Teatralni aktorzy i aktorki na co dzień muszą zabiegać o uwagę publiczności. Starają się zainteresować widzów, przyciągnąć ich uwagę, a nawet uwieść. Dlatego też, aby spełnić pokładane w nich oczekiwania, często pojawiają się w rolach stereotypowych. To profesja, która, jak twierdzi Théroigne de Mericourt – bohaterka spektaklu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* – „jak soczewka skupia i reprodukuje wszelkie wzorce, jakie nam od wieków narzucano”<sup>14</sup>. Osiemnastowieczna działaczka polityczna, obrończyni praw kobiet i ważna postać Wielkiej Rewolucji Francuskiej – odgrywana na deskach Teatru Polskiego

---

<sup>12</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk, Warszawa 1972.

<sup>13</sup> J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, w: tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

<sup>14</sup> J. Janiczak, *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*, „Dialog” 2017, nr 3, s. 36-37.

w Bydgoszczy przez Sonię Roszczuk – w imieniu kobiet teatru inicjuje akt rozsadzenia tej instytucji od środka. Jej wypowiedzi podważają sens tworzenia kolejnych przedstawień, wykorzystujących teatralną konwencję, by powoływać alternatywną, iluzoryczną rzeczywistość. Przeciwstawia się tak tradycji teatru – sztuki, której wzorzec został ustalony przez widowiska dworskie, a ugruntowany w bulwarowym teatrze mieszczańskim. *Théroigne de Mericourt* idzie jednak o krok dalej, wypowiadając się krytycznie również o tych widowiskach, które powszechnie uważane są za zaangażowane, gdy tymczasem jedynie pobudzają publiczność do myślenia. Bohaterka domaga się zdecydowanego działania. Chce żywotnego doświadczenia, które zdolne będzie aktywizować widzów, prowokując ich do realnych czynów.

*Théroigne de Mericourt* nie wystarcza już sztuka rozgrywająca się w ograniczonym czasie i przestrzeni, a po zakończonym przedstawieniu nieprzynosiąca widocznych efektów społecznych. Mierzi ją teatr, w którym „skończone przedstawienie to konwencjonalny hołd bezsilności”<sup>15</sup>. Marząc o realnej zmianie, gotowa jest podjąć trud wywołania rewolucji, która zacznie się na scenie, by potem rozlać się poza teatr. Wierzy w siłę gniewu, który zdolny jest zmieniać rzeczywistość. Dlatego, przekraczając granice teatralnej fikcji i ramy przypisanej jej roli, aktorka zwraca się do swoich scenicznych partnerek. Publiczność nie ma pewności, czy głos mówiący o gniewie, którego „nie da się zamknąć w dyskursach, kulturalnych podporach, który rozpierdala maszynę spektaklu”<sup>16</sup>, jest głosem francuskiej bohaterki, czy Soni Roszczuk – młodej aktywistki inicjującej dzieło rewolucji. Widowisko, w którym bierze udział, nie będzie miało konwencjonalnego zakończenia. Zanim wybrzmia ostatnie słowa spektaklu, część jego widzów, folgując własnej, na co dzień tłumionej irytacji, wstanie z miejsc. Sprowokowani – wyłamują się z konwencji biernego śledzenia widowiska i wyjdą na ulicę. Prowadzona przez aktorki publiczność, unosząc nad sobą transparenty stanowiące wcześniej element scenografii spektaklu, przejmie dominującą rolę; widzowie staną się aktywnymi uczestnikami demonstracji. I chociaż po kilku chwilach powrócą do teatru, stając przed pozostającą w jego murach częścią widowni, ich współudział w przedstawieniu dryfującym w kierunku performansu rozmyje granice sztuki i życia.

Premiera widowiska Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina odbyła się 29 października 2016 roku – w niespełna miesiąc po „czarnym proteście”, który w całej Polsce sprowokował do wyjścia na ulicę wiele osób. Ich zryw przeciwko propozycji dalszego zaostrzenia prawa antyaborcyjnego miał realny wpływ na

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 37.

<sup>16</sup> Tamże.

ówczesne decyzje polskiego rządu. Nawiązanie do manifestacji kobiet nie było tylko konwencjonalnym elementem poetyki spektaklu. Wyjście aktorek i widzów w przestrzeń publiczną sprowokowało pytania o rzeczywistą siłę oddziaływania teatru w Polsce. W świadomości części Polaków coraz częściej powraca utopijna myśl, że sztuka może mieć realny wpływ na rzeczywistość.

*Żony stanu...*, które w ciągu roku po premierze prezentowane były na najważniejszych festiwalach teatralnych w całym kraju, to wystąpienie przeciwko konwencjonalnej, znakowej komunikacji wizualnej i powrót idei antyiluzyjności. Skoro, jak twierdził Hans-Georg Gadamer, rozumienie zbiega się z autorytetem tradycji, zwrot ku performatywności w estetyce jest rodzajem awangardowego przekroczenia. Istotne staje się podkreślanie roli odbiorcy w kształtowaniu przekazu artystycznego i praktyka jego aktywizacji, dzięki czemu adresat przekazu staje się ostatecznie jego współtwórcą. Zniesienie przeciwieństwa między producentem a odbiorcą tkwi w logice awangardowej intencji<sup>17</sup>. To przeciwstawienie się teatralnej praktyce, która we współczesnym polskim dyskursie uważana jest za „tradycyjną”, a przez Jerzego Grotowskiego określana była jako zdobna, „bogata”, a także bunt przeciwko teatrowi, w którym dominuje fałszywa świadomość iluzji – „kłamie, ale wiem, że kłamie”. Chociaż ruchy awangardowe nie rozwinęły żadnego stylu, raczej otwierając, a nie zawężając repertuar środków w dyspozycji twórców, to awangardowa tendencja do przeciwstawiania się tradycji i „rozsadzania” instytucji jest znaczącym gestem o charakterze performatywnym. Przekracza on ramy estetyczne i wchodzi w obszar społeczny i polityczny. Tym samym zbliża sztukę do życia, realizując kolejny postulat awangardy.

W *Żonach stanu, dziwkach rewolucji, a może i uczonych białogłowych* interesująca jest nie tylko manifestacja treści o charakterze politycznym, ale również atak na tradycyjne postrzeganie instytucji sztuki – wspomniane „rozsadzanie teatru od środka”. Prowokacja coraz częściej stanowi istotny element poetyki kolejnych polskich spektakli. Celem ich twórców jest zwykle wywołanie szoku, który pozwala nie tylko na podważanie wyobrażenia o istocie sztuki, ale staje się także istotnym bodźcem sugerującym zmiany w granicach praktyki życiowej. Przez ten właśnie pryzmat przyglądać się można recepcji najgłośniejszych spektakli teatralnych ostatnich lat – *Kłątwie*, wyreżyserowanej przez Olivera Frljicia w Teatrze Powszechnym w Warszawie, *Śmierci i dziewczynie* Eweliny Marciniak z Teatru Polskiego we Wrocławiu czy *Golgoście Picnic* Rodriga Garcíi. Ostatni z wymienionych tytułów to przypadek szczególnie – chociaż sam spektakl nie został zaprezentowany w Polsce, zyskał

---

<sup>17</sup> P. Bürger, dz. cyt., s. 66.

kluczowe znaczenie jako probierz kondycji naszej kultury ostatnich lat i sygnał siły oddziaływania kształtujących ją wpływów. Przedstawienie miało zostać zaprezentowane podczas poznańskiego festiwalu teatralnego Malta w 2014 roku. Jego pokaz został jednak odwołany przez kierownictwo festiwalu ze względu na protesty środowisk katolickich i konserwatywnych stronnictw politycznych, oskarżających argentyńskiego reżysera o obrazoburstwo i obrazę uczuć religijnych. Decyzja ta sprowokowała masowy ruch społeczny. Organizowano akcje i dyskusje w przestrzeniach publicznych i artystycznych, a kolejne tygodnie przynosiły liczne publikacje odnoszące się do tego zdarzenia. Wszystkie te działania spełniały znaczące, być może ważniejsze nawet niż sam spektakl, funkcje społeczne. Polska „odsłona” *Golgoty Picnic* funkcjonowała jako publiczny performans, wyrażający krytykę wobec aparatu motywowanej politycznie i religijnie cenzury prewencyjnej.

Artystyczna prowokacja pełni ważne funkcje. Zmusza do zastanowienia i rewidowania utartych przekonań. Popycha do konkretyzacji poglądów i podejmowania zdecydowanych kroków. Zachęca nie tylko do myślenia, ale i działania. A ono, jeśli odbywa się w przestrzeni publicznej – choć samo w sobie może być traktowane jako spektakl – jest sposobem na wyrwanie się poza krytykowane przez Guya Deborda „społeczeństwo spektaklu”<sup>18</sup>. *Golgota Picnic*, podobnie jak warszawska *Kłątwa*, to przedstawienia rozgrywane się poza teatralną sceną: w mediach, na ulicach, podczas niedzielnych kazań i kawiarnianych dyskusji. Mam wrażenie, że znakomicie wpisują się tak w postulat Anatola Sterna i Aleksandra Wata zawarty w ich manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*: „Organiczność, znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem”<sup>19</sup>.

## **Sny o awangardzie**

Zygmunt Bauman twierdził, że – wobec braku możliwości określenia kierunku zmian i wskazania dominujących tendencji tworzących krajobraz tradycji, której można się przeciwstawiać – możliwości istnienia awangardy zostały wyczerpane. Zmniejszenie wpływu akademii i znaczenia estetyzmu ograni-

---

<sup>18</sup> G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska przy współpracy L. Brogowskiego, Gdańsk 1998.

<sup>19</sup> A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wyb. i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 20.

cza możliwości wskazania przeciwnika, stanowiącego punkt odniesienia dla buntu artystycznych rewolucjonistów i innowatorów. Baumanowi wtóruje Jean Baudrillard, twierdząc, że współcześnie żyjemy w epoce, którą określa jako czasy „po orgii”. Rzeczywistość nosi dla niego znamiona dokonanego w niedalekiej przeszłości, ale nieodwracalnego w skutkach, wyzwolenia. Odkąd stało się ono faktem w wielu wymiarach życia codziennego, polityki i twórczości artystycznej, zdaje się pozornym „końcem historii”, wobec którego możemy jedynie symulować orgię i wyzwolenie.

Wobec kompromitacji stworzonej przez Francisa Fukuyamę koncepcji „końca historii” i radykalizacji postaw społecznych i politycznych w Polsce, Europie i wielu krajach świata, zasadne wydaje się postawienie pytania o trwałość opisywanego przez Baudrillarda stanu wyzwolenia. Czy raz dokonane, staje się ono wartością niezbywalną? A jeśli nie jest trwałe i wolność jest wartością, o którą trzeba walczyć na co dzień? Czy dzisiaj władza, niezależnie od korzeni i powinowactw konkretnych stronnictw politycznych, dąży do ideologizowania i współkreowania życia kulturalnego? Czy polityka kulturalna nie przyczynia się do ograniczenia wolności? Czy ideowo sterowana aktywność centrów decyzyjnych w obszarze kultury, wpływając na kształt lokalnych instytucji sztuki (w szerokim rozumieniu tego pojęcia), ogranicza ich wolność? Niezależnie od tego, czy sugestie zawarte w tym repertuarze pytań mają znaczenie uniwersalne, czy też pojawiają się jedynie w świadomości określonych środowisk artystycznych i społecznych, dzisiaj znów możliwe jest odrodzenie się praktyk awangardowych. Awangarda, widziana jako ruch, który negując dominujące, uświęcone tendencje, funkcjonujące niczym specyficznie kształtowana (celowo używam popularnego oksymoronu) „nowa tradycja”, wskazać może alternatywny kierunek artystycznego dyskursu i podążającej o krok za nim refleksji teoretycznej.

Promocja określonej wersji kultury, kreacja konkretnej narracji w ramach dyskursu historycznego, a w konsekwencji – centralnie, instytucjonalnie sterowanej przez organy państwa wizji społeczeństwa pobudzają zapomniane niegdyś marzenie o odrodzeniu awangardy. Dziś, bardziej niż kiedykolwiek wcześniej w całym ćwierćwieczu wolności w Polsce, odżywa nadzieja na skuteczne powołanie ruchu o takim charakterze. Mam wrażenie, że zmieniająca się rzeczywistość społeczno-polityczna pozwala na tworzenie nowych wersji snu o awangardzie. Snu, który przez lata funkcjonował jako wstydlawa, utopijna mrzonka, a dzisiaj odzyskuje znaczenie. Ten sen o awangardzie odżywa ze szczególną siłą w przestrzeni polskiego teatru.

„Teatr w Polsce zawsze miał szczególne polityczne znaczenie dla wspólnoty, dla symbolicznej wyobraźni Polaków, związany był z narodowymi porusze-

niami"<sup>20</sup>, twierdzi Weronika Szczawińska w opublikowanym wiosną 2017 roku na łamach „Krytyki Politycznej” wywiadzie. Reżyserka wskazuje, że właśnie teatr jest obszarem kultury, który dla każdej władzy ma znaczenie szczególne. Nie tylko w wymiarze symbolicznym, ale i – jak twierdzi – „strategicznym”. Szczawińska zwraca uwagę na konflikty twórców i dyrektorów pracujących na scenach w naszym kraju z organizatorami tych instytucji. Przypomina, że prowadzony przez artystów domagających się wolności spór z przedstawicielami organów państwa i samorządu jest osią konfliktu rozlewającego się szeroko poza obszar kultury, w przestrzeni życia publicznego: „Ze sztukami wizualnymi łatwo mogą sobie poradzić, obetną środki, zepchną je na totalny margines. Z teatrem gra jest trudniejsza – instytucje większe, dotacje potężniejsze – ale bardziej warta świeczki”<sup>21</sup>, twierdzi Szczawińska. Formułując tę wypowiedź, zabierała głos jeszcze jako kierowniczka artystyczna Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Była już jednak świadoma, że propozycja kontynuacji i rozwinięcia realizowanej tam przez nią (pod kierownictwem dyrektora naczelnej i artystycznej Magdy Grudzińskiej) przez ostatnie trzy lata linii programowej nie zyskała poparcia komisji w zakończonym niedługo wcześniej postępowaniu konkursowym na dyrektora tej sceny.

Równie aktualna jest wypowiedź Tomasza Rodowicza, który w felietonie opublikowanym na łamach portalu internetowego Teatralny.pl mówi o „gwałtownym wzroście znaczenia teatru w naszym kraju, o wywołaniu przez teatr publicznej dysputy o sztuce, kulturze, wolności słowa i religii”<sup>22</sup>. Twórca Teatru Chorea tendencję tę wiąże z poruszeniem sprowokowanym przez zmianę na stanowisku dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu, skandalem wywołanym przez organy władzy i wymiar sprawiedliwości w reakcji na spektakl *Kłątwa* Olivera Frlijcia w Teatrze Powszechnym w Warszawie i oddźwiękiem serialu *Artyści* (tematyzującego m.in. polityczne uwarunkowania działalności teatralnej w Polsce). Do tego zestawu każdy, choćby pobieżnie zainteresowany życiem kulturalnym w naszym kraju, dopisać może spór wokół wyboru dyrektora Teatru Polskiego w Bydgoszczy, gdzie zespół zdecydowanie poparł dotychczasowych dyrektorów – Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka, a także wokół wspomnianego Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, gdzie poparcie Grudzińskiej manifestowane było

---

<sup>20</sup> W. Szczawińska, J. Majmurek, „Dobra zmiana” i samorządowcy z PO wspólnie niszczą progresywny teatr, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/szczawinska-majmurek-wywiad-teatr/> (dostęp: 6 maja 2017).

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> T. Rodowicz, *Postpolska*, <http://teatralny.pl/felietony/postpolska,1916.html> (dostęp: 6 maja 2017).

głównie przez środowisko twórców i krytyków. Spór ten rozbrzmiewa nawet w spolaryzowanych reakcjach po zapowiedziach i premierach konkretnych spektakli, a także w pełnej oburzenia dyskusji, która rozgorzała w publicznych mediach narodowych i prawicowych przy okazji spektaklu *Malowany ptak* w reżyserii Mai Kleczewskiej w Teatrze Polskim w Poznaniu. Sięgając nieco dalej w przeszłość, przypomnieć można raz jeszcze sprawę odwołania *Golgoty Picnic* czy protest Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wobec planów reżyserskich Eweliny Marciniak, przygotowującej we Wrocławiu spektakl *Śmierć i dziewczyna*. To zasługa artystów i kierowników teatralnych instytucji, twierdzi Rodowicz, że „w serwisach informacyjnych po latach znowu pojawia się teatr”<sup>23</sup>. Swoją wypowiedź podsumowuje stwierdzeniem, że w porównaniu z nim „żaden koncert ani wystawa nie ma dziś tyle miejsca w zbiorowej świadomości Polaków”<sup>24</sup>. Zaraz formułuje jednak opinię, która bynajmniej nie wydaje się optymistyczna. Stwierdza: „nie znaczy to, że wszyscy zaczną teraz chodzić do teatru. Dużo częściej na pewno pójdą pod teatr”<sup>25</sup>. Nie od dzisiaj prowokacja jest jednym ze sposobów oddziaływania na odbiorców sztuki. I choć jej celowe stosowanie nie jest jedynie praktyką ruchów awangardowych, to właśnie im zawdzięcza popularność. Pozostaje jednak pytanie, czy szum wywołany przez atmosferę skandalu wokół instytucji sztuki (*sensu largo*) zawsze jest dla nich korzystny.

Teatr to dziedzina twórczości zdolna do stosunkowo szybkiego reagowania na zmieniającą się rzeczywistość. Czas tworzenia przedstawienia pozwala na uczestnictwo artystów scenicznych w aktualnych dyskusjach i sporach o charakterze społecznym i politycznym, a nie tylko – jak często dzieje się w przypadku kina czy literatury – na dopowiadanie i uzupełnianie dyskursów, które mają już często charakter historyczny. Dlatego, chociaż w praktyce zakres oddziaływania sztuki teatralnej jest ograniczony do stosunkowo niewielkiej liczby miejsc na widowni (pomnożonej przez liczbę granych spektakli), rezonans odbiorczy niektórych z nich jest szczególnie ważny, a inicjowana przez nie dyskusja, tocząca się na ulicach, w mediach, na portalach społecznościowych i forach internetowych, nabiera ogólnokrajowego znaczenia. Znaczna część najważniejszych poruszanych dzisiaj w Polsce tematów dotyczących kultury jest inicjowana i kontynuowana w przestrzeni teatru. I to zarówno poprzez realizowane spektakle, jak i w odniesieniu do polityki kulturalnej, linii programowej i repertuaru konkretnych instytucji.

---

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

Zwolennicy konserwatywnego traktowania kultury przypominają o wizji teatru jako świątyni sztuki. To spojrzenie, wywodzone między innymi z kart *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, funkcjonuje dzisiaj jako paradygmat tradycyjnego, zachowawczego postrzegania sztuki widowiskowej. Tymczasem to właśnie Wyspiańskiemu zawdzięczamy „projekt teatru krytyczno-diagnostycznego [...]”. Przyniósł on realizację programu wykorzystania sceny jako narzędzia krytycznej eksploracji życia społecznego, nadając jej funkcję demaskatora władzy/wiedzy<sup>26</sup>. Traktowanie teatru w kategoriach sakralnych z jednej strony kształtuje oczekiwania odbiorcze znacznej części publiczności, z drugiej – jest wyrazem nostalgii za tym, co bezpowrotnie minione. Sztuka, wychodząc poza sferę estetyzmu, straciła oparcie w rytuale i funkcjonuje dzisiaj w całkowicie odmiennej ramie odniesienia. Rację ma Peter Bürger (idący tropem Brechta, Benjamina i Adorna), twierdząc, że zniesieniu uległa dychotomia między sztuką „czystą” a sztuką „polityczną”, zaś „w miejsce oparcia w rytuale sztuka znalazła oparcie w polityce”. Awangardowe otwarcie dzieła sztuki (traktowanego odtąd jako dzieło nieograniczone) pozwala na wytworzenie nowego typu sztuki zaangażowanej<sup>27</sup>.

Teatr to w dzisiejszej Polsce obszar jednego z najbardziej żywiołowych sporów w przestrzeni sztuki. Spór ten rozgrywa się pomiędzy zwolennikami konserwatywnego i liberalnego traktowania kultury i odnosi się do tematów takich, jak powiązania sztuki i polityki czy wolność artystów, a także ich etycznych, religijnych i moralnych uwarunkowań oraz stosunku do tradycji. To w przestrzeni teatru słyhać dzisiaj najgłośniejsze wypowiedzi i najbardziej znaczące sądy odnoszące się do animozji i tarć między tradycyjnymi a nowoczesnymi oczekiwaniami twórców, odbiorców i organizatorów życia kulturalnego w Polsce. W gestach teatralnych artystów, ale też w ich wypowiedziach – zyskujących czasem formy manifestów ideowych, a nawet politycznych – przejawia się pragnienie podkreślania różnic pomiędzy „starym” i „nowym”. Wszystko to skłania mnie dzisiaj do postawienia pytania dotyczącego potencjalnej aktualności awangardowego paradygmatu w granicach współczesnego teatru polskiego.

---

<sup>26</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 345.

<sup>27</sup> P. Bürger, dz. cyt., s. 117-118.



## Pragnienie cyberawangardy

**A**merykańscy badacze i znawcy kultury digitalnej: Maria Engberg i Jay David Bolter<sup>1</sup> w roku 2011 podsumowali dwudziestokilkuletni okres istnienia literatury elektronicznej. Odnotowali wówczas, że mimo iż przeszła ona w szybkim tempie skomplikowaną drogę od stosunkowo prostych form hipertekstowych (pierwszy hipertekst to *Afternoon, a story* 3 Michaela Joyce'a z 1987 roku), przez rozmaite formy hipermedialne, łączące tekst z obrazem, muzyką i animacją, teksty wykorzystujące kody programowania (programowalne), poezję flashową aż po cyfrowo zapośredniczone literackie performansy, to jedno nie uległo zmianie. Mianowicie status kulturowy tworzonej cyfrowo (*born digital*) literatury pozostał właściwie bez zmian, a większość literaturoznawców nadal ignoruje jej istnienie, zajmując się wyłącznie utworami drukowanymi. Nowe nośniki: e-booki oraz wersje cyfrowe analogowych dzieł zyskały w tym czasie popularność jako kanał prezentacji konkurencyjny wobec drukowanego wolumenu, jednakże projekty zakłócające statyczność zadrukowanej strony, burzące przyzwyczajenia czytelników i wymagające od nich interaktywnego zaangażowania w akt odbioru dzieła, które na ekranie migoce, przekształca się i prowadzi odbiorcę w nieoczekiwane miejsca

---

<sup>1</sup> M. Engberg, J.D. Bolter, *Digital Literature and the Modernist Problem*, „Digital Humanities Quarterly” 2011, vol. 5, no. 3, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3/000099/000099.html> (dostęp: 2 maja 2017). Zob. też: J. Zydorowicz, *Ponowoczesna „cyberawangarda”, czyli perspektywy sztuki krytycznej w interaktywnych multimedialach*, w: tenże, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

swej nieodgadnionej struktury, wciąż nie zyskały szerszego oddźwięku wśród literackiej publiczności. W badaniach literackich albo zatem przemilcza się istnienie literatury *online*, albo napomyka o niej jako o mało istotnej, marginalnej, mającej niewielkie walory estetyczne twórczości z pogranicza net-artu i ekscentrycznych eksperymentów.

Diagnoza amerykańskich badaczy pozostaje nadal aktualna w odniesieniu do dzisiejszych polskich realiów życia i komunikacji literackiej. W Polsce projekty e-literackie z oczywistych powodów pojawiły się z kilkunastoletnim opóźnieniem w stosunku do dokonań Zachodu i, pozbawione wsparcia potężnych instytutów naukowo-badawczych na wzór amerykańskiego MIT (Massachusetts Institute of Technology), skazane są na byt pokątny, wątki i dość efemeryczny. Historia literatury elektronicznej w Polsce rozpoczęła się u progu XXI wieku. Wśród najwcześniejszych jej realizacji wymienia się hiperteksty: *Blok* (2002) Sławomira Shuty i *Koniec świata według Emeryka* (2005) Radosława Nowakowskiego. Jeśli jednak wziąć pod uwagę dokonania, które w intencji samych twórców miały pełnić funkcję projektów awangardowych i poprzedzone zostały, jak przystało na awangardę, manifestami, to wskazać należałoby na warszawskie środowisko młodych neolingwistów i czasopismo „Meble”, które już w końcu 2001 roku przynajmniej w teorii próbowało rozmontować literacki system, deklarując początek neolingwizmu, a jednocześnie nowej, elektronicznej i internetowej ery poezji. Manifest „Mebli” (druku ulotnego wręczanego na spotkaniu „Transformacje kultury” w ramach Festiwalu „Warszawa Pisarzy” 7 listopada 2001), sygnowany był przez Annę Krauss, Jarosława Lipszyca, Marię Cyranowicz, Wojtkę Pakiera, Agnieszkę Słodownik, Radka Dutkowskiego i głosił między innymi:

MEBLE nawiązują do tradycji awangardy. Formotreść stanowi niepodzielną całość. Na okładce komputerowy kolaż imituje sztukę komiksu. [...] Wiersze mają opracowaną formę graficzną. Tytuły artykułów wyglądają jak winiety. Grafika nie tylko towarzyszy tekstom. Grafika współtworzy pismo, wyraża współczesne trendy w sztukach wizualnych.

[...] Oferujemy przegląd ważnych zjawisk obiektów kultury. Nowych, najnowszych i nienowych. Staramy się niwelować dystans między odbiorcą a tekstem kultury. Pozwalamy twórcom mówić ich własnym głosem. Przestrzegamy zasad komunikacji internetowej. Czytelnicy chętnie nawiązują z nami kontakt<sup>2</sup>.

Rok później, w grudniu 2002 roku, Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc i Joanna Mueller ogłosili *Manifest Neolingwi-*

---

<sup>2</sup> *Gada!Zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 124-125.

styczny v. 1.1., czytelnie nawiązujący do futurystycznych haseł, wzbogaconych o aspekt nowego internetowego medium:

Czas po raz kolejny uwolnił słowa. Zsyłamy do piekła wiersze. Jest tekst.

[...]

Ludzie są maszynami do pisania (Re)produkcja świata trwa. Fizyczność jest informacją. 3.3 Gbp danych. Wszystko z zer i jedynek. Z liter alfabetu w kodzie ASCII.

[...]

Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze. Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom, Miłoszom. Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały. Są tylko kopie. Każda inna. Wybieramy dialog zamiast dekalogu. Katalog zamiast nekrologu.

[...]

Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens. Nowe organizacje będą kserowane, aż wyblakną w zniekształceniach i zginą<sup>3</sup>.

Grupa młodych twórców ograniczyła się jednak głównie do sfery deklaratywnej, uznając po kilku latach, w 2005 roku, swój neofuturystyczny manifest oraz następujące po nim działania za żart. Trudno się jednak dziwić, skoro komputer podłączony do sieci był wówczas wciąż jeszcze rzadkością.

Natomiast w tym samym mniej więcej czasie (w roku 2003) w Poznaniu zaczęła działalność powołana przez Romana Bromboszcza grupa KALeKA – duet współtworzony z Tomaszem Misiakiem, eksperymentujący w sferze muzyki elektronicznej, hałasów oraz szumów. W 2005 roku powstała na jej bazie grupa Perfokarta o poważnych aspiracjach i iście rewolucyjnym dla kształtu literatury programie. Dwaj poznańscy autorzy zaczęli tworzyć poezję cybernetyczną oraz teorię tego nowego gatunku, eksperymentując w sferze projekcji, składni, rytmu, granic zrozumiałości i błędu kontrolowanego. Wkrótce powstał pierwszy manifest grupy, podpisany przez pięciu autorów: Romana Bromboszcza, Marka Florka, Tomasza Misiaka, Łukasza Podgórnego i Szczepana Kopyta. Czytamy w nim:

W oparciu o adaptacje pojęć ze słownika cybernetyki rozwiązywane mogą być problemy techniczne, filozoficzne i artystyczne. Na terenie poezji cybernetyka może pomóc konstruować nowe narzędzia i pomóc sterować procesem tworzenia. Ważne przy tym, by stematyzowane były problemy wpływu i zakresu oddziaływania mediów elektronicznych na organizm ludzki, jego rozumność i aksjologię<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 158-159.

<sup>4</sup> *Manifest poezji cybernetycznej*, <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (dostęp: 2 maja 2017).

Wykorzystując możliwości programistyczne, sięgając między innymi do estetyki glitchu (usterki), a także lokując swoje dzieła w przestrzeni elektronicznie wygenerowanych obrazów, dźwięków, szumów, poddając materię językową procedurom mechanicznych przekształceń, twórcy cyberpoezji zaproponowali nową dla polskiego odbiorcy, niebędącą prostą kontynuacją żadnego z dwudziestowiecznych nurtów literackich, formę sztuki, w której słowo, zawsze cyfrowo przetworzone, zderzone zostaje z innymi postaciami cyfrowo zakodowanej informacji. Dużo mniej od projektów elektronicznych przekonujące były wydawane w tym czasie analogowe tomiki, w których poezja programowalna, kodowa, stawała się statycznym obiektem, wymagającym od odbiorcy przede wszystkim kompetencji informatycznych, umożliwiających rozpoznanie poszczególnych elementów użytego kodu. I tak w 2010 roku ukazały się trzy książki reprezentujące poezję cybernetyczną *U-man i masa* Romana Bromboszcza, *Noce i pętle* Łukasza Podgórnego i *Zespół Szkół* Tomasza Pułki.

Alina Świeściak twierdzi, że w odniesieniu do wielu działań cyberpoetów pasuje określenie „styl vintage”, a działania podejmowane przez poetów cybernetycznych budzą podejrzliwość co do ich awangardowości i znaczenia. Badaczka sugeruje, że w przypadku twórców Perfokarty mamy wręcz do czynienia z anachronicznym, wystylizowanym futurologicznym projektem o konserwatywnych w gruncie rzeczy założeniach. Uwagi formułowane przez nią pod adresem drukowanych tomików poezji cybernetycznej Misiaka i Bromboszcza, a także Onaka i Podgórnego, które wpisują się w technologiczny kontekst gry z kodami programowania oraz konsekwencjami zmian technologicznych, pokazują, że chwytły cyfrowe przeniesione do starego medium niekoniecznie są przekonujące. Badaczka zauważa, że „o rzeczywistości cyfrowej raczej się tu mówi, niż w nią wchodzi; raczej stylizuje się na jej język, niż wykorzystuje jego prawdziwe moce”<sup>5</sup>. Analogowa poezja cybernetyczna, skazana na ograniczenia papierowego medium, lokuje się w narzuconych przez nie ramach czytelności i konwencjonalności i kontekstem czyni głównie tradycję poetycką.

Jednakże trzeba pamiętać o tym, że terminy „literatura cybernetyczna” i „literatura elektroniczna” nie są tożsame, że zatem prawdziwa rewolucja poetycka dokonuje się być może nie w drukowanych tomikach cybernetycznych poetów, te są bowiem często tylko daniną złożoną „średniowiecznym instytucjom”, lecz w Internecie. Cyberpoezja odwołuje się do teorii cyberne-

---

<sup>5</sup> A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 114.

tyki, eksponuje maszynowy wymiar tekstu, zwraca uwagę na maszynizację człowieka, który staje się autorem-cyborgiem, wchodzącym w interakcję z komputerem – może jednak być również analogowa. Natomiast poezja cyfrowa to ta, która dostępna jest wyłącznie w środowisku elektronicznym. Charakteryzuje się programowalnością, multimedialnością, nielinearnością, animacyjnością, interaktywnością (użytkownika i maszyny), a co za tym idzie – redefinicją ról autora i czytelnika.

To, co dzieje się z literaturą elektroniczną, a zatem tą dostępną wyłącznie *online*, świadczy o tym, że cyfrowe medium daje ogromny kreatywny potencjał projektom literackim, których literackość zostaje jednakże poddana znaczącym przekształceniom. Ujawnia też swoiście rewolucyjną siłę tych działań, które nawet, jeśli odbywają się na niewielką tylko skalę, wymagają od uczestników komunikacji wysokiej świadomości i krytycznego oglądu nie tylko obszaru literatury, lecz szerzej – kultury. Mająca aspirację przenicowania świadomości społecznej poezja cybernetyczna nawiązuje więc do rewolucyjnych utopii awangardowych.

Tak dzieje się w przypadku wielu bromboxów – oscylujących na pograniczu sztuk i mediów projektów graficzno-dźwiękowo-słownych Bromboszcza, w których sfera wizualna stanowi równoprawną część komunikatu. W *Wariacjach na kwadrat magiczny* – nawiązujących zarówno do awangardowego malarstwa Kazimierza Malewicza, jak i do semiotycznych teorii Algirdasa Juliena Greimasa – mamy do czynienia z bazą danych złożoną z liter i dźwięków. Użytkownik – vuser (widz i czytelnik w jednym) uruchamia projekt, klikając myszką w dowolny kwadrat, i powoduje ruch serii liter wraz z przypisanymi im dźwiękami. Z autorskiego komentarza dowiadujemy się, że liczba możliwych wariacji, jakie można stworzyć, klikając myszką w wybrane pole, to 36 do potęgi 24. Z oczywistych powodów przekracza zatem możliwości poznawcze i percepcyjne odbiorcy. W projekcie tym chodzi przede wszystkim o zabawę audiowizualnymi interferencjami liter i dźwięków, ale też o indywidualne poszukiwania cząstkowych znaczeń. Cały proces ma też wyraźny wymiar metateoretyczny, zachęcający do podjęcia refleksji filozoficznej.

To filozoficzne – ontologiczne, ale też epistemologiczne zacięcie towarzyszy właściwie wszystkim projektom Bromboszcza, u którego awangarda funkcjonuje zarówno jako intelektualny koncept, jak i punkt odniesienia. Dobrym przykładem byłoby jego *bycie.i.czas*<sup>6</sup>, cybernetyczny poemat przestrzenno-czasowy, w którym użytkownik ma do czynienia z trzydziestoma

---

<sup>6</sup> <http://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/bycie.i.czas/> (dostęp: 10 marca 2017).

kwadratami ulokowanymi na jednym polu. To rodzaj matematycznej konstrukcji, w której prosta animacja i dźwięki nawiązujące do estetyki wczesnych komputerów Atari łączą się ze znaczeniem słów. Najechanie na każdy kwadrat myszką powoduje efekty brzmieniowe albo/i pojawienie się i zniknięcie jednego z kilku słów, nawiązujących do Heideggerowskiego słownika. Są to: bycie, waga, szalki, rzucenie, obecne. Algorytm, decydujący o kinetycznych właściwościach poematu, jest nieznanym, trudno również odgadnąć rządzącą nim prawidłowość na podstawie wielokrotnych prób klikania w różnej kolejności na interaktywne kwadraty. Powiedzieć można zatem, że poemat wizualizuje filozoficzny problem istnienia: 1) w czasie, który jest zarówno tematyzowany, jak i bezpośrednio doświadczany w trakcie odbioru, a jednocześnie 2) w matematycznym świecie wygenerowanym przez obsługiwany przez odbiorcę projekt. Jedno i drugie staje się problematyczne. Tego rodzaju obiekt przekracza ograniczenia papierowej formy, a także granice ekspresji poetyckiej, językowej, wykorzystuje multimedialne, animacyjne możliwości cyfrowego medium, wzbogacając i komplikując przekaz nie tylko na poziomie formalnym, ale – co wydaje się najistotniejsze – semantycznym. Nie jest bowiem prostą ilustracją Heideggerowskich tez, lecz dialogiem z nimi w nowym środowisku technologicznym. Jednocześnie ten wizualny, kinetyczny poemat lokuje istotę medium w jego wizualnym interfejsie, softwarowym wyposażeniu.

W swoich ekstremalnych dla percepcji zmysłowej oraz procesu rozumienia projektach poezji cybernetycznej Bromboszcz porusza się na pograniczu sztuki i teorii ontologicznej, proponując namysł nad statusem elektronicznych obiektów i kondycją człowieka-cyborga. Tu już nie ma natchnienia – jest system informatyczny. Można przy tym zauważyć, o czym pisała już Świeściak<sup>7</sup>, że wiele z eksperymentalnych działań podejmowanych przez niego nie tyle stanowi zerwanie z dotychczasowym rozumieniem roli i statusu artysty oraz sztuki, ile rodzaj jej kontynuacji z użyciem nowych technicznych narzędzi. Wchodząc w rolę sprzężonego z komputerem posthumanoida, trwa przy dość konserwatywnym modelu komunikacji artystycznej, w której twórca całkowicie kontroluje przebieg sytuacji odbiorczej, sprawując pełną – na ile to możliwe – kontrolę nad przebiegiem interakcji. Ponieważ jednak znaczną część owej mocy sprawczej odstępkuje systemom cybernetycznym, uznać można, że sam dla siebie stanowi przede wszystkim obiekt eksperymentów, testując skutki interakcji ludzkiego intelektu, wrażliwości i ciała z programowalną maszyną. Odbiorcy często nie pozostaje nic poza

---

<sup>7</sup> A. Świeściak, dz. cyt.

śledzeniem dynamicznie zmieniającej się sytuacji i podejmowaniem prób, często nieskutecznych, odgadnięcia pierwotnej autorskiej idei. Tego rodzaju model komunikacji w mediach elektronicznych, w których dominuje interakcja i dialogiczność, robi dziś wrażenie anachronicznego. Jak pokazują inne propozycje literatury elektronicznej – interaktywne poematy czy choćby wczesne, dwudziestowieczne jeszcze hiperteksty – to właśnie w sferze możliwych sposobów modyfikowania działań odbiorcy skrywają one największy nowatorski potencjał.

Kilka lat po Perfokarcie, w grudniu 2011 roku powstał Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, założony przez Onaka i Podgórnego. Hub, inaczej sieciowy koncentrator, to urządzenie służące jeszcze niedawno do podłączenia wielu urządzeń do sieci. W tym przypadku odgrywa rolę wirtualnej instytucji, która gromadzi i udostępnia w Internecie twórczość cyfrowych twórców. „Rozdzielczość” to słowo, które nawiązuje zarówno do parametrów pikseli obrazu wyświetlanego na ekranie, jak i do aktu dzielenia się. To właśnie bezinteresowne obdarowywanie innych sztuką digitalną, strawą duchową w zamyśle projektodawców tak powszednią jak chleb, miałoby być celem działania artystów cybernetycznych. Angażując związanych z krakowską Korporacją Ha!art znajomych: Bromboszcza, Puldziana Płucienniczaka i Pułkę, Onak i Podgórnicy wydali w grudniu 2011 roku kolejny już manifest poezji cybernetycznej, tym razem umocowując go na stabilnym fundamencie nowego wydawnictwa oraz sieciowego czasopisma zatytułowanego „Nośnik”.

W firmowanym przez Rozdzielczość Chleba manifestcie, ostentacyjnie mieszającym na jednej płaszczyźnie elementy kodu językowego i informatycznego, czytamy:

Nagie, nieuzbrojone słowo poetyckie domaga się rażenia prądem, co z radością uczynimy. [...] Google Translate więcej może powiedzieć o języku i świecie niż niejeden \*\*\*ski i \*\*\*cki. Printscreen nowym środkiem stylistycznym! Cleverbot na prezydenta! Zamiast pieszczotliwego cytatu – gwałt zadawany repostem! [...]

Nie ma autorów i czytelników – są producenci i użytkownicy.

Nie ma tekstów – są programy, obiekty, pseudokody i sieciowe performensy.

Najwyższy czas skorzystać z potencjału czatów, serwisów społecznościowych i sieciowych wideotelefonów. To one posłużą nam za kawiarnie literackie. Nie mówi się podmiot, tylko awatar. Żaden świat przedstawiony, ale symulacja!

Kultura powiła ostatnio dwie emblematyczne figury. Są nimi: Programista i DJ<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Manifest Rozdzielczości Chleba*, <http://rozdzielchleb.pl/manifest/> (dostęp: 12 marca 2017).

Przyjrząwszy się jednak ich działaniom, pasożytującym na gotowych już tekstach kultury, zarówno wysokiej, jak i – przede wszystkim – masowej, łatwo zauważyć, że parodiują oni tak zdefiniowany program, uprawiając aktywność demaskatorską i wywrotową wobec reguł funkcjonowania i tworzenia masowo konsumowanych produktów technokultury.

W wydanym analogowo w 2012 roku, ale dostępnym *online* mikrowydawnictwie *wgraa* Onak i Podgórnii zmiksowali różne języki, gwary i przykłady netspeaku oraz fragmenty utworów literackich, tworząc kakofonię głosów i obrazów ukazujących wielogłosowość współczesnego świata, w niczym jednak niezagrażającą tradycyjnej literaturze. Nic dziwnego, że Świeściak sceptycznie pisała o tych dokonaniach jako o „podejrzanym awangardzie”, błędnie jednak utożsamiając poezję cybernetyczną z elektroniczną (cyfrową).

O ile zatem dostępne *online*, ale przygotowane w wersji PDF tomiki istotnie przypominają niekiedy „hipsterskie działania w stylu vintage”<sup>9</sup>, o tyle już projekty e-literackie, do których dostęp możliwy jest wyłącznie za pośrednictwem komputera, mają status wybitnie odnowicielski dla medialnego, komunikacyjnego, estetycznego i semantycznego statusu literatury. Wymienić tu warto choćby zautomatyzowane projekty Onaka, jak *cierniste diody* czy *bletka z balustrady*. W tych utworach, generowanych przez napisany wcześniej program, autor nie ma wpływu na to, jaki kształt wiersza wyłoni się czytelnikowi, *de facto* nie jest już autorem, lecz producentem algorytmu, zgodnie z którym to sam komputer wytwarza kolejne wersje utworu. Ciekawym przykładem tej cybernetycznej praktyki jest *sonet niezachodzący*. W formę czternastowersowego wiersza wpisywane są wybierane losowo frazy z kilku internetowych portali. Stanowią one dla programu otwartą bazę danych, zgodnie z naturą Internetu aktualizowaną na bieżąco, a zatem nieskończoną. O *sonecie niezachodzącym*, którego kolejne wersje powstają za każdym razem, gdy czytelnik kliknie w polecenie „generuj nowy sonet”, jego producent Leszek Onak napisał w dołączonym komentarzu:

Ten utwór jest remiksem artykułów z czołowych mediów internetowych w Polsce.

Ten utwór nie ma swojego autora.

Ten utwór nie posiada ostatecznej wersji, jest niekończącym, rozciągniętym w czasie działaniem się tekstu. Jest sonetem nie-zachodzącym.

Ten utwór cały czas powstaje.

Ten wiersz nigdy się nie zakończy, bo informacja zawsze znajdzie swoją bazę danych.

Ten utwór istnieje bez publiczności.

Ten utwór jest perpetuum mobile.

---

<sup>9</sup> A. Świeściak, dz. cyt., s. 114.

W 2012 roku ukazał się tom Łukasza Podgórnego *Skanowanie balu*, a w 2013 roku w *Rozdzielczości Chleba* wyszły dwa głośne i ważne debiuty: *Clubbing* Kamila Brewińskiego oraz *repetitorium* Macieja Taranka. W roku 2015 ukazał się trzeci numer nieregularnego „Nośnika” poświęcony cyberzulerstwu. To rodzaj autoironicznego rozliczenia z własnymi awangardowymi planami, rodzaj metamanifestu obnażającego klęskę entuzjastycznych marzeń o sukcesie poetyckich cyborgów, którzy rozsądzą system tradycyjnej literatury. Paradoks ich radykalnych poczynań polegał jednak na tym, że – jak trafnie zauważyła Maja Staśko<sup>10</sup> – w symulakrycznej przestrzeni digitalnej awangardowe dążenia do stopienia świata i tekstu stały się faktem. Hiperrzeczywistość Internetu to świat zbudowany w zero-jedynkowych językach programowania, to tekst, w którym życie i pisanie nie jest tylko językowym performatywem, lecz faktem. Autorzy manifestu nadal jednak podkreślają, że fascynującym obszarem literackiej penetracji jest dla nich obszar pograniczny, intermedialny i intersemiotyczny:

Interesuje nas przestrzeń, w której literatura spotyka się z nowymi mediami, a zatem poezja cybernetyczna, czyli taka, która wykorzystuje obok słowa, obraz, dźwięk, animację, interakcję z odbiorcą; poezja wizualna; poezja eksperymentująca z językiem w taki sposób, że uwydatnia współczesne formy komunikacji zabrudzone internetem. Sfera wizualna jest dla nas bardzo istotna. Grafika nie jest ilustracją, ale elementem, który rozrabia na tym samym pięttrze, co słowo. Jednak tym różnimy się od artystów wizualnych, że wyrastamy z tradycji literackiej i operujemy rysunkiem jak słowem [...]<sup>11</sup>.

Produkowane na masową skalę gify, intensyfikujące estetykę kiczu (także w sferze ideowej, patrz: sakrokiicz), dostępne dziś przede wszystkim na facebookowej stronie Puldziana Płucienniczaka *cichy nabiau*, stanowią raczej świadectwo postmodernistycznego i postinternetowego wyczerpania języków sztuki oraz porażki awangardowych aspiracji artystów, prześmiewczo utrwalających *status quo* kultury masowej. Wywrotowe względem języków popkultury działania nie tylko nie przyniosły oczekiwanych efektów, ale utwierdziły stan wyjściowy, w którym dominuje zinstytucjonalizowany, hierarchiczny model życia literackiego, wszelkie zaś próby buntu i obnażenia zabójczej siły technologii skończyć się muszą wyczerpaniem, a w najlepszym

---

<sup>10</sup> M. Staśko, *25 października 2015: cyberpoeci gardzą awangardą*, „Opcje 1.1”, <http://opcje.net.pl/maja-stasko-25-pazdziernika-2015-cyberpoeci-gardza-awangarda/> (dostęp: 12 marca 2017).

<sup>11</sup> *Cyberzulerscy poeci*, rozmowa A. Hudzika z L. Onakiem i P. Puldzianem Płucienniczakiem, [http://2014-2017.beczmiiana.pl/czytelnia,578,cyberzulerscy\\_poeci.html](http://2014-2017.beczmiiana.pl/czytelnia,578,cyberzulerscy_poeci.html) (dostęp: 12 marca 2018).

razie – wyreżyserowanym samobójstwem. Dlatego etap entuzjastycznych planów skończył się dość szybko. Bunt przeciwko tradycyjnej poezji był buntem przeciwko instytucjom i hierarchiom sankcjonującym to, co wartościowe i warte czytania. Ponieważ jednak marzenia o „nieograniczonej liczbie stosunków z odbiorcą” i „byciu wszędzie” okazały się jedynie nierealnymi mrzonkami, wkrótce nastąpiła weryfikacja maksymalistycznych i awangardowych z ducha aspiracji: świadczą o tym papierowe tomiki, które weszły do literackiego obiegu.

Inne polskie projekty, sygnowane przez czasopismo „Ha!Art” – najprężniej bodaj działającego mecenasa cyberliteratów oraz „Techsty” – czasopismo, pod którego egidą powstały najliczniej projekty cyberliterackie, w mniejszym stopniu kładą nacisk na awangardowość, choć nie sposób odmówić im walorów eksperymentalnych przynajmniej wobec zastanych gustów publiczności literackiej oraz norm literackiej komunikacji. „Techsty” pełnią przy tym ważną funkcję krytycznoliteracką i edukacyjną – w sposób rzetelny i przystępny oswiają odbiorcę z tajnikami reguł nowej cyberliteratury. Nadal jednak pozostają zjawiskiem pobocznym i niewywierającym istotnego wpływu na główny nurt życia literackiego.

Mimo więc, że pojawia się w Polsce coraz więcej coraz bardziej różnorodnych i zaangażowanych technologicznie projektów literatury digitalnej, nadal są one zdecydowanie niszowe, choć ich autorzy robią wszystko, by ułatwić do nich dostęp potencjalnym czytelnikom. Już choćby to, że wszystkie powstałe dotychczas dzieła literatury elektronicznej udostępniane są *online* całkowicie bezpłatnie na licencji Creative Commons, powinno zwiększyć ich poczytność. Niestety, tak się nie dzieje. Czytelnicy, próbujący zapoznać się z propozycją e-literatury, bardzo szybko zniechęcają się do projektów, które nie spełniają ich oczekiwań związanych z walorami literackimi utworu. Jest to zresztą efekt łatwy do przewidzenia. Jak zauważyli Engberg i Bolter<sup>12</sup>, już sam wybór medium cyfrowego to rodzaj manifestu przeciwko tradycyjnym instytucjom i hierarchiom literackim, sprzeciw wobec uczestniczenia w mainstreamowej, tj. standardowo postrzeganej i traktowanej literaturze. Jeśli dla awangardy morderczym zjawiskiem stała się swego czasu popularność i komercyjny sukces, to niewątpliwie nie grozi to dzisiejszym cybereksperymentatorom. Ich działalność jest tak niszowa i mało znana, a hermetyzm tak ścisły, że to raczej nadmierny elitaryzm staje się dla nich groźny. Oto paradoks: pragnąca rozmontować reguły zinstytucjonalizowanego obiegu literatury, obnażająca bezsens postępu technologicznego twórczość cyberliteratów zderzyła się z utrwalonymi regułami rynku i ustalony-

---

<sup>12</sup> M. Engberg, J.D. Bolter, dz. cyt.

mi hierarchiami wartości odbiorców literatury, którzy wcale nie są skorzy do rezygnacji ani z papierowej, analogowej książki, ani z przyjemności konsumowania treści *quasi*-mimetycznych wobec rzeczywistości.

Eksperymenty formalne, oparte przede wszystkim na nowej hipertekstowej postaci dzieła, zdają się na razie przekraczać granice percepcyjnej i estetycznej tolerancji nie tylko masowego, ale też bardziej wysublimowanego odbiorcy, dla którego barierą nie do przekroczenia okazuje się digitalne medium, kojarzone raczej z masowością niewyszukanej komunikacji aniżeli z przestrzenią odkrywania i przekształcania granic literatury. Projekty hipertekstowe, od których rozpoczęła się cyfrowa rewolucja w literaturze, nigdy nie były popularne. Kilka hipertekstów, powstałych na początku XXI wieku, wyewoluowało z literatury i w kontekście zjawisk intersemiotycznych są interpretowane. Z kolei projekty cyberpoetyckie budzą raczej niechęć z powodu swej niezrozumiałości niż zaciekawienie. Gdyby istotnie o awangardowości utworu decydowała jego elitarność i niezrozumiałość, autorom takim jak: Bromboszcz, Misiak, Podgórn, Onak, Pudzian Płucinniczak, tworzącym małe środowiskowe grupy, można byłoby przyznać bez wahania status cyberawangardy.

Na pytanie sformułowane u schyłku XX wieku przez Yvonne Spielmann: „Czy istnieje awangarda sztuki cyfrowej?”<sup>13</sup> wielu twórców działających w sieci odpowiada pozytywnie. Podobnie uważają zresztą badacze zajmujący się przemianami sztuki w nowym, digitalnym środowisku. Przestrzeń cybersztuki, rozumianej jako artystyczne działania podejmowane z udziałem mediów elektronicznych, stanowi w ich przekonaniu naturalne środowisko realizacji współczesnych projektów awangardowych. Piotr Zawojki wprost nazywa cybersztukę „awangardą naszych czasów”<sup>14</sup>.

Rezygnując z aspiracji do dogłębnego przekształcenia życia społecznego, cyberawangarda stanowi nie forpocztę przepowiadającą rewolucyjne zmiany, lecz zaledwie jedną z odmian twórczej aktywności. Jej zasięg jest stosunkowo niewielki, a elitarny charakter wynika przede wszystkim z hermetyzmu i niezrozumiałości działań, które nie mieszczą się w żadnej z konwencjonalnych form komunikacji kulturowej. Jej awangardowy potencjał realizuje się przede wszystkim w krytycznym stosunku do dominującego konsumpcjonistycznego modelu kultury, a także do twórczego potencjału digitalnych postmediów, który uobecniany jest na płaszczyźnie metamedialnej i metakrytycznej.

<sup>13</sup> Y. Spielmann *Is There an Avant-Garde in Digital Arts?*, „Art Inquiry. Research sur les arts” 2000, vol. I(X), s. 109.

<sup>14</sup> P. Zawojki, *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 161.

Sam termin „cybersztuka”, podobnie jak „cyberawangarda”, nawiązuje do słowa „cybernetyka”. Wywodzi się ono z greckiego *kybernán* (sterować, kontrolować) i odnosi, mówiąc najogólniej, do badań nad przepływem informacji w systemach. Cybernetyka, spopularyzowana w latach czterdziestych XX wieku przez Norberta Wienera<sup>15</sup>, znajduje dziś zastosowanie w różnych dziedzinach nauki, zarówno w matematyce i informatyce, jak i biologii oraz naukach społecznych, służy bowiem wyjaśnianiu funkcji i procesów komunikacyjnych między maszynami oraz między maszyną i człowiekiem. Natomiast charakteryzowana szczegółowo przez Zawojskiego cybersztuka, która swą nazwą wprost wskazuje na techniczne właściwości twórczości cyfrowej, odnosi się „do zjawisk artystycznych powiązanych z siecią, w sieci funkcjonujących, bądź wykorzystujących Internet jako nowe medium artystycznej kreacji”<sup>16</sup>. Badacz jako kryterium wyodrębnienia cybersztuki uznaje „specyficzny rodzaj interakcyjności pomiędzy człowiekiem i maszyną”<sup>17</sup>.

A zatem wyznacznikiem nowatorstwa cybersztuki jest przede wszystkim ścisłe powiązanie aktywności artystycznej z rozwojem techniki i nauki. Ta więc stanowiła istotne zaplecze i kontekst wszystkich działań awangardowych, eksperymentujących w obrębie nowych form i środków wyrazu. Pierwsza, historyczna awangarda narodziła się wszak za sprawą medialnej rewolucji spowodowanej przez elektryczne wynalazki, takie jak radio i film. Ruchy neoawangardowe w latach sześćdziesiątych kontynuowały te medialne eksperymenty, pogłębiając swoje zainteresowanie intermedialnymi możliwościami sztuki, wykorzystującej zaawansowane technologie sztuki komputerowej, holografii, projektów kinetycznych i mieszających środki wyrazu. Dziś rolę takiego technologicznego zaplecza będącego impulsem i katalizatorem działań artystycznych odgrywa komputer podłączony do Internetu. Ryszard Kluszczyński nazywa Internet „ostoją nowej awangardy”<sup>18</sup> ze względu na progresywny, eksperymentalny, antytradycjonalistyczny i zaangażowany w działania społeczno-polityczne charakter sztuki cyfrowej. Oczywiście, to nie Internet jako taki jest awangardowy, lecz jako przestrzeń nowej, cechującej się niespotykanymi wcześniej w kulturze właściwościami komunikacji sprzyja alternatywnym wobec głównych nurtów sztuki współczesnej

---

<sup>15</sup> N. Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York 1948, por. tenże, *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, przeł. J. Mieścicki, Warszawa 1971.

<sup>16</sup> Tamże, s. 162.

<sup>17</sup> Tamże, s. 163.

<sup>18</sup> R.W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, w: *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 146.

działaniami. Warto przytoczyć tu zdanie Macieja Ożoga, badacza sztuk medialnych: „Awangarda rozumiana jako sztuka posiadająca krytyczną, transgresyjną moc realizującą się na poziomie estetycznym, ale też kulturowym i społeczno-politycznym [...] nie przeminęła, nie została usunięta w cień”<sup>19</sup>. Badacz, nie godząc się z tezą Stefana Morawskiego o historyczności zjawiska awangardy, wyraża przekonanie, że uległa ona przekształceniu w sztuce mediów interaktywnych. Zdanie to, podzielane przez badaczy takich jak: Lev Manovich, Yvonne Spielmann, Ryszard Kluszczyński czy Piotr Zawojski, warto odnieść do dokonań nie tylko cybersztuki, lecz również przekształcającej się za sprawą digitalnego medium literatury.

Każda awangarda wykorzystywała nowe media (film, fotografię, architekturę, *design*). O ile jednak historyczne awangardy poszukiwały nowych form wyrazu, percepcji, o tyle cyberawangarda, przynajmniej w ujęciu Manovicha, zainteresowana jest bardziej problemami dostępu i dystrybucji do już istniejących zasobów kultury. Wobec ogromu nagromadzonych tekstów, medialnych reprezentacji świata, nie ma sensu dokładanie do tego zbioru kolejnych artefaktów. Dużo istotniejsze jest uporządkowanie i przekształcanie tych, które już powstały. Z tego powodu Manovich, a za nim Zawojski nazywają nowe media postmediami lub metamediami, „ponieważ używają starych mediów jako swej pierwotnej zawartości”<sup>20</sup>.

Nowe media, zgodnie z charakterystyką Manovicha<sup>21</sup>, cechują się reprezentacją numeryczną (tzn. że każda informacja zapisana jest w postaci cyfrowej), modularnością (zbudowane są z małych części – pikseli, leksji itp.), automatyzacją (pozbawieniem indywidualnego rysu antropologicznego wytwarzanych obiektów), wariacyjnością (zmiennością obiektu) i transkodowaniem. Transkodowanie to przekład na inny system znaków, w tym przypadku tekstów analogowych na format cyfrowy. Stąd najczęściej wyróżnia się dwie warstwy obiektów cyfrowych: kulturową i komputerową. Warstwa kulturowa opisywana jest za pomocą znanych kategorii deskrypcyjnych, zaczerpniętych z różnych obszarów, także z zakresu teorii literatury. Z kolei warstwa komputerowa to języki programowania. Obiekty cyfrowe często charakteryzowane są przez pryzmat warstwy komputerowej – w przypadku dzieł literackich mowa o nawigacji, leksji, pętlach, linkach itp. W zjawisku transkodowania ujawnia się wpływ techniki na kulturę i literaturę, warto

<sup>19</sup> M. Ożóg, *Nowy człowiek w nowym millenium? Sztuka nowych mediów a awangardowa idea artystycznej i społecznej rewolucji*, w: *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 286.

<sup>20</sup> L. Manovich, *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 332.

<sup>21</sup> Tenże, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

jednak śledzić zależności obu wymiarów tych dzieł – nawet dla najbardziej eksperymentalnych projektów e-literackich pierwotnym kontekstem poznawczym powinny być poetyka oraz literacka tradycja, później dopiero inne pozaliterackie narzędzia i dyskursy.

Literatura elektroniczna, podobnie jak cybersztuka, powstaje w digitalnym środowisku i jej istnienie, właściwości oraz dostępność są przez nie zdefiniowane. Literatura elektroniczna przekracza granice sztuki słowa w kierunku form multimedialnych: audiowizualnych, animowanych, ulotnych i dynamicznych. To dlatego wymaga oglądu i komentarza nie tylko w kontekście historyczno- i teoretycznoliterackim, lecz także w świetle przekształceń całej kultury, w tym – działań pokrewnych dyscyplin humanistycznych, a nade wszystko – technologii medialnych. Właściwością współczesnych zjawisk komunikacyjnych jest bowiem ich genologiczna nieczystość, a wręcz zatarcie porządku podziału na odrębne dyscypliny. Ten transdyscyplinarny charakter wszystkich dyskursywnych i artystycznych zjawisk, niemieszczących się już w obrębie poszczególnych dziedzin wiedzy i rozumienia, zmusza do wypracowania nowych metod ich odbioru i wyjaśniania. Tym, co decyduje o przynależności cyberprojektów do dziedziny sztuki słowa, pozostaje często dość umowna dominacja kodu językowego wśród kilku, które wykorzystane zostają w budowie obiektu. Przy czym semiotyczny, a zatem nastawiony na pytania o znaczenie i sens, sposób interpretowania tych nowych form często również okazuje się nieadekwatny, a przynajmniej niewystarczający. Nie bez znaczenia w rozpoznaniu nowych cyberliterackich zjawisk pozostaje oczywiście kwalifikacja genologiczna oraz deklaracja twórcy, który wyraźnie eksponuje historyczną przynależność swoich działań do dziedziny literatury. Tak dzieje się w przypadku nieoczywistych projektów poezji cybernetycznej Bromboszcza, który pojęcie języka definiuje dość szeroko, włączając w obszar działań twórczych także język HTML. Przykładów takich jest jednak znacznie więcej.

Cyberliteratura chętnie czerpie inspirację z tradycji, sięgając do znanych z wcześniejszych awangardowych poszukiwań, form, języków i technik medialnych. Tak właśnie tę nową, cybernetyczną awangardę charakteryzuje Manovich, wskazując na to, że w sferze kształtowania nowych form i języków powtarza ona dokonania pierwszej awangardy. Nie stawia zatem na radykalne zerwanie, lecz na przemieszczenie akcentów, mieszanie (remiksowanie) języków<sup>22</sup>. Jej wywrotowa i transgresyjna strona ujawnia się w wy-

---

<sup>22</sup> Na ten wtórny, uwarunkowany przez języki tradycji, wymiar twórczości korzystającej z mediów cyfrowych zwraca uwagę wielu polskich badaczy. Por. *Literatura prze-pisana*.

korzystaniu zupełnie nowych, dotąd niedostępnych sposobów komunikacji oraz wytwarzania dzieł. Mają one charakter interaktywny, dynamiczny, zdematerializowany i osadzony na fundamencie cybernetyki, której performatywny, tj. stwarzający nową, wirtualną rzeczywistość, status czyni z awangardowej utopii bezpośredniości i zatarcia granicy między sztuką i życiem fakt dokonany. Twórca miksujący zastane formy konstruuje nowe sytuacje, często problematyczne i kryzysowe, wymagające od odbiorcy nie tyle interpretacji, ile aktywnego – także pod względem motorycznym – zaangażowania, polegającego na wejściu w interakcję z interfejsem. Jednocześnie odstępuje część swych przywilejów odbiorcy, nie panuje też nad każdorazowym kształtem swego dzieła, które wyłoni się w akcie odbiorczym. Ta potencjalność radykalnie zmienia sytuację estetyczną sztuki elektronicznej. Zwielokrotnia liczbę potencjalnych fenomenów, jakie mogą ukazać się czytelnikowi, czyniąc przebieg pojedynczej lektury absolutnie nieprzewidywalnym także dlatego, że znaczny udział w kreowaniu sytuacji komunikacyjnych ma oprogramowanie. W przypadku użycia plików HTML odbiorca może swobodnie je przeszukiwać, uzyskując bardziej szczegółowe informacje na temat struktury dzieła. Warunkiem jest oczywiście znajomość przez niego podstaw programowania.

Słynne określenie Manovicha współczesnej „awangardy jako software’u” wskazuje na potencjał nowych technologii, które w obręb komunikacji, także estetycznej, wprowadzają „czynnik pozaludzki” – jako istotnie modyfikujący każdy akt twórczy i odbiorczy. *Software takes command* – pisał Manovich i istotnie możemy zaobserwować, jak oprogramowanie przejmuje kontrolę nad przebiegiem komunikacji między odbiorcą i artystą, odbiorcą i artefaktem, który jest zdematerializowanym, istniejącym jedynie hipotetycznie, jako dyskretny zapis w języku komputerowym, projektem doświadczenia estetycznego.

Tym zatem, co stanowi szczególnie ważną cechę współczesnych działań artystycznych, jest ich dogłębne i niezbywalne powiązanie z techniką, która nie tylko stwarza nowe możliwości generowania przedstawień i zapośredniczeń, ale przede wszystkim przekształca samą przestrzeń komunikacji<sup>23</sup>. Nadawca (twórca) oraz odbiorca nieuchronnie wchodzi w interakcję z maszyną. Zawojski opisując wielostronne związki sztuki, technologii i nauki

---

*Od Hamleta do slaszu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015, *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, mediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.

<sup>23</sup> Por. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2011; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010; R. Bromboszcz, *Kultura cybernetyczna i jakość*, Poznań 2013.

jako właściwość cybersztuki, posługuje się terminem „syntopia” Ernesta Pöppela<sup>24</sup>, oznaczającym zespolenie wymienionych dziedzin w nową synergiczną całość. Kluszczyński również sugestywnie dowodzi, że medium elektroniczne stworzyło nowe, niedostępne dotąd możliwości twórczych działań, przekształcając zarówno warunki i właściwości komunikacji między nadawcą i odbiorcą, jak i ontyczny charakter artefaktu, który dematerializując się, staje się zarazem dyspozytywem (partyturą, projektem) o potencjale zdarzeniowym, a nie gotowym obiektem. To zaś oznacza, że nowa awangarda projektuje nowe podejście poznawcze, nowe języki krytycznego opisu i nową wrażliwość publiczności. Sama interaktywność jest zjawiskiem absolutnie nowym, stwarzającym zupełnie nieznanne ontyczne stany dzieła w ruchu, dzieła-zdarzenia, dzieła-efemerydy itp. Techniki komunikacyjne to jednak nie wszystko. Zawojski zauważa: „to przecież właśnie cybersztuka proponuje zupełnie nowe tropy związane nie tylko z nowymi technikami i modelami komunikacyjnymi, ale też przekształceniem ról artysty i odbiorcy”<sup>25</sup>.

Percepcja wizualna, zmysłowa e-literatury staje się niejednokrotnie kategorią dominującą nad intelektualnym wymiarem pytań nakierowanych na rozumienie. Tym, co symptomatyczne w odbiorze tych dzieł, jest często ich oglądanie, traktowanie projektów cyberliterackich jako ekscentrycznych i ekstrawaganckich eksperymentów w obrębie literackich technik, których nietypowość budowy, nawiązująca do tradycji konkretyzmu, konceptualizmu, poprzedzona eksperymentami literackimi, nierzadko przesłania semantyczny wymiar literackiego komunikatu. Oczywiście są odniesienia do tradycji poezji wizualnej, konkretnej. W poezji cyfrowej jednoznaczne są bowiem nawiązania nie tylko do awangardy: dadaizmu i futuryzmu. Do tradycji poezji cyfrowej należy, sięgający początkami starożytności, nurt poezji wizualnej, rozciągający się aż po ikoniczno-przestrzenne oraz typograficzne eksperymenty w kaligramach Guillaume’a Apollinaire’a, *Rzucie kośćmi* Stéphane’a Mallarmégo, a także futurystyczną koncepcję słów na wolności Filippa Tommasa Marinettiego. W Polsce do eksperymentatorów z wizualnym kształtem wiersza i jego mechanistycznymi właściwościami należeli: Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, Tytus Czyżewski, potem w neoawangardzie wskazać trzeba poezję konkretystów, zwłaszcza Stanisława Dróżdża. Wszyscy ci twórcy unaoczniali w swojej liryce zmiany rzeczywistości zachodzące pod wpływem uprzemysłowienia i przemian komunikacyjnych. Poezja

<sup>24</sup> E. Pöppel, *Radikale Syntopie an der Schnittstelle von Gehirn und Computer*, w: *Die auf dem Weg zur Technik Seele*, Hrsg. C. Maar, E. Pöppel, T. Christaller, Hamburg 1996, cyt. za: P. Zawojski, dz. cyt., s. 164.

<sup>25</sup> P. Zawojski, dz. cyt., s. 170.

cyfrowa nawiązuje do nich w sferze wizualnej, a dodatkowo wzbogaca je o nowe techniki, jakie dają media cyfrowe: multimedialność, animacyjność, interaktywność. Bezpośrednią inspiracją dla algorytmicznej, zmechanizowanej odmiany wiersza była działająca w latach sześćdziesiątych grupa OuLiPo, której eksperymenty literackie oparte na algorytmach oraz prawach i wzorach matematycznych patronują zarówno literaturze, jak i poezji nowomediowej<sup>26</sup>.

To jednak, co stanowiło o specyfice dokonań artystów konceptualnych, nie wyczerpuje charakterystyki nowej multimedialnej e-literatury. O poezji wizualnej można było mówić jako o sztuce intersemiotycznej, łączącej problematykę słowa i obrazu. Cyberpoezja nie tylko kumuluje w sobie cechy strukturalne innych sztuk, ale też, przede wszystkim, problematyzuje ontologię obiektu, który traci w cyberprzestrzeni zarówno swą materialność, jak i jasno definiowalną kompozycję, uchwytą na poziomie percepcji odbiorcy. Tym, co stabilizuje dzieło, jest jego symbioza ze środowiskiem informatycznym – oprogramowanie, będące warunkiem zaistnienia, pozostaje poza zasięgiem przeciętnego odbiorcy, a często też twórcy, korzystającego ze wsparcia programisty. Bromboszcz mówi sugestywnie o „cybernetycznej podszewce” każdego obiektu uwidaczniającego się odbiorcy.

Jak cała komunikacja w Internecie, także projekty e-literackie osadzone są na niewidocznym dla odbiorcy, zakodowanym mechanizmie definiującym ich działanie. Kiedy uświadomimy sobie, że fundamentem komunikacji w Internecie jest wiele powiązanych ze sobą warstw języków komputerowych, które umożliwiają przesyłanie danych między nadawcą a maszyną, jasnym stanie się nowatorski charakter tych zjawisk. Wszystkie warstwy kodowania przenikają się, kontaminują, fałdują, współwarunkują. W języku HTML zakodowane są języki: CSS, Java Script, PHP i Mysql<sup>27</sup>. Na czysty HTML nakłada się arkusze CSS, które go formatują. Kody są zagnieżdżane, tworzą warstwy, warstwy się fałdują, w nich mogą być kolejne fałdy. To wszystko oczywiście metafory wizualne. Wytworzenie przedmiotu estetycznego za pośrednictwem jest w sygnale elektrycznym, polu magnetycznym, a także w kodowaniu, jego „warstwach” i „fałdach”<sup>28</sup>. Te niewidoczne struktury informatyczne tworzą

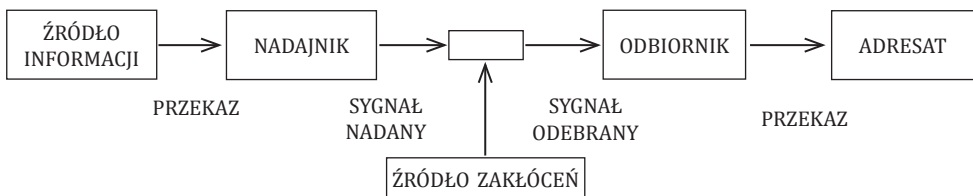
<sup>26</sup> Por. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.

<sup>27</sup> Na przykład definiowanie sposobu otwierania się strony mieści się wewnątrz ciała (*body*) dokumentu HTML; takie informacje mogą się też znaleźć w nagłówku (*head*) dokumentu lub poprzedzać cały kod HTML.

<sup>28</sup> R. Bromboszcz, *Cybernetyczna podszewka. Zjawiska informatyczne w komunikacji internetowej*, w: *Język a media. Zjawiska komunikacyjne we współczesnych mediach*, red. B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch, Kraków 2015, s. 90.

„przedmiot informacyjny” (termin wprowadzony przez Bromboszcza). Będąc fundamentem komunikacji internetowej, jest on dla odbiorcy niewidzialny. Do tego warto dodać, że do języków programowania, służących porozumiewaniu się autora z maszyną, dochodzą niezwykle skomplikowane protokoły komunikacyjne – będące ściśle zdefiniowanymi regułami postępowania, wykonywanymi przez urządzenia wejścia i wyjścia w celu nawiązania między sobą komunikacji i wymiany danych przez Internet, również ustrukturyzowanych warstwowo.

Te opisy uświadamiają jedną, niezmiernie ważną kwestię. W przestrzeni technokultury, a także twórczości e-literackiej rola programisty znacząco rośnie w stosunku do roli literata, językoznawcy czy literaturoznawcy. Jesteśmy pełnoprawnymi uczestnikami cyberkomunikacji jedynie na płaszczyźnie najbardziej zewnętrznej, wizualnej, przekazu digitalnego niezwykle skomplikowanego w swej budowie, regułach powstawania i przenoszenia. Dostęp do kodów źródłowych niczego nie wyjaśni odbiorcy nieobytemu z podstawami języków programowania. Śledząc zewnętrzną, widoczną na ekranie płaszczyznę utworu, nie mamy dostępu do niewidocznej sfery kodów i protokołów komunikacji, które odpowiadają za mechanizm działania cybernetycznych obiektów i które stanowią język komunikowania się z komputerem. Do dyspozycji mamy jedynie interfejs użytkownika – tę część oprogramowania i elektronicznych urządzeń, które odpowiadają za interakcję z użytkownikiem. Z tego powodu dotychczasowy model komunikacji literackiej, w której rola nadajnika i odbiornika zredukowana była do rzadko branego pod uwagę kanału komunikacji, powinien być uzupełniony o elementy wyodrębnione w słynnym matematyczno-cybernetycznym modelu Claude’a E. Shannona i Warrena Weavera (opublikowanym po raz pierwszy w roku 1948), który swego czasu silnie zainspirował semiotykę i językoznawstwo:



Model przekazu sygnałów Shannona i Weavera (1948), za: C. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical theory of communication*, Urbana 1949, s. 7

Uwzględnienie pośrednictwa urządzenia nadajnika (komputer, na którym nadawca koduje swój przekaz), odbiornika (komputer lub inne urządzenie, na którym adresat odczytuje przekaz), ich technicznych parametrów i moż-

liwości oraz zakłóceń, które w trakcie przesyłu danych przekształcają informację, wydaje się szczególnie istotne wtedy, gdy mamy do czynienia z tekstami kodowanymi w języku maszyny (HTML), odmiennym od języka naturalnego, zwłaszcza że wielu twórców celowo wykorzystuje błędy (*glitches*), będące skutkiem zdefektowanych lub źle tłumaczonych danych w czasie ich przesyłu, jako nowy środek ekspresji przemieszczający granice sztuki i wymuszający jej redefinicję. Różnego rodzaju fragmentaryzacje, replikacje i przekształcenia ujawniające pikselową strukturę przekazu stają się nie tylko zjawiskiem ze sfery wizualnej, lecz – przede wszystkim – zabiegiem semantycznym, często służąc do generowania celowych zakłóceń (efekt *glitch-alike*), zwracających uwagę na techniczne aspekty cybersztuki, jak i testujących granice wyobraźni współczesnego odbiorcy. Antoni Porczak tak charakteryzuje tego rodzaju projekty, których elementy chętnie wykorzystywane są zarówno przez Bromboszcza, jak i Onaka i Pudziana Płucienniczaka:

Gatunkowo – sztuka instalacji, nawigacji, remiksacji. Percepcyjnie – sztuka udziału użytkownika w przekształcaniu artefaktu. Komunikacyjnie – sztuka dialogu i interakcji. Kompozycyjnie – sztuka posługująca się otwartą strukturą, miksem, segmentacją<sup>29</sup>.

Jednocześnie jednak Porczak nie widzi miejsca dla działań awangardowych we współczesnej kulturze, zauważając, że: „Głównym polem zmian w sztuce dzisiaj wydaje się przestrzeń komunikacyjna, a nie artystyczna”<sup>30</sup>. Eksponując rolę odbiorcy w nadawaniu sensu dziełu, artysta podkreśla, że awangardowość może mieć dziś wyłącznie status „myślowej kliszy”<sup>31</sup>, co nie wyklucza oczywiście awangardowego modelu percepcji<sup>32</sup>.

Natomiast Kluszczyński, powołując się na ustalenia Morawskiego<sup>33</sup>, przypisuje nowej awangardzie zestaw atrybutów analogiczny do jej historycznych poprzedniczek. Są to: 1. Nowatorstwo, 2. Dystans wobec dotychczasowych kanonów estetycznych i zastąpienie ich uniezwykłym spojrzeniem na rzeczywistość, 3. Fascynacja terażniejszością, 4. Teoretyzowanie, 5. „skłonność do formowania i działania w grupie oraz do twórczości kolektywnej”<sup>34</sup>. Do tego zestawu Zawojski dodaje „krytyczny namysł nad wykorzystywanymi

---

<sup>29</sup> Por. A. Porczak, *Shiftart, czyli sztuka przesunięcia*, „Opcje” 2008, nr 2 (71), s. 6.

<sup>30</sup> Tenże, *Awangarda po obiedzie*, w: *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 270.

<sup>31</sup> Tamże, s. 276.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: tenże, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 258-260.

<sup>34</sup> R.W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć*, dz. cyt., s. 146.

narzędziami”<sup>35</sup>, który jest istotnym wymiarem cyberawangardowych działań twórców poddających dość przewrotnej krytyce technokulturę, której sami są dziećmi. Wpisują tym samym w swoje realizacje, korzystające z narzędzi cyfrowych, „refleksję metateoretyczną i metakrytyczną”<sup>36</sup>. Metakrytycyzm, w przeciwieństwie do charakteryzującego podejście awangardowe krytycyzmu, byłby skierowany przeciwko podstawom, na których budowane są artystyczne działania cyberawangardy. Widać to doskonale w projektach Rozdzielczości Chleba (Onaka, Puldziana Płucienniczaka, Podgórnego). Ich postawę cechuje sceptyczny dystans do całej technokultury oraz autoironiczne wykorzystanie narzędzi nowomediálních do obnażenia negatywnych dla całej kultury skutków postępu technologicznego.

Idea współpracy artystycznej wspólna jest dla wszystkich awangard, ale Kluszczyński pokazuje, że dopiero współcześnie doszło do pełnej realizacji tej awangardowej idei kolektywizmu i współpracy. Od etycznego wymiaru kolektywizmu korespondencyjnego właściwego pierwszej awangardzie (Władysław Strzemiński, Julian Przyboś, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Jan Brzękowski), przez zhierarchizowaną współpracę w ruchach neoawangardowych, przekształcenia w relacjach między twórcami dochodzą do stanu, w którym, jak zauważył Kluszczyński, praktyki artystyczne opierają się na ściślejszej więzi między człowiekiem i maszyną, jak również między artystą i projektowaną przestrzenią twórczych zachowań odbiorców<sup>37</sup>.

Kontekst kulturowy współczesnych awangard sprawił, że mają one zdecydowanie odmienny charakter niż ruchy dwudziestowieczne. „Współpraca, partycypacja, wspólnota, stały się centralnymi kategoriami refleksji nad sztuką, kulturą, organizacją struktur społecznych”<sup>38</sup> – podkreśla Kluszczyński, wskazując, że rozwój sztuki interaktywnej i społeczeństwa sieciowego osłabił pozycję jednostki, a także kategorii indywidualizmu, podmiotowości i jednostkowej tożsamości. Badacz przywołuje koncepcję indywidualizmu sieciowego Manuela Castellsa. Jest ona w gruncie rzeczy rodzajem kolektywizmu – formą uspołecznienia, siecią, konstruowaną z indywidualnej perspektywy. Ten nowy indywidualizm jest więc relacyjny – uwikłany w interakcję, uzależniony od relacji z innymi, konstytuuje się jako zjawisko kolektywne, stając się kolejną wersją odejścia autora. To zjawisko odnosi się

---

<sup>35</sup> P. Zawojski, dz. cyt., s. 167.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Por. R.W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć*, dz. cyt., s. 154-157.

<sup>38</sup> Tamże, s. 153.

również do sztuki multi- i hipermediów, gdzie człowiek i maszyna współpracują ze sobą zarówno na etapie tworzenia, jak i odbioru dzieła.

W przypadku projektów e-literackich jest to możliwe w sytuacji, gdy mamy do czynienia z poezją programowalną, tj. taką, której projekt zapisany w postaci algorytmów urzeczywistnia się w każdorazowym akcie czytania. Odbiorca uruchamia mechanizm generujący wersję tekstu, jednakże nie ma zazwyczaj żadnego wpływu na to, jaki kształt utworu ukaże się jego oczom. Zdecydowana część autorskich kompetencji przechodzi na program komputerowy realizujący zapisane wcześniej reguły korzystania z zasobów wybranych plików lub przeglądarkę internetowych. Z kolei w przypadku pierwszego etapu e-literackiej rewolucji ta wspólnotowość wiązała się także ze współzależnością poczynąń twórcy od decyzji i aktywności odbiorcy, który sam konstruował własny przedmiot estetyczny, decydując o wyborze linku przenoszącego go w inne, nieoczekiwane miejsce. Jednakże mówienie o wspólnotowości działań i współodpowiedzialności za efekty artystyczno-performatywnego przedsięwzięcia w przypadku dzieł e-literackich często jest projektowaniem teorii na rzeczywistą sytuację komunikacyjną. Odbiorca bowiem porusza się zawsze w polu możliwości wyznaczonych przez twórcę/twórców. Czytelnik zanurzony w niezdefiniowanej sytuacji, pozbawiony kontekstu i punktów odniesienia, często nie jest w stanie określić dla siebie horyzontu możliwych sensów, poprzestając na płaszczyźnie odbioru wizualnej płaszczyzny projektu.

Istotnym *novum* jest natomiast interaktywny wymiar odbiorczej aktywności. Kluszczyński korzysta z typologii wprowadzonej przez badaczy procesu uczenia się, którzy mówią o dwóch znaczeniach kategorii „wspólna praca twórcza”: współdziałanie (*cooperation*) oraz współpraca (*collaboration*)<sup>39</sup>. Kooperacja (współdziałanie) zachowuje strukturę hierarchiczną w podziale zadań. Całościowe działanie twórcze nadzorowane jest przez jedną osobę. W kolaboracji (współpracy) proces twórczy jest niehierarchicznie zbudowany z warstw lub faz. Kolaboracja jest zatem najdoskonalszą realizacją modelu zbiorowego autorstwa rozproszonego, w którym każdy z artystów ma równe prawa i w równym stopniu wpływa na kształt dzieła.

W Polsce prekursorskim przykładem tego typu współpracy jest powieść kolaboratywna *Piksel Zdrój*, napisana przez siedmioro autorów, których działania koorynowane były przez Annę Piwowarską i Mariusza Pisarskiego.

---

<sup>39</sup> P. Dillenbourg, M. Baker, A. Blaye, C. O'Malley, *The evolution of research on collaborative learning*, w: *Learning in Humans and Machine: Towards an interdisciplinary learning science*, eds. H. Spada, P. Reimann, Oxford 1996, s. 189-211.

Pisanie powieści poprzedziły zainicjowane przez Mariusza Pisarskiego kilkudniowe warsztaty e-literackie, zatytułowane właśnie „Piksel Zdrój”. To po nich kilkoro spośród uczestników postanowiło kontynuować projekt, tworząc wielolinearną opowieść zbudowaną wokół jednego miejsca i tematu (lato w mieście). Na początku każdy z autorów prowadził własną narrację, a następnie dzielił się rezultatami pracy z pozostałymi. Kolejny etap przedsięwzięcia polegał na znalezieniu wspólnych motywów, wątków i zdarzeń oraz zlinkowaniu ich tak, by powstała struktura hipertekstowa. Etap trzeci, ostatni, zakładał wspólne napisanie historii fabularnej będącej fikcyjną kontynuacją warsztatów pisarskich, przeniesionych nad morze. Tutaj wymyśleni przez siedmioro autorów bohaterowie (będący literackimi, nieautobiograficznymi reprezentacjami swych twórców), którzy spotkali się, by razem dokończyć pisanie powieści, przeżywają tragedię. Ginie jeden z uczestników warsztatów, a zadaniem czytelnika śledzącego ten wielolinearny hipertekst, staje się rozwiązanie zagadki kryminalnej.

Na marginesie dodajmy, że całe to kilkupoziomowe, metaliterackie i autotematyczne przedsięwzięcie najpierw zostało zaaranżowane, a następnie było koordynowane przez najbardziej dziś chyba kompetentnego i zaangażowanego w kształtowanie życia literackiego w sieci badacza i autora, Mariusza Pisarskiego. Ten reżyserowany, inscenizatorski wymiar przedsięwzięcia czyni z niego rodzaj laboratoryjnego eksperymentu, któremu brakuje autentyzmu i spontaniczności działań awangardowych, natomiast niewątpliwie ukazuje nowe możliwości cyfrowych narzędzi, dzięki którym możliwe stało się połączenie w jedną całość historii wymyślanych przez początkowo niezależnie działających twórców i pisanych na odległość. Wykreowana została w ten sposób zupełnie nowa sytuacja komunikacyjna – wieloautorskiego współdziałania. Dodatkowo „Piksel Zdrój to studium potencjału narracyjnego i spójności fabularnej w literaturze doby lajków i linków”<sup>40</sup>. Ten propedeutyczny, a wręcz dydaktyczny walor eksperymentu realizuje się w wymiarze rzeczywistej wspólnotowości działań, które nie ograniczają się tylko do odgrywania ról narracyjnych, lecz wywierają realny wpływ na sieciowy, także w świecie *offline*, sposób funkcjonowania grupy. Oto jak po fakcie uczestnicy warsztatów wyłożyli swoje intencje:

Postanowiliśmy wspólnie wymyślić fabułę, miejsce akcji i bohaterów. Sfikcjonalizowaliśmy samych siebie, decydując, że przedmiotem powstającej „linii wspólnej” będziemy my sami, a raczej nasze alter ega, wybierające się na wyjazdową odślonę

---

<sup>40</sup> <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/4233-piksel-zdroj.html> (dostęp: 7 maja 2017).

warsztatów literackich, w których braliśmy udział w realu. Odtąd – aż do premiery i dalej – dziesiątki szczegółów odnośnie świata przedstawionego, zachowania postaci, a nawet wyglądu stron www ustalaliśmy kolegiально, drogą negocjacji, regulacji i minimalnej – choć obecnej – moderacji<sup>41</sup>.

Grupowy charakter działań czyni z *Piksel Zdrój* przykład eksperymentu, w którym indywidualność autora zastąpiona zostaje zbiorową inteligencją. Do tego jednak dodać należy, że jako projekt multimedialny wymagał on także opracowania graficznego. Grafik to dziś coraz częściej współautor projektów e-literackich, o ile bowiem niektórzy przynajmniej autorzy mają kompetencje z zakresu programowania, o tyle stronę wizualną powierzają zazwyczaj wykształconemu grafikowi. Tym samym każdy zwizualizowany utwór e-literacki jest dziełem współautorskim.

Dodatkowo ujawniły się przynajmniej dwie możliwe perspektywy badania zjawiska cyberawangardy. Z jednej strony artykułowana jest teza o historyczności awangard (Stefan Morawski, Zygmunt Bauman, Antoni Porczak), z drugiej – mierzymy się z przeświadczeniem o głębokim przekształceniu zjawiska awangardowości, które ma jednak charakter odnawialny. Albo zatem przyjmujemy, że obecne w sferze deklaratywnej twórców i/lub percepcyjnej odbiorców awangardowe klisze świadczą jedynie o pragnieniu obecności nieobecnej awangardy, albo opisywać będziemy nowe fenomeny jako istotnie przekształcone realizacje awangardowych idei. W gruncie rzeczy jednak nie zmienia to istoty problemu, który tutaj, na użytek rozważań o przekształceniach e-literatury, chciałabym wyartykułować jako konieczność poszerzenia kompetencji zarówno artystów działających w sferze digitalnej, jak i publiczności – jeśli ta ostatnia nie chce być jedynie odbiorcą wrażeń, lecz świadomym uczestnikiem dialogu z twórcą i syntopycznym obiektem artystycznym.

Nie bez powodu Piotr Celiński zauważa, że cyfrowość da się obsługiwać jedynie z poziomu inter- i transdyscyplinarności. Cyfrowy *homo faber* nie robi podziałów między działaniem twórczym, pracą i kontemplacją:

Trudno w obliczu niezwykłego zaawansowania technologicznego mediów uprawiać ich sztukę, kiedy nie dysponuje się wiedzą z zakresu programowania, fizyki, inżynierii, typografii itp. Artyści pracujący w tym obszarze są z tego powodu współczesną awangardą sztuki w ogóle<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Kooperatyw twórczy „Piksel Zdrój” o sobie i wzajemnej miłości*, <http://wakat.sdk.pl/kooperatyw-tworczy-piksel-zdroj-o-sobie-i-wzajemnej-milosci/> (dostęp: 7 maja 2017).

<sup>42</sup> P. Celiński, *Internet/ nowe media/ kultura 2.0*, w: *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 21.

Do tych konstatacji dodać należy, że wobec transdyscyplinarności współczesnych działań e-literackich także literaturoznawca musi przekroczyć granice własnej dyscypliny, już nie tylko sięgając po narzędzia pokrewnych dyscyplin humanistycznych, lecz – oto prawdziwa rewolucja – do narzędzi informatycznych, które pozwolą mu z biernego odbiorcy audiowizualnych efektów i zdystansowanego teoretyka stać się świadomym uczestnikiem i zaangażowanym praktykiem. Przywołana przez Celińskiego figura *homo faber* to postać znawcy sztuki, a zarazem inżyniera programisty, obytego nie tylko ze sztuką słowa, lecz także z kulturą wizualną. Częścią obszaru badań literaturoznawcy zajmującego się literaturą digitalną stać się powinien techniczny wymiar artystycznych działań. Utopia? W Polsce – wciąż jeszcze tak. Wydaje się jednak, że cyfrowa rzeczywistość sama wymusi na uczonych zmianę postawy. Na razie bardzo nieliczna grupa badaczy, wśród których przodują ci z najmłodszego pokolenia, towarzyszy rozwojowi literatury w Internecie. Co istotne – sami są także animatorami i promotorami cyfrowych projektów.

Biorąc pod uwagę dwa aspekty praktyk awangardowych w XX wieku: formalny i polityczny<sup>43</sup>, można uznać, że testująca materię artystyczną i artystyczne praktyki cyberliteratura, a zatem nowa postać literatury modularnej, interaktywnej, wariacyjnej, funkcjonującej wyłącznie w środowisku digitalnym, jest zarówno eksperymentalna pod względem formalnym, jak i rewolucyjna w wymiarze społecznym. Artyści eksperymentują z nowymi mediami, sprawdzając, czym jest w nich tekstualność i gdzie granice twórczej ekspresji wyznaczają programowane media. Z tego powodu Raine Koskimaa nazywa te poczynania technologiczną awangardą<sup>44</sup>. Nowa technologia jest bowiem istotnym wyznacznikiem awangardowości tej nowej literatury, którą Engberg i Bolter nazywają z kolei formalną awangardą<sup>45</sup>. Według Engberg i Boltera w literaturze cyfrowej nie jest trudno znaleźć przykłady dzieł, które eksplorują wizualne i werbalne eksperymentalne techniki. Zrywają one z konwencjami literackimi, aby przetestować samą naturę literackiego pisania. Formalna awangarda szuka formalnej istoty medium. Programowalna technologia jest medium literatury digitalnej. Inni teoretycy skupiają się na politycznych wymiarach awangardy, która miałaby na celu, jak uważał choć-

---

<sup>43</sup> Por. K. Wilkoszewska, *W kalejdoskopie awangardowych konstelacji*, w: *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 9.

<sup>44</sup> R. Koskimaa, *Teaching Digital Literature: Code and Culture*, w: *Teaching Literature at a Distance: Open, Online and Blended Learning*, eds. T. Kayalis, A. Natsina, London 2010, s. 123-136.

<sup>45</sup> M. Engberg, J.D. Bolter, dz. cyt.

by Peter Bürger, reformowanie społeczeństwa poprzez nowy rodzaj sztuki<sup>46</sup>. Według drugiej koncepcji, medium pozostaje pisanie, w tym przypadku jednak tracimy to, co najistotniejsze – że technologia staje się istotną częścią struktury przekazu.

Wskazać można liczne, zwłaszcza w zachodnich realizacjach, utwory programowalne, w których kod cyfrowy staje się częścią przekazu. Ujawniony w planie wizualnym, czyni znaczącymi procesy kodowania, skryte zazwyczaj przed oczami odbiorcy. Znaczenia nie kształtują się już wyłącznie na poziomie kulturowego interfejsu, sięgają w głąb struktury cyfrowego dzieła. Tradycja tego rodzaju utworów jest w Polsce mało znana. Kod wydobywany jest na jaw często w projektach statycznych autorów Perforkarty i Rozdzielczości Chleba, przeważnie wykorzystywany jako rodzaj ornamentu, eksponujący cybernetyczny charakter przekazu. Bogatą egzemplifikację takiej kodowej, prawdziwie programowalnej poezji odnaleźć można w twórczości Amerykanina Alana Sondheima czy australijskiej artystki Mez Breeze, a także Kandydyczka Johna Cayleya<sup>47</sup>. Tradycją dla tego typu twórczości jest między innymi poezja nowojorskiego awangardzisty Edwarda Estlina Cummingsa (e.e. cummingsa), programowo łamiącego wszystkie poetyckie konwencje. Przede wszystkim jednak w odbiorze poezji kodowej (programowalnej) niezbędna staje się znajomość języków programowania – ich przełożenia na działający tekst.

Z kolei w drugim ujęciu awangardy, w którym ocenie podlega to, w jaki sposób twórczość przekształca praktyki życia, oddziałując na świadomość społeczną, pytać można o obecność takiego właśnie, politycznego wymiaru w działaniach cyberawangardy. Tego rodzaju aspiracji nie sposób odmówić polskim twórcom, choć nie należy bagatelizować krytycznych wobec aspiracji cyberpoezji głosów, takich jak stanowisko Świeściak, która stanowczo odmawia działaniom cyberpoetów rysów awangardowych. Tłumaczy to przy tym następująco:

Polska poezja cybernetyczna ponawia awangardowe gesty w przestrzeni, która jest na nie niewrażliwa, i za pomocą anachronicznych środków (a trzeba pamiętać, że w cyberprzestrzeni starzenie się to proces zachodzący szybciej niż gdzie indziej). Wypróbowuje awangardowe narzędzia w zmienionych warunkach, stawia na „nowe medium”, podczas gdy – zwracała na to uwagę już jakiś czas temu Rosalind Krauss, u nas pisał o tym Grzegorz Dziamski – nowa sytuacja medialna polega na przekraczaniu myślenia o sztuce w kategoriach medium, a nie na jego absolutyzowaniu<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

<sup>47</sup> R. Raley, *Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework*, „Electronic Book Review” 2002.

<sup>48</sup> A. Świeściak, dz. cyt., s. 122. Badaczka podkreśla również, że „polska cyberpoezja wyzbyła się typowych dla awangardy ambicji emancypacyjnych: przekonująca krytyka

Nie godząc się ze zbyt generalną oceną anachroniczności działań polskich twórców, przypomnieć warto pogląd Jacques'a Rancière'a<sup>49</sup>, godzący zwolenników dwu skrajnych stanowisk. Badacz projektuje swoistą „trzecią drogę” między stopieniem sztuki z życiem oraz autonomią sztuki, pokazując, że sztuka identyfikuje się ze swoimi formami, a publiczność i artysta również angażują się w dzieło na poziomie jego formalnych efektów. A zatem formalne innowacje są zarazem polityczne. Eksperymentatorstwo to wyzyskiwanie potencjału medium i w radykalnym sensie jest wyrazem nawiązania do historycznej awangardy. Co to jednak znaczy „radykalny” w sztuce digitalnej? Czy formalne innowacje mogą spowodować radykalne zmiany w publiczności i kulturze? U Rancière'a krytyczna sztuka zmienia percepcję publiczności, rekonfiguruje to, co jest widzialne i niewidzialne, i te działania mogą mieć polityczne implikacje. Wielu artystów uważa, że różnica medium między digitalną i tradycyjną sztuką jest tym, co należy eksplorować i rozwijać. Taki pogląd żywili również polscy przedstawiciele cyberawangardowych działań. I choć krótka historia polskiej cyberpoezji ostatnich dwudziestu lat pokazuje, że cyberawangarda jest jedną z faz aktywności internetowych artystów, fazą dość krótkotrwałą i szybko ulegającą wyczerpaniu, nie sposób odmówić jej już dziś waloru odnowicielskiego dla myślenia o granicach literatury i możliwościach oddziaływania na odbiorcę. Cyberawangarda spełniła więc już być może swoje zadania: sproblematyzowała sens i wagę zmian, których sama jest częścią.

Z tych rozważań wyłania się dość jednoznaczna, choć nie wszystkich satysfakcjonująca konkluzja. Nie ma jednej, rozstrzygającej odpowiedzi na pytanie o status współczesnej cyfrowej literatury. Czy jest to w istocie nowa awangarda, czy też jej awangardowość stanowi wyłącznie projekcję pragnień twórców i części odbiorców? Zamiast odpowiadać wprost, pozwolę sobie zacytować słowa metodyka matematyki, starającego się rozstrzygnąć spór o status liczby zero: „Oczywiście żadna strona nie ma tu racji bezwzględnej. Jest to kwestią definicji, a definicję można przyjąć dowolną”<sup>50</sup>.

Idąc za ustaleniami Engberg i Boltera, od których rozpoczęłam te rozważania<sup>51</sup>, warto zauważyć, że dynamika zmieniających się mediów powoduje

---

języka i sposobów jego społecznego funkcjonowania realizuje się poza jej obszarem” – tamże.

<sup>49</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.

<sup>50</sup> Dodatki dla nauczyciela. Poradnia metodyczna, <http://www.matematyka.wroc.pl/survey/poradnia-metodyczna> (dostęp: 7 maja 2017).

<sup>51</sup> M. Engberg, J.D. Bolter, dz. cyt.

już dzisiaj unieważnienie dylematów, przed którymi stała sztuka cyfrowa u swych początków. Wielu twórców zaczynających jako eksperymetatorzy, stających wobec fundamentalnych wyzwań modernistycznej i awangardowej estetyki uwalnia się od niej. Specyfika medium przestaje być dla nich niekwestionowanym punktem wyjścia. Nie starają się dowartościować medium ani ukonstytuować nowej polityki. Tworzą dzieła w celach rozrywkowych. Media społecznościowe, dominujące dzisiaj, sprzyjają powrotowi do konserwatywnych form pisania, gdzie medium cyfrowe przestaje być istotnym katalizatorem. Nowe formy pisania *online* domagają się zredefiniowania praktyk literackich. Ani twitteratura, ani Facebook, ani powieść SMS-owa, vlogi, czy inne rodzaje multimedialnych narracji, nie są już kontynuacją awangard dwudziestowiecznych, czy to w znaczeniu formalnym, czy politycznym. Literatura internetowa wkracza w kolejny etap swojego istnienia.



## Bibliografia

- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, przeł. L. Kasajew, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, t. 1, wyb. i wstępem opatrzyl S. Morawski, Warszawa 1987.
- Agamben G., *Otwarte*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.
- Albert C., *Sound, Image, and Script in Literature*, w: *See this Sound. Audiovisuology. A Reader*, eds. D. Daniels, S. Naumann, J. Thoben, Köln 2015.
- Anděl J., Adlerová A., *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993.
- Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. B. Rose, Berkeley–Los Angeles 1991.
- Bachmann-Medick D., *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
- Bałus W., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013.
- Bańko M., *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Warszawa 2008.
- Barad K., *Posthumanistyczna performatywność. Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1975.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bednarek J., *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”, <http://ekstenso.nazwa.pl/nowakrytyka/spip.php?article435> (dostęp: 10 października 2017).
- Bednarek J., *Życie jako moc deterytorializacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2-3, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2701/2683> (dostęp: 30 kwietnia 2017).

- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji*, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.
- Berger P.L., *Święty baldachim. Elementy teorii religii*, przeł. W. Kurdziel, Kraków 2005.
- Bielik-Robson A., *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010.
- Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Braidotti R., *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
- Bromboszcz R., *bycie.i.czas*, <http://rawdigits.net/onty/b/r/o/m/b/o/x/y/bycie.i.czas/> (dostęp: 10 marca 2017).
- Bromboszcz R., *Cybernetyczna podszewka. Zjawiska informatyczne w komunikacji internetowej*, w: *Język a media. Zjawiska komunikacyjne we współczesnych mediach*, red. B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch, Kraków 2015.
- Bromboszcz R., *Kultura cybernetyczna i jakość*, Poznań 2013.
- Bryson N., *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.
- Brzękowski J., *Poezja integralna*, w: J. Brzękowski, *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Kinestezja artykulacyjna*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/kinestezja-artykulacyjna-66/> (dostęp: 28 lipca 2017).
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Burkhardt L., *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, w: P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Cangiullo F., *Grande folla in Piazza del Popolo*, fonokaligram, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=50> (dostęp: 26 lipca 2017).
- Celiński P., *Internet/ nowe media/ kultura 2.0*, w: *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013.
- Crary J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass. 1996.
- Cyberzulerscy poeci*, rozmowa A. Hudzika z L. Onakiem i P. Pudzianem Płucienniczakiem, [http://2014-2017.beczmania.pl/czytelnia,578,cyberzulerscy\\_poeci.html](http://2014-2017.beczmania.pl/czytelnia,578,cyberzulerscy_poeci.html) (dostęp: 12 marca 2018).
- Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Czartoryska U., *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Czerwiński K., *Wypisy z zakresu teorii ewolucji (Lamarck, Darwin, Wallace)*, Warszawa 1927.
- Czyżak A., *Asereje*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010.
- Czyżewski T., *„Noc – dzień.” Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922.
- Czyżewski T., *Poezje*, oprac. i przedm. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.

- Damásio A.R., *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1999.
- Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa, Kraków 2013.
- Debord G., *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska przy współpracy L. Brogowskiego, Gdańsk 1998.
- Deleuze G., Guattari F., *Kłacze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-2.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna i językowa J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Warszawa 2015.
- Deleuze G., *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016.
- Denis M., *Definicja neotradycjonalizmu*, przeł. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977.
- Depero F., *L'onomalanguage – Verbalisation abstraite (1916)*, w: G. Lista, *Futurisme. Manifestes – proclamations – documents*, Lausanne 1973.
- Depero F., *Luna Park, Esplosione Tipografica (Montagne Russe a Coney Island)*, fonokaligram, <https://pl.pinterest.com/pin/324399979388501339/> (dostęp: 15 lipca 2017).
- Derrida J., *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, w: J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dillenbourg P., Baker M., Blaye A., O'Malley C., *The evolution of research on collaborative learning*, w: *Learning in Humans and Machine: Towards an interdisciplinary learning science*, eds. H. Spada, P. Reimann, Oxford 1996.
- Dodatki dla nauczyciela, Poradnia metodyczna, <http://www.matematyka.wroc.pl/survey/poradnia-metodyczna> (dostęp: 7 maja 2017).
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995.
- Dziamski G., *Clement Greenberg: Obrona modernizmu*, w: C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Olesiuk, Warszawa 1972.
- Eisenstein S., *Film Form. Essays in Film Theory*, red. i przekł. J. Leyda, San Diego 1977.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Engberg M., Bolter J.D., *Digital Literature and the Modernist Problem*, „Digital Humanities Quarterly” 2011, vol. 5, no. 3, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/3/000099/000099.html> (dostęp: 2 maja 2017).
- Engelking L., Szuba A., *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016.
- Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- Fazan J., *Od metafory do urojenia. Próba pantografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.

- Fazan K., *Ambaláže i obnażenia: Kantor kontra Bereś a rok 68*, w: *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.
- Gada!Zabić? Pa!*[*ntologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gasché R., *Theatrum Theoreticum*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.
- Gazda G., *Awangarda*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Semczuk, M. Puchalska, A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Gazda G., *Kaligram*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.
- Gilgamesz. Powieść starobabilońska*, przeł. J. Wittlin, Lwów 1922.
- Giżycki M., *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.
- Godkowska E., *Przeciw awangardzie*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Łódź 1997.
- Gott dang A., *Painting and Music*, w: *See this Sound. Audiovisuology. A Reader*, eds. D. Daniels, S. Naumann, J. Thoben, Köln 2015.
- Govoni C., *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano 1915, <http://mostre.sba.unifi.it/tesori-inesplorati/it/243/rarefazioni-e-parole-in-liberta-corrado-govoni> (dostęp: 20 lipca 2017).
- Grądział-Wójcik J., *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz*, w: *Kultura masowa*, przeł. i oprac. C. Miłosz, Kraków 2002.
- Greenberg C., *Malarstwo modernistyczne*, w: C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Potrzeba „formalizmu”*, w: C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wyb. i red. G. Dziamski, Kraków 2006.
- Griffin R., *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Houndmills 2007.
- Hanáková P., *Film: sedmé umění, desátá múza*, w: *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, ed. J. Vojvodík, J. Wiendl, Praha 2011.
- Hauptman J., *Parole in libertà*, w: *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, eds. L. Dickerman, M. Affron, New York 2012.
- Hegel G.W.F., *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przekł., wstęp, komentarz Ś.F. Nowicki, Warszawa 1990.
- Hejmej A., *Partytury poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka „Poèmes-partition”)*, w: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Honzl J., *O proletářském divadle*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010.

- Horkheimer M., Adorno T.W., *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hugnet G., *L'aventure Dada (1916-1922)*, wstęp T. Tzara, b.m. 1971; wersja online: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/da/pages/156.htm> (dostęp: 2 sierpnia 2017).
- Huidobro V., *Paysage*, kaligram, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100342.html> (dostęp: 28 lipca 2017).
- Hulten P., *Futurisme & Futurismes*, Paris 1986.
- Informacja o powieści kolaboratywnej *Piksel Zdrój*, <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/4233-piksel-zdroj.html> (dostęp: 7 maja 2017).
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
- Janiczak J., *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*, „Dialog” 2017, nr 3.
- Jankowicz G., *Poezja, która się ujmuje*, w: *Pracownia Poetycka Silesius. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, Wrocław 2015.
- Jasiński B., *Nogi Izoldy Morgan*, Lwów 1923.
- Juszkiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
- Kałuża A., *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50 (dodatek „Plastyka” nr 16).
- Kantor T., *Iluzja i powtarzanie*, w: T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984.
- Kantor T., *Lekcje mediolańskie*, w: T. Kantor, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- Kantor T., *Malarstwo i rzeźba*, red. Z. Głubiew, Kraków 1991.
- Kantor T., *„Powrót Odysa”. Niezależny teatr podziemny, 1944*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1994.
- Karolak C., W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2006.
- Kluszczyński R.W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- Kluszczyński R.W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990.
- Kluszczyński R.W., *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2011.
- Kłańska M., *Jan Stur und der polnische Expressionismus*, w: *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Hrsg. H. Kircher, M. Kłańska, E. Kleinschmidt, Köln 2002.
- Kooperatyw twórczy „Piksel Zdrój” o sobie i wzajemnej miłości*, <http://wakat.sdk.pl/kooperatyw-tworczy-piksel-zdroj-o-sobie-i-wzajemnej-milosci/> (dostęp: 7 maja 2017).
- Kosiński D., *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.
- Koskimaa R., *Teaching Digital Literature: Code and Culture*, w: *Teaching Literature at a Distance: Open, Online and Blended Learning*, eds. T. Kayalis, A. Natsina, London 2010.
- Krajewska A., *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.

- Krajewska A., *Dramatografia*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27.
- Kubínová M., *Proměny české poezie dvacátých let*, Praha 1984.
- Kuper A., *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Kraków 2009.
- Lam A., *Awangarda*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000.
- Latour B., *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Arbiszewski [i in.], Toruń 2013.
- Lawaty A., *Józef Wittlin – niemieckie powiązania i przywiązania*, w: A. Lawaty, *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII-XXI wieku*, Kraków 2015.
- Levi-Strauss C., *Totemizm*, przeł. A. Zajczkowski, A. Steinsberg, Warszawa 1968.
- Leyko M., *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.
- Liberatura, e-literatura i... Remiksy, mediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.
- Lipski J.J., *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, „Twórczość” 1960, nr 6.
- Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015.
- Łuczak D., *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu: praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w pierwszej połowie XX w.*, mps, praca doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2015.
- Manifest poezji cybernetycznej*, <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (dostęp: 2 maja 2017).
- Manifest Rozdzielczości Chleba*, <http://rozdzielchleb.pl/manifest/> (dostęp: 12 marca 2017).
- Manovich L., *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- Marinetti F.T., *Teatr Rozmaitości. Manifest futurystyczny*, przeł. T. Kireńczuk, w: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tomaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków 2008.
- Maruszewski T., Ściagała E., *Emocje – aleksytymia – poznanie*, Poznań 1998.
- Merton T., *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. R. Krempł, przedm. K. Bielawski, Bydgoszcz 1996.
- Miall D.S., *Sounds of Contrast: an Empirical Approach to Phonemic Iconicity*, „Poetics” 2001, nr 1.
- Miczka T., *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1988.
- Miłosz C., *Poezje*, Warszawa 1988.
- Morawski S., *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, w: S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
- Morawski S., *Awangarda artystyczna. (O dwóch formacjach XX wieku)*, w: S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wyb. i oprac. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.
- Możejko E., *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, z. 5/6.
- Mrowczyk-Hearfield E., *Współistnienie formacji kulturowych: modernizm, postmoder-*

- nizm, kultura masowa, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Nezval V., *Bánsně noci*, Praha 1966.
- Nezval V., *Film*, przeł. J. Baluch, w: *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005.
- Nezval V., *Kapka inkoustu, Avantgarda známá neznámá I*, ed. Š. Vlašín, Praha 1971.
- Nezval V., *Podivuhodný kouzelník*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki*, w: J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980.
- Ożóg M., *Nowy człowiek w nowym millenium? Sztuka nowych mediów a awangardowa idea artystycznej i społecznej rewolucji*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Peiper T., *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918-1939)*, przedmowa, komentarz, bibliografia S. Jaworski, oprac. tekstu T. Podoska, Kraków 1974.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, przedm. i komentarz S. Jaworski, oprac. tekstu i red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Peiper T., *Wśród ludzi na scenach i na ekranie 2*, przedm. S. Jaworski, oprac. tekstu, komentarz, nota wydawcy i indeks K. i J. Fazanowie, Kraków 2000.
- Piotrowski P., *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3.
- Piotrowski P., *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.
- Piotrowski P., *Realizm i surrealizm: sztuka nowoczesna po wielkiej wojnie*, w: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Piotrowski P., *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Płażewski J., *Historia filmu 1895-2005*, Warszawa 2007.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław 1972.
- Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
- Pöppel E., *Radikale Syntopie an der Schnittstelle von Gehirn und Computer*, w: *Die auf dem Weg zur Technik Seele*, Hrsg. C. Maar, E. Pöppel, T. Christaller, Hamburg 1996.
- Porczak A., *Awangarda po obiedzie*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Porczak A., *Shiftart, czyli sztuka przesunięcia*, „Opcje” 2008, nr 2 (71).
- Porębski M., *Tadeusz Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, [tytuł z okładki: *Deska. Chciałbym aby profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie. T. Kantor*], Warszawa 1997.
- Produto Final GT 4: Plurilinguismo, intercompreensão e criatividade linguística*, <http://www.galaprou.eu/sessions/dokuwiki/session-2012:gt:ic-et-creativite-linguistique:produit#produto-final-gt-4plurilinguismo-intercompreensao-e-criativida>

- de-linguistica (dostęp: 28 lipca 2017).
- Przyboś J., *Ku nowemu widzeniu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 3.
- Przyboś J., *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego. Przedmowa do pierwszego wydania*, w: W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, oprac. S. Fijałkowski, Kraków 1974.
- Przyboś J., *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45.
- Przybylski R., *Do kresu widzialnego*, w: *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością*, red. A. Stankowska, M. Telicki, Poznań 2016.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.
- Raley R., *Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework*, „Electronic Book Review” 2002.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
- Rekolekcje: ze Stanisławem Beresiem, Mariuszem Grzebalskim, Jackiem Gutorowem, Mariuszem Maciejewskim, Tomaszem Majeranek, Dariuszem Sośnickim i Hieronimem Szczurem rozmawia Andrzej Sosnowski*, „Dziennik Portowy” 2001, nr 3.
- Richter H., *Dadaizm*, przeł. J.S. Buras, posłowie W. Haftmann, Warszawa 1983.
- Rodowicz T., *Postpolska*, <http://teatralny.pl/felietony/postpolska,1916.html> (dostęp: 6 maja 2017).
- Roh F., Tschichold J., *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit / Oeil et photo. 76 photographies de notre temps / Photo-eye. 76 photos of the period* [reprint oryginału z 1929 r.], Tübingen 1973.
- Rydz A., *Dramaturgia wyobraźni w dwudziestowiecznej poezji polskiej*, w: *Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Poznań–Kalisz 2008.
- Rye J., *Futurism*, London 1972.
- See this Sound. Audiovisuology. A Reader*, eds. D. Daniels, S. Naumann, J. Thoben, Köln 2015.
- Shannon C., Weaver W., *The Mathematical theory of communication*, Urbana 1949.
- Sienkiewicz B., *Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*, w: B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999.
- Sienkiewicz B., *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 4.
- Skąpski Ł., *O Autonomii sztuki. Demontaż barykad i sztandar otwartości*, Magazyn Sztuki, 1.04.2013, <http://magazynsztuki.eu/teksty/o-autonomii-sztuki-demontaz-barykad-i-sztandar-otwartosci/> (dostęp: 15 maja 2016).
- Soczyńska A., *Tytus Czyżewski. Malarz i poeta*, Warszawa 2006.
- Some Imagist Poets*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.
- Sosnowski A., *Dom ran*, Wrocław 2015.
- Sosnowski A., *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, w: *Pracownia Poetycka Sielisia. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*, Wrocław 2015.
- Sosnowski A., *Poems*, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., *Sylwetki i Cienie*, Wrocław 2012.
- Sosnowski A., *Trawers*, Stronie Śląskie 2017.
- Spielmann Y. *Is There an Avant-Garde in Digital Arts?*, „Art Inquiry. Research sur les arts” 2000, vol. I(X).
- Stangret P., *Awangarda wobec romantyzmu*, „Teatr” 2016, nr 1.

- Stankowska A., „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobrażenie twórczą*, Poznań 2013.
- Starobinski J., *Artysta kuglarzem*, przeł. M. Tenkler, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 11-12.
- Staśko M., *25 października 2015: cyberpoeci gardzą awangardą*, „Opcje 1.1”, <http://opcje.net.pl/maja-stasko-25-pazdziernika-2015-cyberpoeci-gardza-awangarda/> (dostęp: 12 marca 2017).
- Stern A., Wat A., *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wyb. i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.
- Stoczek S. i in., *Piksel Zdrój*, red. M. Pisarski, A. Piwowarska, <http://www.ha.art.pl/piksel-zdroj/> (dostęp: 7 maja 2017).
- Strożek P., *Futurismo 100! Nowy Jork*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/16274> (dostęp: 20 lipca 2017).
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2002.
- Szczawińska W., Majmurek J., „Dobra zmiana” i samorządowcy z PO wspólnie niszczą progresywny teatr, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/szczawinska-majmurek-wywiad-teatr/> (dostęp: 6 maja 2017).
- Szewczyk-Haake K., *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017.
- Szkłowski W.B., *Wskreszenie słowa*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Sznajderman M., *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.
- Sztabiński G., *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011.
- Szuman S., *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Warszawa 1927.
- Szuman S., *Wybór pism estetycznych*, oprac. M. Kielar-Turska, Kraków 2008.
- Szymański W.P., *Świadomość estetyczna polskiej awangardy (o „Zwrotnicy”)*, Kraków 1971.
- Śliwiński P., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Śniecikowska B., *Onomatopeja*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/onomatopeja-40/> (dostęp: 5 czerwca 2017).
- Śniecikowska B., *Pole widzenia = pole słyszenia. Percepcyjne uwikłania awangardowych sztuk wizualnych/ Visual Field = Sound Field? Perceptual Entanglements of Avant-Garde Visual Arts*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii/ A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy*, Kraków 2005.
- Śniecikowska B., *Słowografia*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/slowografia-657/> (dostęp: 5 czerwca 2017).
- Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.

- Świeściak A., *O dwóch przypadkach reprezentacji. Wokół motywu daty (Tomasz Różycki i Andrzej Sosnowski)*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009.
- Taborska A. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2008.
- Teige K., *Foto kino film*, przeł. K. Wołoskiuk, w: *Czeska myśl filmowa*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005.
- Teige K., *Nové umění proletářské*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010.
- Teige K., *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 1: *Svět, který se směje*, Praha 2004.
- Teige K., *O humoru, klaunech a dadaistech*, sv. 2: *Svět, který voní*, Praha 2004.
- Teige K., *Poetyzm*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014.
- Teige K., *Umění dnes a zítra*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010.
- Terlecki T., Wittlin J., *Listy 1944-1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014.
- Tsur R., *Expressiveness and Musicality of Speech Sounds*, w: R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam–London–New York–Tokyo 1992.
- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990.
- Twentieth Century Italian Poetry. An Anthology*, ed. J. Picchione, L.R. Smith, Toronto–Buffalo–London 1993.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, przeł. E. Felisiak [et al.], Warszawa 1978.
- Vančura V., *Rozmarné léto*, w: *Poetická próza*, ed. J. Holý, Praha 2002.
- Vintage Images of Coney Island*, <https://www.flickr.com/photos/7576734@N02/sets/72157605862324174/> (dostęp: 24 lipca 2017).
- Vučka T., *Devětsil a proletářské umění*, w: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. J. Seifert, K. Teige, Praha 2010.
- Walczak-Delanois D., *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka*, Poznań 2001.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Ważyk A., *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1964.
- Weber M., *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.
- Werich J., *Knihkupectví (Hříčka pro klauny)*, „Plamen” 1964, č. 1.
- White M., *Generation Dada. The Berlin Avant-Garde and the First World War*, New Heaven–London 2013.
- Wiegandt E., *Wstęp*, w: J. Wittlin, *Sól ziemi*, wstęp i oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991.
- Wiener N., *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York 1948.
- Wiener N., *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, przeł. J. Mieścicki, Warszawa 1971.
- Wilkoszewska K., *W kalejdoskopie awangardowych konstelacji*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
- Wittlin J., *Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 1995 (pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1928, nr 10).
- Wittlin J., *Listy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996.
- Wittlin J., *O szczerości w poezji* [rec. K. Makuszyński, *Pieśń o ojczyźnie*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, posłowie J. Zieliński, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Sól ziemi*, wstęp i oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991.
- Wolska D., *Doświadczenie jako problem humanistyki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 2.
- Wołoszyn K., Hohol M., *Emocjonalny rozum i sprawy beznadziejne*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 17.
- Worthen W.B., *Dramat – między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013.
- Wyka K., *Czyżewski – poeta*, w: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.
- Zawojski P., *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, w: *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
- Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda = Changing the Field of View. Modern Printing and the Avant-garde*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2014.
- Zydorowicz J., *Ponowoczesna „cyberawangarda”, czyli perspektywy sztuki krytycznej w interaktywnych multimedialach*, w: J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.



## Indeks nazwisk

### A

Abramowski Edward 28  
Adamov Arthur 20  
Adorno Theodor W. 20, 113, 122, 128,  
137, 144, 178, 187  
Affron Matthew 49  
Agamben Giorgio 73  
Albert Claudia 35  
Alberti Leon Battista 135  
Aldington Richard 105  
Aleksandrow Grigorij 107  
Allégret Marc 60  
Ampère André 33  
Ankersmit Frank 137  
Antonisz Julian Józef (właśc. Antonisz-  
czak Julian Józef) 60, 70  
Apollinaire Guillaume (właśc. Kostrowic-  
ki Wilhelm Apolinary) 38, 52, 58, 84,  
204  
Arbiszewski Krzysztof 70  
Artaud Antonin 21-22, 59, 135  
Arystofanes 124

### B

Bachmann-Medick Doris 15-16  
Baker Michael 209  
Bakke Monika 79  
Bal Mieke 16  
Balcerzan Edward 36, 93  
Balla Giacomo 47-48

Baluch Jacek 124  
Bałus Wojciech 90  
Banasiak Bogdan 67, 80  
Bańko Mirosław 41-42  
Barad Karen 72-74  
Baranowicz Zofia 83, 85  
Barthes Roland 100-101  
Bartłomiej św. 20  
Bataille Georges 73  
Baudelaire Charles 123  
Baudouin de Courtenay Jan 58  
Baudrillard Jean 184  
Bauman Zygmunt 125, 137, 183-184, 211  
Beckett Samuel 20-21  
Bednarek Joanna 66, 72-74, 76  
Belting Hans 8, 144, 150-152  
Benjamin Walter 30, 121, 187  
Berger Peter Ludwig 25  
Bergson Henri 95-96  
Bernhard Thomas 178  
Białkowski Łukasz 172  
Bielawski Krzysztof 21  
Bielik-Robson Agata 156-157  
Bieszczad Lilianna 13, 199  
Blaye Agnes 209  
Bloom Harold 13  
Bolter Jay David 189, 198, 212, 214  
Bomba Radosław 211  
Borowski Mateusz 19  
Borowski Wiesław 143

Bourget Paul 113  
Bourriaud Nicolas 168, 172-174  
Bragaglia Anton Giulio 59  
Braidotti Rosi 73, 76  
Braque Georges 113  
Brecht Bertold 187  
Breeze Mez 213  
Breton André 58, 128-129, 135, 140, 142  
Brewiński Kamil 197  
Britten Benjamin 62  
Brodzka Alina 81  
Bromboszcz Roman 191-195, 199, 202-203, 205-207  
Brucz Stanisław 130  
Bruner Edward M. 137  
Bryson Norman 79  
Brzezicka Barbara 18  
Brzękowski Jan 89, 96-97, 106-108, 130-131, 208  
Bzostowska-Tereszkiewicz Tamara 37  
Bucholc Marta 16  
Buczowski Leopold 147  
Bulloch Angela 173  
Buñuel Luis 58-60  
Buras Jacek Stanisław 68  
Bürger Peter 25, 171, 175, 178, 182, 187, 213  
Burckhardt Jacob 91  
Bute Mary Ellen 56

## **C**

Camus Albert 20-21  
Cangiullo Francesco 49-50  
Cattelan Maurizio 173  
Cavalcanti Alberto 62  
Cayley John 213  
Čech Svatopluk 113  
Cecko Marcin 190  
Celiński Piotr 211-212  
Cękański Eugeniusz 57  
Chaplin Charlie (właśc. Chaplin Charles Spencer) 11, 113, 124  
Chlebnikow Wielimir 65  
Chomette Henrie 60  
Christaller Thomas 204

Chwistek Leon 83-84, 130  
Clair René 55-56, 60  
Clandel Paul 113  
Cocteau Jean 56-57  
Corra Bruno 59  
Crary Johnatan 23-24, 26, 33  
Cummings Edward Estlin 213  
Cypriański Piotr 201  
Cyranowicz Maria 190  
Czapliński Przemysław 137  
Czechowicz Józef 130-131  
Czerwiński Kazimierz 66  
Czyż Stanisław 129, 131  
Czyżak Agnieszka 155  
Czyżewski Tytus 36, 65-80, 83-84, 204

## **D**

da Vinci Leonardo zob. Leonardo da Vinci  
Dali Salvador 55, 58, 60  
Damásio António R. 102-103  
Damásio Hanna 102  
Daniels Dieter 35  
Danto Arthur Coleman 132, 136-138, 144  
Debord Guy 173, 183  
Degler Janusz 16  
Deleuze Gilles 66-67, 71, 76-77, 80  
Delluc Louis 55, 62, 124  
Denis Maurice 90  
Depero Fortunato 40-41, 43-45, 49  
Deren Maya 56-57, 60  
Derrida Jacques 20-21, 180  
Dickerman Leah 49  
Didi-Huberman Georges 18  
Dillenbourg Pierre 209  
Domańska Ewa 66  
Drózd Stanisław 204  
Duchamp Marcel 11, 55-56, 58-60, 68  
Dulac Germaine 56  
Dunajewski Izaak 107-108  
Dutkowski Radek 190  
Dziamski Grzegorz 18, 21, 133, 135, 213

## **E**

Eco Umberto 180  
Eggeling Viking 55

Einstein Albert 57  
 Eisenstein Siergiej 33, 55, 60, 62  
 Eliot Thomas S. 99, 105  
 Engberg Maria 189, 198, 212, 214  
 Engelking Leszek 105  
 Epstein Jean 55, 62, 124  
 Ernst Max 58  
 Esslin Martin 20

**F**

Fazan Jarosław 94, 108  
 Fazan Katarzyna 108, 177  
 Fidiasz 10  
 Fijałkowski Stanisław 165  
 Fik Marta 13  
 Fischinger Oskar 59  
 Florek Marek 191  
 Florey Robert 57  
 Francesca Piero della 135  
 Franciszek z Asyżu św. 87  
 Frąckowiak Bartosz 185  
 Freud Sigmund 57, 96, 129, 131  
 Frljić Oliver 182, 185  
 Fukuyama Francis 184

**G**

Gacki Stefan Kordian 130  
 Gadamer Hans-Georg 90, 182  
 Gajewska Agnieszka 72  
 García Rodrigo 182  
 Gasché Rodolphe 19  
 Gazda Grzegorz 43, 52, 81  
 Genet Jean 20  
 Geron Małgorzata 84  
 Giddens Anthony 26  
 Gillick Liam 173  
 Ginna Arnaldo 59  
 Giotto di Bondone 91  
 Głodkowska Ewa 13  
 Goebbels Heiner 13  
 Goethe Johann Wolfgang von 33, 125  
 Gombrowicz Witold 9  
 Gonzalez-Foerster Dominique 173  
 Gordon Douglasa 173

Gottdang Andrea 35  
 Govoni Corrado 52  
 Gozzoli Benozzo 91  
 Górska-Olesińska Monika 203  
 Grabska Elżbieta 90  
 Grądział-Wójcik Joanna 94, 102  
 Greenberg Clement 114, 132-138  
 Greimas Algirdas Julien 193  
 Grierson John 62  
 Griffin Roger 25-27  
 Grotowski Jerzy 176-177, 180, 182  
 Grudzińska Magda 185  
 Guattari Félix 66-67, 71, 76-77  
 Gwóźdź Andrzej 120

**H**

Haake Michał 66  
 Haaning Jens 173  
 Habermas Jürgen 73  
 Haftmann Werner 68  
 Hanáková Petra 124  
 Hašek Jaroslav 113  
 Hauptman Jodi 49  
 Hausmann Raoul 45-46  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 33, 79  
 Heidegger Martin 73, 194  
 Hejmej Andrzej 36  
 Herbart Johann Friedrich 29, 33  
 Herer Michał 66  
 Heydel Magdalena 99  
 Hoffmann Krzysztof 19  
 Hohol Mateusz 103, 105, 109  
 Homer 81  
 Honzl Jindřich 124  
 Horkheimer Max 113, 122  
 Horyń Ewa 205  
 Hrynkowski Jan 84  
 Hudzik Aleksander 197  
 Hugh Auden Wystan 62  
 Hugnet Georges 51  
 Hugo Victor 129  
 Huidobro Vicente (właśc. Vicente García  
     Huidobro Fernández) 51  
 Hulten Pontus 49  
 Hutnikiewicz Artur 147

**I**

Ionesco Eugène 20-21  
Irzykowski Karol 98  
Ivens Joris 57  
Izdebska Agnieszka 203

**J**

Janicka Krystyna 69  
Janiczak Jolanta 180-181  
Janion Maria 129  
Jankowicz Grzegorz 160  
Januszewski Tadeusz 83  
Jarry Alfred 11  
Jasieński Bruno 72, 84, 204  
Jawlensky Aleksiej 83  
Jaworski Stanisław 93-95, 106, 108  
Jirásek Alois 113  
Joyce Michael 189  
Juszkiewicz Piotr 19, 85

**K**

Kałuża Anna 155  
Kandinsky Wassily 83  
Kant Immanuel 73, 132-137  
Kantor Tadeusz 17-18, 21, 129, 131, 138-145, 176-177, 180  
Karasek Krzysztof 69  
Karolak Czesław 29  
Karpiński Maciej 103  
Kartezjusz (właśc. Descartes René) 73, 103, 122  
Kasajew Leon 128  
Kasprzak Michał 190  
Kayalis Takis 212, 221  
Kądziała Paweł 84  
Kerschesteiner Georg 29  
Kierkegaard Søren 20  
Kircher Hartmut 81  
Kita-Huber Jadwiga 171, 175, 213  
Kleczewska Maja 186  
Klee Paul 58  
Kleinschmidt Erich 81  
Kluszczyński Ryszard Waldemar 14, 165, 167-169, 172, 200-201, 203-204, 207-209

Kłańska Maria 81, 84  
Knapp Steven 13  
Kobro Katarzyna 9, 208  
Kochanowski Jan 191  
Kopyt Szczepan 191  
Kornhauser Jakub 112  
Korpała-Kirszak Ewa 62  
Koskimaa Raine 212  
Kozioł Paweł 190  
Krajewska Anna 19, 21  
Kraszewski Józef Ignacy 91  
Kraus Karl 113  
Krauss Anna 190  
Krauss Rosalind 213  
Krempl Renata 21  
Kropiwnicki Maciej 214  
Kruczonych Aleksiej 135  
Kruszewski Mikołaj 58  
Kryszak Janusz 68, 93  
Krzemieniowa Krystyna 16, 90  
Krzywicki Ludwik 28  
Kubínová Marie 117  
Kuleszow Lew 33  
Kunicki Wojciech 29  
Kuper Adam 28  
Kurc-Maj Paulina 36, 43  
Kurek Jalu 55, 89, 130  
Kuryluk Ewa 7  
Kurz Iwona 201

**L**

LaCapra Dominick 137  
Lacan Jacques 139  
Lagerkvist Pär 82  
Lam Andrzej 147  
Land Peter 173  
Latour Bruno 19, 70  
Lawaty Andreas 90  
Léger Fernand 55-56, 59-60  
Legg Stuart 62  
Lenica Jan 60  
Leonardo da Vinci (właśc. Leonardo di ser Piero da Vinci) 135  
Leśniak Andrzej 18  
Levinas Emmanuel 173

Lévi-Strauss Claude 59-60, 66  
 Leyda Jay 33, 57  
 Leyko Małgorzata 13  
 Lichtwark Alfred 29  
 Lille Ludwik 83-84  
 Lindner Burkhardt 175  
 Lipski Jan Józef 65  
 Lipszyc Jarosław 190  
 London Jack 113  
 Lowell Amy 105  
 Lupa Krystian 178  
 Lye Len 55, 60, 62

**Ł**

Łuczak Dorota 29-30  
 Łukasiewicz Małgorzata 113

**M**

Maar Christa 204  
 Magritte René 58  
 Majakowski Władimir 55, 59  
 Makuszyński Kornel 85  
 Malewicz Kazimierz 58, 65, 134-135, 193  
 Mallarmé Stéphane 86, 204  
 Manet Édouard 133  
 Manovich Lev 201-203  
 Marciniak Ewelina 182, 186  
 Marciniak Hanna 112  
 Marinetti Filippo Tommaso 179-180, 204  
 Maruszewski Tomasz 104, 107  
 Matusiak Stanisław 83  
 McLaren Norman 60  
 Melanzio Francesco 91  
 Mericourt Théroigne de 180-181  
 Merton Thomas 20-21  
 Miall David S. 41  
 Michaels Walter Benn 13, 189  
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 10  
 Mickiewicz Adam 30, 129, 191  
 Miczka Tadeusz 45  
 Mieścicki Jerzy 200  
 Miłosz Czesław 114, 159, 191  
 Misiak Tomasz 191-192, 199

Młodożeniec Stanisław 84, 204  
 Moholy-Nagy László 56  
 Molière (właśc. Poquelin Jean Baptiste) 124  
 Mondrian Piet 9, 58, 134-135, 166, 174  
 Morawska Hanna 90  
 Morawski Stefan 128, 131-132, 134-135, 145, 201, 207, 211  
 Mościcki Paweł 73  
 Możejko Edward 129  
 Mrowczyk-Hearfield Ewa 121  
 Mueller Joanna 190  
 Muzyczuk Daniel 36, 225

**N**

Natsina Anastasia 212, 221  
 Naumann Sandra 35  
 Neumann Stanislav Kostka 115  
 Nezval Vítězslav 116-117, 123  
 Niemojowska Maria 99  
 Nowakowski Radosław 190  
 Nowicki Światosław Florian 79  
 Nycz Ryszard 121

**O**

Olbracht Ivan 124  
 Onak Leszek 192, 195-197, 199, 207-208  
 Orłowa Lubow 107  
 Orłowski Hubert 29-30  
 Ortega y Gasset José 176  
 Ożóg Maciej 201

**P**

Pakier Wojciech 190  
 Pawlicka Urszula 205  
 Peiper Tadeusz 87-88, 93-109, 129-131, 133-134, 170  
 Perugino Pietro 91  
 Picabia Francis 55, 60, 67-68, 70  
 Picasso Pablo 58, 113-114  
 Picchione John 52  
 Piotrowski Piotr 17-18, 134, 140, 142, 144-145, 163-164, 167  
 Pisarski Mariusz 209-210  
 Piwowska Anna 209

Pleśniarowicz Krzysztof 139, 141  
Płachecki Marian 62  
Płażewski Jerzy 107  
Podgórní Łukasz 191-192, 195-197, 199,  
208  
Podoska Teresa 94-95  
Poggioli Renato 167  
Pollakówna Joanna 65, 84  
Pomorski Adam 62  
Pöppel Ernest 204  
Poprzęcka Maria 21  
Porczak Antoni 207, 211  
Porębski Mieczysław 17, 139, 141-145  
Pound Ezra 105, 154  
Powell Bonney 57  
Pręczkowska Helena 99  
Pronaszko Andrzej 83  
Pronaszko Zbigniew 84  
Przyboś Julian 17, 32-33, 102, 129, 145,  
165-166, 208  
Przybylski Ryszard Kazimierz 164  
Przybysz Piotr J. 131  
Przybyszewska Agnieszka 37  
Puchalska Mirosława 81  
Puldzian Płucieniczak Piotr 195, 197,  
199, 207-208

## **R**

Radomski Andrzej 211  
Rais Karel Václav 113  
Raley Rita 213  
Rancière Jacques 214  
Ray Man 55, 57, 59-60  
Reimann Peter 209  
Reinhardt Ad 136  
Richter Hans 59, 68  
Ridley Charles A. 61  
Riegl Alois 30  
Riepin Ilja 114  
Rodzenko Aleksandr 60, 135  
Rodowicz Tomasz 185-186  
Roh Franz 29  
Roszczuk Sonia 181  
Różewicz Tadeusz 19  
Rubin Wiktor 180-181

Rudnicki Zygmunt 83  
Ruttmann Walter 57  
Rydz Agnieszka 94  
Rye Jane 48

## **S**

Saint-Simon Henri de 9, 11  
Salwa Mateusz 132  
Saussure Ferdinand de 58  
Schafer Raymond Murray 35  
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von  
33  
Schönberg Arnold 113  
Schrödinger Erwin 21  
Schulz Bruno 9  
Seifert Jaroslav 113, 123, 125  
Semczuk Małgorzata 81  
Shakespeare William 99  
Shannon Claude 206  
Sheeler Charles 56  
Shuty Sławomir 190  
Sienkiewicz Barbara 129, 131, 166  
Siewior Kinga 112  
Sikorski Janusz 30  
Simon Stella 56  
Siwecka Elżbieta 148  
Skąpski Łukasz 169  
Skowronek Bogusław 205  
Sławiński Janusz 93  
Słodownik Agnieszka 190  
Słowacki Juliusz 129  
Smith Lawrence R. 52  
Soczyńska Agata 66  
Sokół Lech 16  
Sondheim Alan 213  
Sontag Susan 13  
Sosnowski Andrzej 147-148, 151-161  
Sowa Jan 214  
Spada Hans 209  
Spielmann Yvonne 199, 201  
Spinoza Baruch 76  
Stankowska Agata 145, 164  
Starobinski Jean 118  
Staśko Maja 197  
Stażewski Henryk 208

- Steinsberg Aniela 66  
Stern Anatol 183, 204  
Strand Paul 56  
Strawiński Igor 58  
Strożek Przemysław 40  
Strzemiński Władysław 27-28, 30-33,  
134, 165-166, 174, 208  
Stur Jan 81, 87  
Sugiera Małgorzata 19  
Švankmajer Jan 60  
Szacki Jerzy 24  
Szajnert Danuta 23  
Szczenińska Weronika 185  
Szczepkowska Joanna 178  
Szekspir William zob. Shakespeare Wil-  
liam  
Szkłowski Wiktor 163, 167, 169  
Sznajderman Monika 118  
Szuba Andrzej 105  
Szulżycka Alina 26  
Szuman Stefan 28-29  
Szymański Wiesław Paweł 85
- Ś
- Ścigała Elżbieta 104, 107  
Śliwiński Piotr 154-155  
Śniecikowska Beata 36-37, 44, 47, 49-50  
Śpik-Dziamska Maria 133  
Świeściak Alina 156, 192, 194, 196, 213
- T
- Taranek Maciej 197  
Taylor-Terlecka Nina 86  
Teige Karel 59, 111, 113-116, 119-125  
Telicki Marcin 164  
Tenkler Marek 118  
Terlecki Tymon 86  
Themerson Franciszka 57, 59, 61  
Themerson Stefan 55, 57, 59, 61  
Thoben Jan 35  
Trubieckoj Nikołaj 58  
Tschichold Jan 29  
Tsur Reuven 42  
Turner Victor 26  
Turowski Andrzej 16, 65, 67-69
- Tylor Diana 19  
Tynecka-Makowska Słowinia 43  
Tynianow Jurij 62  
Tzara Tristan (właśc. Rosenstock Samu-  
el) 51, 58
- U
- Uccello Paolo 135
- V
- Vančura Vladislav 117-118, 124  
Veilhan Xavier 173  
Verlaine Paul 113  
Verne Jules 113  
Vigny Alfred de 129  
Vigo Jean 57  
Vlašín Štěpán 123  
Vojvodík Josef 124  
Vorzimmerówna Zofia 83  
Voskovec Jiří 119  
Vrchlický Jaroslav 125  
Vučka Tomáš 115, 121
- W
- Wagner Richard 123  
Walczak-Delanois Dorota 89  
Walecka-Rynduch Agnieszka 205  
Warhol Andy 15, 178  
Waśkiewicz Andrzej K. 68, 93  
Wat Aleksander 183  
Watt Harry 62  
Ważyk Adam 89, 129-131  
Wearing Gillian 174  
Weaver Warren 206  
Weber Max 25, 28  
Welsch Wolfgang 16  
Werich Jan 119  
White Michael 46  
Wiegandt Ewa 81  
Wiendl Jan 124  
Wiener Norbert 200  
Wiertow Dziga 30, 57-58, 62  
Wilkożewska Krystyna 212  
Winkler Konrad 83-84

Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 9, 16, 58, 60, 72, 134

Witkiewicz Stanisław Ignacy 9, 16, 59, 83, 134

Wittlin Józef 81-91

Wodziński Paweł 185

Wölfflin Heinrich 30

Wolska Dorota 137

Wołosiuk Krzysztof 120

Wołoszyn Kinga 103, 105, 109

Worthen William B. 19

Wright Basil 57, 61-62

Wróbel Szymon 94

Wyka Kazimierz 65, 102

Wyspiański Stanisław 187

## **Y**

Yeats William Butler 21

## **Z**

Zagórski Jerzy 130-131

Zajączkowski Andrzej 66

Zamoyski August 55

Zawojski Piotr 199-201, 203-204, 207-208

Zeidler-Janiszewska Anna 131

Zieliński Jan 84

## **Ż**

Žižek Slavoj 73

Żmijewski Artur 168-172, 174

Żuławska Kazimiera 83

Żurowski Maciej 99



