

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Szymon Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: s.trusewicz@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4313-7256

Zaangażowanie i autonomia poezji awangardowej

Odzywające zainteresowanie badaniami nad awangardą potwierdzają licznie ukazujące się w ostatniej dekadzie monografie, antologie tekstów, opracowania, przekłady i interpretacje skoncentrowane wokół tego zjawiska¹. Przy próbie zdefiniowania awangardy pojawiają się pytania o jej charakter – czy jest zjawiskiem historycznym i zamkniętym, czy uniwersalnym, przejawiającym się we współczesnej twórczości. Jeśli uznać awangardę za żywe zjawisko, należałoby wskazać, co wyznacza pole jej praktyki. Być może jednak awangarda stanowi nie tylko sposób działania, ale również teorię sztuki? Ideę stanowiącą sedno myśli awangardowej próbują uchwycić Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik i Jakub Kornhauser we wstępie do książki *Teoria awangardy. Antologia tekstów*. W tym celu autorzy posługują się metaforą płamki ślepej Theodora W. Adorna, zastosowanej przez niego w *Teorii estetycznej*², za pomocą której akcentują aporetyczny charakter

¹ Oprócz przywoływanych w artykule zob. najnowsze: *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań 2018; J. Kornhauser *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017; M. Leiderman, *Modernizm i awangarda: pokrewieństwa i różnice*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5; J. Orska, *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2020, nr 1 (43); A. Wójtowicz, „*Żyjemy, walcząc z przyrodą*”. *Pierwsza awangarda i antropocen*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 1(113) oraz poświęcony awangardzie numer „*Między Oryginałem a Przekładem*” 2020, t. 26, nr 3 (49).

² Zob. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 39.

awangardy. Plamka ślepa, będąc częścią ludzkiego ciała niezbędną do działania nerwu wzrokowego, jest jednocześnie elementem niewrażliwym, pozbawionym receptorów wzrokowych. Podobnie awangarda, nie będąc „czuła” na współczesność, skierowana jest ku przyszłości, jest samym ruchem, transformacją w kierunku czegoś nieznanego i nieoczekiwanego³. Boruszkowska, Kmiecik i Kornhauser skłaniają się ku jak najszerzej definicji awangardy, za najważniejszą jej cechę uznając nowatorstwo, z którego wynikają kolejne, takie jak wojowniczość, bezkompromisowość, duch rewolty i przewartościowanie tradycji.

W podobny sposób zdaje się awangardę ujmować Alina Świeściak w książce *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią i zaangażowaniem*, stanowiącej zbiór interpretacji poezji twórców XX i XXI-wiecznych zaliczanych do okresów awangardy historycznej, neoawangardy i postawangardy⁴. Książka Świeściak nie stanowi całościowego studium, co oznacza, że autorka nie wypracowuje jednolitej metody w interpretacji, wprost deklarując, że kolejne rozdziały to raczej „poetyckie *case studies* awangardowych praktyk zorientowanych na przenikanie się materii estetycznych ze społecznymi i politycznymi” [s. 20]. Ramę teoretyczną pomieszczonych w książce interpretacji stanowi kategoria awangardy rozumiana dwoiście jako pojęcie w ruchu. Z jednej strony Świeściak postrzega awangardę jako rezerwuar praktyk i kontekstów o różnym zakresie – bądź to ściśle literackich, autonomizujących eksperymentów językowych (Przyboś, Sosnowski), bądź kulturowych tendencji progresywnych, jak kontrkulturowe praktyki w postaci punka czy happeningu (Janiak, grupa Teraz). Z drugiej proponuje odświeżenie pojęcia i objęcie nim poezji tworzonej w XX i XXI wieku. Sięgając po twórczość historycznej awangardy Juliana Przybosia i Tytusa Czyżewskiego, jak i neoawangardową Mirona Białoszewskiego, grupy Teraz, Juliana Kornhausera, Stanisława Barańczaka, badaczka wzbogaca odczytania poezji wymienionych twórców, ale buduje również kontekst do interpretacji poezji postawangardowej Andrzeja Sosnowskiego, Adama Zdrodowskiego, Marcina Senddeckiego, Kamili Janiak, Konrada Góry

³ I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, *Teorie awangardy – wstępne rozpoznania*, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków 2020, s. 9–10.

⁴ A. Świeściak, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią i zaangażowaniem*, Kraków 2019. Kolejne cytaty oznaczam w tekście numerem strony. Książka Świeściak, podobnie jak przywoływana *Teoria awangardy. Antologia tekstów* to jedna z kilkunastu pozycji serii awangarda/rewizje opracowanych w ramach działań Ośrodka Badań nad Awangardą działającego przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. <http://www.obaw.polonistyka.uj.edu.pl/seria-awangarda-rewizje> [dostęp 25.05.2022].

i poezji cybernetycznej. W twórczości każdego z poetów, w różnej formie i intensywności, przejawia się splot autonomii i zaangażowania, który Świeściak uznaje za konstytutywny dla awangardy, stwierdzając: „konieczny dystans do rzeczywistości, jakiego wymaga sztuka, nie przekreśla bowiem jej rewolucyjnej skuteczności” [s. 18].

Świeściak poświęca twórczości Przybosia dwa rozdziały, w jednym skupiając się na tworzonej przez niego teorii, w drugim natomiast na praktyce. Zgodnie z założeniami pracy badaczka stara się przedstawić poetę jako uwikłanego w dialektykę autonomii i zaangażowania. W tym celu przywołuje rzadziej dostrzegane przez historyków literatury głosy świadczące o recepcji Przybosia jako poety nie tylko zorientowanego autotelicznie (Jerzy Kwiatkowski, Janusz Sławiński), ale również autora poezji zaangażowanej społecznie. Świeściak wskazuje na sprzeczności obecne w wypowiedziach pozaliterackich, jak i samej poezji autora *Śrub*. W zależności od postawionej przez badaczy tezy i dokonanej selekcji można Przybosia przedstawić jako twórcę opowiadającego się za autonomią lub wskazującego na społeczne zaangażowanie literatury. Sprzeczności, w jakie wikła się Przyboś, wynikają zdaniem Świeściak z intuicyjnego charakteru rozpoznania poety, który jako jeden z pierwszych postrzega autonomię i heteronomię nie jako niezależne czy przeciwstawne sobie, ale jako związane ze sobą, wpływające na siebie lub dopełniające się tendencje. Badaczka akcentuje upłynnienie granic w dyskursie teoretycznym Przybosia, co skutkuje rozszczelnieniem pojęcia autonomii, ale również dzieła sztuki, kultury, natury, człowieka i techniki. Z perspektywy symbolizmu i modernistycznego postrzegania sztuki spojrzenie Przybosia cechuje się paradoksalnością – sztuka realizuje się w pełni tylko dzięki przekroczeniu samej siebie w kierunku szeroko rozumianej estetyki: wizualności, natury, techniki i społecznej komunikacji.

Świeściak skupia się na przedwojennych tomach poety, gdyż są to zbiory o największym potencjale politycznego zaangażowania, co pozwala pokazać twórczość Przybosia w optyce znoszących się przeciwieństw, jego samego zaś jako autora ograniczającego siebie w roli estetyzującego kapłana sztuki z jednej strony i społecznego rewolucjonisty z drugiej. Badaczka musi wyeksponować robotnicze i społeczne utwory Przybosia, by zrównoważyć zabiegi estetyzujące, podparte ukonstytuowanym w recepcji wizerunkiem poety-autonomisty. Świeściak w swojej analizie przede wszystkim podkreśla dialektyczny charakter poezji Przybosia, nie pomija zatem elementów estetyzujących, świadczących o autonomicznym charakterze tomów *Śrub* i *Oburącz*, takich jak zdystansowany, pauperyzujący stosunek podmiotu mówiącego do „mas” i „ludu”, ani też stosowanej w nich młodopolskiej ekspresyjności. Zauważa jednak, że już w tomie *Sponad* widoczne

jest „nałożenie się, współpraca porządków estetycznego (w tym przypadku już w pełni konstruktywistycznego) i politycznego na wymiar emancypacyjny” [s. 50].

Nawiązując do wyrażonego za pomocą neologizmu konceptu „między-słowia” Przybosia, Świeściak charakteryzuje rewolucyjność poety ze względu na jej autonomiczny charakter, natomiast autonomię redefiniuje jako „projekt” dopełniający się jedynie za sprawą otwarcia na estetyczne i społeczne komponenty życia. Napięcie estetyczno-polityczne badaczka dostrzega zarówno w wypowiedziach pozaliterackich, jak i w samej poezji, na poziomie leksyki. Na przykład w wierszu *Eiffel* użyte w tytule nazwisko twórcy paryskiej wieży wprawia w ruch stylistyczne, semantyczne i ideologiczne rejestry języka – samoograniczające siebie utopijne scenariusze autonomii i zaangażowania⁵.

Innego charakteru niż w przypadku Przybosia nabiera twórczość Białoszewskiego, a raczej cała estetyczna egzystencja poety, sprzeczna wewnętrznie i uchwycona przez Świeściak w zaskakująco swobodnym ruchu między tym, co związane ze sferą sztuki i sferą życia. Tu znowu, jak w przypadku Przybosia, badaczka reinterpretuje autonomiczność języka Białoszewskiego i dowartościowuje element zaangażowania, jednak na zupełnie innym poziomie. Paradoks strategii autora *Obrotów rzeczy* polegałby na tworzeniu języka autonomicznego, który unieważnia podmiot, oddając go czystemu, pustemu językowi, a jednocześnie pozwala marginalizowanemu podmiotowi zaistnieć [s. 82]. Możliwe jest to dzięki nigdy do końca niedopełnionej transgresji, co na poziomie języka oznacza udziwnianie gramatyki, tworzenie wyrw w systemie, wciąż jednak utrzymywaną możliwość komunikacji. Dialektyka między tym, co estetyczne i nieestetyczne w przypadku poezji Białoszewskiego oznaczałaby grę pomiędzy tym, co gramatyczne i niegramatyczne. Świeściak w dużej części koncentruje się na samej poezji, odwołując się do rozważań Michela Foucaulta o szaleństwie, jednak wraca do faktów

⁵ Zreinterpretowana przez Świeściak awangardowość Przybosia, dosyć obszernie zreferowana powyżej, stanowi istotny punkt odniesienia w przypadku wszystkich twórców przywoływanych w książce, pomimo przyjmowanej przez badaczkę metody studium przypadku. Każdy z nich sytuuje się bowiem w innym punkcie na osi autonomia–zaangażowanie. Istotne przesunięcia dokonują się pod względem stosowanych poetyk, jak również odwołań do dziedzictwa awangardy. Wciąż jednak, jak pisze Świeściak: „Każde myślenie o literaturze i sztuce w kategoriach nieciągłości, a tym bardziej przełomu, tak czy inaczej odnosi się do idei awangardowych” [s. 156]. Autorka przypomina, jak bardzo język krytyki wciąż odwołuje się do pojęć ugruntowanych przez awangardę – czy to poprzez oczekiwanie „nowości” w literaturze i jej orientacyjnej roli. Tymczasem profilowana była, i wciąż jest, jako wypełniająca powinności tylko wobec swojej autonomii lub wobec zaangażowania, ignorując historycznie ukształtowane napięcie między jednym i drugim.

z biografii Białoszewskiego, związanych z kontrkulturowymi zwyczajami, technikami oporu wobec mieszczańskich zwyczajów życia w bloku, estetyzacją swojego mieszkania i innymi mitologizującymi egzystencję gestami. Nie zostały one jednak w żaden sposób przez Białoszewskiego poddane meta-refleksji, co czyni tę twórczość wolną od ideologii, a więc skoncentrowaną na działaniu w duchu neoawangardowego performansu i lokuje ją w kontekście działania dada, Futurystycznego Teatru Syntezy, poezjokoncertów i dadaistycznych wersnisaży [s. 87]⁶. Co ciekawe, Białoszewski czynił to niejako wbrew awangardowym założeniom, niezrzeszony w grupie, a jednocześnie w pełni awangardowy, uprzedzając działalność zachodnich grup performer-skich. W poetycko-teatralnych działaniach Białoszewskiego widzi Świeściak estetyzację życia i „użyciowanie” sztuki poprzez skupienie na codzienności, co pozwala dostrzec w nich strategię oporu wobec realiów społecznych PRL⁷.

Twórcom postawangardowym, a więc Sosnowskiemu, Zdrodowskiemu, Sendeckiemu, Janiak, Górze i poezji cybernetycznej Świeściak poświęca najwięcej miejsca w swojej książce, poprzedzając interpretację rozdziałem wprowadzającym *Fikcja awangardy?*. W lekturze twórczości Sosnowskiego badaczka porusza się między utworami poetyckimi i komentarzami autora *Sezonu na helu* dotyczącymi jego teorii wiersza, w erudycyjny sposób zestawiając je z poglądami Petera Bürgera i Benajmina Buchloha czy Paula de Manna. Nie pomija rewolucyjnego zdaniem wielu *Domu ran*, który świadczyć miałby o otwarciu się twórczości Sosnowskiego na kontekst społeczny. Polemizuje jednak z tą interpretacją, pokazując, że performatywność wiersza Sosnowskiego, również w przypadku *Domu ran*, zasadza się na jego retoryczności, nie naruszając granic między sztuką a życiem. Badaczka przedstawia co prawda pomysł na uchwycenie zaangażowania w poezji Sosnowskiego w formie „emancypującego splinu”, ostatecznie jednak, oddając sprawiedliwość czynnościowej technice poety, sąd ten równoważy stwierdzeniem o oryginalnych, ale autonomizujących tendencjach tej twórczości.

Swoje interpretacje poezji Zdrodowskiego i Sendeckiego Świeściak wzbogaca o interesujące konteksty, nie tylko literackie i związane ze sztuką, ale również architektoniczne. Poezję Zdrodowskiego badaczka postrzega jako sztukę dyslokacji, wskazując na tradycje grupy OuLiPo, teorie Paula Virilla i dyskurs architektoniczny Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego. Za-

⁶ Codzienność i potoczność twórczości Białoszewskiego oraz brak ideologicznego komentarza wobec własnych działań była przez interpretatorów postrzegana jako przejaw kondycji psychologicznej, egzystencjalnej czy wynik pochodzenia społecznego poety [s. 87].

⁷ W części poświęconej neoawangardzie Świeściak interpretuje również twórczość grupy Teraz, Juliana Kornhausera i Stanisława Barańczaka.

czynna Świeściak od dyslokacji w obszarze słów, widocznej w narzucaniu sobie przez poetę rygorów formalnych, które nadają wierszom semantycznego potencjału do tworzenia coraz to nowych znaczeń. Aby nie ograniczyć poezji Zdrodowskiego do autonomizujących zabiegów formalnych, Świeściak poddaje interpretacji kreację przestrzeni, dostrzegając w niej odbicie ponowoczesnych filozofii od Foucaulta, Tuana, Augégo, de Certeau, do Debraya, Baudrillarda oraz Virilia. W poezji Zdrodowskiego badaczka widzi próbę oporu przed opisywanym przez przywołanych myślicieli procesem dyslokacji podmiotu i przestrzeni, szczególnie w tomie *47 lotów balonem*, skupionym na „odzyskiwaniu przestrzeni” poprzez grę perspektywą na wzór współczesnych architektów.

Przestrzeń odgrywa też niebagatelną rolę w odczytaniu utworów Sendeckiego, które Świeściak traktuje jako wiersze-objekty. Podobnie jak Sosnowski, autor tomu 22 w swojej twórczości ucieka przed rzeczywistością w estetykę i nasycza ją rzeczywistością w swoich późniejszych zbiorach. Sendeckie czyni to poszerzając znaczenie wiersza, wytracając awangardowe nowatorstwo swoich utworów, robiąc z nich „rezerwuar wyczerpanych chwytów” [s. 220]. Działania te umożliwiają, zdaniem Świeściak, powrót ciała i podmiotu, we wcześniejszych tomach unieobecniane poprzez „językowe operatory indeksu”, czyli – określane tak przez badaczkę na wzór indeksów obecnych w sztuce awangardowej – zwroty deiktyczne („teraz”, „tutaj”, „ci”), których obecność służy problematyzowaniu procesu przedstawienia. W wierszach Sendeckiego Świeściak widzi zachętę do czynnej lektury, sugestię odczytywania ich w kontekście innych utworów, biografii, polityki i ekonomii.

Poezja Janiak i Góry, w przeciwieństwie do poprzednio omawianych, jest od początku określana jako twórczość zaangażowana politycznie. Zmienia tym samym kontekst, w jakim Świeściak umieszcza swoją interpretację, przypominając XXI-wieczne dyskusje o zaangażowaniu sztuki i poezji oraz przedstawiając argumenty za możliwością utrzymania jej autonomii pomimo społecznej aktywizacji. W przypadku Janiak i Góry będzie to zaangażowanie anarchistyczne, co skłania Świeściak ku odczytaniu ich twórczości w kontekście punku i myśli negatywnej oraz w perspektywie „laboratorium rzeczywistości” – osobnej strategii oddziaływania autonomicznej sztuki na rzeczywistość.

W rozważaniach o poezji Janiak Świeściak kontynuuje, rozpoczętą w rozdziałach dotyczących Białoszewskiego, grupy Teraz, Kornhausera i Barańczaka, linię interpretacji w perspektywie kontrkultury. Proponowany przez Świeściak kontekst interpretacyjny poezji Janiak w postaci ideologii i estetyki punka wynika nie tylko z treści utworów poetki, ale jej roli jako wokalistki w zespołach grających muzykę wywodzącą się z tradycji muzyki

kontrkulturowej. Filozoficzne tło obecnej w tej poezji myśli anarchistycznej badaczka odnajduje w pismach Nietzschego, Kierkegaarda i Bataille'a. W treści wierszy dostrzega ekspresyjną „bezinteresowną negatywność” skierowaną przeciw człowiekowi w ogóle, co zbliża Janiak do skoncentrowanej przede wszystkim na krytyce współczesnego świata kontrkulturze. Zaangażowanie Janiak wyróżnia całościowy sprzeciw wobec kultury kapitalistycznej, nie tylko wobec ustanawiających system i wyzyskujących, ale też wobec wyzyskiwanych. Prowadzona przez poetkę gra polegająca na renegocjowaniu swojego miejsca w systemie, a więc ustanawianiu dynamicznego, wymykającego się władzy kapitału podmiotu, wymaga zatem od Świeściak interpretacji zniuansowanej, czulej na ironię i autoironię, gdyż proponowane przez Janiak zestawienia bywają surrealistyczne i absurdalne w swojej skrótości, kierując jej poezję w stronę psychodelicznej, typowo awangardowej „kontestacji literacko-muzycznej” [s. 233]. Stosowane przez poetkę nawiązania estetyczne odsyłają do kiczu, zarówno w hollywoodzkiej (tom *kto zabił bambi?*), jak i rodzimej wersji (tom *zwęglona jantar*). Apokaliptyczna tonacja ostatniego realizuje się nie poprzez religijne odniesienia czy melancholiczną tonację, ale przez zachwyt nad estetycznym wymiarem końca świata.

Badaczka słusznie zauważa, że język poezji Góry, mimo politycznego zaangażowania poety, nie jest tak przesiąknięty językiem aktywizmu czy marksizmu jak w twórczości Jasia Kapeli, Dominiki Dymińskiej, Szczepana Kopyta czy Tomasza Bąka. Zamiast tego Góra czerpie z tradycji awangardowego eksperymentu językowego, przede wszystkim czeskiego surrealizmu. Przywołując techniki poetyckie Egona Bondy'ego (inspiracji twórczej Góry), Świeściak pokazuje jak rozchwianie znaczeń, nieoczywistość języka pozwala uzyskać efekt polityczny, zgodnie z teorią Rancière'a rozbijając systemowe *status quo*.

Drugi, obok Przybosia, z omawianych przez Świeściak poetów należący do historycznej awangardy, Tytus Czyżewski, powraca w ostatnim rozdziale pracy *Tytus Czyżewski w epoce postprodukcji*, poświęconym poezji cybernetycznej. Dotyczy on cyfrowego przedsięwzięcia Łukasza Podgórnego i Urszuli Pawlickiej *Cyfrowe zielone oko*, które jest transmedialną adaptacją *Oczu tygrysa* i fragmentów pięciu innych wierszy Czyżewskiego⁸. Do interpretacji poezji cyfrowej w perspektywie awangardy skłaniają same deklaracje autorów, którzy chętnie opowiadają się wobec tej tradycji. Awangardę postrzegają jako ramę różnych praktyk artystycznych pozwalających na wyjście poza instytucję sztuki, obejmującą zmienne w czasie formy, których natu-

⁸ Por. A. Barcz, *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 6.

ralną kontynuacją stają się nowe media. Z przytaczanych przez Świeściak wypowiedzi Podgórnego wynika, że założeniem projektu jest dostosowanie sztuki XX-wiecznej do nowych realiów i zintegrowanie jej z technologiami dostępnymi w XXI wieku. Przedsięwzięcie Podgórnego i Pawlickiej posłużyło Świeściak za przykład najbardziej radykalnej spośród omawianych prób przekroczenia autonomii sztuki – postulatu historycznej awangardy. Wpisane w przedstawianą przez badaczkę teorię awangardy działania heteronomizujące zyskują nowy wymiar w projekcie cybernetycznym, pozwalając kreować różnicę poza samą sztuką. W przedsięwzięciu Podgórnego i Pawlickiej widzi Świeściak praktykę eskapologiczną (pojęcie Stephena Wrighta), a więc narzędzia ucieczki z niewoli artystycznej i estetycznej autonomii.

Sam Czyżewski, na którym Świeściak skupia się w części dotyczącej historycznej awangardy, zdaniem badaczki stanowi przykład pierwszego polskiego posthumanisty i transhumanisty. Znamienne dla tych popularnych w XX i XXI wieku nurtów myślowych rozważania, budowane wokół pojęć kultury i natury, racjonalności i irracjonalności, cywilizacji i środowiska naturalnego, Świeściak dostrzega w działaniach awangardy, zgodnie z tezą o jej progresywnym charakterze. W przypadku Czyżewskiego oznacza to skupienie się na relacyjności zamiast na autonomiczności ludzkiego podmiotu, postrzeganie go jako zależnego od różnych, ludzkich i nie-ludzkich, ożywionych i nieożywionych, bytów. Świeściak z powodzeniem pokazuje, że jest to perspektywa umożliwiająca reinterpretację podmiotowości w poezji Czyżewskiego przy równoczesnym uwzględnieniu kontekstu historycznego – widocznego w tej twórczości ducha modernizmu w postaci hierarchicznie ujmowanych bytów czy poczucia zagrożenia rozwijającą się techniką. Ów duch ujawnia się również w projekcie Podgórnego i Pawlickiej na poziomie przedstawienia. Wynika to z charakteru ich dzieła, które stanowi „repraktykę” – nie ingerując w tekst, reprodukuje istniejący u Czyżewskiego układ odniesień w nowym medium.

„Mówimy «awangarda», myślimy «awangardy»” – piszą autorzy antologii *Teoria awangardy*, akcentując pojemną i pluralistyczną naturę zjawiska. Oznacza to również, że awangarda jako pusta znaczeniowo, wychylona w próżnię „ślepa plamka”, nabiera charakteru teorii, na co wskazuje Paul Mann w tekście *Śmierć-teoria awangardy*, pisząc, że „jakakolwiek teoria awangardy jest zbyt cenna, ponieważ sama awangarda jest już w praktyce pewnym dyskursem teoretycznym (a *implicite* pewną teorią dyskursu)”⁹. Mann dostrzega paradoksalny status awangardy w jej specyfice autodefiniowania się w opozycji do oficjalnych, narzucanych jej z zewnątrz systemowych ram:

⁹ P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, w: *Teorie awangardy*, s. 201.

Awangarda ma skłonność do definiowania się częściowo przez opór wobec definicji przypisanych jej przez głównonurtowy dyskurs. Czy też raczej nie tylko po prostu przez opór, lecz przez całe złożone, samoregulujące procedury manifestacji i skrywania, wyjaśniania i zaciemniania, uwodzenia i odrzucania. Awangarda konsekwentnie definiuje się zarówno w warunkach, w których została postawiona, jak i przeciwko definicjom jej narzucanym; władcza agentywność definicji staje się zmorą pewnego obszaru marginalnego, który chciałby zarazem przedstawić siebie publice i wymknąć się trywializującej sile reprezentacji, zarazem być zrozumiałym i wykroczyć poza *status quo* reprezentacji¹⁰.

Mann postrzega awangardę jako zjawisko z wpisaniem w nie elementem dialektycznym, sprzeciwem wobec działań mimetycznych, który nie może zostać zradykalizowany, aby awangarda nie stała się zakładnikiem autonomizującej formy. Bez wątplenia celem Świeściak jest przypomnienie o pozornej sprzeczności tendencji autonomizujących i upolityczniających w twórczości poetyckiej, wskazanie, że stanowią one nierozzerwalny spłot. Kulturowy i społeczny wydzźwięk tej książki widoczny jest w uwagach dotyczących alienujących realiów późnego kapitalizmu, na które odtrutką mają być odświeżone tendencje awangardowe rodzące się w XX w., niejako z natury przeciwne kapitalizmowi, jak pisze „chodzi o przetrwanie sztuki w warunkach zagrożenia” [s. 223]. Kontekst tych rozważań stanowią wszelkiego rodzaju kontrkulturowe działania lat 60., kontestujące wszystkie niemal dziedziny życia społecznego i sztuki, w Polsce siłą rzeczy znaczące dopiero w latach 90. Joanna Orska w posłowie do antologii *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale* pisze:

nieobecne w powszechnej świadomości działania ruchów alternatywnych po raz pierwszy uobecnią się w narracji historyczno-literackiej, w pojęciu tzw. trzeciego obiegu lat 80. Odnajdą w niej swoje miejsce jednak już jako formacja postmodernistyczna: korzystająca z koniunktury na światopoglądową i artystyczną pluralizację związaną z wolnym rynkiem, a nie z kontrkulturowym dążeniem do wolności. Paradoksalnie polska alternatywa dopuszczona zostaje do głosu dopiero wtedy, gdy – z punktu widzenia akadaeickiej krytyki – nie może już nieść ze sobą znaczeń bezpośrednio politycznych; kiedy tendencje kontrkulturowe stają się nieodróżnialne od absorbowanych pospiesznie, wprost z rynku zachodniego, postmodernistycznych koncepcji¹¹.

Perspektywa lat 90. wprowadza do polskiej krytyki przekonanie o niemożliwości awangardy, nieistotnej w obliczu kanonu „poezji pięknej, mą-

¹⁰ Tamże, s. 188.

¹¹ J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019, s. 638.

drościowo-refleksyjnej, pożytecznej jako narzędzie przedstawiania”, jak pisze Orska, ale również przeszczepionej na polski grunt postmodernistycznej świadomości, neutralizującej rolę zaangażowania społecznego twórców. Świeściak z powodzeniem reformułuje relacje autonomii i zaangażowania w teorii awangardy w sposób najbardziej satysfakcjonujący, bo za sprawą interpretacji konkretnych przykładów. Mimo granic, które sobie wyznaczyła, aby odróżnić etapy formowania się awangardy i różnice postulatów, zdołała ująć awangardę jako zorientowaną na zmianę wspólną, nie tracąc przy tym specyfiki poszczególnych poetyk. Metoda studium przypadku pozwoliła bowiem na swobodne formułowanie punktów widzenia na poszczególne twórczości.

Awangardowość nie jest warunkiem koniecznym prac naukowych, o ile uznać, że takie kryterium w ogóle przy okazji pracy literaturoznawcy należy brać pod uwagę. Wydaje się jednak zasadne rozpatrzenie pracy Świeściak w tym kontekście ze względu na rolę teoretycznych rozważań nad awangardą w jej książce. Podstawowym problemem badaczki, a jednocześnie aporią, jest sam wybór pojęcia, którym operuje. Awangarda – o czym pisze autorka – jest sprzeczna ze swej natury, generuje napięcie między normą a innością, konformizmem i oporem, estetyzacją i zniesieniem sztuki, autonomią i zaangażowaniem. Świeściak zdaje sobie dobrze sprawę z tego paradoksu na polu sztuki, szczególnie w rozdziale poprzedzającym interpretację twórczości postawangardzistów *Fikcje awangardy?*, w którym rozpatruje różne ujęcia awangardy po roku 1989 w literaturze i sztuce. Krytycznie podchodzi do obecnej w praktykach awangardowych idei *novatio* Jeana-François Lyotarda, a więc poszukiwania przede wszystkim różnicy w postaci nowych, wciąż nieostatecznych rozwiązań formalnych. Zdaniem Świeściak innowację musi dopełniać społeczne zaangażowanie, jednak niełatwo jest ustalić relację między dwoma biegunami awangardowych działań. Zagrożenie stanowią późnokapitalistyczne procesy pacyfikujące i przekształcające do swoich celów wszelkie formy transgresji: „Ani «czysta» autonomia, ani zaangażowanie nie stanowią bowiem antidotum na zagrożenia systemu – obydwie strategie przechwytywane są przez nastawiony na asymilację kreatywności kapitalizm kognitywny” [s. 166–167]. Zamiast dialektyki autonomii i zaangażowania Świeściak woli mówić o nieoczywistym splocie obu tych postaw, a siły awangardy upatruje w rodzących się między nimi napięciach na różnych polach dyskursów i praktyk artystycznych. Czy nie oznacza to jednak konieczności porzucenia idei albo przynajmniej pojęcia awangardy? Zapewne nie, o ile uznać, że postawa awangardowa stanowi wspomniany wcześniej ahistoryczny ruch, pole transferu nieczułe na współczesność niczym ślepa plamka.

Świeściak zdaje sobie sprawę z aporetyczności awangardy również na poziomie dyskursu naukowego, gdy pisze, że „języka opisu dzisiejszego splotu polityczności i estetyczności można szukać poza słownikiem awangardy” [s. 170] i wskazuje na prace Anny Kałuży, odrzucającej pojęcia modernizmu, postmodernizmu i awangardy ze względu na ich anachroniczność. W swojej ostatniej książce *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*¹² Kałuża skupia się na dowartościowywanym przez Świeściak splocie autonomii i zaangażowania i przemieszczeń między dyskursami i praktykami określając je jako stan „splątania”. W tym celu buduje eklektyczną teorię (nie łącząc jej bezpośrednio z dziedzictwem awangardy), w której na plan pierwszy wysuwa się kultura re-praktyk. Interesującą badaczkę wszelkiego rodzaju techniki zawłaszczania, sztuka apropiacyjna, remediacje i techniki przechwyceń, dla których podstaw teoretycznych szuka na różnych polach:

Zależy mi na powiązaniu historycznej kategorii *detournement* z pojęciami pochodzącymi z pól społeczno-politycznych, m.in. rezygnifikacją u Judith Butler i Jacques’a Derridy, naczelnymi i pomniejszymi performansami u Gilles’a Deleuz’a i Felixa Gauttarięgo, splątaniem (*entanglement*) u Karen Barad oraz plastycznością (*la plasticite*) u Catherine Malabou¹³.

Ze względu na progresywny i projektujący nowe myślenie o najnowszej poezji charakter *Splątane obiekty* można by pewnie określić mianem pracy awangardowej. Jednak filologiczne, konserwatywne wręcz w porównaniu chociażby z podejściem Kałuży, przywiązanie Świeściak do kategorii awangardy można oceniać pozytywnie ze względu na walor dialogu z tradycją, przemyślanego przedstawienia i odświeżenia dziedzictwa awangardy. Sama autorka widzi potrzebę narracji awangardowej w związku z konkurencyjną, bezproduktywną jej zdaniem, narracją o końcu sztuki. Jak pisała Maria Delaperrière: „Awangarda jest wieloznaczna nie tylko dlatego, że złożyły się na nią różne i często przeciwstawne kierunki, ale również dlatego, że ożywa w recepcji, a ta jest zmienna, ruchliwa i czasem zaskakująca”¹⁴. Jednak nie tylko recepcja wydaje się tu istotna. Awangarda okazuje się na tyle zaskakująca w swoim teoretyczno-praktycznym rezerwuarze, że jej martwy według wielu krytyków status może stanowić o jej sile. Mann pisał, że śmierć

¹² Wydanej w tym samym roku (2019) co książka Świeściak, więc nieobecnej w bibliografii.

¹³ A. Kałuża, *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Kraków 2019, s. 19.

¹⁴ M. Delaperrière, *Awangarda w stanie post-istnienia*, w: *Widnokregi literatury – wielogłosy krytyki: prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel, Kraków 2015, s. 161.

awangardy nie jest jej wygaśnięciem, ale najbardziej produktywnym momentem i korzystnym stanem¹⁵: „stanie się historią, jak już awangarda zdążyła się nauczyć, nie oznacza bynajmniej pozostania w tyle, ale bycie zapamiętaną i przywoływaną właśnie jako historia, opowieść, narracja, lekcja, tekst – bycie zachowaną jako pozostawiona w tyle”¹⁶. Przeszarżałość pojęcia awangardy jest zgodnie z teorią Manna jej siłą, gdyż podobnie jak inne sprzeczności, wpisana jest w charakter awangardy, co książka Świeściak, sięgająca zarówno do tradycji awangardy, odświeżająca ją poprzez zaakcentowanie splotu autonomii i zaangażowania oraz zaaplikowanie do najnowszej poezji, doskonale pokazuje.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa: PWN.
- Barcz Anna (2016), *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 6, s. 143–159.
- Boruszkowska Iwona, Kmiecik Michalina, Kornhauser Jakub (2020), *Teorie awangardy – wstępne rozpoznania*, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 7–15.
- Delaperrière Maria (2015), *Awangarda w stanie post-istnienia*, w: *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki: prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 157–168.
- Kałuża Anna (2019), *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kornhauser Jakub (2017), *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Leiderman Mark (2018), *Modernizm i awangarda: pokrewieństwa i różnice*, przeł. A. Ścibor, „Teksty Drugie” nr 5, s. 195–211.
- Mann Paul (2020), *Śmierć-teoria awangardy*, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 179–221.
- Orska Joanna (2019), *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, s. 628–648.
- Orska Joanna (2020), *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, nr 1 (43), s. 57–73.

¹⁵ P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, s. 179–180.

¹⁶ Tamże, s. 219.

- Stankowska Agata, Telicki Marcin, Lewandowska Agata [red.] (2018), *Widzenie awangardy*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Świeściak Alina (2019), *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią i zaangażowaniem*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójtowicz Aleksander (2021), „Żyjemy, walcząc z przyrodą”. *Pierwsza awangarda i antropocen*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 1(113), s. 174–188.

Commitment and Autonomy of Avant-Garde Poetry

Abstract

The article reviews in the context of contemporary avant-garde theories the book by Alina Świeściak *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią i zaangażowaniem* [The Art Factor. Polish Avant-garde and Post-avant-garde Poetry Between Autonomy and Commitment]. The reviewed monograph is a discussion of examples of poetry of the historical avant-garde, neo-avant-garde and post-avant-garde and demonstrates the intertwining tendencies that liberate literature and engage it socially. According to the author of the review, Świeściak remains sensitive to both historical and ahistorical definitions of the avant-garde. In the researcher's proposed interpretations, the interplay of autonomy and engagement was shown in different perspectives, depending on the unique character of the poetics in question.

Keywords: Polish poetry after 1989, avant-garde, neo-avant-garde, aesthetics, autonomy, engagement