

„Kres obiektywny”. O trzech likwidacjach awangardy (Adam Ważyk, German Ritz, Julia Fiedorczuk)

By zacząć od początku: termin „awangarda” trafił do polskiej krytyki stosunkowo późno – w roku 1922 Tadeusz Peiper w artykule *Nowa poezja hiszpańska* napisał o ultraizmie, że „proklamuje swoją przynależność do ogólnoeuropejskiego ruchu »awangardy« literackiej”¹. To cudzysłowowe użycie słowa „awangarda” miało charakter daleki od opisowej ścisłości². Co ciekawe, termin ten wcześniej nie stawał się w Polsce sztandarowym pojęciem manifestów rewolucji artystycznych (tę funkcję pełniły epitety „nowy”, „nowoczesny”³), silnie pojawił się w polskiej krytyce literackiej dopiero w latach trzydziestych, gdy nastąpiły już pierwsze likwidacje awangardowych ruchów (oznajmiane przez samych ich twórców), gdy doszło do „osłabienia awangardowego naporu”⁴. Termin „awangarda” staje się zatem dla krytyki ważny w momencie radykalnego negocjowania projektu literatury⁵.

¹ T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*, [w:] tegoż, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 78.

² Szczegółowo te – jak je nazywa – „sporadyczne” („raczej jako frazeologiczna zbitka niż syntetyzujące nazwanie określonego zespołu zjawisk artystycznych”), pierwsze pojawienia się terminu „awangarda” w polskiej krytyce literackiej relacjonuje Grzegorz Gazda (zob. tegoż, *Kształtowanie się pojęcia awangardy*, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983, s. 14 i nast.).

³ Por. tamże, s. 15.

⁴ Tamże.

⁵ W tym sensie zdanie, którym zamyka Marek Zaleski *Wstęp* swojej książki *Przygoda drugiej awangardy* (Wrocław 2000, s. 13), wynotowane z jednej z rozmów z Adamem Ważykiem: „Nowatorstwo bez daty jest nonsensem”, dobrze pokazuje newralgiczną rolę awangardowego imperatywu nowatorstwa, radykalnego eksperymentu w dwudziestowiecznych polskich sporach o literaturę.

Słowo o narracyjności awangardy

Swoje rozważania o „awangardowych tradycjach dla polskiej poezji” Joanna Orska⁶ otwiera próbą określenia granic awangardy w historii literatury dwudziestolecia międzywojennego. W przeprowadzonej rekonstrukcji wskazuje przede wszystkim na zasadniczą rolę, jaką odegrała w tym względzie dyskusja nad „poezją proletariacką”⁷ – to w jej ramach ujawnia się „podstawowy, antynomiczny charakter autonomii”, to tu na sile przybierają sprzeczne dążenia „pomiędzy wewnętrznymi, estetycznymi zobowiązaniami a nieodłącznymi od nich krytycznymi aspektami i koniecznością społecznego zaangażowania sztuki”⁸. Ta diagnoza pozwala Orskiej wyznaczyć dwie granice międzywojennej awangardy, które miały przesądzać także o kształcie dyskusji powojennych – są nimi granica autonomii i granica zaangażowania. Konsekwencje takiego ograniczenia awangardowego eksperymentu i nowatorstwa były dwojakie: po pierwsze, na trwałe w dyskursie krytycznym zaagościły spory o elitaryzm poezji niezrozumiałej (zaraz po 1945 roku przybierały one formę zarzutu „formalizmu”, laboratoryjnego stosunku do poezji); po drugie, doprowadziły do nieufności wobec radykalnego eksperymentu, co z kolei – w perspektywie całej formacji modernistycznej – zaowocowało w polskiej poezji dominacją „klasycznego”, wysokomodernistycznego nurtu.

Z tak zarysowanymi początkami likwidacji awangardy w polskim dyskursie krytycznym trudno się nie zgodzić – echa dyskusji o poezji niezrozumiałej powracają po dzień dzisiejszy. Do uwag Orskiej warto jednak – moim zdaniem – dodać dopowiedzenie. Niestrudzony krytyk powrotów awangardy w wieku dwudziestym, Hal Foster, w swojej znakomitej książce *Powrót Realnego* stawiał przed krytyką następujące wyzwanie:

Najważniejsze dziś zadanie to zrozumienie skomplikowanego związku między przedwojennymi i powojennymi awangardami, a więc podjęcie teoretycznego problemu przyczynowości, czasowości i narracyjności awangardy. To zadanie nie jest szczególnie oryginalne, choć coraz więcej od niego zależy⁹.

⁶ Por. rozdział *Awangardowe tradycje dla polskiej poezji* w książce Joanny Orskiej *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (Kraków 2004, s. 299–413).

⁷ W tej sprawie por. także uwagi Grzegorza Gazdy ze szkicu *Kształtowanie się pojęcia awangardy* (dz. cyt.).

⁸ J. Orska, dz. cyt., s. 307.

⁹ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 30.

Foster podejmuje to zadanie, choć od razu wskazuje, że żadna prosta narracja (czy to osadzona w idei ewolucji, upadków, czy w dynamice przełomów i cezur) nie jest w stanie opisać skomplikowanej relacji antycypacji i rekonstrukcji między kolejnymi powrotami awangardy¹⁰. Odwołuje się więc autor *Powrotu Realnego* do opisów modeli czasowości w myśli Freuda – wskazuje na prawidłowość, według której „jakieś wydarzenie zostaje zarejestrowane wyłącznie za pośrednictwem innego, które je wtórnie koduje; stajemy się tymi, którymi jesteśmy, jedynie w efekcie takich opóźnionych działań (*Nachträglichkeit*)”¹¹. Historyczne powroty awangardy mają podobną strukturę – dodaje krytyk – jako proces nieustannych protencji i retencji.

Choć kolejność nazwisk w podtytule mojego tekstu mogłaby sugerować uporządkowaną – chronologicznie – prezentację zjawiska, które nazywam tu „likwidacjami awangardy” w krytyce powojennej, moje ambicje są innej natury. Likwidacje awangardy (podobnie zresztą jak jej powroty) nie przebiegały w jakimś systematycznym rytmie (choćby nawet uwodząco pociągający wydawać się mógł porządek sinusoidy powrotów i likwidacji); bliższa im jest intensywność sporu, negocjowania określonego kształtu poezji, literatury (nieustanny proces antycypacji przyszłości i rekonstrukcji przeszłości). Wybieram zatem strategię opisu trzech wariantów tego negocjowania. Odpowiednio przeprowadzoną przez: Adama Ważyka – likwidację z pozycji proawangardowej, Germana Ritza – z pozycji antyawangardowej, Julii Fiedorczuk – z pozycji postawangardowej.

Edward Balcerzan w klasycznym tekście *Wieloznaczność „awangardy”* pytał: „Czy istnieje awangarda trzecia, szósta, jedenasta?”¹². Chciałbym przeformułować to zdanie i zapytać: Co oznacza pierwsza, druga, trzecia likwidacja awangardy?

Pro-

Książka Adama Ważyka *Dziwna historia awangardy*¹³ funkcjonuje w świadomości krytyków i historyków literatury – od samego początku, już od

¹⁰ Por. tamże, s. 37.

¹¹ Tamże, s. 53–54.

¹² E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”*, [w:] *Lektury i problemy*, wybór i oprac. J. Maciejewski, Warszawa 1976, s. 370.

¹³ Por. A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976. Dalej skrót DHA wraz z oznaczeniem strony, z której pochodzi cytat.

pierwszych recenzji w prasie kulturalno-literackiej – jako próba rekapitulacji przygód (i paradoksów) nowatorskich (czyli awangardowych) projektów poetyckich dwudziestolecia międzywojennego¹⁴, czy – jak chciałby sam autor – „zupełnie zmienionej atmosfery intelektualnej” tego czasu (DHA, 6). O ile jednak pamięta się o początkach awangardy, na które wskazuje Ważyk („symbolizm emocjonalny ustępował miejsca pojęciowemu, tajemniczość zmieniała się w grę z czytelnikiem” [DHA, 18]), o tyle rzadziej wskazuje się zarówno na wątpliwości, którymi opatrzone są te rekonstrukcje, jak i granice awangardy, jej punkty domknięcia, kresy; a te wyraźnie zostały jednak w tej książce zaznaczone. To one będą mnie tu interesowały.

Z jednej strony oddziela Ważyk „ambicje nowatorskie czy awangardowe” od poezji skamandryckiej, przypisując jej umiejętność zagospodarowania oczekiwań, które czytelnicy zwykli wiązać z tzw. „popularnym spojrzeniem na życie czy popularnym oglądem świata” (DHA, 38). Poezja skamandrycka oscylowała zatem między dwiema biegunowymi możliwościami: ukłasycznionego, lirycznego dyskursu i opisu (opieranego zwykle na wyraźnie zarysowanym tle obyczajowym, który nadawał obrazom konkretności) oraz symbolizmu popularnego – jak nazywa go autor *Dziwnej historii...* – „tajemniczość rozrzedzona redukuje się do dziwności wybranego zdarzenia czy wyjątkowej chwili” (DHA, 39). I choć zastrzega Ważyk wyraźnie, że ma świadomość ograniczeń wynikających z tak „abstrakcyjnego worka” (DHA, 40) charakterystyki skamandryckiej kultury słowa, opisuje jednak bardzo wyraźnie ten wzorzec liryczności, by wskazać na granicę dzielącą go od sztuki awangardowej. W ten sposób – na potrzeby charakterystyki sytuacji dwudziestolecia – udaje się wyznaczyć granicę między poezją awangardową i nieawangardową w sytuacji, w której tworzydła młodopolskiej tajemniczości (młodopolski sentymentalizm) zostały już rozbite.

Z drugiej strony problematycznym punktem w rekonstruowanej przez Ważyka historii kształtowania się podstawowych dążeń awangardy międzywojennej (które charakteryzował jako taką „wizję życia codziennego [która byłaby] odarta ze związków nawykowych, jakie nam narzuca ogląd popularny, ze związków wpajanych przez odziedziczoną kulturę i zwłaszcza przez konwencje poetyckie” [DHA, 77]) okazuje się twórczość „poety nieskazitelnie dośrodkowego”, młodego Czesława Miłosza. To tu dokonuje się obiektywny kres awangardy:

¹⁴ Por. np. M. Baranowska, *Wiek awangard*, „Polityka” 1977, nr 17.

Powiązanie wizji z dyskursem, przywrócenie dyskursowi samodzielnej wartości intelektualnej oznaczało wyjście z awangardy. Nie widzę innych oznak, które można by było uznać za jej kres obiektywny. (...) Okres Dwudziestolecia dawał szansę gruntownego odnowienia poezji. Awangarda skorzystała z tej szansy, jak potrafiła i gdzie potrafiła (DHA, 90).

Miłosz – tworzący od samego początku „poza zasięgiem widma młodopolskiego” – wprowadza do swoich wierszy szeroki horyzont humanistyczny i to ten gest sprawia, że utwory autora *Trzech zim* uzyskują konstrukcyjne oparcie w „akcencie końcowym” (DHA, 89). Ważyk czyta w swojej książce drugi i trzeci wiersz tomu Miłosza z roku 1936, *Pieśń* i *Bramy arsenału*. Pierwszy z nich owym „akcentem końcowym” czyni „codzienny tryb pracy”, w drugim tę funkcję pełni „uroda życia”. Zatem podczas gdy podstawową funkcją zestawień awangardowych (juktapozycji) było „ukazywanie złożonego charakteru rzeczywistości bez dążenia do konkluzji”, młody Miłosz wychodzi z awangardy, wprowadzając w te zestawienia ich uporządkowanie, ich upodrządnienie wobec akcentu końcowego. Ten analityczny bieg myśli – jako zasada konstrukcyjna wierszy z *Trzech zim* – miał doprowadzić Miłosza po wojnie do modelu poezji „jasnej i precyzyjnej” (której konstrukcyjny porządek podporządkowany jest dyskursywnie wyrazistej myśli, argumentowi).

Skrótowa lektura dwóch wierszy Miłosza przeprowadzona przez Ważyka w *Dziwnej historii awangardy* wydaje się bardzo ciekawa. Na poziomie analizy kompozycyjnej wskazuje on bowiem na to, co dla wnikliwych interpretatorów tych utworów stawało się ich uzasadnieniem. I tak Aleksander Fiut pisał, że to „przestrzeń sakralna, a więc wieczna, unieruchamiająca czas (...) jak gdyby zagarnia przestrzeń fizykalną i psychiczną”, że zarówno przestrzeń wizji, jak i przestrzeń fizykalna są „interpretowane przez symbole przeszłości, pochodzące głównie z Biblii i antyku” (to o wierszu *Bramy arsenału*)¹⁵, że utwór *Pieśń* opowiada o szczególnym w tej poezji „odczuciu wieczności w chwili”¹⁶. Znaczącą w tym kontekście uwagę notuje też w tekście *O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu* Arent van Nieukerken, który zauważa z jednej strony związki wiersza *Bramy arsenału* z przywodzącymi na myśl raczej nadrealistyczne wpływy (niż młodopolskie inspiracje) onirycznymi sekwencjami gwałtownych obrazów,

¹⁵ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 49–51.

¹⁶ Tamże, s. 42.

z drugiej jednak bardzo wyraźnie zastrzega, że „symbolistyczny pejzaż duszy w poezji Miłosza od samego początku był też krajobrazem moralnym”¹⁷.

Ważyk wikła więc swoje rozważania o obiektywnym kresie awangardy w spór, który uruchomił przed wojną sam Miłosz w tekście *Kłamstwa dzisiejszej poezji*. W szkicu tym – jak wskazuje Joanna Zach w książce *Miłosz i poetyka wyznania* – autor *Trzech zim* z pozycji moralisty przypuszcza frontalny atak na podstawy awangardowej estetyki¹⁸. Miłosz podejmuje „wysiłek poszukiwania prawdy”, odsuwa zaś zależności swojej poezji od „mód estetycznych i bezpośredniej (politycznej) aktualności”¹⁹. Jego atak – jak zauważył Marek Zaleski – przebiegał w dwóch kierunkach. Po pierwsze, uderzał w tych, którzy nazbyt przejęli się lekcją awangardy i popełnili błąd doktrynerstwa, sprowadzając swoją twórczość do wytwarzania „poetyckich preparatów”, „babraniny w metaforach, chwytach i wynalazkach” (a więc poświęcając poezję idei autonomii). Po drugie, Miłosz uderzał w jałowe artystostwo, elitaryzm poddający się złudzeniu „wyjęcia spod prawideł, którym podlegają tłumy” (a więc ostrze wymierzone tu było także od strony społecznego zaangażowania)²⁰.

Ten atak na pozycje awangardy tłumaczy być może jej instrumentalne wykorzystanie, z którym mamy do czynienia choćby w takim utworze jak *Brzytwy* (drukowanym przez Miłosza w czwartym numerze „Linii” z roku 1932). Napisany on został w łatwej do rozpoznania poetyce, znalazł więc szybko uznanie w oczach Jalu Kurka. Cytuję początek i koniec tego utworu:

O ósmej rano brzytwy z chrupotem prą w zarostach
na czwartym piętrze domu świeżego od mrozu.
Nowego paroksyzmu młody esteta dostał
gdy ryczał pod prysznicem wywalając ożór.

Śnieg na górach soczysty, dymią włochate konie.
(...)

¹⁷ A. van Nieukerken, O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu, [w:] *Poznanie Miłosza* 2, cz. 1: 1980–1998, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 385–386.

¹⁸ Por. „Miłosz nie zamierza podejmować dyskusji z konkretnymi założeniami programowymi, nie interesują go wiersze poszczególnych autorów – w tym tkwi sedno prowokacji. To zignorowanie poziomu szczegółowych manifestacji świadomości estetycznej awangardy oznaczało zwrot ku źródłowym pytaniom epistemologicznym” (J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, s. 29).

¹⁹ Tamże, s. 31.

²⁰ M. Zaleski, dz. cyt., s. 256–257.

Dzieje
dzieje
takie były dzieje człowieka.

Czas jak koń z lekkim śmiechem nad urwiskiem niósł²¹.

Elementy powracające, rozwijane w kolejnych metaforycznych połączeniach, budujące widzialną jedność utworu – to brzmieć może zarazem jak komentarz do cytowanego fragmentu i najkrótszy wypis z Peiperowskiej definicji poematu. A jednak powtórzenia te muszą robić wrażenie dość mechanicznych, ledwie sprawnie wypracowanych²². Tłumaczą zatem ostre wystąpienie Miłosza z *Kłamstwa dzisiejszej poezji* z lipca 1938 roku.

To w tej Ważykowej likwidacji awangardy krystalizuje się ciekawa, moim zdaniem, konfiguracja zależności. Awangardowy, oparty na jukstapozycyjnych zestawieniach model wiersza (tak wyraźnie powracający, przypominany ostatnio choćby przez Andrzeja Sosnowskiego²³) wchodzi w spór z – jak chciałbym go tu nazwać – innym, alternatywnym modernizmem²⁴ Czesława Miłosza, alternatywnym wobec Wysokiego Modernizmu²⁵. Jego charakterystykę dałoby się przedstawić w trzech przybliżeniach. Po pierwsze, byłaby to próba „uchylenia modernistycznego projektu”, wyjścia poza samą debatę o modernizmie²⁶. Po drugie, prymat świadomości w ramach tej alternatywy miałby zostać zastąpiony przez wyobraźniową dominację²⁷. Po trzecie wreszcie, rzeczywistość społeczna, humanistyczna miała by tu zostać włączona w wyraźny, nadrzędny kontekst podarwinowski²⁸. Wszystkie te trzy elementy staną w centrum Miłoszowego projektu literackiego (od *Ziemi Ulro* po *Traktat teologiczny*).

²¹ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 42.

²² Wiesław Paweł Szymański zastanawiał się nawet, czytając *Brzytwy*: „Czy poeta zakpił tu sobie, a redaktor »Linii« na kpinię się nie poznał, czy po prostu nie udało mu się napisać dobrego awangardowego wiersza?” (tegoż, *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1967, s. 74).

²³ Por. A. Sosnowski, *Posłowie*, [w:] A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011, s. 102–116.

²⁴ Odwołuję się tutaj do koncepcji Tima Hunta z tekstu *The Modern Poet as Antimodernist*, [w:] *Critical Essays on Robinson Jeffers*, red. J. Karman, Boston 1990, s. 245–252.

²⁵ Por. także w tej sprawie: T. Cieślak-Sokołowski, „Poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem”. O granicach wierszowości w serii przypisów do utworu „Zmieniał się język”, „Czytanie Literatury” 2012, nr 1, s. 111–127.

²⁶ Por. T. Hunt, dz. cyt., s. 246.

²⁷ Por. tamże, s. 249.

²⁸ Por. tamże, s. 248.

Anty-

Szkic Germana Ritza *Choroba na brzydotę rzeczywistości i tęsknota za pięknem sztuki, czyli koniec polskiej awangardy*²⁹ otwiera uwaga o jubileuszu osiemdziesiątych urodzin Czesława Miłosza, którą krytyk kontrapunktuje pytaniem o poszukiwanie „modelowych wzorców” przez polską poezję, intensywnie dotkniętą „końcem (...) epoki” (CH, 133). Miłosz okazuje się tu – ponownie – pisarzem broniącym „charakteru poezji jako komunikatu, *mimesis*, wyrazu piękna”; mimetyczna i zaangażowana w rzeczywistość poezja ma tu być „wyzwoleniem z poetyckiego modelu awangardy”, „najowocniejszym” – jak dodaje Ritz – wyzwoleniem w polskiej poezji powojennej. Tę owocność krytyk bada na przykładzie czterech poetów (Tadeusza Różewicza, samego Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego). Pisz:

Spróbuję uchwycić cztery etapy odejścia od awangardy. Zgodnie z nimi będziemy coraz dalej od awangardy, aż wreszcie koniec awangardy okaże się już tylko jej okresem poawangardowym (CH, 134–135).

Różewicz w tym opisie oznacza odejście stosunkowo najbliższe od historycznej awangardy – odejście neoawangardowe (wyraźne podkreślenie „językowości” wiersza prowadzi jednak poetę do poszukiwania prostego, humanistycznego komunikatu, choćby nawet owo poszukiwanie kończyć się miało „niemożnością sensownego mówienia”; wiersz Różewicza zdaje się też „przekształcać język w narzędzie dyskursu filozoficznego”), Miłosz i Herbert reprezentują odejście na zasadach neoklasycyzmu (refleksja poetycka włącza się tu do aktualnych dyskusji o roli literatury; wiersz staje się przestrzenią „rozważań nad koniecznością poezji moralnej”, przy czym rozważania te odbywają się w ramach poszukiwań „przedawangardowej estetyki” i następnie – w przypadku Herberta – w wiernym „trwaniu przy estetyce piękna”), Zagajewski zaś – postmodernistyczne (polegające na wyzwoleniu z poezji zaangażowanej).

W likwidacji awangardy Ritza wyraźnie zarysowane zostaje – jak w alternatywie Miłosza, którą wnikliwie zdawał się dostrzegać Ważyk – odsunięcie

²⁹ Por. G. Ritz, *Choroba na brzydotę rzeczywistości i tęsknota za pięknem sztuki, czyli koniec polskiej awangardy*, tłum. J. Łukosz, „Twórczość” 1992, nr 7/8. Dalej skrót CH wraz z oznaczeniem strony, z której pochodzi cytat.

z debaty o modernizmie na rzecz przywrócenia modelu poezji wiernej humanistycznemu przesłaniu, moralnej sankcji. Z perspektywy lat wypada zauważyć, że bodaj tylko poezja Różewicza temu odsunięciu ostatecznie się wymknęła.

Post-

Julia Fiedorczuk w tekście *Paradoksy i oksymorony*³⁰ zapisuje zdanie, które brzmi jak wyrok: „Awangarda nie istnieje”. Przyjrzyjmy się konstrukcji całego argumentu krytyczki:

Nawiązując do języka psychoanalizy, można by skonstatować, że awangarda, podobnie jak Lacanowskie nieświadome, nie ma statusu ontycznego. Awangarda nie istnieje. Awangarda objawia się jedynie pod postacią nieobecności, w swoim własnym nieuchronnym zanikaniu. Odgrywanie tego paradoksalnego procesu przez kolejnych autorów nosi znamiona zjawiska, które Freud określił jako przymus powtarzania, a Lacan – jako automatyzm porządku symbolicznego, czyli jego skłonność do reprodukcji samego siebie, bez końca (PiO, 234).

Kres awangardy jest tu równoznaczny ze świadomością, że nie da się już niewinnie obwieszczać powrotu awangardy (ale i pieczołowicie jej likwidować), ponieważ utracone zostało panowanie. Powroty awangardy są jak Lacanowskie połowiczne mówienie (*mi-dire*), domagają się interpretacji, rekonstrukcji, retencji.

Kontekstem dla tej tezy jest podjęta przez Fiedorczuk polemika z tezami jednej z najważniejszych krytyczek amerykańskich, Marjorie Perloff. Autorka *Paradoksów i oksymoronów* zauważa, że dualistyczny podział, który w pisarstwie Perloff pozostaje niezmienny w kolejnych książkach³¹ („z grubsza rzecz biorąc, podział na mainstream i awangardę”), jest „anachroniczny”, ponieważ „ma swoje źródło w modernizmie” (PiO, 225). Uwaga ta nie przeszkadza jednak Fiedorczuk przyznawać:

³⁰ Por. J. Fiedorczuk, *Paradoksy i oksymorony (o poezji i krytyce w USA na przełomie wieków)*, „Literatura na Świecie” 2010, nr 11/12. Dalej skrót PiO wraz z oznaczeniem strony, z której pochodzi cytat.

³¹ Szczegółowe omówienie dorobku krytycznego Marjorie Perloff zob. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, *Posłowie. Szczególne konstelacje*, [w:] *też*, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, tłum. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, s. 269–292.

„(...) nie odrzucam przeprowadzonych przez nią [Perloff] odczytań konkretnych tekstów, ani też nie kwestionuję jej wyborów estetycznych (nawiązując do pewnego zabawnego dualizmu, zaproponowanego przez Jennifer Ashton, mogłabym napisać, że również mnie bliżej jest do kanonu Perloff niż do kanonu Helen Vendler)” (PiO, 227). W tych deklaracjach usłyszeć można uznanie dla oszałamiającego warsztatu krytycznego Perloff (dla jej fenomenalnych odczytań konkretnych wierszy), ale i wyłaniającej się z jej pisarstwa krytycznego szczególnej konstelacji poetów modernizmu XX i XXI wieku.

Dlaczego jednak Perloff niestrudzenie obstaje przy tym kłopotliwym odróżnieniu mainstreamowej normy liryczności i poetyk „awangardowych”? Odpowiedź najprostsza byłaby taka: ta właśnie wciąż silnie obecna (w świadomości czytelników, w świadomości tych, którzy rozdają laury poetyckie itd.) norma liryczności daje możliwość rozpoznawania, zinterpretowania (i nieprzegapienia w krytycznym nasłuchu bieżącej sceny poetyckiej) różnorodnych wariantów poezji w tymże lirycznym mainstreamie się niemieszczącej. W *Modernizmie XXI wieku* odnajdujemy także inne pragmatyczne uzasadnienie:

Tak zwane *Białe pudełko* z roku 1966 (*À L'Infinifif*) zawiera zapissek datowany na 1913 rok, w którym Duchamp pyta: „Czy można tworzyć dzieła, które nie są dziełami »sztuki«?”. Implikacje tego pytania, które Duchamp zadawał na wiele sposobów w trakcie swojej kariery, pobrzmiwały przez cały wiek XX i stale zmieniały nasze myślenie o granicach sztuki. W sztukach wizualnych, intermedialnych i multimedialnych (czy też, jak jest w przypadku *ready-mades* i pudełek, inno-medialnych) dzieła nie miały być już efektem nowatorstwa. W przypadku poezji jednak konwencje umierają powoli³².

Trudno dyskutować z tymi stwierdzeniami – tych kilka zdań pozwala zrozumieć nieubłaganą specyfikę myślenia o współczesnej poezji. W tekście z roku 1997 zatytułowanym *What We Don't Talk about When We Talk about Poetry* Perloff zauważała, że tę specyfikę dobrze obrazuje różnica między recenzentstwem poetyckim w poczytnych magazynach (tu rzeczywiście „konwencje umierają powoli”³³) a krytyką poetycką słabo w tychże

³² M. Perloff, dz. cyt., s. 113.

³³ Krytyczka pisze wprost: „prasowy dyskurs o współczesnej poezji (...) jest w dużej mierze impresyjny, ignorancki i filisterski” (M. Perloff, *What We Don't Talk about When We Talk about Poetry: Some Aporias of Literary Journalism*, [w:] tejsze, *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*, Evanston 2004, s. 172).

poczytnych magazynach reprezentowaną (świadomą jednak, że konwencje dawno umarły).

Fiedorczuk wprowadza w swoim tekście inne jeszcze uzasadnienie – pisze: „(...) śmiem twierdzić, że poezja najciekawszych autorów L=A=N=G=U=A=G=E (...) jest najmocniejsza wtedy, kiedy dystansuje się od swoich awangardowych aspiracji” (PiO, 235). To ciekawy moment, ponieważ pozwala dostrzec, jak krytyczka buduje perspektywę uwolnienia poezji (w tym wypadku kręgu amerykańskich poetów Language) od przymusu powtarzania; przeprowadza więc skuteczną terapię dyskursu likwidacji awangardy. Zawieszając z konieczności rozważania, czy taki gest może okazać się skuteczny, warto zauważyć, że szkic Fiedorczuk istotnie przesuwa akcenty likwidacyjne. „Awangarda nie istnieje” – to postulat w sporze toczonym o uprzywilejowaną pozycję w przestrzeni publicznej³⁴.

✱

W swoim tekście podjąłem jeden ledwie, choć – jak mi się wydaje – istotny wątek krytycznych dyskusji o kresach awangardy. Niezależnie od tego, co zostało tu powiedziane, warto także pamiętać, że dyskurs likwidacyjny awangardy ma swoje silne punkty odniesienia (protencji i retencji). To skomplikowana sztafeta. Wstępną prezentację problemu w wieku XX, „wieku awangardy” podejmuje choćby Andrzej Książek w szkicu *Koniec awangardy a sztuka końca wieku*³⁵. Badacz zwraca uwagę, że teza o wyczerpaniu awangardy może towarzyszyć różnym diagnozom – niemożliwości awangardy w dzisiejszym ponowoczesnym świecie (Zygmunt Bauman);

³⁴ Por. uwagi Grzegorza Jankowicza i Anny Kałuży z tekstu *Poezje teraz!* („Tygodnik Powszechny” 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/poezje-teraz-28201> [data dostępu: 17 sierpnia 2015]): „Niektórzy obwieszczają, że czytelnicy ignorują poezję, ponieważ poeci zerwali odwieczny pakt o wzajemnej zrozumiałości. Wiersze współczesnych twórców są niezrozumiałe – mówią jedni – a powinny być proste i dosadne, komunikatywne jak pogodny. Niezrozumiałość to zasadnicza cecha poezji – odpowiadają im zwolennicy ambitniejszych wyzwań artystycznych – nie należy więc oczekiwać od wiersza uproszczeń i ułatwień. Jeszcze inni sugerują, że poezja utraciła dawne znaczenie, bo dziś nie ma już wielkich poetów. Byli z nami jeszcze chwilę temu: Miłosz, Różewicz, Herbert, Szymborska. Gdzie ich następcy? Na scenie poetyckiej rządzi pustość, powstają efemeryczne publikacje, niszowe projekty, niepoważne i nietrwałe. (...) spory o zrozumiałość/niezrozumiałość poezji dotyczą kwestii politycznych i ekonomicznych, gdyż chodzi w nich o ustanowienie instytucjonalnej przewagi jednych (np. zrozumiałych) nad drugimi (np. niezrozumiałymi)”.

³⁵ A. Książek, *Koniec awangardy a sztuka końca wieku*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszcza, Kraków 2006, s. 75–87.

kresu awangardy wobec wyczerpania się jej potencjału negatywnego, zniknięciu odwiecznego przeciwnika, czyli mieszczaństwa (Octavio Paz); zmierzchu awangardy ze względu na jej przesunięcie ku utopii (Herbert Marcuse); kresu awangardy, do którego przyczynił się rynek artystyczny, czyniąc z awangardowej niezrozumiałości symbol dystynkcji. Wieloznaczność kresów awangardy nie pozwala domknąć jej historii. Na zakończenie wypada sparafrazować zdanie Hala Fostera: w literaturze, jak w psychoanalizie, krytyce nie ma końca³⁶.

³⁶ Por. H. Foster, dz. cyt., s. 39.