

Teoria awangardy Europy Środkowej i Wschodniej a problem powtórzenia

I. Awangarda: nowość jako powtórzenie

Mit awangardy jest niewątpliwie mitem nowości. Wyrasta on z przekonania o możliwości wykreowania takiej sztuki, która przywróci człowiekowi jego dziewicze oko, która w zupełnie inny, niepowtarzalny sposób uchwyci zmieniające się warunki społeczne, techniczne czy cywilizacyjne. Właściwie wszystkie europejskie ruchy awangardowe – od futuryzmu po konstruktywizm – oddają cześć pojęciu nowego, deprecjonując jednocześnie to, co tradycyjne czy zachowawcze¹.

Presja innowacyjności przenosi się zaś z praktyki na teorię: większość teoretyków awangardy próbowała podążać śladem samych artystów, podkreślać ich nowatorstwo i poszukiwać świadectw owych wielkich przemian, jakich awangarda dokonała w dziejach sztuki. Jedną z najważniejszych prac teoretycznych poświęconych sztuce początku XX wieku – *Teoria awangardy* Petera Bürgera – modelowo wpisuje się w schemat przytakiwania awangardzie i jej mitologii nowości. Bürger, prezentując sztukę początku wieku jako sprzeciw wobec instytucji i próbę przywrócenia działalności artystycznej statusu praktyki życiowej, opisuje ją w kategoriach radykalnego odcięcia się od przeszłości: historycznego pęknięcia². Dlatego między innymi jako jedną z najważniejszych cech sztuki

¹ Zob. m.in.: F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futurystów*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 148–154; *Manifest dadaistyczny* (1918), tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] tamże, s. 310–315; L. Chwistek, *Wrogowie formizmu i ich psychologia*, [w:] tegoż, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, wybór i przedmowa K. Estreicher, Warszawa 1960, s. 89–93.

² P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 27–28, 61–62.

awangardowej wymienia nowość, będącą czymś więcej niż zerwaniem z dotychczasowym systemem przedstawiania³. To, co faktycznie według niego podlega przeformułowaniu, to sama definicja dzieła. Przystaje ono być skończonym artefaktem, zmieniając się w manifestację – utwór otwarty na odbiorcę, kwestionujący swoją własną tożsamość, powielony – kopię bez oryginału⁴.

W Bürgerowskich rozważaniach warto zwrócić uwagę na dwie kwestie: po pierwsze, lektura awangardowej manifestacji musi polegać na rozwikłaniu stojącego za nią zaplecza conceptualnego⁵; po drugie, dzieło przestaje być wytworem indywidualnego ducha, nie rodzi się w natchnieniu, ale zostaje niejako „wyprodukowane”: umożliwia to jego łatwą „reprodukcję”. Benjaminowska teza o utracie aury u Bürgera zostaje w pełni potwierdzona. Sens sztuki nie wynika z jej wyjątkowości jako rzeczy (indywidualizowanej formy i techniki tworzenia, rozpoznawalnego, naznaczonego obecnością autora stylu); nie sposób już szukać śladu artysty odciśniętego w samym „ciele” artefaktu. Znaczenie dzieła pozostaje czysto myślowe, jest umieszczone poza jego formą fizyczną. Utwór „reprodukowany” (bez względu na to, czy mówimy o plastycznych *ready-mades*, czy o wierszach konwersatoryjnych Apollinaire’a) zostaje zbudowany z elementów zupełnie przypadkowych, wydobytych z kontekstu jednostkowego i użytych na sposób Benjaminowskiej alegorii – jako puste znaki, nieodsyłające już do ludzkiego doświadczenia.

W tym sensie sprawdza się, niewspomniana co prawda przez Bürgera, Adornowska definicja nowości: „To, co nowe, jest plamką ślepą, pustą jak doskonale »to oto« (*Dies da*)”⁶. Nowość jest tu bowiem rozumiana

³ Tamże, s. 75–81.

⁴ Idea dzieła awangardowego jako kopii bez oryginału pojawia się *explicite* w eseju *Oryginalność awangardy* Rosalind E. Krauss: „Z tej właśnie perspektywy siatka [Krauss traktuje siatkę jako podstawowy budulec awangardowego imaginarium w sztukach plastycznych – przyp. M.K.], oznaczająca przestrzeń obrazową za pomocą przedstawiania, potrafi umieścić znaczący wcześniejszego systemu siatek, za którymi stoi jeszcze wcześniejszy system. To perspektywa, w której siatka modernistyczna (...) jest logicznie zwielokrotniona – stanowi system reprodukcji bez oryginału. W tej perspektywie prawdziwy warunek jednego z głównych narzędzi modernistycznej praktyki estetycznej nie wywodzi się z cenionego pojęcia pary, przywołanej przeze mnie wcześniej (dublet oryginalność – powtórzenie), ale z jej dyskredytowanej części, tej, która przeciwstawia wielokrotność pojedynczości, powtarzalne wyjątkowemu, fałszywe autentycznemu, kopię oryginałowi” (R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 168).

⁵ P. Bürger, dz. cyt., s. 103–106.

⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 39.

nie jako wcześniej niezaistniała w historii kultury jakość estetyczna czy ideowa, ale jako puste miejsce, które może się wypełnić znaczeniem⁷. Koncentracja na negatywnym potencjalnie awangardy, czytanie jej przez pryzmat możliwości, a nie zrealizowanych postulatów, a nawet czytanie jej wbrew owym postulatom – okazuje się jedną z ciekawszych interpretacji kategorii nowego. Adorno nie próbuje bowiem kwestionować deklaracji awangardy o jej rewolucyjnym charakterze, jednocześnie zauważa, że tak rozumiany eksperyment starzeje się najszybciej⁸. To, co prawdziwie odkrywcze, nie kryje się ani w mechanicznym odrzuceniu tradycji, ani w koncentracji na nowoczesnej tematyce, ani nawet w formalnej przemianie sztuki dwudziestowiecznej. Sztuka prawdziwie radykalna okazuje się tworzeniem miejsca dla czegoś, czego sama nie umie wypowiedzieć; z tego powodu nieustannie udziela ona głosu temu, co inne, wobec niej zewnętrzne, nieautorskie, zacytowane, wyrwane z rzeczywistości. „Sztuka czarno zagruntowana”⁹ – jak o niej pisze Adorno – przeradza się w punkt wyjścia dla tego, co leży na granicy językowej reprezentacji. Awangarda widziana oczami Adorna staje się zaś sobą w momencie, gdy próbuje zawrzeć w sobie najsakrajniejsze doświadczenie egzystencjalne, a nie gdy oddaje się „estetycznym poszukiwaniom”.

Jeśli więc potraktujemy nowość nie jako przełom, ale jako miejsce puste, mit oryginalności awangardy wspierający się przede wszystkim na odrzuceniu tradycji zostanie podkopany. Każda niezborność awangardowej manifestacji, jej otwarcie, fragmentaryzacja stanowią bowiem ślad po poprzednikach; jak pisze Adorno: „Ślady w materiale i metodach, których chwytą się każde jakościowo nowe dzieło, są bliźniami, tymi miejscami, w których poprzednie dzieła nie udały się”¹⁰. Awangarda w tym kontekście staje się więc celowo nieudanym powtórzeniem; takim, które dokonuje radykalnego przetworzenia, destruując (czy może dekonstruując?) tekst powtarzany. Czy jednak tego rodzaju „niefortunność” nie zawiera się w każdym powtórzeniu?

⁷ Czy może raczej bezznaczeniowością, jeśli trzymać się Adornowskiej definicji sztuki nowej jako „wypowiadającej sens swej bezsensowności” (tamże, s. 280).

⁸ Tamże, s. 70.

⁹ Tamże, s. 74.

¹⁰ Tamże, s. 66.

II. Derrida i nieudane powtórzenie

Tomasz Załuski już we wstępie do swojej książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie* pisze:

Aby zaistnieć, powtórzenie jako wystąpienie jeszcze raz tego samego musi nieść ze sobą modyfikację tego, co powtarzane. Musi być połączone ze zdarzeniem się odmienności, a zatem w samej swej strukturze obejmować to, co wydaje mu się przeciwstawiać¹¹.

Jego interpretacja powtórzenia (będąca niewątpliwą reinterpretacją myśli Gilles'a Deleuze'a i Jacques'a Derridy) zakłada więc konieczność pewnej niefortunności wpisanej w sam akt: nie można wyprodukować tego, co już się zdarzyło, a każda reprodukcja jest naznaczona innymi warunkami geopolitycznymi, społecznymi, kulturowymi, a także – a raczej przede wszystkim – posiada „cechę bycia-powtarzającym”¹², która wyklucza ścisłą tożsamość oryginału i kopii. Powtarzanie jest zatem czynnością dialektyczną: zawiera w sobie bowiem przywołanie pierwowzoru i jego przeinaczenie – próbując coś odtworzyć, jednocześnie musi temu zaprzeczyć. W ruchu między pragnieniem odwzorowania a chęcią odcisnięcia swojej własnej sygnatury rodzi się celowo nieudane powtórzenie.

Czy można je jednak określić mianem dialektycznej syntezy? Biorąc pod uwagę, jak ściśle łączy się ono z Derridiańską iterowalnością (rozumianą najprościej jako powtórzenie w inności), możliwość pozytywnej syntezy robi się coraz bardziej problematyczna. Derrida pokazuje nam, że powtórzenie musi być możliwe pod nieobecność zarówno samego wzoru (nadawcy komunikatu), jak i sygnatury powtarzającego. Pismo, uwolnione od tej podwójnej obecności, wciąż pozostanie czytelne – iterowalne. W artykule *Sygnatura, zdarzenie, kontekst* czytamy:

Mój „pisemny komunikat” musi – innymi słowy – pozostać czytelny, jeśli ma funkcjonować jako pismo, to znaczy być czytelnym, mimo że bezwzględnie znikła wszelki konkretny adresat jako taki. Musi być powtarzalny – iterowalny – pod absolutną nieobecność odbiorcy i wszelkich odbiorców, których można określić empirycznie. Owa iterowalność (*iter* pochodzi od *itara*, co w sanskrycie znaczy „inny”, i wszystko, co następuje, można odczytywać jako wyzyskiwanie logiki łączącej powtórzenie z innością) określa cechę samego pisma (...) ¹³.

¹¹ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012, s. 6.

¹² Tamże, s. 5.

¹³ J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, tłum. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 385.

Najważniejsze dla moich rozważań pozostają dwie kwestie podnoszone przez francuskiego filozofa: różnica pomiędzy powtórzeniem (rozumianym tradycyjnie jako przeniesienie pewnego komunikatu, znaczenia, idei czy struktury) a iterowalnością (rozumianą jako powtórzenie, w które wpisane zostaje ryzyko niepowodzenia, wynikające z nieobecności kontekstu wypowiedzi); oraz idea negatywności obecnej w każdym akcie iterowania, wynikająca z wkroczenia tego, co inne w porządek tożsamości.

Pierwszy problem zostaje w wyczerpujący sposób omówiony w książce Załuskiego: przyjmując zasadę iteracji w miejsce zasady powtórzenia, godzimy się z tezą, iż każde powtórzenie stanowi swoiste przetworzenie oryginalnego komunikatu, że w samym charakterze „źródła” mieści się możliwość jego modyfikacji, czego najważniejszą konsekwencją pozostaje fakt, iż

żaden kontekst ani zbiór kontekstów nie wyczerpuje możliwości znaczeniowych bądź funkcjonalnych danej syntagmy, która może się oderwać od każdego kontekstu i bez końca być wstawiana, bez końca tworzyć czy też raczej współtworzyć nowe konteksty, podlegając w nim transformującemu powtórzeniu¹⁴.

Drugi problem – negatywnej resztki uzyskiwanej w procesie powtarzania – niewątpliwie łączy się z poprzednim, jednak się w nim nie wyczerpuje. Negatywność może być tutaj rozumiana na różne sposoby; przede wszystkim jest ona znakiem „niepowodzenia”, które wpisane jest w każdy akt powtórzenia. „Niefortunność” dla Derridy niejako określa sam proces replikacji i – jako nieodłączny składnik – umożliwia go. Margines nieudanych przeniesień konstytuuje wszelkie powtórzenia udane; to, że można komunikat zacytować, powielić, na nowo wykorzystać, pozabawiając go tym samym indywidualnego piętna intencji i sygnatury, decyduje o fortunności jednostkowych zdarzeń¹⁵. Jednocześnie negatywność oznacza też coś innego: jest konsekwencją „rozsunięcia, które oddziela go [znak pisany – przyp. M.K.] od pozostałych elementów wewnętrznego łańcucha kontekstualnego”¹⁶ i pozwala na przeszczepienie w obrębie łańcucha znaczeń, jednocześnie unieważniając kategorię dialektycznej syn-

¹⁴ T. Załuski, dz. cyt., s. 55–56. Derrida opisuje tę kwestię za pomocą metafory ogniw łańcucha: „z racji zasadniczej iterowalności zawsze można wyciąć syntagmę z łańcucha, w którym jest osadzona czy dana, nie pozabawiając go całkowicie możliwości funkcjonowania, jeśli nie – gwoli ścisłości – wszelkich możliwości »komunikowania«. Można ewentualnie wyposażyć go w inne, wpisując go mianowicie bądź *wszczepiając* w inne łańcuchy” (J. Derrida, dz. cyt., s. 387).

¹⁵ Derrida wyjaśnia tę prawidłowość na przykładzie komunikatów o charakterze rytualnym (przysięgi małżeńskiej). Zob. tamże, s. 399.

¹⁶ Tamże, s. 388.

tezy. W *Sygnaturze...* czytamy, że negatywność to wyłanianie się znamienia, które nie daje się znieść w pracy dialektycznej¹⁷. Owo znamię można rozumieć – w duchu Derridiańskiej *Różni* – jako jednoczesne od-ciskanie się w samym znaku (czyli tym, co obecne, terażniejsze) elementu przeszłego i przyszłego; jako rozszczepienie terażniejszości czy obecności także na te składniki, które są w niej nieobecne¹⁸. Wyrывая komunikat z jego kontekstu, otwieramy go na wszelkie przeszłe i przyszłe uwarunkowania – czynimy go nieskończenie relacyjnym. Nie zapominajmy jednak, iż znamię jest przykładem negatywnej dialektyki¹⁹ – celowym unikiem wobec tępej afirmatywności syntezy. Staje się ono tym samym rozmyślną próbą ucieczki przed rozstrzygalnością repliki, ustabilizowaniem relacji pomiędzy tym, co źródłowe i skopiowane.

Owo znamię, nieredukowalna inność każdego powtórzenia, jego celowa niefortunność stanowią najważniejszy – z mojego punktu widzenia – element teorii Derridy. Sam koncept iterowalności, dowartościowujący możliwość niepełnego czy transformatywnego przeniesienia, nie wyraża bowiem celowego działania zasłaniającego pierwotny sens komunikatu, celowego dążenia do ujawnienia znamienia. Obie formuły jednak mogą znaleźć swoje zastosowanie (czy może raczej powtórzenie) w teorii awangardy.

III. Awangarda jako iteracja

Zanim spróbuję przesunąć myśl Derridy w pole rozważań nad teorią awangardy Europy Środkowej i Wschodniej, muszę zadać pytanie o konieczność tworzenia takiej teorii. Czy modele opisujące awangardy zachodnie nie mogą zostać przyłożone do realiów tego obszaru geograficz-

¹⁷ Zob. tamże.

¹⁸ Zob. J. Derrida, *Różnia*, tłum. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, dz. cyt., s. 39–40.

¹⁹ Dialektyka negatywna Adorna, która powróci jeszcze w rozważaniach dotyczących relacji w szeregu negatywność – znamię – awangarda, może stać się sensowym dopełnieniem krytycznego wobec dialektyczności myślenia Derridy. Idea nieredukowalnej resztki, pojawiająca się w *Sygnaturze...* pod pojęciem „znamienia”, przyświeca także Adornowskiej krytyce afirmatywności dialektyki: „Z logiczną konsekwencją zamierza ona [dialektyka negatywna – przyp. M.K.] zamiast zasady jedności i wszechwładnej dominacji nadrzędnego pojęcia wprowadzić ideę tego, co pozostaje poza fatalnym kręgiem takiej jedności” (T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 4).

nego? Czy niewątpliwie inspirujące i wartościowe rozwiązania badaczy, tworzących najważniejsze narracje teoretyczne dotyczące sztuki eksperymentalnej (takich jak Poggioli, Bürger, Adorno, Greenberg czy Foster), nie wystarczą do tego, by opowiedzieć historię ruchów rodzących się na Wschodzie? Czy faktycznie awangarda Europy Środkowej i Wschodniej jest jakościowo inna – i dlaczego?

Kilkadziesiąt lat temu odpowiedzi na to pytanie próbował udzielić Endre Bojtár, stawiając dość mocną tezę o awangardzie wschodnioeuropejskiej jako osobnym kierunku literackim²⁰. W myśl koncepcji Bojtára, owa odmienna jakość polegała jednak przede wszystkim na hybrydyzacji rozmaitych szkół awangardy zachodniej: artyści naszego obszaru mieli posiadać zdolność do twórczego przeformułowywania osiągnięć swoich zachodnich kolegów. Korzystając z dorobku ekspresjonizmu, dadaizmu, futuryzmu, surrealizmu i konstruktywizmu, proponowali własne kierunki, łączące w sobie doświadczenia tych już istniejących. W ten sposób Bojtár wyjaśnia powstanie czeskiego poetyzmu, serbskiego zenityzmu czy rosyjskiego ego- i kubofuturyzmu²¹. Druga rzecz, na którą zwracał uwagę, to różnica sytuacji historycznej, która wywołała na Wschodzie paradoksalny splot autonomizacji sztuki i jej polityczno-społecznego zaangażowania. Z jednej strony artyści dążyli do prywatyzacji sztuki i wyzwolenia spod wpływu myślenia niepodległościowo-patriotycznego, z drugiej zaś – negując obecną sytuację społeczno-polityczną – siłą rzeczy wkroczyli na drogę krytyki kapitalizmu, utopii socjalistycznej i – w końcowej fazie rozwoju – poetyki socrealistycznej. Zawieszenie pomiędzy pragnieniem wolności od rzeczywistości społecznej a idealizacją owej sytuacji wpędziło ich w aporię sztuki dla sztuki / sztuki proletariackiej²².

Teorii Bojtára z pewnością można zarzucić zbyt dużą ogólnikowość²³, brak wskazań konkretnych przyczyn wyborów estetycznych awangardy²⁴, mały nacisk na wskazanie różnic pomiędzy awangardą zachodnią

²⁰ E. Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 11–12, s. 31–44, 58–68.

²¹ Tamże, s. 33.

²² Zob. E. Bojtár, *East European Avant-Garde Literature*, tłum. P. Várnai, Budapest 1992, s. 108–128.

²³ Wskazanych przez niego cech awangardy wschodnioeuropejskiej (rewolucyjność, lewicowość, optymizm, futurizm, koncepcja „reału artystycznego”, interart) można z powodzeniem użyć do interpretacji dzieł tworzonych na Zachodzie (zob. E. Bojtár, *Awangarda...*, dz. cyt., s. 33).

²⁴ Swoją tezę o obecności w awangardzie wschodnioeuropejskiej pięciu wymienianych kierunków podsumowuje on jedynie zdaniem: „I myself regard the East European avant-garde –

i wschodnią lub jakichś specyficznych relacji, jakie się między nimi rodzą. Jednocześnie stanowczość jego tezy wydaje się interesująca i zmusza mnie do ponownienia próby opisanie owej trudnej odmienności.

Niewątpliwie awangarda w naszej części Europy pojawia się później i jest reakcją na przełom estetyczny w sztuce zachodniej. Niepodważalne są także rozmaite próby nawiązania kontaktów między twórcami obu tych obszarów (przedruki manifestów awangardowych w regionalnych czasopismach, tworzenie periodyków dwu- czy wielojęzycznych, podróże intelektualne do Paryża, zapraszanie przedstawicieli awangard na wystawy, spotkania, odczyty itp.). Znamienne wydaje się również arcykosmopolityczne nastawienie przedstawicieli nowej sztuki, które tłumaczy w pewnym sensie ich pęd do przeszczepiania modeli zachodnich w praktykę własnych krajów.

Czy możemy jednak zatrzymać się przy konstatacji, że awangarda Europy Środkowej i Wschodniej zawsze chciała być i była jedynie naśladowaniem już istniejących pierwowzorów lub też ich naiwną rekonfiguracją? Skłaniałabym się raczej ku tezie, iż wpisuje się ona zupełnie bez kompleksów w awangardowe uniwersum Europy, może stać się egzemplifikacją dla tych modeli teoretycznych, które zostały wypracowane dla sztuki zachodniej i na podstawie jej manifestacji, nie tracąc przy tym swoistości. Jeśli uczynimy teorię awangardy Europy Środkowej i Wschodniej teorią powtórzenia czy może raczej teorią iteracji, będziemy w stanie nie tylko wyjaśnić znaczące przesunięcia, które dokonują się w estetyce i ideologii awangardowej w Polsce, Czechach czy na Bałkanach, ale także pokazać krytyczną moc tego, co zwykle się nazywało peryferiami awangardy. Awangardy Europy Środkowej i Wschodniej nie mogą być bowiem traktowane jako kopie awangardy zachodniej; powtórzenie, rozumiane w duchu Derridiańskiej iterowalności, stawia pod znakiem zapytania wszelkie formy rozróżnienia na oryginał i kopię, pokazując, że przedmiot powtarzany i powtarzający kreują między sobą relację wzajemnego oddziaływania. Konieczność wejścia w relację, o której pisze Derrida, brak możliwości ukonstytuowania się „samemu z siebie” pokazuje, iż zarówno awangardy naszego regionu potrzebują wzoru, jaki mogłyby przesunąć w swoje własne czasowo-przestrzenne uniwersum, jak i awangarda zachodnia potrzebuje „bycia powtórzoną”, aby mogła ukonstytuować się

without any particular reason – to be a large trend embracing the five smaller currents” [„Uważam awangardę wschodnioeuropejską – bez żadnego konkretnego powodu – za duży trend obejmujący pięć mniejszych prądów”] (E. Bojtár, *East European...*, dz. cyt., s. 8).

jako nowy byt artystyczno-kulturowy. Tylko w ten sposób – wywołując ruch powtórzenia – może ona dokonywać nieustannej rewizji swoich postulatów i „odradzać się” (w duchu myśli Marinettiego)²⁵ wciąż jako nowa.

Rola awangard Europy Środkowej i Wschodniej w historii awangardyzmu w ogóle ma więc szansę stać się bardzo istotną z punktu widzenia tych teorii, które zwracają uwagę na jego wybitnie krytyczny (także wobec samego siebie) charakter²⁶. Jeśli za Theodorem Adornem, Matei Călinescu czy Paulem Mannem przyjmiemy, iż sztuka awangardowa dopiero wtedy osiąga swój cel, kiedy samą siebie zaneguje i podważy (a wręcz – jak chce Mann – kiedy samą siebie uśmierci), okaże się, że aby tego dokonać, potrzebuje ona właśnie powtórzenia: krytycznego odbicia, które przepracuje jej postulaty, obnaży niekonsekwencje, doprowadzi do rozmycia pojedynczych szkół i wypracowania indywidualnych, nieprogramowych poetyk. Jej nowatorstwo nie będzie wówczas polegać na obalaniu tradycji, ale na wyrzeczeniu się własnej przyszłości i długiego trwania (znów bardzo w duchu pierwszego manifestu futurystycznego z 1909 roku) w imię faktycznego postępu sztuki.

Nie byłoby to możliwe, gdyby środkowoeuropejska awangarda nie nosiła na sobie znamienia iterowalności. Warto jednak podkreślić, że iteracja nie powinna być traktowana jako transcendentalna, zawsze z sobą tożsama zasada. W *Limited Inc* Derrida pisze:

Jest niewątpliwie pojęciem idealnym, ale również pojęciem, które zaznacza limit wszelkiej idealizacji (...) „iterowalność” nie oznacza po prostu (...) powtarzalności tego samego, ale alterowalność tego samego idealizowanego w jednostkowości zdarzenia (...). Chodzi o to, by pomyśleć *zarazem* regułę i zdarzenie, pojęcie i jednostkowość. (...) Nie istnieje idealizacja bez (identyfikacyjnej) iterowalności; z tego samego jednak powodu, z powodu (alterującej) iterowalności, nie istnieje idealizacja, która zachowując czystość, chroniłaby się przed wszelkim zanieczyszczeniem²⁷.

Przy każdym powtórzeniu dochodzi do odmiennej transformacji sensu i każde pozostaje odrębnym zdarzeniem. Jednocześnie sama regu-

²⁵ Zob. F.T. Marinetti, dz. cyt., s. 150: „Myśleliśmy, że już nie żyje mój piękny rekin, lecz wystarczyło jednej mojej pieszczoty, aby go ożywić. I oto wskrzeszony – znowu na biegu przy pomocy swych potężnych płetw!”.

²⁶ Zob. T.W. Adorno, *Teoria...*, dz. cyt.; M. Calinescu, *The Idea of the Avant-garde*, [w:] tegoż, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, s. 95–150; P. Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington–Indianapolis 1991.

²⁷ Cyt. za: T. Załuski, dz. cyt., s. 70.

ła powtórzenia pozostaje w mocy. Tak jak chce Derrida, trzeba pomyśleć jednocześnie *zasadę* jako prawo i *zdarzenie* jako datę²⁸: wspólnie tworzą one aporię tego, co zdarza się „za-każdym-razem-tylko-jeden-raz”²⁹. Iteracja jest więc zarówno tym, co się powtarza, i tym, co się w owym powtórzeniu przemienia; jest ogólna i partykularna, dotyczy całości i pojedynczego elementu.

Taka koncepcja bardzo dobrze opisuje specyfikę awangardy Europy Środkowej i Wschodniej, którą musimy przecież traktować jako swoisty konglomerat kultur. Trudno bowiem mówić w okresie dwudziestolecia międzywojennego o głębokiej świadomości regionalnej i szeroko zakrojonych wpływach między awangardami Polski, Czechosłowacji czy Rumunii³⁰. Kontakty te były raczej pobieżne, tłumaczenia właściwie nie istniały, współpraca (w przypadku Polski) została nawiązana z twórcami rosyjskimi lub z przedstawicielami awangard zachodnich. Wszystkie te *zdarzenia* awangardy połączyła jednak *zasada* iteracji doświadczeń zachodnich i rosyjskich. Awangardy wszystkich krajów regionu wcielały prawo powtórzenia, jednocześnie produkując zindywidualizowane zdarzenia we własnej historii sztuki. Jako przykład można potraktować dwa różne kierunki literackie: czeski poetyzm i serbski zenityzm.

Różnią się one stanowczo programem poetyckim i wyznawaną ideologią: poetyzm stanowi kontaminację afirmatywnych kierunków obecnych na Zachodzie (futuryzmu, konstruktywizmu, surrealizmu). Element dadaistyczny, który się w nim pojawia, jest dużo słabszy niż w przypadku polskiego futuryzmu; cały ruch koncentruje się bowiem wokół haseł aktywizmu, odnowy moralno-duchowej sztuki, poezji karnawałowej, a także pochwały zmysłu konstrukcyjnego oraz technicyzacji sztuki. Zenityzm można uznać raczej za echo ekspresjonizmu (wizja kultury zdegenerowanej, która musi zostać przezwyciężona przez nowe) oraz futurystycznego

²⁸ Temat pojedynczości „daty” podejmuje Derrida w szkicu *Szibbolet dla Paula Celana*, tłum. A. Dziadek, Bytom 2000.

²⁹ Tamże, s. 14.

³⁰ Wyjątkiem od tej reguły jest przypadek czasopisma „Zenit”, które podejmowało współpracę właściwie z przedstawicielami wszystkich awangard (zarówno zachodnich – z Der Sturm czy De Stijl, jak i regionalnych – z węgierskim pismem „Ma”, rumuńskim „Contimporanul”, czeskim Devětsilem, polskim Blokiem czy Awangardą Krakowską). Wynikało to jednak – jak sądzę – z idei Micicia o „barbaryzacji” Europy i przeciwstawieniu kulturze zachodniej nowego człowieka Wschodu.

prymitywizmu³¹. Ich specyfika nie wyklucza jednak istnienia wspólnego prawa, które je ustanawia: oba kierunki są odpowiedzią na działalność innych awangard, oba korzystają z generalnych idei awangardy zachodniej i oba bez pojawienia się sztuki eksperymentalnej na Zachodzie nie mogłyby się narodzić. Biorąc za podstawę idee już wypracowane, dokonują one ich kontaminacji (poetyzm), naznaczając je znamieniem własnej sytuacji społeczno-politycznej (najważniejszą cechą poetyzmu pozostaje wszak nierozwiązywalna sprzeczność między sztuką karnawałową i konstrukcyjną, między futurystyczno-dadaistyczną błazenadą a konstruktywistycznym rygorem³²) lub też podejmują się ich krytyki poprzez połączenie w ciąg przyczynowo-skutkowy współwystępujących z sobą prądów zachodnich (zenityzm). O ile więc poetyzm opiera się na aporetycznym współistnieniu, o tyle zenityzm układa ze szczegółowych postulatów różnych kierunków pewną narrację o charakterze ideologicznym.

Specyfika literatury narodowej, tradycji, w jakiej awangarda zostaje osadzona, a także indywidualne uwarunkowania biograficzne, intelektualne i osobowościowe wpływają na charakter tych dwóch alternacji. Zarówno zenityzm, jak i poetyzm zdarzają się tylko jeden raz, choć oba stanowią realizację tego samego prawa. Obrazują zatem pewien typ iteracji w obrębie awangardy naszego regionu.

Na przykładzie kultury polskiej można wskazać kilka typów tego rodzaju przekształceń, które – w nieco innej formie – pojawiają się w dziejach sztuki środkowowschodniej Europy. Obrazują one różne możliwości iteracji: najbardziej zbliżoną do udanego powtórzenia reprodukcję, świadome alternowanie kilku elementów, czyli przesunięcie oraz rekonfigurację wszystkich elementów powtarzanego – hybrydyzację. Specyfikę tych trzech zabiegów warto przedstawić na przykładzie konkretnych zjawisk historycznokulturowych – poprzez konfrontację *zasady ze zdarzeniem*.

³¹ Krótkie charakterystyki kierunków podaję za hasłami *Poetyzm* oraz „*Zenit*” w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, red. G. Gazda, Warszawa 2009, s. 498–501 oraz 734–738.

³² Tezę tę stawia Urszula Czartoryska w artykule *Czeski konstruktywizm i surrealizm – próba uchylecia sprzeczności* (zob. *Wybory i ryzyka awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985, s. 110–113). Uzupełnia się ona z teoretycznym podejściem Bojtára i jego ideą awangardy wschodnioeuropejskiej jako rozdartej między biegunami autonomii i zaangażowania.

a) reprodukcja: funkcjonalizm Władysława Strzemińskiego

Zasada reprodukcji wydaje się najbliższa temu, co Derrida określa mianem udanego powtórzenia: to jest takiego, w którym sens wypowiedzi pierwszej zostaje przeniesiony do wypowiedzi drugiej i nie ulega zasadniczym zmianom. Oczywiście, francuski filozof traktuje tego rodzaju komunikaty z właściwą sobie podejrzliwością, zastanawiając się, na ile możliwe jest wyprodukowanie tak fortunnej iteracji. Gdyż – nie wolno o tym zapominać – nawet reprodukcja nie może uciec przed *błędem*³³ iterowalności. Różnica wytwarzająca się pomiędzy powtarzaniem a powtarzającym jest po prostu w jej przypadku najmniejsza i najtrudniej zauważalna. Celem reprodukcji staje się stworzenie jednolitego, spójnego i harmonijnego systemu elementów (idei, jakości estetycznych) wystandaryzowanych i tym samym łatwo powtarzalnych. Poczucie uczestnictwa we wspólnocie intelektualnej sprawia, iż artysta czuje się nie tyle „reproduktorem”, ile współtwórcą jednej, zasadniczo obowiązującej tendencji.

Sztuka awangardowa wciela ideę reprodukcji przede wszystkim w obrębie myśli konstruktywistycznej i funkcjonalnej. Sam charakter funkcjonalizmu (założenie użyteczności, standaryzacji, intelektualnego rygoru) warunkuje wybór tej zasady. Dodatkowo skłonność twórców z kręgu konstruktywistycznego do formowania szkół artystycznych oraz prezentowania swoich idei jako koniecznych i obiektywnie prowadzących do postępu w sztuce sprawia, że zyskują one walor aksjomatów, które trzeba powtórzyć.

Problemem staje się zdefiniowanie wzoru i kopii, gdyż kopia okazuje się bardzo często pierwowzorem dla następnego powtórzenia lub też pojedyncze zmiany, jakie zachodzą podczas procesu iteracji, zostają na nowo przetworzone w koncepcji oryginalnej. Reprodukacja umożliwia dwustronny ruch idei, ponieważ umieszcza ją w sprawnie funkcjonującym systemie wymiany. Element powtarzany, uwzględniając zmiany zachodzące w procesie iteracji, zaczyna niejako reprodukować inną wersję samego siebie. Jego tożsamość, mimo podejmowania ciągłych prób jak najwierniejszych przeniesień, okazuje się nietożsamością. Udane powtórzenie ujawnia zaś swój *błąd*.

³³ Pojęcia *błąd* używam na określenie alternacji, która zachodzi w powtórzeniu realizującym zasadę reprodukcji. Jest ono bardziej precyzyjne niż kategoria alternacji, ponieważ zmiana w tym paradygmacie niejednokrotnie pojawia się przypadkowo lub nie zostaje uświadomiona. Wówczas coś, co miało być udanym powtórzeniem, staje się transformującą sens iteracją.

Realizacje zasady reprodukcji pozostają oczywiście – w duchu myśli Derridiańskiej – bardzo różne. Niektóre są jedynie prostym przeniesieniem jednej idei w obręb innej kultury czy warunków geopolitycznych (na przykład estetyczna reguła siatki linii pionowych i poziomych pojawia się właściwie wszędzie tam, gdzie obecne są symptomy myśli konstruktywistycznej, i nie ulega zasadniczym zmianom – staje się natomiast pewną obiektywną prawidłowością sztuki). Inne replikują konstruktywizm jako pewną całość intelektualno-estetyczną, dostosowując jej charakter do warunków społecznych (koncentracja na zagadnieniu mieszkań-minimum wśród artystów Bloku, będąca ewidentną odpowiedzią na aktualne problemy urbanistyczne) lub lokalnych tradycji (krakowskie realizacje kamienic funkcjonalnych bardzo często nie rezygnują z typowego dla miasta zwyczaju umieszczania emblematu na budynku).

Najbardziej interesująca wydaje się jednak sytuacja, w której zasada reprodukcji dochodzi do swoich własnych granic, by zachowując pozorną tożsamość powtarzanego i powtórzonego, wskazywać ich odmiennosć. Zdarzeniem tego rodzaju w kulturze polskiej jest dla mnie funkcjonalny urbanizm Władysława Strzemińskiego, który wyrastając z powtórzenia myśli Le Corbusiera, przeradza się w jego krytykę. Jednocześnie wciąż pozostaje z nią paradoksalnie (nie)tożsamy: reprodukuje właściwie wszystkie najważniejsze składniki tej koncepcji, ale nadaje im odmienny charakter.

Jeśli porównamy z sobą idee urbanistyczne Le Corbusiera (prezentowane w *Urbanisme*³⁴) z propozycją funkcjonalizacji Łodzi Strzemińskiego³⁵, zobaczymy, jak wierną kopią pozostaje Łódź Strzemińskiego wobec Corbusierowskich planów z lat dwudziestych: *Ville contemporaine de 3 millions d'habitants* oraz *Plan voisin de Paris*. Idąc za wskazówkami francuskiego architekta, Strzemiński opiera szkielet urbanistyczny Łodzi na linii kolejową Łódź Kaliska – Zgierz, spełniając tym samym Corbusierowki warunek szybkich połączeń pomiędzy dzielnicami mieszkalnymi i przemysłowymi; dzielnicę mieszkalną sytuuje na zachód w stosunku do reszty miasta³⁶, oddzielając ją kilometrowym pasem zieleni od strefy przemysłowej.

³⁴ W tekście będę przywoływać angielski przekład tego manifestu: Le Corbusier, *The City of To-morrow and Its Planning*, tłum. F. Etchells, New York 1987.

³⁵ Zob. W. Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana, Obraz Łodzi kapitalistycznej*, [w:] tegoż, *Pisma*, wybór i oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 324–354, 374–388.

³⁶ Strzemiński projektuje Łódź zgodnie z jej geograficznymi i meteorologicznymi uwarunkowaniami, zwracając uwagę na przewagę wiatrów zachodnich, które – przy obecnym kształcie miasta – zanieczyszczają przestrzeń mieszkalną (zob. W. Strzemiński, *Łódź...*, dz. cyt., s. 326–327).

wej. Pojawiają się tutaj wszystkie najważniejsze postulaty francuskiego architekta: przypisanie dzielnicom konkretnych funkcji, segmentacja dzielnic za pomocą obszarów zielonych, przystosowanie dzielnic do potrzeb mieszkańców (obecność parków, placów zabaw, boisk sportowych, ośrodków edukacyjnych), sprawna komunikacja. Miasto staje się realizacją idei organiczności; zarówno u Strzeмиńskiego, jak i u Corbusiera znajdziemy deklaracje, iż metropolia musi być spójna niczym ludzki organizm:

The city is (...) a body with definitely placed organs, and it has a shape. The character, nature and structure of this body can be understood³⁷.

[Miasto jest (...) ciałem z dobrze rozmieszczonymi narządami. Posiada jasno określony kształt. Charakter, natura i struktura owego ciała mogą być zrozumiane.]

W tym giętkim planie miasto nie byłoby terenem ciągłym, nie byłoby mechanicznym zbiorowiskiem rentujących się parceli – lecz żywym organizmem, wywodzącym się z funkcji pełnionych przez człowieka – z jego pracy, z jego odpoczynku, z jego zdrowia³⁸.

W tym miejscu pojawia się jednak pierwszy *błąd* Strzeмиńskiego: polski artysta mówi niby to samo, co możemy wyczytać u Le Corbusiera, jednak w istocie chodzi mu o coś innego. W *Urbanisme* organiczność zostaje potraktowana jako chwyt retoryczny, niepociągająca za sobą prawie żadnych konsekwencji metafora. Równie dobrze można by ją wymienić na porównanie miasta do sprawnie działającego mechanizmu. Sam Le Corbusier używa zresztą tego rodzaju języka; kładzie nacisk na sprawność, niezawodność w funkcjonowaniu środowiska miejskiego. Strzeмиński koncentruje się zaś na procesie wynikania: potrzeba ludzka rodzi dla niego konkretną funkcję. Oczywiście, z pozoru ta różnica pozostaje bez konsekwencji: oba projekty zmierzają w stronę wizji miasta pozbawionego historii, nieciągłego, „łożyskującego”³⁹ aktywności mieszkańca.

³⁷ Le Corbusier, dz. cyt., s. 70.

³⁸ W. Strzeмиński, *Obraz...*, dz. cyt., s. 388.

³⁹ Metafora „łożyska”, którą posługuje się Szymon Syrkus, wydaje się bardzo dobrze ujmować deterministyczny charakter architektury funkcjonalnej. Pisze o tym trafnie Elżbieta Rybicka: „Wprowadzając »łożyskowanie« do języka architektonicznego, wskazuje [Syrkus – przyp. M.K.], że miasto pełni (...) funkcję impresywną wobec mieszkańców. »Łożysko« architektoniczne zaplikowane zostało jako działający w sposób nakazowy regulator życia społecznego. (...) [Urbanistyka nowoczesna – przyp. M.K.] posłannictwo społeczne zmieniała niejednokrotnie w formę inżynierii społecznej, a miasto w narzędzie socjalizacji. Problem polegał przede wszystkim na przekraczaniu płynnej granicy między stwarzaniem ram dla życia a tym, co Charles Jencks nazwał

Dowartościowanie przez Strzemińskiego roli organiczności prowadzi jednak do powstania koncepcji miasta unistycznego, regulującego rytm życia człowieka. Z oczywistych względów inicjatywie tej zarzucano, że próbuje doprowadzić do standaryzacji nie tylko przestrzeni i architektury, ale także człowieka w owej przestrzeni osadzonego⁴⁰, ale ten problem wydaje się dotyczyć wszelkich idei funkcjonalnych. Opierają się one bowiem na utopijnej zasadzie przystosowania jednostki do wspólnoty i chęci aktywnego uczestnictwa w jej życiu. Miasto unistyczne Strzemińskiego ma być azyłem dla społeczeństwa bezkonfliktowego, które istnieje w sposób harmonijny i uporządkowany. Jednocześnie – mimo retoryki materialistycznej obecnej chociażby w *Obrazie Łodzi kapitalistycznej* – Strzemiński nie chce wpisywać się w linię, w której Le Corbusier zajmuje jedno z pierwszych miejsc: artystów-burzycieli, beznamiętnie destruujących dotychczasowe porządki. O ile Le Corbusier lubuje się w metaforyce siły i destrukcji⁴¹, o tyle Strzemiński stara się jej unikać i pokazać, które zjawiska wypracowane w przeszłości mogą zostać wykorzystane do budowy nowego⁴². Tylko raz pojawia się u niego myśl, że wygodniejszym i bardziej opłacalnym rozwiązaniem byłoby zburzenie Łodzi i wybudowanie jej jeszcze raz⁴³. W następnych zdaniach szybko znajduje on jednak rozwiązania (osiedla, struktury komunikacyjne), które warto zachować i ocalić.

Miasto unistyczne Strzemińskiego jednocześnie stanowi kopię idei Le Corbusiera i – przy pierwszej lekturze – wydaje się zupełnie wobec niej analogiczne. Drobnym *błąd*, który wkrada się do systemu Strzemińskiego, *błąd* wynikający być może z jego osobistych doświadczeń⁴⁴, sprawia, że w jego mieście najważniejsze staje się komponowanie nie przestrzeni, ale

»determinizmem architektonicznym« (E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 302).

⁴⁰ Zob. tamże, s. 311–312.

⁴¹ Por. z uwagami o nowoczesnym społeczeństwie: „Its power is like a torrent swollen by storms; a destructive fury. The city is crumbling, it cannot last much longer; its time is past” [„ma siłę rwącego potoku podczas burzy; ogarnia go furia destrukcji. Miasto rozpada się, nie może się już utrzymać; jego czas to przeszłość”] (Le Corbusier, dz. cyt., s. XXIII–XXIV).

⁴² Por. z postulatem wykorzystania przemysłowego potencjału Łodzi: „Jakie składniki rozwoju poprzedniego? Są to cenne maszyny, zapas wiedzy, chęć tworzenia ujarzmiana dotąd przez stosunki własności prywatnej – są to setki tysięcy rąk zdolnych do pracy i przez swoją codzienną pracę wytwarzających bogactwa” (W. Strzemiński, *Obraz...*, dz. cyt., s. 386).

⁴³ Zob. W. Strzemiński, *Łódź...*, dz. cyt., s. 340.

⁴⁴ Strzemiński był bardzo ciężko ranny podczas wojny (stracił rękę, nogę i wzrok w jednym oku), stąd być może jego niechęć wobec rozwiązań siłowych i rewolucyjnych oraz dążenie do jednolitości oraz porządku społecznego. Anda Rottenberg pisała o nim: „Strzemiński niczego nie chce budować przez zniszczenie. Walka przeciwieństw nie jest dla niego motorem rozwoju.

ruchu w owej przestrzeni. Materialny obraz metropolii – tak ważny dla Le Corbusiera, który bardzo dużo miejsca poświęca nowym bryłom budynków i walce ze starymi typami ulic – u Strzemińskiego traci na wartości. Istotne okazuje się regulowanie „rytmu czasoprzestrzennego”, tak aby wszystkie elementy pojawiające się w przestrzeni (ludzie niestety też stają się jedynie elementami kompozycji) były jednolite i nierozzerwalne⁴⁵. Ta właśnie – z pozoru niezauważalna – alternacja pokazuje, jak w reprodukowanym systemie może się ujawnić zupełnie odmienny światopogląd.

b) przesunięcie: poezja integralna Jana Brzękowskiego

Zasada przesunięcia realizuje się poprzez celową modyfikację powtarzanego elementu w taki sposób, że jest on rozpoznawany jako zmieniony. Często zostaje potraktowany (i określony) jako *inspiration* – punkt wyjścia dla dalszych rozważań, sugestia do własnych poszukiwań lub reformułowania dotychczas wyznawanych poglądów. Artysta, który próbuje nie tyle powtórzyć, ile przesunąć pewne zjawisko kulturowe na płaszczyznę własnej twórczości, bardzo często reprodukuje niektóre elementy pierwowzoru i dodaje do nich własne pomysły (byłby to przypadek rosyjskiego ego- i kubofuturyzmu, który wyrasta z myślenia futurystycznego Europy Zachodniej i dobudowuje nad nim swoje własne idee, zupełnie zmieniając jego charakter) lub – przytaczając właściwie wszystkie najważniejsze aspekty powtarzanego – nieustannie je alternuje, osłabia bądź wzmacnia ich znaczenie, przekształca ich definicje. W przeciwieństwie do reguły reprodukcji, przesunięcie nie dąży do integracji z systemem, który powtarza, i nie próbuje przyczynić się do jego umocnienia. Wręcz przeciwnie – niejednokrotnie zwraca się przeciwko swojej inspiracji i stara się od niej odżegnywać.

Wydaje się, że większość zjawisk artystyczno-kulturowych pojawiających się w sztuce awangard Europy Środkowej i Wschodniej wciela zasadę przesunięcia. W Polsce ciekawym zdarzeniem tego rodzaju jest koncepcja poezji integralnej Jana Brzękowskiego. Poeta, początkowo związany z Awangardą Krakowską, dość szybko opuszcza Polskę i na stałe osiada

Jest nim rozumny eksperyment i celowość działania” (A. Rottenberg, *Łódzka „Forma” i problem awangardy*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XI, Wrocław 1976, s. 169–170).

⁴⁵ Zob. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 75.

we Francji. Tam, zapoznawszy się z nowinkami artystycznymi (przede wszystkim z surrealizmem), próbuje przeformułować teorię poezji, z którą utożsamiał się, terminując w „Zwrotnicy”. Istotne wydaje się szczególnie to, że Brzękowski nigdy nie wypiera się swoich inspiracji: zawsze stara się je precyzyjnie wskazać. Robi to zapewne, aby czytelnik nieustannie konfrontował jego propozycję z zasygnalizowanymi wzorami i dostrzegał różnicę między powtarzaniem a powtarzającym⁴⁶.

W *Poezji integralnej* czytamy:

Wiele idei głoszonych przez „Zwrotnicę” i przez Peipera było przez dłuższy czas i moimi ideami. Dziś jeszcze zgadzam się z jego niektórymi zasadniczymi ujęciami. Długoletni pobyt na Zachodzie, z dala od mych kolegów ze „Zwrotnicy”, pozwolił mi jednak na jasne uświadomienie sobie różnic dzielących mnie od autora *Nowych ust* i mych towarzyszy. Analiza nowej poezji polskiej i francuskiej umożliwiła mi wydedukowanie pewnych zasadniczych ujęć, zawartych w tej pracy, które wyraźnie odgraniczają Wczoraj od Dnia Dzisiejszego. Może przyczyni się to do zwycięstwa integralizmu poezji Jutra⁴⁷.

Fragment przynosi nam dwie ważne sugestie: po pierwsze, w myśleniu Brzękowskiego nakładają się na siebie dwie tradycje – zwrotnicowa i francuska (esej powstaje w 1933 roku, kiedy najbardziej rozpowszechnionym trendem awangardowym we Francji pozostaje surrealizm; jest on zresztą wspomniany jeszcze parokrotnie bezpośrednio w tekście); po drugie, poeta nie wypiera się ciągłej obecności myśli Peiperowskiej w swojej teorii. Druga przesłanka zmusza nas do ponownego postawienia pytania o charakter tej iteracji: czy integralizm Brzękowskiego jest fuzją myśli Peipera i surrealistów? Czy nie realizuje on przypadkiem zasady hybrydyzacji?

Dalsza część eseju rozwiewa jednak tę wątpliwość. Brzękowski, owszem, stwierdza, że zgadza się z niektórymi tezami Peipera, ale w charakterystyczny dla siebie sposób je „surrealizuje”. Analizując kilka poematów przedstawicieli Awangardy Krakowskiej (między innymi Przybosia, Peipera, Ważyka), zwraca uwagę na te elementy ich budowy, które wydają

⁴⁶ Już w *Poezji integralnej* Brzękowski stara się wykazać niedociągnięcia koncepcji surrealistycznych; w następnych tekstach (*Integralizm w czasie* [1937] oraz *Wyobraźnia wyzwolona* [1938]) chęć odciążenia się i odróżnienia od nadrealizmu jest coraz silniejsza. Zob. J. Brzękowski, *Poezja integralna, Integralizm w czasie, Wyobraźnia wyzwolona*, [w:] tegoż, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 41, 58–59, 64–65.

⁴⁷ J. Brzękowski, *Poezja integralna...*, dz. cyt., s. 8.

się zupełnie sprzeczne z myśleniem Peiperowskim, kierują się zaś ku strategiom surrealistycznym. Brzękowski pisze:

Nowe obrazy poetyckie są pozornie antylogiczne, a w każdym razie alogiczne, nie idą ślepo za istniejącą rzeczywistością, ale same ją tworzą, nie są realne – są nadrealne⁴⁸.

Jego interpretacja Awangardy Krakowskiej sytuuje ją w polu rozważań nad obrazowością, metaforą obrazową, asocjacją, poetyką marzenia sennego. Właściwie wszystkie najważniejsze *toposy* surrealistyczne zostają tu wyprowadzone z twórczości poetyckiej krakowskich kolegów Brzękowskiego. Ta wtórna „surrealizacja” Przybosia czy Peipera pokazuje, jak bardzo nośną ideą staje się dla autora *Tętna* koncepcja André Bretona i że to ona właśnie stanowi trzon (i główną inspirację) jego własnej teorii. Konstruktywizm „Zwrotnicy” zostaje właściwie odrzucony, zaś jedyna teza, która się z niego ostaje – racjonalizacja wyobraźni – jest bardzo dalekim przekształceniem oryginalnej formuły.

Jednocześnie, wraz z rozwojem własnej teorii poezji, Brzękowski próbuje wyznaczyć coraz bardziej wyrazistą granicę pomiędzy swoimi postulatami a dziedzictwem nadrealizmu. Już w 1933 roku, mimo akceptacji dla surrealistycznej teorii obrazu poetyckiego (odróżnionego od awangardowej metafory) i asocjacyjnej poetyki snu, poeta stanowczo odrzuca automatyzm zapisu na rzecz podświadomej pracy poetyckiej, nieustannie konfrontowanej z rzeczywistością zewnętrzną i rozumem. O ile bowiem Breton postrzega poetę jako aparat rejestrujący⁴⁹, Brzękowski widzi w nim pole walki dwóch ścierających się sił: „spontaniczności asocjacji” oraz „świadomej, twórczej pracy”⁵⁰. Połączenie owych przeciwieństw w jedność stanowi o udanej realizacji integralizmu.

Mimo tego odstępstwa Brzękowski zapożycza od surrealizmu pojęcie dalekiego skojarzenia i obrazu definiowanego jako zbliżenie oddalonych od siebie elementów rzeczywistości⁵¹ i na ich podstawie tworzy własną ideę „stylu eliptycznego”, polegającego na pozbyciu się niepotrzebnych

⁴⁸ Tamże, s. 36.

⁴⁹ Por. „Ale my, którzy nie stosujemy żadnego wewnętrznego filtru i zgodziliśmy się być w naszym piarstwie głuchymi naczyniami do zbierania wielorakich odgłosów, my, którzy wzięliśmy na siebie skromną rolę aparatów rejestrujących i nie wpatrujemy się w nasze zapisy jak w hipnozie, my służymy być może szlachetniejszej sprawie” (A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 79).

⁵⁰ J. Brzękowski, *Poezja integralna...*, dz. cyt., s. 39.

⁵¹ Zob. A. Breton, dz. cyt., s. 73.

łączników pomiędzy wyobrażeniami i ich dynamizacji⁵². Powtarza też surrealistyczną tezę o budowie asocjacyjnej, choć z zastrzeżeniem o konieczności rozumowego kontrolowania przepływu wrażeń. Jego koncepcję z 1933 roku można określić mianem surrealizmu kontrolowanego⁵³.

Pod koniec lat trzydziestych ulega ona jednak coraz większej radykalizacji. Nazwę „integralizm” zastępuje on metarealizmem⁵⁴, który – mimo że z pozoru jest zbliżony do surrealizmu – w istocie coraz bardziej się od niego oddala i poddaje go krytyce. Brzękowski atakuje nadrealistyczną teorię snu, zastępując ją ideą „zorganizowanego poetycko wspomnienia”⁵⁵; zupełnie odrzuca jukstapozycyjny i symultaneistyczny charakter poezji na rzecz jej rozwijania się w czasie. Integralizm definiuje na nowo jako polegający na „zespoleniu integralnym systemu widzeniowego z systemami semantycznym i dźwiękowym”⁵⁶.

Pojęcia, które stają się punktem wyjścia dla jego rozważań, a są inspirowane surrealizmem (obraz poetycki i elipsa), nadal utrzymują ważną pozycję w jego teorii. Konkretnie rozwiązania estetyczne proponowane przez Francuzów zostają jednak przeformułowane (asocjacionizm, wyobraźniowość, cudowność) lub odrzucone (pismo automatyczne). Metarealizm staje się pewnego rodzaju wariacją na temat surrealizmu, jej – być może niechciany i niezaakceptowany – dzieckiem.

c) hybrydyzacja: formizm Leona Chwistka

Hybrydyzacja – podobnie jak przesunięcie – także zawiera w sobie pierwiastek polemiczny. Ani jedna, ani druga forma iteracji nie stanowi jednak radykalnej krytyki powtarzanego. Pierwotność staje się w nich podstawą, na której mogą zbudować własną myśl; jeśli artyści go atakują, to tylko jako wymagający uzupełnienia i domyslenia do końca (przypadek hybryd) lub jako postać dominującego poprzednika, którego wpływ należałoby

⁵² J. Brzękowski, *Poezja integralna...*, dz. cyt., s. 42.

⁵³ Określenie to jest transformacją pojęcia „aleatoryzm kontrolowany”, które Witold Lutosławski stosował w odniesieniu do swojej twórczości z lat sześćdziesiątych. Strategia Lutosławskiego także była zgodna z zasadą przesunięcia; akceptował on pewne ogólne założenia aleatoryzmu, ale dokonał ich selekcji i przetworzenia, dostosowując kierunek do własnej wrażliwości muzycznej oraz indywidualnego stylu. Więcej na temat aleatoryzmu kontrolowanego i jego związków z aleatoryzmem w: T. Błaszkiwicz, *Aleatoryzm w twórczości Witolda Lutosławskiego*, Gdańsk 1973.

⁵⁴ J. Brzękowski, *Integralizm...*, dz. cyt., s. 60.

⁵⁵ Tamże, s. 54.

⁵⁶ Tamże, s. 59.

przewyciężyć (to wydaje się motywacją Brzękowskiego). Hybrydyzacja korzysta wszak z wielu rozmaitych inspiracji, układając z nich mozaikę swojej własnej teorii. Można ją traktować jako kontaminację wielu zjawisk artystycznych (przypadek polskiego futuryzmu) lub jako przemyślenie konkretnych postulatów przynależnych do różnych szkół artystycznych, wyciągnięcie z nich wniosków i na tej podstawie stworzenie własnej koncepcji (kazu formizmu).

Zasadę hybrydyzacji stosują najczęściej ci artyści, którzy rozpoczynają procesy modernizacyjne w sztuce swojego kraju. Próbuje oni dostosować się do nowych postulatów artystycznych Europy, wpisać niejako sztukę swojego obszaru kulturowego w główny nurt nowoczesnego myślenia. Zapożyczenia, których dokonują, są więc niejednokrotnie zlepkiem rozmaitych (niekiedy sprzecznych) idei i zazwyczaj nie są w stanie przetrwać próby czasu. Rychły upadek polskiego futuryzmu czy rozpad grupy formistów nie świadczą o bezwartościowości zaangażowanych w ich tworzenie artystów, ale raczej o ich dojrzwaniu i nabieraniu świadomości dokonanej iteracji. Wielu z nich – najlepszym przykładem jest chyba Aleksander Wat, do którego krytycznej iteracyjności jeszcze wrócimy – wkracza szybko na drogę indywidualnych poszukiwań i nie odnajduje się po prostu w żadnym z awangardowych kierunków. Hybrydyzacja może jednak przynosić o wiele bardziej trwałe i ważne rezultaty – prowadzi wówczas do narodzin nowych awangardowych ruchów i często łączy się z prawem przeniesienia.

Polski formizm stanowi przykład iteracji krótkotrwałej, która dokonuje hybrydyzycznego połączenia kilku kierunków malarstwa eksperymentalnego, a także próbuje wyciągnąć wnioski z działalności szkół – w jej mniemaniu – już nieaktualnych. Wytykając błędy myśleniu ekspresjonistycznemu lub kubistycznemu, nie rezygnuje jednocześnie z ich osiągnięć technicznych.

Teoria malarstwa formistycznego Leona Chwistka wyrasta bowiem z krytyki przeszłości; co ciekawe, jest to jednak krytyka przeszłości samej awangardy:

Prądy te [ekspresjonizm, kubizm i futuryzm – przyp. M.K.] nie doprowadziły, moim zdaniem, do wielkich wyników artystycznych, natomiast osiągnęły niezmiernie ważny rezultat eksperymentalny, rozszerzając w niebываły sposób granice możliwości przedstawiania świata rzeczywistego i w ten sposób otwierając niezmiernie pole dla dążeń czysto artystycznych⁵⁷.

⁵⁷ L. Chwistek, *Formizm (1919)*, [w:] tegoż, *Wielość...*, dz. cyt., s. 96 (podkr. – M.K.).

Szczególnie ważne wydaje się rozpoznanie Chwistka dotyczące „rezultatu eksperymentalnego”, który pozostawiły po sobie kierunki, jego zdaniem, już przebrzmiałe. Pokazuje to, że krakowskiego teoretyka najbardziej interesują formalne przeobrażenia dzieła sztuki, a nowość powstaje w wyniku przeprowadzania nieustannych eksperymentów. Owa laboratoryjna wizja sztuki nie wynika bezpośrednio z żadnego z komentowanych zjawisk artystycznych, ale pozwala postrzegać je jako nie tyle inspirację (jak w przypadku przeniesienia), ile *bu d u l e c*. Chwistek też widzi ich rolę właśnie w ten sposób:

otwiera się niezmiernie szerokie pole do budowania z fragmentów dostarczonych przez kubizm, futuryzm i ekspresjonizm nowego stylu, pomyślanego na miarę gotyku⁵⁸.

Wybierając poszczególne komponenty z każdego z wymienionych kierunków, spaja je za pomocą zasady obcej wszystkim: czystego piękna⁵⁹. Gdyby nie głębokie przywiązanie Chwistka do realizmu, można by powiedzieć, że formizm nawiązuje w ten sposób do idei sztuki czystej, która pojawia się w rosyjskim malarstwie nieprzedstawieniowym.

Autor *Wielości rzeczywiistości* wpisuje zatem sztukę w proces rozwoju i przemian środków artystycznych; niektóre z nich przechodzą jego zdaniem próbę innowacyjności i mogą zostać włączone do jego własnej teorii, inne zaś niejako gubią się po drodze. Formizm staje się tym samym *patchworkiem* twórczych rozwiązań, czyli wcieleniem tego, co najbardziej nowatorskie i aktualne. Jego oryginalność nie polega jednak na prezentacji nowego wynalazku, ale jest owocem laboratoryjnej pracy chemika, który z kilku różnych substancji tworzy jeszcze nieodkryty związek. Wiara we własną odrębność⁶⁰ nie kłóci się więc zupełnie z ideą powtórzenia. W przypadku hybryd jest ono bowiem powtórzeniem zwielokrotnionym, powtarzaniem wielu różnych zjawisk w ciągle zmieniającej się konfiguracji.

⁵⁸ Tamże, s. 97–98.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 98–99.

⁶⁰ Oryginalność jest chętnie podkreślana przez Chwistka: „W Polsce zarysowywać się już zaczyna styl odrębny, nam tylko właściwy” (L. Chwistek, *Formizm* (1920), [w:] tegoż, *Wielość...*, dz. cyt., s. 103).

IV. Negatywność awangardy

Wskazane trzy rodzaje iteracji stanowią przykład takiego powtórzenia, które świadomie nawiązuje do pewnych kierunków, stylów i idei awangardowych, próbując jednocześnie wykazać, na czym polega jego odrębność. Postrzegają one same siebie w kategoriach następstwa i nie mają ambicji przekształcania tego, co replikują. Derridiańska teoria iterowalności umożliwia jednak pomyślenie innego rodzaju powtórzenia. Określić je można mianem iteracji krytycznej – takiej, w której dochodzi do konfrontacji powtarzanego i powtarzającego. Artysta, powielający pewne obecne już w kulturze treści, pragnie celowo dowartościować ów gest kopiowania; jego dzieło staje się zaś swoistym konglomeratem innych języków, stylów czy idei, które zostają zaprezentowane jako – ze swej natury – podrabialne. Dążenie do oryginalności zostaje w ten sposób zanegowane, ponieważ twórca wyrwa z „łańcucha kontekstualnego” poszczególne ogniwa, dokonuje ich rekonfiguracji w zupełnie innych kontekstach, niejednokrotnie celowo wypaczając ich sens (poprzez parodię, ironię, groteskę). Tym samym rozszczepia on niejako terażniejszość swojego dzieła (by posłużyć się metaforą z *Różni*) i umożliwia pojawienie się w nim nie tylko głosów przeszłości, ale także tego, co jeszcze niezaistniałe i nieuświadomione przez kulturę.

Dzieło tego rodzaju niosłoby z pewnością potencjał syntetyczności: przeszłość i przyszłość stapiałyby się z sobą w dialektycznej syntezie – powtarzane i powtarzające zaś doprowadziłyby wspólnie do powstania nowej jakości estetycznej. Ta afirmatywna wizja nie spełnia się jednak w przypadku krytycznych iteracji. Ujawnia się w niej bowiem to, co Derrida nazywa negatywnością powtórzenia. Po pierwsze, jeśli założymy, że taki rodzaj iteracji rozszczelnia dzieło na tyle, iż pozwala się w nim ujawnić przyszłości (kontekstom jeszcze niefunkcjonującym w uniwersum kultury), musimy przyznać, że przestaje on wówczas być repliką. Powtarzałby on wszak coś, co jeszcze nie istnieje, więc nie może być kopiowane. Po drugie, powtarzając przeszłość, dzieło dokonuje w tym przypadku jej celowej deformacji. Nie tyle traktuje poszczególne elementy jako budulec (na wzór Chwistkowej hybrydy), ile jako resztki, z których można stworzyć pewne nieforemne, nieudane jakości. Krytyczna iteracja ucieka przed kategorią konstrukcyjności, nie chce formować czegoś określonego, nie chce podejmować dyskusji z konkretnymi tezami: owe tezy są już dla

niej podzielone na mniejsze (niekoniecznie spełniające warunek logiczności) kawałki. Powtórzenia, o których dotychczas mówiliśmy, chciały coś reprodukowac – wyciągały z zachodnich koncepcji pewne całości intelektualne i estetyczne, dokonując ich przeszczepienia na inny grunt. Iteracja krytyczna wyraża radykalną krytykę wszelkiego „gruntu”: rozbija przedmiot powtarzany do tego stopnia, że staje się on z sobą nietożsamy. W tym sensie jej praca jest pracą dialektyki negatywnej.

Adorno w swojej koncepcji próbuje bowiem obnażyć nietożsamość pojęcia⁶¹: poprzez poszukiwanie w nim tego, co historyczne, zmienne, co jest znamieniem rzeczy, buduje wizję filozofii nietotalnej, dla której wyjściem jest uobecnienie, nazywanie rzeczy. Nazwa to jego zdaniem „miejsce, od którego należy zacząć, by pojąć niepojęte”⁶² – wykracza poza pojęcie, jest naznaczona historią, posiada – nieobecną w pojęciu – resztkę, której nie da się zlikwidować ani zredukować. Owo wyzieranie istnienia z nazwy, ślad rzeczy, który się w niej szcążkowo odbija, staje się dla Adorna punktem wyjścia filozofii.

Iteracja krytyczna w podobny sposób rozprawia się z powtarzaniem: nieustannie je podważając i polemizując z nim, rozprasza jego tożsamość. Poprzez cytowanie, przekształcanie i pastiszowanie nazw lub fraz, groteskowe wypaczenie konceptów, powtórzenie staje się kreacją nazwy: pokazaniem wszelkich nieuzgadnialnych składników powtarzanego, śladów nieświadomych powiązań z innymi tradycjami, możliwości rekonfiguracji i przeniesienia w konteksty obce.

Nazwa, którą możemy tu potraktować jako kolejną iterację Derri-diańskiego znamienia czy różni, okazuje się możliwością. Adorno pisze:

To, co dialektyce negatywnej pozwala przenikać swoje skostniałe przedmioty, jest możliwość, z której rzeczywistość je ograżyła, a która przecież z każdego z nich przeziera. Ale nawet przy najwyższym wysiłku, by taką zakrzepłą w rzeczach historię wyrazić językowo, zastosowane słowa pozostają pojęciami. Ich precyzja zastępuje bycie sobą (*Selbstheit*) rzeczy, nie mogąc go w pełni uobecnić; między nimi i tym, do czego apelują, jest pusta przestrzeń. (...) Uchwytne niedoskonałość wszystkich pojęć zmusza do stosowania innych; w ten sposób tworzą się owe konstelacje, na które przenosi się coś, co pozostaje z nadziei związanej z nazwą. Język filozofii zbliża się do nazwy przez jej negację⁶³.

⁶¹ Zob. „Zrozumienie konstytutywnego charakteru niepojęciowości w pojęciu zniweczyłoby przymus tożsamości, jaki niesie ze sobą pojęcie bez takiej powstrzymującej ów przymus refleksji” (T.W. Adorno, *Dialektyka...*, dz. cyt., s. 21).

⁶² Tamże, s. 77.

⁶³ Tamże, s. 78–79.

Warto być może w tym momencie zatrzymać się i przywołać dzieło, które wydaje mi się najlepszym przykładem krytycznej iteracji, a które – w swojej zdarzeniowości – pozwoli lepiej uchwycić, czym jest nazwa oraz jaką możliwość z sobą przynosi. Tekst, o którym myślę – *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Aleksandra Wata – napisany w roku 1919, pięć lat przed pierwszym manifestem surrealizmu przez wojującego futurystę, może być przykładem owego paradoksalnego splotu przeszłości i przyszłości, powtarzania i rozpraszania tożsamości powtarzanego, powtarzania i – poprzez powtórzenie – otwierania możliwości temu, co nowe.

Wat w komentarzu do *Piecyka...* zwraca uwagę na kilka bardzo ważnych kwestii. Po pierwsze, przyznaje się to tego, że jego zamierzeniem nigdy nie było stworzenie rzeczy oryginalnej, podkreśla wręcz naiwność tego rodzaju zamiarów. Stawia się on więc od razu w pozycji powtarzającego⁶⁴. Po drugie, poświęca bardzo dużo miejsca opisowi własnego literackiego rodowodu: informuje, że zaczął czytać w wieku trzech lat, a w wieku pięciu czytywał już Szekspira. Swoją rodzinę portretuje jako fanatyków literatury i sztuki:

Dom był pełen książek, czytali wszyscy i wszystko, co się wówczas czytało: Nietzschego, Strindberga, Przybyszewskiego, ale także klasyków i autorów już wówczas zapomnianych⁶⁵.

I dalej:

Carrefour kultur, wielusetletnich formacji i nigdy nie natrafiłem na środowisko o takim zachłannym głodzie kultury, wiedzy, poezji⁶⁶.

Ów głód lekturowy, głód wszystkości decyduje o cytatowym, sfragmentaryzowanym i pełnym najrozmaitszych odniesień kulturowych charakterze młodzieńczego poematu. Po trzecie, pisarz przyznaje się do wykonania gestu polemicznego, który – jak twierdzi – leży po prostu w jego

⁶⁴ Zob. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 311–313. Wat był zresztą negatywnie nastawiony do tego, co nowe i przerażała go sama idea nowości. W *Dzienniku bez samogłosek* pisał: „w »nowym« jest przerażający sens nieistnienia, skoro «nowe», o ile jest nowe, powstało z niczego” (A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 126).

⁶⁵ A. Wat, *Coś niecoś...*, dz. cyt., s. 297.

⁶⁶ Tamże, s. 305.

naturze: „Mam taki skład umysłu, że na każdy swój argument znajduję natychmiast kilka równie ważnych kontrargumentów”⁶⁷.

Te trzy przesłanki: programowa nieoryginalność, ogromna erudycja oraz przymus kontrmyślenia (rozumianego także – a może przede wszystkim – jako myślenie przeciwko sobie) można uznać za najważniejsze cechy iterowalności krytycznej. Jest ona bowiem możliwa tylko wówczas, gdy artysta dokonuje świadomego powtórzenia (Wat chciał niewątpliwie uczestniczyć w rewolucji artystycznej i – jak sam komentuje – *Piecyk...* miał wyrastać z inspiracji futurystycznych i być zakwestionowaniem języka poezji oraz zredukowaniem go do „świętego bełkotu”), zna teksty kultury tak dobrze, że jest w stanie traktować je jako rozproszony materiał (niejednokrotnie zna ich też tak wiele, że granice między nimi przestają istnieć, każdy kojarzy się bowiem automatycznie z innymi), a jego celem pozostaje rozsadzenie pewnej całości, zdemontowanie mitów literackich, społecznych, świadomościowych.

Wat wykonuje więc gest futurystyczny: zerwania z przeszłością języka literackiego i kształtem poezji. Swój *Piecyk...* pisze w stanie transu, nie poprawia go (nawet go nie czyta), nie weryfikuje również pracy korektorskiej wydawcy⁶⁸. W imię futuryzacji życia i przekonania o krótkim (dwudziestoczterogodzinnym) terminie ważności wiersza, niejako wyrzuca z siebie tekst i zapomina o nim. Co ciekawe, powtórzenie, którego dokonuje, jest powtórzeniem li tylko gestu – nie korzysta on w ogóle z futurystycznego imaginarium miejsko-maszynowego, jego eksperymenty składniowe nie przypominają w żaden sposób idei słów na wolności. Są to raczej obrazy na wolności, bliższe późniejszym odkryciom surrealistów. Jednocześnie cały tekst stanowi wielkie powtórzenie kultury i literatury (nie tylko) europejskiej. Kultura ta przegląda się jednak w *Piecyku...* niczym w krzywym zwierciadle: nie odnajduje już samej siebie, staje się groteskowym kolażem motywów i pojęć. Znajdujemy w tekście parodię wielu wątków chrześcijaństwa („Byzantyczka Bogarodzica i Łazarz z martwych wstający chłosczącą się wśród dźwięków orgiastycznych organów. W drobnej celi iluminują Żywoć Przenajświętszej Panny. Tak mi uchodzą godziny”⁶⁹), legend rycerskich („Opowiadano sobie bajki, legendy Ronsalwatu. [...] Błądny rycerz wyrzywa dzidą własne serce i poświęca je *Madonnie* czerwone, żywe,

⁶⁷ Tamże, s. 296.

⁶⁸ Zob. tamże, s. 307.

⁶⁹ A. Wat, *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 33.

człopiące⁷⁰), toposów młodopolskich (motywność androgyniczności), futurystycznego prymitywizmu, który stanie się tak charakterystyczny dla Anatoła Sterna („Zresztą dość już gwałciłem brązowe ciała samic na wzdętej glebie afrykańskich płaskowzgorzy⁷¹) czy późniejszej twórczości poetyckiej Wata⁷² („Chodzę tam i nazad tam i nazad pomiędzy arkady strupioszałe moich grzechów⁷³). Żaden z tekstów cytowanych i powtarzanych w *Piecyku...* nie zachowuje swojej tożsamości; nawet elementy futurystyczne, rozproszone po poemacie, są potraktowane jako resztki pewnej – już przebrzmiałej (choć dopiero się w Polsce rodzącej) – doktryny. Sensem powtórzenia Watowskiego jest więc jego absolutne antydoktrynerstwo: argumentowanie przeciw tradycji, przeciw własnym, manifestowanym pospołu ze Sternem, postulatowi ideologiczno-estetycznym, a także przeciw temu, co dopiero ma nadejść: surrealizmowi.

Wat, tworząc ową fuzję wszystkich wątków kulturowych i wszystkich możliwych skojarzeń czy nawiązań literackich, próbuje nadać *nazwę* poezji: poprzez pokazanie kultury jako wielkiego śmietnika składającego się z resztek i niemożliwych do spojenia fragmentów, otwiera on pustą przestrzeń dla zaistnienia nowego. Tym nowym zaś, dla roku 1919, jest dadaistyczno-surrealistyczna poetyka, która jednocześnie podejmuje wątek jałowości kultury europejskiej, charakterystyczny dla – zupełnie wykreślonego dziś z mapy europejskiej awangardy – T.S. Eliota. Niedoskonałość wszystkich literackich zdarzeń zmusza do przywoływania innych; w ten sposób tworzą się niespodziewane konstelacje, które przepowiadają nowe jakości artystyczne. Wat zbliża się do nazwania poezji (a także oryginalności) poprzez jej zwielokrotnioną negację⁷⁴.

Anarchistyczny, wyrastający z powtórzenia włoskiego i rosyjskiego futuryzmu, gest Wata uruchamia w tym przypadku maszynę powtórzeń. Powtórzenia te są jednak celowo nieudane, celowo zdeformowane. Ich nagromadzenie *ad absurdum* prowadzi zaś do odkrycia tego, co jeszcze nie

⁷⁰ Tamże, s. 6.

⁷¹ Tamże, s. 10.

⁷² Traktowanie późniejszej twórczości Wata jako materiału „powtózonego” w *Piecyku...* wydaje się o tyle sensowne, iż pisarz sam zwracał uwagę na dziwną proroczość pierwszego poematu względem całego swojego życia. Zupełnie tak, jakby w tym tekście udało mu się zawrzeć wszystko to, co później w jego twórczości się wydarzy. Zob. A. Wat, *Coś niecoś...*, dz. cyt., s. 313.

⁷³ A. Wat, *Ja...*, dz. cyt., s. 8.

⁷⁴ Ostatnie zdanie stanowi parafrazę cytowanego wcześniej fragmentu Adorna – takie jego rozpisanie pozwoli być może zobaczyć, jak w zdarzeniu, nazywanym tutaj *Piecyk...* Wata, realizuje się zasada krytycznej iteracji.

zaszło w dziejach literatury, ale za chwilę ma się narodzić. Watowi udaje się wpuścić przyszłość (także własną) do tekstu *Piecyka...*, odebrać tożsamość powtarzanemu (zarówno futuryzmowi, jak i tradycji myśli europejskiej) i nie stworzyć syntezy. Jego dzieło, będące pierwszą próbą napisania „wszystkiego o wszystkim”, opowiada się bowiem po stronie nietożsamości, niemożliwości scalenia, totalności fragmentu. W *Piecyku...* czytamy:

Chcę być takim połamanym, nie wypędzać naszego ciemnego osobnika czarno-
nozłoty regionów mej Psyche, a nawet rozplýwać się w przepalonym żądzą
chaosie⁷⁵.

Choć widać w tym fragmencie młodopolską stylizację i musimy go traktować przede wszystkim jako pastisz, uderzające pozostaje jego otwarcie. Połamany Wat, mieszkający nawet na ulicy Niecałej⁷⁶, który nieustannie powiela samego siebie („JA. Stara klempa, drapiąc różowe, tłuszczem sfałdowane kolano, zza lady rzuciła na mnie pąsowe spojrzenie Messalin. JA piję haustem granatowy poncz. JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PĘKNIĘTEGO ANTYKU⁷⁷”), ostatecznie nie jest w stanie zrekonstruować swojej tożsamości. Zakończenie utworu już na zawsze pozostawia go rozdwojonego: z jednej i z drugiej strony mopsożelaznego piecyka.

Podsumowanie

Awangarda Europy Środkowej i Wschodniej mogłaby zostać podsumowana za pomocą terminu „naśladownictwo”. Naśladuje ona bowiem i powtarza te gesty, te strategie, te tematy i słowa, które awangardy zachodnie wypowiedziały przed nią. Jednocześnie owo naśladowanie naznaczone zostaje jej własną specyficznością. Powtórzenie, którego dokonuje – czytane z perspektywy Derridiańskiej iterowalności – diametralnie zmienia swoje znaczenie. I – tak jak chce Rosalind E. Krauss – deprecjonowane dotychczas kopiowanie okazuje się świadectwem strategii krytycznej.

⁷⁵ A. Wat, *Ja...*, dz. cyt., s. 16.

⁷⁶ Tamże, s. 40.

⁷⁷ Tamże, s. 7.

Awangarda naszego regionu przenosi doświadczenie Zachodu w odmienne uniwersum kulturowe: przecież zupełnie inaczej wyglądają wówczas nasze miasta, maszyny i społeczeństwa. Jednocześnie manifestuje ona tę samą potrzebę: świeżego, krytycznego spojrzenia na rzeczywistość oraz sztukę. O ile jednak awangarda zachodnia wyrasta z kryzysu egzystencjalnego oraz artystycznego, o tyle sztuka eksperymentalna w Europie Środkowej i Wschodniej rodzi się jako odpowiedź na – immanentnie wpisany we wszelkie próby artystów początku wieku – kryzys samego awangardyzmu. Powtarzając awangardę – odbiera jej tożsamość, problematyzuje, rozszczelnia jej spójność. I jako taka przyczynia się do jej paradoksalnego umocnienia.