

DOI: 10.31648/pl.6978

PAWEŁ STANGRET

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5162-4804>

e-mail: p.stangret@uksw.edu.pl

Awangarda we wspomnieniach twórców nowoczesnych

Avant-Garde in the Memories of Modern Authors

Słowa kluczowe: awangarda, wspomnienia, autokomentarz, kreacja wizerunku

Keywords: avant-garde, memories, self-commentary, image-building

Abstract

This article is devoted to the analysis of the statements by avant-garde writers formulated years later, after 1956, and related to political, social and artistic transformations. It analyses the forms of expression (essays, memories, analyses, interpretative sketches, etc.) employed by former avant-garde authors. The research material consists of the memories of Julian Przyboś, Anatol Stern, Adam Ważyk and Aleksander Wat. What is significant is the analysis of the narrative strategy adopted by each of these authors as well as the position they gained after 1945 and, then again, after October 1956. This article focuses mainly on presenting the problematic aesthetic changes and indicates that, in this context, the attitude of avant-garde writers to neo-avant-garde art, to the new literary trends emerging after the Second World War, is particularly important. The central issue examined is the formulation of the concept of the avant-garde and its definition on Polish soil. The poets' statements presented show concern for the image of the Polish avant-garde as well as the importance of the competition for historical narratives. This is connected with the individual perception of the notion of the avant-garde. Some of the authors, for instance Julian Przyboś, considered the program and the theoretical nuances specified a hundred years ago very significant, while the others put great emphasis on the synthetic orientation which viewed the avant-garde as a whole set of heterogeneous trends. It should be observed that there seems to be a significant difference of opinion between Adam Ważyk and Aleksander Wat. The former sees the avant-garde in the context of modernism and its changes, whereas the latter shows the degree to which twentieth-century art resulted from the innovativeness of futurists.

W niniejszym artykule chciałbym spojrzeć na kształt polskiej sztuki awangardowej, jaki wyłania się z późniejszych pism twórców nowej sztuki. Za kryterium doboru tekstów przyjąłem wypowiedzi powstałe, opublikowane (bądź przez

artystów taką datą opatrzone) po 1956 roku. Są to najczęściej eseje, wspomnienia, szkice, które z jednej strony same klasycyzują dokonania sprzed kilkudziesięciu lat. Z drugiej zaś odpowiadają głównemu wyznacznikowi awangardy – jakim jest związenie twórczości z komentarzem. Tendencja do autorefleksji była obecna już w pierwszych latach działalności np. futurystów, czego dowodzi publikacja przez Bruna Jasińskiego *Futuryzmu polskiego (bilansu)* w 1923 roku czy wydany w tym samym roku *Mój futurizm* Tytusa Czyżewskiego.

Nowa, niezrozumiała sztuka musiała być wyjaśniona (i była wyjaśniana) manifestem, komentarzem *etc.* Po latach naturalne stało się także analizowanie znaczenia twórczości awangardowej i jej wkładu w historię literatury. Tutaj pojawia się oczywista rywalizacja pomiędzy „izmami” i koncepcjami. Organicznie związana z metatekstem sztuka podatna jest na kształtowanie jej obrazu właśnie w komentarzu, w eseistyce wspomnieniowo-analitycznej. Jednakże wyłania się główny problem awangardy, obecny już od pierwszych wystąpień. Podnoszony zarówno przez przeciwników, jak i samych twórców nowej sztuki – co ma większe znaczenie – dzieła literackie czy koncepcje teoretyczne?

Najbardziej to widać w datowanym na 1960 rok tekście Juliana Przybosia „Zwrotnica” *Tadeusza Peipera* (Przyboś 1963), gdy poeta pisał:

Gdyby nie ta druga seria Zwrotnicy, nie odkryłbym w sobie nerwu polemicznego, czy też lavaretowskiego guza myśli, z którego wysnułem z czasem aż trzy tomy moich pisań o poezji i sztuce. Ale to były zadania – wydawało mi się i wydaje – łatwiejsze do napisania, niż te, których nikt mi nie zadawał, a które przemożnie a zniechęca sami mi się narzucały. Mówię o poezji i układaniu wierszy. [...] Zdumiewałem się więc, gdy Peiper twierdził, że nieraz trudniej mu obmyślić i napisać artykuł, niż ułożyć wiersz. Ta i inne różnice w samej zasadzie pisania uświadomiły mi rychło, o ile w głowie Peipera wydatniejszym był „guz” teoretyczno-krytyczny niż płat mózgu poetycki (Przyboś 1963: 145–146).

Przyboś mianuje się więc twórcą, który w praktyce poetyckiej realizuje najlepiej idee awangardy. Liczne polemiki (także z okresu międzywojennego) występujące w tych „późnych” pismach odnoszą się do kontekstu innych ruchów nowej sztuki. Tak naszkicowana sytuacja, po latach, pokazuje strategię narracyjną autora *Sponad*. To on jawi się jako wyraziciel idei awangardowych, prawdziwie awangardowych. Temu właśnie służy krytyka innych nurtów poezji z początku ubiegłego wieku. Jednocześnie potwierdza, że prawdziwa awangarda leży nie tylko w poezji (kreację własnego wizerunku widać w przyznawaniu lauru teoretycznego Peiperowi przy jednoczesnej krytyce jego wierszy), ale jest nierozzerwalnie związana z teorią i komentarzem. Oczywiście idee redaktora „Zwrotnicy” przedstawia jako jedynie polski „od czasów Reja” wkład w rozwój teoretyczny poezji.

Co warto podkreślić, Przyboś mówi o pisaniu artykułów, o ideach programowych. To jeszcze jeden element kreacji własnego wizerunku „prawdziwego awangardzisty”. W takiej narracji, krytykuje i jednocześnie odcina się od manifestomanii (głównym przeciwnikiem czyniąc polskich futurystów) awangardowej. W takim ujęciu Awangarda Krakowska jawi się jako nie tylko nowa (nowatorska), ale przede wszystkim jest pokazywana jako sztuka wyrosła z precyzyjnie skonstruowanych idei teoretycznych. Nie jest plagiatem nowinek (co było jednym z argumentów krytyków przeciwnych awangardzie w Polsce), a oryginalnym wkładem teoretyczno-artystycznym w rozwój poezji. Dobrze to widać w jego *Zapiskach bez daty*, gdzie sam tytuł już sugeruje ciągłość myślową twórcy.

Napięcie pomiędzy poetyką dzieła a komentarzem dostrzega też Anatol Stern. W eseju *Futuryści polscy i inni* (Stern 1970) pisze, że teoria Tadeusza Peipera była efektownie sformułowana, natomiast należy metatekst teoretyczny traktować jako komentarz do dzieła. *Źle się dzieje* (Stern 1970: 10), kiedy jest odwrotnie. Jednocześnie sam przyznaje, że „właściwą siłą naszego kierunku była jego praktyka poetycka” (Stern 1970: 10). W swoim tekście analizuje manifesty i idee programowe. Jak sam zastrzega, przyjął taką metodę, ponieważ twórczość poetycka została już opublikowana, wiersze znane są publiczności, doczekały się już wtedy licznych opracowań krytycznych, a także historycznoliterackich (do tego problemu jeszcze powrócę).

Strategia retoryczna Sterna jest odmienna od Przybosiowej. Współautor *Ziemni na lewo* koncentruje się w swoich wywodach na wierszach, ponieważ w ten sposób chce pokazać problematykę nowej sztuki. Jest świadomy po latach, że „izmy” w swoim wielkim rozproszeniu i zróżnicowaniu *de facto* składają się na zespół zjawisk obecnych w poezji danego czasu. Dlatego właśnie jest w stanie włączyć do pojęcia nowoczesnej poezji także twórczość Skamandrytów. Co ważne, to powtórzenie gestu z 1919 roku, kiedy przez kilka miesięcy (od stycznia do marca) futurysty występowali „Pod Pikadorem”. Stern po latach może udowodnić słuszność ówczesnych poczynań pozwalających kwalifikować nową poezję.

Jego narracja dotyczy więc twórczości, a nie – jak u Przybosia – operowania kwantyfikatorem „awangardowości”. W dalszej części krytykuje manifesty „Zdroju” oraz „Skamandra” za niedostatecznie ukształtowany aspekt teoretyczny. Jednakże, zwraca uwagę na jakość poezji, jaka powstała w obrębie tych grup. Stern, porównując idee zawarte w manifestach futurystów polskich, włoskich i rosyjskich, udowadnia swoją tezę o „epokowości” pierwszych wystąpień awangardowych. Zaznacza, że nowość to cecha wspólna dla danego okresu, stąd wiele podobieństw – jednakże skupia się także na różnicach. Oczywiście, jego strategia również podyktowana jest kreacją wizerunku prawdziwej awangardy

i skierowana jest polemicznie wobec Przybosa i jego obrazowi polskiej awangardy. W innym fragmencie eseju zaznacza:

Z czym walczyła „Zwrotnica” ogłaszając zasadę rygoru? Oczywiście nie z futuryzmem i jego burzeniem estetyki paseistycznej, ale z poetyką „Nowej Sztuki”, z jej teoretycznym uzasadnieniem pewnych twórczych przesłanek poezji futuryzmu, który z ukazaniem się „Nowej Sztuki” właściwie zakończył pierwszą swą manifestację (Stern 1970: 88).

Stern po latach nie tylko udowadnia wartość poezji tworzonej przez futurystów. Przede wszystkim broni słuszności swojego projektu „Nowej Sztuki”. W komitecie redakcyjnym pisma w pierwszym numerze z 1921 roku podpisani zostali zarówno Stern, jak i Jarosław Iwaszkiewicz (który, co prawda, zrezygnował z członkostwa już w następnym numerze). To pokazuje, że autor *Uśmiechu Primavera* od początku swojej awangardowej działalności myślał syntetycznie o zespole tendencji charakteryzujących nową twórczość poetycką. Jednocześnie teraz z perspektywy czasu może udowadniać słuszność swoich koncepcji, powołując się również na powstające opracowania akademickie coraz bardziej skłonne do postrzegania początku stulecia i awangardyzmu jako wielu różnych tendencji rozproszonych w różne grupy i metody twórcze.

Oczywiście jego strategia retoryczna podyktowana jest rywalizacją o obraz historii polskiej nowoczesności. Wbrew tendencjom do określania mianem „papierstwa”, czy „ojcostwa” – jak chciał Przyboś – Tadeusza Peipera dla naszej nowej poezji, Stern pokazuje, że jednak dopracowana formalnie twórczość grupy futurystów więcej dała polskiej literaturze niż teoretyczne rozważania zwrotniczian.

Tu warto zatrzymać się nad metodami przedstawiania roli „Zwrotnicy”. Przyboś pokazuje to w ten sposób, że do pierwszego numeru zaproszeni byli futurysty, aby „wybuch nowości”, jaką było to pismo, odsunąć w czasie. Ich udział miał pozyskać publiczność (już obytą z tymi wierszami), aby dopiero na tej płaszczyźnie porozumienia zaprezentować swoje koncepcje. Z kolei Stern nie wspomina o tej współpracy, dość silnie podkreślając odrębność swojej grupy i działalności periodyku. Widać tu wyraźnie pojedynek na wizerunki. Obaj poeci po latach rywalizują o miano prawdziwej awangardy i prawdziwej nowości. A przede wszystkim ich celem jest pokazanie własnego wkładu w historię literatury.

Stąd koncentracja Sterna na analizowaniu wierszy. W eseju *Bruno Jasieński, poeta tragiczny* (Stern 1970) przeprowadzona jest gruntowna analiza *Słowa o Jakubie Szeli*. Skupienie się na twórczości „naszej”, jak sam podkreśla, doprowadziła go właśnie do oparcia perswazji na pokazywaniu jakości wierszy. Podobnie wyglądają jego eseje o dziełach Majakowskiego. Dlatego między innymi

pokazuje, że twórczość Juliana Tuwima także powstawała pod wpływem „naszej” działalności (Stern 1970).

Przyboś zaś kreuje sytuację, w której pomysły Awangardy Krakowskiej okazały się innowacyjne i słuszne – z perspektywy późniejszej. Zaznacza, że

[...] futuryzm i późniejszy nadrealizm nie wywarły na nas wpływu. Ani Peiper, ani ja nie znaliśmy wtedy Pounda i Eliota. I niemalą satysfakcją jest dziś dla mnie odkrycie, że E. Pound dopiero w roku 1939 określił wielką literaturę jako język naładowany znaczeniami do ostatecznych granic, gdy ja w r. 1930, w komunikacie grupy „a.r” (artyści rewolucyjni) zdefiniowałem poezję jako „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów (Przyboś 1963: 57).

Przyboś jako uobecnienie awangardy (Wołowicz 1999) przenosi jej ideały również pomimo przeciwności politycznie kreowanej estetyki powojennej (Wołowicz 1999).

Retoryczna strategia manifestowania własnej oryginalności daje przewagę nie tylko w historiograficznej rywalizacji o pierwszeństwo, nie tylko pozwala kreować obraz historii polskiej awangardy literackiej i nowoczesnej myśli teoretycznej, lecz przede wszystkim daje możliwość Przybosiowi pokazania się jako strażnika dziedzictwa awangardowego. W innym tekście z 1957 roku, pisząc o wystawie malarstwa w roku 1948, krytykuje „abstrakcję niegeometryczną, zwaną u nas taszyzmem” (Przyboś 1963: 217) właśnie za to, że płótna reaktywowanej Grupy Krakowskiej są wynikiem naśladowania idei i malarstwa zachodniego. Zarówno w warstwie praktyki twórczej, jak i komentarza. Powtarza tym samym zarzuty (między innymi Karola Irzykowskiego) w stosunku do wystąpień poetów awangardowych z początku XX wieku (*nota bene* w tekście *Falszywe sygnały nowości* (Przyboś 1963) porówna siebie i swoją postawę krytyka najnowszych trendów artystycznych właśnie do publicystyki autora *Pałuby*). Krytykując malarstwo materii i rodzącą się antysztukę, napisze, że „tylko takie obrazy się liczą, w których pod pozorami przypadkowości rozlanych czy wystrzelonych plam – znać jednak domyślną zasadę kompozycyjną” (Przyboś 1963: 217). Autor *Linii i gwaru* skrytykuje nowe tendencje właśnie opierając się na sformułowanej i praktykowanej przez siebie idei konstruktywistycznej w sztuce. Co ciekawe, przy dowartościowywaniu Awangardy Krakowskiej nie wspomina o silnych wpływach właśnie tego kierunku na postulaty „precyzyjnego” dzieła sztuki. Warto zaznaczyć, że po latach właśnie taki zabieg (tym razem z pominięciem Przybosia) zastosuje Tadeusz Kantor, który idee konstruktywistyczne będzie przeciwstawiał sztuce performansu lat osiemdziesiątych.

Retorycznie sytuacja wspomnienia jest o tyle użyteczna, że pozwala stworzyć pełniejszą definicję awangardy – w opozycji do jeszcze nowszych tendencji.

Przyboś, a podobną wypowiedź widać w *Dzienniku bez samogłosek* Aleksandra Wata, próbuje wyznaczyć granice awangardy w ruchu nowej sztuki z początku ubiegłego stulecia. Akcentując znaczenie „Zwrotnicy”, napisze:

[...] bez Peipera i „Zwrotnicy” byłby niemożliwy ów szeroki ruch poetycki w przedwojennej Polsce znany pod nazwą *awangardy*, ten, który rozwijał swoje zmienne prądy w „Linii”, w wileńskich „*Żagarach*”, w „*Naszym Wyrazie*”, w „*Piórze*” itd. (Przyboś 1963: 142).

Przyboś świadomie operuje pojęciem *awangarda*, pomijając twórców (a i cały okres lat przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku) tradycyjnie za awangardowych uchodzących. Przemilcza przede wszystkim polskich futurystów. Nie tylko pokazuje, że jest „prawdziwym” teoretykiem awangardy. Uwzględnienie jedynie (chronologicznie) późniejszych zjawisk poetyckich daje mu możliwość kreacji swojej osoby na prawodawcę dyskursu, mówiąc językiem Michela Foucaulta (Foucault 1999). Dzięki takiej narracji pokazuje doniosłość Awangardy Krakowskiej poprzez naszkicowanie jej wpływów na twórców późniejszych. Warto wypowiedź autora *Sponad* skonfrontować z zapiskiem Aleksandra Wata. W *Dzienniku bez samogłosek* notuje on:

Beau monde zgubił ich, jak zgubił Cocteau, bo na samym wstępie ich poetyki [...] zastój umysłowo-poetycki, zahamowanie rozwoju tym oportunistycznym, dandyzm w najlepszym razie, i to staroświecki, tym bardziej naturalny, zatem nie odczuwany jako oportunizm, bo Polska jest w poezji opóźniona, więc trzeba kontynuować tradycje, nie odrywać się od społeczeństwa. A przecież przy tym ładunku talentów i dowcipu powinni właśnie oni być awangardą poetycką, a nie my. Wielka szansa poezji polskiej została zwichnięta, stracona, zmarnowana i to się nie da odrobić, puste miejsce zajęli głupcy i dzikusy: Przybosi i Różewicze (Wat 2001: 141).

Dalej autor *Ciemnego świecidła* mówi, że Skamander co prawda nowoczesny, jednak nie odciął się zbyt mocno od estetyki Młodej Polski, przez co „stał się kamieniem przeszkody” (Wat 2001). Widać tu siłę oskarżeń Karola Irzykowskiego, który naszych futurystów określił mianem „Najmłodszej Polski” (Irzykowski 2000).

W wypowiedzi Wata istotne jest nie tylko określenie swojego ugrupowania mianem awangardy, przyznanie sobie najważniejszej roli w kształtowaniu się nowej poezji w Polsce. Ważne jest włączenie w obręb tego ruchu Skamandrytów, którzy w systematyce historycznoliterackiej nie przynależą do głównych „izmów”. Wat posługuje się więc szerszym rozumieniem kategorii awangardy. Jednocześnie jego sposób patrzenia na zjawiska literackie z początku ubiegłego wieku pokazują, że jest on bliższy dzisiejszym, syntetycznym ujęciom awangardy

jako zjawiska szerokiego, heterogenicznego, zakresem swoim graniczącym z pojęciem nowoczesności. Podobnie szerokie znaczenie przypisuje temu terminowi Anatol Stern. W *Futurystach polskich i innych* (Stern 1970) analizuje rolę słowa „w wierszach futurystów i awangardzistów Nowej Sztuki” (Stern 1970: 9). Dodać należy, że czasopismo „Nowa Sztuka” powstałe w 1921 roku właśnie jako wynik syntetycznego postrzegania nowatorskich tendencji. Co więcej, Stern jako przedstawiciel głównego trzonu awangardy nie aspiruje do bycia „prawodawcą”. Jego krytyka dotyczy zarzutów osób, które nie zrozumiały istoty nowoczesności. Stąd jego esej przybiera formę próby analitycznej całego ruchu w kontekście przemian modernistycznych.

W późnych pismach Sterna często pojawia się wyrażenie, w którym pojęcie awangardy wydaje się używane w znaczeniu wykreowanym przez Przybosią. Pisząc o stosunku do poezji Bolesława Leśmiana, mówi o stosunku „naszym, mam na myśli przede wszystkim przedstawicieli futuryzmu i awangardy polskiej” (Stern 1969: 15). Z kolei pisząc o pobycie Igora Strawińskiego w Warszawie, zaznaczy, że *publiczność powitała go z burzliwym entuzjazmem – z takim samym, z jakim powitaliśmy go my, twórcy naszej awangardy poetyckiej* (Stern 1969: 145). Warto także zauważyć, odmienne strategie kreacji nadawcy. Przyboś pokazuje się jako strażnik doktryny, natomiast Stern pisze w konwencji wspomnienia, minionego młodzieńczego buntu. Stern jakby oddawał pojęcie awangardy Przybosiowi. Rzeczywiście, w czasie „burzy i naporu” z początku XX wieku tym pojęciem posługiwali się zwrotniczanie, natomiast futuryści mówili albo o tym kierunku albo o nowej sztuce.

Warto zauważyć, że Julian Przyboś także odnosi się do nowoczesnych definicji terminu awangarda. W esej *O pojęciu awangardy* (Przyboś 1963) stwierdzi, że awangarda to sztuka, która „podoba się tylko najwrażliwszym” (Przyboś 1963: 228), nielicznym. Tym samym sparafrazuje przedwojenną teorię Tadeusza Peipera, który mówił o sztuce dla dwunastu (Peiper 1979).

Parafraza Przybosią ma dwie funkcje. Pierwszą jest potwierdzenie słuszności i wartości idei Peiperowskich, co tym samym ma retorycznie wzmocnić pozycję nadawcy. Drugą zaś funkcją jest zredefiniowanie, powtórzenie definicji awangardowości. Przyboś redefiniuje „swoje” pojęcie, pokazując pewną ciągłość w działalności artystycznej. Jednocześnie odnosi się do aktualnych (przez cały czas) zarzutów o elitarność sztuki awangardowej, o zbyt wykoncypowanie teoretyczne (mimo programowej masowości). To jest jego strategia pokazująca aktualność, już nie tyle samej poetyki, ile właśnie doniosłość definicji, projektu teoretycznego.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na wypowiedź na temat autora *Tędy* sformułowaną w *Moim wieku* przez Aleksandra Wata:

Bił nas wszystkich dojrzałością myśli. Myśl była bardzo konsekwentna, bardzo skonstruowana. Ale w zamęcie czasu nie widziało się tego – właściwie mówiąc, widziało się, ale to było zupełnie sprzeczne z nowatorami warszawskimi, w ogóle z pierwszą grupą nowatorów. Nasza właściwa rola – jeżeli mówić o naszej roli, której nie mieliśmy – to byliśmy jakimś wycinkiem, zajmowaliśmy jakieś miejsce w całej panoramie zjawisk i tendencji, jakie zachodziły w literaturze (Wat 1990: 40).

Autor *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* chce wpisać polską awangardę w szeroki zespół tendencji obecnych w twórczości nowoczesnej. Tym samym stosuje pojęcie awangardy w szerokim znaczeniu. Jest to o tyle istotne, że obraz nowej sztuki tworzony po latach jest u Wata dość pejoratywny. Z jednej strony bowiem mamy „poronny” ruch futuryzmu, z drugiej zaś dopracowany teoretycznie, lecz niedostatecznie ukształtowany literacko program „Zwrotnicy”.

Wat o wstępie do antologii *GGA* stwierdzi: „Jak widzisz, interesujące, bo jednak oczywiście to jest amalgamat, dużo tu marinetyzmu, ale to jest przeciwstawne Marinettiemu. Nietrudno tu widzieć rzeczy bardzo bliskie temu, co się dzieje w dzisiejszej poezji polskiej” (Wat 1990: 42). W dalszej części rozmowy z Czesławem Miłoszem powie, że idee zawarte we wstępnym artykule do pierwszego numeru „Nowej Sztuki” odnieść można do twórczości Tadeusza Różewicza. Widać więc paradoksalny obraz polskiej awangardy kreowany przez Wata. Z jednej strony oddziałuje on strategią wizerunku zdystansowanego wobec młodzieńczego wygłupu (niedoskonałego, niedostatecznie uformowanego). Z drugiej zaś to twórczość, która otwiera nowy rozdział poezji polskiej. W pewien sposób wyprzedzający swoją epokę.

Warto zastanowić się nad tym, który aspekt awangardowej działalności Wat uważa za istotny, na tyle ważny, aby wyrzec wpływ na następne pokolenie pisarzy. Chodzi o uświadomione – także przez Wata – napięcie pomiędzy praktyką poetycką a komentarzem teoretycznym. Autor *Świata na haku* i pod kluczem jako poeta, mówiąc o publikacji *GGA*, opowiada, że autorzy antologii umieścili w niej celowo swoje najgorsze, najdziwniejsze wersje. „Ale co tam jest ciekawe, może najciekawsze z tego okresu, to wstęp, duży wstęp pisany przez nas dwóch” (Wat 1990: 40). Oczywiście mowa o wstępie ułożonym wraz z Anatolem Sternem. Wat poeta bardzo silnie kładzie nacisk na dokonania teoretyczne swoje i polskiego futuryzmu. Oczywiście doniosłość projektu polskiego futuryzmu podkreślana jest retorycznie, wbrew narracji Przybosia. Pokazuje, że niedoskonałości wynikające z przełomowego charakteru tej twórczości, pozostającej jeszcze w fazie eksperymentu, leżały jedynie po stronie poetyki. Że taka poezja musiała zamknąć się w obrębie rozważań metaliterackich. Oczywiście tym samym pokazuje wartość

wierszy, które zaczął tworzyć po okresie futurystycznym. Dalej zaznaczy, że „nie mieliśmy słuchaczy, że nie było uszu, które by nas słuchały i oczu, które by nas widziały. I to nas skazało na to, że staliśmy się poronną formą tego, co wypłynęło dopiero po drugiej wojnie światowej” (Wat 1990: 46–47).

Wat określa tak niefortunność polskiego futuryzmu, diagnozuje niedostateczny wpływ właśnie na narrację dotyczącą awangardy. Przede wszystkim wini za taki stan rzeczy skamandrytów i ich popularność, to, że stali się oni dominującym wzorcem poezji współczesnej. Niezrozumienie poezji futurystycznej wynikało – według Wata – właśnie z tego, że została ona podporządkowana schematowi odczytań. W czasach powstawania *Mojego wieku* wizerunek futuryzmu przykryty był narracją Przybosia o dominującej roli Awangardy Krakowskiej. Stąd taka kreacja wizerunku poety. W późniejszych partiach „pamiętnika mówionego” Wat, wspominając publikację *Piecyka*, swojego przełomowego poematu, powie:

No i – wyobraź sobie – tego rodzaju rzeczy nie mogły, nie miały ani jednej duszy, która by je przyjęła. Ani jednego umysłu i ani jednej świadomości, która mogłaby je przyjąć. I stąd poronność tego ruchu, co się zresztą często zdarza. Dużo było białoszewszczyzny. Mnóstwo było wtedy rzeczy pisanych jak Białoszewski (Wat 1990: 47).

Wat pozornie krytyczny i zdystansowany (pomija jednak tłumne zainteresowanie wystąpieniami futurystów (Jarosiński 1978)) pokazuje znaczenie sztuki awangardowej. Ale nie tylko. Taka konstrukcja pozwala przedstawić futurystów jako awangardzistów prawdziwych. Ich niezrozumiałość świadczy właśnie o przełomowym, nowatorskim charakterze tej twórczości. Poza tym ich idee zapisane w komentarzach i manifestach pokazują, że nie tylko doskonale umieją oni definiować teraźniejszość (a tym samym wpływ tradycji kulturowej), ale również określają przyszłość i sposoby działania późniejszej sztuki: „Na całym świecie nowocześni wyróżniali się tym, że wiedzieli, jak się rzeczy mają, a także jak do tego doszło i jak będzie w przyszłości” (Łapiński 2002: 18). Właśnie dlatego, jak twierdzi Zdzisław Łapiński, formułowali normatywne wypowiedzi. Tym samym awangardowość nie dotyczy jedynie krytyki tradycji, lecz także, a może przede wszystkim, jest projektem pozytywnym, próbą stworzenia sztuki przyszłości.

Z kolei Dorota Wojda pisze, że „Przyboś uznaje siebie za nowatora-klasyzystę, bowiem w jego program sztuki wpisany jest konstruktywistyczny imperatyw rugowania sztuki współczesnej (aktualnej)” (Wojda 2002: 159). Tym samym badaczka określa kreację Przybosia jako tego, który próbuje budować obraz awangardy w stosunku do sztuki współczesnej. O ile autor *Sponad* jest krytyczny

wobec neoawangardy i tak buduje znaczenie prądów sprzed stu lat, o tyle Wat pokazuje doniosłość nowej sztuki poprzez szukanie analogii w późniejszej estetyce. Dlatego poeta próbuje wpisać awangardę nie tylko w ruch przemian z początku ubiegłego wieku, ale także w następujące po niej projekty. Stąd taka jego pozycja nadawcza:

Futuryzm w Polsce a latach 1919–1924 był spóźniony o lat dziesięć, nawet w stosunku do Rosji, i znalazł już gotowe obce wzorce [...] Pozostał ruchem poronnym, nie wpłynął w sposób wyraźny na poetów późniejszych. Jednakże dalej autor *Mopsozelażnego piecyka* zaznacza, że była to prawdziwa antypoezja, antyliteratura, w dzijszym znaczeniu tego słowa” (Wat 2015: 832).

Całościowy, syntetyzujący sposób przedstawiania awangardy Wata odmiennie wygląda w przypadku wspomnień i analiz Adama Ważyka. W *Dziwnej historii awangardy* poeta posługuje się określeniami używanymi przez samych twórców nowej poezji (np. futuryści warszawscy). Chce dokładnie pokazać różnice między „izmami” (bardzo przecież zniuansowane). Postępuje tak, ponieważ koncentruje się na analizie poetyki wierszy. Trudność, jaką Ważyk dostrzega w swojej metodzie, jest relacja pomiędzy estetyką a teorią, awangardowym metatekstem:

W pierwszych latach niepodległości ogłaszano programy i manifesty poetyckie, prowadzono namiętne polemiki. Co najmniej dziewięćdziesiąt procent tych publikacji nie miało nic wspólnego ze znaczącą praktyką poetycką i nie wpływało na jej przebieg. Najwięcej hałasu teoretycznego robili ekspresjoniści ze „Zdroju”, którzy nie mieli czym się wykazać w praktyce (Ważyk 1976: 38).

Poeta stosuje szerokie ujęcie awangardy. Zastępuje je czasami określeniem ruch nowatorski (Ważyk 1976: 68). W swojej publikacji używa terminu „nowator czy awangardzista” (Ważyk 1976). Pokazuje tym samym, że nie jest pewny definicji terminu „awangarda”. Jednocześnie widać, że te określenia traktuje synonimicznie. Tym samym obraz awangardy tworzonej przez Ważyka również jest ujęciem syntetycznym. Dotyczy więc nie samej poetyki wierszy, ile właśnie cechy charakterystycznej, jaką jest nowoczesna poezja. Jest nią powiązanie – trudne do określenia – relacji z autokomentarzem. Jednocześnie poeta wpisuje awangardę sprzed stu lat w relację do nowszych tendencji artystycznych. W przedwojennej jeszcze wypowiedzi Ważyk mówił o zawłaszczaniu pojęcia awangardy przez zwrotniczán:

Za kolebkę *awangardy* uchodzi Kraków. Nazwę tę przyjął prąd literacki, reprezentowany przez grupę poetów, którzy początkowo skupiali się przy osobie Tadeusza Peipera, zanim każdy z nich zdobył własne, odrębne oblicze. Ten prąd krakowski był

tylko wąską bardzo stateczną odnogą szerokiego, burzliwego potoku „Nowej Sztuki”, który niestety rozproszył się, zamarł, wsiąkł w piasek milczenia (Śpiewak 1939).

Analizy Ważyka służą mu do tego, aby pokazać specyfikę twórczości sprzed stu lat. Poeta zauważa, że nowa sztuka zapoczątkowała tę tendencję, natomiast za koniec awangardy uznaje on twórczość zdyskursyfikowaną, skoncentrowaną na metatekście (która doszła do głosu po drugiej wojnie światowej). Tym samym nie tylko operuje ideami teoretycznymi, lecz przede wszystkim akcentuje wartość literacką projektu nowej sztuki. Nie wyjaśnia on, jakie są różnice, jakie znaczenie ma projekt awangardowy dla przyszłości. Jego analizy poetyki wierszy są próbą stworzenia tradycji estetycznej nowoczesnej poezji polskiej. Jednak skupia się także na tym, że późniejsi poeci mogą korzystać (i korzystają) z idei wytworzonych przez awangardystów. Wypowiedź Ważyka pokazuje, że późniejsze tendencje badawcze utożsamiające modernizm z awangardą (obecne między innymi u Theodora W. Adorna, Petera Bürgera *etc.*), pozwalające traktować ruch awangardowy syntetycznie, używając dużych kwantyfikatorów (Adorno 1994) nie odbiegały od zamysłu twórców awangardowych, którzy w początkach wieku koncentrowali się na niuansowaniu poetyk i teorii. Jednocześnie widać, jakie niebezpieczeństwa wiążą się z takim podejściem. Bowiem:

Proces ten rozpoczął się zresztą w połowie lat dwudziestych, kiedy następowała terminologiczna zmiana warty: był to czas, gdy „awangarda” stopniowo zastępowała „nową sztukę”. [...] ceną, jaką za tę korekturę *terminologiczną zapłaciła rodzima nowatorska literatura, był zanik wiązki możliwości, które znalazły się poza obszarem zakreślonym przez coraz bardziej wypływowy w kolejnych latach dyskurs konstruktywistyczny* (Wójtowicz 2017: 12).

Łatwość zawłaszczania tego terminu to jedno z niebezpieczeństw. Kolejnym jest utrudnianie jasnego zdefiniowania awangardy i awangardyzmu. Dlatego właśnie twórcy poezji nowoczesnej po latach zabierają głos, próbując stworzyć obraz ruchu, który zmienił oblicze sztuki współczesnej. Jednakże mają świadomość, że upowszechnienie się terminu „awangarda” stworzyło duży kwantyfikator. Tym samym problem jest nie tylko z definicją nurtu, ale także z epoką nowoczesności. Czy ona bowiem była pierwsza i wpłynęła na twórczość późniejszą, czy może stała się częścią epoki modernizmu, w której wiele zjawisk i procesów się mieści? Wypowiedzi „wspomnieniowe” spisane *ex post*, uwzględniające również recepcję historycznoliteracką, pokazują wieloznaczność tych pojęć. Jednocześnie te teksty świadczą o tym, że twórcy awangardowi są świadomi stworzenia przez nową sztukę sposobu komunikacji opartego na estetyce osadzonej w metatekście. Kreowanie obrazu awangardy po latach ilustruje doniosłość jej dokonań.

Jednocześnie naprzemienne akcentowanie jakości literackich i teoretycznych pokazuje, że status tej twórczości wynikający z napięcia pomiędzy tymi dwiema tendencjami jest dla awangardy konstytutywny.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa.
- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki* (1978), wstęp. Zbigniew Jarosiński, wyb. i oprac. Helena Zaworska, Wrocław.
- Duk Józef (2017), *Czego jeszcze nie wiemy o biografii Przybośia?*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. Zenon Ożog, Janusz Pasterski, Magdalena Rabizo-Birek, Rzeszów: 543–548.
- Foucault Michel (1999), *Kim jest autor?*, przeł. Michał M. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak i in., oprac. Tadeusz Komendant, Warszawa: 199–219.
- Jarosiński Zbigniew (1978), *Wstęp do: Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp. Zbigniew Jarosiński, wyb. Helena Zaworska, Wrocław.
- Irzykowski Karol (2000), *Słoń wśród porcelany*, Gdańsk.
- Łapiński Zdzisław (2002), *Szkoła lwowsko-warszawska, Awangarda Krakowska, konstrukttywizm łódzki*, w: *Stulecie Przybośia*, red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań: 15–26.
- Peiper Tadeusz (1979), *Tędy*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław.
- Przyboś dzisiaj* (2017), red. Zenon Ożog, Janusz Pasterski, Magdalena Rabizo-Birek, Rzeszów.
- Przyboś Julian (1963), *Sens poetycki*, Kraków.
- Przyboś Julian (1963), „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 134–148.
- Przyboś Julian (1963), *Falszywe sygnały nowości*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 241–251.
- Przyboś Julian (1963), *O pojęciu awangardy*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 261–270.
- Przyboś Julian (1963), *Sens poetycki*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 50–61.
- Przyboś Julian (1963), *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść?*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 215–224.
- Przyboś Julian (1970), *Zapiski bez daty*, Warszawa.
- Stern Anatol (1969), *Legendy dni naszych*, Kraków.
- Stern Anatol (1969), *Leśmian a jego współcześni*, w: tegoż, *Legendy dni naszych*, Kraków: 11–18.
- Stern Anatol (1969), *Spotkania ze Strawińskim*, w: *Legendy dni naszych*, Kraków: 144–153.
- Stern Anatol (1970), *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa.
- Stern Anatol (1970), *Bruno Jasiński, poeta tragiczny*, w: tegoż, *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 99–177.
- Stern Anatol (1970), *Futuryści polscy i inni*, w: tegoż, *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 5–97.
- Stern Anatol (1970), *Z nie domkniętej nocy (O poezji Juliana Tuwima)*, w: tegoż *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 375–405.

- Stulecie Przybosia* (2002), red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań.
- Śpiewak Jan (1939), *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały”, nr 65: 5.
- Wat Aleksander (1990), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, oprac. Lidia Ciołkoszowa, Warszawa.
- Wat Aleksander (2001), *Dziennik bez samogłosek*, oprac. Krystyna i Piotr Pietrychowie, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, Warszawa.
- Wat Aleksander (2015), *Notatniki*, oprac. Adam Dziadek i Jan Zieliński, Warszawa.
- Ważyk Adam (1976), *Dziwna historia awangardy*, Warszawa.
- Wojda Dorota (2002), *Związki między awangardą Juliana Przybosia i klasycyzmem Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Stulecie Przybosia*, red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań: 153–168.
- Wołowicz Grzegorz (1999), *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław.
- Wójtowicz Aleksander (2017), *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków.

