

Puste miejsca po awangardzie. Dyskurs-śmierć awangardy

Alina Świeściak

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 24–42

DOI: 10.18318/td.2024.5.2 | ORCID: 0000-0003-0459-1242

Śmierć awangardy zdążyła stać się takim komunałem, że samo to słowo posiada nieco zawstydzającą aurę¹.

Śmierć awangardy – jeśli doniesienia na jej temat uznamy za prawdziwe – nie oznacza jej końca². Teza wyjściowa tego tekstu byłaby więc taka (i oczywiście nie-nowa³): od dłuższego czasu mamy do czynienia z sytuacją

-
- 1 R. Hughes, *The Rise of Andy Warhol*, w: *Art after Modernism. Rethinking Representation*, red. B. Wallis, New Museum of Contemporary Art, New York 1984; cyt. za: P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 205.
 - 2 Hans Belting i Arthur C. Danto, których poglądy przywoływać będę w tym tekście, stawiają odwrotną tezę: w latach sześćdziesiątych awangarda się skończyła, jej koniec nie jest jednak równoznaczny ze śmiercią. Poglądy te wyjaśnię poniżej, odeślę wówczas również do tekstów obydwu badaczy.
 - 3 Na temat końca awangardy sporo pisze się od lat siedemdziesiątych. Temat ten powrócił – w formie pytania, problemu do rozstrzygnięcia – w ostatnich latach awangarda jako projekt polityczny, społecznie zaangażowany to bowiem perspektywa bliska współczesnym

Alina Świeściak
– prof. dr hab.,
pracuje w Instytucie
Literaturoznawstwa
UŚ, zajmuje się
polską literaturą
dwudziestowieczną
i najnowszą, przede
wszystkim w kontekście
awangardowo
zorientowanych
estetyk i poetyk.
Ostatnio opublikowała
książkę *Współczynnik
sztuki. Polska poezja
awangardowa
i postawangardowa
między autonomią
a zaangażowaniem*
(2019). Członkini
Ośrodka Badań nad
Awangardą UJ; od
2023 r. członkini kapituły
Wrocławskiej Nagrody
Poetyckiej Silesius.

przedłużającej się agonii awangardy, a raczej z jej „życiem po życiu”, który to stan wiąże się ze wzmożoną produkcją dyskursu okoławangardowego (postawangardowego, retroawangardowego, kontrawangardowego etc.). Puste miejsce po awangardzie wypełnia więc namnażający się dyskurs pro-, post-, antyawangardowy. Podstawowe pytanie związane z tą diagnozą brzmi: do czego potrzebny jest nam (artystom, krytykom, badaczom awangardy) ten dyskurs?

Twierdzenie Paula Manna, jakoby w dyskurs awangardowy – i w awangardę samą – od początku wpisana była jej własna śmierć⁴, mimo że brzmi prowokacyjnie, wcale takie nie jest. Dowodem w sprawie awangardowego samobójstwa mogą być nie tylko dadaści, którzy zaprogramowali je zaraz po narodzinach ruchu⁵, ale i inne awangardowe formacje. Spektakularne awangardowe pogrzeby zaczęły się już w latach pięćdziesiątych, ale prawdziwy ich „wysyp” nastąpił w siódmej dekadzie XX wieku.

Na dadaistyczny negatywizm powołuje się bezpośrednio Guy Debord w *Raporcie o konstruowaniu sytuacji, warunkach organizacyjnych i planowanych działaniach międzynarodowego ruchu sytuacjonistycznego* (1957)⁶. Początki

artystom i poetom. Na temat zgłaszanych przez krytyków i badaczy argumentów na rzecz końca awangardy pisałam w tekście *Fikcja awangardy?* („Teksty Drugie” 2015, nr 6).

4 Zob. P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*.

5 Sztuka jest zbędna i martwa, ponieważ stanowi produkt zdemoralizowanego społeczeństwa, powinna więc zostać zastąpiona czymś innym, na przykład działaniem praktycznym. Nie wszyscy dadaści myśleli, co prawda, w ten sposób, ale większość z nich pracowała nad różnymi formami uśmiercania sztuki – produkując artystyczne artefakty rzecz jasna. Wcieleieniem anarchistycznych i nihilistycznych tendencji ruchu dada może być Arthur Cravan. Swoją artystyczną karierę zakończył on samobójczym „performansem”: wypłynął małą łódką na Morze Karaibskie i nigdy z tego rejsu nie powrócił. Projekt całkowitego zniszczenia sztuki przyświecał też Francisowi Picabii. Zob. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J.S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 137-144. Notabene Cravan był jednym z dwóch „bohaterów życia” Guya Deborda (obok Lautréamonta), spadkobiercy dadaistycznego negatywizmu i rzecznika „rewolucji życia codziennego”. Dzięki Cravanowi udało mu się – tak twierdził autor *Spółczesności spektaklu* – zachować postawę „moralnie wyprostowaną”. Zob. M. Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. K. Makaruk, Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 236-237.

6 G. Debord, *Raport o konstruowaniu sytuacji, warunkach organizacyjnych i planowanych działaniach międzynarodowego ruchu sytuacjonistycznego* [1957], <https://pl.anarchistlibraries>.

sytuacjonizmu wpisują się co prawda w tradycję eksperymentalnej myśli awangardowej, każdą z jej odsłon Debord widzi już jednak jako martwą i szkodliwą z perspektywy inicjowanego przez siebie ruchu; sytuacjonistyczny projekt awangardowy to projekt „rewolucji życia codziennego”, walka o bezklasowe społeczeństwo, w którym, wedle przewidywań Marksa, „nie będzie już malarzy, będą jedynie sytuacjoniści, którzy, spośród wielu innych rzeczy, będą się parać malarstwem”⁷.

Pierwszym wielkim artystą, który chciał unaocznic śmierć sztuki – w jej konwencjonalnej estetycznej postaci – był oczywiście Marcel Duchamp. Przez dziesięciolecia lekceważony, pod koniec życia doczekał się konsekracji, a chwilę później dekonsekracji: został potraktowany jako wcielenie superestetyczności i „artystycznie uśmiercony”. W 1965 roku trzej artyści związani z nową figuracją: Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud i Antonio Recalcati wystawili cykl obrazów, który podzielił środowisko artystyczne, a kilku surrealistów sprowokował do wystosowania petycji przeciwko jego autorom. W sekwencji chronologicznie następujących po sobie scen poliptyku *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* („Życie i pozwolenie umrzeć albo tragiczny koniec Marcela Duchampa”) tytułowy bohater zostaje skazany na śmierć, zabity (przez „bandę Arroyo”), zrzucony ze schodów, a w końcu uroczyście pochowany przez swoich obrońców: popartystów i nowych realistów⁸. Autor *Wielkiej szyby* był dla politycznie nastawionych reprezentantów narracyjnej figuracji symbolem intelektualnych fałszerstw kultury burżuazyjnej. Próbuąc uśmiercić sztukę, tylko – jak twierdzą – spotęgował jej władzę; jego *ready mades* to magiczny proceder zamiany zwykłych przedmiotów w artefakty artystyczne; nie kwestionują one zasady estetycznej, ale rozszerzają jej oddziaływanie na całą rzeczywistość, jedynie pozorując wolność tworzenia⁹.

net/library/guy-debord-raport-o-konstruowaniu-sytuacji-warunkach-organizacyjnych-i-planowanych-dzialaniach (26.12.2023).

7 Tamże.

8 Są to: Rauschenberg, Oldenburg, Raysse, Warhol, Restany i Arman. Zob. poliptyk i informację na jego temat na stronie Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/vivre-et-laisser-mourir-ou-fin-tragique-marcel-duchamp-live-and-let-die-or-trag-o> (12.12.2023). Jak twierdzi Jill Carrick, praca nawiązuje do powieści Iana Fleminga *Live and Let Die* (1954), w której James Bond podobnie jak „banda Arroyo” Duchampa traktuje Mr. Biga, stanowi tym samym przechwycenie popartowych technik. Zob. J. Carrick, *The Assassination of Marcel Duchamp. Collectivism and Contestation in 1960s France*, „Oxford Art Journal” 2008, t. 31, z. 1.

9 Zob. J.L. Chalumeau, *Figuration narrative*, Editions Cerlce d'Art, Paris 2005, s. 6.

W latach sześćdziesiątych w związku z radykalizacją postaw politycznych (wojna w Wietnamie, nasilający się kryzys polityczny i kulturowy) odradza się dyskusja o roli sztuki jako narzędzia oporu, ale też o jej znaczeniu w podtrzymywaniu władzy (przypadek „tragicznej śmierci Marcela Duchampa” też zresztą wpisywał się w tę dyskusję, jakkolwiek chodziło tu przede wszystkim o władzę estetyczną). To wówczas upada mit o apolityczności modernizmu (okazuje się między innymi, że sponsorująca MoMA rodzina Rockefellerów ma udziały w Standard Oil Company odpowiedzialnej za produkcję napalmu, a CIA sponsorowało międzynarodowe wystawy abstrakcyjnych ekspresjonistów jako przedstawicieli prawdziwie wolnej, apolitycznej sztuki). Z jednej strony wydaje się więc, że każda formacja awangardowa jest podejrzana – uznajemy ją za awangardę, dopóki nie wiemy o niej wszystkiego, z drugiej – ta wiedza powoduje polityczną reakcję artystów, wpisującą się właśnie w awangardowe myślenie o sztuce jako kulturowym i politycznym oporze (drugie życie *Guerniki* Picassa po tym, jak wyszły na jaw amerykańskie zbrodnie wojenne w Wietnamie; Guerrilla Art Action Group w MoMA: artyści tarzający się w czerwonej farbie i „walczący” na znak protestu przeciwko ciemnym interesom głównych sponsorów jednego z najważniejszych amerykańskich muzeów; akcjonisci wiedeńscy tworzący „austriacki rząd na uchodźctwie”, działalność polityczna Josepha Beuysa itd.)¹⁰.

Pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy sztuka zbliżyła się do kultury popularnej i mass mediów oraz ułożyła się z wymaganiami kultury wysokiej i ekonomią rynkową, straciła – twierdzi wielu krytyków – swój subwersywny potencjał, zinstytucjonalizowała się i stała „przypisem do Duchampa”¹¹.

W latach osiemdziesiątych problem końca sztuki (a właściwie końca historii sztuki) podjęli – niemal równocześnie, choć niezależnie od siebie – Hans Belting i Arthur C. Danto¹². Według obydwu badaczy skończyła się

10 Na temat wymienionych wyżej i innych przypadków relacji sztuki awangardowej z władzą i rodującego się w niej politycznego oporu zob. J. Ramme, *Tragiczna śmierć awangardy i narodziny sztuki protestu*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2006, nr 1.

11 O tym, jak w latach siedemdziesiątych awangarda stała się pojęciem przestarzałym i bezużytecznym, jak weszła w stan entropii i zmieniła się w „przypis do Duchampa”, pisze cytowany obficie przez Manna Robert Hughes. Zob. P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, s. 212-213.

12 Zob. H. Belting, *The End of the History of Art?*, przeł. Ch.S. Wood, University of Chicago Press, Chicago 1987 (niemiecki oryginał pochodzi z 1983 r.); A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013; pierwszy tekst Danta na temat końca sztuki zamieszczony został w książce zatytułowanej *The Death of Art* (red. B. Lang, Haven Pubs, New York 1984).

przede wszystkim narracja uprawomocniająca sztukę jako twór historyczny: sztuka przestała się rozwijać w określonym, historycznie uzasadnionym kierunku, a zatem nie istnieją już narracyjne ramy (a proponowała je historia sztuki) zapewniające orientację w stylach czy prądach estetycznych i nadające sens procesowi historycznoartystycznemu; sztuka rozwija się wielokierunkowo, entropicznie, w sposób wymagający wielu różnych, bywa, że skonfliktowanych ze sobą narracji. W ich koncepcjach koniec nie odnosi się więc do śmierci samej sztuki – jak twierdzą obydwaj, sztuka może się dzisiaj (po roku 2000 teorie te nadal, i to nie tylko w przekonaniu ich autorów, obowiązują) bujnie rozwijać, tyle że w ramach instytucjonalnie pojętego pola artystycznego (gdzie instytucjonalni „administratorzy” rozstrzygają, co jest, a co nie jest sztuką). Belting i Danto mówią o współczesnej produkcji artystycznej jako o sztuce po końcu sztuki, a o epoce, która je wydała, jako o epoce posthistorycznej, w duchu postmodernistycznej wolności. Ten pierwszy koniec epoki (nowożytnej) historii sztuki łączy z początkiem nowej ery: uniwersalnej, antropologicznie zorientowanej historii obrazu¹³, ten drugi zaś epokę postnarracyjną widzi przede wszystkim z perspektywy malarstwa, które co prawda utraciło prymat w sztuce, ale na które jest w niej miejsce tak jak na wszystkie inne media¹⁴.

Ani Belting, ani Danto nie myślą już w kategoriach awangardy. W epoce posthistorycznej nie ma dla niej miejsca głównie dlatego, że zabrakło idei wyznaczającej kierunek w przód i wspierającej ją narracji. Dzisiaj istotne wydają się jeszcze inne argumenty, na przykład z poziomu technologii komunikacji: nie sposób utrzymać roli straży przedniej w czasach, w których wszystko dociera do nas *in no time*. I z poziomu ekonomii kulturowej współczesnego kanibalistycznego kapitalizmu: w aktualnej fazie rozwoju przemysłu kulturowego on sam jest swoją własną awangardą – lub awangarda, nie mogąc go dogonić, staje się parodią samej siebie¹⁵.

13 Na temat ewolucji idei końca sztuki w koncepcji Beltinga i krytycznych reakcji na tę koncepcję zob. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/7906d10b-a76e-45f5-badf-cb869bd1a115/content> (10.01.2024).

14 Zob. A.C. Danto, *Po końcu sztuki*, s. 207-228.

15 Te argumenty również pojawiają się w rozważaniach Manna; mają one związek z wysuwaniem przez niego na plan pierwszy zagadnieniem nieuchronności regeneracji jako strategii kultury późnego kapitalizmu. Zob. P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, s. 197-200, 215.

Jak mówi Paul Mann, śmierć awangardy jest stanem bardzo produktywnym, uruchamia ona niewyczerpywalny dyskurs wyczerpania¹⁶. Badacz pokazuje je w dialektycznym splocie: teoria awangardy to jej śmierć, a zarazem śmierć to teoria awangardy.

Innymi słowy, dyskurs poprzedza awangardę i ją domyka. Rzekomej demistyfikacji awangardowej autonomii jako zjawiska wyprodukowanego przez dyskurs dokonał Tom Wolfe, dowodzący, że teoria awangardy poprzedza artystyczną praktykę, że praktyka artystyczna od początku stanowiła przybudówkę do teorii i że ostatecznie została przez nią wchłonięta¹⁷. Na to, że miejscami docelowymi awangard są muzeum i podręcznik historii sztuki, jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Peter Bürger. Ale mimo że sztukę neoawangardową traktował on jako od początku „zneutralizowaną” (mówiąc językiem Manna – zregenerowaną), a o historycznej awangardzie pisał, że jej główny cel, czyli zniesienie sztuki w praktyce życiowej, nie został osiągnięty, niemiecki krytyk nie sądził – w 1974 roku, kiedy publikował *Teorię awangardy* – że suszarka do butelek Duchampa mogłaby się znaleźć w muzeum, a zatem że „ostateczna regeneracja” awangardy jest prawdziwym zagrożeniem¹⁸.

Gambit Wolfe’a, jak go określa Mann, to nie odkrycie w stylu „król jest nagi”, ale stwierdzenie oczywistego z dzisiejszego punktu widzenia faktu dyskursywności sztuki, co dotyczy rzecz jasna również wszystkich innych kulturowo-społecznych aktywności człowieka. Zasługą awangardy jest jej samoświadomość w tym względzie. A zasługą Manna przekierowanie tej tezy na tory ekonomii kulturowej i dyskursywnej. Pole dyskursywnej ekonomii, w którym operuje awangarda, obejmuje bowiem wszystkie bezpośrednie i niebezpośrednie kursy wymiany: artefaktów, poglądów, komentarzy, metakomentarzy, w które jest ona uwikłana od początku do dzisiaj. Ekonomia tych przepływów świadczy jego zdaniem o tym, że awangarda w całości ujawnia się w dyskursie i jako dyskurs. W związku z tym jednak, że ten dyskurs pozostaje niepełny,

16 Zob. tamże, s. 179-180.

17 Tom Wolfe pisał o tym w 1976 r. Zob. tenże, *The Painted Word*, Bantam Books, New York 1976; zob. też P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, s. 181-183.

18 Byłoby to wszak sprzeczne z ideą Duchampowskich *ready mades*. Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Hubner, Universitas, Kraków 2006, s. 64-65. A zatem w połowie lat siedemdziesiątych nie brano jeszcze pod uwagę ostatecznej regeneracji, a co za tym idzie, neutralizującego jej cele przechwycenia sztuki awangardowej przez rynek i dyskurs. Jako artystę, który pierwszy nazwał rzeczy po imieniu, wskazuje Mann Hansa Haackego (rozmowa z artystą z 1984 r.). Zob. P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, s. 196.

niedomknięty, w niedomknięciu powstaje szczelina pozwalająca zaprzeczyć śmierci awangardy. W tej szczelinie mieszczą się – ścierają i uzgadniają – afirmacja i opór. Awangarda lubi definiować się w kontrze do oferowanych jej przez głównonurtowy dyskurs definicji, a raczej stawiać się w sytuacji ze wszech miar niejednoznacznej: potwierdzać i zaprzeczać, uchylać się, zwodzić, zaciemniać swoje relacje ze sztuką, teorią, rzeczywistością i publicznością. By się rozwijać, musi sobie zaprzeczać, a nawet sama się zwalczać.

Ta dialektyka ma wymiar estetyczny i ideologiczny (i estetyczno-ideologiczny). Niejednoznaczność ideologiczna rodzi często wrażenie, że awangarda wspiera ideowo to samo, co krytykuje (skomplikowana sytuacja futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, pop-artu). Niejednoznaczność estetyczną świetnie oddaje problem estetycznej autonomii. Dialektyka napędza równocześnie system reprodukcji i samoregulacji awangardy.

Dyskurs domykający, regeneracyjny (rekuperacyjny), zyskujący na sile wraz z postępami nowoczesności, również podlega dialektycznym prawom. Regeneracja (*recuperation*), czyli wchłonięcie/zawłaszczenie i przywrócenie/zwrócenie równocześnie, w warunkach współczesnego kapitalizmu następuje wraz z pojawieniem się awangardowej idei albo – jak twierdzi Mann – nawet ją poprzedza. Nieuchronność regeneracji wiąże się z ekonomią dyskursu estetyczno-ideologicznego, a konkretnie – z jego inflacją. Z jednej strony kognitywny kapitalizm to czas dyskursywnego nadmiaru, z drugiej – sprawczej niemocy dyskursów. Dyskursywna regeneracja awangardy to więc zarazem udaremnianie proponowanych przez dyskurs zmian. I samonapędzający się mechanizm: nieważne, czy jesteśmy zwolennikami idei kontynuacyjnej (awangarda i myśl krytyczna są możliwe), czy negujemy tę możliwość – w każdym przypadku napędzamy dyskurs (śmierci) awangardy.

Na pytanie, czy możliwa jest dzisiaj sztuka awangardowa, Mann nie odpowiada ani „tak”, ani „nie”. Po postbaudrillardowsku tłumaczy raczej, że ani terytorium, ani mapa nie odpowiadają współczesnemu artystycznemu status quo, ponieważ różnice między nimi – czytaj: między awangardą a śmiercią awangardy – zostały zniesione, a na dodatek wchłonięte przez ekonomię, która je podtrzymywała. Nic więc dziwnego, że – taka jest konkluzja Manna – prowadzi ona żywot widmowy: jest i jej nie ma; mutuje się, ale te mutacje nie znajdują odpowiedniego środowiska, by mogły nadać kształt dominującej genetycznej zmianie. Innymi słowy, progresywna sztuka powstaje, ale nie istnieją już układ ideowo-społeczny ani paradygmat dyskursywny, które mogłyby ją wesprzeć i uczynić awangardą w dawnym tego słowa znaczeniu. Co ważne, Mann nie wierzy w sukces społecznej misji awangardy, nie tylko

(ewentualnej) dzisiejszej, ale żadnej awangardy. Jest ona jednak zależna od dyskursu, rodzi się z dyskursu, w który od początku wpisana jest śmierć.

Koncepcja Manna to w jakimś sensie rewers teorii Beltinga i Danta: postmodernistycznej diagnozie braku „wielkiej narracji” historii sztuki odpowiada tu przemoc „wielkiej narracji” ekonomii. Mann, który przerobił wszystkie lekcje śmierci awangardy – łącznie z tymi, w których odbiera jej się potencjał emancypacyjny ze względu na współpracę z kapitalistyczną ekonomią – pokazuje, że drugim dnem wolności pozbawionych oparcia centrali mediów i dyskursów jest ich bezznaczeniowość: „miękką” represję ekonomiczną drewnuje media i dyskursy ze znaczenia i tym samym z emancypacyjnego potencjału. Efekt tego myślenia jest jednak „turbopostmodernistyczny”. Tyle że nie w wydaniu „anything goes”, ale baudrillardowskiej jeremiady.

Przyjrzyjmy się teraz czterem konkretnym, (polskim) przypadkom, które moim zdaniem korespondują z tezami Paula Manna, a przynajmniej pozwalają się w kontekście jego tez o produktywności śmiertelnego dyskursu awangardy interpretować. Będą to dwie publikacje z obszaru artystycznego i dwa przypadki poetyckie. Te pierwsze to wydane z okazji stulecia polskiej awangardy *Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane* pod redakcją Anety Szyłak¹⁹ i *Sztuka, która wzbudza niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* Andrzeja Turowskiego²⁰, jednego z najbardziej zasłużonych polskich badaczy artystycznej awangardy. „Przypadki” poetyckie to awangardowe przygody Marcina Mokrego i Andrzeja Sosnowskiego. Wszystkie one lokują się w polu sił awangardowych, ich autorzy reprezentują jednak różny poziom zaufania do, by tak rzec, wydolności i słuszności idei dwudziestopiętnastowiecznej awangardy; nawet jednak tam, gdzie zaufanie jest oczywiste, spod jego deklaracji wychodzą na jaw oznaki zgonu – lub ostrożniej mówiąc: oznaki dewolucji awangardy.

Hipotezy awangardowe, opublikowane z okazji stulecia polskiej awangardy, to analiza współczesnego polskiego pola artystycznego i krytycznoartystycznego z perspektywy awangardowych możliwości. Aneta Szyłak zaprosiła

19 *Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane*, red. A. Szyłak, Nomus, Gdańsk 2017.

20 A. Turowski, *Sztuka, która wzbudza niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej / Art That Sparks Unrest. The Artistic-Political Manifesto of Particular Art*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

trzydzieścioro artystów, krytyczek, kuratorek i badaczy do wzięcia udziału w czymś na kształt awangardowej ankiety. Formy udziału w niej są bardzo różne: od projektów artystycznych, przez listy, zapis przepowiedni, manifesty, do tekstów quasi-naukowych i naukowych. Sama Szyłak – kuratorka i krytyczka sztuki – w tekście otwierającym *Hipotezy...* zakłada, że zawartość książki odpowiadać będzie obrazowi współczesnej polskiej awangardy artystycznej i że będzie ona sondować polski grunt artystyczny pod kątem potrzeby i możliwości „pracy awangardowej”²¹. Cała preambuła Szyłak podszyta jest tą niepewnością, by nie powiedzieć: sprzecznością. Stwierdza się tu awangardowy stan rzeczy, a równocześnie weryfikuje możliwości kontynuowania projektu awangardowego. Szyłak mówi po kolei o muzeizacji awangardy; o dwóch jej – spotykających się i rozchodzących – ścieżkach związanych z autonomią i zaangażowaniem; o społecznych warunkach, w jakich pojawiła się historyczna awangarda, i warunkach, w jakich funkcjonuje ona dzisiaj; o „awangardowym muzeum”; wreszcie o zmianie zakresu znaczenia terminu „awangarda” i pożądanym kierunku implementowania jej wpływów w rzeczywistości.

Nie ulega kwestii, że krytyczka widzi potrzebę „pracy awangardowej” we współczesnym nam świecie i że nie jest to potrzeba związana z odseparowanym od życia eksperymentem artystycznym. Awangardowe kontynuacje mają dla niej przede wszystkim wymiar społeczny. Szyłak porównuje więc warunki społeczne historycznych awangard z dzisiejszymi i na tej podstawie konstruuje projekt współczesnej awangardy.

Zacznijmy od dwojakiego rozumienia „problemu muzeum”. Muzeizacja, pisze krytyczka, została awangardzie narzucona, wbrew artystom, głównie z potrzeby kapitalizacji ich pracy, była „wrogim przejściem”. Regeneracja, o której pisał Mann, nie tyle byłaby tu więc historyczną prawidłowością, ile miałyby znaczenie polityczno-ekonomiczne (które, jako jedno z kilku, Mann również bierze pod uwagę). W kontrze do tak rozumianej muzeizacji stoi „nowe muzeum”, którego manifest wieńczy *Hipotezy...* Nie ma mieć ono nic wspólnego z instytucjonalną inercyjnością ani tym bardziej z kapitalizowaniem wartości żywej sztuki, ale jest propozycją oddolnego organizowania się artystycznej wspólnoty wokół sztuki rozumianej jako dobro wspólne. Czytam ten projekt jako próbę wyjścia z „impasu muzeum”, próbę „odmuzeizowania” muzeum, wynikającą także stąd, że Szyłak jest założycielką i pierwszą kierowniczką Nomus – Nowego Muzeum Sztuki w Gdańsku, które chce opiekować

²¹ *Hipotezy awangardowe*, s. 7.

się „sztuką żywą” i które – nie należy się temu dziwić – wydało *Hipotezy awangardowe*²².

Być może głównym argumentem za włączeniem dzisiejszej sztuki zaangażowanej w obszar myślenia awangardowego są podobne, zasadzające się na klasowych nierównościach warunki społeczne: „O ile historyczne awangardy stawały po stronie wyłącznie zorganizowanego proletariatu, dziś przynależą i angażują [się] także w sprawy rozproszonego i usieciowionego prekariatu”²³. Usieciowienie nie jest w przekonaniu Szyłak „warunkiem niemożliwości awangardy”, ale środowiskiem w jakimś sensie analogicznym do tego z początku XX wieku, bo legalizującym społeczne nierówności, tyle że klasę panującą zastąpiły dzisiaj rozproszone mechanizmy rynku. Teza o awangardzie jako sile będącej po stronie „wyłącznie zorganizowanego proletariatu”, którą można uznać za naiwność, pozwala się też interpretować inaczej: wstęp do *Hipotez...* to manifest współczesnej sztuki zaangażowanej odwołującej się, a właściwie podżyrowanej przez zaangażowanie awangard. Nie bez powodu więc prawie pomija Szyłak ich eksperymentalne ramię. Jego przedłużeniem są według niej działania polegające na niekontrolowanym samplingu. Jako że to one kojarzą się dzisiaj z pojęciem awangardy, być może – sugeruje krytyczka – „awangarda, która nadejdzie, nie będzie nosić takiego imienia”²⁴. Prawdopodobną jej przyszłością jest działająca z ukrycia partyzantka. Tego rodzaju myślenie o sztuce jako działaniu anarchistycznym mieści się rzecz jasna w awangardowym postulatcie przekraczania granic pomiędzy sztuką a rzeczywistością, który jako wciąż aktualny podnosi Szyłak na koniec swojego wystąpienia.

Projekt nowej awangardy – i nowego muzeum – proklamowany przez gdańską krytyczkę zasadza się na potrzebie społecznej zmiany; jej scenariusza dostarczyć może tylko sztuka, która rozwijała się w podobnych do dzisiejszych, polegających na nierówności warunkach. Estetyczna kontynuacja awangardowych eksperymentów, które się zneutralizowały i upowszechniły, nie jest już jednak możliwa ani potrzebna, stąd konieczność zejścia do podziemi, poszukiwania nowych rozwiązań formalnych, a nawet przemianowania ruchu.

22 Po siedmiu latach przygotowań muzeum zostało uruchomione, a trzy miesiące później – w grudniu 2021 r. – decyzją ministra Glińskiego jego organizatorka została zwolniona z pracy. Zmarła 31 października 2023 r. w wieku 64 lat.

23 *Hipotezy awangardowe*, s. 8.

24 Tamże, s. 9.

Szylak nie pisze, co prawda, o śmierci awangardy, ale przekonująco dowodzi, że przynajmniej część jej sił żywotnych osłabła. Ostatnie dwa akapity jej wystąpienia można chyba interpretować w duchu sekularnym: awangarda musi umrzeć, by zmartwychwstać. Albo postsekularnym: awangarda będzie trwać mimo osłabienia, jej widmowe wcielenia nie oznaczają zaniku. Fakt, że do włączenia się do dyskusji na temat możliwości „współczesnej awangardy” zachęca się artystów, krytyków i akademików – i że wszyscy oni chętnie się na jej temat wypowiadają²⁵ – świadczy chyba o tym, że awangardowy dyskurs ma się dobrze. Mimo że większość „ankietowanych” – potwierdzając niejako diagnozy Manna – żyje raczej w poczuciu braku, w stanie „odwołanej” awangardy, nostalgii po niej lub oczekiwania na nią, niż doświadcza współudziału²⁶.

Z podobną, bo społecznie zorientowaną, koncepcją mamy do czynienia w przypadku manifestu „sztuki szczególnej” Andrzeja Turowskiego. Manifest ten w całości dotyczy relacji sztuki i demokracji, a konkretnie możliwości i powinności sztuki w obliczu zagrożeń współczesnej demokracji. Turowski – tak jak zasadnicza większość „ankietowanych” w *Hipotezach...* – szuka miejsca dla awangardy w dzisiejszej rzeczywistości artystycznej, politycznej i instytucjonalnej i tak jak oni wykonuje akrobatyczne kombinacje, żeby wiarygodnie zdiagnozować rzeczywistość, jednocześnie broniąc projektu awangardowego i będąc świadomym jego nieprzystawania do dzisiejszych warunków społeczno-politycznych. Z niekwestionowaną porażką w historii awangardy mamy

25 Janek Sowa wprost pisze o tym, że współczesny „awangardowy program ma status czegoś nie-umarłego, a więc zombie: nie jest ani martwy, ani żywy, ale zatrzymany w ruchu pomiędzy tymi dwoma stanami”; J. Sowa, *Awangarda jako zombie*, w: *Hipotezy awangardowe*, s. 39. Przyczyny braku realizacji głównego awangardowego postulat – przekroczenia granic między sztuką a życiem – upatruje Sowa w „nieruchomości” porządku społeczno-politycznego. Dopóki ten stan nie ulegnie zmianie – pisze badacz – awangarda będzie musiała prowadzić życie zombie. Równie dobrze można jednak założyć, że kiedy ten stan się zmieni, awangarda nie będzie już potrzebna.

26 Jak Zorka Wollny, która zdaje relację ze stanu „odwołanej przyszłości”. Artystka zwraca uwagę na brak „wielkich społecznych idei” – dzisiejsza sztuka nie jest w stanie ich wygenerować. Co ciekawe, Wollny, mówiąc o stanie dzisiejszej sztuki, posługuje się „językiem troski”, bo sztuka jej zdaniem wymaga ochrony. Niewiele zostało tu więc z awangardowego tromtadactwa, „słaby język” odpowiada słabej, „okołomortalnej” kondycji współczesnej sztuki. Zob. list Zorki Wollny w: *Hipotezy awangardowe*, s. 10-15.

zdaniem krytyka do czynienia tylko w jednym momencie: w Rosji lat dwudziestych. Turowski mówi o przegranej awangardy artystycznej, która chciała stać się wówczas „awangardą polityczną w dziedzinie sztuki”²⁷, a więc przejąć funkcje, do których nie jest predystynowana. Przegrał wówczas jednak – pisze krytyk – projekt awangardowy, a nie sztuka:

Przegrała jej [awangardy] utopia społeczno-artystyczna w zderzeniu z ideologią polityczną władzy sowieckiej, przegrało jej zaangażowanie artystyczne z polityczną biurokracją komunizmu, przegrała jej „prawda realności” w rzeczywistości z gruntu fałszywej życia człowieka radzieckiego. Przegrali tworzący ją artyści. Pozostała jednak sztuka, której udało się odnaleźć w samej formie przykład artystycznej rewolucji, w odmienności kształtu – odwagę zerwania z konwencją, w eksperymencie – projekt nowego²⁸.

Turowski występuje z pozycji jedności, koniecznego splotu autonomii i zaangażowania i dowodzi, że tam, gdzie to zaangażowanie próbuje się wyemancypować, skazuje na porażkę projekt awangardowy (wydaje się więc, że krytyk nie zgodziłby się z Anetą Szyłak).

Autora *Wielkiej utopii awangardy* interesują przede wszystkim formy awangardowego zaangażowania, zależne zawsze od warunków społeczno-polityczno-ekonomicznych, w których zostały wypracowane. Najogólniej rzecz biorąc, zaangażowanie sztuki dawnych awangard zasilane było w takim samym stopniu antyburżuazyjną logiką prowokacji jak „głodem realności”, sztukę interesowały „rzeczywiste i symboliczne stosunki, które łączyły właściciela z robotnikiem, artystę z widzem”²⁹. Innymi słowy, artyści awangardowi do lat siedemdziesiątych XX wieku krytycznie odnosili się do rzeczywistości produkcji i związanego z nią porządku instytucjonalnego. Sztuka zaangażowana ostatnich lat nie wykazuje już „głodu realności”, bo współczesny spektakl, będący spektaklem konsumpcji, maskuje pustkę, jest nieuchwytny i musi pozostać niezrozumiały dla jego uczestników. Współczesna sztuka krytycznie odnosi się więc przede wszystkim do rynku jako miejsca produkcji nie tyle towarów, ile konsumpcyjnej rozkoszy. Z układu przestrzeni publicznej

27 A. Turowski, *Sztuka, która wzbudza niepokój*, s. 23.

28 Tamże.

29 Tamże, s. 34-35.

przenosi uwagę na modele obowiązujących w niej zachowań, utrwalających bądź wykluczających udział pozornie równych w prawach jej uczestników.

Wywód Turowskiego, napędzany analizą awangardowego zaangażowania, dochodzi do momentu, w którym adekwatności do społecznych warunków i skuteczności tego zaangażowania – naruszającego przede wszystkim porządek znaczeń – trzeba zaprzeczyć, co oznacza rezygnację z samego projektu. Dzisiaj bowiem istotny jest nie tyle związany z układem pola artystycznego i społecznego porządek znaczeń, ile formy uczestnictwa w życiu społecznym, a „Tak rozumiana problematyka praktyk performatywnych nie prowadzi [...] ku awangardzie”³⁰. Natychmiast jednak Turowski proponuje rozwiązanie polubowne: „Chyba że samą awangardę będziemy rozumieć inaczej, budując jej definicję nie na pojęciu oryginalności, lecz krytycznego uczestnictwa”³¹. W tym miejscu badacz rozpoczyna „właściwą”, pozytywną część manifestu sztuki „radykanie nieposłusznej”, czyli „sztuki szczegółowej” (której tym razem blisko do projektu Szyłak). Wyrasta ona z doświadczenia awangardowego, ale jest, można by powiedzieć, jej dialektycznym zniesieniem („poluzowaniem” – Heglowskim *Aufhebung*). To projekt anarchistyczny, projekt sztuki heterotopijnie zanurzonej w przestrzeni publicznej: „radykalnie nieposłusznej”. Nie będzie ona jednak rewolucyjnie zmieniać społecznego porządku, powinna natomiast stać się składową demokratycznego sporu; innymi słowy, Turowskiemu chodzi o sztukę, która – by zacytować Jacques’a Rancière’a, „powstrzym[ą] katastrofę cywilizacji demokratycznej”³².

Zarówno wypowiedzi autorów i autorek biorących udział w projekcie Szyłak, jak i *Manifest... Turowskiego* wskazują na potrzebę obrony tożsamości mówiących – jako artystki, krytyka, kuratorki czy badacza sztuki awangardowej – i miejsca, które reprezentują i z którego mówią, w rzeczywistości, która rozeszła się z projektem awangardowym. Wszyscy oni żarliwie podtrzymują dyskurs awangardowy: tak przez myślenie kategoriami ciągłości i różne formy regeneracji, jak przez „kontynuacyjną negację”. Tym samym zbierają dowody na rzecz paradoksalności śmierci awangardy. Dowodem właściwym jej śmierci byłoby oczywiście milczenie. Każdy awangardowy dyskurs (antydiskurs, kontrkontrdiskurs...) to projekcja pośmiertnego życia awangardy. Wpisującego się w ekonomię, w ramach której śmierć jest najbardziej witalnym akceleratorem produkcji.

30 Tamże, s. 38.

31 Tamże.

32 Tamże, s. 41.

Dwa poetyckie przypadki „śmiertelnej” ekonomii dyskursywnej awangardy to twórczość autorów, którzy swoją praktyką poetycką nawiązują do awangardy, a zarazem komentują i tę praktykę, i sytuację współczesnej awangardy jako takiej.

Marcin Mokry jest autorem trzech tomów poetyckich wykorzystujących awangardowe zasady konstrukcji tekstu, w tym przede wszystkim tekstu wizualnego; techniki związane z *blackout poetry*, kolażem, remiksem, *cut-up*, *fold-in*, a ostatnio również poematem rozkwitającym. Coraz częściej i coraz chętniej wypowiada się na temat awangardy, a swój ostatni tom *żywe linie nowe usta*³³ określa wprost jako awangardowy³⁴. W tej książce, tak jak zapowiada jej tytuł, pojawia się Tadeusz Peiper, i to na różne sposoby. Jeden z trzech typów tekstu składających się na zbiór skonstruowany jest zgodnie z wymogami Peiperowskiej poetyki rygoru, zasadami indywidualizacji rytmu i założeniami układu rozkwitającego. Peiper pojawia się również na pierwszej stronie książki (obok Janusza Zimnego; obydwaj wraz z datami urodzin i śmierci) oraz w posłowniu, w którym Mokry ujawnia „tajemnicę” *żywych linii...*, czyli fakt, że będąc praktykantem w domu pomocy społecznej, poznał Zimnego; pensjonariusz z Gliwic uważał się za inkarnację Peipera i przekazał Mokremu teksty, które ten opublikował właśnie jako *żywe linie nowe usta*. W wywiadzie towarzyszącym ukazaniu się tej książki Mokry od razu dokonuje autodeziluzji: mówi o *żywych liniach...* jako mockumencie.

Janusz Zimny (Mokry posługiwał się tym pseudonimem już wcześniej) to jednak nie tylko „biografia tranzytywna” Peipera, odsyłająca do jego schizofrenii, ale i medium innego rodzaju obcych sił: manii prześladowczej i zaburzeń lękowych współczesnego pensjonariusza domu pomocy społecznej. Te „wspomagające się” stany schizofreniczne budują atmosferę opresji wyuczwalną we wszystkich tekstach *żywych linii...* i ostatecznie przekute zostają w projekt „nowej empatii”³⁵.

Mokry nawiązuje do Peipera nie tylko w *żywych liniach...*, ale i w kilku innych miejscach, między innymi w ankiecie Tadeusza Sławka opublikowanej na stronie Biura Literackiego, gdzie zamieszcza „prospekt Peiperowski”;

33 M. Mokry, *żywe linie nowe usta*, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2022.

34 Zob. *Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry: „żywe linie nowe usta”*, 15.12.2021, <https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/zapowiedz-z-biura-marcin-mokry-zywe-linie-nowe-usta/> (20.12.2023).

35 O tym projekcie i innych awangardowych kontekstach książki Mokrego pisałam wcześniej – zob. A. Świeściak, *Marcin Mokry – nowy Peiper?*, „Forum Poetyki” 2024, zima (nr 36).

a więc zestawienie dziewięciu tez wziętych z pism „papieża awangardy”, które uznaje za ważne dzisiaj i, jeśli dobrze rozumiem, możliwe do podjęcia na nowo. Dotyczą one nowych zasad (urywkowego) widzenia, wieloznaczności, marzenia, nowego piękna, eksperymentu i – generalnie – samej perspektywności, czyli otwarcia na „dalsze ciągi”. W tej samej ankiecie Mokry prowadzi jednak dziwną grę z Peiperem, sugerując, że jego technofilia byłaby zabójcza dla dzisiejszego świata, a jednocześnie że świat bez awangardy, którą tu uosabia Peiper właśnie, byłby uboższy. Mokry jako mutacja Peipera, jego widmowe wcielenie, proponuje ucłowieczanie („uempatycznienie”) tyranii maszynowych procedur (na tę „tyranię” składają się rygor kompozycyjny; maszynowość cytowanych testów zawodowych; proceduralna, „algorytmiczna” technika partii „Peiperowskich”), można więc powiedzieć, że podejmuje Peiperowski „prospekt”, uwsteczniając go. Jego projekt społecznej empatii jest awangardowo utopijny i anachroniczny zarazem. Awangardowy i antyawangardowy. Zastosowane tu (historycznie) awangardowe środki i procedury to nostalgiczny zwrot w kierunku przeszłości. Zresztą jedna z „Peiperowskich” próz mówi o tym wprost: „Przed nami musi być przeszłość [...]. Ja nie mam jutro”. Być może Mokry, pisząc poetycki scenariusz społecznej zmiany, nie widział innej możliwości niż włączenie go w „wielką utopię awangardy”, ten scenariusz sam się jednak zdekonstruował. Albo inaczej: okazało się, że wpisane w koncepcję artystyczną myślenie o zmianie stanu świata nie jest możliwe poza projektem awangardowym, chociaż nie jest już też myśleniem awangardowym. Pozostaje awangardową widmontologią.



Bodaj najbardziej świadomym tej widmontologicznej kondycji awangardy polskim autorem jest Andrzej Sosnowski. Świadczą o tym zarówno jego książki poetyckie, od *Życia na Korei* do *Elementaży*, jak i teksty krytyczne. Mimo że wielu młodych krytyków rozpoznaje w ostatnich latach Sosnowskiego jako autora bardziej awangardowo zdecydowanego (może nawet zaangażowanego w sposób marksistowski, albo chociaż postsytuacjonistyczny), nie sądzę, by miała rację³⁶.

³⁶ Swoje „antyracje” już raz starałam się przedstawić. Zob. A. Świeściak, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 177-194.

Zacznijmy od *Wstępu* do opracowanej wraz z Joanną Orską antologii *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*³⁷. Wstęp ten otwiera i zamyka szachowa metafora awangardy. Jej dwa warianty przeczą sobie, ale i się uzupełniają. Pierwszy obwieszcza zwycięstwo awangardy nad tradycją: „awangarda” (cudzysłów w oryginale) jest sterowaną przez Rumpelstiltskina lalką, która wygrywa każdą rozgrywkę szachową, ale wygrywa pod warunkiem, że przyjmie na służbę tradycję. Drugi wariant jest odwróceniem pierwszego: tym razem „tradycja” jest kierowaną przez Rumpelstilzchena (tu imię w wersji oryginalnej) lalką – zawsze wygraną dzięki awangardzie na zapleczu. Pomiędzy tymi „partiami szachowymi” znalazło się kilka „sprzeczności uszczegóławiających”, wszystkie wzięte skądinąd³⁸: awangarda żyje tylko raz i żyje w kolejnych wcieleniach; awangarda musi być pierwsza i najszybsza, ale jako że każda kolejna musi spełnić te same warunki co poprzednia, umierają tak szybko, jak się rodzą; awangarda jako straż przednia jest nieliczna, operuje „gromadką straceńczych wojowników”, ale w dobie panowania kapitału jej kłopotliwe istnienie polega na tym, że nie może się opędzić od zainteresowania i pieniędzy; awangarda jest rewolucyjna, ale idea będącego jej spełnieniem szczęścia powstaje jako skierowana w przyszłość projekcja czasu, w którym żyjemy; jako że awangarda łączy w sobie trzy czasy: sztuki, teorii i czynu, jest ontologicznym dowodem własnego idealnego istnienia. Innymi słowy, awangarda jest konieczna i niemożliwa zarazem.

W swojej twórczości Sosnowski od początku wikła się w tę samą sprzeczność: tradycję awangardową uznaje za jedyną wartą uwagi; awangarda jest historycznie zamknięta, ale i otwarta na grę. Ta gra tyleż podtrzymuje ją w istnieniu, ile dowodzi wyczerpania; Sosnowski prowadzi ją w trybie alegoryczno-melancholicznym jako grę w śmierć-trwanie – trwanie w śmierci – awangardy.

Od *Życia na Korei* poeta opowiada historię końca (awangardy, instytucji sztuki, języka, świata wreszcie), która się nie kończy, bo po każdej „apokalipsie” pozostaje jakaś żywa, a właściwie dająca „efekt życia” resztką. Jego ulubionymi figurami są głęboko uwikłane w tradycję, do baroku włącznie, figury alegoryczne, oferujące nadmiar znaczenia, „intensywne”; które pozostawiają

37 *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, wyb. J. Orska, A. Sosnowski, wstęp A. Sosnowski, postowie J. Orska, WBPiCAK, Poznań 2019.

38 Zob. A. Sosnowski, *O pojęciu awangardy*, w: *Awangarda jest rewolucyjna...*, s. 6-9. Chodzi o cytaty i kryptocytaty, których źródeł Sosnowski nie podaje.

odbiorcę z niedosytem, nie spełniają, a właściwie zawieszają dawane obietnice (prawdy, znaczenia, przeżycia estetycznego, poznania, porozumienia); jego propozycją eksperymentu jest postmodernistyczne przetwarzanie, przechwytywanie i rozcieńczanie (idei, znaczeń, technik, konkretnych tekstów); jego założeniem ontologiczno-aksjologicznym – retoryczny modus działania wiersza.

Sosnowski próbuje więc na różne sposoby wymykać się awangardowym aporiom, w tym przede wszystkim rozumianej często aporetycznie relacji autonomii i zaangażowania, dekonstruując je i przepracowując. Aporie te – wiele na to wskazuje – przestały być produktywne, ale z historii ich porażek ciągle wiele wynika, jak choćby to, że idea zniesienia sztuki w życiu zrealizowała się w sposób nieoczekiwany i przeciwnie skuteczny w kapitalistycznym spektaklu. Podtrzymywanie awangardowego dyskursu jako dyskursu-śmierci (awangardy) wydaje się więc jakąś – ostatnią, widmową, ale prawdopodobnie jedyną możliwą – szansą uprawiania krytycznego myślenia.

Tak wygląda to również w ostatnich tomach poetyckich Sosnowskiego: w *Domu ran*³⁹, gdzie infantylny kapitalistyczny spektakl jawi się jako zaprzeczenie, ale i lucyferyczne wcielenie awangardy; w *Trawersie*⁴⁰, który w dziewięćdziesięciu procentach składa się z autocytatów, a jedynym nowym poematem daje (młodej) krytyce pretekst do „zaangażowaniowego” zawłaszczenia; i w *Elementażach*⁴¹, książce wspomnieniowej, która opowiada między innymi o widmowości czasu. Dyskurs pracuje tu na jałowym biegu, w zapętleniach, dowodząc własnej niemocy; pracuje siłą inercji, ale równocześnie przeciwko niej.

Stawką w uprawianej przez Sosnowskiego grze jest życie. By je zachować, szczególnie dzisiaj, w czasach kanibalistycznego kapitalizmu, reguły tej gry muszą być na tyle nieoczywiste, żeby nie dały się przechwycić. I to się Sosnowskiemu udaje. W tym sensie jego gra w awangardę i z awangardą mogłaby uchodzić za najbardziej awangardowe przedsięwzięcie w polskiej współczesnej literaturze – gdyby nie to, że jest to równocześnie projekt najbardziej świadomy wyczerpania awangardy, projekt-śmierć awangardy.

39 A. Sosnowski, *Dom ran*, Biuro Literackie, Wrocław 2015.

40 A. Sosnowski, *Trawersie*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017.

41 A. Sosnowski, *Elementaże*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2023.

Jak pisze McKenzie Wark, dzisiaj doświadczamy „spektaklu dezintegracji”. O tyle różni się on od form spektakularnych analizowanych w połowie XX wieku przez Deborda: skoncentrowanej i rozproszonej, że jest idealnie samowystarczalny. Jego hasło brzmi: Przetwarzaj! Jak pisze australijska pisarka i aktywistka, wchłaniający własne odchody „spektakl dezintegracji jest w stanie zaakceptować koniec wszystkiego z wyjątkiem siebie samego”⁴². Czy obliczona ekonomicznie niezgoda na koniec to również przypadek zjadającej własny ogon awangardy? Należy chyba być ostrożnym przy ferowaniu tego rodzaju wyroków. Niedomknięcie – wyjąławiającego się, ale prymarnie krytycznego – dyskursu daje wszak szansę na zmianę. Z awangardą byłoby więc jak z rewolucją: fakt, że właściwie żadna z dotychczasowych rewolucji nie zakończyła się spodziewanym sukcesem, nie oznacza, że żadna nigdy się nim nie zakończy; że przynosząca sprawiedliwość społeczną rewolucja to projekt z założenia melancholijnie utopijny. Poza tym lepszym rozwiązaniem wydaje się stan anarchistycznej insurekcji – jako możliwy do aktywowania tu i teraz, nienastawiony na reprodukcję władzy. Wark kończy swoją książkę o spektaklu dezintegracji wspomnieniem akcji Occupy Wall Street z października 2011 roku. Propozycja alternatywnego wobec kapitalizmu sposobu życia „przeżyła” w jego amerykańskim sercu 59 dni, wciągając również akcjonariuszy spektaklu dezintegracji. Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że wypełniający puste miejsce po awangardzie dyskurs-śmierć awangardy to przestrzeń, w której jej rzecznicy lokują swoje nadzieje, przygotowują się i wzajemnie motywują do zmiany.

42 M. Wark, *Spektakl dezintegracji*, s. 14.

Abstract

Alina Świeściak

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

The Empty Place After the Avant-Garde: The Avant-Garde's Discourse-Death

Referring to various conceptions of the death of art and death of the avant-garde – primarily to Paul Mann's notion of the theory-death of the avant-garde, the article analyzes contemporary Polish cases of the avant-garde's discourses-death: two critical-artistic ones in the form of *Hipotezy awangardowe* (Avant-Garde Hypotheses) edited by Aneta Szyłak and Andrzej Turowski's manifesto of "special art" and two poetic ones, namely the poetry book *vivid lines new lips* by Marcin Mokry and Andrzej Sosnowski's oeuvre. The article shows that these authors situate on a broad continuum, whose developments are determined by the dynamic balance between the awareness of the exhaustion of the avant-garde discourse and the need to sustain it – motivated today mainly by the hope for social change, in which art can and should participate.

Keywords

avant-garde, death of art, discourse-death, art of resistance