
Awangarda i apokalipsa

Jarosław Fazan

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 273–287

DOI: 10.18318/td.2024.5.16 | ORCID: 0000-0002-4760-9740

Pojęcie postępu należy zbudować na idei katastrofy.

Walter Benjamin

Awangarda apokaliptyczna

Awangarda jest w dziejach sztuki nowoczesnej formacją głoszącą przekonanie o nieuchronności radykalnej destrukcji, która musi poprzedzać tworzenie nowego świata. Jak pisał Andrzej Turowski:

awangarda kreowała własną progresywną historię, o wyraźnie sprecyzowanym początku, w którym następowało zerwanie z tym wszystkim, co było nietwórcze. Równocześnie wskazywała na koniec tej historii we własnej twórczości „stopnia zero”, pozwalającej rozpocząć nowy, „oczyszczony” proces, którego ostatecznym celem miała być utopia totalnej jedności¹.

Jarosław Fazan – historyk literatury XX w., nauczyciel akademicki w Katedrze Kultury Literackiej Pogranicza Wydziału Polonistyki UJ. Edytor *Pism* Tadeusza Peipera (opracował dwa tomy *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* oraz *Gabriela Zapolska jako aktorka*). Autor książek *Ale ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego* (1999) i *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera* (2010); opracował razem z T. Bujnickim i K. Zajasem tom *Żagary. Antologia poezji* (2019). Zajmuje się literaturą polską XX w., w szczególności jej nurtem awangardowym.

¹ A. Turowski, *Czym był kubizm w Polsce*, w: tegoż, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 77.

W tym komentarzu nie pojawia się bezpośrednio odniesienie apokaliptyczne, wydaje się jednak, że zawiera się w nim zarys historii łączącej koncepcję awangardowego postępu z apokaliptyką; w historii tej doniosłe znaczenie mają kategorie początku – przede wszystkim nowy początek, idea zerwania z przeszłością i końca historii oraz zapowiedź totalnej jedności. Jakościowy skok sztuki, będący zarazem wynikiem radykalnej zmiany cywilizacyjnej i zapowiedzią oraz procesem współtworzenia kolejnych jej etapów, oznacza przejście w inny wymiar, dążenie, dla którego miarą może być, apokaliptyczna przecieź, wizja „nowej ziemi i nowego nieba”².

Apokaliptyczność awangardy leży więc w jej ścisłym związku z cywilizacją i technologią, które niwelują tradycyjne pojęcia i formy, w tym pojęcie człowieka. Upadek człowieka jako koncept filozoficzny jest rezultatem realnego procesu destrukcji tradycyjnego świata, którego zasadniczą właściwością było skuteczne i przekonujące wyodrębnianie istoty ludzkiej zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i gatunkowym, a także społecznym z całokształtu tego, co nieludzkie. Nowoczesność jest między innymi procesem paradoksalnie kwestionującym tę właściwość świata. Paradoksalnie – gdyż na poziomie prawnym i filozoficznym nigdy wcześniej człowiek jako jednostka, Witkacowskie „istnienie poszczególne”, nie zyskał tak wielkiego znaczenia. Realia historyczne XX wieku obnażają jednak pozorność tej emancypacji. Triumf naukowego światopoglądu sprowadza człowieka z powrotem do pozycji jednego z wielu bytów biologicznych, a przy tym coraz skuteczniej podporządkowuje go maszynistycznej technologii, ogarniającej wszystkie dziedziny i sfery życia; last but not least – nowoczesna ekonomia traktuje człowieka w kategoriach mniej lub bardziej pokupnego towaru.

Apokalipsę – częściowo wbrew jej źródłowemu sensowi, czy może raczej obok niego – traktuję jako taką wizję totalnej przemiany świata, której zasadniczym aspektem wydaje się nieodwracalne przekształcenie istoty ludzkiej w byt przypominający tylko zewnętrznie dotychczasową jego formę. Awangarda rozumiana jako jedyny w swoim rodzaju projekt dynamicznego i nieodwracalnego splecenia sztuki, również w jej najbardziej wyrafinowanej i ezoterycznej formie, z codziennym życiem stała się narzędziem-akceleratorem apokalipsy pojmowanej właśnie jako kres człowieka. Jako taka stanowi realizację wyzwania rzuconego Zachodowi przez Friedricha Nietzschego, który postulował wiele „przewycięzeń”, a przede wszystkim przewycięzenie człowieka. Zarazem awangarda jest pierwszym w dziejach

2 Por. Objawienie św. Jana 21.

sztuki nurtem świadomie i konsekwentnie próbującym zastosować w sferze sztuki uformowaną przez oświecenie naukową zasadę narzucania światu własnej wizji. Kant, opisując w *Krytyce czystego rozumu* relację nauki i przyrody, zastosował metaforę przejścia tej pierwszej od pozycji „ucznia, który daje sobie wmówić wszystko, co zechce nauczyciel”, do roli sędziego „zmuszającego świadków do odpowiadania na pytanie, jakie mu zadaje”³. Figura sędziego w odniesieniu do sztuki awangardowej wydaje się zaskakująco trafna, ponieważ jednym z jej fundamentów jest rozpoznanie kryzysu, ujawnienie jego przyczyn i wskazanie jedynej właściwej drogi wyjścia. Zasadą umożliwiającą poszukiwanie drogi wyjścia jest typowa dla awangardy negacja, totalne zaprzeczenie wszystkiego, co zastane. Wszystko bowiem okazuje się przeszkodą do osiągnięcia nowej pełni. Właśnie zasada negacji najmocniej spokrewnia awangardę z apokalipsą – obie zakładają (i afirmują) nieuchronną konieczność totalnej destrukcji⁴. Również na poziomie dyskursywnym awangardowa krytyka terażniejszości przypomina apokaliptyczne wyjście poza teraz. Apokalipsy transcendują stan obecny, aby w prorockiej wizji przywołać to, co nieuchronnie nadchodzi – awangardy zaś dekonstruują dziś, aby osiągnąć/skonstruować upragnione jutro⁵.

Katastrofizm

Historycznoliterackim argumentem na rzecz włączenia apokalipsy w krąg problemów awangardowych jest jeden z najważniejszych nurtów polskiej formacji awangardowej epoki międzywojnia, czyli katastrofizm.

Katastrofiści reprezentujący pierwszą generację autorów urodzonych w XX wieku, reagując na pogłębiający się kryzys społeczno-polityczny, uformowali

3 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, przeł. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1986, s. 29.

4 Jak pisał Jacob Taubes: „Apokaliptyka neguje świat w jego pełni. Bierze ona całość świata w negatywny nawias. [...] Apokaliptyczna zasada zawiera w sobie dwie zespolone siły: niszczącą formę i formującą. W zależności od sytuacji [...] jedna z tych dwóch składowych uwydatnia się, lecz żadnej z nich nie może zabraknąć. Jeżeli zabraknie demonicznego elementu niszczącego, wówczas zakrzepły porządek [...] nie zostanie przewyciężony. Jeżeli zaś przez element niszczący nie będzie prześwitywało «nowe przymierze», wówczas rewolucja nieuchronnie upadnie w pustkę nicości”; J. Taubes, *Istota eschatologii*, w: tegoż, *Zachodnia eschatologia*, przeł. A. Serafin, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2016, s. 14-15.

5 Por. J. Derrida, *O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii*, w: tegoż, *O apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 101-103.

odrębny system literacki⁶ o wyrazistych właściwościach. Kontynuowali oni część założeń awangardy początku stulecia, nawiązując zarazem do wcześniejszych tendencji, przede wszystkim romantycznych i wczesnomodernistycznych. Wielkim ich prekursorem, choć niekoniecznie świadomie wybranym mistrzem, był starszy od nich o dwie dekady Stanisław Ignacy Witkiewicz, będący zarazem osobną i osobliwą ikoną oraz instytucją polskiej awangardy epoki międzywojnia. Postać i twórczość Witkacego stanowią zresztą o charakterystycznym dla polskich lat trzydziestych splocie awangardowo-apokaliptycznym. Ten niezwykle wszechstronny pisarz, plastyk, fotografik, praktyk i teoretyk teatru tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej wyruszył z Bronisławem Malinowskim na wyprawę naukowo-kolonizacyjną na półkulę południową, następnie uczestniczył jako rosyjski żołnierz w rewolucji październikowej 1917 roku, by później – zafascynowany oglądanymi w Rosji dziełami zachodniej awangardy – włączyć się czynnie w kształtowanie nowoczesnej kultury odradzającego się od 1918 roku polskiego państwa, a w końcu popełnić samobójstwo we wrześniu 1939 roku, na wieść o inwazji wojsk Związku Sowieckiego na wschodnie rubieże Polski⁷. Nawet tak zredukowana biografia ilustruje ścisły związek awangardy i apokalipsy, bezpośredni wpływ projektowania i kreowania nowej sztuki na zagładę, oscylację między zdobywczym rewolucjonizmem i autodestrukcyjnym eskapizmem. W istocie – używając metaforycznie terminu psychiatrycznego – był Witkacy artystą dwubiegunowym, rozdartym pomiędzy maksymalizmem wiary w nową sztukę a totalną zapaścią niewiary w sztukę w ogóle. Projektował i wytyczał nowe kierunki w teatrze, malarstwie i literaturze, jednocześnie dekretował ich definitywny upadek i zanik znaczenia społecznego. Wydaje się, że jego autokreacyjna działalność, będąca jednym z wielu w ogólnoswiatowym ruchu awangardowym przykładów ścisłego stopienia życia i tworzenia, od początku oscyluje między awangardowymi biegunami – niepoohamowaną i nieprzewidywalną erupcją nowej sztuki i uświadamianym w chwili jej wygasania zanikiem sztuki, a wraz z nią człowieka jako istoty zdolnej do jej tworzenia.

6 Por. E. Balcerzan, *Katastrofizm jako system literacki*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

7 Bibliografia prac poświęconych Witkacemu jest niezwykle obszerna, nie miejsce tutaj na choćby skrótową jej prezentację, ale w ostatnich latach najistotniejszą i najbardziej syntetyczną wizję jego twórczości i biografii przedstawił jeden z najbardziej zasłużonych badaczy Witkacego – Janusz Degler, w dylogii *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, PIW, Warszawa 2013, oraz w *Obecność Witkacego. Szkice i materiały do dziejów recepcji*, PIW, Warszawa 2023.

Oczywiście z perspektywy dziejów awangardy autodestrukcja Witkacego jako przypadek zabrnnięcia w jeden z możliwych ślepych zaułków stanowi zarazem oświetlający inne tendencje i losy kontrastowy układ odniesienia.

Awangarda apokaliptyczna Witkiewicza należy do najważniejszych przykładów paradoksalnego związku sztuki eksperymentalnej i konserwatyizmu, przenikliwego rozpoznania przyszłości społeczno-antropologicznej i niemożności jej zaakceptowania. Witkacy jednocześnie odrzucał zastany model sztuki i kultury jako całkowicie przestarzały wobec zmieniających się reguł życia i twierdził, że jedynie w niej mógł istnieć człowiek pojęty jako jednostka zdolna do twórczości kulturalnej i życia duchowego. Zobaczył nieodwracalne narodziny masowego społeczeństwa, które uznał za proces ustanawiania sprawiedliwości politycznej i ekonomicznej. Przeraził się przy tym nową wersją człowieka, będącego produktem tego procesu; człowieka sterowanego przemocą i propagandą, które niwelują wszelką autonomię myślową i egzystencjalną. W przeciwieństwie do wielu innych twórców awangardy nie wierzył, że nowe formy w sztuce mogą na nowo, inaczej niż przed zwrotem technologicznym i masowym, zdefiniować wolność i twórczość. Inaczej niż awangardowym optymistom, świat zdefiniowany przez „miasto, masę, maszynę”, jawił mu się jako piekielna „ziemia jałowa”.

Bieguny awangardy

Jeśli brać pod uwagę wielkozakresowe pojęcia określające projekty cywilizacyjne w ich czasowości, w dynamicznej dialektyce definiowanej przez niespełnione marzenia przeszłości i przyszłość umykającą poza horyzont nieokreśloności, awangarda od początku była mocno związana z kategoriami utopii i rewolucji. Każdy właściwie jej nurt na swój sposób sytuował się w urojonej perspektywie radykalnej alternatywy, w możliwej teoretycznie, a spełniającej się z reguły opacznie przestrzeni „nowego wspaniałego świata”. Jednocześnie zarówno awangarda, jak i utopia oraz rewolucja są niezwykle złożonymi reakcjami na fenomen kryzysu, wynikają z konieczności „przewartościowania wszystkich wartości” z uwagi na ich wyczerpanie się, zużycie się do niedawna skutecznie funkcjonujących form człowieczeństwa. Jak pisał Guillaume Apollinaire: „stare fabuły w większości doczekały się spełnienia, do twórców należy teraz wymyślenie nowych, które wynalazcy znów by wcieliłi w życie”⁸.

8 G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. A. Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 746.

Wielką rolą awangardy okazało się – ujmując retrospektywnie jej dokonania – wymyślenie nowych, utopijnych właśnie, fabuł ustanawiających wyobrazeniowe formy egzystencji, dzięki którym człowiek masowy może oswoić się z życiem podporządkowanym gorączkowemu tempu przemian, będącemu zasadniczym parametrem cywilizacji technologicznej. Zarazem awangarda artystyczna była nieustannym poligonem rewolucji rozumianych zarówno jako wielkie destrukcyjno-kreacyjne procesy społeczno-polityczne, jak i gwałtowne przemiany obyczajowe i społeczno-egzystencjalne.

Rewolucyjność awangardy ma charakter posthistoryczny w rozumieniu Alexandre'a Kojève'a i Jacoba Taubesa, jako przedsięwzięcie artystyczne, realizujące się w pełni w przestrzeni fikcji, zastępuje, inscenizuje, wyręcza realny proces historyczny, w istocie rzeczy tworząc efekt niezaprojektowanej parodii realnej, prawdziwej rewolucji, ośmieszając ją, a zarazem – nie całkiem świadomie albo całkiem nieświadomie – przenosząc w inny wymiar, fikcji właśnie, która nie tyle formuje realną przestrzeń stosunków społeczno-politycznych, ile tworzy dla nich swoisty poligon, aby wyładować wytworzone przez nie napięcia w działaniu nieniosącym definitywnych konsekwencji społecznych. To jest działanie podwójnie utopijne; po pierwsze, rewolucja awangardy zmierza – rzecz jasna – do wykreowania nowego świata, którego nie ma (i nie będzie) nigdzie poza fikcją sztuki, fikcją asymptotycznie zbliżającą się do realności, ale nigdy jej nieosiągającą; po drugie, sam mechanizm sztuki konstruującej świat – nieważne, czy wierzącej w jego realne wykreowanie, czy nie – jest procesem oczywistego niespełnienia. Jednocześnie awangarda jako proceder kreowania nowego świata, skazany na niespełnienie, a zatem na fingowanie jedynie swojego celu, stanowi wzór dla nie-awangardowych i nie-artystycznych mechanizmów kreowania świata przez politykę.

Manipulacja medialno-estetyczna, która przejmując władzę w drugiej połowie XX wieku, kończy i unieważnia heroiczną awangardę głównego nurtu, bo przejmując od niej formy kreowania świata, używa ich jednak w zupełnie innym celu: nie tyle do sprowokowania widzów, aby brali udział w procesie wynajdowania/kreowania nowego świata, ile do omamienia ich, aby popierali ugrupowania i jednostki zabiegające o realną, dominację ekonomiczną i polityczną w społeczeństwie. Klęska awangardy jest jej pozornym sukcesem, gdyż wypracowane przez nią formy kreacji świata mające na celu realną przemianę świata służą teraz tym, którzy przemianę pozorując, próbują zachować dotychczasowe relacje społeczne. Awangardysty pragnęli prawdziwej przebudowy świata, ale jako artyści czynili to w przestrzeni fikcji

i narzędziami estetyki – ich następcy pragną zachować świat w nieziennej formie i dlatego przejmują awangardowe zasady kreacji jako narzędzia iluzji, służące do omamienia/oszukania społeczeństwa. W tym sensie artystyczna fikcja awangardy przypomina Hegłowską koncepcję motywowanej religijnie „prawdziwej rzeczywistości”, usytuowanej „poza tym, co empiryczne”⁹, jest jednak – jako element dwudziestowiecznego procesu dziejowego – fenomenem epoki, która zatraciła związek z nadzmysłowym, a zatem nie jest prawdziwą rzeczywistością ani nawet jej odbiciem, lecz jedynie mechanizmem konstruującym „czysty pozór”.

Awangardowa fabuła, projektując system przystosowania człowieka do wykreowanego przezeń nie-naturalnego świata, ma dwa, pozostające ze sobą w konflikcie, wymiary. Z jednej strony ma oswajać nowe reguły i rytmy życia wpisanego w Peiperowski trójkąt „miasto, masa, maszyna”, być swego rodzaju stale odnawianym przewodnikiem po nieustannie komplikujących się labiryntach nowoczesności; musi być w ciągłym ruchu, aby nadażyć za cywilizacją, którą steruje stale zmieniająca się technologia. O kinie triumfującym w latach trzydziestych tak pisał Walter Benjamin:

Gdy zdamy sobie sprawę, jak niebezpieczne napięcie wywołała technicyzacja oraz jej skutki w wielkich miastach – napięcie, które w stadiach krytycznych przybiera charakter psychotyczny – zrozumiemy, że ta sama technicyzacja stworzyła sobie w formie pewnych filmów szczepionkę psychiczną działającą przeciwko takim psychozom masowym – filmów, w których forsowny rozwój fantazji sadystycznych czy rojeń masochistycznych może zapobiegać naturalnemu i niebezpiecznemu dojrzewaniu ich w masach. [...] Film jest formą sztuki odpowiadającą zaakcentowanemu zagrożeniu życia, w jakim żyją współcześni¹⁰.

Z drugiej strony awangardowa fabuła ma dawać wytchnienie od dynamicznego pędu codzienności, przenosić w inny wymiar, radykalnie odmienny – tak aby dać chwilowe wybawienie od pogoni. Jeden i drugi wymiar znacząco

9 J. Taubes, *Estetyzacja prawdy w posthistorii*, przeł. A. Kujawa-Eberharter, w: tegoż, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, oprac. P. Nowak, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2013, s. 499.

10 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej [Pierwsza redakcja]*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 45-47.

podważa teraźniejszość, odnosi się bądź do „czasu zawsze przyszłego”, bądź do czasu alternatywnego, a nawet innego poziomu ontologicznego. Rzecz jasna fabuła awangardowa musi zakwestionować wszelkie relacje z tradycyjnie definiowaną rzeczywistością, jest bowiem dziełem człowieka przeżywającego jej nieustanne unieważnianie.

W formowaniu utopijnych systemów przejawiało się dążenie do wykreowania mentalnej propozycji alternatywnej wobec istniejącego stanu świata, będącej zarazem zbiorem rzekomo możliwych do zastosowania działań naprawczych. Źródłem utopii wydaje się chęć ustanowienia w ziemskiej przestrzeni rajskiego szczęścia, zapowiadanego przez biblijne prorocтва w zaświatach lub po końcu świata, następującym w wyniku mesjańskiej interwencji. Utopia byłaby więc wprowadzeniem poapokaliptycznego ładu bez apokalipsy, która – według wykładni religijnej – ustanawia na gruzach starego świata „nową ziemię i nowe niebo”. W miejsce biblijnej apokalipsy pojawia się rewolucja jako mechanizm destrukcji starego i kreacji nowego świata.

Awangarda jest ukoronowaniem wielowiekowego procesu kulturowej i społecznej emancypacji sztuki jako dziedziny autonomicznej, jednocześnie zdolnej do nadawania oryginalnej, jedynie sobie właściwej dynamiki ewolucji świata. Jako taka jest ruchem, który rodzi się wraz z pogłębiającym się kryzysem religijnej wizji świata i stanowi jeden z zasadniczych motorów nowoczesnego materializmu i sekularyzacji. Najważniejszy wymiar pozaarty-styczny awangardy, jak można sądzić, wiąże się z jej dążeniem do zastąpienia religii przez sztukę. Benjamin, ujmując francuski surrealizm w kategoriach „ostatnich migawek z życia europejskiej inteligencji”, pisał o awangardowej literaturze jako przewyciężającej „religijne objawienie [dzięki] świeckiemu objawieniu materialistycznej, antropologicznej inspiracji”¹¹.

Nowoczesną konkretyzacją utopijnego myślenia jest materializm historyczny, którego najbardziej precyzyjną formułę zdefiniował marksizm, awangarda zaś przyczyniła się do wynalezienia wirtualności jako przestrzeni będącej alternatywą dla ustanowionej przez religię niematerialnej sfery duchowej. Nieoczywisty z punktu widzenia społecznej pozycji sztuki sukces awangardy miał przyczynę w nałożeniu się tych dwóch procesów, przez co konkretyzacja utopijnej wizji naprawy świata stopiła się z radykalną, „pro-rocką” fabułą awangardy w ideę i praktykę wirtualności. Proces ten trwał całe

¹¹ W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* [1929], przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 57-58.

stulecie i przypadł na epokę gwałtownych konfliktów związanych ze ścieraniem się demokratycznego modelu nowoczesności z jej wersją totalitarną. Awangardowe zastąpienie religijnego wymiaru egzystencji, sprowadzonej skądinąd do ziemskiego jedynie wymiaru, prowadzi do estetycznej aneksji zwyczajnego, codziennego życia, trwale włącza sztukę w krwiobieg codzienności milionów mieszkańców nowoczesnych miast, zarazem zagraża sztuce jako odrębnej dziedzinie, kwestionując jej osobność. Tę dwoistość awangardy nazwać można – za Rüdigerem Bubnerem – „odartystycznieniem sztuki i uartystycznieniem rzeczywistości”¹². A jej paradoksalną realizację stanowi podporządkowanie „realnego życia zwykłych ludzi” estetycznie uporządkowanej i formalnie zdeterminowanej ustawicznej mediatyzacji egzystencji.

Awangarda jest pojęciem, które oprócz innych znaczeń niewątpliwie odnosi się do reakcji literatury, sztuki i estetyki na dwa zasadnicze procesy składające się na nowoczesność, czyli desakralizację i triumf cywilizacji naukowo-technicznej, czy raczej technologicznej. W różnych wymiarach i aspektach prądów awangardowych ogniskują się potrzeby ludzkiej świadomości zderzonej z niebywałą konkretnością i precyzyjnie uchwyconą przez nowoczesną naukę wszechobecnością materialności. Te dwa czynniki, nie zmieniając nieautonomicznego statusu człowieka, przenoszą ostatecznie układ sterowania z boskiej abstrakcji na mechanistyczną i materialistyczną nie-istotę technologii. Otwiera to przed człowiekiem pojętym zarówno w kategoriach jednostkowych, jak i zbiorowych (masowych) ambiwalentną perspektywę – nieograniczonych możliwości samorozwoju, a zarazem utraty zakorzenienia i w związku z tym zaniku poczucia bezpieczeństwa.

Radykalnie rzecz ujmując, apokaliptyczny charakter sztuki awangardowej wynika z jej podwójnego odniesienia do rzeczywistości, w której jest i chce być umieszczona jako jedno z kluczowych ogniw ludzkiego świata. Awangarda jest, po pierwsze, ruchem zakładającym radykalną destrukcję nie tylko zastanej przez siebie formy sztuki, lecz także ludzkiej i społecznej struktury będącej teź formą wyobraźniową i „produkcyjną” matrycą, po drugie – jako sztuka, której celem jest tworzenie czegoś nowego, nieistniejącego w dotychczasowym planie świata, dąży do uformowania „nowego świata”, apokaliptycznej „nowej ziemi”, która ma zastąpić tę dotychczasową, ponieważ nie da się już dłużej na niej bytować. Problem destrukcyjnego wymiaru, czy też

¹² R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne* [1989], przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 164. W tej samej rozprawie pojawia się konstatacja, że awangarda marzyła o „beźpośrednim stopieniu się życia ze sztuką” (s. 177).

destrukcyjnej fazy procesu, którym jest awangardowa sztuka, polega na jego specyficznej, dziwacznej dwoistości. Z jednej strony zainspirowana, sprowokowana, zaprogramowana przez dynamicznie rozwijającą się naukę, rozsądza formy regulujące obrazy świata określone przez tradycje religijne i metafizyczne, czyli próbuje zlikwidować dotychczasowy model duchowego, niewidzialnego świata/wymiaru egzystencji; z drugiej – stawiając się w wyraźnej opozycji do ukształtowanej przez tęże naukę wizji świata, przechodzi ponad nią, proponując w istocie radykalną alternatywę, która wyrwa człowieka z ziemskich uwarunkowań przez naukę odkrytych/ustanowionych. Właśnie to wyrwanie – niesłychanie ambiwalentne – będące zarazem wyzwoleniem, uwolnieniem od zewnętrznych uwarunkowań i odcięciem od życiodajnych korzeni znamionuje antropologiczny wymiar, czy raczej antropologiczne konsekwencje sztuki awangardowej, które można nazwać apokaliptycznymi. Zacytujmy Jacoba Taubesa, który w *Uwagach o surrealizmie* odnosi się nie tylko do tego nurtu, ale – jak można sądzić – do całej awangardy: „Akt artystycznego tworzenia nie naśladuje już tutaj stworzenia wzorcowego porządku świata, lecz dokonuje rozkładu i zniszczenia tego ładu, aby wydobyć z głębi duszy nowy świat, stworzyć go z odrębnych części i wzbudzić «doznanie nowości»”¹³.

Efektom (ubocznym, niezaplanowanym) tego niszczącego działania, niwelacji jest próba zapoczątkowania raz jeszcze procesu przebudowy świata, destrukcja ma tutaj charakter oczyszczającego – przez futurystów na przykład ujmowanego w kategoriach higienicznych – przygotowania przedpola dla nowego człowieka, niwelacja płynnie przechodzi w kreację. Komentatorzy awangardy dostrzegali w niej ruch zmierzający nie tylko do przemiany sztuki i jej konsumpcji, ale też towarzyszący przemianie całej struktury społecznej; towarzyszący w dwóch niejako wymiarach – próbujący projektować i realizować rewolucyjne zmiany, a zarazem poszukujący formuły opisu i wyjaśnienia tej wielkiej przemiany.

Zasadniczym czynnikiem upodabniającym awangardę do apokalipsy, czy raczej apokaliptyki jako specyficznej formy widzenia relacji czasowości i jej kresu, jest „nachylenie ku przyszłości” („Świat apokaliptyki sytuuje się w napiętym wychyleniu ku przyszłości”)¹⁴, w którym absolutna pewność tego, co nastąpi, paradoksalnie miesza się z radykalną niewiedzą o tym, czym to będzie. Oprócz eschatologicznego sensu zdanie to opisuje nie-

13 J. Tubes, *Uwagi o surrealizmie* [1963], przeł. A. Seweryn, w: tegoż, *Apokalipsa i polityka*, s. 121.

14 Por. J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, s. 29.

zwykle trafnie estetyczny mechanizm działania awangardowego związanego z kategorią eksperymentu, będącego zasadniczą formą sztuki awangardowej, odcinającej się od sztuki uregulowanej przez intersubiektywne zasady postrzegania i normy aksjologiczne.

Należy zatem przeciwstawić w wizji awangardy ruch zaangażowany w rewolucyjne przemiany społeczne oraz tendencję eskapistyczną, umykającą w utopię przechodzącą na stronę fikcji, ponieważ świat zastany jest niemożliwy do zniesienia (w obu wymiarach znaczeniowych „znoszenia”).

Awangarda i wojna

Jednym z najważniejszych aspektów sztuki i literatury polskiej po pierwszej wojnie światowej jest bardzo głębokie rozdarcie między radością z odzyskania niepodległego państwa a świadomością katastrofalnego kryzysu świata i koniecznością podjęcia natychmiastowych działań powstrzymujących dalsze etapy tej katastrofy. Z dzisiejszej perspektywy niezwykle istotny dla dziejów naszej części Europy, a także dla historii ruchów awangardowych okres 1918-1939 stanowi bardzo krótką przerwę pomiędzy dwoma etapami wielkiej wojny, wydaje się bowiem, że pierwsza i druga wojna światowa to dwie odsłony tego samego procesu geopolitycznego. Pierwsza oznaczała niwelację wielkich imperiów wschodniej części kontynentu, druga przyczyniła się do uformowania dwóch nowych – sowieckiej Rosji i Stanów Zjednoczonych Ameryki, których dominacja określiła na nowo mapę świata.

W literaturze bardzo istotne jest to, że powroty do wydarzeń lat 1914-1918 łączyły się często z zapowiedzią kolejnej wojny, co nasiliło się w latach trzydziestych. Zapowiedzi te, jak to już zostało powiedziane, miały charakter katastroficzny. Pierwsza wojna światowa przyniosła tak wielką traumę, że nawet radość narodów wschodniej Europy z odzyskania niepodległości nie hamowała lęków i wizji zagłady. Tradycjonalizm pokracznej modernizacji oznaczał choćby większy niż na Zachodzie dystans do światopoglądu naukowego oraz silniejsze przywiązanie do symboliki religijnej, przywołującej biblijne wizje apokaliptyczne.

Literatura i sztuka awangardowa między innymi pod wpływem traum wojennych, a jednocześnie katastroficznych wizji wplatała do rzeczowego i bezpośredniego obrazowania nowoczesnego świata motywy wyobrażeniowe rozbijające reportersko-realistyczne ujęcie miejskiej cywilizacji pierwszych dekad XX wieku. Ten nowy obraz świata był efektem bezpośredniego zastosowania zdobyczy nowoczesnej nauki. Zmysłowość wizji artystycznej

twórczo rozbudowują kino i radio. Fotografia, film i nagrania nie tylko wprawiają w ruch statyczne do niedawna przekazy, lecz także łączą odległe sfery, zarówno różne przestrzenie realne, jak i różne wymiary ontologiczne. Jeszcze innym aspektem tej literatury była radosna egzaltacja nowoczesnością jako epoką nowych możliwości technologicznych, a jednocześnie silny lęk przed unicestwieniem świata i człowieka w ich dotychczasowej formie.

Właściwie w tym punkcie zaczyna się historia ujmowania globalizacji przez polską awangardę – wizje wspólnego świata, łączącego się w zasadniczych wymiarach politycznych, ekonomicznych i kulturowych, mają charakter katastroficznego, nasyconego tyleż odważnym łączeniem odległych miejsc i krajobrazów, ile ujmowaniem ich w chwili – niewiele oddalonej od teraźniejszości – destrukcji, rozpadu, anihilacji. Można powiedzieć, że wynika to z wielkiego kryzysu jako katastrofy inicjującej scalanie się świata, bo dopiero wielka wojna, a potem globalny kryzys uświadomiły mieszkańcom peryferii, jak ściśle świat jest połączony. Oczywiście reakcją światowej lewicy na kryzys globalnego kapitalizmu była koncepcja światowej rewolucji, która już po zakończeniu pierwszej wojny światowej poniosła klęskę, a rzekomo kosmopolityczny komunizm zamienił się w jeden z wariantów totalitaryzmu, również zmierzającego do globalnej ekspansji. Wizje polskich pisarzy awangardowych ujmowały światowy kryzys w kategoriach apokaliptycznej zagłady dotychczasowego świata, przy czym każda z powstających wersji podejmowała różne motywy zaczerpnięte z Pisma Świętego lub apokryfów, legend chrześcijańskich albo dzieł literackich epok poprzednich, przede wszystkim romantyzmu, który zdeterminował ewolucję wschodnioeuropejskiej literatury nowoczesnej (będąc jednym z czynników hamujących jej modernizację).

Jedną z właściwości tych wizji było jednoczesne przenoszenie zdarzeń i procesów ziemskich w fikcyjną przestrzeń mitów biblijnych, którą z kolei sytuowano w mocno przekształconym świecie realnym. To „dziwaczne przekształcenie” przestrzeni z jednej strony nawiązuje do tradycyjnych form literatury i sztuki fantastycznej, z drugiej stanowi całkiem nową jakość, ponieważ operuje językiem ówczesnych mediów, czyli prasy i radia. Obrazy katalizmów biblijnych ujmowane są w retoryce komunikatów dziennikarskich, powstaje niezwykła synteza mitu i reportażu. Obok postaci bogów, herosów, legendarnych i historycznych świętych pojawiają się współcześni politycy, artyści i pisarze. Obraz świata zawarty w tych dziełach można ująć metaforą potłuczonego globusa, który został niestarannie sklejony, czy raczej sklejoną według porządku odbiegającego od realiów astronomicznych i geograficznych, przypomina zatem kulę ziemską, potraktowaną jak kostka Rubika.

Dekonstrukcyjne fantazjowanie katastrofistów jest możliwe dzięki jednoczesnemu ich zanurzeniu w tradycji kulturowej i globalnej przestrzeni medialnej. Jednym z najciekawszych przykładów takiego dzieła jest poemat przedstawiciela grupy Żagary Jerzego Zagórskiego *Przyjście wroga* z 1934 roku, w którym – rok po dojściu do władzy Adolfa Hitlera – wileński poeta opisuje narodziny antychrysta i jego dążenie do objęcia władzy nad światem. Poeta wciela się w rolę proroka przewidującego przyszłe losy świata, a zarazem reportera relacjonującego kolejne krwawe wydarzenia i zapowiadającego ich konsekwencje.

Religijne bluźnierstwo idzie w parze z politycznymi herezjami, w równym stopniu parodiowane są Pismo Święte, jak i geopolityka początku XX wieku. Od samego początku repetycja mitu apokaliptycznego łączy się ze ścisłym konkretem geopolitycznym; przy czym ścisłość ta ma rzecz jasna charakter fantastyczny. Dla ilustracji przytoczmy krótki fragment *Bajki o wojnie*:

Po wielkiej zimie szykowała się wojna o dostęp do przednioazjatyckich kolonii. W tym czasie nagminna epidemia mózgu czyniła spustoszenia wśród najokazalszych ras zachodniej Europy. Duch święty własnymi oczami oglądał proces wymykania się władzy nad Imperium Korsarskim z rąk Szkotów. Nacjonalistyczny ruch angielski ma w sobie olbrzymie pokrewieństwo z narodową demokracją polską (tak samo gnębi Irlandczyków, a nie uznaje naturalnej supremacji dumnych i skrzętnych Szkotów z Oszmiańszczyzny). Powstanie Anglików przeciw Szkotom i kapitalistom z Cejlonu doprowadziło do ostatecznej likwidacji szeregu mandatów. Kolonie, które stały się polskimi, miały bardzo utrudniony dostęp do metropolii. Skaterak i Kategat, uwięziwszy w lodach ekspedycję, stały się coraz mniej godne zaufania. Sztucznie ogrzewany kanał Kiloński nie przepuszczał żadnych okrętów prócz niemieckich i japońskich. W miarę starzenia się Piłsudskiego Rumunia kosztowała coraz więcej. Podbój Ukrainy był więc historyczną koniecznością. Opracowano wszystkie plany szczegółowo¹⁵.

Świat przedstawiony w poemacie jest tygłem, w którym mieszają się narracje mitologiczne z procesami geopolitycznymi, przede wszystkim zaś z ciągłym przeistaczaniem się imperiów, kolonizacją i dekolonizacją różnych terytoriów,

15 J. Zagórski, *Bajka o wojnie*, w: *Żagary. Antologia poezji*, oprac. T. Bujnicki, J. Fazan, K. Zajas, seria „Biblioteka Narodowa” I, t. 335, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. 196-197.

przy czym historyczne imperia i kolonie w tekście Zagórskiego często zamieniają się miejscami. Imperium („korsarskim”) panującym na morzach nie jest Anglia, ale gnębiąca ją Szkocja. Oczywiście wielkim mocarstwem kolonialnym jest rządzona przez Józefa Piłsudskiego Polska, która nie tylko podporządkowała sobie sąsiednią Rumunię, lecz także szykowała się do podboju innego kraju granicznego – Ukrainy. Imperialność Polski nie jest zresztą hiperbolą nacjonalisty, ale częścią groteskowej fantastyki geopolitycznej, nie jest projekcją spełnienia marzeń, ale raczej ucieczką w przerysowanie, ucieczką od propagandowej fikcji wypełniającej prasę lat trzydziestych.

Ośmieszając polskie urojenia mocarstwowe, Zagórski pokazuje katastroficzną deformację mapy politycznej świata tej epoki jako swego rodzaju literackie egzorcyzmy narastających tendencji imperialistycznych zarówno w wersji faszystowskiej, jak i komunistycznej. A zatem drugim – poza mitologią peryferyjnego widzenia prowincjusza – źródłem groteskowej deformacji mapy świata jest próba humorystycznego rozładowania zapowiedzi ogólnoświatowego konfliktu zbrojnego. Awangardowy katastrofizm traktuje pierwszą wojnę światową jako nie tylko modelowy wielostronny konflikt międzynarodowy, lecz przede wszystkim jako najważniejszy wzór globalizacji. Globalizacji pojmowanej jako proces wchodzenia ludów ziemi w bliskie i długotrwałe relacje, których efektem będzie głęboka przemiana relacji politycznych między nimi. Oczywiście przemiana ta służyć będzie imperialnym celom mocarstw inicjujących krwawe, zaborcze konflikty, zmierzających do zagarnięcia jak największych obszarów. Rzecz jasna źródłem tych wojen nie jest wpływ antychrysta, ale agresywna polityka; „przyjście wroga” jako bluźniercza parodia biblijnego proroctwa ujawnia wyczerpanie się religijnej wykładni dziejów, redukując ją do inspiracji dla satyrycznego ujęcia ludzkiego szaleństwa.

Abstract

Jarosław Fazan

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

The Avant-Garde and the Apocalypse

The article proposes the category of "apocalyptic avant-garde" that is to capture the paradoxical relationship between innovative art and the process of destruction, understood as a common social experience of the first half of the twentieth century, along with the symbolic disintegration of aesthetic and cultural systems of the time. As one of the most important currents of avant-garde literature and art, it was especially catastrophism that captured the experience of radical transformation of the world, whose effect was the transformation of people. Therefore, war was not only the source of the avant-garde vision of the world, but also the determinant of its aesthetics and anthropology, becoming a matrix for texts with a very different ontological status, representing various axiological systems and political options.

Keywords

avant-garde, apocalypse, war, catastrophism, Witkacy, Jerzy Zagórski