

parodii wyraża się w sądach, które mogą jednak wywoływać zastrzeżenia: „Estetyczne właściwości naśladowania pozostają w bezpośredniej zależności od zawartości ideowo-artystycznej prototypu (oryginału), którego to naśladowanie dotyczy. Zazwyczaj na obiekt naśladowania wybiera się utwór stylistycznie wyrazisty, charakterystyczny. Jeśli wybrany do naśladowania wzorzec jest banalny, miernej wartości artystycznej, to i »imitacja« nie przedstawia szczególnej wartości estetycznej” (s. 14).

Kończąc uwagi poświęcone rozprawie Iszczenki na jedno jeszcze chcielibyśmy zwrócić uwagę. Obrany przez nas punkt widzenia, skupienie uwagi nie na wynikach analizy poszczególnych faktów literackich, lecz na metodologicznych właściwościach rozumienia parodii, spowodował, że wypowiedzi autora rozprawy w istocie były rozpatrywane jako szczególny przypadek zjawisk ogólniejszych. Wynika stąd, że nie było naszym zamiarem obarczanie Iszczenki całkowitą odpowiedzialnością za ukazane niedostatki metodologiczne. Przeciwnie — jesteśmy zdania, że autor wykazał dobrą znajomość rosyjskiej i (radzieckiej) literatury przedmiotu oraz osiągnął cenne rezultaty w zakresie analizy wzorców parodystycznych, ideowej funkcji parodii Szczedriny, sprawowanej w poszczególnych utworach. Ze znacznym powodzeniem ukazane jest również miejsce parodii Szczedriny w ciągu rozwojowym parodii rosyjskiej. Nie musi to jednak oznaczać, że przyjęte rozumienie parodii wspiera się na trwałej i pewnej podstawie.

Aleksander Bereza, Wrocław

Renato Poggioli, THE THEORY OF AVANT-GARDE, Icon Editions Harper and Row, New York 1971, ss. 266.

Nie ma jak dotąd żadnej spójnej teorii awangardy, być może dlatego, że właściwie trudno mówić o współczesnej te-

orii kultury wyjaśniającej procesy kulturalne zachodzące w rozwiniętych społeczeństwach Zachodu. Toteż każda próba uchwylenia awangardy na gorącym uczynku musi być z natury rzeczy przedsięwzięciem zakrojonym na szeroką skalę i obejmującym takie dziedziny, jak historia, socjologia, psychologia, filologia i teoria sztuki.

Dokładnie w taki sposób zabrał się do pracy Poggioli. Aby rozważyć zjawisko awangardy i sformułować jego próbną teorię, rozpatruje on awangardę w rozmaitych perspektywach: historycznej, filologicznej, socjologicznej, psychologicznej, estetycznej i krytycznej (tj. w perspektywie wyznaczanej przez krytykę towarzyszącą powstawaniu awangardowych kierunków w literaturze i sztuce).

Główne koncepcje analizowane jako składowe „awangardyzmu” to idea aktywizmu oraz pary: antagonizm i nihilizm, agonizm i futurizm, antytradycjonalizm i modernizm, ezoteryczność i elitaryzm (niepopularność), dehumanizacja i ikonoklastyka, woluntaryzm i celebrazm, abstrakcyjna i czysta sztuka.

Wszystkie te koncepcje — zdaniem Poggiolego — zbiegają się w centralnym dla awangardy pojęciu alienacji rozumianej bardzo szeroko, bo nie tylko społecznie czy politycznie, ale i ekonomicznie, kulturalnie, a nawet stylistycznie, historycznie i etycznie.

Przyjrzyjmy się teraz pojęciu awangardy, rozważanemu przez Poggiolego w myśl wyżej podanego planu. Otóż samo określenie *avant-garde* pochodzi z Francji, acz zarodki awangardyzmu daje się zauważyć już w okresie romantycznym, zwłaszcza w *Sturm und Drang Periode*. Dopiero jednak w 1848 r., a właściwie na krótko przed tą datą, mało znany fourierysta Gabriel Desire-Laverdant napisał w swej książce *O misji sztuki i roli artysty*: „Sztuka, ekspresja społeczeństwa, przejawia, w swych najwyższych osiągnięciach, najbardziej postępowe tendencje społeczne: jest prekursorem i odkrywcą. Aby więc poznać,

czy sztuka godnie spełnia swą misję inicjatora, czy artysta rzeczywiście należy do awangardy, trzeba wiedzieć, dokąd zmierza ludzkość, znać przeznaczenie ludzkiej rasy [...] wraz z hymnem do szczęścia oda smutna i pełna rozpacz [...] obnażyć brutalnym pociąganiem pędzla wszystko zło, cały brud, które legły u podstaw naszego społeczeństwa" (s. 9; wszystkie cytaty z recenzowanej książki).

Widać wyraźnie, że pojęcie awangardy jest jeszcze całkowicie podporządkowane politycznemu pojmowaniu „straży przedniej” — nic więc dziwnego, że wydając w 1878 r. periodyk agitacyjny Bakunin zatytułował go właśnie „L'Avant-Garde”.

Wkład Francji w historyczne dzieło rozwijania awangardy jest oczywiście niekwestionowany. Parnasizm i idea sztuki dla sztuki działały wiele dla rozbudzenia ducha awangardyzmu właściwego, niezależnego od początkowych skojarzeń politycznych. A tryumfalne wkroczenie dekadencji i symbolizmu utrwaliło panowanie Francji w tej materii. Ale i Anglicy dostarczyli swoim bractwem prerafaelskim i celebracją *fin-de-siècle'u* pożytecznych cegiełek na budowę gmachu awangardy. Pozytywizm zaś, a zwłaszcza naturalizm w sztuce i literaturze dostarczyły wspólnego przeciwnika dla wszelkiej awangardy. Poggioli zauważa, że atak na naturalizm rozwijał się w dwóch głównych formacjach. Jedną można by nazwać symboliczną i zaliczyć do niej Valéry'ego, Yeatsa, Eliota, Rilkego i Błoka, natomiast drugą ochrzczono mianem eksperymentalnej i włączono do niej Appolinaire'a, Eluarda, Lorke, Majakowskiego i Pasternaka. Pierwsza ma się wywodzić z Mallarmégo, druga z Rimbauda. Wszystko to było później, futuryzm, kubizm, ekspresjonizm, strumień świadomości w powieści i teatr groteski — to było dopełnienie. Tak wyglądają narodziny awangardy z ducha historii.

Poggioli jednak zdaje sobie doskona-

le sprawę, że podobne wyliczenie składników ma znikomą moc eksplanacyjną, jeśli się nie powie wyraźnie, na jakich założeniach wspiera się teoria humanistyczna. Toteż zaczyna ostrożnie od wyraźnego zadeklarowania stanowiska antynaturalistycznego. Zacytujmy: „Podczas gdy naukowiec badający elektryczność i mówiący o odkryciu elektryczności twierdzi zarazem, że elektryczność istniała, zanim została odkryta (odkrycie oznacza tylko naukową świadomość zjawisk elektrycznych), na polu kultury odkrycie jest stworzeniem, świadomość jest istnieniem. Jedyną zasadą epistemologiczną ważną na poziomie humanistycznym jest Kartezjańskie *cogito — ergo sum*, albo lepiej jeszcze — *est cogitatum, ergo est*” (s. 14). A więc przedmiot badania w humanistyce jest — zdaje się twierdzić Poggioli — inny niż w naukach przyrodniczych, albowiem nie mamy do czynienia z obiektywnym stanem rzeczy, z którego zdajemy mniej lub bardziej dokładne sprawozdanie, ale raczej z kolejnymi konceptualizacjami możliwych stanów rzeczy, przy czym nasza konceptualizacja ma charakter twórczy i może spowodować, że to, co wymyślimy, naprawdę zaistnieje, choć dotychczas było tylko „ontologicznie prawdopodobne” (taka jest moja ostrożna interpretacja, bowiem można Poggiolemu przypisać znacznie bardziej idealistyczne stanowisko).

Poprzedników teorii awangardy widzi Poggioli w Ortedze y Gassecie (*Dehumanizacja sztuki*), w Bontempellim (*L'Aventura Novecentista: Selva Polemica*) i w Lukácsu (uwagi o realizmie krytycznym). Jeden z niewątpliwych członków awangardy literackiej początku stulecia, James Joyce, włożył w usta Stefana Dedalusa słowa, które wg Paula Goodmana mogą być mottem artysty awangardowego: „silent, exiled, cunning” („milczący, wygnany, przebiegły”). Tak powstawała samoświadomość awangardyzmu — np. dekadenci przy-

brali to miano, podobnie jak w Polsce „szubrawcy”, afiszując się swoją pogardą dla publicznego skojarzenia związanego z tym określeniem (nb. dekadenci zaczęli tak siebie nazywać po upadku Komuny Paryskiej).

Sama koncepcja ruchu, szkoły, prądu, kierunku też formowała się powoli — wspomniane już bractwo prerafaelickie, Kreis Stefana George’a to typowe przykłady. Poggioli analizuje „dialektykę” tych ruchów, czyli po prostu mechanizm ich formowania się i zasady, jakie przyjmowano. Wynajduje tu zasady następujące: aktywizm — żądza działania, radość czystej czynności, akcji, cokolwiek „sportowy” entuzjizm; antagonizm — wyszukiwanie przeciwnika, możliwe potężnego i ważnego, w celu zwalczania go za wszelką cenę, np. wystąpienia przeciwko tradycji, akademii; nihilizm — sportowy entuzjizm dla działania i chęć obalenia możliwie silnych przeciwników bardzo często łączą się z awanturnictwem i chęcią obalenia wszelkich wartości w ogóle — to prowadzi do nihilizmu, akcji dla samej akcji, pozbawionej skrupułów; agonizm — specyficzne dążenie do samozatraty, brak troski o zwycięstwo czy nawet przetrwanie, nastrój przyzywania porażki i niepopularności, beznadziejności.

Wymieniwszy te wszystkie cechy ruchu, szkoły, Poggioli zastanawia się nad romantyzmem jako prekursorem awangardyzmu. Romantyzm, jak wiadomo, został przez Ortegę y Gassetę ochrzczone mianem pierwotnego syna demokracji, a Rimbaud trafnie spostrzegł, że trudno jest romantyzm osądzić sprawiedliwie ze względu na zamierzone manipulacje wartościami i ocenami obecne w samym działaniu romantycznym poddawanych ocenie. Wspólne romantyzmowi i awangardyzmowi są takie cechy, jak antytradycjonalizm, a także względna niepopularność — o ile jednak romantyzm był niepopularny „względnie” (tj. wykształcił sobie

całkiem spore grono nowej publiczności), o tyle awangarda jest niepopularna bezwzględnie.

Poggioli zauważa jednak, że wysuwanie analogii między romantyzmem a awangardą jest przeważnie dziełem krytyków wrogo nastawionych do tej ostatniej. Związki w kierunku drugim — do przyszłości, także rozpatrują oni jako przejaw dalszej dehumanizacji sztuki: przejście od symbolizmu do surrealizmu w ramach awangardy jawi im się jako pogłębienie dehumanizacji, zaś cerebralizacja (przeintelektualizowanie i pewna automatyzacja) i abstrakcjonizm traktowane są jako zatracenie ludzkiej miary, podobne w gruncie rzeczy do pozornie opozycyjnych cech w rodzaju biologizmu i witalizmu, bo równie irracjonalne w swej jednostronności. Takie jest stanowisko H. Reada w *Surrealizmie i zasadzie romantycznej*, który widzi w surrealizmie logiczne i ekstremalne konsekwencje stanu ducha wyrażanego przez romantyzm.

Rozważając bliżej agonizm i futurizm Poggioli raz jeszcze przywołuje kwestię nihilizmu, cytując argumenty za tezą, że dadaizm jest odmianą nihilizmu: „Dada nic nie znaczy” — zadeklarował Tristan Tzara, a jego negatywne stwierdzenie powinno się rozumieć o wiele szerzej niż w stosunku do samej tylko nazwy. „Oczekuje nas wielkie niszczycielskie negatywne zadanie — sprzątanie, czyszczenie” — czytamy w jednym z manifestów twórcy. Te dadaistyczne manifesty ogłaszają totalnie nihilistyczną postawę, czy tematem jest sztuka w ogóle („zniesienie tworzenia”), czy sztuka samej awangardy („zniesienie przyszłości”). Druga z formuł atakuje nie tylko ulubiony mit futuryzmu, ale i całe awangardy (s. 63).

Element nihilistyczny proponuje Poggioli nazwać elementem sadystycznym w awangardzie, potraktowanej jako pewna całość na sposób „psychologizujący”. Rolę elementu masochistycznego spełniać ma agonizm, tragiczne poczu-

cie sensu życia odziedziczone po Pascale, Kierkegaardzie, Nietzschem, Dostojewskim, dodające postawom awangardowym patosu, poczucia poświęcenia się dla przyszłości (któż nie pamięta formuły Gertrudy Stein — *lost generation!*). Najciekawsze jednak fragmenty książki Poggiolo zaczynają się tam, gdzie przestaje snuć metafory psychologizujące i zaczyna badać współczesne procesy społeczne związane z przemianami współczesnej wrażliwości estetycznej i zmieniającą się rolą symboliki kulturalnej w życiu skomplikowanych społeczeństw. I tak w rozdziale „Moda, smak i publiczność” analizuje przemiany mody dochodząc do wniosku, że mechanizm jej zmian jest analogiczny do mechanizmu używania przez awangardę symboliki i metody artystycznej oraz popadania w kicz. Kicz, czyli stereotyp, jest to coś modnego, co akurat sekundę temu przestało być modne. Stała jest tylko zmiana i pełna standaryzacja, ale wprowadzana poprzez narzucanie nowości — jest to więc jakby „standaryzacja postępu”. Baufeleire określił rzecz trafnie: „celem geniusza jest wynaleźć stereotyp”. Inny teoretyk mody, Greenberg, pisał podobnie starając się zbadać zależności między awangardą i stereotypami.

„Clement Greenberg próbował przeprowadzić badania co do takich zależności [...] przeciwstawiając pojęcia »awangardy« i »kiczu« [...] Ustalił on zależność na poziomie, który nie był czysto krytyczny czy literacki. Jako lewicowy krytyk utrzymywał, że awangarda i kicz były kulturalnymi owocami, równie zepsutymi, pewnej sytuacji politycznej, ekonomicznej i społecznej, że były równoległymi i równoważnymi wynikami, na płaszczyźnie sztuki, tego samego stadium ewolucji albo lepiej, tej samej fazy dekadencji w społeczeństwie burżuazyjnym i kapitalistycznym. Możemy podsumować poglądy Greenberga, tłumacząc je na język Spenglera, poprzez powiedzenie, że współistnienie

awangardy i kiczu świadczy, iż mamy do czynienia z Cywilizacją niezdolną już do wytworzenia Kultury” (s. 80).

Komentując, Poggioli zauważa, że obserwacje Greenberga są słuszne o tyle, o ile kicz i awangarda — pozornie przeciwstawne — są w istocie komplementarne. Brak jednak w tym ujęciu przesłedzenia historycznej dialektyki, która doprowadziła do powstania kiczu i awangardy. Sam Poggioli komentuje związek między modą a awangardą w sposób następujący: moda przechodzi — podobnie jak awangarda — przez okres nowości i dziwactwa, zastrzeżenia i skandalu, by odrzucić szokujące nowe formy w chwili, kiedy staną się one już kliszą, stereotypem, powszechnością. Wydaje się, że w ten sposób sama awangarda skazuje się na zdobywanie popularności, jaka jest udziałem mody, a od której się w zasadzie odżegnywała. Tak więc taki był los naturalizmu, który zginął marnie po tryumfalnym zastąpieniu romantyzmu; tak samo było z dekadencją, której cios zadał estetyzm i secesja, by ustąpić z kolei pod naporem kubizmu i futuryzmu.

Przy okazji mody Poggioli nie szczędzi słów uznania Polsce, w której — jedynej z krajów swego obszaru — żywa jest sztuka awangardowa: „Jeśli sztuka awangardowa nie jest jeszcze całkiem martwa w Polsce, to tylko dlatego, że w pewnym stopniu kultura jest tam pod wpływem tego pluralizmu, który cechuje kulturę nowoczesną świata zachodniego — pluralizm ten wystarczy, by porządek społeczny uczynić mniej monolitycznym” (s. 101).

Poggioli bardzo słusznie zauważa, że w obecnym stuleciu nastąpił mariaż konserwatyzmu estetycznego i radykalizmu społecznego, np. sztuka w Niemczech hitlerowskich była albo bardzo kiepska i pseudoklasykistyczna, albo zaliczano ją do sztuki zdegenerowanej, podobnie w paru innych krajach. Poggioli tłumaczy to niepokrywaniem się

zakresu dwóch terminów: „inteligencja” i „elita intelektualna”. Ta pierwsza może rządzić poprzez swoiste struktury społeczne, ale nie oznacza to, że ta druga ma cokolwiek do powiedzenia np. w sprawach sztuki. To prowadzi autora do kwestii alienacji, która polega na wyobcowaniu ze współczesnej kultury burżuazyjnej, ale takim wyobcowaniu, które zakłada jakąś wspólnotę z zanegowanym elementem kultury (powieści Tomasza Manna o losach artysty w społeczeństwie burżuazyjnym ujawniają tę głęboką zależność między „mieszczaninami” a „artystami” mimo pozornego ostrego przeciwieństwa). Ale jeśli na płaszczyźnie socjologicznej można dojść do syntezy artysty i mieszczanina, na co wskazują np. sondaże społeczne w krajach kapitalistycznych, o tyle na planie historycznym nie ma rozwiązania — prawdziwa sztuka burżuazji jest antyburżuazyjna i nic nikt na to jeszcze nie poradził. Burżuazja połyka wszelkie style, ale jednego stylu narzucić nie potrafi. Wszelkiego typu alienacje kulminują się, zdaniem Sartre’a, w alienacji etycznej, czego najlepszym wyrazem w Europie był egzystencjalizm, a w Stanach, których Poggioli nie opisuje, wszystko, co było po *beat generation*, łącznie z hipsteryzmem (nie mylić z „hippie”).

Rozpatrując z kolei wpływ technologii na wytwory sztuki awangardowej Poggioli analizuje eksperymentatorstwo (cocktaile zmysłowe, laboratoria sztuki, poligony artystyczne, warsztaty *etc.*), scjentyzm (który zdążył już zostać wyśmiany przez Zamyatina, Orwella czy Huxleya) i pewną odmianę „czarnego humoru” wprowadzoną przez odczłowieczenie reakcji i utchnologizowanie człowieka. Przytacza wreszcie dowód nominalistyczny na istnienie awangardy: spis pewnych tendencji wymienionych przez Michauda: „paroksyzm, syntezyzm, integralizm, impulsjonizm, sincerizm, intentyzm, symultaneizm, dyna-

mizm” (s. 144). Wreszcie zajmuje się krytyką z prawa i z lewa (za przykłady krytyków lewicy służą Caudwell, Lukács i Trocki), by zakończyć przytoczeniem pompatycznych ostrzeżeń przed zagubieniem naszej zachodniej tradycji wygłaszanych przez Toynbee’ego, Huizingę i innych obrońców starej preawangardowej wrażliwości estetycznej. Krytykują oni dehumanizację, celebrazm i woluntaryzm, a także metafizyczne misteria odprowadzane nad Słowem i mistykę czystości wobec zaangażowania w sprawy tego świata. W kwestii tej „mystyki czystości” Poggioli pisze: „Nie jest to tylko sen rozumu (by użyć napisu na słynnym szkicu Goyi), ale także rozum jako sen, który płodzi, by tak rzec, paradoksy i znaki tak obficie rozsiewane przez te dwa bieguny awangardy” (s. 206).

Jak widać, dzieło Poggiolego napisane jest z rozmachem, ale nie bez pewnych potknięć i niejasności metodologicznych: nie bardzo na przykład wiadomo, jakie są konsekwencje jego antynaturalistycznej deklaracji dla teorii awangardy w jej obecnym stanie rozwoju. Nie wiadomo też, dlaczego „dialektyczny” ma być rozwój ruchu artystycznego i zależność między sztuką a społeczeństwem burżuazyjnym, a wreszcie, czy awangarda współczesna, głównie w sztuce i literaturze funkcjonująca, ma jakikolwiek wpływ na inne sfery życia społecznego (poza życiem kulturalnym i manipulacją symbolami). Inaczej: Poggioli chce dać teorię dotyczącą pewnej sfery rzeczywistości społecznej i pewnego sposobu manipulowania symbolami w ramach tej rzeczywistości — porzestaje jednak na zarysowaniu społecznej genezy (już nie funkcji — poza błyskotliwą, ale fragmentaryczną analizą mody, awangardy i na wyliczeniu dotychczasowych sposobów manipulacji.

Sławomir Magala, Poznań