

PAWEŁ STANGRET*

ORCID 0000-0002-5162-4804

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ZAGADNIENIA ETYCZNE W WYSTĄPIENIACH AWANGARDOWYCH

W pierwszym odruchu awangarda kojarzy się z buntem przeciwko zastanemu systemowi estetycznemu i kulturowemu; z twórcami, którzy prowokacyjnie lub w obraźliwy sposób odnosili się do dokonań poprzedników. Wydaje się, że analiza jakości etycznych zawartych w postulatach nowej sztuki jest bezprzedmiotowa, że burzyciele starożytności nie wypowiadali się w tej kwestii, a jeżeli już, to robili to jedynie w kategoriach negacji. Trzeba jednak zaznaczyć, że artyści awangardowi nie skupiali się jedynie na wartościach estetycznych, lecz starali się stworzyć całościowy projekt kulturowy. Okaże się wówczas, że chociaż w warstwie symbolicznej etyka i moralność nie odgrywają pierwszorzędnej roli, ustępując miejsca jakościom społecznym, to nie zostają jednak zupełnie pominięte.

Warto przypomnieć, że specyfiką twórczości awangardowej jest jednocześnie akcent reaktywny i projektujący. Widać to przede wszystkim na poziomie autokomentarza, ale również w praktyce artystycznej (zarzuty o brak nowości, modernistyczne korzenie oraz bycie „Najmłodszą Polską”¹ wysuwane były już od debiutanckich występów). Potwierdza to chociażby słynne zdanie André Bretona o tym,

* Dr hab. PAWEŁ STANGRET, prof. ucz. – zatrudniony w Instytucie Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Zajmuje się teatrem i literaturą XX i XXI w., głównie tekstowością w sztukach wizualnych. Autor książki *Tadeusz Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki* (2014) oraz *Artysta*

że od teraz już nikt nigdy nie napisze w powieści zdania: „markiza wyszła o piątej”². To buńczuczna pycha awangardzisty, a jednocześnie stwierdzenie faktu o nieodwracalnych przemianach w sztuce. Widać to również bardzo mocno w pastiszach Tytusa Czyżewskiego, na przykład w *Śmierci Fauna*³, gdzie sparodiowana została twórczość Stanisława Wyspiańskiego – zarówno motywy, jak i fraza ludowa⁴. Maria Delaperrière podkreśla „ontologiczną niejasność” polskiego futuryzmu, w którym uwidacznia się dychotomia oryginalności oraz kopiowania zachodnich i rosyjskich wzorców⁵. Ważna jednak jest postawa, która wynika z awangardowych wystąpień.

Zaproponowana przez awangardzistów diagnoza kryzysu sztuki i całej kultury spleta się z projektowaniem przyszłego jej kształtu. Nowa sztuka, kwestionując tradycję, jednocześnie dawała pozytywny projekt twórczości – sztuki odpowiadającej nowej rzeczywistości. Tego dotyczyło słynne, w pewnym sensie założycielskie, zdanie z manifestu włoskich futurystów, że „ryczący automobil [...] jest [podkreślenie – P.S.] piękniejszy niż Nike z Samotraki”⁶. Oczywiście, warstwa estetyczna jest tutaj na pierwszym miejscu, ale wydaje się również istotne, że awangardiści operowali szerokimi kategoriami – kultury, społeczeństwa, narodu. Trzeba również przypomnieć zaangażowanie

jako tekst. *Nowoczesna sztuka metatekstu* (2018). W dorobku ma publikacje w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Dialogu” „Tekstach Drugich”, „Kontekstach”.

¹ Zob. K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Gdańsk 2000, s. 4.

² A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976.

³ T. Czyżewski, *Śmierć Fauna*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.

⁴ Marta Rusek stwierdza, że to jednoaktówka o cechach młodopolskich (M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007).

⁵ Zob. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska*, Katowice 2004. O uwikłaniu awangardy w tradycję zobacz: E. Balcerzan, *Tradycja pogromców tradycji*, „Teksty” 1979, nr 1.

⁶ F.T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, tłum. T. Kireńczuk, w: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Kraków 2008, s. 277.

polityczne twórców nowej sztuki – to istotne w kontekście strategii retorycznych podjętych przez tych artystów.

Oczywiście obecność problematyki politycznej w tekstach polskich awangardzistów (zarówno w beletrystyce, jak i wypowiedziach teoretycznych) nie jest tak ostentacyjna, jak w utworach włoskich czy rosyjskich futurystów albo francuskich surrealistów. Jednak ta wstrzemięźliwość ma również swoje uzasadnienie etyczne. Polscy artyści nie podejmowali kwestii politycznych *explicite* ze względu na toczącą się wojnę – nie tylko nie chcieli się narażać na szykany, ale uznawali również, że nowa sztuka stanie się wyznacznikiem nowej moralności. Sławomir Sobieraj podkreśla hasło „Nowego Początku”, który ma być stworzeniem całkiem nowej kultury, nowego świata, wraz z etyką⁷. Badacz zauważa silne akcentowanie kategorii pracy – zwłaszcza przez Tadeusza Peipera i Juliana Przybosa⁸ – która staje się synonimem wychowania społecznego. Właśnie dlatego, zupełnie inaczej niż w manifestie Filippo Tomasso Marinettiego, wojna nie była higieną świata⁹, a polscy futuryści dążyli raczej do pacyfizmu (przynajmniej na poziomie manifestów). Widoczna jest tu wyraźna kontynuacja romantycznej wiary w sztukę, która jest w stanie wpłynąć na kształt rzeczywistości – rodzimi futuryści, krytykując romantyzm, jednocześnie oddawali „hołd poezji romantycznej”¹⁰.

W tym kontekście istotna jest obrona przez nich antymistrzowska strategia retoryczna. Manifesty pisane w poetyce odezwały do narodu polskiego i tak też często tytułowane nawiązywały do dobrze znanej komunikacji zarówno z czasów I wojny światowej, jak i konfliktu 1919–1921. Istotne jest to, że polski „policzek smakowi publicznemu” dotyczył nie tylko kwestii estetycznych, ale również odwoływał się do kategorii narodowych, wspólnotowych. „Futuryzowanie” narodu

⁷ S. Sobieraj, *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji*, Siedlce 2018.

⁸ Tamże.

⁹ F.T. Marinetti, *Manifest futuryzmu...*

¹⁰ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jaroński, Wrocław 1978, s. 8.

odbywać się więc będzie nie tylko w planie indywidualnej ekspresji artystycznej, ale dotyczyć będzie również kwestii społecznych. Warto dostrzec, że kategorie etyczne odnoszą się do tradycji, która postrzegana była jako zła – określana mianem chorej i zepsutej¹¹. Ponadto warto podkreślić, że posługiwanie się szerokimi kwantyfikatorami w manifestach stało w kontrze do bardzo zniuansowanej refleksji estetycznej – Marjorie Perloff określiła to jako „przemoc i precyzja”¹² (przemoc prowokacji w manifestacie i precyzja dzieła jako postawa etyczna). Ale zrozumienie tej specyfiki wymagało dopiero edukacji społeczeństwa.

Modris Eksteins zauważa wpływ I wojny światowej na zmianę postrzegania moralności w przejściu od dziewiętnastowiecznej moralności zbiorowej do kwestii własnego sumienia¹³ i wiąże to zjawisko z nieobecnością mężczyzn oraz koniecznością emancypacji. Jako przykład pokazuje samotnie mieszkające kobiety – to zjawisko w czasie wielkiej wojny stało się z konieczności społeczną normą. Manifesty skierowane „do narodu” są istotne, ponieważ prezentują ważną strategię antymistrzowską. Bez bezpośrednio wyrażonych stanowisk politycznych, nie krytykując personalnie autorytetów, twórcy nowej sztuki sami siebie sytuowali w roli prawodawców dyskursu¹⁴ – mówiąc językiem Michela Foucaulta. Nie chodzi oczywiście o osobistą autokreację (choć ten element jest ewidentny), ale przede wszystkim o to, że język nowej sztuki może być językiem tożsamości zbiorowej. Futuryzacja miała bowiem dotyczyć nie tylko sztuki, ale całego narodu – rozumianego jako nowy dyskurs.

¹¹ Zob. J. Tabaszewska, *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.

¹² Zob. M. Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*, Chicago 1886.

¹³ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014.

¹⁴ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, tłum. M.P. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. B. Banasiak i in., oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.

Twórcy nowej sztuki prezentowali jej istnienie jako konieczność, a nie tylko wynik teoretycznej spekulacji czy analizy zmian estetycznych. Nie chodzi jedynie o sposób mówienia – istotne, że odwracając się od tradycji, awangarda musiała zrewidować dotychczas obowiązujące postulaty dotyczące dzieła sztuki. Nowe wynalazki komunikacji, takie jak film czy fotografia wprzęgnięta w język sztuki, zmusiły do przededefiniowania podstawowych kategorii artystycznych (postać, akcja, fabuła itp.). Rekonstruowanie zdewaluowanej twórczości musiało doprowadzić do tego, że teoretyczna refleksja nad sztuką dotyczyła podstaw konstrukcyjnych, a w konsekwencji ponownego zdefiniowania ontologii samej sztuki i dzieła. Stąd postulaty „słów na wolności”, refleksja nad materią sztuk wizualnych czy hasło „teatralizacji teatru”. Warto zapytać więc o to, jak postulaty nowego piękna współbrzmiały z pozostałą częścią triady: czyli dobrem i prawdą.

Joanna Orska podkreśla, że sztuka modernistyczna „staje się gwarantem prawdy i dobra”¹⁵, ponieważ jest autonomiczna, autoteliczna. Jednakże nadmierna fetyszyzacja tej niezależności powoduje, że autonomia staje się złudna¹⁶. Oczywiście, awangardziści nie budowali spójnych systemów etycznych. Ich postawę charakteryzuje raczej specyficzna troska, z jaką opisywali kształtującą się (i kształtowaną przez nich) nowoczesność.

W tym kontekście można przywołać koncepcje Wsiewołoda Meyerholda, który radykalnie odrzucał estetykę realistyczną – właśnie w imię prawdy¹⁷. W twórczości realistycznej dostrzegał tautologię, która w konsekwencji jest imitacją, a nie sposobem na przekazywanie prawdy. Co ważne, odcinał się on również od tego, co nazywał dramatem człowieka (pojedynczego). Odejście od kameralnych, psychologicznych spektakli realistycznych i naturalistycznych uważał

¹⁵ J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 134.

¹⁶ Zob. A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 189.

¹⁷ Zob. W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, oprac. J. Koenig, Warszawa 1988, s. 24.

za konieczność, zarzucając im zbyt dużą koncentrację na jednostce – podczas gdy przemiany polityczne i estetyczne postawiły pytanie o kwestie etyczne w odniesieniu do zbiorowości. Stąd koncepcja aktora-trybuna, który stanie na czele tłumów. Poza oczywistym kontekstem politycznym ważna też była tutaj kwestia artyzmu – aktor miał przewodzić tłumowi zgodnie z koncepcją Szekspira (ze sceny, łącząc estetykę z funkcją pragmatyczną) i innych wielkich aktorów-twórców z przeszłości¹⁸.

Główną zmianą, jaką przyniosła awangarda, było silne zaakcentowanie autoteliczności dzieła sztuki, które zbudowane jest jedynie z materiału artystycznego podporządkowanego woli artysty. Pozornie powinno to całkowicie zwalniać twórczość artystyczną z wszelkich pozaestetycznych zobowiązań. Jednak to właśnie w nowoczesnej sztuce jej twórcy upatrywali kategorii prawdy. Dość wspomnieć późniejsze koncepcje „realnego” wprowadzone przez Tadeusza Kantora, dla którego spektakl był osobną realnością, posiadającą całkowicie odrębną ontologię. Stąd tak silna walka z kategorią „życiowości”, zapoczątkowana przez Stanisława Ignacego Witkiewicza, a kontynuowana w całym XX w. Dość wspomnieć, że autor *Szewców* terminu tego nie odgraniczał tylko do jakości antyrealistycznych w sztuce. W teorii Czystej Formy krytykował przecież „życiową” interpretację sztuki nowoczesnej¹⁹, w której forma była emanacją piękna rozumianego w kategoriach ontologicznych.

Równie silna okazała się koncepcja prawdy w myśli Jerzego Grotowskiego. Legendarne kryterium, jakim oceniał on aktorów na próbach, brzmiało: „wierzę lub nie wierzę” (propozycji artystycznej aktorów). Widać więc, że prawda dzieła była dla niego szalenie istotna.

¹⁸ Zob.: *Spotkania z Meyerholdem*, tłum., P. Melech, Warszawa 1981. Twórczość tego reżysera (ale również wcześniejszych) otwiera problem, który wymaga odrębnych badań, ale warto go zasygnalizować, omawiając etycność awangardy, zwłaszcza w odniesieniu do teatru. Chodzi o ideę bezwzględnego podporządkowania się sztuce, która to koncepcja jest wynikiem nowoczesnie zdefiniowanej kategorii teatralności.

¹⁹ S.I. Witkiewicz, *Teatr*, w: tegoż, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.

Dlatego twórcy często podkreślali, że „inna jest prawda w życiu, a inna w sztuce”²⁰. To, że różni twórcy, uważający się za nowoczesnych w różnych okresach historii sztuki, powtarzali to zdanie, świadczy o tym, że autoteliczność dzieła jest nie tylko kategorią estetyczną, ale również ontologiczną.

Jak zaznaczyłem we wstępie, w literaturze i manifestach twórców awangardowych próżno szukać leksyki z zakresu moralności. Ta eliptyczność wynika właśnie z tego, że autoteliczne dzieło nowej sztuki wymyka się pozaestetycznym, „życiowym” interpretacjom. Na tym między innymi polegała nowo odkryta performatywność teatru wyrażona w *Święcie wiosny* Igora Strawińskiego. Skandal wynikał z tego, że zgody na ofiarę bohaterki nie da się interpretować w kategoriach psychologicznych, a tym bardziej moralnych²¹. Właśnie tak rozumiana teatralność legła u podstaw hasła „teatralizacji teatru”, gdzie treść nie może być dekodowana według zbiorowych kryteriów, np. etycznych. Pozostaje ona w gestii odbiorcy i zależy od jego indywidualnej perspektywy. Jednak to pokazuje, że właśnie nowa, autoteliczna funkcja dzieła sztuki ma w sobie ładunek etyczny. Wiele lat później podkreśli to Kantor, mówiąc o metafizyce sztuki abstrakcyjnej²².

Oczywiście, zdefiniowana na nowo struktura piękna nie jest tak nowoczesna, jak się to wydawało awangardowym utopistom. Jest to przecież powtórzenie wstępnych rozważań Arystotelesa zapisanych w *Poetyce*²³, odnoszących się zarówno do ontologii, jak i moralności. Filozof mówi o przyjemności obcowania ze sztuką jako o doświadczeniu metafizycznym – „przyjemności” z doświadczania rozpoznanego przez siebie świata. Warto przypomnieć, że właśnie w *Poetyce* zdolność do *mimesis* jest zdefiniowana jako przynależna organicznie człowiekowi. Jednocześnie sztukę słowa Arystoteles wyłączył z zakresu

²⁰ To zdanie pojawia się zarówno w pismach Jewgienija Wachtangowa, jak i Aleksandra Tairowa. Ponadto przywołuje je Tadeusz Kantor w książce *Lekcje mediolańskie* (Kraków 1991).

²¹ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 97.

²² Zob. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991, s. 81.

²³ Arystoteles, *Poetyka*, w: tegoż, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004.

logiki (i etyki) dwuelementowej. Sztuka awangardowa (a w jeszcze większym stopniu teoria sztuki) na nowo powtórzyła te rozpoznania, pomijając jedynie kwestie mimetyzmu²⁴. Powstaje pytanie, czy tak zdefiniowane piękno, jako autoteliczne i organicznie przynależne człowiekowi, łączy się jeszcze z kategoriami etycznymi.

W tym kontekście warto przypomnieć, że rewizja czy re-konstrukcja sztuki jako takiej sięgała nie tylko samego dzieła. Awangarda poprzez modernizację kultury chciała zmodernizować człowieka. Stąd tak częste wywodzenie nowej estetyki z ludzkiej fizjologii. Istotne dla awangardy było przecież pokazywanie piękna jako organicznie związanego z człowiekiem. Dobrym przykładem tutaj Tadeusz Peiper, który w tekście *Miasto. Masa. Maszyna*²⁵ opisuje niechęć wcześniejszej kultury do miasta jako miejsca wrogiego człowiekowi, antyludzkiego. Zaznacza, że niechęć ta wynika z fizjologii oka ludzkiego, stworzonego do dalekich odległości – w mieście nienaturalny przykurcz mięśni sprawia, że odczucie brzydoty jest bardziej dotkliwie. Wątek nienaturalności miasta był często podkreślany w literaturze modernistycznej – miejski „Moloch” pożerał człowieka, degenerując go również w sensie moralnym. Peiper – zgodnie ze swoją koncepcją sztuki inżynierskiej, opartej na naukowych podstawach – zaznacza, że pierwszym poziomem nowej konstrukcji musi być świadomość kryzysu kultury, wynikająca z osadzonych w rzeczywistości przesłanek, i wynikające z tej diagnozy postulaty na przyszłość. Dopiero mając taką wiedzę, artysta może stworzyć nową jakość estetyczną.

Podobne idee widoczne są w pismach teoretycznych Le Corbusiera²⁶. Koncepcje zamiany architektury w maszynę „do mieszkania”, całkowitego podporządkowania projektowania względem utylitar-nym szwajcarski architekt wprowadzał właśnie z kategorii piękna. Bryła geometryczna, niewystępująca w przyrodzie, była dla niego

²⁴ Oczywiście nie do końca, ale problem realności w sztuce awangardowej wymaga osobnego namysłu.

²⁵ Zob. T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, w: tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. T. Podoska, Kraków 1972, s. 30.

²⁶ Zob. Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012.

organicznie przynależna człowiekowi. Geometria stanowiła wyraz ludzkiego dążenia do porządku i harmonii, a jednocześnie gloryfikację ludzkiej zdolności do dostrzegania piękna. W wyidealizowanej koncepcji nowej architektury człowiekowi będzie się nie tylko wygodnie mieszkało – takie budownictwo mieszkań i całych miast wpłynie na ogólny dobrostan, którego konsekwencją będą również zmiany w moralności. Nowe piękno miało tutaj służyć ulepszeniu człowieka jako jednostki, a w konsekwencji całych społeczeństw. Z pewnością była to idea utopijna, warto jednak dostrzec, że sztuka nie jest tu oderwana od moralności, a jednostka od relacji wspólnotowych.

Wspomniałem już o zaangażowaniu politycznym twórców awangardowych. W manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* autorzy zaznaczają swój antykapitalistyczny protest²⁷. Oczywiście nie była to deklaracja wprost socjalistyczna (również ze względu na trwającą wojnę z Rosją radziecką). Jednak ich bunt był przede wszystkim kontynuacją prowokacji antymieszkańskiej, zapoczątkowanej przez twórczość modernistyczną. Brała się ona przede wszystkim z tego, że kapitalizm stworzył nową jakość etyczną. „Człowiek wart kredytu”²⁸ – postulowany przez Benjamina Franklina, był nie tylko ideałem nowej pracy zawodowej i profesjonalizmu, ale przede wszystkim miał się stać wartością moralną. Praca i przeliczanie czasu na pieniądze miały być dobre etycznie. Dlatego prowokacje antyburżuazyjne wymierzone były nie tylko w estetykę, ale również w moralność. To szczególnie istotne, zwłaszcza w kontekście I wojny światowej, której przyczyn upatrywano między innymi w kapitalistycznej logice zysku za wszelką cenę.

Zdaniem przywoływanego już Modrisa Eksteinsa doświadczenia frontowe żołnierzy I wojny światowej sprawiały, że w czasie pobytu na przepustkach i urlopowach nie byli oni w stanie porozumieć się z cywilami pozostającymi w domach²⁹. Znamienne, że te konstatacje

²⁷ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 4.

²⁸ M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985.

²⁹ M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 375.

znajdują się w podrozdziale książki Eksteinsa zatytułowanym *Avant-garde*³⁰. Różnica doświadczeń nie wynikała ze zwykłego pobytu na wojnie (jest ona obecna w każdym konflikcie zbrojnym). W tym przypadku nastąpiło bowiem zetknięcie z całkowicie nową cywilizacją: żołnierze widzieli krajobraz, który w rzeczywistości był projekcją awangardowej estetyki³¹. To dlatego André Breton (który pracował w szpitalu frontowym) pisał, że surrealizm narodził się w okopach I wojny światowej, a drzewo zakwitające ludzkimi członkami jest tyleż surrealistycznym asamblażem, co widokiem po wybuchu nowoczesnej bomby.

I wojna światowa wyjaskrawiła te aspekty kultury, które krytykowała awangarda. Przede wszystkim chodziło o masowość, która nagle stała się masowością śmierci i zabijania. Okazało się, że nowoczesne wynalazki techniczne i ich wytwarzanie na skalę przemysłową dały możliwość seryjnego produkowania broni masowej zagłady³². To była rewolucja w myśleniu. Masa przestała być krytykowana (jak w późniejszych pismach José Ortegi y Gasseta³³), ale stała się odtąd kategorią, za pomocą której definiowano nową kulturę – uznawaną za konieczność i projekt przyszłości.

Właśnie w kontekście nowej rzeczywistości państwowej i wynikających z niej przemian futuryści polscy przedstawiają swój program jako konieczny. Ważne, że koncentrują się na przemianach społecznych. W manifestie z 1921 r., stwierdzając wzmożoną falę samobójstw, jako remedium podają zalecenie: „więcej słońca”³⁴. W tym samym tekście wzorem awangardy zachodniej żądają poddania kwestii moralności publicznej i prawa żywiołowi dionizyjskiemu, o którym pisał Fryderyk Nietzsche³⁵. Dionizos staje się w polskiej poezji awangardo-

³⁰ Tamże, s. 402.

³¹ Tamże.

³² Po tych doświadczeniach Ortega y Gasset po raz pierwszy określił kategorię masy poprzez kryterium jakościowe, a nie jedynie ilościowe.

³³ Zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 2002.

³⁴ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest...*, s. 10.

³⁵ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

wej „symbolem akceptacji”³⁶. W tym kontekście prowokacyjnie brzmi postulat wprowadzenia rozwodów do polskiego prawodawstwa³⁷ (nie zrealizowany przez całe dwudziestolecie międzywojenne).

Prowokacja wydaje się tu ewidentna, warto jednak zauważyć, na czym ona polega. Zapisana została w manifestie artystycznym, więc potraktować ją należy raczej jako tekst literacki. Nierealne źródło słońca nie zmniejszy przecież fali samobójstw. Podobnie jak wprowadzenie rozwodów do prawa stanowionego jest tutaj jedynie pustym hasłem. Warto jednak zauważyć, że nierealność postulatów sytuowałyby te pomysły w kategoriach żartu. Retoryczny zabieg przemawiania w imieniu całego narodu powoduje, że manifest wymierzony jest w całą dotychczasową kulturę, bez niuansowania. Stara estetyka, podobnie jak stara etyka, jest tutaj przedmiotem krytyki, a wprowadzenie nowej wymaga właśnie prowokacyjnego podważenia *status quo*. O ile jednak wiersze futurystyczne już powstają, o tyle kwestie społeczne nie należą przecież do poetów. Dlatego właśnie – odwrotnie niż na Zachodzie – w Polsce to sztuka miałaby stać się przewodnikiem dla całego narodu. To jednocześnie odejście od romantyzmu i powtórzenie gestu poezji romantycznej, której przyświecał równie utopijny cel.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że dowcip i wesołość są strategią komunikacyjną awangardy³⁸. Ważne jednak, że wesołość i witalność są w manifestie „prymitywistów” pokazane jako kategoria etyczna, bowiem „od śmiechu dusza tyje i dostaje silne grube łydy”³⁹. Z jednej strony to przykład prowokacyjnej strategii komunikacyjnej – wzmocnionej dodatkowo tym, że komizm i ironia towarzyszą wypowiedziom na bardzo poważne tematy. Z drugiej zaś strony to pokazanie, że etyka może wiązać się z wierszami, których forma dopiero się kształtuje, nie jest skodyfikowana w dawnych estetykach, w sztywnych ramach

³⁶ M. Delaperrière, *Polskie awangardy...*, s. 80.

³⁷ Tamże, s. 14.

³⁸ Szeroko ten temat omawiam w rozdziale *Humor formy nowoczesnej* w książce *Artysta jako tekst. Nowoczesna sztuka metatekstu* (Warszawa 2018).

³⁹ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata...*, s. 3.

formalnych. Performatywność dzieła awangardowego ma być właśnie elementem komicznym, rozbijającym społeczny odbiór sztuki, który był ukształtowany przez paradygmat romantyczny i młodopolski, nakazujący traktować poezję jako platformę komunikowania najważniejszych dla jednostki i zbiorowości kategorii. Sama strategia ironiczna już jest prowokacją, jednak widać, że nie służy ona jedynie nowej estetyce, ale ma również znaczenie duchowe.

Oczywiście teologiczna kategoria duszy sprowadzona jest tutaj do frazeologizmu językowego. Jasne jednak się staje, że awangardzistów zajmuje nowy człowiek, który skoncentrowany będzie na projektowanych kategoriach. W tym kontekście warto zauważyć kwestię poklasku i docenienia własnej twórczości. W początkowym manifestie pada zapowiedź, że „liści lauru użyjemy jako przyprawy do potraw”⁴⁰. Nonszalanckie i prowokacyjne odrzucenie wartości własnej poezji jest właśnie buntem przeciwko kulturze upatrującej w twórczości literackiej obowiązków etycznych i wspólnotowych. Nowe wiersze nie będą skoncentrowane na starych kategoriach.

Ważne jest jednak zdanie, które pojawia się w manifestie Brunona Jasińskiego: „w chwili wielkiej i pszełomowej my, futuryści zapominamy dawnych uraz”⁴¹. Twórcy awangardowi nie tylko ignorują niedocenianie (a właściwie dość brutalne ataki) ze strony krytyki i publiczności literackiej – więcej: pokazują, że są w stanie przebaczyć. Oczywiście w imię jedności narodowej. Powtarzają gest romantyków, a jednocześnie zachowują się etycznie. Ta performatywność zachowania jest tutaj istotna. Brak kategorii moralnych w warstwie dosłownej jeszcze mocniej podkreśla sprawczą siłę ich działania. Oto bowiem odrzucona przez publiczność grupa buntowników przebacza swoim krytykom. Oczywiście w tej strategii jest równie dużo ironii – gest ten wynika prawdopodobnie z kategorii, którą w teologii można nazwać pychą – przebaczenie jest tutaj *de facto* wzmocnieniem pozycji poetów, którzy nie zostali zrozumiani. Jednak etyczność ich gestu,

⁴⁰ Tamże, s. 4.

⁴¹ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest...*, s. 16.

eksponowanie kategorii moralnych powoduje, że cała ta twórczość (wraz z jej teorią) staje się jakością etyczną.

Współbrzmi to bardzo blisko z późniejszą koncepcją Tadeusza Peipera – sztuki dla dwunastu⁴². Peiper zaznacza, że nowa sztuka jest niezrozumiała, że potrzebuje bardzo wyrobionego odbiorcy. Jednak przez jej zaistnienie, przez edukację i osvajanie z nią publiczności stanie się masowa – „dzieło sztuki będzie społeczeństwem”⁴³. Pisząc to, Peiper usprawiedliwia nową, zbuntowaną sztukę. Eksperyment artystyczny (według niego poparty rozważaniami teoretycznymi) i zerwanie z tradycją, propagowanie nowej sztuki nie jest złe samo w sobie. Poeta zrównuje literaturę i artystę z proletariatem i, pisząc o socjalizmie twórczości⁴⁴, mówi o nowych formach współżycia społeczno-artystycznego, które będzie pozbawione cierpienia. Ważne, że w jego koncepcji etyczność odnosi się do przestrzegania reguł sztuki.

W *Nowych ustach* Peiper bardzo mocno zwraca uwagę na to, że po odrzuceniu starych form istnieje groźba popadnięcia w „bezformie”⁴⁵. Dlatego skłania się ku estetyce poematu, zbudowanego oczywiście według jego koncepcji metafory i zdania. Nowa sztuka jest więc etyczna, ponieważ jej trudność wymaga autokomentarza, a warstwa teoretyczna może podnosić edukację nie tylko samych twórców i środowiska literackiego, ale przede wszystkim publiczności – i to publiczności będącej (na razie) całkowicie poza obrębem oddziaływania nowej sztuki.

Kolejnym ważnym problemem w sztuce awangardowej jest kwestia maszyny. Ewidentna jest fascynacja nią jako wynalazkiem technicznym oraz symbolem nowej epoki. Roland Barthes stwierdził (po wielu latach od awangardowych wystąpień), że samochód jest odpowiednikiem średniowiecznych katedr⁴⁶, w innej poetyce wypowiedział się przywołany już Marinetti. W koncepcji Peipera poezja jest również

⁴² Zob. T. Peiper, *Nowe usta*, w: tegoż, *Tędy, Nowe usta*, s. 362.

⁴³ Tenże, *Tędy*, s. 39.

⁴⁴ Zob. tenże, *Sztuka a proletariats*, „Głos Literacki” 1929, nr 6.

⁴⁵ Tenże, *Nowe usta*.

⁴⁶ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 190.

budowana na podobieństwo mechanizmu maszyny. Witkacy zaś wprowadza zasadę konieczności – wzorując się co prawda na muzyce i mocno odżegnując od konstruktywizmu, ale ewidentnie idee tego nurtu pobrzmiewają w teorii Czystej Formy. Podobnie stwierdza Ezra Pound, zaznaczając, że maszyna będzie wyznacznikiem przyszłej estetyki⁴⁷.

Maszyna jest więc przedmiotem fascynacji awangardy na kilku poziomach – jako nowa rzeczywistość, ale także jako motyw literacki. Podkreśla to Peiper w przywołanym artykule *Sztuka a proletariat*, pisząc, że proletariackie mieszanie pracy mięśni z maszyną przez samą nowość motywu literackiego wyznaczy nową sztukę⁴⁸. Podobnie w opowiadaniu Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan* – bohatera fascynuje (i jednocześnie przeraża) praca maszyny, przypominająca ludzką (organiczną) kopulację. Ponadto precyzyjna konstrukcja maszyny poprzedzona koncepcyjną pracą naukowców i inżynierów będzie wyznacznikiem nowej twórczości – równie silnie związanej z refleksją teoretyczną⁴⁹.

To oczywiste, jest jednak jeszcze jeden aspekt awangardowej maszyny: była ona również ukazywana jako zaprzeczenie człowieczeństwa. Widoczna jest tu analogia do zwierząt, co pokazuje Tytus Czyżewski w tekście *Od maszyny do zwierząt*⁵⁰, podkreślając, że byty te pozbawione są typowo ludzkich odruchów, uczuć, a także rozterek moralnych. Bardzo mocno współbrzmi to z propozycjami awangardowych twórców teatralnych, dotyczącymi wprowadzenia na scenę manekinów. Od Henrika von Kleista, przez koncepcje Edwarda Gordona Craiga manekiny okażą się lepsze od żywego aktora, ponieważ pozbawione są ludzkich odruchów i zahamowań (w tym etycznych). Bruno Schulz zaznaczy błuźnierczy charakter stwarzania manekina

⁴⁷ E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, oprac. M.L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 86.

⁴⁸ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*.

⁴⁹ Relacja dzieła i komentarza jest przecież jednym z wyznaczników awangardowości.

⁵⁰ T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 42.

na obraz i podobieństwo człowieka, a później jako „nędzne”⁵¹ (również w sensie etycznym) atrapy i imitacje człowieka pojawiają się one na scenie teatru Cricot 2⁵².

Twórczość Tytusa Czyżewskiego ukazuje jeszcze jeden aspekt maszyny – strach przed nią. Manekiny i inne nieorganiczne elementy (jak dionizyjski Dynamo-Fallos) napędzane siłą elektryczną są tam pokazane jako niszczące monstra, bez żadnych dylematów moralnych zabijające ludzi. Tak dzieje się chociażby w *Wężu*, *Orfeuszu i Eurydyce*⁵³. Z kolei we *Włamywaczu z lepszego towarzystwa*⁵⁴, kiedy już bohaterowie zostaną zabici przez elektromanekina, człowiek zostaje na scenie z kokotą Mimi, sprowadzony do roli jej sutenera. W dramacie nie ma mowy o jakościach etycznych. Manekiny są ich zupełnie pozbawione. Jak zaznacza Jakub Kornhauser, lalki Czyżewskiego są metamorficzne⁵⁵, łatwo zmieniają swój status ontologiczny. Mogą w ten sposób przypominać przerażający obraz ówczesnych ludzi.

Oparty na schemacie komedii mieszczańskiej *Włamywacz z lepszego towarzystwa* kończy się ukazaniem całkowitego braku etyczności. Mordowanie i związek sutenera z kokotą nie mają żadnego komentarza moralnego. Czyżewski pokazuje, że stechnicyzowane społeczeństwo jest zupełnie pozbawione etyki, pozostając obok tych kategorii. Strach autora *Zielonego oka* przed techniką wynika z tego, że jest ona dziełem ludzkim. Człowiek stwarza rzeczy, które mu zagrażają, które obracają się przeciwko niemu. Dlaczego? Ponieważ przy ich powstawaniu nie liczyły się kategorie etyczne, a jedynie pęd ku nowoczesności, przekraczanie dotychczasowego życia, które dobrze znał i w którym funkcjonowały stare systemy etyczne. Nowoczesność, która stała się faktem, jeszcze nie wypracowała etyki technologii. Poprzez takie obrazy Czyżewski upomina się o konieczność stworzenia

⁵¹ To określenie Tadeusza Kantora.

⁵² Imitację boskiego gestu stworzenia jako kłamliwą i niedoskonałą pokaże również Samuel Beckett w scenie stwarzania psa w *Końcówce*.

⁵³ T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Eurydyka*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*.

⁵⁴ Tenże, *Włamywacz z lepszego towarzystwa*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*.

⁵⁵ J. Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017, s. 140.

nowej etyki, nowej kultury. Widać to również w zakończeniu wiersza *Płomień i studnia*,⁵⁶ gdzie historię Don Juana odtwarzają roboty. Wiersz kończy pojawiające się na ekranie zdanie o tym, że z praw przyrody pozostał jedynie instynkt elektryczny, generowany przez słońce. Widać więc, że jakości etyczne, mimo ich początkowego zdezawuowania, są jednak przekazane przez poetę, w sposób subtelny i nie wprost.

Podobną refleksję przynosi wiersz *Drzemka w kawiarni*, który dotyczy etyki odbioru mediów komunikacji masowej⁵⁷ i ironicznie piętnuje ich bezkrytyczną konsumpcję. Ta „senność durni” wynika z tego, że w swojej masie odbiorcy prasy koncentrują się na wiadomościach, a zupełnie pomijają formę. Dlatego właśnie nie czytają gazet, tylko „karmią się «Patem»”⁵⁸. Sama treść informacji, bez analizy formy ich komunikowania, zestawiona jest z pijackim marazmem.

Futurystyczna refleksja nad formą komunikatów doprowadziła twórców awangardy do podjęcia tematu szopki jako gatunku widowiska. Peiper, zaznacza, że polska szopka ma przecież korzenie włoskie, i postuluje stworzenie jej rodzimego wariantu⁵⁹. W tym postulatcie nie tyle przejawia się koncepcja sztuki narodowej, ile właśnie awangardowe postrzeganie etyczności. Oto bowiem zarówno kategorie religijne, jak i kwestie tożsamości narodowej są możliwe do rekonstrukcji, są stwarzalne. Co więcej, kształtowane mogą być właśnie przez nowoczesną myśl estetyczną. W tym przypadku istotniejsza nawet staje się koncepcja teoretyczna niż samo dzieło, klasyczne przecież w swojej formie. Tak więc nowoczesnie odczytana szopka może stać się ośrodkiem aktualnego dzieła sztuki.

Dariusz Kosiński podkreśla, że istnienie szopki jest ponadczasowe i znajduje się ponad konwencjami estetycznymi, ponieważ związana

⁵⁶ T. Czyżewski, *Płomień i studnia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 119.

⁵⁷ Tenże, *Drzemka w kawiarni*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 112.

⁵⁸ Tamże, s. 112.

⁵⁹ Zob. T. Peiper, *Szopka*, w: tegoż, *Tędy, Nowe usta*. Przed autorem *Szóstej, szóstej* byli oczywiście formiści, którzy właśnie ten kierunek postrzegali jako odrębny polski nurt w sztuce awangardowej.

jest ona z rytuałem i „utrzyma się siłą świątecznego zwyczaju”⁶⁰. Dalej zaznacza zbieżność formy szopki ze słynnym Peiperowskim postulatem „3 × M”. Szopka jest bardzo mocno związana z Krakowem, występuje w niej zbiorowy bohater – kolędnicy, a ona sama jest oparta na maszynowym mechanizmie ruchowym⁶¹. Tak silne skoncentrowanie się na jakościach formalnych ujawnia jednak, że nowoczesna estetyka może być odpowiednia do tradycyjnych treści religijnych.

Nie tylko treści są tutaj tradycyjne, ale również odwoływanie się do form odczytanych jako nowoczesne. Średniowieczne w genzie jasełka były istotne również dla Czyżewskiego. W tekście *U szopy (Misterium)*⁶² wykorzystał on właśnie klasyczną dramaturgię szopki, polegającą na luźnym połączeniu scen⁶³. Jednocześnie odwołał się do minionej już estetyki kompozycji mansjonowej, która współbrzmi z futurystyczną nielinearnością. Widać to również w *Kolędzie w olbrzymim mieście*⁶⁴, gdzie poeta zastosował typową średniowieczną stylistykę osadzenia biblijnych wydarzeń we współczesności. Oczywiście Czyżewski powtarza tutaj awangardową prowokację (znaną chociażby ze skandalu związanego z *Uśmiechem Primavera*⁶⁵), jednak o wiele istotniejsza jest komiczna, kabaretowa wręcz⁶⁶ kategoria nieprzystawalności. Poeta opowiada się za sakralizacją nowoczesności. Łączy typowo futurystyczne przeświadczenie o kształtowaniu rzeczywistości poprzez nową estetykę z uniwersalnością i trwałością jakości religijnych.

Pomimo pozornej nieobecności zagadnień związanych z etyką widać, że twórcy nowej sztuki nie odcinali się od jakości moralnych,

⁶⁰ D. Kosiński, *Awangarda szopką podszyta*, w: *Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego*, red. K. Janik, Kraków 2022, s. 162.

⁶¹ Tamże.

⁶² T. Czyżewski, *U szopy (Misterium)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 130.

⁶³ Zob. D. Kosiński, *Awangarda szopką podszyta*, s. 162.

⁶⁴ T. Czyżewski, *Kolęda w olbrzymim mieście*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 135.

⁶⁵ A. Stern, *Uśmiech Primavera*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 205.

⁶⁶ O zbieżności formalnej szopki i kabaretu zob. cytowaną pracę Dariusza Kosińskiego.

że postulowana przez nich nowa estetyka miała być elementem kształtującym zachowania kulturowe – jednostek i zbiorowości.

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Arystoteles, *Poetyka*, w: tegoż, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- Balcerzan E., *Tradycja pogromców tradycji*, „Teksty” 1979, nr 1.
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Breton A., *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Czyżewski T., *Kolęda w olbrzymim mieście, Od maszyny do zwierząt, Śmierć fauna, U szopy (Misterium), Wąż, Orfeusz i Eurydyka, Włamywacz z lepszego towarzystwa* w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009.
- Czyżewski T., *Drzemka w kawiarni*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014.
- Eysteinson A., *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004.
- Foucalut M., *Kim jest autor?*, tłum. M.P. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szałeństwo i literatura*, tłum. B. Banasiak i in., oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Gdańsk 2000.
- Jasiński B., *Do narodu polskiego. Mañifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Kantor T., *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991.
- Kornhauser J., *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017.
- Kosiński D., *Awangarda szopką podszyta*, w: *Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego*, red. K. Janik, Kraków 2022.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012.
- Marinetti F.T., *Manifest futuryzmu*, tłum. T. Kireńczuk, w: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Kraków 2008.
- Meyerhold W., *Przed rewolucją (1905–1917)*, oprac. J. Koenig, Warszawa 1988.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 2002.
- Ossowska M., *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985.
- Peiper T., *Miasto. Masa. Maszyna. Nowe usta. Szopka. Tędy*, w: tegoż, *Tędy, Nowe usta*, oprac. T. Podoska, Kraków 1972.
- Peiper T., *Sztuka a proletariat*, „Głos Literacki” 1929, nr 6.
- Perloff M., *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*, Chicago 1886.
- Pound E., *Sztuka maszyny i inne pisma*, oprac. M.L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.
- Rusek M., *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007.
- Sobieraj S., *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji*, Siedlce 2018.
- Spotkania z Meyerholdem*, tłum. P. Melech, Warszawa 1981.
- Stangret P., *Artysta jako tekst. Nowoczesna sztuka metatekstu*, Warszawa 2018.
- Stern A., *Uśmiech Primavera*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Stern A., *Wat A., Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Tabaszewska J., *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.
- Witkiewicz S.I., *Teatr*, w: tegoż, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995.

Ethics in avant-garde

Summary

The article is focused on ethical issues of avant-garde. It's important especially for creation *ex nihilo*, which redefined ontology of work of art. Modern artists didn't limit only for aesthetic, but they want to create whole cultural project. Characteristic for modern art is complex of diagnosis (of crisis of culture), reaction for new reality and project of future culture. The same is for ethical issues. In the same time: rebellion for culture and it's collapse and creating the new way of ethic – in work of art and in culture. That's why the article is focused on literary text and commentaries. These problems was overlooked in reading of avant-garde creation.

Słowa kluczowe: awangarda, etyka, sztuka nowoczesna, futuryzm

Key words: avan-garde, ethic, modern art, futurism

