

ALEKSANDER WÓJTOWICZ

UMCS Lublin

Dziwna proza awangardy?

Etrange prose de l'avant-garde?

Polska literatura awangardowa okresu międzywojennego doczekała się wielu opracowań i analiz, lecz chyba niewiele tekstów jej poświęconych wzbudziło tyle kontrowersji co *Dziwna historia awangardy* Adama Ważyka.¹ Przewodnym motywem tego eseju jest założenie, że Pierwsza Awangarda była formacją niejedynolitą, pozbawioną spójnego programu, poszczególni zaś artyści wchodzący w jej skład formułowali dość tradycjonalistyczne postulaty i koncepcje, wskutek czego ich twórczość ewoluowała w zupełnie innym kierunku niż nowatorska poezja europejska tego okresu. Jakkolwiek ten sposób ujęcia spotkał się z wieloma zastrzeżeniami i uwagami², to generalną ideę sformułowaną przez Ważyka trudno zakwestionować, Pierwsza Awangarda bowiem rzeczywiście stanowiła bardziej grupę poetów o różnorodnych temperamentach twórczych, wykazujących znaczne ciążenie ku tradycyjnym formom wypowiedzi i środkom obrazowania, niż grono pisarzy realizujących nowatorski program. Jednak z drugiej strony można

¹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, „Twórczość” 1975, nr 6, 7. Przedruk: A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

² Ważykowi zarzucano przede wszystkim, że, zbyt pomniejszając rolę „Zwrotnicy”, wyekspozował jednocześnie w sposób przesadzony znaczenie „Almanachu Nowej Sztuki” oraz związanych z nią poetów — Stanisława Brucza i Stefana Gackiego, którzy, zdaniem autora *Dziwnej historii awangardy*, byli bardziej nowatorscy niż poeci skupieni wokół krakowskiego czasopisma. Por. Z. Bieńkowski, *Dziwna przygoda*, „Twórczość” 1975, nr 12 i *Moja krótka pamięć*, „Twórczość” 1976, nr 3 oraz A. K. Waśkiewicz, *Glosa na marginesie*, „Nurt” 1977, nr 6.

powiedzieć, że historia awangardy jest poniekąd tak dziwna jak dziwna jest literatura tego okresu w Polsce; jej rozwój w pierwszych dekadach dwudziestego wieku to zjawisko tak złożone, że dotąd nie ustalono jeszcze budzącej powszechną akceptację propozycji periodyzacyjnej. Wśród proponowanych dat granicznych najczęściej padają lata 1905, 1918 oraz 1939, przy czym największe kontrowersje dotyczą dwóch pierwszych, choć i zasadność ostatniej bywała również podawana w wątpliwość. Podobnie wygląda kwestia wewnętrznej periodyzacji okresu międzywojennego. Historycy literatury zgodni są co do tego, że mniej więcej w połowie dwudziestolecia przebiega przedział dzielący je na dwie fazy przebiegające pod znakiem różnych tendencji i charakteryzujące się innymi dominantami, lecz na tym porozumienie się kończy; począwszy od lat trzydziestych, trwa spór dotyczący wewnętrznej cezury epoki, którego efektem są propozycje, aby za datę graniczną uznać rok 1928 (Karol Wiktor Zawodziński), 1932 (Ludwik Fryde i Kazimierz Wyka) oraz 1937 (Stanisław Czernik).³ Kompromisowe rozwiązanie tej kwestii proponuje Jerzy Kwiatkowski, który za okres graniczny uznaje lata 1928–1932, stwierdzając jednocześnie, że „nie sposób [...] oznaczyć ją [tj. cezurę] dokładną datą roczną”.⁴

Rozbieżności związane z propozycjami periodyzacyjnymi wynikają z dwóch źródeł. Po pierwsze, w spór ten wpisanych jest wiele kwestii natury metodologicznej, jak na przykład zagadnienie, czy przełomowe dla literatury daty należy łączyć z wydarzeniami historycznymi lub politycznymi.⁵ Po drugie, wszelkim porządkującym działaniom historycznoliterackim opór stawia sama materia badań. Poruszony przez Ważyka problem to nie jedyny kuriozalny aspekt rozwoju

³ Wszystkie te propozycje omawia w studium poświęconym periodyzacji epoki Stefan Żółkiewski, którego zdaniem za wewnętrzną cezurę epoki należy uznać rok 1932. Zob. S. Żółkiewski, *Cezura 1932*, [w:] *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*, Warszawa 1979.

⁴ J. Kwiatkowski, *Główne nurty poezji dwudziestolecia*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 2, Kraków 1979, s. 34.

⁵ Interesującą propozycję rozwiązania tej kwestii stanowi koncepcja, która, opierając się na terminologii zaczerpniętej z literaturoznawstwa anglosaskiego, dąży do wpisania literatury dwudziestolecia w zakres szeroko pojętego modernizmu. W odróżnieniu od ustaleń Wyki, który w pracy *Modernizm polski* (1959) określenie to odnosił do lat 1887–1903, wspomniana koncepcja cezurę między modernizmem a epoką następną — postmodernizmem — sytuuje w latach sześćdziesiątych. Zbliżoną koncepcję periodyzacji dwudziestowiecznej literatury przynosi propozycja Jerzego Święcha, który, rezygnując z wyznaczania ścisłych dat rocznych oraz łączenia przełomów literackich z historycznymi, wyznacza następujące stadia rozwoju literatury dwudziestego wieku: „pierwszy [...] obejmujący przeszło półwiecze, począwszy od dekady poprzedzającej datę roku 1918 do przełomu lat 50. i 60.; drugi — od tego czasu do ostatniej dekady minionego wieku, i trzeci, znany dziś tylko z symptomów i wciąż daleki od krystalizacji swych najważniejszych objawów”. Zob. J. Święcha, *Czy czeka nas nowa periodyzacja literatury współczesnej?*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. A. Lam, Warszawa 2002, s. 41. Por. także R. Nycz, *Język modernizmu*, Warszawa 1997 oraz A. Lam, *Inne widzenie. Studia o poezji polskiej i niemieckiej*, Warszawa 2001, s. 17 i nast.

literatury polskiej w tym czasie, czego przykładem jest fakt, że podobny jak w wypadku awangardzistów paradoksalny poniekąd splot programowego antytradycjonalizmu z faktycznym, aczkolwiek mimowolnym tradycjonalizmem, cechuje także twórczość skamandrytów. Co więcej — podobne niejasności wiążą się również z rozwojem prozy. Badający zagadnienia genologiczne historycy literatury twierdzą, że wykrystalizowanie się nowego wzorca było procesem długotrwałym, obejmującym swym zasięgiem obszar pomiędzy 1905 rokiem a schyłkiem lat dwudziestych, u progu międzywojnia bowiem — jak słusznie zauważa Kazimierz Wyka — „w dziedzinie powieści i noweli napotykamy raczej kontynuację, aniżeli dogłębne przeciwstawienie się wzorcowi prozy XIX stulecia”.⁶ Rzeczywiście pierwsze dziesięciolecie to okres, gdy dominacja prozaików debiutujących w epoce poprzedniej (jak na przykład Juliusz Kaden-Bandrowski, Waław Berent czy Andrzej Strug) lub kontynuujących — co prawda *à rebours* — młodopolskie wzorce (jak Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Roman Jaworski) jest bezsprzeczna⁷ i uprawnia do stwierdzenia, że na terenie prozy mamy do czynienia z — używając zwrotu Artura Sandauera — „pośmiertnym tryumfem Młodej Polski”.⁸ Jednocześnie w prozie tego okresu dokonuje się — początkowo powolny, z czasem coraz szybszy — proces krystalizacji nowych wartości i jakości estetycznych, który jakkolwiek apogeum osiągnął dopiero w latach trzydziestych, to w dość wyrazisty sposób zaznaczył swą obecność już w dekadzie poprzedniej. Wszystkie wspomniane punkty sporne oraz niejasności sprawiają, że badacze zajmujący się prozą międzywojenną unikają jednoznacznych klasyfikacji i arbitralnych rozstrzygnięć, poprzestając zazwyczaj na wyodrębnieniu dominujących tendencji i nurtów. Michał Głowiński skłania się ku stwierdzeniu, że rozwój powieści międzywojennej odbywa się pod znakiem realizmu, psychologizmu i groteski⁹, według Bolesława Faraona nurt rozwoju gatunku w tym czasie wyznaczony jest przez zagadnienia psychoanalizy i dokumentaryzmu¹⁰, natomiast Jerzy Kwiatkowski stwierdza, że o ile o specyfice prozy lat dwudziestych decydują pojęcia weryzm, eksperyment i fantastyka, o tyle w dekadzie kolejnej następuje wzrost znaczenia realizmu społecznego i psychologicznego, natężenie tonacji pesymi-

⁶ K. Wyka, *Literatura polska 1890–1939 w kontekście europejskim*, [w:] *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 252. Por. także B. Faron, *Między psychoanalizą a dokumentaryzmem*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972.

⁷ O młodopolskich korzeniach prozy dwudziestolecia zob. J. Rozental, *Elementy poetyki Młodej Polski w powieściach lat 1918–1928*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971.

⁸ Zob. A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski*, „*Twórczość*” 1964, nr 1. Przedruk [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, Warszawa 1981.

⁹ Zob. M. Głowiński, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1995.

¹⁰ B. Faraon, *op. cit.*

stycznej oraz kontynuacja zainicjowanych w poprzednim dziesięcioleciu nurtów ekspresjonizujących.¹¹

Wspólnym mianownikiem tych propozycji jest tendencja do eksponowania nurtów dominujących, co, z jednej strony, czyni obraz klarownym, z drugiej zaś, prowadzi nieuchronnie do pomijania zjawisk mniej wyraźnie zaznaczających swą obecność na mapie prozy międzywojennej. Najbardziej bodaj jaskrawym przypadkiem niedostatecznej opisowości powyższych ujęć jest fakt, że w zasadzie nie posługują się one terminem „powieść awangardowa”, co nie oznacza bynajmniej, że w dwudziestoleciu takowa nie istniała, przeciwnie — właśnie ona przyniosła jeden z bardziej wyraziście zarysowanych projektów nowoczesnej odmiany gatunku. Twórcami tej koncepcji byli poeci skupieni wokół „Zwrotnicy” i „Almanachu Nowej Sztuki”, a więc członkowie Pierwszej Awangardy — ugrupowania dążącego do ukonstytuowania nowego modelu literatury.¹²

Zdaniem Marii Gołaszewskiej najistotniejsze osiągnięcie europejskiej powieści awangardowej polegało na wykrystalizowaniu trzech nowatorskich odmian gatunku: powieści autotematycznej, powieści sugerującej, „że jest tylko powieścią, tworem artystycznym mogącym być tak lub inaczej realizowanym” oraz powieści będącej strumieniem świadomości autora lub bohatera.¹³ Według Mieczysława Dąbrowskiego proces ten w Polsce przebiegał nieco inaczej. Jego zdaniem w literaturze tego okresu wyróżnić można cztery rodzaje powieści awangardowej: analityczną (Tadeusz Breza), groteskową (Witold Gombrowicz), dążącą do mitologizacji rzeczywistości (Bruno Schulz) oraz model czwarty określony terminem „powieść jako gra” (Michał Choromański).¹⁴ Obie te klasyfikacje charakteryzują powieść awangardową jako model, w którym dokonało się odejście od formy tradycyjnej w kierunku różnorodnych eksperymentów kwestionujących podstawowe wyznaczniki powieści realistycznej.¹⁵ Wydaje się, że stworzona przez polskich awangardzistów odmiana gatunku wykazuje znaczne pokrewieństwo z tak rozumianym nurtem nowatorskim, dążą-

¹¹ J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990.

¹² Warto zwrócić uwagę na pewną płynność pojęć i związane z nią konsekwencje — wieloznaczność słowa „awangarda” sprzyja temu, aby prozę tworzoną przez poetów awangardowych ochrzcić mianem „prozy awangardowej”; problem jednak w tym, że poeci awangardowi bardziej bywali, niż byli twórcami powieści awangardowych *sensu stricto*, w związku z czym wydaje się, iż najbardziej adekwatnym i odpowiadającym stanowi faktycznemu określeniem będzie „proza awangardzistów”.

¹³ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 49.

¹⁴ M. Dąbrowski, *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1996.

¹⁵ W podobnym kontekście ewolucję gatunku ujmuje Włodzimierz Bolecki, twórca koncepcji „poetyckiego modelu prozy”, który opisany jest jako daleko idące przekształcenie elementów konstytuujących literaturę mimetyczną, jakie dokonało się w utworach Brunona Schulza, Witkacego, Witolda Gombrowicza czy Adama Ciompy. Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1996, s. 379.

cym do przekształcenia prozy opartej na ukonstytuowanym w drugiej połowie dziewiętnastego wieku wzorcu poprzez daleko idące albo całkowite zanegowanie jego podstawowych wyznaczników, przy czym — rzecz znamienna — w strukturze awangardowych utworów istnieją zarówno elementy, które traktować można jako próby stworzenia nowej jakości, jak i cechy charakterystyczne dla realistycznej odmiany gatunku. Antynomię istniejącą w strukturze powieści awangardzistów, a uwidaczniającą się zwłaszcza w latach trzydziestych, zauważa Krystyna Jakowska, która skłonna jest usytuować te utwory w szerszym nurcie „powieści perswazyjnej”¹⁶, charakteryzującej się dominacją narracji auktorialnej oraz tendencją do alegorii i neonaturalizmu, a więc form i stylów właściwych dla prozy realistycznej o dziewiętnastowiecznej proweniencji.

Wydaje się jednak, że traktowanie tych utworów jako elementu większej całości prowadzi do wyeksponowania w ich strukturze tego co tradycyjne, przy jednoczesnym obniżeniu rangi elementów nowatorskich, stanowiących o odrębności tej prozy, a także zatarciu powinowactw łączących ją z przebiegającymi pod analogicznymi hasłami próbami zreformowania powieści, podejmowanymi przez pisarzy awangardowych nie tylko w Polsce, lecz również w Europie.¹⁷ Jakkolwiek głosy krytyki polskiej w latach dwudziestych mogą prowadzić do konstatacji, że w okresie tym polscy pisarze nie tylko pozbawieni byli samoświadomości twórczej, lecz nie posiadali także spójnej koncepcji powieści¹⁸, to w działalności artystów awangardowych dostrzec można próby ukonstytuowania nowoczesnej odmiany gatunku, czego przykładem są postulaty Jana Stura i Witkacego; pierwszy stworzył koncepcję powieści o wyraźnych reminiscencjach unanimistycznych¹⁹, drugi zaś propagował mocno związany ze swą teorią estetyczną

¹⁶ Zob. K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983 oraz ead., *Międzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992.

¹⁷ Nie jest to jedyny mankament ujęcia zaproponowanego przez Jakowską. Na przykład w rozdziale zatytułowanym *Powieściowa rewolucja awangardzistów* autorka, omawiając powieści poszczególnych autorów, stwierdza, że ograniczy się jedynie do ich debiutów prozatorskich, nie tłumacząc jednocześnie powodów tej decyzji. Jakkolwiek wszystkie te utwory, opatrzone przedmowami z programowymi postulatami twórców (*Nogi Izoldy Morgan* Brunona Jasińskiego, *Kim był Andrzej Panik?* Jalu Kurka) lub zawierające wyłożony *expressis verbis* program artystyczny (*Psychoanalitik w podróży* Jana Brzękowskiego), zostały omówione dokładnie, to właściwej wymowy nabrałyby po umieszczeniu ich w kontekście dalszej ewolucji postawy autorów oraz ich kolejnych powieści.

¹⁸ Zob. np. K. Irzykowski, *Walka o treść*, Kraków 1929, s. 161, S. Baczyński, *Losy romansu*, Warszawa 1927, s. 150. Szeroki przegląd stanowisk ówczesnej krytyki literackiej daje Henryk Markiewicz w swojej pracy. H. Markiewicz, *Polskie teorie powieści*, s. 104–138.

¹⁹ J. Stur, *Ekspresjonizm*, „Gazeta Wieczorna” 1919, nr 4733, 4735, 4737. Przedr. [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka*, t. 1, Kraków 1969.

model „powieści-worka”.²⁰ Ekspresjonistyczne postulaty zniesienia tradycyjnego podziału na pierwszy i drugi plan oraz programowa „bylejakość” powieści Witkacego spotykają się w jednym punkcie, a mianowicie w postulatcie podkreślającym konieczność stworzenia gatunku o fragmentarycznej fabule oraz heterogenicznej kompozycji. W podobnym kierunku szły poglądy awangardzistów, którzy twierdzenie o niemożliwości utrzymania powieści w dotychczasowym kształcie łączyli z postulatem poszukiwania formy adekwatnej do wymogów współczesności. Z ich porzucanych po przedmowach, artykułach, recenzjach i wywiadach wypowiedzi wyłania się interesujący obraz prób ukonstytuowania nowoczesnego, odpowiadającego wymogom dyskursu awangardowego modelu prozy, który jawi się jako dość spójna propozycja ponadindywidualna.

Fundamentalną opozycją, leżącą u podstaw stworzonej przez Tadeusza Peipera koncepcji literatury, jest sformułowane w *Nowych ustach* przeciwstawienie poezji i prozy, głoszące, że „proza nazywa, poezja pseudonimuje”²¹, które Janusz Sławiński rozwija w sposób następujący: „proza konstruuje model języka maksymalnie posłusznego pozajęzykowym zobowiązaniom, posługuje się znakami słownymi ściśle przylegającymi do przedmiotów oznaczanych, niejako przenikliwymi dla nich”.²² Opozycja ta uwidacznia charakterystyczny dla peiperowskiej estetyki tok rozumowania, w myśl którego każda dziedzina sztuki powinna zmierzać do wyekspozowania tego, co jest jej niepowtarzalną właściwością. O ile więc poezja dąży do stworzenia języka opartego na ekwiwalentyzacji znaczeń i pseudonimowaniu rzeczywistości, o tyle proza — odwrotnie — powinna zmierzać do wykrystalizowania mowy przezroczysej. Jakkolwiek w zamierzeniu Peipera takie rozstrzygnięcie miało umożliwić przywrócenie prozie pełnej autonomiczności, to jego konsekwencje były niekiedy niespodziewane (wystarczy wspomnieć, że Julian Przyboś, posługując się peiperowskimi kryteriami, uznał po wojnie za artystyczny wzór prozy *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej, a więc powieść, która kontynuowała w znacznym stopniu model dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej).²³ Paradoksalnie więc — a nie jest to ani jedyny, ani też największy paradoks polskiej awangardy — potencjalnie nowatorskie, zorientowane na reformowanie twórczości artystycznej teorie sformułowane przez autora *Nowych ust*

²⁰ Zob. S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej?*, „Zet” 1932, nr 15–18. Przedr. [w:] S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*, opr. J. Degler, Warszawa 1976. Witkacy jest również twórcą typologii powieści, w której klasyfikuje różne odmiany gatunku ze względu na to, „jak dany powieściopisarz odnosi się do tajemnicy istnienia”. Zob. S. I. Witkiewicz, „Wniebowstąpienie” *J. M. Rytarda*, „Skamander” 1925, z. 37. Przedr. [w:] S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*.

²¹ T. Peiper, *Tędy, Nowe usta*, Kraków 1972, s. 341.

²² J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Kraków 1998, s. 81.

²³ Zob. J. Przyboś, *Centrum polszczyzny*, „Twórczość” 1962, nr 6. Przedruk: *Sens poetycki*, Kraków 1963.

prowadziły do uznania za wzorcowe teksty, które znajdowały się na antypodach awangardyzmu.

Równoległe do programotwórczej działalności „papieża Awangardy” swoje poglądy na temat powieści formułowali również inni artyści, przy czym ich koncepcje nie zawierały postulatu rygorystycznego oddzielenia prozy od wpływów poezji, a skupiały się przede wszystkim na szeroko pojętych aspektach konstrukcyjnych. Warto zaznaczyć, że fakt swoistego „zdetronizowania” Peipera z pozycji prawodawcy systemu estetycznego awangardy, który dokonał się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, miał swoje preludium parę lat wcześniej i ujawnił się właśnie w rozbieżnościach na temat koncepcji powieści. Odnotowany przez Ważyka w *Dziwnej historii awangardy* pogłębiający się z biegiem czasu rozdziew między poglądami autora *Nowych ust* a innymi artystami z kręgu „Zwrotnicy” na tym terenie uwidacznia się szczególnie wyraziście, wykazując, że program estetyczny Pierwszej Awangardy to nie tyle spójna struktura, ile raczej stan *coincidentia oppositorum* łączący tendencje i poglądy wykluczające się. Jednakże postulaty dotyczące odnowy powieści, wyłożone w przedmowach do *Nóg Izoldy Morgan* (1223) Brunona Jasieńskiego i drugiego wydania utworu *Andrzej Panik* (1931, wyd. pierwsze 1926) Jalu Kurka oraz w *Psychoanalitku w podróży* (1929) Jana Brzękowskiego, tworzą w miarę spójny obraz projektu prozy, w innym planie zaś — eksponują istnienie między Peiperem a pozostałymi poetami rysy, która pogłębiła się w kolejnych latach, osamotniając go i pozbawiając praktycznie wpływu na artystyczny rozwój eks-zwrotniczan.

Przedstawienie swych koncepcji awangardziści rozpoczynają od podkreślenia nijakości ówczesnej twórczości powieściopisarskiej; Bruno Jasieński w *Exposé* do *Nóg Izoldy Morgan* stwierdza, iż demokratyzacja sztuki doprowadziła do wzmożonego zainteresowania czytelników powieścią, która stanowi „najbardziej zagnojoną gałąź sztuki polskiej”²⁴, Jan Brzękowski zaś, wypowiadając ustami jednego ze swych bohaterów pogląd o konieczności „orientacji artysty na szerokie masy”²⁵, konstatuje jednocześnie opłakany stan, w jakim znalazła się powieść w międzywojennej Polsce: „Jesteśmy zalani falą »wagonowo-poduszkowej« lektury. Sensacja, pornografia, reklamiarstwo — oto główne cechy współczesnej powieści”; cechy te, jego zdaniem, sprawiają, że „powieść jako dzieło sztuki umiera” (P:68). Szansę na powstrzymanie tego procesu Jasieński upatruje w dostosowaniu jej kształtu do „przyśpieszonego rytmu życia współczesnego”, a ponieważ rytm ten „stworzył zupełnie nowy rodzaj realności — realności rozpalonej do białej stali, chwiejącej się już na granicy halucynacji” (N:18), powieść musi zrezygnować z tradycyjnej

²⁴ B. Jasieński, *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 1966, s. 17. W dalszych rozważaniach cytaty zaczerpnięte z tego utworu oznaczane będą symbolem N plus numer strony.

²⁵ J. Brzękowski, *Psychoanalitk w podróży*, Warszawa 1929, s. 70. W dalszych rozważaniach cytaty zaczerpnięte z tej powieści oznaczane będą symbolem P plus numer strony.

formy na rzecz kompozycji będącej w stanie adekwatnie opisać sposób widzenia i doznawania rzeczywistości przez współczesnego czytelnika.

Założenie to prowadzi na trop peiperowskiego postulatu dostosowania formy dzieła sztuki do predyspozycji percepcyjnych odbiorcy wirtualnego²⁶, w myśl którego rozwój cywilizacji doprowadził do zmian w psychice ludzkiej, co z kolei zmusza do przewartościowania kryteriów wyznaczających dotychczasowy kształt dzieł sztuki, gdyż współczesnemu czytelnikowi coraz trudniej przychodzi skupienie się na długich i jednolitych utworach. Warto podkreślić, że postulat ten odbija jedną z charakterystycznych cech awangardowego dyskursu — operowanie argumentami o proveniencji socjologiczno-literackiej, w myśl których rozwój form artystycznych nie jest autonomicznym procesem rządzącym się wewnętrzną logiką, lecz zostaje wyznaczony przez kierunek, w jakim zmierza psychika odbiorcy.

Podążając tym tropem, awangardiści krytykują tradycyjny, obowiązujący powszechnie typ powieści za rozmiar; Jasiński wyraża się negatywnie o „tasiemcach powieściowych” (N:17), Kurek stwierdza: „Już nam się znudziły kilkusetstronicowe tomy”²⁷, Brzękowski zaś twierdzi, że powieści „realistyczno-naturalistyczne i psychologiczne zrodziły drobiazgowość, której wtórnymi wynikami są: rozwlekłość i zanikanie elementów ważnych i interesujących w powodzi błahostek” (P:70). Podkreślanie rozwlekłości i wiążącego się z nią zalewu banału jest jednym z naczelných lejtmotywów przewijających się w zarzutach krytyki i twórców awangardowych pod adresem ówczesnego wzorca gatunku, swój najpełniejszy wyraz zaś znajduje w przytoczonej przez André Bretona lakonicznej wypowiedzi Paula Valéry’ego, który stwierdził, że nigdy nie pozwoliłby sobie na napisanie zdania „Markiza wyszła o piątej”²⁸. Antidotum na kryzys gatunku ma być radykalne skrócenie jego rozmiaru, czego domagają się zarówno Jasiński, jak i Kurek, który w przedmowie do *Andrzeja Panika* stwierdza nieco enigmatycznie: „Powieść poniższa jest powieścią, choć ma tylko 48 stron. Istota powieści leży w fakcie, nie w stronach” (AP:6). Nieco inną receptę daje Brzękowski, który sądzi, iż zmiana przyzwyczajień czytelnika nie zmusza jeszcze pisarza do bez-

²⁶ Warto zwrócić uwagę na fakt, że przekonanie o konieczności dostosowania dzieła sztuki do predyspozycji odbiorcy było swoistym *spiritus movens* napędzającym wszystkie awangardowe teorie sztuki. Przekonuje o tym zbieżność wypowiedzi Peipera, według którego współczesny człowiek reaguje na „silne i krótkotrwałe podniety”, z poglądem Witkacego, że współczesny odbiorca potrzebuje „wrażeń krótkich i gwałtownych”. Por. T. Peiper, *Tędy*, s. 112 oraz S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, [w:] *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Kraków 1965, s. 164.

²⁷ J. Kurek, *Andrzej Panik. Morderca Amundsena. Powieść autobiograficzno-sensacyjna*, Kraków 1931, s. 6. W dalszej części rozważań cytaty pochodzące z tego utworu oznaczane będą symbolem AP plus numer strony.

²⁸ Uwagę tę utrwalił André Breton w *Manifestie surrealizmu*. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 163.

warunkowego zmniejszenia objętości utworu; wychodząc z założenia, że „każda jednolitość nuży” (P:71), proponuje koncepcję powieści heterogenicznej stylistycznie, której poszczególne rozdziały utrzymane byłyby w różnorodnej tonacji, co pozwoli odsunięcie widma nudy. Swego rodzaju kompromis pomiędzy poglądami Kurka, Jasieńskiego i Brzękowskiego przynosi sformułowana w trakcie polemiki z Karolem Irzykowskim opinia Peipera. Recenzując z perspektywy paru lat *Nowe usta*, autor *Walki o treść* wygłosił sąd, że niektóre z przewidywań tam zawartych nie sprawdziły się, czego przykładem jest chybione twierdzenie o nieuchronnym skróceniu wszystkich gatunków, podczas gdy proces ewolucji form literackich zmierza w kierunku przeciwnym, o czym świadczyć ma rozmiar *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. W odpowiedzi Peiper stwierdza, że kontrargument adwersarza w zasadzie nie kwestionuje, lecz potwierdza tę teorię, gdyż utwór irlandzkiego powieściopisarza jest „zbiorem powieści krótkich”²⁹, a więc udowadnia, że droga rozwoju powieści wiedzie ku fragmentarycznej kompozycji, którą Peiper może nieco niefortunnie nazywa „krótkością”.

Zanegowanie modelu powieści o proveniencji dziewiętnastowiecznej przejawia się również w tendencji do zakwestionowania aktualności dotychczasowego kształtu struktury fabularnej, który zdaniem awangardzistów, jest zbyt przewidywalny, a co za tym idzie — nużący dla czytelnika. Receptą na taki stan rzeczy jest dla Brzękowskiego wzięcie tradycyjnego modelu fikcji w nawias, co dokonać ma się poprzez podkreślanie wariantywności poszczególnych stadiów przyczynowo-skutkowego ciągu fabularnego oraz akcentowanie wpływu przypadku na dzieje bohaterów. Konsekwentna kontynuacja podążającego w tym kierunku wnioskowania prowadzi do prowokacyjnego założenia, że „jedno zakończenie to prowincjonalizm artystyczny” (P:73), w związku z czym pisarz w ostatnim rozdziale powieści przedstawia kilka alternatywnych zakończeń i ogłasza wśród czytelników ankietę, prosząc o wybranie jednego z wariantów.³⁰ Dalej od Brzękowskiego w eksperymentach z fabułą idzie Jasieński. O ile ten pierwszy, uprawiając specyficzną grę konwencjami literackimi, nie wychodzi w zasadzie poza zakreślony przez nie obręb, o tyle autor *Nóg Izoldy Morgan*, stwierdzając, że „powieść współczesna podaje konsumentowi pewne zasadnicze stany psychiczne, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadających tym stanom faktów” (N:17), zmierza — bez większego zresztą rezultatu — do odwrócenia relacji przyczynowo-skutkowej leżącej u podstaw aktu odbioru, a więc traktuje powieść

²⁹ T. Peiper, *O krótkościach i skróceniach*, [w:] *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 229–231.

³⁰ Na pewne niejasności i niekonsekwencje w projekcie Brzękowskiego wskazywały Ewa Szary-Matywiecka oraz Anna Łebkowska. Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka — powieść — autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979, s. 137 oraz A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1999, s. 20 i nast.

jako swoistą „partyturę”.³¹ Warto podkreślić, że propozycje powyższe spotykają się w jednym punkcie — ich autorzy w obu wypadkach dążą do zastąpienia czytania biernego lekturą aktywną, w której czytelnik uczestniczy w konstruowaniu przebiegu zdarzeń.

Stworzone przez Brzękowskiego i Jasieńskiego projekty — bo trudno te utwory określić jako konsekwentną realizację postulatów głoszonych w założeniach programowych — stanowią, z jednej strony, interesujący przykład badania możliwości gatunku powieściowego, z drugiej zaś, wskazują na podstawową tendencję towarzyszącą tym eksperymentom — próbę zanegowania podstawowych wyznaczników literatury mimetycznej. Argumentem potwierdzającym tę tezę jest fakt, że awangardziści dążą do zakwestionowania jednego z podstawowych elementów konstytuujących literaturę realistyczną, a mianowicie fikcji werystycznej, postulując wprowadzenie w jej miejsce utworów operujących *sui generis* „fikcją autobiograficzną”, czego najbardziej charakterystycznym elementem jest zastosowanie w tekstach figury *syllipsis*.³² Przykładem takiej tendencji jest powieść Kurka, w której broni on prawa do wprowadzania w tekście postaci występujących pod rzeczywistymi nazwiskami. „Dlaczego śmiałem pisać o sobie w tej powieści? [...] Czyż nie mam prawa do mówienia o sobie, albo czy mam mniej do powiedzenia o sobie, niż bohaterzy, których stworzyłem?” — pyta retorycznie w przedmowie i odpowiada: „Idzie o molocha opinii, który by na pewno został otumaniony, gdybym tego samego człowieka, którego nazwałem Jalu Kurkiem, przechrzczył na przykład na Zygmunta Grabińskiego. [...] Oto na jakich głupstwach spoczywa uświęcona krytyka” (AP:7).³³ W tym miejscu linia obrony autonomii twórcy prowadzona przez Kurka zbiega się z poglądami André Bretona, który w powieści *Nadia* broni prawa powieściopisarzy do wprowadzania do tkanki utworów partii o charakterze jawnie autobiograficznym.³⁴ Awangar-

³¹ Pojęcie „partytury” w odniesieniu do powieści Jasieńskiego wprowadził Edward Balcerzan. Zob. E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan i ręce Orlaka*, [w:] *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 286 i nast.

³² To wprowadzone przez Michaela Riffaterre’a pojęcie oznacza wyrażenie, które należy interpretować jednocześnie na dwa sposoby — kontekstualny (*contextual meaning*) i intertekstualny (*intertextual meaning*). Zob. M. Riffaterre, *Syllipsis*, „Critical Inquiry” 1980, vol. 6, nr 4, s. 637. Za jedną z podstawowych koncepcji podmiotowości w literaturze ostatniego stulecia uznaje Ryszard Nycz w pracy *Język modernizmu*, s. 108–115.

³³ Por. Z. Andres, *Między liryzmem a faktografią. (O prozie Jalu Kurka do roku 1934)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie”, t. XVIII, 1981.

³⁴ Analogiczny fragment z powieści Bretona brzmi następująco: „ktoś proponował znajomemu mi powieściopisarzowi, ażeby w przygotowanym do druku utworze zmienił bohaterce przynajmniej jeszcze kolor włosów, gdyż mogłaby zostać rozpoznana. Wystarczy z brunetki zrobić blondynkę i rzecz już nie wyjdzie na jaw. [...] Stanowczo żądam niezatajania nazwisk, obchodzą mnie bowiem jedynie książki, które otwiera się jak wahadłowe drzwi i do których nie potrzeba klucza”. A. Breton, *Nadia*, przeł. J. Waczków, Kraków 1993, s. 7.

dzistów polskich łączy z surrealistami również niechęć do psychologizmu; o ile jednak Breton stwierdza, że „dni literatury psychologicznej z fabułą powieściową są policzone”³⁵, o tyle ci pierwsi domagają się raczej osłabienia motywacji psychologicznych oraz — jak czyni to Brzękowski — zawężenia konsekwencji w postępowaniu bohaterów do jednego tylko rozdziału.

Poglądy awangardzistów na temat powieści cechuje również wyrazista skłonność do podkreślania pierwszorzędного znaczenia walorów konstrukcyjnych, którą należy interpretować jako pokłosie doświadczeń zdobytych na polu twórczości poetyckiej. Przenosząc wymóg ścisłej, przemyślanej kompozycji na teren prozy, często posługują się oni terminologią zaczerpniętą z innych sztuk; Jasielski — wzorem Prousta, podkreślającego analogie kompozycji *W poszukiwaniu straconego czasu* z architektoniką gotyckiej katedry — mówi o „żelazobetonowej konstrukcji” (N:17), Brzękowski zaś stwierdza, że „powieść powinna składać się z odrębnych części formalnych, tak jak na przykład sonata”, a poszczególne jej części „winne być utrzymane w tempie *allegro, lento* czy *andante* (P:71).

Wymienione elementy nie są bynajmniej jedynymi punktami, które łączą tę prozę z analogiczną twórczością pisarzy europejskich, daleko idąca zbieżność bowiem zachodzi również pod względem pól inspiracji, z jakich czerpali twórcy przy konstruowaniu oraz doborze tematyki utworów. Pierwsze miejsce na liście powinowactw powieści awangardowej z innymi sztukami zajmuje bez wątpienia film, który odegrał istotną rolę w ewolucji literatury i sztuki dwudziestowiecznej³⁶, na prozie zaś wycisnął piętno szczególne, co spowodowane było bez wątpienia tym, że artyści z tego kręgu, będący zazwyczaj entuzjastami techniki i postępu cywilizacyjnego, interesowali się sztuką kinematograficzną zarówno teoretycznie, jak i praktycznie — nie tylko pisali utwory zainspirowane X Muzą, lecz także tworzyli scenariusze i reżyserowali filmy. Najważniejsze cechy, jakie powieść tego czasu wykrystalizowała pod wpływem filmu, to zaczerpnięte z techniki montażu sposoby konstrukcji fabularnej, wśród których wymienić należy kompozycję symultaniczną oraz odejście od linearnego przebiegu zdarzeń w stronę układu fragmentarycznego. Wszystkie te cechy odnaleźć można w prozie awangardzistów, najdobitniej zaś zaznaczają się one w twórczości Ważyka oraz Brzękowskiego, który był twórcą prekursorskiej w skali europejskiej teorii „powieści filmowej”.

Za sprawą filmu do prozy awangardowej przeniknęła także tendencja do wtapienia w strukturę utworów toposów i motywów związanych genetycznie z literaturą masową; zakres tych tematów jest niezwykle szeroki, dość powiedzieć,

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Zob. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974 oraz B. Einchenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 48.

że zjawisko to objęło całą nowatorską prozę — od ludyczno-burleskowej tonacji opowiadań Guillaume’a Apollinaire’a, przez awanturnicze i sensacyjne wątki dostrzegalne w powieściach Blaise’a Cendrarsa, aż po elementy literatury pikareskiej w dziełach Ilii Erenburga i głoszone przez braci serafiońskich postulaty wprowadzenia do powieści wątków sensacyjnych. W rozwijającej się w Polsce prozie awangardowej skłonność do gry stereotypami i motywami zaczerpniętymi z obszaru kultury masowej zauważalna jest między innymi w opowiadaniach Wata z tomu *Bezrobotny Lucyfer*, Jasieńskiego (*Nogi Izoldy Morgan*, nowela *Potestas clavium*) oraz w twórczości Brzękowskiego (powieści *Bankructwo profesora Mullera*, opowiadania *Buty No. 138*, *Szczepionki profesora Krochmala*). Wspólną cechą tych tekstów jest oparta na ludycznym zamyśle gra konwencjami, w której dostrzec można postawę nazwaną przez Renato Poggioli „humoryzmem”, a przejawiającą się nie tylko w samych utworach, lecz również „w skłonności do nadawania im dziwacznych tytułów”³⁷ (do takiego miana pretendować mogą tytuły powieści i opowiadań Brzękowskiego, Kurka czy Jasieńskiego). Asymilacja ta jest oczywiście równoznaczna z reinterpretacją, w powieściach awangardzistów bowiem elementy kultury masowej zyskują nowy kontekst za sprawą ramy dyskursywnej, realizując postulat zniesienia „wertikalnego rozwarstwienia typów i obiegów”, który Nycz uznaje za charakterystyczną cechę literatury pierwszej połowy dwudziestego wieku.³⁸

Wykaz powinowactw powieści awangardowej z innymi sztukami byłby niepełny bez pobieżnego choćby nakreślenia związku, jaki łączył tę prozę z poezją, co domaga się wzmianki tym bardziej, że wszyscy twórcy powieści byli jednocześnie poetami, przy czym przenikanie między poezją a prozą było raczej procesem jednostronnym. W rezultacie powieść wzbogaciła się o wiele elementów o proveniencji poetyckiej, do których Stanisław Jaworski zalicza aforystyczność, skłonność do wyrażania się za pomocą krótkich, silnie zmetaforyzowanych zdań, a także przypisanie szczególnej roli metaforze i innym środkom poetyckiego obrazowania.³⁹ Najbardziej wymownym przykładem tego zjawiska w prozie awangardzistów jest powieść *Andrzej Panik*, w której Jalu Kurek — jak sam stwierdza — dążył do „zmiany dotychczasowego sucho-mokrego języka beletrystycznego na mowę telegraficzną i poetycką” (AP:5). Natomiast w mniej intensywny sposób niż w Europie na polską literaturę awangardową wpłynęły koncepcje malarskie; o ile francuscy poeci awangardowi tworzyli pod wpływem malarstwa (Apollinaire i Cendrars inspirowali się obrazami Roberta Delaunaya, Pierre Reverdy zaś stworzył eksperymentalną „powieść kubistyczną” *Złodziej z Talan*, 1917), o tyle

³⁷ R. Poggioli, *The theory of avant-garde*, przeł. G. Fitzgerald, Massachusetts 1968, s. 140.

³⁸ Zob. R. Nycz, *op. cit.*, s. 35.

³⁹ Zob. S. Jaworski, *Pisarz społecznej pasji. Jalu Kurek*, [w:] *Prozaicy 20-lecia*, red. B. Faron, s. 417.

w Polsce związek pomiędzy tymi sztukami, aczkolwiek istniał, nie doczekał się równie wyrazistych realizacji.

Pobieżny zarys związków prozy awangardzistów z innymi dziedzinami sztuki uzmysławia nie tylko rozległość kontekstów, w jakich należy ją interpretować, lecz wykazuje również, że jej rytm rozwoju przebiegał analogicznie w Polsce i we Francji, co możliwe było przede wszystkim dzięki czerpaniu inspiracji z tych samych źródeł oraz dzięki teoriom estetycznym, których naczelne założenia w całej Europie były w zasadzie takie same. Ewolucja ta przebiega od próby ukonstytuowania awangardowego dyskursu, którą to fazę wstępną reprezentuje przede wszystkim proza o inklinacjach polemicznych i satyryczno-groteskowych, dążąca do zanegowania dotychczasowego kanonu szeroko pojętych wartości estetycznych, przez próbę wykrystalizowania własnych jakości, aż po zwrot ku sztuce zaangażowanej. Ostatni z tych etapów uzmysławia, jak szybko „powinowactwa z wyboru”, które odczuwają artyści w stosunku do polityki, przekształcają się w „niebezpieczne związki” niweczące w najlepszym razie twórczość artystyczną, w najgorszym zaś — tragicznie ingerujące w ich życie. Rytm rozwoju prozy awangardowej w Polsce, pozostający w silnym związku z wydarzeniami politycznymi i nastrojami społecznymi, pozwala na wyodrębnienie trzech faz, których kształt i przebieg nierozzerwalnie wiąże się z historią Pierwszej Awangardy oraz — w szerszym kontekście — z próbą ukonstytuowania w Polsce dyskursu awangardowego. Są to okresy: „uścisku z terażniejszością” (1923–1928), „wielkiej zadyszki” (1929–1932) oraz „zapasów z terażniejszością” (1933–1939).

Debiut pierwszego awangardzisty prozaika przypada na rok 1923. Wtedy to Jasiński wydaje utwór zatytułowany *Nogi Izoldy Morgan*, który w przedmowie określa jako „krytykę świadomości futurystycznej” (N:18). Gest ten wpisuje się w przeprowadzoną w tym roku w szóstym numerze „Zwrotnicy” próbę bilansu futuryzmu polskiego, której dokonali między innymi Peiper oraz właśnie Jasiński. Po okresie gdy przez Europę przetoczyła się fala buntu futurystycznego, której owocem były deklaracje: „będziemy zwozić taczkami z placuw, skweruw i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich”, hasła wzywające do „zepchnięcia Puszkina, Dostojewskiego, et cetera, et cetera z Okrętu współczesności” oraz prowokacyjne stwierdzenia głoszące, że „ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie maszynowego karabinu, jest piękniejszy od *Nike z Samotraki*”⁴⁰, nadszedł czas, gdy formacja zaczęła tracić dotychczasowy impet, a jej niedawni zwolennicy rozpoczęli poszukiwania alternatywnych możliwości wyrazu. Jednak ogłoszone w Polsce zamknięcie epoki futuryzmu nie było jednoznaczne z wyga-

⁴⁰ Cytaty te zaczerpnięte zostały z następujących manifestów futurystycznych: B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natyhmistowej futuryzacji życia*, [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, s. 186; W. Chlebnikow, *Policzek smakowi powszechnemu*, przeł. J. Śpiewak, *ibid.*, s. 142; F. T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, s. 138.

śnięciem w sztuce dość wyraziście zaznaczającego się w niej nurtu kontestacji, ze skłonnością do anarchistycznego buntu; prądy literackie nie wygasają przecież z dnia na dzień i niekiedy ich reminiscencje dostrzec można w działalności innych grup artystycznych. Wydaje się, że powieści awangardzistów powstałe w latach 1923–1929 są do pewnego stopnia dowodem na ciągłe, niejako podskórne istnienie tendencji futurystycznych (czyt.: destrukcyjnych) w formacji awangardowej, która w przypadku poetów „Zwrotnicy” była przecież ugrupowaniem o silnie zarysowanym programie konstruktywistycznym. Jedne z najbardziej znaczących osiągnięć tych lat: *Nogi Izoldy Morgan* Jasińskiego oraz *Bezrobotny Lucyfer* Wata, to dzieła eks-futurystów, autorów manifestów i czołowych reprezentantów ruchu, trzeci z awangardzistów Kurek, autor *Andrzeja Panika* oraz *S.O.S.* (1927), był pod silnym wpływem tego ruchu — znał osobiście Marinettiego, tłumaczył na język polski wiersze futurystów włoskich, a bliskie kontakty z nimi zaważyły w pewien sposób na kształcie jego debiutu prozatorskiego, który określił z perspektywy wielu lat — eksponując prowokacyjny charakter utworu — mianem *chronique scandaleuse*.⁴¹

Destrukcyjne tendencje, stanowiące jeden z podstawowych imperatywów futurystycznych, naturalnego sprzymierzeńca znalazły w poetyce groteski, która umożliwiła odmalowanie negowanej rzeczywistości w barwach odrażających lub absurdalnych, budzących obrzydzenie lub wywołujących śmiech. Wymiary jej były przy tym tak różne, jak różne temperamenty mieli artyści — o ile groteskowa drwina Kurka, służąca w *S.O.S.* wyszydzeniu postaw katastroficznych, równoważona jest lirycznym patosem, o tyle w *Bezrobotnym Lucyferze* Wata kategoria ta posiada wyraźne zabarwienie światopoglądowe i jest środkiem, za pomocą którego pisarz wyklada swe nihilistyczne *credo*, z perspektywy lat określone następująco: „Zakwestionowanie wszystkiego [...] Nic. Kropka. Skończone. *Nihil*”.⁴² Thomas Venclova analizuje *Bezrobotnego Lucyfera* jako cykl utworów, w których dokonuje się „demontaż stereotypów” zakreślających, czy raczej ograniczających, horyzonty poznawcze ówczesnego Europejczyka.⁴³ Ujęcie wskazuje na istotny aspekt rozwoju prozy w tym okresie; kwestionując aktualność panującego wówczas dyskursu o sztuce, awangardiści postulowali zastąpienie go zespołem pojęć, którego kształt dostosowany byłby do wymogów współczesności. Wydaje się, że utwory Wata oraz Kurka można interpretować właśnie w kontekście toczącej się wówczas dyskusji na temat sztuki — są one świadectwem próby zakwestionowania panującego wówczas dyskursu.

⁴¹ J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 140.

⁴² W rozmowie z Czesławem Miłoszem Wat mówi o *Bezrobotnym Lucyferze* jako wyrazie ostatniego stadium nihilizmu i ateizmu, po którym nastąpiło „nawrócenie na komunizm”. Zob. A. Wat, *Mój wiek*, t. 1, Warszawa 1990, s. 77 i nast.

⁴³ Zob. T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Gośliński, Kraków 2000.

Działalności destrukcyjnej towarzyszą w tym okresie próby ukonstytuowania nowego modelu literatury, którego podstawowy wyznacznik — odpowiadający głoszonemu przez Peipera postulatowi „uścisku z terażniejszością” — stanowiła tendencja do modernizacji formy oraz języka wypowiedzi, a także rozszerzenie zakresu podejmowanej problematyki. Próby zreformowania prozy skupiają się przede wszystkim na terenie gatunków krótkich — nowel oraz opowiadań, z których na uwagę zasługują przede wszystkim wczesne dokonania Brzękowskiego, stanowiące egzemplifikację znamiennego procesu asymilacji i przekształcania wzorców zaczerpniętych z kultury masowej: *Buty No. 138* (1927) to utwór o konstrukcji wzorowanej na utworach detektywistycznych, a *Harry Bon i literatura* (1928) eksploatuje poetykę powieści sensacyjnej. Niejako na bocznym torze rozwija się w tym czasie twórczość Stanisława Młodożeńca — drukowane w prasie opowiadania o tematyce chłopskiej są świadectwem trwających przez całe międzywojnie prób ukonstytuowania współczesnej literatury chłopskiej.

Faza „uścisku z terażniejszością” przebiegała przede wszystkim pod znakiem dążenia do zdezaktualizowania panującego w Polsce wyobrażenia o sztuce, niezbędnym zaś elementem tej kampanii była negacja obowiązujących dotychczas wartości i norm. Problem jednak w tym, że zarówno w warstwie estetycznej, jak i światopoglądowej stworzony przez awangardzistów dyskurs był nie tyle spójną całością, ile raczej konglomeratem pochodzących z różnych epok pojęć i postaw; pozytywistyczne inklinacje Peipera stapiały się w nim z groteską o młodopolskim rodowodzie i pochodzącym z tamtej epoki elitaryzmem (hasło „tworzenia dla dwunastu”) oraz z hasłami zaczerpniętymi z programów awangardzistów europejskich. Powstaje więc uzasadnione pytanie: czy proces konstytuowania dyskursu awangardowego był równoznaczny z konstruowaniem całkowicie nowej jakości, czy też do pewnego stopnia opierał się na rekonstrukcji elementów zastanych, które, jakkolwiek pełniły w zamierzeniu autorów nowatorskie funkcje, to jednocześnie sprawiły, że postulowany przez nich język sztuki wchłonął pojęcia związane genetycznie z innymi epokami?

Pośrednią odpowiedź na to pytanie daje kolejny etap rozwoju prozy awangardowej, w którym następuje powolna krystalizacja nowych jakości oraz dochodzi do wyklarowania się podstawowych dominant. Jednak proces ten nie był wyłącznie kontynuacją dotychczasowego kierunku rozwoju awangardowej literatury, stanowił również wypadkową tych elementów i czynników natury pozaartystycznej, które co prawda nie przenikały do utworów bezpośrednio, lecz mimo wszystko spowodowały pewne „odchylenia” od linii rozwoju wytyczonej przez programy głoszone na łamach „Zwrotnicy” oraz „Almanachu Nowej Sztuki”. Okres „wielkiej zadyszki”, jaki dotknął dynamicznie dotychczas rozwijającą się twórczość awangardzistów, był elementem większego kryzysu, który ogarnął nie tylko literaturę, lecz także cały kraj. Przejście z dziesięciolecia „jasnego” do „ciemnego”

dokonało się pod znakiem kryzysu ekonomicznego, niepokojów społecznych oraz wzmocnienia autorytarnego kursu rządu sanacyjnego. Wszystkie te okoliczności sprawiły, że w postawach poszczególnych poetów zaznaczał się coraz bardziej wyrazisty zwrot ku sprawom społecznym, przy czym o ile dotychczas szeroko pojęte społecznikostwo awangardzistów polegało albo na wzywaniu do gromadnej pracy (jak w przypadku wczesnych wierszy Peipera i Przybosia) albo na tworzeniu formy adekwatnej do opisu nowoczesnej cywilizacji, o tyle po roku 1928 sprowadzało się coraz częściej do wyrażonego wprost krytycznego stosunku do współczesnego stanu kraju. W postawie awangardzistów doszło więc do brzemiennej w skutkach zmiany rozłożenia akcentów w obrębie stosunku do rzeczywistości — dotychczasowa afirmacja ustąpiła miejsca negacji, co nie pozostało bez wpływu nie tylko na tematykę utworów, w obrębie której pojawiają się elementy tendencyjne i interwencyjne. Przykład tej ewolucji stanowi poezja Peipera, która na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych zwraca się ku aktualnym problemom społecznym i politycznym.⁴⁴ O ile w tomie *Raz* (1929) panuje jeszcze pewna równowaga między tematyką społeczną a artystyczną (odnaleźć w nim można zarówno wiersz *Że*, w którym poeta, nazywając siebie „burmistrzem marzeń niezamieszkanym”, kreuje się na twórcę niezrozumianego przez współczesnych, jak i utwór *Kronika dnia* — wypowiedź na temat spraw aktualnych, np. strajk włóknarzy, wygórowane ceny), o tyle opublikowany w dwa lata później tom *Na przykład* (1931) stanowi reakcję poety na sprawę brzeską, reakcję tak ostrą, że niektóre fragmenty poematu zostały skonfiskowane przez cenzurę.⁴⁵

Wydarzenia natury społecznej oraz politycznej nie były jedynym powodem, dla którego awangardziści zreorganizowali postawę artystyczną. Gdy w roku 1927 przestała się ukazywać druga seria „Zwrotnicy”, poeci skupieni dotychczas wokół niej stracili wspólną płaszczyznę do wygłaszania poglądów i teorii estetycznych. Pustkę powstałą w tym miejscu próbowaly zapełnić inne czasopisma — współredagowana przez Brzękowskiego „L'Art Contemporain” (w latach 1929–1939 ukazały się trzy numery), redagowana przez Kurka „Linia” (pięć numerów w latach 1931–1933) oraz powstała w 1929 roku grupa a.r., która ogłaszała „komunikaty grupy a.r.”, przy czym choć we wszystkich tych przedsięwzięciach uczestniczyli w mniejszym lub większym stopniu poeci Pierwszej Awangardy, to żadne z nich nie zdołało skupić ich wszystkich. Przyczyna tego stanu rzeczy była stosunkowo

⁴⁴ Por. J. Kryszak, *Kres poetyckich doświadczeń Tadeusza Peipera (Wokół „Kroniki dnia”)*, „Ruch Literacki” 1972, z. 4.

⁴⁵ O tym, że zwrot ku sprawom społecznym był zjawiskiem wspólnym dla wszystkich awangardzistów, świadczy tematyka tomów *Spiewy o Rzeczypospolitej* (1929) oraz *Usta na pomoc* (1933) Kurka, *Na katodzie* (1928) i *W drugiej osobie* (1933) Brzękowskiego, *W głęb las* (1932) Juliana Przybosia, *Reporter róż* (1933) i *Tak* (1933) Mariana Czuchnowskiego oraz *Bieg do biegun* (1927) i *Europa* (1930) Anatola Sterna.

prosta — przełom lat dwudziestych to okres, gdy najwybitniejsi poeci awangardowi dopracowują własne koncepcje poetyckie, niekiedy znacznie różniące się od tych, które dotychczas reprezentowali. W tomie *sponad* (1930) Julian Przyboś wprowadza własną, różniącą się od peiperowskiej teorię języka poetyckiego, Jan Brzękowski w artykułach w „Linii” propaguje ideę „poezji integralnej”, wyłożoną całościowo w pracy *Poezja integralna* (1933), twórczość Kurka zaś ewoluuje w stronę poezji społecznej o wyrazistych inklinacjach do patosu i liryzmu.

Twórczość prozatorska awangardzistów w tych latach jest niezbyt obfita: między rokiem 1928 a 1932 powstają: *Palę Paryż* Jasińskiego (1929), *Człowiek w burym ubraniu* (1930) Ważyka oraz *Szczepionki profesora Krochmala* (1929), *Psychoanalitik w podróży* (1929) i *Bankructwo profesora Muellera* (1931) Brzękowskiego. Utwory te stanowią pewien etap ewolucji prozy awangardowej oraz sygnalizują istotne zarówno dla indywidualnych postaw twórców, jak i dla całej formacji awangardowej tendencje, ku którym podąży ich twórczość w następnych latach.

Pierwszą z nich — skłonność do traktowania literatury jako instrumentu propagandy politycznej, egzemplifikuje powieść Jasińskiego *Palę Paryż*. Nie stanowi ona jeszcze co prawda literatury tendencyjnej *sensu stricto*, gdyż jej forma zdradza znaczne ciążenie ku eksperymentom artystycznym, lecz cała struktura tekstu nosi już łatwo dostrzegalne znamiona autorskiej interwencji. Sam pisarz w „stanie przejściowym” między awangardą a socrealizmem nie pozostał zbyt długo — wydalony z Francji trafił do Związku Radzieckiego, gdzie stał się jednym z czołowych twórców realizujących na terenie literatury dyrektywy i doktryny polityczne. Powieść *Palę Paryż*, wyabstrahowana z okoliczności politycznych i społecznych, stanowi ciekawą próbę stworzenia literatury awangardowej, godzącej lewicowe tendencje z na wpół alegoryczną, na wpół fantastyczną poetyką. Rozpatrywana jednak w kontekście biografii Jasińskiego oraz jego dalszej rosyjskojęzycznej twórczości jest przykładem meandrów, na jakie prowadzą „niebezpieczne związki” literatury z polityką oraz — w innym planie — *exemplum* degrengolady futurystycznych aksjomatów do poziomu propagandy bolszewickiej.⁴⁶

Kolejna — wiodąca ku eksperymentom artystycznym — linia rozwoju prozy awangardowej jest w zasadzie kontynuacją poszukiwań zainicjowanych w fazie poprzedniej. Za jej najbardziej konsekwentnego reprezentanta należy uznać Brzękowskiego, który w *Psychoanalitiku w podróży* określił perspektywy stojące przed współczesną powieścią i sformułował program odnowy gatunku, w napisanym zaś w dwa lata później *Bankructwie profesora Muellera* spróbował zrealizować postulowaną przez siebie koncepcję „powieści filmowej”. Na tym eta-

⁴⁶ O przyczynach, które umożliwiły taką ewolucję, w interesujący sposób pisze Stanisław Barańczak. Zob. B. Stawiczak [Stanisław Barańczak], *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, „Znak” 1979, nr 10.

pie ewolucji prozy zarysowują się pierwsze wyraźne rozbieżności w poglądach i postawach twórców, czego efektem jest wykrystalizowanie się dwóch biegunów prozy awangardzistów — zaangażowanego (Jasieński) oraz modelu „artystowskiego”, skupionego na kwestiach artystycznych (Brzękowski). Oba wzorce wyznaczają przeciwne krańce *spectrum* zagadnień i problemów podejmowanych przez prozę tego okresu — o ile autor *Pałę Paryż* korzystał w swoim pisarstwie z haseł teoretyków socrealizmu radzieckiego oraz uznawał konieczność istnienia w utworze literackim struktury tendencyjnej, o tyle Brzękowski, czerpiący z wzorców awangardowej prozy francuskiej, dostrzegał we współczesnej literaturze groźbę „hegemonii tendencji” (P:70) i skłaniał się do traktowania dzieła sztuki jako sfery autonomicznej, niezależnej od jakichkolwiek okoliczności zewnętrznych. Nie oznacza to jednak, że rzeczywistość społeczna przełomu lat dwudziestych i trzydziestych nie wycisnęła piętna na jego powieściach; szczególnie *Bankructwo profesora Muellera* nosi wyraźny ślad coraz powszechniej występujących tendencji katastroficznych, które z wolna ogarniały całą Europę, przy czym opisywane przez Brzękowskiego wstrząsy społeczne przefiltrowane zostały w dość znacznym stopniu przez pryzmat groteskowego widzenia świata, dzięki czemu utwór ten zachowuje pewną równowagę i stanowi swego rodzaju świadectwo próby „oswojenia” zbliżającej się katastrofy przez drwinę i śmiech.

Ten aspekt konstrukcji *Bankructwa profesora Muellera* wskazuje na groteskę — trzecią dominantę, wyznaczającą kształt prozy awangardzistów w latach 1928–1932. Pod wyraźnym wpływem jej poetyki powstał zbiór opowiadań Ważyka *Człowiek w buri ubrani*. Poszczególne części utworu odznaczają się tendencją do odkształcenia wizerunku rzeczywistości, a także skłonnością do eksponowania absurdu oraz bezsensu ludzkich działań, przy czym warto podkreślić, że zaproponowany przez Ważyka model groteski nie jest kontynuacją wzorca modernistycznego, który w latach dwudziestych podejmują Roman Jaworski czy Witkacy, lecz wiąże się genetycznie z dwudziestoleciami i jest raczej specyficzną projekcją lęków współczesności. Zagadnienia nihilizmu poznawczego oraz inne kwestie poznawcze, połączone z problematyką ontologiczną, sprawiają, że zbiór opowiadań Ważyka stanowi jedno z ciekawszych osiągnięć międzywojennej prozy awangardowej.⁴⁷

Okres „wielkiej zadyszki” to czas, w którym autorzy z różnych przyczyn dążą do zmiany dotychczasowego modelu twórczości. Drogi ucieczki przed impasem twórczym były tak różne, jak różne były artystyczne preferencje poszczególnych artystów. Niektórzy z nich, jak Jasieński i Wat, skierowali się w stronę polityki, inni, jak Brzękowski i Ważyk, podporządkowali swe działania awangardowemu imperatywowi nowatorstwa, który w tym okresie skierował ich na teren filmu.

⁴⁷ O międzywojennej prozie Ważyka szerzej pisze Wiesław Krzysztoszek w pracy *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa 1985.

Ewolucja prozy w tym czasie uświadamia także, iż droga od awangardyzmu do socrealizmu i literatury tendencyjnej była krótsza, niż mogłoby się wydawać, pierwiastki umożliwiające taki rozwój tkwiły bowiem *in potentia* w dyskursie awangardowym i wystarczyła pewna zmiana rozłożenia akcentów w obrębie reprezentowanej postawy, aby artysta z awangardowego nowatora przeistoczył się w twórcę wiodącego ludzkość do „nowego, lepszego świata”. Powstałe w tym okresie powieści ilustrują więc poniekąd rozpad awangardowego dyskursu o sztuce, dyskursu, który wskutek różnorodnych okoliczności uległ erozji, zanim jego podstawowe elementy zostały skryształizowane.

Po rozpadzie jednolitej formacji jej poszczególni członkowie stopniowo oddalali się od realizowania postulatów awangardowych w stronę indywidualnych zainteresowań. Świadectwem rozproszenia poetów Pierwszej Awangardy jest przede wszystkim ich twórczość, która, po pierwsze, wzrasta ilościowo wraz z osłabianiem się więzów grupowych, po drugie zaś, stopniowo powiększając repertuar formalny oraz poszerzając zakres podejmowanej tematyki, staje się tak obszerna, że opisanie jej w kategoriach wyrazistego i spójnego programu możliwe jest tylko po części i ogranicza się do dość ogólnych konstatacji. Jednak w tekstach tych dostrzec można pewną cechę, której obecność zadecydowała o kształcie formalnym oraz problematyce tekstów, a mianowicie szeroko pojętą funkcję tendencyjną, organizującą całą kompozycję aksjologiczną utworu — od konstrukcji fabularnej, przez postacie poszczególnych bohaterów, aż po odautorskie metateksty, jak na przykład rozbudowane wstępy, tytuły, motto oraz prologi i epilogi.⁴⁸ Przykładem powstających w tym czasie powieści tendencyjnych są napisane przez Jasińskiego w języku rosyjskim utwory *Człowiek zmienia skórę* (1933), *Główny winowajca* (1936) czy *Zmowa obojętnych. Nieukończony powieści część pierwsza* (1937), w której pisarz, eksploatując socrealistyczne wzorce, kreuje nieskomplikowany, czarno-biały wizerunek rzeczywistości, odbijający wizję świata głoszoną przez ideologów bolszewickich. W stronę sympatii lewicowych ewoluuje również postawa Kurka, który w następujących po sobie powieściach: *Grypa szaleje w Naprawie* (1933), *Woda wyżej* (1934) oraz *Młodości, śpiewaj!* (1939), coraz silniej akcentuje swój krytyczny stosunek do polskiej rzeczywistości. Pierwsza z nich, która zdobyła największy rozgłos (za jej sprawą autor zaliczony został przez Ignacego Fika do grona „choromaniaków”⁴⁹) jest świadectwem ewolucji postawy Kurka; fragmentaryczna forma oraz skłonność do mieszania partii utrzymanych w reportażowej rzeczowości, zbliżonej do stylu *Neue Sachlichkeit*, z lirycznymi opisami jest cechą, która pojawiła się już w debiutanckim *Andrzeju Paniku*. Na-

⁴⁸ W ciekawy sposób o tym aspekcie prozy dwudziestolecia pisze K. Jakowska. Zob. K. Jakowska, *op. cit.*, s. 127.

⁴⁹ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961.

tomiast perswazyjność utworu, która wyraźniej zarysowuje się w tekstach następnym, sugeruje, że autor ewoluuje w stronę tendencyjnej powieści środowiskowej, w której dopomina się o losy najbiedniejszych warstw społecznych — chłopów i proletariatu miejskiego.⁵⁰

Inny wariant powieści środowiskowej przynosi powieść Stanisława Młodożeńca *Na Budzeniu* (1936–1938). Artysta ten, dążący przez całe dwudziestolecie do ukonstytuowania nowoczesnego modelu literatury chłopskiej, był twórcą wielu opowiadań, w których zaprezentował zmitologizowany obraz wsi, widzianej jako autonomiczne, wyrwane z rzeczywistości uniwersum, przypominające poniekąd Faulknerowski powiat Yoknapatawpha. Jednak stworzona przez niego powieść nie była ukoronowaniem drogi obranej na początku dwudziestolecia; w drukowanym w „Wiciach” (organie młodzieży chłopskiej) utworze pisarz ujawnia się jako twórca literatury dydaktycznej o wyraźnie zarysowanej tematyce tendencyjnej. *Nota bene* to, co nie udało się Młodożeńcowi, zrealizował Stanisław Pięta, który w *Młodości Jasia Kunefala* (1938) stworzył model literatury pod pewnymi względami prekursorski — elementy autotematyzmu sąsiadują w nim z partiami o charakterze wizjonerskim, przywodzącym na myśl skojarzenia z surrealizmem.

Drugą charakterystyczną cechą prozy awangardzistów w tych latach jest skłonność do uogólnień egzystencjalnych oraz badania kondycji człowieka w społeczeństwie. Jakkolwiek konstatajom polskich pisarzy daleko do stwierdzenia Musila, że „człowiek bez właściwości składa się z właściwości bez człowieka”, to jednak ich wizja świata nasycona jest tonacją pesymistyczną, przybierającą niekiedy odcień tragizmu. Na przykład Brzękowski w powieści *24 kochanków Perdity Loost* (1936, wyd. 1961) przedstawia koncepcję osobowości ludzkiej jako wypadkową różnorodnych, wewnętrznych i zewnętrznych, czynników, podkreślając jednocześnie znaczną rolę przypadku, Anatol Stern zaś w *Namiętnym pielgrzymie* (1933) ukazuje bohatera wplątanego w sieć totalitarnych i fanatyzujących tendencji epoki, zabarwiając jego losy tragizmem i zmierzając do rozpoznania uniwersalnej „doli człowieczej”.⁵¹ Inny aspekt kondycji ludzkiej rozpatruje Ważyk, który w powieści *Mity rodzinne* (1939) skupia się przede wszystkim

⁵⁰ Zainteresowania te stanowią odległe echo powszechnego w zeszłej dekadzie futurystycznego zainteresowania egzotyzyzmem, z tym że w powieści Kurka nie jest to egzotyzyzm kulturowy, lecz raczej środowiskowy. Tę symptomatyczną przemianę dokonującą się w literaturze lat trzydziestych konstatował na bieżąco Kazimierz Czachowski, stwierdzając: „Jest to objaw znamienny, że nasi podróżnicy egzotyczni przenoszą swe badania naoczne na tereny krajowe”. Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3, *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa–Lwów 1936, s. 258.

⁵¹ Wyrażona w powieści Sterna koncepcja kondycji jednostki zbliża go pod pewnymi względami do „humanizmu tragicznego”, głoszonego przez takich prozaików francuskich, jak André Malraux i Antoine de Saint-Exupéry, z drugiej jednak strony te nowatorskie tendencje „zneutralizowane” są wyraźnymi wpływami literatury spod znaku Fiodora Dostojewskiego.

na relacjach interpersonalnych, upatrując w nich fundamentalny czynnik konstytuujący tożsamość człowieka oraz determinujący jego działania. Pod pewnymi względami powieść ta zbliża się do gombrowiczowskiej koncepcji „formy”, jej autor bowiem uwrażliwiony jest w znacznym stopniu na tę część procesu kształtowania się ludzkiej osobowości, która odbywa się w miejscu zderzenia własnego wyobrażenia o sobie z wyobrażeniami i oczekiwaniami innych.

Inny aspekt formowania się ludzkiej psychiki eksponuje debiutancka powieść Peipera *Ma lat 22* (1936). Autor dąży w niej, poprzez odtworzenie procesów psychicznych i przeżyć intelektualnych, które stały się fundamentem kształtującym mentalność pokolenia awangardzistów, do stworzenia swoistej „genealogii awangardy”. Punkt ciężkości przesunięty został jednak z eksperymentów formalnych i analizy psychologicznej na wyrażone niemalże *explicite* tezy autora ilustrowane przez strukturę fabularną, której kształt sugeruje podskórne istnienie tendencji w tkance utworu. Aby klarowniej przedstawić swe koncepcje, Peiper zamiast po nowatorski model prozy sięgnął po dość popularną w Młodej Polsce konwencję *Entwicklungsroman*, zarzucając awangardowy imperatyw nowatorstwa na rzecz formy, za pomocą której łatwiej jest przeprowadzać egzemplifikację założonych odgórnie tez. Przypadek ten nie jest zjawiskiem odosobnionym — w prozatorskiej twórczości wszystkich awangardzistów dostrzec można charakterystyczną skłonność do redukcji eksperymentów przy jednoczesnym natężeniu pierwiastków tendencyjnych oraz dydaktycznych (np. przeznaczone dla młodzieży powieści Kurka i Peipera). Nie oznacza to bynajmniej, że imperatyw nowatorstwa został całkowicie zarzucony, prawdą jest natomiast, że w stosunku do dwóch poprzednich faz znacznie osłabł.⁵²

Zanik eksperymentów, przy jednoczesnym wzroście natężenia literatury o charakterze interwencyjnym oraz tendencyjnym, to proces wyznaczający podstawowy kierunek rozwoju prozy awangardzistów w tym czasie. W miejsce głośzonego „uścisku z terażniejszością” pojawia się jego przekształcona w znacznym stopniu figura, którą określić można jako „zapasy z terażniejszością”. Pierwiastek postulatyczny, oscylujący wokół założeń o możliwości koegzystencji literatury i społeczeństwa oraz ich wzajemnym oświeclaniu się i stymulacji, ulega przeobrażeniu, w efekcie czego model harmonijnego współistnienia wyparty zostaje przez wzorzec, w który wpisane jest przekonanie o konieczności zaangażowanej walki artysty wyrażającego protest przeciw sytuacji panującej w Polsce i Europie.

⁵² Najistotniejsze dokonanie tego okresu to powieść Kurka *Mount Everest 1924* (1933), przedstawiającą nieudaną próbę zdobycia najwyższej góry świata na cztery sposoby — powieściowy, dramatyczny, scenariusz filmowy oraz dostosowany do potrzeb słuchowiska radiowego. Warto tu wspomnieć także o zastosowanej przez Ważyka, co prawda marginalnie, technice strumienia świadomości w powieści *Latarnie świecą w Karpowie* (1933) oraz o nowatorskich eksperymentach Piętaka.

Zmierzająca w tym kierunku ewolucja postawy awangardzistów wpisuje się w znacznym stopniu w zaproponowaną przez Edwarda Balcerzana semiotyczną rekonstrukcję systemu komunikacji literackiej, którego podstawową opozycję stanowi para dwóch pojęć: pracy i walki⁵³, przy czym w wypadku prozy awangardzistów nie jest to raczej dialektyczne napięcie, lecz powolny, choć dość konsekwentny przepływ od postawy pierwszej ku drugiej. Okres ten stanowi także fazę ostatecznego rozpadu dyskursu awangardowego, którego pierwsze symptomy poczęły zarysowywać się w fazie poprzedniej. Spójna formacja awangardy, na której w okresie „wielkiej zadyszki” pojawiły się bądź też uwidoczniły pierwsze rysy, w latach trzydziestych przestaje w zasadzie istnieć, przeistaczając się w nieformalną grupę poetów realizujących imperatyw nowatorstwa i próbujących go łączyć z pierwiastkami o zupełnie innej proweniencji. W ten sposób w prozie awangardzistów z lat trzydziestych znów uwyraźniła się specyficzna cecha polegająca na łączeniu elementów nowatorskich z pierwiastkami właściwymi dla literatury realistycznej. O ile jednak w pierwszej dekadzie był to przede wszystkim efekt poszukiwań pisarzy, o tyle w dziesięcioleciu następnym jest już następstwem świadomego wyboru artystów i dokumentuje proces, w którym przewartościowanie kwestii artystycznych zderzyło się z dowartościowaniem problematyki społecznej.

W ewolucji prozy w drugiej dekadzie okresu międzywojennego najwyraźniej widoczne jest zjawisko, które bez większej przesady nazwać można paradoksem polskiej awangardy. Polega ono na tym, że ugrupowania, które pozostawiły trwałe ślady w rozwoju dwudziestowiecznej poezji, na terenie prozy nie odznaczyły się niczym szczególnym. Faza „zapasów z teraźniejszością” to okres, gdy rozziw ten jest szczególnie widoczny i niegdysiejsi awangardziści coraz częściej sięgają po tradycyjny model literatury, nowatorskie utwory wychodzą spod pióra artystów niezwiązanych z awangardą, takich jak Witold Gombrowicz, Bruno Schulz czy Adam Ciompa. Cecha ta jest jeszcze jednym elementem łączącym prozę awangardzistów polskich z analogiczną twórczością artystów europejskich, którzy, przeobraziwszy na trwałe model nowoczesnej poezji, nie zdołali również odcisnąć silnego piętna na ewolucji prozy: James Joyce, Marcel Proust i Robert Musil — twórcy dwudziestowiecznego wzorca powieści — to artyści niezwiązani z żadnym z ugrupowań awangardowych.

Czy paradoks ten oznacza, że na postawione w tytule pytanie należy odpowiedzieć twierdząco? Wydaje się, że charakter oraz ewolucja prozy potwierdzają słuszność zaproponowanej przez Ważyka koncepcji awangardy jako niespójnej grupy poetyckiej, powieści poszczególnych artystów w wyrazisty sposób eksponują bowiem ich indywidualne preferencje, uzmysławiając nie tylko istniejący

⁵³ Zob. E. Balcerzan, *Dialektyka polskiego dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984.

między nimi rozżew, lecz również prowadząc do stwierdzenia, że spójność awangardy jest do pewnego stopnia mitem stworzonym *ex post* przez jej poszczególnych członków.⁵⁴ Wzorec tej prozy wykazuje jednak daleko idące podobieństwo z analogicznymi koncepcjami pisarzy europejskich (zarówno pod względem problematyki, jak i kwestii formalnych) i jest pod wieloma względami (tu zarysowuje się kolejny paradoks) bardziej awangardowy niż poezja Peipera, Kurka czy Brzękowskiego, określana powszechnie tym przymiotnikiem.

Wszelkie paradoksy towarzyszące konstituowaniu modelu prozy awangardowej składają się na to, że o modelu tym najlepiej mówić w czasie przeszłym niedokonanym — był on tworzony, lecz jednocześnie nigdy nie został utworzony, za postulatami teoretycznymi szły co prawda próby praktycznej realizacji, lecz nigdy nie osiągnęły one kształtu adekwatnego do głoszonych założeń. Sprawia to, że przygodę pisarską awangardzistów najlepiej traktować — parafrazując tytuł pracy Jürgena Habermasa — jako „niedokończony projekt”.⁵⁵ Powieści powstałe w obrębie tego nurtu odzwierciedlają przy tym dwie cechy: po pierwsze, są refleksem indywidualnych zainteresowań twórców, po drugie zaś, odbijają to, co było cechą wspólną awangardzistów — skłonność do eksperymentowania i poszukiwania nowych środków wyrazu. Rzecz jasna, konfiguracji tych dwóch cech było w zasadzie tak wiele, jak wielu było pisarzy, którzy swe preferencje usiłovali godzić z realizowanym przez siebie programem awangardowym, co sprawiło, że prócz utworów słabych w nurcie powieści awangardzistów powstały także godne uwagi teksty inicjujące lub rozwijające w literaturze polskiej zjawiska takie, jak autotematyzm, asymilacja filmowych technik obrazowania, gra wątkami i motywami zaczerpniętymi z literatury masowej, skłonność do daleko idącego rozluźniania kompozycji czy eksperymenty z podmiotem wypowiedzi, a więc tendencje, których kontynuację przyniosły następne dziesięciolecia.⁵⁶

⁵⁴ Dopisywanie do „genealogii awangardy” swoistych „apokryfów” zainicjował Peiper, który w opartym na schemacie powieści rozwojowej utworze *Ma lat 22* dążył do wyeksponowania przeżyć emocjonalnych oraz prądów intelektualnych, które zaważyły na kształcie formacji awangardowej. Analogiczną, także sfabularyzowaną wersję procesu o znamionach mitologizacji przynoszą powojenne powieści: Ważyka *Epizod* (1961) oraz *Start* Brzękowskiego (1959), w podobnym tonie utrzymane są również jego książki — *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia* (1966) oraz *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice* (1968). Lista tych utworów byłaby niepełna bez uzupełnienia jej o działalność Kurka, zwłaszcza zaś o szkice *Mój Kraków* (1963) oraz *Zmierch natchnienia?* (1976).

⁵⁵ W podobny sposób — jako niezrealizowany projekt — Maciej Giżycki traktuje polską awangardę filmową okresu międzywojennego, co może prowadzić do konstatacji, że właściwość ta była charakterystyczną cechą całej sztuki awangardowej w międzywojennej Polsce. Zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, Warszawa 1996.

⁵⁶ Tekst ten stanowi wstępną część rozprawy doktorskiej, która poświęcona ma być analizie różnorodnych przekształceń modelu prozy zainicjowanych bądź realizowanych przez poetów z kręgu awangardy lat dwudziestych, ze szczególnym uwzględnieniem relacji łączących tę twórczość

Innym powodem, dla którego warto jest poświęcić tym utworom większą niż dotychczas uwagę, jest fakt, że stanowią one swoiste *post scriptum* do dziejów awangardy w Polsce, ukazując, w jaki sposób twórcy z jej kręgu ewoluowali po okresie „heroicznym”, oddalając się od teorii grupowych w kierunku koncepcji indywidualnych, w mniejszy lub większy sposób spokrewnionych z ich doświadczeniami. W jej ewolucji odbija się także historia konstytuowania się w Polsce dyskursu awangardowego, który był projektem tyle ambitnym, co niemożliwym do zrealizowania w całości. Jednak pewne jego elementy, jak na przykład postulaty dotyczące poezji, przeniknęły na trwałe do literatury polskiej, organizując wyobrażenia dotyczące tego aspektu twórczości, przy czym warto dodać, że przenikanie to nie było procesem jednostronnym. Dążąc do zanegowania tradycyjnej koncepcji sztuki, awangardowe programy przejęły mimowolnie część z jej pojęć i wyobrażeń, powodujących znaczne odchylenia w ich rozwoju. Wreszcie — *last, but not least* — utwory te w znaczący sposób dopełniają historię ewolucji awangardy w Polsce, historię, która wciąż jeszcze czeka na swojego autora.

ETRANGE PROSE DE L'AVANT-GARDE?

L'objectif du texte *Etrange prose de l'avant-garde?* est de caractériser et de systématiser l'oeuvre en prose des artistes polonais de la Première Avant-garde réunis autour des périodiques „Zwrotnica” [Aiguillage] et „Almanach Nowej sztuki” [Almanach de l'Art Nouveau]. Le type abstrait discerné dans tous ces textes, élaboré à partir de différentes variantes, indique que les avant-gardistes polonais aspiraient à constituer un modèle novateur du genre. Ce projet, qui parfois s'éloigne considérablement des revendications de programme, ce qui révèle une dissonance entre la théorie et la pratique littéraire, se caractérise surtout par une tendance à nier le modèle mimétique de la prose et par une extensibilité qui se manifeste par une assimilation des techniques empruntées à d'autres genres littéraires (poésie) et à d'autres arts (film, peinture). Ces oeuvres donnent l'origine et participent au développement de beaucoup d'innovations thématiques et formelles qui se sont répandues dans la littérature polonaise pendant les décennies suivantes (l'autothématisme, les techniques cinématographiques de l'illustration, le jeu de trames et de motifs empruntés à la littérature de masses, les expériences concernant le sujet de l'énoncé).

Cependant, sur un plan plus général, l'évolution du modèle de la prose reflète les stades successifs de la constitution du discours avant-gardiste dans la littérature polonaise qui a commencé par des tentatives de créer un modèle de la littérature qui cherchait „une étreinte avec le présent” (1923–1928), puis, par le stade d'une réévaluation d'une telle position (1929–1932), jusqu'à cette étape où une certaine cristallisation du modèle de la littérature engagée peut s'exercer. En même temps, les stades successives de cette transformation exemplifient le fait que le discours ne constitue pas un tout cohérent, mais qu'il se compose de plusieurs éléments hétérogènes, parfois même contradictoires.

z analogicznymi dokonaniem awangardzystów europejskich oraz — w planie innym — opisem prób ukonstytuowania w Polsce dyskursu awangardowego.