

Widzenie awangardy, red. Agata Stankowska, Marcin Telicki i Agata Lewandowska, „Literatura i Sztuka”, tom 5, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018

Różnorodne tematycznie, interdyscyplinarne teksty poświęcone rozmaitym problemom, mediom i dziedzinom awangardowej sztuki spaja tytułowe pojęcie widzenia, wyznaczające pole podejmowanych tu badań nie tylko dosłownie, lecz także — a może przede wszystkim — metaforycznie. Słowo „widzenie” nie oznacza jedynie obserwowania istniejących elementów rzeczywistości, lecz także tego, co w niej nie istnieje lub jest niedostrzegane i co dopiero trzeba odsłonić, włączyć do sfery postrzeniowej, znajdując odpowiedni język i środki wyrazu. Odsyła ono również do wizyjnego wykraczania poza materialną rzeczywistość, przekraczanie granic tego, co widoczne i widzialne, a także do przewidywania przyszłości.

Te obszary znaczeniowe tytułowej formuły stanowią jednocześnie najciekawsze i najbardziej inspirujące, według mnie, aspekty badań awangardowego widzenia w piątym tomie „Literatury i Sztuki”. Próby odpowiedzi na pytanie o to, jak pierwsi awangardiści poszerzali pole kulturowej widzialności i jak prekursorsko projektowali lub współkształtowali dominujące sposoby widzenia (w) (po)nowoczesności, wskazując jednocześnie na to, co w niej wypierane czy marginalizowane, pozwalają głębiej zrozumieć tamtą, dwudziestowieczną percepcję i jej uwarunkowania, ale przede wszystkim, zgodnie z Latourowskimi rozpoznaniem o laboratoryjnym charakterze sztuki — uwierzyć w jej projektującą rolę i wartość jako pełnoprawnego sposobu badania i poznawania rzeczywistości. Uderzającym i powtarzającym się w wielu tekstach efektem eksplorowania różnych poziomów wizualności w sztuce awangardowej jest bowiem odkrycie — coraz bardziej dziś widocznej i coraz śmieiej artykułowanej — bliskości spojrzenia artystycznego i naukowego, odkrywanie immanentnych poetyk i estetyk początków XX wieku jako teorii percepcji, zaskakująco współgrających z dzisiejszymi ustaleniami matematyków, fizyków czy psychologów.

O jednym z wymiarów tej relacji pisze Marek Hendrykowski, dowodząc, że poszczególnym historycznym awangardowym ruchom dalej było do innych grup artystycznych tej formacji (działających w tym samym czasie — „izmów”) niż do konkretnych dziedzin ówczesnej nauki: lingwistyki, psychologii, fizyki, matematyki czy filozofii. Teoria względności i kubizm

lub psychoanaliza i surrealizm są sobie bliższe, spostrzega badacz, niż kubizm i surrealizm. W ten sposób wizualność awangardowej sztuki okazuje się nie tylko wyrastać z rozpoznania nauk ścisłych, przyrodniczych, medycznych czy humanistyczno-społecznych, ale i je współtworzyć, stanowić mniej lub bardziej intuicyjną, wypracowywaną w artystycznej praktyce „teorię widzenia” rzeczywistości lub teorię percepcji.

Dowodzi tego również Ewa Kuryluk w manifeście wprowadzającym do całego tomu i wydobywającym teoretyczno-metodologiczny potencjał głosu twórców-praktyków. Proklamując sztukę jako wyraz indywidualności artysty, ale takiej, która jednocześnie „odbija w sobie świat”, pozwalając nam poznać „realia i siebie samych” (s. 11), autorka pisze: „Przyroda niczego nie klonuje, każda istota jest niepowtarzalna. To odkrycie współczesnej nauki, dające nam nie lada argument w walce o prawa człowieka, musieli już czuć instynktownie, jak roślina pnąca się do światła, nasi antenaci” (s. 10). Podwójne sprzężenie awangardowych wizji z rzeczywistością opisywaną przez naukę najpełniej wybrzmiewa w doskonałym studium Aliny Świeściak, wskazującej na to, że poetycka wizja „naturokultury” Tytusa Czyżewskiego wiele zawdzięcza popularności darwinizmu w Polsce początków XX wieku, a jednocześnie projektuje niejako rozpoznania przybierające na znaczeniu dopiero we współczesnej, posthumanistycznej refleksji naukowej. W laboratorium sztuki i jej metafor artysta wypróbował, według badaczki, koncepcję relacyjności podmiotów, przejściowości relacji człowiek–zwierzę, tworzył „poetyckie studium form przejściowych” (s. 69) między człowiekiem a maszyną, zwierzęciem, rośliną.

Ten pasjonujący kierunek badania literackiego widzenia awangardowych twórców wzmacnia również Agnieszka Rydz, przekonująco dowodząc w tekście *Obrazowość afektu w pracach Tadeusza Peipera*, że poetykę jednego z najważniejszych twórców polskiej awangardy wiele łączy z rozpoznaniem współczesnej psychoanalizy, psychologii, a nawet neuronauki: kategoria umysłu ucieleśnionego czy przekonanie o warunkowaniu przez „sensoryczno-motoryczne struktury ciała” poznawczych struktur umysłu i o wizualnym kształcie „reprezentacji afektu” w umyśle (s. 104–105). W ujęciu Agnieszki Rydz Peiperowska wizualność staje się więc także próbą włączenia w sferę tego, co widzialne, niewidocznych afektów poprzez obrazy poetyckie będące „słown[y]mi ekwiwalent[ami] uczuć” (s. 103), eksperymentem mającym na celu komunikowanie emocji będących źródłem awangardowej „inwencji obrazowej” (s. 104).

Podobnie jak w tekście Beaty Śniecikowskiej poświęconym jednemu z wymiarów futurystycznej logowizualności, nie chodzi tu już o literacką czy słowno-obrazową reprezentację rzeczywistości, z której to kategorii słusznie i konsekwentnie, zgodnie z ideą awangardową, rezygnują autorzy i autorki tekstów zgromadzonych w tomie. Stawką rekonstrukcji awangardowego widzenia nie jest bowiem reprezentacja widzialnego świata, lecz ewokacja jego sposobów doświadczania i odczuwania. *Awangardowe widokówki dźwiękowe*, analizowane perfekcyjnie przez Śniecikowską, w których wizualne wartości słowa odsyłają do dźwięków, „wizualne pejzaże dźwiękowe” (s. 37), to kompozycje unaoczniające językowe i pozajęzykowe brzmienia, a przez to — ruch, dźwięki i atmosferę miejsca. Intermedialność awangardowej sztuki odnosi nas więc do wielozmysłowości trudno uchwytnej doświadczenia miejsca, na przykład lunaparku, który stał się przedmiotem przedstawienia w jednej z analizowanych prac włoskich futurystów. Nie chodzi tu o odwzorowanie elementów nowoczesnej, zgiełkowej metropolii, lecz o komunikowanie jej czasowego, usytuowanego i indywidualnego, podmiotowego doznania i związanych z nim emocji oraz sposobów percepcji.

Przekraczanie granic widzenia i widzialności, poszerzanie pola widoczności, a zwłaszcza poszukiwanie dla tych obszarów środków ekspresji i warunków ich komunikowalności, wydaje się diagnozą, a jednocześnie syntezą awangardowości widzenia, wyłaniającą się z migawkowych, rozproszonych mikroujęć artystycznych praktyk zaproponowanych w tomie. Tę właściwość awangardowego widzenia wydobywa na plan pierwszy Anna Krajewska. We wprowadzającym do problematyki tomu teoretycznym tekście z jednej strony utożsamia ten rodzaj widzenia z alternatywnością spojrzenia na rzeczywistość: „Gdybyśmy zatem poszli na przykład tą drogą... Zechcieli spojrzeć na nasz świat z boku, z ukosa, z niecodziennego punktu widzenia, może byśmy poczuli w sobie ducha awangardy?” (s. 22) i przekraczaniem zastanych reguł percepcji. Z drugiej zaś strony autorka domaga się od badaczy historycznych awangard przesunięcia wzroku z pierwszego planu na to, co należy do „strefy półcieni” i „obszarów nieczystych”, na „tło zmieszane”, jak nazywa je za Witkacym (s. 16).

Idea ta przyświeca całemu tomowi, w którym migawki — analizy historycznych i współczesnych mikropraktyk awangardowych widzianych fragmentarycznie i w rozproszeniu — mają ułożyć się w jeden, choć nie jednolity obraz awangardowości i właściwych jej „teorii widzenia”. Charakteryzuje i uwspólnia go przede wszystkim, traktowany w najwyrazistszych tekstach tomu jako swoiście awangardowy, akt czynienia czegoś widzialnym czy poszerzania pola widzenia: o afekty, emocje, ruchliwość efemerycznych, sensualnych doświadczeń i wielozmysłowych postrzeżeń, zarówno o procesy mentalne, jak i te, które zachodzą w świecie fizycznym, ale są zbyt abstrakcyjne i niematerialne, by dostrzec je gołym okiem. Mogą to być również całe polacie marginalizowanego czy wymykającego się zracjonalizowanym przedstawieniom „«nieczystego» życia podmiotu” (s. 145), jak dzieje się na przykład w badanych przez Agatę Stankowską powojennych praktykach surrealistycznych Tadeusza Kantora, występującego według niej przeciw przedstawieniowej czystości konstruktywizmu, odpowiadającej wizualnie sterylności intelektu i racjonalności. Ujawnianie tego, czego nie widać, rozumiane jako gest awangardowy, okazuje się kluczowe również dla współczesnych projektów i obiektów cyberliterackich w środowisku elektronicznym — zjawisk, które w ujęciu Elżbiety Winieckiej problematyzują, a przez to wprowadzają w pole naszej percepcji „cybernetyczną podszewkę” (s. 205), wielość niewidocznych warstw języków komputerowych i kodowania umożliwiających komunikację, nieuchwytnie pole magnetyczne czy sygnały elektryczne pośredniczące „wytworzenie przedmiotu estetycznego” (s. 215), z których istnienia na co dzień nie zdajemy sobie sprawy i ich nie zauważamy.

Awangardowe motywacje odsłaniania niedostrzeganych czy niedocenianych sfer rzeczywistości są bardzo różne, ale stały pozostaje sam ruch ku odkrywaniu i włączaniu w pole kulturowej percepcji coraz to nowych obszarów — „widzenie, które nie jest bierne”, jak nazywa je Marcin Telicki (s. 174). W tomie nie pomija się też emancypacyjnych wymiarów poszerzania pola widzenia i przekierowywania wzroku z centrum na marginesy, z pierwszego planu na tło. Według Anny Gawareckiej, analizującej czeskie wizualne praktyki awangardowe, utopie sztuki ludowej, plebejskiej czy masowej były nieodłącznie związane między innymi z alternatywnym postrzeganiem cyrku i kina jako form wyższych niż dzieła tak zwanej sztuki wysokiej. Chociaż stojące za tym gestem utopie społecznej roli sztuki pozostały niezrealizowane, przestrzenie te i związane z nimi grupy społeczne zyskały widzialność, a awangardysty, twórczo przetwarzając inspiracje artystyczne płynące z ludycznej wizualności, dokonali przez to „aktywizac[i] nowego spojrzenia”, kierując uwagę na „materialn[a], poddając[a] się wzrokowej percepcji, tward[a] i dotykaln[a] doczesność[ć]” (s. 125) i dostrzegając jej potencjał estetyczny,

ale przede wszystkim poznawczy i społeczny. Widzenie alternatywne oznacza bowiem także, że awangardowe praktyki wizualne, wydobywając niewidzialne obszary naszej rzeczywistości, uwypuklają jednocześnie „szczelin[y] w systemie społecznym”, jak zauważa za Nicolasem Bourriaud Marcin Telicki (s. 173).

Etyczny, emancypacyjny aspekt widzenia awangardowego staje się w ujęciu autorów zarówno nadzieją, jak i przestrożą dla współczesności. Z jednej strony Piotr Juszkiewicz przypomina, że „regulacja rytmów widzenia” w koncepcji Władysława Strzemińskiego była równoznaczna z próbą regulacji życia społecznego (s. 32), a Telicki oraz Gawarecka przywołują porażki projektów z początku XX wieku, łączących zaangażowanie społeczne z „teoriami widzenia”. Z drugiej jednak strony aktualne praktyki teatralne lub przywołane w tekście Telickiego estetyka relacyjna Nicolasa Bourriaud i współczesny manifest *Stosowane sztuki społeczne* Artura Żmijewskiego, który proponował, by autonomię sztuki wykorzystać znów „do celów wiedzy, nauki i polityki” (s. 170), dowodzą, że awangardowe sposoby widzenia świata nie okazały się jedynie przebrzmiałym zjawiskiem historycznym, bo wciąż jeszcze są nam bardzo potrzebne.

AGNIESZKA KARPOWICZ

 <https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>