

ODZYSKIWANIE AWANGARDY. MOMENTY POLITYCZNE DONALDA BARTHELME'EGO*

Jerzy Franczak

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
Uniwersytet Jagielloński

Pomysł, który nie zdał egzaminu

Narrator *Orkiestry policyjnej* Donalda Barthelme'ego – jeden z muzyków tytułowej formacji – chwali „twórczy i humanitarny pomysł” [Os 67]¹ swoich przełożonych i z wielką emfazą opisuje szczytne idee stojące za tą inicjatywą. Chodzi o to, by policjanci koncertowali podczas zamieszek ulicznych. Oto przykładowy scenariusz działania:

„Wytworny ciemnozielony autokar orkiestry zajeżdża na sygnale z wirującymi czerwonymi światłami. Umęczeni posterunkowi w białych hełmach witają nas radośnie. Wypadamy z autokaru, trzymając instrument w pozycji jakby gotowej do strzału. Szereg bojowy formuje się naprzeciwko rozjuszonego tłumu. I gra *Perdido*. Tłum ogarnia nowe, przejmujące uczucie. Słucha oszołomiony. Nowe silniejsze uczucie usuwa poprzednie. Triumf sztuki nad zdrowym rozsądkiem” [Os 68].

Oczywiście idea komisarza pojawia się w postaci groteskowo przerysowanej, jak zwykle w humoreskach autora *Wielkich dni*. To jednak nie zniechęca mnie do postawienia arcyważnego pytania: wobec czego dystansuje nas praca ironii i hiperboli? Przyjrzyjmy się opisanej wyżej sytuacji

idealnej. Sztuka staje się w niej narzędziem pacyfikacji, znacznie skuteczniejszym niż tradycyjne metody siłowe. Działanie artystyczne, odpowiednio zaprogramowane (czyli precyzyjnie obliczone na pożądaną efekt), służy do sterowania tłumem. Umożliwia manipulowanie na poziomie afektywnym i tym samym neutralizuje negatywne emocje umocnione i uwspólnione przez *sensus communis*. W sytuacji, gdy w przestrzeni publicznej pojawia się antagonizm, oferuje obu stronom konfliktu rudymetarną płaszczyznę porozumienia – grę czystych jakości estetycznych.

Rozpoznaję tutaj dwa polemiczne punkty odniesienia: romantyczną ideę „sztuki stającej się życiem” oraz jej awangardową mutację. Dlaczego Barthelme dystansuje się poprzez śmiech od tych „twórczych pomysłów”? Po pierwsze dlatego, że idea swobodnej formy przechodzi w rojenie o „państwie estetycznym” (jak u Friedricha Schillera) lub o „żywej wspólnotie” (jak u Georga Wilhelma Friedricha Hegla), która rozsądza bezduszną strukturę państwa². Bankructwo tej idei wydaje się oczywiste dla narratora nowelki, który stwierdza wprost: „Orkiestra policyjna była pomysłem bardzo romantycznym. Orkiestra policyjna była

¹ Korzystam z nast. skrótów: Os – D. Barthelme, *Osobliwości*, przekł. A. Kołyszko, Warszawa 1983; Op – idem, *40 opowiadań*, przekł. H. Gajdzińska, M. Gajdziński, Warszawa 2002.

² F. Schiller, *Pisma teoretyczne*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 154–155; G.W.F. Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, przekł. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 275 i n.

* Tekst powstał w ramach projektu grantowego: „Nauka chodzenia». Świadomość późnonowoczesna w metaforycznych wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku” (nr rej. 11H 13 0651 82).

pomysłem, który nie zdał egzaminu” [Os 69]. Nie istnieje droga, która prowadziłaby wprost z domeny sztuki do domeny życia. Po drugie, rewolucyjny projekt estetyczny i społeczny często obraca się we własne przeciwieństwo – w system kontroli i indoktrynacji. Sztuki nie da się „usprawnić” w ten sposób, by następnie (niczym w fikcyjnym Paragwaju) „usprawnioną sztukę ekspediować z centralnych hałd sztuki do hałd lokalnych, a stamtąd prosto do krwiobiegu miast” [Os 95]. Dostrzeganie w niej siły organizującej świat wydaje się samo w sobie niebezpieczne.

Koncepcja sztuki jako formy zbiorowego wychowania wyradza się – ujmując rzecz w terminach Jacques’a Rancière’a – w narzędzie politycznego zarządzania, nakierowanego na podtrzymywanie adekwatności funkcji, miejsc i sposobów bycia (zgodnie z zawołaniem: „proszę się rozejść, proszę wracać do domów, tu nie ma na co patrzeć”). To także narzędzie pacyfikacji impulsu politycznego, który rekonfiguruje przestrzeń widzialnego i nazywanego, ukazuje obecność dwóch światów w jednym (co przejawia się w postaci sporu)³. Zauważmy, jaki jest cel ulicznego koncertowania: rozjuszony tłum powinien zaniechać wszelkiej konfrontacji i poddać się konsensualnej jedności, ustanowionej przez muzyków zgodnie z wolą komisarza. Rewolucyjne przedsięwzięcie zniesienia sztuki w praktyce życiowej przekształca się w instrument pacyfikacji dysensu, stanowiącego istotę polityki.

Zerwanie i kontynuacja

Zauważmy, co jest źródłem komizmu w scenie z orkiestrą policyjną: natychmiastowe i mechaniczne przełożenie działania na efekt (koncert – reakcja tłumu). Muzycy wiedzą, kiedy zagrać *Perdido*, a kiedy *Entropię*, by wywołać odpowiednią reakcję po stronie słuchaczy. Barthelme szydzi z przekonania o możliwości zaprogramowania odbioru. Widać to również w opowiadaniu pod tytułem *Balon*. Ogromny gumowy artefakt zawisł nad Nowym Jorkiem, prowo-

kując mieszkańców do rozmaitych reakcji. Najpierw wszyscy interpretują to dziwne zjawisko na dziesiątki różnych sposobów, a potem uczą się „nie przywiązywać większej wagi do znaczenia, którego rzadko się w ogóle docieka” [Os 46], zamiast tego próbują przystosować nowy element miejskiego pejzażu do bardziej praktycznych funkcji (tablica ogłoszeń, plac zabaw itp.). Twórca instalacji natomiast przyznaje: „ten balon to twór autobiograficzny i spontaniczny, upust niepokoju i osamotnienia erotycznego” [Os 50]. Dzieło, będące sublimacją czysto jednostkowych niepokojów, po wejściu w przestrzeń odbioru otwiera się na swobodne odczytania i użyci, na ich nieogarnioną wielość i przygodność.

Więź pomiędzy określonym kształtem dzieła a jego możliwą do przewidzenia recepcją zostaje zerwana. Kompromitacji podlega projektowane przez awangardę przejście od formy do określonego efektu (przybierające np. postać twierdzenia, że są formy, które „niańczy swawolę” i „szerzą lenistwo”, oraz takie, które „organizują życie” i „propagują pracę”), a tym samym specyficzne powiązanie autonomii i zaangażowania. Literatura zostaje po raz kolejny uwolniona od społecznych zobowiązań i przywrócona właściwej jej wyodrębnionej strefie. Tam można bez żadnych ograniczeń kontynuować eksperymenty z innowacyjnymi technikami, których subwersywny potencjał wydaje się niemożliwy do opanowania. I właśnie ta autonomia okazuje się warunkiem polityczności.

W ostentacyjnym geście ponawianym przez Barthelme’ego zaznacza się kontynuacja tradycji awangardowej (swoistego rozumienia literatury jako domeny oryginalnej wynalazczości i transgresji) i zerwanie (z estetyczno-politycznymi utopiami). Akt ten postrzegam równocześnie jako typowo postmodernistyczny i modelowo polityczny. Z pewnością oba człony tej tezy domagają się rozwinięcia.

Post...

Postmodernizm to pojęcie o rozmytych konturach, które dziś wydaje się нефункционалне. W pionierskich opracowaniach Ihaba Hassana i Davida Antina z lat 70. oznaczało

³ J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, przekł. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Kraków 2008, s. 28–29. Zob. też J. Franczak, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017, s. 119–138.

innowacyjną sztukę powojenną, ale za sprawą wystąpień Jeana-François Lyotarda stało się narzędziem opisu rozległego paradygmatu kulturowego nowej epoki. Z kolei po głośnych rewizjach Terry'ego Eagletona i Frederica Jamesona zaczęto je kojarzyć z kulturową logiką późnego kapitalizmu (co Marjorie Perloff nazwała zwrotem od „uto-pijnego” do „dystopijnego” użycia terminu⁴). Spadek zainteresowania postmodernizmem zanotowany na przełomie stuleci wiąże się z tymi krytycznymi rewizjami i z triumfalizmem „końca postmodernizmu”, w którym ten ostatni zredukowany został do elementarnych danych „bazowych” (ekonomii globalnego kapitalizmu)⁵.

By przywrócić operacyjność tego pojęcia, należy nawiązać do jego najwcześniejszych użytków i odnowić wąską definicję. Postmodernizm oznaczałby wówczas innowacyjną twórczość lat 60. i 70., kojarzoną z nazwiskami Johna Bartha, Thomasa Pynchona, Raymonda Federmana, Roberta Coovera czy właśnie Donalda Barthelme'ego. W momencie debiutu tych pisarzy określenia tego używano wymiennie z konkurencyjnymi kategoriami *metaprozy*, *surfikcji*, *superfikcji* czy *parafikcji*⁶. Jeżeli ostatecznie uzyskała największą popularność (autor *Królewny Śnieżki* też argumentował na rzecz jego wyższości⁷), to zapewne dzięki wpisaniu w nie schematowi postępu sugerowanemu przez prefiks: oto ruch, który przekracza horyzont minionej epoki. Fenomen amerykańskiej prozy eksperymentalnej wyrasta z rozpoznania aporii nowoczesnej literatury. Stoi też za nim sprzeciw wobec rygorystycznego wyobrażenia „wysokiego modernizmu”, promowanego przez Nową Krytykę i hołubionego w ramach liberal-

no-konserwatywnego konsensusu⁸. Warto jednak nadmienić, że w nowych realiach kulturowych atak na instytucję literatury oznacza również atak na awangardę jako nowy prototyp sztuki wysokiej.

W pojęciu postmodernizmu myślące jest to, że to zjawisko określa się przez stosunek do modernizmu. Wynika stąd cały szereg problemów, z których najważniejszy wydaje się taki, że cechy dystynktywne tej formacji można równie dobrze przypisać jej wielkiemu poprzednikowi⁹. Nie da się na przykład opisać literackiego postmodernizmu w kategoriach rozbiórki realistycznego iluzjonizmu albo denaturalizacji konwencji, czyli równoczesnej inskrypcji i subwersji tradycyjnych technik narracyjnych, to bowiem znacznie wcześniej zrobili pisarze modernistyczni¹⁰. Dużo łatwiej przedstawić ten ruch jako specyficzną kontynuację awangardy – nie tyle jednak jako *postawangardę* (to pojęcie też sugeruje przekroczenie), ile jako *parodię awangardy*, czyli powtórzenie awangardowego projektu ze znaczącą różnicą, będącą nośnikiem krytycznego dystansu¹¹.

Muzyka Płatków Owsianych

Barthelme tematyzuje swój stosunek do awangardy w graficzno-tekstowym opowiadaniu pod tytułem *Lot Gołębi z Pałacu*. Sytuacja – jak często w jego nowelkach, nakreślona szkicowo i podszycy absurdem – przedstawia się tak: trupa artystów daje przedstawienie w opuszczonym gmachu, który można utożsamiać z instytucją sztuki: to muzeum,

⁴ M. Perloff, *Postmodernism/Fin de Siècle: The Prospects for Openness in a Decade of Closure*, „Criticism” 2/1993, s. 165.

⁵ Zob. np. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Toruń 2011.

⁶ R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przekł. J. Anders, [w:] Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983.

⁷ L. McCaffery, *Wywiad z Donaldem Barthelme'em*, przekł. A. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1/1984, s. 126.

⁸ A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przekł. J. Margański, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 468–471.

⁹ Ujęcia te cechuje wielokrotnie niemożliwość domknięcia epokowego konceptu, co ostatecznie czyni z postmodernizmem odmianę modernizmu. Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 41–46.

¹⁰ Zob. np. L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York 2001, s. 49; L.J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York 1987, s. 24–25.

¹¹ W definicji parodii korzystam z teorii Lindy Hutcheon. Zob. eadem, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985, s. 6 i n. Nt. pojęcia postawangardy zob. T. Szkolut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 221–241.

co prawda niezburzone¹², ale uwolnione od balastu tradycji. W „szlachetnych i pustych przestrzeniach” [Op 152] odbywa się szereg przedziwnych scen, od odsłaniania pozyskanych kuriozów po cyrkowe sztuczki. Artyści wykonują coraz bardziej ekscentryczne działania w obliczu znudzonej publiczności:

„Wystawiliśmy *Sprzedaż Biblioteki Publicznej*. [...] Odegraliśmy również *Teologiczne Nowinki i Muzykę Płatków Owsianych* (w tym parę pięknych rodzynek). Nie zapomnieliśmy o *Stertach Porzuconych Kobiet Wynurzających się z Morza*. Aplauz był cienki. Publiczność się skuliła. Ludzie liczyli swoje grzechy. Trudno jest dziś czymś zainteresować publiczność. Domagają się cudów, wciąż nowych cudów. Często nie wiemy, skąd będzie pochodził nasz następny cud. Studnia dziwnych pomysłów nie jest niewyczerpana” [Op 159–161].

Widownia woła cudów, podczas gdy ich zasoby zostały niemal doszczętnie wyeksploatowane. Barthelme wskazuje na uwewnętrzniony przez odbiorcę, a także zinstytucjonalizowany imperatyw oryginalności i nowości, celebrytuje ideę „wyczerpania” i rozważa warunki możliwości „ponownego napełnienia”. Ale przejście od *Exhaustion* do *Replenishment*¹³ wymaga gestu szczególnego rodzaju: poniechania programotwórstwa i ideałów Nowego Piękna, wyrzeczenia się kontroli nad przekazem, otwarcia przejętych i przeredagowanych form na przygodną treść, akceptacji niezgrabności, śmieszności i niedorzeczności. Innymi słowy, ceną częściowego i warunkowego odzyskania dziedzictwa awangardy jest dopuszczenie do głosu *Muzyki Płatków Owsianych*, w której, niczym do datkowa atrakcja, tkwią „rodzynki piękna” (w oryginale: „*Cereal Music with its raisins of beauty*”).

Mamy zatem do czynienia z czymś w rodzaju wrogiego przejęcia, w któ-

rym przechwycony element tradycji zostaje wykorzystany wbrew celom, jakim miał początkowo służyć. Istnieją różne typologie tych recyklingowych praktyk¹⁴, ja chciałbym jedynie sproblematyzować relację postmodernizmu do awangardy przy użyciu dwóch metafor zaczerpniętych z prozy Barthelme’ego.

Wreck

W wielu tekstach Barthelme tematyzuje fiasko projektu awangardowego (jak w *Orkiestrze policyjnej* czy *Locie gołębi...*) oraz wykorzystuje niekonwencjonalne techniki literackie w celu zainscenizowania ich niewydolności. Awangardowe chwyt, wypracowane w ramach szerszego projektu estetycznego i politycznego, zmieniają się w tekstowe igraszki toczące się wewnątrz suwerennego i wsobnego uniwersum. Można by tu wskazać w szczególności: parodystyczne wykorzystanie poetyki negatywnej (*Nic – zestawienie wstępne*, gdzie natrafiamy na wyraz radosnej kapitulacji: „co za cudowne poczucie, że choćbyśmy się nie wiem jak starali, możemy tylko ponieść porażkę, i to porażkę całkowitą”; Os 167), eksploataowanie medium prowadzące do radykalnej samozwrotności (opowiadanie *Zdanie*, którego treścią i bohaterem jest tytułowa fraza) albo budowanie słownych *trompe-l’œil* i kreślenie figur niemożliwych, w których gubi się wszelka nieproblematyczna referencja (*Na pokładzie*). Dziedzictwo awangardy przypomina rozległe rumowisko, na którym poniewierają się ciekawe wynalazki, niegdyś służące zdobywczemu duchowi, a dziś podlegające już tylko wtórnej estetyzacji.

Odnowienie techniki kolażu również odbywa się na specyficznych warunkach. Barthelme – powiada Klinkowitz – traktuje słowa jak przedmioty, niczym artysta plastyk¹⁵. W jego twórczości – dopowiada Robert Scholes – znać „impuls tworzenia

¹² Nawiązuję tu do słynnego zawołania futurystów. Zob. F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przekł. M. Czerwiński, [w:] E. Grabska (oprac.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 143.

¹³ Terminy zaczerpnięte ze słynnego dyptyku eseistycznego Johna Bartha. Zob. idem, *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*, California 1982.

¹⁴ Jerome Klinkowitz wymienia komicznie wysiloną metaforę, humorystyczną eksploatację dziwaczności języka, wypracowywanie ostentacyjnie sztucznych struktur powieściowych oraz mieszanie tekstu i grafiki. J. Klinkowitz, *The Practice of Fiction in America: Writers from Hawthorne to the Present*, Ames 1980.

¹⁵ J. Klinkowitz, *Sztuka kolażu Donaalda Barthelme*, przekł. G. Cendrowska, „Literatura na Świecie” 1/1984, s. 70.

zabawnych obiektów sztuki ze znalezionych odpadków”, przy czym są to „odłamki intelektualnego i psychologicznego rumowiska, zużyte i sponiewierane szczątki dawnych poglądów i frustracji”¹⁶. Chodzi o to, że materiałem jego kolażu nie są „cytaty z rzeczywistości”, lecz przypadkowe konstrukcje językowe, słowne artefakty, pełniące funkcję *mots trouvés*. W jednym z wywiadów pisarz wyznawał, że zaczyna na ogół od jakiegoś niezgrabnego zdania, a potem:

„zachodzi proces narastania, tak jak pijawki przysysają się do wraku statku lub do skały. Zawsze wolę wrak, niż statek unoszący się na wodzie [*I'd rather have a wreck, than a ship that sails*]. Różne rzeczy gromadzą się wokół rozbitych statków; najdziwniejsze ryby uznają taki wrak albo skałę za świetne żerowisko”¹⁷.

Wrak statku (metafora siostrzana względem „ruiny”) to pozostałość niegdysiejszego działania projektowego i świadectwo dawnej świetności. Stawką nowej estetyki nie jest jednak jego renowacja i pozyskanie dla kolejnego projektu, lecz przyzwolenie na to, by stał się częścią pejzażu i azylem dla fantastycznych stworów. Stoi za tym pogodna rezygnacja z całościowych, przyszłościowych programów, którym należałoby podporządkować pisanie. Barthelme parodiuje nie tylko techniki realistycznego iluzjonizmu (*Muzeum Tolstoja*), ale też awangardowe próby stworzenia nowego kodu. Narrator *Programu nauczania* stwierdza sentencjonalnie:

„Przepływ informacji ze świata do oka jest dozwolony tylko pod warunkiem, że podpisałeś deklarację lojalności: wobec świata, wobec oka, wobec podręcznika patologii” [Op 102]. Uderzając we wzrokocentryczne podstawy nowoczesnej (w tym również awangardowej) sztuki¹⁸, Barthelme optuje za nieistnieniem „niewinnego oka” i wskazuje na nieuchronną mediacyjność poznania i reprezentacji. Sztuka – jak powiada wprost

w *Not-Knowing* – „jest zawsze medytacją o zewnętrznej rzeczywistości, nie zaś przedstawieniem zewnętrznej rzeczywistości lub buńczuczną próbą bycia zewnętrzną rzeczywistością”¹⁹.

Powyższe stwierdzenie wyrasta wprost z modernistycznej refleksji o niezbywalności kulturowych zapośredniczeń, relatywnie nowa natomiast wydaje się całkowita rezygnacja z ambicji tworzenia wtórnie mimetycznych projektów. Bawiąc się w prestidigitatora, pisarz bezustannie obnaża znakowy charakter swoich działań; jak powiada Scholes, „gra rolę komicznego magika, który parodiując wszelkie sztuki magiczne, wyjmuje znak z napisem «królik» z za znaku z napisem «kapelusze»”²⁰. Inaczej mówiąc (i wracając do naszej metafory), buszuje we wraku statku i wpuszcza do niego dziwne ryby zrobione ze znaków, przemieniając okręt w schronienie dla wszelkiej osobliwości.

Dreck

„Lubimy książki, które mają w sobie **wiele dreck** – mówi krasnal z *Królewny Śnieżki* – materii, która przedstawia się jako niecałkowicie stosowna (albo wręcz całkowicie niestosowna), ale która, jeśli podejść do niej z odpowiednią troską, może dać pewne poczucie tego, co się dzieje”²¹. *Dreck* to słowo zaczerpnięte z jidysz, prawdopodobnie wywodzące się (*via* starogermański) ze starogreckiego *dung*, które oznacza ekskrementy, śmieci, ale konotuje też nonsens, bzdurę (pierwsze użycie w angielszczyźnie notuje się w *Ullissesie* Joyce’a²²). Pozwala ono nanieść korektę na naszkicowany powyżej obraz; Barthelme nie tylko napełnia innowacyjne formy przystojną treścią, ale też celowo sięga po to, co niskie i „podkulturowe”, nieczyste i wstydliwie skrywane. Nie przypomina w tym

¹⁶ R. Scholes, *Metaproza*, przekł. A. Kołyszko, [w:] *Nowa proza...*, s. 136–137.

¹⁷ L. McCaffery, *Wywiad...*, s. 121.

¹⁸ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przekł. J. Prześmiński, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, Kraków 1998.

¹⁹ D. Barthelme, *Not-Knowing: The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, New York 1997, s. 23.

²⁰ R. Scholes, *Metaproza...*, s. 147.

²¹ D. Barthelme, *Królewna Śnieżka*, przekł. K. Fordoński, Poznań 1999, s. 114.

²² Zob. R. Dini, *The Writing of „Dreck”: Donald Barthelme’s „Snow White”*, [w:] eadem, *Consumerism, Waste, and Re-Use in Twentieth-Century Fiction: Legacies of the Avant-Garde*, New York 2016, s. 102–112.

bynajmniej „kronikarza rozpaczy” (wedle metafory Morrisa Dicksteina), czyli artysty, który pisze tak, „jakby otaczały go dziwne szczątki zaginionej cywilizacji, szczątki, wśród których grzebie niczym kolekcjoner lub snuje się bez celu jak lunatyk”²³. Jest radykalnym twórcą, który całą kulturą rzeczywistość – utrwalone światobrazy, wzory bycia, dyskursy i przedstawienia ikoniczne – postrzega w kategoriach ekskrementalnych resztek. Jeżeli *dreck* „może dać pewne poczucie tego, co się dzieje”, to właśnie dlatego, że żyjemy pośród pozostałości po wielkich systemach ufundowanych przez *modernitas*. Ten stan rzeczy jednak nie jest źródłem desperacji, lecz poczucia wolności.

W jednym z opowiadań bajkowy Sinobrody nalega, by jego żona weszła do zakazanej komnaty. Gdy ta w końcu ulega jego namowom, w środku odkrywa... wiszące na hakach zebry w sukienkach od Coco Chanel [Op 113]. Czy to objawienie sekretu współczesnego świata – glamouru podszytego absurdem i spektaklu maskującego nagą przemoc? Barthelme zdaje się wchodzić w rolę krytyka społeczeństwa konsumpcji (*Królowna Śnieżka*) oraz mieszczkańskiej moralności (*Critique de la vie quotidienne*), ale jego krytyka pozbawiona jest jakiegokolwiek stałego punktu oparcia, gdyż wszystkie systemy wyjaśniające jawią się jako odmiana *skatos*. Jedynym pozytywnym odniesieniem pozostaje wyzwajający śmiech. Ten sam, którym wybucha Sinobrody, widząc wściekłość swojej małżonki.

Czytelnik znajduje się w podobnie kłopotliwej sytuacji; zaproszony do sekretnej komnaty, natrafia na brud, brak i bzdurę, przez co jego potrzeby harmonii, domknięcia i scalającego sensu zostają wystawione na próbę. Pisarz tematyzuje te potrzeby, z upodobaniem wyśmiewa logikę proceduralnego działania (Kolegium Do Spraw Zastosowania Się w *Wezwaniu*, wszechwładna Komisja w *Nowym członku*) i naigrawa się z racjonalności krzepnącej w pryncypializm (sceny ceremonialnego linczu w *Niektórzy z nas ostrzegali kolege*

Colbiego, dyskusje o dogmatach wiary w *Katechecie*, surowe praktyki wychowawcze w *Małej*). W swojej literackiej sztuce zwodzenia wykorzystuje gotowe fabuły i mityczno-baśniowe schematy, które (jak baśń o Śnieżce czy legenda o królu Arturze) funkcjonują niczym gotowe struktury, otwarte na nieprzebraną mnogość kulturowych resztek (slogany reklamowe i polityczne, poradniki, piosenki, horoskopy, psychotesty itd.). Taki manewr pozwala uwydatnić różnicę między tekstem a jego hipotekstem, którą można rozmaicie interpretować (jako frywolną igraszkę, jako element epokowej diagnozy lub krytykę społeczną itp.²⁴). I wreszcie sama labilność scenariuszy lekturowych może wprawiać w zakłopotanie. Niekiedy pisarz zdaje się wcielać w Sinobrodego; prowadzi nas przez tekstowy labirynt w stronę tajemnicy, by na koniec zaserwować nam coś „niecałkowicie stosownego albo wręcz całkowicie niestosownego”. W słynnych *Scenkach z ojcem we łzach* sufluje czytelnikowi co najmniej dwa tryby interpretacyjne: intertekstualny (powieść detektywistyczna, wielka proza realistyczna, parafraza eseju Karla Abrahama) i psychoanalityczny (Freudowski lub Lacanowski)²⁵ – ale w przedostatnim paragrafie postać oferującą finalne wyjaśnienie nazywa „bezczelnym łgarzem”, w ostatnim natomiast umieszcza samotne „Itđ.” [Os 90].

„Zabawne, nie uważasz?” – pyta Sinobrody. To również pytanie do czytelnika. Może on, wzorem bohaterki, „mdleć z wściekłości i rozczarowania”, ale może też zignorować porządkujące schematy i zaakceptować *dreck* – nieczystość, której figurą są przystrojone zebry „na hakach, w pełni rozkładu” [Op 113].

²³ M. Dickstein, *Czarny humor a historia*, przekł. J. Anders, [w:] *Nowa proza...*, s. 204.

²⁴ „Każda drobna zmiana w tekście nabiera ogromnych rozmiarów – powiada pisarz – w sytuacji, kiedy każdy czytelnik zna historię na wylot”. Cyt. za: J. Semrau, *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s. Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick*, Poznań 1986, s. 48.

²⁵ Zob. M. Zeitlin, *Father-Murder and Father-Rescue: The Post-Freudian Allegories of Donald Barthelme*, „Contemporary Literature” 2/1993; S. Juan-Navarro, *About the Pointlessness of Patricide: A Lacanian Reading of Donald Barthelme's „The Dead Father”*, „Estudios Anglo-Americanos” 14-15/1991-1992.

(T)error

Barthelme raz przedstawiany jest jako kpiarz i beztroski sztukmistrz, innym razem jako wyrafinowany krytyk zachodniej cywilizacji. W pierwszym przypadku twierdzi się, że pisarz hołduje Kantowskiej idei sztuki jako czystej i bezcelowej gry²⁶. W drugim przypadku powiada się, że bada potęgę mediów i kultury popularnej, drażni się z pravicowymi i lewicowymi ortodoksiami, ukazuje promieniowanie reliktowe kolonialnego imaginarium oraz pułapki etnocentryzmu²⁷. Ale nigdy nie proponuje konstruktywnej krytyki; wszystkie chwyt, które stosuje – wszechwładna ironia, samozaprzeczenie, celowe rozszerzanie i rozpraszenie znaczeń przez mnożenie paradoksów²⁸ – rozbrajają wywrotowy potencjał jego dzieł.

Niezależnie od tego, który wizerunek wybierzemy, musimy się zmierzyć z dwiema rewizjami. Pierwsza z nich, dobrze znana (głównie za sprawą Jamesona), wpisuje tego rodzaju estetykę w obręb logiki symulakrum, która odtwarza, wzmacnia i wspiera logikę późnego kapitalizmu²⁹. Druga, formułowana w perspektywie humanistyki zaangażowanej, operuje hipotezą cynizmu. Autora *Raju*, podobnie jak innych amerykańskich postmodernistów, oskarża się wówczas o uogólnioną niewiarę w możliwość zmiany społecznej, zgubny panrelatywizm i reakcyjność. Taki zarzut z całą mocą formułuje w *Cynicism and Postmodernity* Timothy Bewes, dla którego postmodernizm to „wulgarna forma kulturowa, monstualna hybryda estetyczna, dekadencja, samopobłażliwa apolityczność i elitystyczny, ironiczny nihilizm”, symptom „melancholijnej kondycji wycofania się ze świata”, w którym jesteśmy skazani na

przemoc semiotycznej i politycznej reprezentacji³⁰.

Proponuję tutaj odmienne ujęcie, które uwydatnia polityczny aspekt takich praktyk kulturowych (w sprecyzowanym przeze mnie wąskim znaczeniu). Postmodernizm podejmuje dziedzictwo Wielkiej Awangardy właśnie w tym celu, by uwolnić je od policyjnej idei społecznej użyteczności sztuki i wprowadzić element czystej polityki, pojmowanej (jak w pismach Chantal Mouffe czy Jacques'a Rancière'a) jako uruchamianie gry różnic i cyrkulacji metaforycznych określeń, odnawianie dyssensu, burzenie istniejących podziałów świata zmysłowego i kreślenie nowych. Praca postmodernistycznych tekstów polega na autonomizacji technik literackich względem utopii Nowej Formy, na miarę Nowej Epoki i Nowego Człowieka. Stawką pozostaje tutaj obrona autonomicznej strefy, w której gest estetyczny jest w sposób nieuchronny gestem politycznym. Polityczność tekstowych igraszek zasadza się na tym, że nie mają one nic wspólnego z ukierunkowaną interwencją; to zaś, co bezwzględni krytycy postmoderny biorą za mimowolne powielanie logiki konsumpcji albo wyrafinowany cynizm, okazuje się polityką egalitarnej obojętności, opisaną przez Rancière'a: „dzieło, które niczego nie chce, jest pozbawione swojego punktu widzenia, nie niesie ze sobą żadnego przesłania [...] jest egalitarne ze względu na tę samą obojętność, która zawiesza wszelkie preferencje i hierarchie”³¹.

W jednym z fragmentów *Paragwaju* czytamy:

„Staramy się zostawiać wszystkie sprawy otwarte, posuwać się naprzód, unikając wyjaśnień ostatecznych. Jeżeli ktoś na nie przypadkiem natrafi, powinien zgodnie z zaleceniami: po pierwsze, udawać, że to tylko kolejna omyłka, albo po drugie, rozumieć je opacznie. Twórcze nieporozumienie jest sprawą pierwszorzędnej wagi” [Os 98].

²⁶ W. Stengel, *The Shape of Art in the Short Stories of Donald Barthelme*, Baton Rouge 1985, s. 166.

²⁷ L. McCaffery, *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, Pittsburgh 1982, s. 130–131.

²⁸ L. Gordon, *Donald Barthelme*, Boston 1981, s. 23–24.

²⁹ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przekł. M. Piłaza, Kraków 2011, s. 46.

³⁰ T. Bewes, *Cynicism and Postmodernity*, London 1997. Cytaty ze ss. 26 i 196.

³¹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przekł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 36. Zob. też: J. Franczak, *Błądzące słowa...*, s. 339–341.

Apologia *creative misunderstanding*, budząca skojarzenia z najnowszymi formułami filozofii „niezgody”³², jest zarazem pochwałą niedogmatycznego zaangażowania, odrzucającego zasadę autorytetu i ostatecznej instancji. Pochwałą dążenia przed siebie („posuwać się naprzód”) bez strategii podboju i mitologii „przedniej straży”. Cytowany fragment, przełożony na polski jako *Trwoga*, w oryginale nosi tytuł *Terror*, który rezonuje z frazą *just another error*; uznanie ostatecznej prawdy za błąd unieruchamia cały system eksplikacyjny, uwalnia nas od jego przemocy i pozwala wyrażać swoją osobowość w zalecany sposób, czyli przez „niefrasobliwość” (Os 98; w oryginale: *rhathymia*).

Nadal jesteśmy do usług

No dobrze, a co robią dzisiaj muzycy z orkiestry policyjnej? W zakończeniu opowiadania czytamy: „Przesiadujemy pod komisariatem, przy mętnym świetle, omawiając technikę gry. Trzeba jednak państwu wiedzieć, że wydział nadal z nas nie rezygnuje. Stanowimy zgrany zespół. Nadal żywimy uczucia, które można by wyzyskać. Nadal jesteśmy do usług” [Os 70].

Niekończące się dyskusje o „technice gry” oraz nieśmiertelne marzenie o tym, by nowatorska sztuka (już zinstytucjonalizowana) zyskała wpływ na społeczną *praxis* – oto obraz awangardy w drugiej połowie XX wieku. Artyści czekają na wezwanie, które nie nadchodzi, gdyż wygasło zapotrzebowanie na tego rodzaju interwencje. Ich orkiestrę – co zostaje kilkakrotnie podkreślone w tekście – założyli byli komisarz, a więc w polu sztuki wiele się zmieniło, mimo to stary „humanitarny pomysł” cechuje się zadziwiającą żywotnością. Innymi słowy, awangardowy projekt nie zdał egzaminu, ale nadal zachowuje moc oddziaływania – i właśnie dlatego należy go wciąż egzaminiować.

Znaczna część pracy, którą wykonuje Barthelme i inni pisarze postmodernistyczni,

polega na nieustannym odpytywaniu awangardy, na refleksyjnym badaniu jej założeń i ograniczeń, na rekonstruowaniu fundamentalnych złudzeń oraz przeprowadzaniu ich utraty. Z drugiej strony zdobycze awangardy, uwolnione od dawnych użytków, stają się narzędziami nowej polityki literatury. Zasada się ona na szukaniu alternatywy dla starych formuł zaangażowania, przede wszystkim zaś na celebrowaniu niezdeterminowanego aktu wyboru, który jest właściwym momentem politycznym. Jeśli polityka – raz jeszcze powołam się na Rancière’a – nie przypomina „aksjomatycznego zobowiązania”, lecz chwilę działania opartą na egalitarnym założeniu, jeśli nie mierzy w utopijną przyszłość, lecz w przemianę zmysłowego świata, a jej istnienie jest chwilowe, to Barthelme może uchodzić za politycznego radykała. Większość swoich manewrów oblicza on na rozdarcie wspólnotowej materii, ujawnienie możliwości innego świata, który podważa oczywistość świata istniejącego³³. Nie przypadkiem ostatnie słowo współczesnego anachorety z *Kuszenia świętego Antoniego* brzmi: „albo” [Os 156].

„Orkiestrze policyjnej już podziękujemy” – mówią postmoderniści. Zresztą z jej usług nie chcą też skorzystać pisarze kojarzeni ze „zwrotem politycznym”. Właściwa polityka literatury szuka innych sposobów konfrontacji ze zdrowym rozsądkiem. •

³² Zob. też polityczną reinterpretację tego opowiadania: D. Chaskes, *Barthelme's „Paraguay”, the Postmodern, and Neocolonialism*, „Comparative Literature and Culture” 14/2012.

³³ J. Rancière, *Moments politiques. Interventions, 1977–2009*, Paris 1997, s. 9.



REGAINING AVANT-GARDE. POLITICAL MOMENTS OF DONALD BARTHELME

abstract

Jerzy Franczak

The paper focuses on the literary strategy of Donald Barthelme (presented as a model post-modern artist), in particular his attitude to the avant-garde heritage. The author of *Snow White* excels in parody, by repeating the avant-garde project with a significant different, which carries a critical distance. He continues the tradition of innovative prose (a peculiar understanding of artistic work as a domain of inventiveness and transgression), but at that, he repeats the gesture of breaking up (with aesthetic and political utopias). He denies the transfer from the form to a specific effect projected by avant-garde, and therefore a specific connection of autonomy and commitment. Literature is restored to a separated zone where there are no limits to experiments, the subversive potential of which cannot be contained. This autonomy turns out to be a condition of political character, defined by Jacques Rancière as tearing the community matter and discovery that a different world exists.

Key words: post-modernism, avant-garde, political character, Donald Barthelme