

„RETRO-REWOLUCJA”. POLSKA KONTRKULTURA LITERACKA*

Joanna Orska

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Wrocławski

Czy pojęcie awangardy okazuje się użyteczne dla krytycznego porządkowania zjawisk polskiej kultury, zwłaszcza zaś literatury, po ustrojowej transformacji 1989 roku? Zasadnicze przemiany, jakie zaczęły determinować sposób funkcjonowania i odbiór dzieł literackich, związane są obecnie w krytyce przede wszystkim z wolnym rynkiem sztuki, a co za tym idzie, ze zjawiskiem jej utowarowienia¹. Zaznaczyć należy jednak na wstępie, że w epoce PRL, w związku z reżimową regulacją zarówno czynności wydawniczych, jak i zasad obrotu publikacjami (a w końcu ich treści), dopiero w trakcie lat 90. zaistniały warunki zbliżone do tych, jakie były poddawane rewizji choćby w ramach przynależącej do dyskursu nowoczesności teorii krytycznej, wraz z zasadniczym dla niej pojęciem przemysłu kulturowego. Przeciwno ury-

nowieniu sztuki właśnie, jako metodzie dystrybuowania tak dóbr kultury, jak i związanych z nimi, rozpoznawanych jako kapitalistyczne, idei – przeciwko dominacji rozrywkowej funkcji twórczości, jaka stała się najważniejszą postacią doświadczenia estetycznego demokratycznych mas – kierował się zaś główny impet kontrkulturowego buntu związanego z artystyczno-społecznymi ruchami neoawangardowymi.

Od czasu śmierci Przybosa – na fali coraz większego znaczenia, jakie przypisywano w kraju (dysydenckiej) literaturze emigracyjnej i związanej z nią polityce kulturalnej – awangarda w ogóle nie cieszyła się w Polsce dobrą prasą. Tendencję tę można rozumieć jako typową dla kraju bloku sowieckiego, wchodzącego na przełomie lat 60. i 70. w późną fazę komunizmu – z nieufnością i niechęcią przyglądającego się chociażby koncepcjom, które działania światowej rebelii studenckiej 1968 roku wiązały przede wszystkim z odnowioną postacią antypartyjnego, antybiurokratycznego marksizmu, w Polsce niedobrze widzianego przez przedstawicieli obu stron politycznej sceny. W latach 90. o awangardzie w polskiej krytyce właściwie się nie wspomina, a oczywiście zainteresowanie badaczy i krytyków skupia się przede wszystkim na świeżo spopularyzowanym pojęciu postmodernizmu – szeroko

¹ Debata o literaturze i rynku zaczęła nabierać rozpędu na przełomie XX i XXI w. Dokumentowana była wystąpieniami m.in. Kingi Dunin (por. przede wszystkim *Karoca z dyni*, 2000), jak również głosami krytyków, przede wszystkim piszących o polskiej prozie – Dariusza Nowackiego, Krzysztofa Uniłowskiego i Przemysława Czaplińskiego. Ten ostatni podsumował jej całość, a także postawił pierwsze tezy à propos skutków uryknienia literatury, w książce *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości* (Kraków 2007). Por. także G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński (red.), *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*, Kraków 2015.

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

i gorąco dyskutowanym, przez jednych od razu dyskredytowanym, przez innych witany z radością, w roli gwaranta nowej, bardziej liberalnej formy uczestniczenia w kulturze. W ankiecie zatytułowanej *Koniec lat osiemdziesiątych*, zamieszczonej w pierwszym opublikowanym numerze „NaGłosu”, Jerzy Jarzębski pisał, że w minionej dekadzie najważniejsze było „wyzwolenie kultury z dotychczasowych ram instytucjonalnych”, która to rewolucja „umocniła społeczeństwo, przydała mu samoświadomości i krytycyzmu”². Tymczasem sama literatura, będąca w stanie „przewlekłego kryzysu”, zesłała na dalszy plan – przy czym „na znaczeniu straciły zwłaszcza tradycje postawangardowe”³. W ramach pojęcia postmodernizmu już na tamtym etapie zhomogenizowane zostały wszystkie nowe tendencje w literaturze. Sposób, w jaki porządkowano względem siebie pojęcia modernizmu i postmodernizmu, z naciskiem na ich teoretyczną i światopoglądową rozłączność, wydawał się przy tym badaczom raczej oczywisty – wyznaczał swoisty próg ideowo-polityczny dla nowej, demokratycznej Polski. Znamienny dla tych czasów pozostaje chociażby tekst Zygmunta Baumana *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* (w ramach postmodernistycznych przekształceń kultury), opublikowany w 1994 roku w „Tekstach Drugich” – jako może najpełniejszy wyraz polskiego sposobu myślenia zarówno o awangardowych, jak i ponowoczesnych tendencjach w kulturze⁴. W latach 1991–1993 wzrost zainteresowania postmodernizmem jako nowym stylem, wyznaczającym początek dyskusji o kulturze nareszcie wolnej Polski, sygnują tak kolejne numery młodoliterackiego czasopi-

sma „FA-art”⁵, jak i prezentacje tłumaczeń i wystąpienia teoretyków literatury z kręgu „Tekstów Drugich” – takich jak Anna Burzyńska, Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Włodzimierz Bolecki – przedstawiających w zsyntetyzowany sposób owoce postmodernistycznej, akademickiej debaty, trwającej na Zachodzie już bez mała 20 lat. Na łamach „Res Publici Nowej”, do niedawna prominentnego pisma drugiego obiegu, w 1993 roku ukazuje się cykl recenzji książek badaczy z różnych, istotnych dla polskiej myśli humanistycznej, ośrodków uniwersyteckich, które miały ufundować nadwiślański postmodernizm: *Tekstowego świata* Ryszarda Nycza, *Postmodernizmu* Bogdana Barana czy *Maszyny do pisania* Tadeusza Sławka i Tadeusza Rachwała, przybliżającej Polakom dekonstrukcję Jacques’a Derridy⁶. Marek Zaleski, ówczesny orędownik nowych koncepcji, podejmuje starcie z wrogami postmoderny w następujących słowach: „[...] kiedy herbertowski Pan Cogito patetycznie przepowiadał sobie «wielkie słowa ludzkości», Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida skwapliwie pytali przede wszystkim o to, kto je wypowiada, po co i dlaczego”⁷. Dwie cechy charakterystyczne dla tego wielkiego kolportażu debaty o postmodernie do Polski wydają się obecnie uderzające. Jedną z nich – widoczną w wypowiedzi Zaleskiego, zestawiającego uzależnienie polskiego dyskursu kultury od spraw doraźnej polityki z zakładaną filozoficzną neutralnością ideową poststrukturalistów –

² J. Jarzębski, *Koniec lat osiemdziesiątych (odpowiedź na ankietę)*, „NaGłos” 1(26)/1990, s. 62 i 63.

³ Ibidem, s. 64.

⁴ Bauman, stawiając tezę o niemożliwości awangardy w świecie ponowoczesnym, pisał, że jest w nim „pełno ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej”; stąd: „Nie wiadomo tu, gdzie przód, a gdzie tył, a więc i nie wiadomo, co «postępowe», a co «wsteczne»”. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 5-6/1994, s. 171–172.

⁵ Jak podaje leksykon *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku* (red. J. Gałuszka, G. Maroszczyk, A. Nęcka; Katowice 2010), od początku lat 90., przez dłuższy czas: „«FA-art» był bodaj jedynym pismem literackim w Polsce, w którym znaczące miejsce zajmowała refleksja nad postmodernizmem” (ibidem, s. 84; hasło A. Nęckiej). Chodziło m.in. o artykuły redaktorów pisma, np. K.C. Kędera (zebrane w książce krytycznej *Wszyscy jesteście postmodernistami*, Katowice 2011), K. Uniłowskiego, B. Frydryczak.

⁶ Numer poświęcony zjawisku postmodernizmu w kulturze został zatytułowany *Koniec świata*, „Res Publica Nowa” 9(60)/1993. W nim pojawiły się m.in. wypowiedzi Zygmunta Baumana, Henrika Berggrena, Bohdana Paczoskiego, Jacques’a Le Ridera, Małgorzaty Dziwulskiej. W numerze znalazła się też recenzja Tadeusza Komendanta poświęcona *Maszynie do pisania* Sławka i Rachwała oraz *Tekstowemu światu* Ryszarda Nycza.

⁷ M. Zaleski, *Rzut oka, ale na co?*, „Res Publica Nowa” 9(60)/1993, s. 35.

stanowi całkowite wyłączenie kontekstu ich zaangażowania politycznego, powiązanego z wydarzeniami studenckiej rewolty 1968 roku, o marksistowskim wszak rodowodzie. Przemilczanie więc bezpośredniego w niej uczestnictwa, czy też politycznego, zdecydowanie lewicowego, neomarksistowskiego umocowania kulturowych koncepcji badaczy, takich jak Foucault, Kristeva, Barthes czy Deleuze, dokonujących przebudowy myślenia w ramach semiotyki, strukturalizmu, fenomenologii, psychoanalizy, egzystencjalizmu jako zasadniczych języków francuskiej akademii tamtych czasów⁸. Swobodny komentarz do polskiej recepcji amerykańskich głównie interpretacji postmodernistycznych idei, określanych także anglojęzycznym mianem *French Theory*, stanowi wypowiedź Tomasza Szkudlarka, *Dekonstrukcja i szpiegonka z Marksa*, wspominającego swój pobyt na amerykańskim stypendium wyjazdowym: „[...] brałem udział we wspólnym poszukiwaniu myśli próbującej ogarnąć horyzont kryzysu projektu modernizacji, którego socjalizm i liberalna demokracja były lokalnymi manifestacjami. Dlatego interesowała mnie raczej dekonstrukcja niż krytyka ideologii; raczej badanie przemocy symbolicznej, kulturowej niż opresyjnych struktur ekonomicznych. Ten «francuski» wymiar społecznej krytyki był bowiem *bardziej uniwersalny*, odnosił się do obu stron ledwie co obalonego muru berlińskiego. A całkiem prywatnie – wyrывał mnie, jako polskiego badacza rezydującego w USA, z nieznośnej

pozycji wyznaczonej przez konflikt wtórności, zapóźnienia, doganiania świata”⁹.

Drugą, bodaj ważniejszą z punktu widzenia mojego szkicu, tendencją byłoby całkowite zapoznawanie neoawangardowego impulsu, nieodłącznego od kontrkulturowej energii krytyki społecznej, a obecnego w samym postmodernizmie, poddawanych w Stanach Zjednoczonych politycznemu rozliczeniu na przełomie lat 80. i 90.

Tak też w latach 90. końca XX wieku w Polsce niepodzielnie zapanował „postmodernizm” – ufundowany na tezach poststrukturalistycznej teorii, głównie w jej amerykańskiej odsłonie¹⁰. Jak przemożne było przekonanie o nastaniu także u nas ostatniego etapu historii, pokazuje późna już rewizja postaw krytycznych przypisywanych polskiej ponowoczesności, pióra Przemysława Czaplińskiego – razem z koncepcją „końca historii” Fukuyamy rozliczająca rzeczników pierwszego polskiego impulsu wolności. Tekst Czaplińskiego, opublikowany jednocześnie z głośną, fundamentalną dla tego badacza książką o nowej prozie, zatytułowaną *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (2009) – jako wprowadzenie do *Polityki literatury*, kolektywnego dzieła krytycznego pracowników „Krytyki Politycznej” (2009) dawał środowiskowo-akademicki asumpt do tak zwanego zwrotu politycznego w polskiej krytyce literatury. Czapliński wskazywał na przyczyny odrzucania spraw politycznych przez ludzi literatury w nowej Polsce,

⁸ Tekstowi Zaleskiego patronuje intencja, by z „wymownych Francuzów”, z niechęcią witanych zarówno przez starszą, konserwatywną krytykę o dysydenckiej proveniencji, jak i przez nobliwych akolitów polskiego strukturalizmu, zrobić „naszych Francuzów”, a z polskiego roku '68 zrobić światowy '68 – ale bez niewygodnego u progu lat 90. ciężaru, jaki stanowiły lewicowe idee buntu społecznego, przyświecającego ruchom francuskiego maja. Nie wspomniano więc np. o zaangażowaniu twórców grupy Tel Quel w ruch maoistyczny: założenie przez nich maoistycznego „Comité politique” i radykalne otwarcie na maoistyczną koncepcję totalnej rewolucji kulturalnej po zerwaniu związków z Komunistyczną Partią Francji (na ten temat por. np. K. XU, *Le maoïsme de „Tel Quel” autour de Mai 68, Transtext(e)s Transcultures* 跨文本文化. *Journal of Global Cultural Studies* 6/2011, <http://journals.openedition.org/transtexts/436> (9.02.2018).

⁹ E. Domańska, M. Loba (red.), *French Theory w Polsce*, Poznań 2010, s. 82–83. Szkudlarek pisze przy okazji, że wśród polskich badaczy panowała w tym czasie „ostra forma postsocjalistycznej alergii”, uniemożliwiająca zrozumienie wolty McLarena czy Žižka, która dokonywała się w tamtym czasie w amerykańskiej akademii w obliczu kryzysu kapitalizmu, zwłaszcza już po 11.09.2001 (ibidem, s. 98).

¹⁰ Domańska i Loba, autorzy wprowadzenia do zbioru *French Theory*, za Jeanem-Philippe Mathem podają, że istotą amerykańskiej reinterpretacji była pragmatyzacja francuskiej tradycji w Stanach (za: *French Theory...*, s. 9; *French Theory in the US*, [w:] J.-P. Mathy, *French Resistance. The French-American Culture Wars*, Minneapolis 2000, s. 46 i n.). Francuskie tezy w trakcie absorpcji do roli znaczącego języka akademii w latach 70. i 80. uległy więc odpolitycznieniu, podobnie jak w Polsce w latach 90.; ufundowały przy tym akademickie badania kulturowe, związane przede wszystkim z mniejszościami seksualnymi, etnicznymi, wizualnością, neutralizując jednak radykalizm francuskiej teorii.

a co za tym idzie, wykluczenia jej aspektu społecznego zaangażowania. Wyróżnił przy tej okazji dla połowy lat 90. dwa kanony krytyczne, stanowiące pokłosie wyboru „wolnościowych”, relatywistycznych postaw interpretacyjnych, typowych dla zwrotu postmodernistycznego („kanon nacjonalistyczny” i „kanon liberalny”)¹¹. „Kanon liberalny”, ważniejszy z punktu widzenia mojego szkicu, stanowił formułę kultury odpowiadającą polskiej postaci „późnego kapitalizmu” – żeby odwołać się do świetnie współbrzmiającej z wypowiedzią Czaplińskiego książki Fredrica Jamesona, stanowiącej jeden z pierwszych krytycznych impulsów pod adresem postmodernistycznego paradygmatu¹². „Kanon liberalny” w Polsce stanowić miał kwintesencję kojarzonych z postmoderną cech. Jego istotą pozostawała radosna akumulacja wszystkich możliwych postaw i tekstów (pluralizm). Powoływanie się na arcydzieła, więc na jakieś literackie „sacrum”, dawało z kolei możliwość myślenia o kanonie jako o „niejednoznacznym, otwartym na wielość odczytań, wspierającym wolność”¹³. Innym zaś obliczem owej „liberalności” byłyby „wolność od autorytetów” – przy jednoczesnym uznawaniu prymatu „wielkiej literatury”:

„[...] rewersem liberalnej walki o szeroki kanon, o kanon dostępny, na wszystko i dla każdego otwarty, było przekonanie, że nadrzędnym sensem czytania jest rozbrojenie samego sensu czytania. [...] literatura jest tylko literaturą – zbiorem tekstów, które na światłego czytelnika nie powinny wywierać wpływu”¹⁴.

¹¹ P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009, s. 20–21.

¹² Fredric Jameson komentuje antymodernistyczność krytyki, która na przełomie lat 60. i 70. świętowała nadejście postmodernizmu, uznawanego przez niego za zjawisko typowo amerykańskie, podobnie zresztą jak tytułowy „późny kapitalizm”, i określanego jako „estetyczny populizm”. Jameson przyjmuje, że pytanie o utopię społeczną można uznać za kluczowy test sprawdzający, co zostało z zaangażowania sztuki w misję zmieniania świata. Postmodernizm ma być artystycznym substytutem politycznej klęski rewolucji lat 60. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przekł. M. Plaza, Kraków 2011, s. XVII i n.

¹³ P. Czapliński, *Polityka literatury...*, s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 21.

Literatura pozbawiona ostrza krytycznego, bez wpływu na rzeczywistość, to podstawa Jamesonowskiej niezgody na kulturę postmodernistyczną, która skupiając się na własnych środkach przekazu i jednocześnie na produkcji popularności, bez przeszkód ulega urynkowieniu – tym samym zdradzając społeczną misję awangardy. Wobec dyskusji krytycznych w polskiej debacie o literaturze, rysujących w coraz bardziej zdramatyzowany sposób działanie urynkowanego kontekstu obrotu dziełami sztuki jako zasadniczego elementu ich znaczenia, „zwrot polityczny” wydawał się czymś oczywistym¹⁵. Chciałabym jednak w tym miejscu, po pierwsze, postawić pytanie: do jakiego stopnia rzeczywistość samej literatury czy szerzej rozumianej kultury po 1989 roku odpowiadała „ponowoczesnemu” ujęciu literackich spraw w krytyce z początku lat 90., związanemu z dość raptowną absorpcją postmodernistycznych nowinek w obszarze wreszcie otwartego dla Polski Zachodu?

Jak się wydaje, tak jak u progu lat 90. przełożona zostaje na polskie warunki debata nad literaturą postmodernistyczną, podobnie później dokonano przekładu „zwrotu politycznego” wymierzonego w postmodernizm. Tymczasem okres kojarzony z polskim postmodernizmem z trudem poddawać się może krytyce w stylu Fredrica Jamesona (z *Postmodernizmu, czyli logiki kulturowej późnego kapitalizmu*, 1991) czy Terry’ego Eagletona (z *Iluzji postmodernizmu*, 1988)¹⁶. Neoawangardowe próby podejmowane w Polsce od lat 60. aż do 80. czy początku 90. XX wieku trudno bowiem odczytywać w kategoriach miażdżących

¹⁵ Najbardziej dobitnie wieszcząca go książka to oczywiście słynna pozycja autorstwa Igora Stokfiszewskiego *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

¹⁶ Wystąpienie przeciwko kontrkulturowemu dziedzictwu krytycznej sztuki, której poczynania w latach 80. i 90. mają ulegać ostatecznej kompromitacji, jeśli chodzi o rolę narzędzia oporu wobec niesprawiedliwości podziału władzy, jest w środowisku badaczy literatury, sztuki czy filozofów nauki o marksistowskich korzeniach znacznie więcej (na ten temat por. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Toruń 2011). Dla Perry’ego Andersona, Davida Harveya i Slavoję Žižka „wyzwalające” hasła wywoławcze, jakie przyniósł ze sobą poststrukturalizm (różnica, klęska, ekonomia libidalna, schizofreniczne pływy, heterotopie, paralogie nowej lewicy), stały się transkrypcją ekonomiczno-kulturowej logiki kapitalizmu.

powtórzeń przedwojennego, wywrotowego gestu w jego odpolitycznionym, spopularyzowanym, miękkim wariacie, wchodzącym w alians przede wszystkim z wolnym rynkiem, na którym sztuka okazuje się towarem. Zastanowić by się można więc, wobec czego zachodził w Polsce polityczny zwrot, skoro neoawangardowe wątki w sztuce (od lat 60. począwszy), które złożyć się miały na kontrkulturowe zaplecze postmoderny, funkcjonowały marginalnie – nie pociągając za sobą ani rewolucji obyczajowej (której reguły można by później zdradzić), ani umasowienia odbioru sztuki o intelektualnym charakterze (które doprowadzić by mogło do wyprzedaży awangardowego dziedzictwa niezgody)? Skoro urynkowanie polskiej sztuki u progu XXI wieku miało zarazem dość dziki, jak i zdeterminowany działaniami mecenatu politycznego charakter?

Początek polskiej transformacji z punktu widzenia literatury, przede wszystkim ówczesnie najbardziej dowartościowanej uwagą krytyków poezji, jawi się raczej alternatywnie, kontrkulturowo i neoawangardowo. Przedstawiciele tak zwanego trzeciego obiegu, z którego wyrasta „brulionu” jako najbardziej charakterystyczne dla nowoliterackich wystąpień pismo, nie mieli wątpliwości co do tego, że uczestniczą w ruchu alternatywnym¹⁷. Kiedy czytamy charakterystykę mediów kontrkultury, dokonaną przez Jawłowską w słynnych *Drogach kontrkultury*, nie sposób nie pomyśleć o polskim „brulionie”:

„Trudno scharakteryzować antyprasę ruchu ze względu na jej różnorodność. Można tam znaleźć wszystko: Marksa, Nietzschego, przepisy kulinarne, wskazówki, jak sobie uszyć parę butów, artykuły hipisowskich przywódców i Róży Luksemburg, artykuły Paula Sweezy’ego i pornograficzne

komiksy, porady dla rolników i «rozważania kosmiczne» Timothy’ego Leary’ego, dobrą poezję i interesujące pomysły graficzne obok grafomańskich wynurzeń i koszmarne kolorowych obrazków¹⁸.

W prasie tej, bez względu na kraj, zawsze były czołowe tematy: działanie aparatu represji, poszukiwanie nowych form organizacji społecznej, deprecjacja wartości konsumpcyjnych, problemy ekologiczne. Kontrkultura opisywana w niej była w kategoriach „urzeczywistnienia sztuki życia”, w której:

„Łączyły się [...] w jedną całość: swobodna ekspresja, poszukiwanie nowych form artystycznych, realizacja życia wspólnotowego i kolektywnej twórczości, walki politycznej i propagandy na rzecz ruchu, wybuchy żywiołowego protestu przeciw egzystencji zaprogramowanej i zamkniętej w sztywnym schemacie produkcji–konsumpcji¹⁹.

Równie wyraziste były związki „brulionu” z tradycjami awangardy. Tematem, który zdominował zeszyt 11. i 12. (jeden z „przełomowych” dla pisma), była właśnie kultura alternatywna; pojawił się tam między innymi tekst Wojciecha Bockenheima *Neokontestacja i intelektualiści*, tekst *Czas alternatywy. O napisach na murach* sygnowany R., zapowiedziany jako rubryka tekst redaktora naczelnego pisma zatytułowany *Fuckty*. Autor prezentował w nim szeroko najważniejsze zjawiska związane z propozycjami środowisk działających politycznie i zarazem artystycznie, takich jak Pomarańczowa Alternatywa, Ruch „Wolność i Pokój” czy Totart. Zajmował się także działaniami subkultur muzycznych, zinnami z nimi związanymi, poczynaniami polskich happenerów. Dokonywał przy tym krótkiego przeglądu związanych z poczynaniami artystycznymi stanowisk, jak się wydaje, w naturalny sposób przywołując na pomoc właśnie awangardę:

„Nieprzypadkowa jest duża liczba bezpośrednich nawiązań: od tytułów pism (*FUTURYZM SZYJE*), przez manifesty (*ARTYŚCI NA ULICĘ, PRZEBIJ MUR WŁASNEGO GETTA, ZACZNIJ SZCZAĆ*

¹⁷ Na ten temat por. np. K. Varga, *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.*, [w:] P. Dunin-Wąsowicz (oprac.), *Xerofoeria 2.0. Antologia artzinów*, Warszawa 2002. Świadomość taką dokumentują liczne publikacje, np. W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski (red.), *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, Warszawa 2005; P. Marecki (red.), *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, Kraków 2010; T. Maślanka, *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury*, Kraków 2017.

¹⁸ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 198.

¹⁹ Ibidem, s. 206.

WE WSZYSTKICH KOLORACH), po owocujące artykułami i esejami zainteresowanie futuryzmem, ekspresjonizmem itp. [...] Jeśli kontrkultura, awangarda i w pewnym sensie romantyzm były kolejnymi wcieleńiami KONTESTACJI, to alternatywa jest następną falą tego zjawiska”²⁰.

W numerze 13. z 1990 roku pojawia się fragment powieści punkowej pisarki Kathy Acker, artykuł *Kontrkultura w Polsce* i reportaż Krzysztofa Skiby *Wyciśnięte cytryny*, przedstawiający działalność środowisk alternatywnych. W tym samym numerze dokonano prezentacji grupy poetyckiej „Zlali mi się do środka”, wywodzącej się z gdańskiego Totartu – z hasłem: „Jesteśmy ariergardą kultury narodowej. Pilnujemy, by ktoś jej nie wyrzwał w dupę”²¹. Rozpoznanie właściwej dla historycznych awangard i kontrkultury strategii zabawy i skandalu we wczesnych poczynaniach „brulionu”, w perspektywie krytycznej ulegają wygłuszeniu i uładzeniu poprzez nałożenie na rozmaite nieuporządkowane tendencje homogenizującego filtra pospiesznie przyswojonej z amerykańskiego gruntu krytyki postmodernistycznej, która w oczywisty sposób działaniom trzeciego obiegu odbiera kontestatorski impet. Do jakiego stopnia to właśnie awangardowe tradycje zostają ożywione na przełomie XX i XXI wieku w Polsce, pokazuje później scena poezji, wspierana już przez młodsze środowiska twórcze (Korporacji „Ha!art” czy warszawskich „Manifestacji Poetyckich” oraz innych działań związanych ze Staromiejskim Domem Kultury), które do spuścizny awangardowej sięgały w bardziej świadomy sposób – jako tradycji koniecznej do przywrócenia, nie zaś jak

do czegoś żywego, stanowiącego naturalny ekosystem ruchów alternatywnych²². Zaangażowanie polityczne, niezgoda na zinstytucjonalizowanie sztuki i innych form życia społecznego, poetycki performans jako zasadniczy środek komunikacji z odbiorcami – a także inspiracje surrealizmem, dadaizmem, poetyką awangardowego manifestu, jak i francuskim sytuacjonizmem czy pismami grupy Fluxus – to wszystko narzędzia oraz inspiracje kontrkulturowego zwrotu w całym zachodnim świecie. Z punktu widzenia wzrastającej dzisiaj w poetyckiej świadomości obecności pisarzy neo- i postawangardowych – zarówno starszych, kształtujących nowe języki społecznej niezgody (Jasieńskiego, Ważyka), jak i tych silniej związanych z Odwilżą (Wirpyszy, Czycza) – trudno byłoby się zgodzić na konstatację wczesnej krytyki lat 90., która – jak Jerzy Jarzębski we wspomnianej na wstępie wypowiedzi, czy też Aleksander Fiut, wieszczący nastanie ery Miłosza – mówiła o „cofnięciu się wpływów awangardy”²³. Obecną scenę sztuki, w jej niepopulistycznym, zaangażowanym społecznie wydaniu, należałoby nazwać raczej wielkim zwycięstwem języków awangardowych w skali ostatnich 20 lat!

W książce zatytułowanej *Kontrkultura. Źródła i konsekwencje radykalizmu społeczno-kulturowego w perspektywie socjologii kultury* Tomasz Maślanka stawia tezę, że kontrkultura to najważniejsze wydarzenie artykułujące sprzeciw wobec społecznego ładu w krajach Europy od drugiej wojny światowej do rozpadu Bloku Wschodniego w 1989 roku i że – jako

²⁰ R. Tekieli, *Fuckty*, „brulion” 11-12/1989, s. 168.

²¹ *Zlali mi się do środka*, „brulion” 13/1990. O awangardowo-dadaistycznych źródłach „brulionowego” buntu pisałam w książce *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (Kraków 2013, s. 326 i n.). Temat ten podejmuje Aleksandra Polewczyk, charakteryzując te tendencje jako kontrkulturowe (A. Polewczyk, *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017, s. 16 i n.). Tradycje dadaistyczne zasadniczej strategii działań środowiska Totartu, widocznej również w „brulionie”, omawia także T. Cieślak-Sokolowski, *Wokół manifestów Totartu pierwszej i drugiej generacji*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, Kraków 2018.

²² Środowiska te, związane z tzw. rocznikami 70., opowiadają się przy okazji w kontrze wobec fali „trzeciobiegowej” kontestacji, otwierającej lata 90. Najbardziej zmienny byłby zwrot młodych, krakowskich twórców, poniekąd rzeczników zwrotu politycznego, przeciwko Marcinowi Świetlickiemu jako sztandarowemu poecie „brulionu”. Autorzy tworzący środowisko krakowskiego „Ha!artu”, mierząc się z pozycją, jaką uzyskali w trakcie lat 90. ich starsi koledzy, wykorzystywali mechanizmy turnieju pokoleń, umożliwiające mocne wejście na scenę debaty literackiej; z drugiej zaś strony buntowali się już przeciwko urynkowaniu sztuki i właśnie „postmodernizmowi” jako zasadniczej ideologii formującej postawy krytyków literatury i społeczną pozycję twórców w tamtym czasie. Por. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski (red.), *Tekstylija. O rocznikach siedemdziesiątych*, Kraków 2002, s. 528.

²³ A. Fiut, *Kłopot z Miłoszem*, „NaGłos” 6/1992, s. 167.

prototypowa forma niezgody – stanowi ona inspirację dla wszystkich właściwie kulturowo-politycznych strategii oporu do dzisiaj. Stąd wniosek, z którym nie sposób się nie zgodzić: rewolucja 1968 roku „wcale się nie skończyła”²⁴. Niewątpliwie jednak należałoby ją zniuansować, dostosowując do polskiego kontekstu (w mojej wypowiedzi związanego z literaturą). Polska kontestacja roku 1968 miała dość specyficzny, zdeterminowany naszą sytuacją geopolityczną i historyczną, wymiar. Powiedzieć należy, że zarówno ona sama, jak i narracje jej towarzyszące posiadają na przełomie lat 60. i 70. wyjątkowo zachowawczy, konserwatywny – wręcz nie-neoawangardowy – charakter. Zwłaszcza gdybyśmy za teoretykami późnej awangardy, takimi jak Hal Foster, uznali, że do zasadniczych wyróżników rewolucji kontrkulturowej należy zwalczanie zinstytucjonalizowanych form sztuki i ukierunkowanie na performatywność, interdyscyplinarność oraz szeroko rozumianą rewolucję obyczajową. Najlepszym tego przykładem może być przywoływane już na marginesie studium Lidii Burskiej poświęcone polskiemu „pokoleniu '68”, zatytułowane *Awangarda i inne złudzenia*. Burska do samego pojęcia awangardy odwołuje się bowiem wybitnie *en passant*, mówiąc tylko: „Nie interesuje mnie historia tego pojęcia i jego bogatych użyć, dlatego daruję sobie trud omawiania jego zmieniających się znaczeń – zwłaszcza że literatura na ten temat jest olbrzymia”²⁵. Autorka kojarzy polską „neoawangardę” literacką przełomu lat 60. i 70. ze zjawiskami historycznymi i politycznymi charakterystycznymi dla całej naszej przestrzeni kulturowej, przejętej w tamtych czasach ideami studenckiej rewolty. Wychodząc z politycznych przesłanek, które całość historii sztuki – w tym literatury – wiążą z procesem uniezależniania się Polski od polityki historycznej i kulturalnej bloku sowieckiego, swoje zainteresowania związane z rokiem 1968 kieruje przede wszystkim na kontestatorską poezję, a także

eseistykę, publicystykę kulturalną i historyczną jako nośniki polskich wywoleńczych idei tamtego czasu. Nieco miejsca poświęca jeszcze studenckiemu kabaretowi (przede wszystkim warszawskiemu Salonowi Niezależnych) oraz teatrowi (a raczej dysydencko już zorientowanym teatrom studenckim). O teatrze Grotowskiego wspomina jedynie przy okazji, jako o zjawisku ważnym, ale „apolitycznym”²⁶, w ogóle zaś nie nadmienia o eksperymentalnym teatrze Kajzara, happeningach Tadeusza Kantora czy Jerzego Beresia. Polska rewolta polityczna – z marszem pod pomnik Mickiewicza, w proteście przeciwko zdjęciu *Dziadów* Dejmka z afisza Teatru Narodowego, jako zasadniczym dla studentów przeżyciem pokoleniowym – stanowi u Burskiej najważniejszy element kształtujący świadomość nowofalowych twórców. Tylko w tym kontekście mówi się w *Awangardzie i innych złudzeniach* o neoawangardowej plastyce: wspominając krótko grafikę i plakaty Sawki, Mleczki, Aleksiana, pomijając jednak wystąpienia konkretystów, konceptualizm w galerii Pod Moną Lisą Ludwińskiego, galerię Akumulatory 2 Kozłowskiego i Kostołowskiego, „Biuro Poezji” Partuma czy wynikające z feministycznej świadomości działania polskich performerek – Natalii LL i Ewy Partum. Burska podąża przy tym za tradycją przedstawiania przełomu '68 roku w literaturze w kategoriach ściśle politycznych działań poetyckiej Nowej Fali, które to zainteresowania rozszerzane były o związane z polityką kulturalną poczynania tak zwanych komandosów, a inspirowane raczej przez emigracyjne koncepcje społeczno-polityczne „Kultury” Giedroycia niż przez działania światowej, artystycznej kontrkultury (wystarczy wspomnieć monografie Małgorzaty Szulc-Packalén czy Bożeny Tokarz).

Romantyczna postawa aktywistów, namaszczonego zwykle na heroldów polskiej rewolucji '68, wiele mówi na temat zachowawczości i konserwatywności politycznego przełomu „czapki studenckiej”, jak nazywa go Burska. To, że monografie pokolenia '68 mogą wyglądać inaczej,

²⁴ T. Maślanka, *Kontrkultura...*, s. 9.

²⁵ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2008, s. 17.

²⁶ Ibidem, s. 130.

pokazuje nie tylko nowa, popularyzatorska książka Jerzego Jarniewicza *All you need is love*²⁷, ale i dawna polska historia światowej kontrkultury, napisana już w 1972 roku przez Aldonę Jawłowską. Nie było w polskiej historii '68 roku miejsca na silne głosy w sprawie mniejszości etnicznych, seksualnych czy kobiet, brakło radykalnego zwrotu przeciwko mieszczańskiej normie obyczajowo-społecznej, przeciwko religii i tradycji rodziców – nie mówiąc o ostrej zabawie, seksie i narkotykach, traktowanych w świecie jako element uniwersalnego, kulturowego przewartościowania wszystkich standardów. Polscy hipisi, mieszkańcy komun, anarchiści, bardzo wcześnie, bo już od końcówki lat 70., obecni w przestrzeni publicznej przedstawiciele sceny punkowej, mogli zaistnieć w naszej wyobraźni przed rokiem 1989 jedynie na prawach aberracji niemożliwej do zakodowania w społecznie przyjętej, kulturowej komunikacji – i to po obu stronach politycznej barykady. Brakowało w Polsce radosnego, kontrkulturowego święta, które ściągnęłoby sztukę z cokołu zinstytucjonalizowanego autorytetu i uczyniło z niej rodzaj uzdrawiającej, zbiorowej zabawy. Dopiero przedstawiciele sceny alternatywnej lat 80., autorzy trzecioobiegowych zinoów, manifestów, a w końcu także twórcy anarchistycznego „brulionu”, jako pisma ciągłego, wchodzącego więc w nurt drugoobiegowej, a w końcu oficjalnej kultury – mogli pociągnąć kontrkulturę dalej, naruszając także narodowe, historyczne i religijne świętości, nie respektując reguł dyskusji publicznej (mieszając dyskursy z prawa i z lewa, przedstawiając w szyderczym świetle postawy dysydenckie, obalając kulturowe autorytety, wchłaniając do wewnątrz głównego obiegu kultury elit elementy w swej istocie antykulturotwórcze).

Na wejście dość już metrykalnie starej polskiej kontrkultury w obszar rzeczywistości, kulturowego agonu przyjdzie czas dopiero w wolnej Polsce – w latach 90. Wtedy wcześniej nieobecne w powszechnej świadomości działania ruchów alternatywnych po raz pierwszy uobecnią się

w narracji historyczno-literackiej w pojęciu tak zwanego trzeciego obiegu. Odnajdą w niej swoje miejsce jako formacja określana przez krytykę mianem postmodernistycznej: korzystająca z koniunktury na światopoglądową i artystyczną pluralizację, związaną z wolnym rynkiem, a nie z kontrkulturowym dążeniem do wolności. Paradoksalnie polska alternatywa dopuszczona zostaje do głosu dopiero wtedy, gdy nie może już nieść ze sobą znaczeń bezpośrednio politycznych: kiedy tendencje kontrkulturowe stają się nierozróżnialne od absorbowanych pospiesznie, wprost z rynku zachodniego, postmodernistycznych koncepcji sztuki; kiedy zainteresowaniu niedoceniają w XX wieku awangardą towarzyszy relatywizująca – i ściśle antyutopijna – energia nowej, wpisującej się w postmodernistyczne tendencje krytyki. Polska kontrkultura literacka spóźniła się więc na społeczno-obyczajowy bunt, w ramach którego europejscy sytuacjoniści, amerykańscy diggersi, holenderscy provosi – a także artyści ruchu Fluxus, performerzy, happenerzy, przedstawiciele teatru *guerilla*, beatnicy, brytyjscy pop-poeci czy twórcy zrzeszeni w grupie Language – walczyli, nie tylko na ulicach, o swoją codzienność – wolną od presji każdego rodzaju normy, władzy, państwa i wszystkich jego struktur. •

²⁷ J. Jarniewicz, *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016.

abstract

"RETRO-REVOLUTION". POLISH COUNTERCULTURE IN LITERATURE

Joanna Orska

The article discusses the circumstances of introducing the notion of post-modernism to the Polish criticism and literary theory in the early 1990s. Concepts deriving from the experience of the French student revolution of 1968 which were later broadly defined as post-structuralism, were adopted by us in shape given at American universities: pragmatized and devoid of the typical political and moral edge. The Neo avant-garde element of art, its social commitment and emancipation-oriented criticism, was included in literary criticism as impossible to distinguish from more general conditions of post-modernity, which relativised its social consequences. Meanwhile, at the turn of 1980s and 1990s in Poland, there were many phenomena that originated from the alternative, underground art of the 1980s.

Key words: neo avant-garde, post-modernism, counter-culture, alternative culture, political turnabout

