



## Z badań nad muzyczną „transawangardą”: Przyczynek do dyskusji nad terminologią historiografii muzyki polskiej XX wieku<sup>1</sup>

**Monika Karwaszewska**

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku  
mon-kar@wp.pl

### Abstrakt

Artykuł dotyczy analizy kierunku w sztuce – transawangardy – zaproponowanego przez włoskiego krytyka sztuki Achille Bonito Olivę i określającego zjawiska w sztuce (głównie w malarstwie), jakie obserwuje się od końca lat 70. ubiegłego stulecia oraz jego adaptacji na teren muzyki polskiej. Transawangarda (wł. *la transanguardia*) stanowi włoską odmianę tendencji ekspresjonistycznych w sztuce (neoekspresjonizm), powstałą ze sprzeciwu wobec modernizmu, formalizmu, nowatorstwa, oryginalności, spójności stylistycznej i korzystającą z tradycji w nowej odsłonie, nawiązując jednocześnie do szesnastowiecznego manieryzmu, niedookreśloności, pluralizmu stylistycznego i polisemii. Artysta transawangardowy to artysta z jednej strony w pełni świadomy kryzysu awangardy i związanego z nią postępu i eksperymentu, z drugiej zaś nastawiony na swobodę tworzenia „treściwych” dzieł, nacechowanych głęboką ekspresją i romantyzmem. Transawangardę uważa się za wstępną fazę postmodernizmu, a często zjawiska te nawet utożsamia się. Tymczasem istnieje różnica pomiędzy nimi – którą Oliva przyrównuje do podróży z Ameryki do Europy i odwrotnie. Celem artykułu jest wykazanie tych różnic, usystematyzowanie głównych cech stylistycznych i idei estetycznych tego trendu oraz, co ważne, próba odniesienia ich na obszar sztuk pominięty przez włoskiego krytyka – na muzykę. Kluczową kwestią opisu transawangardy w muzyce polskiej jest rekonstrukcja założeń kierunków w muzyce ją poprzedzających i z nią równoczesnych oraz ustalenie głównych cech od nich zaczerpniętych i idei odmiennych. Rekonstrukcja ta będzie więc polegać na zebraniu różnych koncepcji zjawisk „nowoczesności” oraz szeroko rozumianej „ponowoczesności”, które były obecne w sztuce, głównie w muzyce ubiegłego stulecia i odniesienie ich do włoskiego autentyku.

**Słowa kluczowe:** muzyka polska XX i XXI wieku; transawangarda; postmodernizm; neoekspresjonizm w muzyce.

---

<sup>1</sup> Tekst jest polskojęzyczną wersją angielskiego artykułu Autorki pt. “From research on the musical ‘trans-avant-garde’. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of 20<sup>th</sup> century Polish music” opublikowanego w niniejszym tomie.

*Sztuka zatacza koło, trendy zanikają i powracają w nowym charakterze. Trzeba umieć spojrzeć na nie krytycznie i przełożyć je do współczesności<sup>2</sup>.*

Achille Bonito Oliva

Transawangarda to pojęcie mało znane we współczesnym środowisku kompozytorskim i zupełnie pomijane w polskim piśmiennictwie muzykologicznym. Kluczową kwestią opisu transawangardy w muzyce polskiej jest rekonstrukcja założeń kierunków w muzyce ją poprzedzających i z nią równoczesnych oraz ustalenie głównych cech od nich zaczerpniętych i idei odmiennych. Rekonstrukcja ta polega na zebraniu różnych koncepcji zjawisk „nowoczesności” oraz szeroko rozumianej „ponowoczesności”, które były obecne w sztuce, głównie w muzyce ubiegłego stulecia, i odniesienie ich do włoskiego autentyku wylansowanego u schyłku lat 70. i 80. na gruncie malarstwa. Status tego nurtu w muzyce jest ciągle niejasny i budzi wiele wątpliwości, w związku z czym wymaga przeprowadzenia szczegółowych badań interdyscyplinarnych. Niniejszy artykuł pozwoli usystematyzować używaną przez polskich muzykologów, teoretyków i estetyków muzyki terminologię określającą prądy i postawy w sztuce muzycznej XX wieku, określane jako modernistyczne lub awangardowe, ustalić ich ramy czasowe oraz podstawowe paradygmaty z jednej strony, z drugiej zaś umieścić w nich transawangardę i scharakteryzować ją. Dopiero wówczas będzie można stworzyć modelowy i arbitralny wzór utworu muzycznego o cechach włoskiej transawangardy.

### **Dylematy terminologiczne i periodyzacyjne**

Periodyzacja muzyki XX wieku zarówno tej europejskiej, jak i polskiej oraz ustalenie jednoznacznych punktów węzłowych w procesie przemian historii kultury muzycznej są nadal wątpliwe i różnorodnie interpretowane. Jednak dwie „pewne” cezury wyznaczają wojny światowe: koniec I wojny światowej pokrywa się z końcem pierwszej fazy modernizmu, a zakończenie II wojny światowej przyniosło narodziny awangardy. Te dwa terminy to jest „modernizm/moderna” i „awangarda” oraz od nich pochodne posłużyły autorom prac o tematyce muzycznej do opisywania różnych zjawisk zaistniałych w twórczości kompozytorskiej w XX wieku. W polskich tekstach muzykologicznych służą one najczęściej do charakteryzowania tych zjawisk, które dotyczą: kierunku artystycznego, stylu, postawy estetycznej i formacji społeczno-historycznej. Dlatego też wydaje się kluczowe wyjaśnianie znaczeń podstawowych terminów „moderna” i „awangarda” w literaturze poświęconej tematyce muzycznej, które należy rozpocząć od ich funkcjonowania w naukach humanistycznych.

Termin „moderna” pochodzi od francuskiego słowa *modernisme* (franc. *moderne* – „nowoczesny”). Pierwsze znaczenie terminu „modernizm” wskazuje na ogół kierunków awangardowych w literaturze i sztuce w latach 1880–1910. W muzyce rozpoczęcie

---

<sup>2</sup> Oliva 2012.

moderny Carl Dahlhaus sytuuje na 1890 rok, czyli datę powstania *I Symfonii* Gustava Mahlera i *Don Juana* Ryszarda Straussa, zakończenie zaś w przybliżeniu na 1910 rok, czyli moment pojawienia się atonalnych eksperymentów Arnolda Schönberga i rytmicznych innowacji Igora Strawińskiego (Dahlhaus 1982: 62). Według polskiego literaturoznawcy Ryszarda Nycza modernizm „charakteryzowany jest jako rozległa literacka formacja artystyczno-światopoglądowa, sięgająca od swych początków z końca XIX wieku po fazę wyczerpania w latach sześćdziesiątych, a ukazana w ścisłym powiązaniu z procesami modernizacji społecznej, kulturowej i cywilizacyjnej” (Nycz 2013: 9–10). Nie chodzi zatem o ustalenie granic prądów literackich czy granic, które kreślą ważne wydarzenia historyczne lub przewroty społeczno-polityczne. W rozwoju nowoczesnej literatury Nycz wyodrębnia dwie tendencje podstawowe: klasyczo-modernistyczną i awangardowo-modernistyczną, których granice wyznacza wyłącznie problematyka języka (Nycz 2013: 88). Pojęcie modernizmu funkcjonujące w zachodnim literaturoznawstwie, uaktywnia rdzeń jego znaczenia: nowoczesność. (W przeciwieństwie do tradycji polskiej, gdzie przymiotnik „modernistyczny” kojarzy się z archaicznością).

Termin „awangarda” wywodzi się z języka wojskowego, francuskie słowo *avant-garde* oznacza część armii wyprzedzającej główne siły. W XIX wieku pojęcie zaadoptowane zostaje do krytyki artystycznej i oznacza dynamizm i radykalizm postawy artystycznej. W XX wieku postawa artystyczna związana z ideą postępu określana była jako „sztuka nowa” bądź „modernistyczna”. W krytyce niemieckiej i angielskiej termin „awangarda” przyjęła się dopiero z końcem lat 50. i wówczas ruchy artystyczne z początku stulecia określano jako awangarda „pierwsza”, „wielka” lub „stara”, natomiast po II wojnie światowej jako „neoawangarda” lub „druga” awangarda. Fenomenem awangardy i neoawangardy zajął się w latach 60. XX wieku jeden z najwybitniejszych teoretyków i znawców sztuki awangardowej – Stefan Morawski. Za moment pojawienia się sztuki awangardowej, którą w owym czasie określał jako sztukę współczesną, Morawski uznał okres ujawniania się symptomów kryzysu sztuki w ogóle (Morawski 2007: XXXVII). Przeciwstawiał on *awangardę* z pierwszej połowy XX wieku, którą utożsamiał z pojęciem *pierszej awangardy*, akcentującej nowatorstwo w sztuce, *neoawangardzie* z drugiej połowy tego stulecia, którą utożsamiał z *drugą awangardą* i początkowo nawet z *postmodernizmem*. Pojęcia te odnosił do sztuk plastycznych, literatury, a także do muzyki. Formację awangardową tworzą według niego cztery modele twórczości (2007: XLV):

- awangardowej, autotelicznej (jej przedstawiciele to twórcy nowych wartości plastycznych, poetyckich, pierwszej i drugiej awangardy filmowej);
- zaangażowanej (model akcentujący artystę-trybuna ludowego, sprawy polityczne);
- heroiczno-pesymistycznej (artysta ekspresjonistyczny, twórca zaatakowany przez system totalitarny);
- utylitarno-artystycznej (twórcy akcentujący proste i przejrzyste konstrukcje).

Formacja neoawangardowa zwana też postmodernistyczną została wyodrębniona ze względu na duży postęp techniczno-naukowy. Morawski wyróżnia tu również cztery podstawowe modele (2007: XLVI–LI):

- technologiczny (instalacje, twórczość komputerowa i elektroniczna, fotomedia);
- popsterowsko-hiperrealistyczny (twórca nawiązujący do ikonosfery właściwej dla kultury masowej – plakaty, reklama, telewizja);
- ludyczno-aleatoryczny lub akcjonistyczny (happening, performance, teatry uliczne, aleatoryzm, teatr instrumenalny);
- twórczości metodyzującej lub twórczości metaartystycznej (metaszukla, poezja konkretna, muzyka graficzna).

Neoawangarda, zdaniem Stefana Morawskiego, „w odróżnieniu od formacji awangardowej podważa pojęcie sztuki i opowiada się za uprawianiem raczej antyszuki, w której dotychczasowe kategorie estetyczne, tj. forma, wirtuozeria, ekspresja, mimesis, talent i geniusz, nie odgrywają żadnej roli” (2007a: 212). Jak zaznacza Morawski, w neoawangardzie wybory dokonywały się poza sztuką, w czym niektórzy badacze upatrywali kres awangardy artystycznej w ścisłym znaczeniu. Morawski nadmienia również, iż szczególną rolę przypisywano aranżacji i pomysłowi, a przestano dbać o dobrą strukturę formy dzieła sztuki.

Zakres znaczeniowy terminów jest różnie przyjmowany w poszczególnych tekstach. Po dzień dzisiejszy wielu badaczy ma problem z usytuowaniem względem siebie pojęć takich jak „modernizm” i „postmodernizm”, „awangarda”, „neoawangarda” i „transawangarda”, „nowoczesność” i „ponowoczesność” i nie istnieje jedna stała formuła na określenie „awangardy muzycznej” sensu stricto. Pewna niespójność terminologiczna, jak trafnie uważa Maciej Gołąb,

może wynikać z dziś stosunkowo rzadkiego stosowania przez historyków muzyki XX wieku pojęcia *moderny*, choć ma ono swój stary rodowód w niemieckim *Musikgeschichtsschreibung* (pojęcie *musikalische Moderne*, odnoszone do okresu przełomu XIX i XX wieku). Wolą oni zakorzenione w piśmiennictwie pojęcie awangardy [...] oraz wyłaniającej się w następstwie [jej] kryzysu postmoderny, przeciwstawiającej się historycznej czy współczesnej modernie (2011: 34–35).

Należy zaznaczyć, że działania kompozytorów minionego stulecia muzykologdy i teoretycy muzyki przeważnie ujmują w ramach określonych nurtów/prądów artystycznych lub generacji/pokoleń kompozytorskich.

Ze względu na panujące tendencje i nurty w sztuce w pracach polskich muzykologów i estetyków pojawiają się dwa podstawowe określenia postaw kompozytorskich: modernistyczna i awangardowa. Te zaś pojęcia pozwalają wyodrębnić kolejne, związane bezpośrednio z historycznym i estetycznym rozwojem formacji, których dotyczą:

- modernizm-postmodernizm lub moderna, pierwsza moderna, druga moderna, postmoderna;
- awangarda, neoawangarda, transawangarda lub pierwsza awangarda, druga awangarda.

Mamy więc w perspektywie stuletniego rozwoju sztuki wielość kalejdoskopowych konfiguracji szeroko rozumianej „awangardy”. Dla przykładu polski muzykolog Maciej Gołąb w swych tekstach posługuje się terminem „moderna”. Rozumie go jako

pewną ukrytą „niewidzialną” społeczno-historyczną formację. Nie przeciwstawia jej ani awangardzie, ani postmodernie [...] Muzyczna moderna, rozumiana jako socjohistoryczne pojęcie, jednoczy tych kompozytorów [...], którzy twórczo zaznaczyli swą obecność w dziejach muzyki w XX wieku; [...] również tych którzy nad ideę nowości i postępu przedkładają walor „inności”. Nie zatem [według Gołąba] nowość w kulturze muzycznej, lecz w ogólności zmiana kulturowa jest kryterium zaistnienia moderny, bez względu na stopień odwołań do przeszłości i stan zaawansowania techniki kompozytorskiej (Gołąb 2011: 35).

W sztuce muzycznej wyróżnia tak zwany model „falowania moderny”, czyli model cykliów około dwudziesto-, dwudziestopięcioletnich, które ukazują, w jak różnym stopniu nasilały się i były hamowane tendencje do uobecniania się awangardy w kulturze artystycznej XX wieku (Gołąb 2003: 170). Gołąb wyróżnił pięć formacji artystycznych budujących wspomniany model (2003: 171):

- modernizm (formacja kompozytorów neoromantycznych w latach 1890–1910);
- pierwsza moderna (grupa kompozytorów ekspresjonistycznych działających w latach 1910–1935);
- moderna wyjęta spod prawa (kompozytorzy działający w systemach totalitarnych w latach 1935–1956), następuje dzięki wydarzeniom politycznym, a nie artystycznym (inna nazwa to moderna zniewolona);
- druga moderna (formacja kompozytorów w latach 1956–1975, która skupiła się na nowatorskich koncepcjach strukturywania formy muzycznej);
- postmodernizm (zaczyna się od lat 70. XX wieku, kiedy następuje kryzys idei awangardowych i pojawienie się „moderny wyzwolonej” – postmoderny).

Okres do 1935 roku przypada na działalność pierwszej awangardy (zwanej tu pierwszą moderną), natomiast około 1950 roku rozpoczyna się okres twórczości drugiej awangardy (zwanej tu drugą moderną), utożsamianej z neoawangardą.

Zbigniew Skowron wprowadza natomiast termin „awangarda muzyczna” na określenie nowych zjawisk, kierunków i postaw kompozytorskich w muzyce przełomu lat 40. i 50. XX wieku, nacechowanych nowatorskim ujęciem materii dźwiękowej i opozycją do tradycji, które w literaturze muzykologicznej badacze określają jako „nowa muzyka”, „muzyka współczesna”, „muzyka dzisiejsza”, „muzyka nowoczesna” i „muzyka awangardowa” (1989: 11). Awangardowe zjawiska w muzyce XX wieku wystąpiły dwukrotnie, co pozwala wyodrębnić dwie awangardowe fazy i formacje:

- pierwsza awangarda (historyczna) do czasu II wojny światowej – futuryzm, awangarda francuska, szkoła wiedeńska XX wieku, awangarda amerykańska, polska awangarda muzyczna w okresie międzywojennym;
- druga awangarda (powojenna) – serializm totalny, muzyka konkretna i elektroniczna, nowe koncepcje strukturalne, aleatoryzm, muzyka komputerowa, koncepcje strukturalne i sonorystyczne w Polsce po 1956, unizm, happening, multimedia.

Alicja Jarzębska pojęcie muzycznego modernizmu przejęła z książki *Modern Times* pod redakcją Roberta Morgana. *Modernizm* określa okres od schyłku XIX wieku do końca lat 70. XX wieku. Twierdzi, iż nowe, „modernistyczne” znaczenie terminu „muzyka” zrywa z wielowiekową tradycją i uporządkowania kojarzonego z ideą piękna. Termin „muzyka” w okresie modernistycznym oznacza emocjonalne i umysłowe nieuporządkowanie, ekspresję i chaos. Potem następuje okres zwany przełomem postmodernistycznym, związany z nowymi zjawiskami we współczesnej kulturze muzycznej. Jarzębska posługuje się również pojęciem awangardy muzycznej działającej w latach powojennych, której

celem było wyzwolenie kompozytora z dawnych konwencji i reguł komponowania i uzyskanie nowatorskich efektów brzmieniowych oraz antynarracyjnego przepływu zdarzeń akustycznych [...] eliminacja wszelkich quasi-melodycznych i eufonicznych zestrojów dźwiękowych, a także efektu powtarzalności czy podobieństwa oraz efektu gradacji napięcia i kulminacji (Jarzębska 2004: 218).

Dla twórczości pisanej od lat 70. XX wieku stosuje pojęcie muzyki postmodernistycznej i ponowoczesnej.

Jadwiga Paja-Stach modernizm i postmodernizm rozumie jako epoki w dziejach kultury, które prezentuje poprzez różnice postaw twórców wobec dorobku artystycznego przeszłości (2007: 57):

- modernizm (około 1890–1970) – postawa nowatorska, akceptująca tradycję, postawa awangardowa odrzucająca tradycję,
- postmodernizm (około 1970–) – postawa buffa – ujęcie ludyczne elementów tradycyjnych, postawa seria – asymilacja „atencyjna” elementów tradycyjnych.

Małgorzata Woźna-Stankiewicz, oceniając twórczość muzyczną XX i XXI wieku i odnosząc się do różnych propozycji interpretacji zjawisk postmodernistycznych, wyróżnia trzy postawy artystyczne kompozytorów z uwagi na ich stanowisko wobec tradycji (2007: 81):

- modernistyczną (radikalne odrzucenie tradycji: dodekafonia, serializm, I i II awangarda, nowość, eksperyment, sonorystyka, aleatoryzm, happening),
- antymodernistyczną (reinterpretacja przeszłości i nadmierne akcentowanie autoritetu tradycji: neoklasycyzm, neostyle, neotonalność),
- postmodernistyczną (równoprawne i selektywne korzystanie z całego, również najnowszego dziedzictwa: pluralizm, eklektyzm, wolność, relatywizm, postawangardyzm, techniki intertekstualne, minimalizm, repetytywność, New Age, powrót do źródeł).

Leszek Polony, polski estetyk i teoretyk muzyki, w dziejach sztuki i kultury XX wieku wyróżnił trzy formacje: pierwszą – awangardową, drugą – „awangardę spod znaku antysztuki”, która pojawiła się około połowy lat 50. i zakwestionowała w sposób radykalny wszystkie podstawowe kategorie estetyczne – zwaną nowoawangardową (1991: 313) oraz trzecią – polemiczną wobec „awangardy spod znaku antysztuki”, która wkroczyła na arenę życia artystycznego w latach 70. XX wieku (1991: 342).

Muzykolodzy rzadko używają jednak pojęcia transawangardy na określenie zjawisk sztuki ponowoczesnej, w której „ideologia «postępu» zaczyna w połowie lat 70. XX stulecia tracić swój impet, a pojawiają się zastępcze kategorie: «postmodernizm», «ponowoczesność», «New Age»” (Gołąb 2011: 34). Małgorzata Woźna-Stankiewicz proponuje natomiast pojęcie postawanagrydizmu w odniesieniu do postmodernistycznej postawy kompozytorów. Termin „transawangarda” pojawia się natomiast u estetyczki i filozofki Krystyny Wilkoszewskiej, która w pracy *Wariacje na postmodernizm*, opisując postmodernizm w filozofii i sztuce, uwzględniającej literaturę, architekturę, sztuki plastyczne (malarstwo i rzeźba) i film, proponuje rezygnację z terminu „postmodernizm” na terenie sztuk plastycznych na rzecz ciągu pojęć: awangarda – neoawangarda – transawangarda, w którym to ostatnie, jako przekroczenie awangardy, ma być synonimem postmodernizmu (2008: 192). Grzegorz Dziamski, opisując sztukę awangardową, i tę, która powstawała od końca lat 70. XX wieku, wprowadził termin „trans-awangarda”, na opisanie trans-awangardy, którą rozumiał jako

przekraczającą ni mniej nie więcej tylko samą awangardę [...], i która zaatakowała kluczowe pojęcia awangardowego dyskursu – nowość, oryginalność, wyjątkowość autentyczność, samoreferencyjność, rehabilitując kategorie, które awangarda bezpowrotnie wydawało się, odesłała na śmietnik historii: manualną sprawność, malarską tradycję, komunikatywność, artystyczną aurę, figuratywność, narracyjność, subiektywizm, ekspresję pragnień i emocji, klasyczne formy, regionalne motywy [...] Trans-awangarda nie była powrotem do przeszłości, lecz – jak miało się niebawem okazać – sięgnięciem po nowe źródła inspiracji, by lepiej sprostać wyzwaniom przyszłości [...] (Dziamski 1995: 7–8).

Dziamski sztukę tego czasu określa również jako „sztukę postmodernistyczną, uznając ją jako sztukę po końcu sztuki, jako sztukę wyzwoloną z modernistycznych metanarracji oraz jako sztukę otwartą na dzisiejszą multimedialną rzeczywistość” (Dziamski 2002: 19).

Wybitny znawca postmodernizmu Jean-Francois Lyotard, omawiając trans-awangardę i neo-ekspresjonizm w publikacji *Art and Philosophy*, uznaje te formy malarskiej ekspresji za „chwilowe zapomnienie o tym wszystkim, co ludzie usiłowali osiągnąć przez całe stulecie, utratę tych wszystkich znaczeń, które wydawały się fundamentalne dla malarstwa” (Virilio 1991: 70; za: Dziamski 1995: 9).

Anna Rutkowska w swym esej o postmodernizmie pisze, że

narodził się w latach siedemdziesiątych, w kulturze tzw. wysoko rozwiniętej cywilizacji Zachodu [...] jest sumą zjawisk, dlatego lepiej mówić o nim – ponowoczesność albo ponowoczesna rzeczywistość, by nie sugerować nazwą jakichkolwiek analogii do nurtów i stylów w sztuce lub technik kompozytorskich. Owa ponowoczesność, to wielopłaszczyznowe pomieszanie elementów tzw. kultury wysokiej z elementami kultury masowej (2005: 284).

Krzysztof Baculewski, polski kompozytor, w monografii *Współczesność 1975–2000. Historia muzyki polskiej* pod redakcją Stefana Sutkowskiego, dla określenia sztuki końca XX wieku wprowadza termin „transawangarda”, jako opisujący zjawisko tożsame z postmodernizmem, nową ekspresją, postmoderną, postmodernistycznością, ponowoczesnością, posztuką (2012: 155). Baculewski podkreśla, że „jedną z tendencji tego nurtu było sięganie w różne kierunki i style, [a] poetyka transawangardy stała się jednym z przejawów postmodernistycznego, niejednorodnego i sprzecznego niekiedy świata” (2012: 171–172).

Tymczasem teoretyk muzyki Krzysztof Szwałgier przedstawia w tekście *Sonoryzm wobec współczesności* autorską wizję dokonujących się przemian we współczesnej muzyce polskiej po przełomie społecznym, który nastąpił w 1968 roku. Autor wyróżnił „trzy równoległe rozwijające się nurty konstytuujące paradygmat muzycznego postmodernizmu, jakimi są:

- esencjalizm (minimalizm, redukcjonizm, naturalizm);
- tradycjonalizm (postmoderna, nowy romantyzm, polistylistyka);
- transawangarda (późny modernizm, neoawangarda, neomodernizm);

proponując w nawiasach również alternatywne dla nich nazwy, które mają charakter postulatyczny” (2014: 26).

Transawangardę rozumie Szwałgier jako jeden z paradygmatów postmodernizmu, którego przykładem są między innymi nurty takie jak intermedialność i postsonoryzm, w które wpisuje się twórczość Tadeusza Wieleckiego (kategoria teoretyczna „gestu muzycznego”) i Lidii Zielińskiej *Muzyczne archipelagi* (2014: 25). Praktyczną realizacją idei gestu muzycznego będą zatem trzy kompozycje Wieleckiego zatytułowane *Studium gestu*, przeznaczone kolejno na klarnet, fortepian i wiolonczelę [1995], na fortepian [1997] oraz na klarnet, puzon, fortepian, wiolonczelę i kontrabas [2000].

Należy jednak podkreślić, że termin „transawangarda” ma swój rodowód w Włoszech (wł. *la transavanguardia*). Transawangarda to kierunek w sztuce, zaproponowany przez włoskiego krytyka i historyka sztuki współczesnej Achille Bonito Olivę, na określenie zjawisk w sztuce (głównie w malarstwie), obserwowanych od końca lat 70. ubiegłego stulecia, niemal równocześnie w kilku krajach (Włochy – *la transavanguardia* lub *Arte cifra*, Francja – *Nouveaux fauves* lub *La Figuration libre*, Stany Zjednoczone – *New Wave*, Skandynawia, Niemcy – *Neue Wilde*, Polska – *Nowa ekspresja*). Krytyk sztuki wyjaśnia, iż sytuując to zjawisko, sięgnął do ekspresjonizmu, którego w czystszej postaci we Włoszech nie było. Stanowi ono włoską odmianę tendencji ekspresjonistycznych w sztuce (neoekspresjonizm), wyrosłą ze sprzeciwu wobec modernizmu, formalizmu, nowatorstwa, oryginalności, spójności stylistycznej i korzystającą z tradycji w nowej odsłonie, nawiązując jednocześnie do szesnastowiecznego manieryzmu, niedookreśloności, pluralizmu stylistycznego i polisemii. Transawangarda według Olivy korzysta z twórczości istniejącej przed nią w formie cytatu prezentowanego w stylistyce ekspresjonistycznej. Genezy zjawiska krytyk dopatruje w działalności grupy włoskich artystów działających pod nazwą „Arte cifra”, w skład której wchodził: Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino i Francesco De Maria, którzy w latach 70. połączyli w swych ekspresjonistycznych dziełach figuratywność z abstrakcją. Nie postrzega tego nurtu jako tendencji awangardowych, a jako progres i przemianę w czasie w linearnym porządku dziejów sztuki. Artysta transawangardowy to artysta z jednej strony w pełni świadomy kryzysu awangardy i związanego z nią postępu i eksperymentu, z drugiej zaś nastawiony na swobodę tworzenia „treściwych” dzieł, nacechowanych głęboką ekspresją i romantyzmem. Transawangardę uważa się za wstępną fazę postmodernizmu, a nawet często zjawiska te utożsamia się. Tymczasem istnieje różnica pomiędzy nimi, którą Oliva przyrównuje do podróży z Ameryki do Europy i odwrotnie. Oliva uważa, że



transawangarda wyzwoliła artystów [...] uwolniła twórców od ideologii darwinizmu lingwistycznego, czyli koncepcji linearnej ewolucji sztuki [...] przywróciła sztuce romantyczny aspekt, dała jej tożsamość antropologiczną i terytorium, które weszło w interakcje z różnymi językami przekazu. (Oliva 2012)

„Premiera” terminu *la transanguardia* miała miejsce w 1979 roku na łamach czasopiśma „Flash Art”, w którym Oliva opublikował esej *The Italian Trans-Avantgarde* (1979: 17–20). Rok później powstała pierwsza książka (w dwóch wersjach językowych) dotycząca włoskiej transawangardy – *The Italian Trans-avantgarde, La Transanguardia Italiana* (Oliva 1980) oraz monografia o transawangardzie światowej *Trans-avantgarde international* (Oliva 1982), które zapewniły autorowi sukces na tym polu badań.

### **Prolegomena do adaptacji pojęcia „transawangardy” na teren historiografii muzyki polskiej XX wieku**

Podstawą do sformułowania autorskiego pojęcia *muzyki transawangardy*, obok założeń kierunku stworzonego na gruncie malarstwa przez Olivę, będzie terminologia zaproponowana przez Krzysztofa Sz wajgiera, Leszka Polonego, Krystynę Wilkoszewską oraz Grzegorza Dziamskiego. Brak jednoznacznej terminologii znacznie utrudnia te ustalenia i sprawia, że zasugerowane terminy na określenie zjawisk obecnych w muzyce polskiej XX wieku będą miały charakter postulatyczny.

Wybierając opozycyjne określenie trendu nowości, obecne w sztuce współczesnej – awangarda/neoawangarda, w oparciu o przedstawioną wcześniej terminologię oraz uwzględniając przełomy polityczno-społeczne i nowatorskie postawy artystyczne je cechujące, dokonano podziału muzyki polskiej kształtującej się w ubiegłym stuleciu na cztery główne fazy i reprezentujące je nurty artystyczne:

- 1918–1939 (lata międzywojenne) – awangarda (polski ekspresjonizm);
- 1939–1956 (lata okupacji, systemy totalitarne) – antyawangarda (neoklasycyzm polski, folklorizm, socrealizm);
- 1956–1968 (październikowa odwilż) – neoawangarda lub nowa awangarda (dodekafonia, serializm, sonoryzm, punktualizm, postserializm, aleatoryzm, konceptualizm, muzyka elektroniczna i konkretna, muzyka elektroakustyczna, teatr instrumentalny, happening, muzyka graficzna);
- 1968– (wydarzenia marcowe) – postawangarda lub „awangarda po awangardzie” (esencjalizm [minimalizm/unizm, redukcjonizm, spektralizm], tradycjonalizm [pluralizm stylistyczny, eklektyzm], transawangarda [neoromantyzm, neoekspresjonizm, intermedialność]).

Od 1968 roku, kiedy inni badawcze wyróżniają rozkwit tendencji postmodernistycznych w sztuce, utożsamianych raczej ze „stanem ducha i umysłu” niż z okresem historycznym, można zaproponować pojęcie postawangardy, rozumianej jako obecność „awangardy po awangardzie” czy też nowego modernizmu. Warto dodać, że kiedy zaczęto intensywnie proklamować postmodernizm w latach 70. ubiegłego stulecia, na zachodzie manifestowała grupa francuskich spektralistów, których dzieła za wiele wspólnego z postmodernizmem

nie miały – były bowiem pewną kontynuacją awangardy. Jednakże w ramach szeroko rozumianego postmodernizmu kształtują się nurty stylistyczne, które definitywnie zerwały z ideą nowości w sztuce utożsamianą z awangardą, oraz te, które z tej idei nadal korzystają, formując dzieło nowej kategorii.

Idąc zatem za partykulacją postmodernizmu, jaką proponuje Krzysztof Szwałkiewicz, podzielono postawangardę na trzy odrębne nurty stylistyczne, które wyróżniono nie z uwagi na kolejność ich następowania, lecz na dominujące w nich postawy kompozytorskie: (esencjalizm, tradycjonalizm, transawangarda). Tego typu partykulacja i zaproponowane nurty będą odnosić się również do muzyki współczesnej. Tak jak pojęcie postmodernizmu czy postmoderny przeniesiono na teren badania muzyki z terenu badań literackich, filozoficznych, architektury i wreszcie malarstwa, tak z pojęciem transawangardy może stać się podobnie.

Transawangardę autorka tekstu rozumie jako nurt stylistyczny, który nie jest prostą kontynuacją awangardy, a czymś, co następuje bezpośrednio po niej. Transawangarda jako ta specyficzna kontynuacja awangardy, pozwala zaakceptować wszystko to, co anty-sztuka odrzucała, i ukazać w zupełnie nowym świetle, akcentując zwrot do neoromantyzmu, nowej ekspresji, powrót do eksponowania treści dzieła, funkcjonowania symbolu w muzyce, stosowania tradycyjnych konstrukcji formalnych oraz nowych mediów.

Fenomen transawangardy konstytuują trzy zasadnicze nurty i kategorie estetyczne: *neo-ekspresjonizm* utożsamiany z nową ekspresją, *neoromantyzm* czy raczej *neo-romantyzm*, gdyż neoromantyzm jako nurt w muzyce polskiej już zaistniał oraz szeroko rozumiana *intermedialność*, będąca „konsekwencją coraz silniej zaznaczającej się koncepcji przekraczania granic artystycznych na drodze eksperymentalnego badania potencjału ich hybrydyzacji” (Wasilewska-Chmura 2011: 132), w której fundamentalną rolę pełni ekspansja i rozwój nowych mediów. Według autorki utwór muzyczny, który będzie spełniał kryteria transawangardy muzycznej, winien być syntezą kodów tradycji i nowoczesności, a w szczególności:

- powstać po 1975 roku;
- spełniać funkcję ekspresywną i referencjalną (Tomaszewski 2005: 14)<sup>3</sup>;
- cechować się głębokim i skrajnym emocjonalizmem;
- zewnętrzniać cechy neoromantyzmu;
- posiadać płynną, nieposzatkowaną narrację muzyczną;
- posiadać nieskomplikowaną strukturę formalną;
- może zawierać nacechowany silną ekspresją tekst słowny lub powstać w oparciu o treść literacką;
- może łączyć kilka technik i stylów kompozytorskich zaczerpniętych z przeszłości i przedstawiać je we współczesnym wcieleniu;

<sup>3</sup> Główne funkcje utworu muzycznego w przestrzeni kultury podają za Mieczysławem Tomaszewskim (por. Tomaszewski 2005).

- może być postrzegany jako artystyczna forma intermedialna, będąca integracją różnych systemów znakowych oraz technik i technologii audiowizualnych, w tym mediów elektronicznych i cyfrowych;
- może funkcjonować jako muzyka inkluzywna, „wchłaniająca, przyjmująca [...] obcy fragment w sposób z całością zestrojony [...] przejawiając się poprzez cytaty, aluzje i reminiscencje” (Tomaszewski 2005: 29)<sup>4</sup>.

Pierwsze sygnały tychże założeń obserwuje się już w twórczości kompozytorów pokolenia „Stalowej Woli” – rocznika 1951 reprezentowanego przez Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia, Eugeniusza Knapika, których twórczość okazała się przełomowa i wprowadzająca w ten nurt. W dalszej kolejności u kompozytorów urodzonych w latach 20. i 30. XX wieku, między innymi u Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Włodzimierza Kotońskiego, Tadeusza Bairda, Zbigniewa Bujarskiego, Zygmunta Krauze, Andrzeja Dobrowolskiego, Bogusława Schaeffera oraz u pokolenia młodszych od nich kompozytorów jak na przykład u Krzysztofa Knittla czy Pawła Mykietyna, którzy efekty swych działań prezentują na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Jako dzieła zapowiadające powyższe potraktować można kompozycje o tematyce religijnej Krzysztofa Pendereckiego, powstałe w 1974 roku, czyli *Przebudzenie Jakuba* na orkiestrę oraz *Magnificat* na bas solo, zespół wokalny, dwa chóry mieszane, głosy chłopiące i orkiestrę, które uchodzą za symptomatyczne muzyczne emblematy połączenia tendencji stylistycznych – odchodzącej awangardowej i nadchodzącej neoromantycznej, a tym samym wyznaczają cezury jakościowych przemian stylu Pendereckiego.

Należy zaznaczyć, że początkowo paradygmat nowej ekspresji funkcjonował w wyraźnej opozycji do awangardowej anty-sztuki. Kompozytorzy tworzący w tym paradygmacie starali się radykalnie zerwać z językiem awangardowym, zwrócić się do szerokiego grona odbiorców i zaakcentować pierwiastki romantyczne. Z biegiem czasu radykalizmy te zatarły się i twórca dalej chce odkrywać, czyli „tworzyć materiał w takich relacjach, które by pozwoliły na odsłonięcie nieznanym nam dotąd możliwości muzyki” (Schaeffer 1976: 12).

Kompozycje Zygmunta Krauze, które powstawały od końca lat 70. XX wieku cechuje powrót do przeszłości, głęboki emocjonalizm i zmienna ekspresja. Na uwagę zasługuje utwór z 2001 roku napisany w formie capriccia – *Adieu*, przeznaczony na rozstrojone pianino i orkiestrę symfoniczną. Użycie instrumentów znanych z tradycji w nowatorskim ujęciu podyktowane zostało walorami brzmieniowymi, jakie chciał Krauze uzyskać, aby zaprezentować słuchaczowi „klimat” nostalgicznych „melodyjek”.

Egzemplifikacją tego nurtu będą również utwory wykorzystujące nowe media jako źródło dźwięku, przy jednoczesnym podkreśleniu melodyki nacechowanej głębokim emocjonalizmem, których forma jest nieskomplikowana i zamknięta.

---

<sup>4</sup> Terminologia zaczerpnięta od Mieczysława Tomaszewskiego (por. Tomaszewski 2005).

Intermedialność obecna jest dla przykładu w elektroakustycznych utworach Andrzeja Dobrowolskiego powstałych po 1975 roku. Jako przykład może posłużyć utwór *Musik für Tonband und Bassklarinete* z 1980 roku, w którym zostały połączone brzmienia emitowane z tradycyjnego instrumentarium z materiałem dźwiękowym generowanym elektronicznie, a zależności zachodzące pomiędzy partią basklarnetu i taśmy magnetofonowej przypominają relacje, jakie obserwuje się w modelu „klasycznego” koncertu solowego. Z kolei kompozycja elektroniczna Dobrowolskiego *Passacaglia für TX* na taśmę magnetofonową powstała w dwóch wersjach w latach 1988–1989. Jest to pierwszy utwór, w którym kompozytor użył zaawansowanej, jak na tamtą dekadę, technologii cyfrowej i komputerowej. Tytuł utworu odnosi się do syntezatora cyfrowego firmy Yamaha typu TX, za pomocą którego wyemitowane zostały dźwięki, oraz do barokowego modelu formy. Barokowa *passacaglia* została ukazana według własnych koncepcji kompozytora przy użyciu „nowych” mediów.

Innym przykładem szeroko pojętej intermedialności jest utwór Lidii Zielińskiej zatytułowany *Siedem wysp Conrada* na brzmienia elektroniczne i dziesięć instrumentów amplifikowanych z 2007 roku, inspirowany dziełem Josepha Conrada *Freja z Siedmiu Wysp*, w którym akcent położony zostaje na uwrażliwienie słuchacza na nowe jakości brzmienia.

Warto przytoczyć w tym miejscu teorię *recyklingu* Krzysztofa Knittla, który stosował ją już od końca XX wieku, a sformułował dopiero w 2011 roku (Baculewski 2012: 271). Jak pisze Krzysztof Baculewski, „recycling polega na tym, iż kompozytor w nowym utworze używa *in extenso* bądź też *mutatis mutandis* materiału z ukończonych w bliższej lub dalszej przeszłości utworów” (2012: 272). Po raz pierwszy kompozytor wykorzystał wcześniej użyty materiał w 1994 roku w *Sonacie da camera nr 1 na trąbkę i syntezatory*. Kompozycja przeznaczona jest również, jak u Dobrowolskiego, na dwa różne media – instrument tradycyjny i „elektronikę”, przy jednoczesnym nawiązaniu do tradycji w zakresie struktury formy. Z kolei w kompozycji *Dorikos* – siedmiu miniaturach na kwartet smyczkowy i taśmę z 1977 roku Knittel prezentuje słuchaczowi syntezę materii muzycznej z rzeczywistością pozaartystyczną w formie kwartetu smyczkowego z więziennymi odgłosami zarejestrowanymi na taśmie i z wierszem Zbigniewa Herberta *Co myśli Pan Cogito o piekle*.

Kategoria hybrydyzacji może stanowić zatem jedną z podstaw intermedialnej koncepcji sztuki, a tym samym przekraczania awangardowej metanarracji *explicite*.

Systemowa konkretyzacja muzycznych emblematów tego nurtu nie jest zadaniem łatwym, gdyż wiele utworów wykazuje te korelaty. Wymienione kompozycje stanowią zatem jedynie przykłady, które jak się wydaje mają wszelkie przesłanki, aby być jednymi z reprezentatywnych dla nurtu transawangardy. Wskazanie większej ilości utworów, które w różnym stopniu będą wykazywały cechy opisanego paradygmatu, będzie możliwe dzięki przeprowadzeniu wieloaspektowej analizy i interpretacji polskiej twórczości kompozytorskiej, która powstawała po 1975 roku. Zarówno przedstawione cechy „muzycznej” transawangardy, jak i zaproponowane kompozycje wpisujące się w ten nurt mają charakter wyłącznie postulatywny i wymagają przeprowadzenia dodatkowych badań interdyscyplinarnych. Odnosząc się do słów Olivy, którymi rozpoczęto artykuł, można stwierdzić, iż awangarda powróciła jednak w nowym „wcieleniu” – w postaci, która nadaje sens i treść dziełu sztuki.

## Bibliografia

- Baculewski, K. 2012. *Współczesność 1975–2000. Historia muzyki polskiej pod redakcją Stefana Sutkowskiego*, Vol VII, Part 2, [E-book], Warszawa.
- Chłopecki, A. 2008. Mykietyna budowanie świata. *Gazeta Wyborcza*, 156: 26.
- Dahlhaus, C. 1982. O pieśniach Karola Szymanowskiego do słów Richarda Dehmela. Zu Karol Szymanowskis Dehmel-Liedern. *Res Facta*. 9: 62–78.
- Dziamski, G. 1995. *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Humaniora.
- Dziamski, G. 2002. Spoglądając na sztukę minionego wieku. *Estetyka i Krytyka*, 2(3): 1–19.
- Gołąb, M. 2011. *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością, a zmianą fonosystemu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gołąb, M. 2003. *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Jarzębska, A. 2004. *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Morawski, S., red. 2007. *Wybór pism estetycznych. Klasycy estetyki polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Morawski, S. 2007a. Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku). W: S. Morawski, red. *Wybór pism estetycznych. Klasycy estetyki polskiej*: 196–223. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Nycz, R. 2013. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Oliva, A. B. 1979. The Italian Transavantgarde. *Flash Art*, 92–93: 17–20.
- Oliva, A. B. 1980. *The Italian Trans-avantgarde*, Milan: Politi Editore.
- Oliva, A. B. 1982. *Trans-avantgarde international*, Milan: Politi Editore.
- Oliva, A. B. 2012. Krytyk musi być prorokiem (O. Święcicka, przeprowadzająca wywiad). *Art & Business*, 2012(7–8): 115–118. Źródło: [http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07\\_rozmowa\\_oliva.pdf](http://oswiecicka.files.wordpress.com/2013/01/07_rozmowa_oliva.pdf), 19.09.2014.
- Paja-Stach, J. 2007. Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych. W: A. Jarzębska, J. Paja-Stach, red. *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*: 55–73. Kraków: Musica Iagellonica.
- Polony, L. 1991. *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Rutkowska, A. 2005. Postmodernizm. W: M. Podhajski, red. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, Vol. I *Eseje*: 283–295. Gdańsk-Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku.
- Schaeffer, B. 1976. *Wstęp do kompozycji*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Skowron, Z. 1989. *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Szwajgier, K. 2014. Summary of professional accomplishments referring to a one subject series of publications *Od sonoryzmu do interfejsu. Muzyka polska w obliczu zmiany paradygmatów*, presented for the habilitation procedure.
- Tomaszewski, M. 2005. *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*. Studia i szkice. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Wasilewska-Chmura, M. 2011. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wilkoszewska, K. 2008. *Wariacje na postmodernizm*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Woźna-Stankiewicz, M. 2007. Postawy artystyczne w XX wieku i problem tradycji w autorefleksji Bairda, Kilara i Meyera. W: A. Jarzębska, J. Paja-Stach, red. *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce: 75–99*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Virilio, P. 1991. Interview. *Art. And Philosophy*. Milan: Giancarlo Politi Editore.

### Abstract

The research article discusses the concept of “the transavantgarde”—a term coined by an Italian art critic, Achille Bonito Oliva, to describe certain phenomena in visual arts (especially painting) which have appeared since the end of 1970s—and attempts to adapt it for a discussion of twentieth-century Polish music. The transavantgarde (Italian *la transanguardia*) is an Italian form of expressionism in art (neoexpressionism); it originated as a rejection of modernism, formalism, innovation, originality, and stylistic coherence and began to treat tradition in a new way, intensely referring to 16th century mannerism, ambiguity, stylistic pluralism and polysemy.

While on the one hand transavantgarde artists are fully aware of the crisis of the avantgarde experiment, on the other they aim to create content-packed works of deeply expressive and romantic character. The transavantgarde is widely considered an early stage of postmodernism, or simply its synonym. There is a difference, though, between the transavantgarde and the postmodern. Oliva speaks of a journey from America to Europe and back. My article discusses these differences, systematizes the most important stylistic aspects and aesthetic ideas and applies these observations to the study of music—a discipline Oliva did not take into consideration.

A key issue in the description of the transavantgarde in Polish music is to analyze trends that precede it, are synchronous with it and follow it in history. It is also important to trace borrowings and differences along this time axis. In order to offer an insight of this sort I first present different concepts of “modernity” and “postmodernity” that have appeared in music (and art) of the twentieth century, and then I juxtapose them with the Italian original idea of *la transanguardia*.

**Keywords:** Polish music of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century; Italian transavantgarde; postmodernism; neo-expressionism in music.