

Michalina Kmieciak

Uniwersytet Jagielloński

**Kosmopolityzm awangardy  
a możliwość pisania regionalnej historii literatury.  
Przypadek „Zenitu”  
oraz „L’art contemporain – Sztuka Współczesna”\***

**I. Regionalne historie awangardy**

Pytanie o regionalność w myśleniu o literaturze nasuwa się przede wszystkim wówczas, gdy mamy do czynienia z dość mocno skonsolidowanymi międzynarodowymi ruchami o dużym zasięgu, które – nie wiadomo tak naprawdę, kiedy i przez kogo zapoczątkowane – rozlały się po dużych obszarach i miały znaczący wpływ na przemiany estetyczne. Awangarda, jako jeden z takich ruchów, naznaczona jest wyjątkowym paradoksem. Z jednej strony stanowi ona bowiem ruch skrajnie kosmopolityczny, zdecentralizowany, w którym wymiana między artystami zachodziła zarówno za sprawą prywatnych kontaktów i migracji twórców, jak i funkcjonujących nieustannie (ale też i nieustannie się zmieniających) grup, środowisk i reprezentatywnych dla nich czasopism. Z drugiej jednak – opiera się na idei nowatorstwa, a nie powtarzalności „przenośnych idei”, które można bez większych zmian przeszczepić z jednego miejsca w drugie.

---

\* Artykuł powstał w czasie realizacji projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?” (nr rej. 21H 12 0212 81, kierownik: mgr Małgorzata Szumna).

Awangarda jednocześnie więc ma i nie ma potencjału „regionalnego”. Posiada go, ponieważ przymus nowości każe artystom tworzącym grupę w określonym miejscu i czasie zmanifestować własny, odrębny i oryginalny program. Odmienne warunki społeczno-polityczne, odmienne tradycje artystyczne i zaplecze techniczne mogłyby więc prowadzić do wykształcenia się regionalnych modeli działania. Nie posiada go jednak dlatego, że próbuje stworzyć międzynarodowy (ponadnarodowy) ruch na rzecz nowej sztuki; ruch ów musi charakteryzować się silną polityką wspólnotową, która przeciwstawi awangardę sztuce burżuazyjnej czy konserwatywnej. Nowa sztuka -izmów, szkół charakteryzuje się oczywiście wewnętrznym zróżnicowaniem, choć jednocześnie mówi jednym głosem: żąda postępu. Jeśli zaś wewnątrz się dzieli, to granice te nie idą w poprzek krajów czy regionów, ale w poprzek estetycznych przekonań.

Podejście to wymaga jednak przemyślenia i przewartościowania. Czy można awangardowe szkoły traktować niczym etykiety, jakimi opatrujemy towary? Czy można mówić o futuryzmie włoskim oraz polskim i traktować go wciąż w kategoriach wynalazku i jego reprodukcji? I czy poprowadzenie linii demarkacyjnych w inny sposób pozwoli nam napisać inną historię awangardy?

Wyodrębnianie w refleksji nad awangardą przestrzeni Europy Środkowo-Wschodniej nie jest pomysłem nowym. Pomysł ten pojawił się już w latach siedemdziesiątych w refleksji Endre Bojtára. W zaprezentowanym na łamach „Miesięcznika Literackiego” artykule *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki* badacz próbuje udowodnić, że odmienność wskazywanego kierunku zasada się przede wszystkim na hybrydyzacji rozmaitych szkół awangardy zachodniej: artyści naszego regionu starają się w sposób twórczy przeformułować postulaty swoich zachodnich kolegów. Łącząc elementy myśli ekspresjonistycznej, dadaistycznej, futurystycznej, surrealistycznej i konstruktywistycznej, powołują do życia nowe kierunki: w ten sposób Bojtár wyjaśnia powstanie czeskiego poetyzmu, serbskiego zenityzmu, a także rosyjskiego ego- i kubofuturyzmu (Bojtár 33). Jego teorii z pewnością można wiele zarzucić (ogólnikowość, mały nacisk na wskazanie różnic pomiędzy awangardą zachodnią i wschodnią oraz specyficznych relacji między nimi<sup>1</sup>). Jednocześnie stanowczość jego tezy może okazać się inspirująca.

---

<sup>1</sup> Wskazanych przez niego cech awangardy wschodnioeuropejskiej (rewolucyjność, lewicowość, optymizm, futuryzm, koncepcja „realu artystycznego”, interart) można z powodzeniem

Dziś problem odrębności środkowej Europy i jej tożsamości powraca zarówno w dyskursie historiozoficznym, antropologicznym, artystycznym, jak i literaturoznawczym. W nocie redakcyjnej pierwszego numeru „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego” z 2013 roku Ewa Paczoska i Mateusz Chmurski słusznie zastanawiają się nad „fenomenem nowoczesności jako kulturowym doświadczeniem o charakterze lokalnym” (Paczoska, Chmurski 9) i dodają ponadto, że ich celem jest

przyjrzenie się przestrzeni kulturowej nierzadko dotąd marginalizowanej [...]. Interesują nas modernistyczne peryferia i marginesy, których nie odnajdziemy np. w monumentalnych albumach poświęconych sztuce europejskiej secesji, wydawanych w krajach uznawanych i uznających się za kulturowe centrum. Interesują nas wielojęzyczność i wieloperspektywiczność tekstu regionu, zmieniające nieustannie postać przestrzeni środka, przestrzeni „pomiędzy” (Paczoska, Chmurski 11).

O ile Bojtárowi można więc zarzucić z dzisiejszej perspektywy podejmowanie próby badań wpływozoficznych, wykazujących podrzędność kierunku wschodniego (będącego konglomeratem doświadczeń zachodnich) i – poprzez jego wyodrębnienie – ukazania jego wtórności, o tyle retoryka redaktorów „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego” pozostaje zupełnie inna. W ich rozumieniu Europa Centralna posiada swoiste rozwiązania, niejednokrotnie interesujące, ale jednak wciąż marginalizowane. Celem badaczy powinno być zaś wydobywanie owych marginesów, wskazanie najciekawszych przejawów sztuki modernistycznej i udowodnienie jej wartości. Tworzenie – opozycyjnej względem krajów uznanych i uznających się za kulturowe centrum – historii kultury regionu pozwala wydobyć nie tyle marginesy czy peryferia, ile wykazać istnienie innych centrów i innych struktur organizujących zbiorową wyobraźnię. W przypadku awangardy, jeśli spojrzymy na mapę, centrami tymi będą Wiedeń (rzutujący dalej na Budapeszt i Brno), Praga, Warszawa i Kraków (rzutujące np. na Lublin czy Wilno), Bukareszt, Zagrzeb czy Belgrad.

Jednocześnie nie tylko uda się w ten sposób wydobyć z zapomnienia ważne dla rozwoju sztuki na Wschodzie nazwiska, ale – jak słusznie zauważa Grzegorz Dziamski – skonstruować (czy też zrekonstruować) historię Europy

---

użyć do interpretacji dzieł tworzonych na Zachodzie (Bojtár 33).

Środkowej – odpowiedzieć na pytanie o jej suplementarny bądź też komplementarny charakter:

otwarte pozostaje pytanie, czy coś takiego jak wspólna historia sztuki Europy Środkowej i Wschodniej w ogóle istnieje? Być może historię taką należy dopiero skonstruować, a dokładniej rzecz ujmując – zrekonstruować, w oparciu o lepiej lub gorzej opracowane historie sztuki poszczególnych krajów wschodniej Europy? Trudno w tej chwili powiedzieć, w jakim stopniu tak zrekonstruowana historia sztuki Europy Wschodniej będzie się różniła od znanej nam zachodniej wersji historii sztuki, a w jakim będzie jedynie jej uzupełnieniem, żeby nie rzec – suplementem; wiemy jednak na pewno, że pozwoli inaczej spojrzeć na sztukę Europy Wschodniej – wyrwie ją z jej narodowych systemów artystycznych i skonfrontuje z szerszą sceną artystyczną, co zapewne sprawi, że niektóre filary sztuki narodowej utracą swój blask [...]. Jeżeli jednak nie chcemy utrzymać naszego prowincjonalizmu, to musimy takie wyzwanie podjąć (Dziamski: 379–380).

## II. Wzgarda Wschodu: o paradoksalnych zapędach jugosłowiańskiej awangardy

Owe nowe centra, którymi chciałabym się tutaj przez chwilę zająć, okazały się z jednej strony bardzo podatne na oddziaływanie zachodnioeuropejskich prądów, z drugiej zaś – definitywnie się od nich odzęgnywały i wykazywały własną wobec nich wyższość. Zrodziło to paradoksalny charakter takich czasopism, jak jugosłowiański „Zenit”. Badacze wydają się zgodni; w oxfordzkim kompendium magazyków modernizmu czytamy o „Zenicie”:

Micić [...] placed works by Yugoslavian artists and writers among those of the international avant-garde, which often appeared in their original languages rather than in Serbo-Croatian translation. During the five years of its existence, *Zenit* managed to garner a significant degree of international attention (*The Oxford* 1101).

[Micić [...] umieszcza dzieła jugosłowiańskich artystów i pisarzy pomiędzy twórcami przynależącymi do międzynarodowej awangardy, którzy pojawiają się w czasopiśmie raczej w językach oryginału niż w serbsko-chorwackich tłumaczeniach. W czasie pięciu lat swojej działalności „Zenitowi” udało się wzbudzić całkiem znaczne zainteresowanie na forum międzynarodowym].

Ljubomirowi Miciciowi zależało na tym, by przynależeć do rodziny europejskiej awangardy: jego czasopismo zbierało więc i przedrukowywało najważniejsze manifesty, promowało osiągnięcia nowej sztuki Europy Środkowej (w „Zenicie” ukazywały się przedruki artykułów z polskiej „Zwrotnicy” czy węgierskiego „Ma”) i próbowało dotrzeć do odbiorców zachodnich, aby informować ich o postępowej sztuce ich własnego kraju (stąd pomysł numerów specjalnych, drukowanych po niemiecku i rosyjsku).

Jednocześnie można na jego przykładzie zaobserwować tendencję przeciwną, nieintegralistyczną i antykosmopolityczną. Krytyka Zachodu przybiera w „Zenicie” postać atakującego zdegenerowaną starą Europę Barbarogeniusza. W *Manifestie Zenityzmu* z 1921 roku, podpisanym przez Micicia, czytamy:

Pucajte opasani lanci! Rušite se predgrađa velikih i kužnih  
zapadno-evropskih gradova! Prskajte stakla pozlaćenih dvorova  
– visokih tornjeva – Narodnih Burza i Banaka!  
Uvucite se debeli ratni lihvari u masne trbuhe!  
Sakrite vaše kupljene metrese u duboke prljave džepove!  
Zar nemate stida?  
I vi slepe matere i glupi očevi, što skupo prodajete svoje nevine kćeri!  
I vi i vi podzemni crni pauci, što pletete mreže oko čistih duša  
– Slobodni Zidari!  
Zar nemate stida pijane lože?  
Vi najviše lažete – lihvari duša – umetnosti i kulture!  
Protiv vas – za Čoveka!  
Zatvori vrata Zapadna – Severna – Centralna Evropo –  
Dolaze Barbari!  
Zatvori zatvori ali

mi ćemo ipak ući.

Mi smo deca požara i vatre – mi nosimo dušu Čoveka.  
A naša duša je *izgaranje*.  
Izgaranje duše u stvaranju uzvišenja

#### ZENITIZAM

Mi smo deca požara i vatre – mi nosimo duh Čoveka.  
A duh naš je život kozmičkog *jedinstva* koje spaja Ljubav.  
Mi smo deca *barbaro-genija Jugoistoka*. (Micić, Goll, Tokin 3)

Pękajcie niebezpieczne łańcuchy! Burzcie się przedmieścia wielkich i zadzumi-  
nych zachodnioeuropejskich miast! Kruszcie się, szyby pozłacanych dworów  
– strzelistych wież – Narodowych Banków i Giełd!  
Zapadnijcie się, tłuści wojenni lichwiarze, w swoje spaśle brzuszyska!

Skryjcie zakupione metresy w swoje brudne, przepastne kieszenie!  
Dlaczego nie macie wstydu!  
I wy, ślepe matki i głupi ojcowie, co drogo sprzedajecie swoje niewinne córki!  
I wy i wy, czarne podziemne pająki, co pleciecie sieci wokół czystych dusz  
– Wolni Murarze!  
Dlaczego wstydu nie macie, łoże pijane!  
Kłamię jak najęci – lichwiarze dusz – kultury i sztuki!  
Przeciw wam – w imię *Człowieka!*  
Zamknij bramy Europo – Zachodnia – Północna – Centralna –  
Nadchodzą barbarzyńcy!  
Zamknij, zamknij, lecz

my i tak wejdziemy.

Jesteśmy dziećmi ognia i pożogi – nosimy duszę Człowieka  
A nasza dusza *płonie*  
Wypalanie duszy w kreacji *uwznioslenia*

#### ZENITYZM

Jesteśmy dziećmi Słońca i Gór – nosimy ducha Człowieka  
A duch nasz jest życiem kosmicznej *jedni* spojonej Miłością.  
Jesteśmy dziećmi *barbarogeniusza Jugowschodu* (*Głuchy brudnopis* 225–226).

Manifest przeciwstawia się przede wszystkim zgniliznie zachodniego kapitalizmu („Kruszcie się szyby połączonych dworów – strzelistych wież – Narodowych Banków i Giełd!”), ale także „lichwiarzom kultury i sztuki” – reprezentantom sztuki burżuazyjnej, konserwatywnej i wstecznej. Zenityści nie wierzą, że awangardy na Zachodzie (także naznaczone nihilizmem) poradzą sobie z upadkiem nowoczesnego człowieka. Wyzwoleniem ma się stać nadejście Barbarogeniusza Jugowschodu – barbarzyńcy, który narzuci kulturze własne, osadzone w tradycji wschodniej, rozwiązania.

Najlepszym przykładem sprzężenia fascynacji osiągnięciami zachodniej awangardy oraz chęci współuczestnictwa w tym międzynarodowym ruchu z jednoczesną nienawiścią wobec wypracowanych przez nią jakości jest tzw. niemiecki numer „Zenitu” z lipca 1922 roku. O ile bowiem analogiczny numer rosyjski był zredagowany we współpracy z El Lissitzkim i Ilią Erenburgiem, to niemiecki zeszyt zawierał tłumaczenia serbskich tekstów dotyczących bałkanizacji Europy oraz wiersze Micicia i Poljanskiego (*The Oxford* 1104). Nie chodziło więc o prezentację osiągnięć zachodnich kolegów ani o nawiązanie z nimi dialogu – był to raczej cios wymierzony w Europę Zachodnią, co jednak ważne – cios precyzyjnie uderzający w obecne w Niemczech ruchy Dada. Początkowo

wspólne fascynacje dadaizmem Dragana Aleksicia i Branko Ve Poljanskiego zaczynają się rozchodzić: Aleksćić publikuje broszury *Dada Tank* oraz *Dada Jazz*, w których przedrukowuje – obok własnych tekstów – najważniejszych przedstawicieli ruchu zachodniego – Tzarę, Schwittersa, Hausmanna. Poljanski, niejako w opozycji do niego, dołącza do „Zenitu” druk *Dada Jok* (po polsku: *Dada Nie*), który może być traktowany jako negacja dadaizmu, ale – nawet jeśli tak go przeczytamy – idealnie wpasowuje się w dadaistyczną strategię zaprzeczania znaną z manifestu Tzary: „ten, kto nie jest dadaistą, ten jest dadaistą”. Poljanski pisze:

Dada! Pandada! Ultradada! Hiperdada! Tko te upoznao nije ne zna za tvoju klakelersku nonšalansu. Dada Europa hereditarni lues! Tko je prvi dada! Tristian Tzara! Rumunj! Degenerirano intelektualno prasense / Odojak. I zato ljubim dadu, jer volim sveže odojke na ražnju pečene! Ja sam dadaist!

Antidada pobeđuje. Ja sam antidada, jer sam oksvrnuo Anu Blume u nekom praškom parku. (Ve Poljanski 7)

Dada! Pandada! Ultradada! Hiperdada! Kto Cię jeszcze nie poznał, nie ma pojęcia o twojej wodzirejskiej nonszalancji! Dada Europa genetyczny syfilis! Kto był pierwszym dada! Tristan Tzara! Rumun! Zdegenerowane intelektualne prosię – Wieprzek. I całuję dada, ponieważ kocham świeże prosięta na ruszcie pieczone! Jestem dadaistą!

Antydada zwycięża. Jestem antydada, ponieważ zbzcześciłem Annę Blume w pewnym praskim parku (*Głuchy brudnopis* 307).

W jego tekście widzimy więc pierwotną fascynację dadaizmem, znajomość rzeczy i jej przyswojenie. Poljanski rozprawia się z nurtem jego własnymi środkami. Lektura dadaistów zmusza go jednak do dokonania aktu „zbeszczeczenia” Anny Blume: przekreślenia awangardy jako tradycji i tworzenia własnej, bałkańskiej sztuki nowoczesnej. W tych poczynaniach, w dużo mniej subtelny sposób, sekunduje mu brat Ljubomir Micić, który w *Pozdrowieniach dla DaDaJok* napisze:

Danas još širi se kao pegavac preko epigona i mistifikatora u kabaretima, barovima, šantanima. Uspješno zabavlja šibere, bankare i hohštaplere. Sav mondeni svet vole dadaizam jer on je njihov najbolji izraz. Dve paralelne kulminacije zapadnih „kultura”. Dva čina, koja zaudaraju po gnoju i gnjiležu. (Micić 4)

Dzisiaj, niczym tyfus, dadaizm wciąż jeszcze szerzy się wśród epigonów i mistyfikatorów w kabaretach, barach i spelunach. Z powodzeniem zabawia spekulantów,

bankierów i hołsztaplerów. Cała śmietanka towarzyska kocha dadaizm, dlatego że jest jej najlepszym środkiem wyrazu. Dwie paralelne kulminacje „zachodnich” kultur. Dwa występki, za którymi ciągnie się zapach gnoju i zgnilizny (*Gluchy brudnopis* 311).

I podsumuje je okrzykiem:

Na nama zenitistima je u prvom redu da mu pomognemo i prokrčimo put u – absurd. Mi to i činimo. Licem u lice: Napred! Zdravo „DADA-JOK”. Živeo DADA! JOK! JOK! JOK! (Micić 4)

Obowiązek pomocy i utorowania drogi... w absurd spoczywa w pierwszej kolejności na nas, zenitystach. Czynimy to. Oko w oko: Naprzód! Cześć „DADA-JOK”. Niech żyje DADA! JOK! JOK! JOK! (*Gluchy brudnopis* 312).

Mimo internacjonalistycznych zapędów „Zenit” próbuje się przede wszystkim przebić do awangardowej świadomości jako pismo swoiście bałkańskie, promujące jugosłowiańską sztukę i kulturę, mówiące nie kosmopolitycznej nijakości. Pogarda, z jaką odnosi się on do sztuki Zachodu, także tej awangardy, która – zdaniem Micića już się przeterminowała – wynika nie tyle z kompleksu, ile z potrzeby budowania własnej artystycznej tożsamości: Micić nie boi się nawiązywać do poprzedników, nie boi się ich drukować i nie obawia się, iż przyćmią jego oryginalność. Wierzy jednak w odrodzenie ducha Wschodu, który awangardę zdefiniuje na nowo.

### III. Kosmopolityzm „L’art contemporain”

Cóż jednak zrobić w sytuacji, gdy na warsztat bierzemy jedno z najważniejszych międzynarodowych czasopism zrodzonych z polskiej inicjatywy – wydawaną w Paryżu *Sztukę współczesną*? Jej założyciel, Jan Brzękowski, nie tylko w latach 1929–1930 (kiedy ukazują się trzy numery) mieszka we Francji, uczestniczy w tamtejszym życiu artystycznym (przede wszystkim obraca się w kręgach malarzy, czemu daje wyraz we wspomnieniach o gromadzeniu obrazów do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej Grupy „a.r.”), ale także aspiruje do miana poety dwujęzycznego (po francusku ukazały się jego tomy *Spectacle métallique* [1937] oraz *Nuits végétales* [1938], choć już w 1929 wydał w biblioteczce *L’Esprit Nouveau* swój tomik *Na katodzie*). Jego postawa wydaje



się z pozoru absolutnie kosmopolityczna; fascynacja kulturą francuską, której udało się już w pełni przyswoić i zaakceptować nową sztukę – niepodważalna. W jaki sposób włączyć działalność Brzękowskiego i Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej w próby szkicowania regionalnej historii awangardy? Co oznaczało pojawienie się „L'art contemporain” dla artystów polskich, a co dla Francuzów? W jakim stopniu pismo to jest – zgodnie z założeniem – międzynarodowe, a w jakim – wyrasta z przekonania o łączeniu się różnych centrów?

Na początek kilka faktów. Po pierwsze, warto przyjrzeć się najpierw redakcji czasopisma. Brzękowski i Grabowska od początku starali się, by akcenty polskie i francuskie rozkładały się w nim równomiernie. Już w pierwszym numerze znajdziemy około dziesięciu bardzo podówczas znanych i cenionych paryskich twórców (m.in. Desnos, Léger, Ozenfant, Picasso), w drugim zaś ich liczba wzrasta – już połowa zaangażowanych w tworzenie „L'art contemporain” to malarze oraz pisarze związani z Francją i stanowiący trzon tamtejszej awangardy (Arp, Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Léger, Miró, Ozenfant czy Tzara). Drugą połową to Polacy emigracyjni (jak sam Brzękowski czy Stażewski) oraz twórcy pozostający w Polsce, o wyrobionej już renomie w kręgach nowej sztuki (Czechowicz, Kurek, Peiper, Przyboś czy Syrkus).

Co ciekawe, przedstawiciele „grupy francuskiej” byli często związani ze środowiskami surrealistycznymi i dadaistycznymi; Polacy natomiast reprezentowali raczej nachylenie konstruktywistyczno-funkcjonalne. Fakt ten, który odnotowuję już teraz, może się okazać nie bez znaczenia i zapewne powróci jeszcze w moich rozważaniach.

Druga rzecz, na którą chciałabym teraz zwrócić uwagę, to notka wieńcząca ostatni opublikowany numer *Sztuki*. ... Mówi ona wiele o celach, jakie stawiali sobie jej twórcy, choć nie dotyczy bezpośrednio zagadnień merytorycznych. Chodzi o wyjaśnienie zamieszczone pod krytyką Picassa pióra Brzękowskiego:

Nasze wystąpienie przeciw Picassowi mogłoby wywołać w kraju niepowołane komentarze, pochodzące od patentowanych i zaprzyśiężonych wrogów Nowej Sztuki. Pismo nasze z racji swego dwujęzycznego charakteru posiada dwojakie zadania, które czasem mogą wejść ze sobą w kolizję. To co na gruncie paryskim jest bardzo pożądanym, może mieć złe skutki w Polsce. [...] Podkreślamy: Nowa Sztuka we Francji zdobyła już wszystkie możliwe pozycje; może więc sobie pozwolić na wewnętrzną polemikę. Podkreślamy: Występujemy przeciw Picassowi w imię idei rygoru i dyscypliny moralnej, a przeciw «natchnieniu» i temu, co

jest w nim z zeszłego stulecia. Zabramy: wrogom Nowej Sztuki przekręcania celów i faktów (Brzękowski 1930c: 103).

Brzękowski jasno zarysowuje tutaj różnicę między Francją a Polską: nasz odbiorca jest wciąż jeszcze zacofany, jeśli idzie o recepcję nowej sztuki, niegotowy na jej krytyczną ocenę; to, co we Francji już się dokonało (sztuka eksperymentalna weszła bowiem w fazę autorefleksji), w Polsce pozostaje niemożliwością: awangarda musi nieustannie bronić swoich pozycji<sup>2</sup>.

Ten sposób myślenia stawia polską awangardę z pewnością w sytuacji młodszej siostry, która nie weszła jeszcze w dorosłość. Brzękowski, jako polski artysta, ale także uczestnik francuskiego życia artystycznego, pragnie ją niejako z ową dorosłością oswajać – prezentując nowe zjawiska zachodnie, porządkując w *Kilometrażach* awangardowe „-izmy” i wyznaczając im miejsce w rozwoju nowej sztuki, podejmując dyskusję na temat surrealizmu czy Picassa. Jednocześnie przedstawia polską sztukę w „wielkim świecie”; opublikowany w numerze drugim jedynie po francusku artykuł Jana Berety *La poésie polonaise d'aujourd'hui* dokumentuje rozwój polskiej poezji eksperymentalnej, poczynając od futuryzującego Jerzego Jankowskiego, a na *Almanachu Nowej Sztuki* kończąc.

Co nam to mówi o koncepcji Brzękowskiego? Zestawiając bowiem owe dwa niby mało znaczące fakty: dwujęzyczną i wielokulturową redakcję oraz notkę sytuującą polską nowoczesność w tyle za francuską, moglibyśmy powiedzieć nie tylko o kosmopolitycznych zapędach autora *Na katodzie*, ale wręcz o jego aspirowaniu do świata zachodniego, próbach odrzucenia jakiegokolwiek myśli o swoistości polskiej awangardy.

I rzeczywiście, w *Sztuce współczesnej* jasno widać potrzebę wypowiedziania się o nowoczesności z pozycji ugruntowanej; Brzękowski chce udowodnić nam, że jest artystą dojrzałym, świadomym historii ruchów awangardowych, a nie

---

<sup>2</sup> Co potwierdzą wydarzenia z roku 1932, kiedy przyznanie Władysławowi Strzemińskiemu Nagrody Miasta Łodzi zakończy się skandalem i słowną przepychanką na łamach mniej i bardziej poważnych magazynów. Zob. m.in. opis uroczystości jej wręczenia w „Sztukach Pięknych” (zatytułowany zresztą w wyjątkowo obraźliwy dla malarza sposób *Nagroda, stypendjum czy zaopatrzenie inwalidzkie miasta Łodzi?*): „W tej samej bowiem chwili na sali rozległy się gwizdy i krzyki. Z galerji, przeznaczonej dla publiczności, wybiegł na salę łódzki popularny artysta malarz, p. Wacław Dobrowolski, wraz z kilku swymi uczniami i błyskawicznie rozwiesili na ścianach plakaty z napisami: «Hańba wyrotowcom w sztuce!», «Precz z bolszewizmem w sztuce!», «Protestujemy przeciwko nagrodzie!»” (*Nagroda* 190).

nastawionym na szok poznawczy plagiatozem nowych „-izmów”. W trzecim *Kilometrażu* pisze wprost:

Nowa Sztuka nie jest tylko burzeniem tradycji – jest czymś więcej. Jest tworzeniem i obecnie także ustalaniem nowych wartości, których zaczątki znajdują się w dawnej sztuce. [...] Nowa sztuka jest więc w znacznej mierze wynikiem ewolucji, której podlegało malarstwo i poezja (Brzękowski, 1930b: 91).

Pisząc te słowa na początku lat trzydziestych, próbuje głosić je z perspektywy francuskiej, w której awangarda ulega już pewnemu przedawnieniu, a wręcz – przede wszystkim za sprawą kubizmu – kodyfikacji oraz instytucjonalizacji. W Polsce sytuacja nie wygląda jednak tak dobrze; nowa sztuka, owszem, traci swój impet z lat dwudziestych, jednak próbuje wciąż z jednej strony – zdobyć uznanie, nie idąc na kompromisy (*casus* Strzebińskiego i jego burzliwego wystąpienia z Praesensu), z drugiej zaś – odnaleźć dla siebie miejsce w ramach pewnych tradycji (druga awangarda lubelska).

Brzękowski krytykuje więc w *Sztuce współczesnej* przede wszystkim nienowoczesny charakter polskiej publiczności; tworzy pismo międzynarodowe, aby polska awangarda znalazła wreszcie szeroką publiczność tam, gdzie może zostać zrozumiana i aby zaistniała jako równy dyskutant w polemikach dotyczących nowej sztuki.

W dyskusji nad rolą i znaczeniem surrealizmu autor *Tętna* reprezentuje bowiem niewątpliwie „stronictwo polskie” redakcji. Numer drugi w zasadzie w całości zostaje poświęcony kwestii rozliczenia z surrealizmem. Co ciekawe, Brzękowski i Georges Hugnet tworzą w nim swoisty dwugłos na temat francuskiej szkoły. W ich artykułach (*Kilometrażu* oraz *Z Francji do Polski*) pojawiają się właściwie identyczne tezy. Po pierwsze, obaj autorzy odmawiają surrealizmowi mocnego stanowiska estetycznego i traktują go raczej jako zjawisko towarzyskie. Brzękowski:

Nadrealizm (rok patentu 1924) był ostatnią nowością. Trzeba dodać: bardzo względną nowością. Wyrażając się ściślej: istnieje mocno skonsolidowana grupa «nadrealistów». Jako kierunek – stoi nadrealizm pod znakiem zapytania (Brzękowski, 1930a: 52).

Hugnet:

Grupa nadrealistów, pomimo iż zgromadziła ludzi [...], była jednak zazwyczaj zbyt dużym ubijaniem masła, prostytutką uczuć, postaw i racji życia (Hugnet, 1930: 66).

Po drugie, obaj doceniają poszczególnych twórców i dzieła nadrealistyczne, choć nie uznają szkoły jako znaczącej propozycji artystycznej, i twierdzą, że prowadzi ona raczej do naśladowania dość płytko sformułowanej poetyki. Brzękowski:

Potępiając nadrealizm jako metodę – nie należy potępiać równocześnie wszystkich dzieł nadrealistycznych. Musimy przyznać nadrealistom, że mają w swym gronie wielu bardzo zdolnych artystów, którzy – dzięki sile swego talentu i odchyleniom od nadrealistycznej metody – tworzyli dzieła prawdziwe i mocne (Brzękowski 1930a: 52).

Hugnet:

Nie chciałbym odbierać wartości pewnym malarzom, których lubię i których podziwiam: Masson, Max Ernst, Miró [...] (Hugnet, 1930: 66).

U Brzękowskiego znajdziemy wśród „ocalonych” od surrealistycznej metody dokładnie tych samych twórców. Poglądy i oceny poety oraz grafika wydają się bardzo podobne; jednocześnie ich recepta na nową sztukę znacząco się od siebie różni. Pokazuje modelowo, w jakie dwie strony rozchodzi się polska i francuska myśl awangardowa.

Brzękowski bardzo mocno – zgodnie z profilem polskiej strony redakcji – opowiada się za ideałem konstruktywnej pracy nad opanowaniem zdobyczy już istniejących. Reprezentuje postawę syntetyzującą i pojednawczą; pragnie – niczym Strzebiński w *Dualizmie i unizmie* – dostrzec prawidłowości rządzące sztuką i wyprowadzić z nich logiczne rozwiązanie. Hugnet zapala się zaś do dalszych poszukiwań absolutnie nowego:

Poezja potrzebuje czegoś innego, przestrzeni, której jej się odmawia, młodości która odurza i ożywia, nagości! [...] Zniszczmy te reguły i ten wybór, który staje się tylko nową formą zewnętrzną dobrego smaku, tę rewolucyjną poezję do użytku mieszczaństwa (Hugnet, 1930: 66).

Francuski grafik chce, aby poezja podlegała instynktownemu rozwojowi, znosiła swoje własne granice – trudno jednak powiedzieć, do czego owo „rozszerzanie pola wolności” miałoby ją zaprowadzić. Wizja Hugneta sytuuje się po stronie skrajnej utopijności, która – co znaczące – charakteryzowała awangardę u jej początków. Powtarza on gesty właściwe futurystom; pragnie „ożywić” awangardę, skazując ją znów na poszukiwanie „ducha niezależnego, który pragnie przejawiać się bez kontroli”.

Brzękowski wydaje się jak najdalszy od tego rodzaju propozycji. Mimo że łączy go z Hugnetem wyjściowa ocena surrealizmu, pragnie przeciwstawić mu swój integralizm, a później metarealizm: fuzję „spontanizacji asocjacji” oraz „świadomej, twórczej pracy” (Brzękowski, 1976: 39). W drugim *Kilometrażu* pisze:

Po gorączkowej dobie szukania nowości i kultu dla niej, wynikłego z chęci przeciwstawienia się panującej jeszcze „dawności” – weszliśmy w dobę ustalania się, pracy. Pracy posługującej się już wszystkimi zdobyczami wniesionymi przez nowe prądy (Brzękowski, 1930a: 52).

Praca nad surrealizmem polega zaś na połączeniu go z tym, co – pozornie – najbardziej mu obce: myślą konstruktywistyczną, która Brzękowskiemu pozostaje wciąż bliska po okresie zwrotnicowym.

#### IV. Co zostaje z regionów?

Czy można jednak na tej podstawie sformułować tezę, iż Brzękowski w *Sztuce współczesnej* broni regionalnego potencjału Europy Środkowej? Czy przenosi do Paryża swoje awangardowe centrum?

Wydaje się, że nie do końca tak jest. Brzękowski ewidentnie opowiada się po stronie awangardowej wspólnoty międzynarodowej; nie dzieli Europy na części. Jednocześnie zdaje sobie sprawę ze swoistości sztuki polskiej; próbuje odnaleźć jej dominantę (*Sztuka współczesna* ewidentnie pragnie zaprezentować francuskiemu odbiorcy osiągnięcia konstruktywizmu: z artykułu Berety o poezji dowiadujemy się o wyższości awangardy krakowskiej nad warszawskimi eksperymentami, a także o zastoju po zakończeniu działalności „Zwrotnicy”; przedrukowuje się prace Syrkusa i Strzemińskiego, reklamuje działalność „a.r.”)

i wpisać się w dążenie do racjonalizacji argumentów artystycznych (znać tutaj żywszą wówczas współpracę ze Strzezińskim oraz Przybosiem) oraz ekonomicznej środków ekspresji (widać to nawet w porównaniu ironicznego stylu Brzękowskiego i skrajnie ekspresywnego stylu Hugneta).

*Sztuka współczesna* stwarza więc możliwość do traktowania jej jako jednego z właściwych Europie Środkowo-Wschodniej modeli działania względem publiczności zachodniej, a także jako jedną z obecnych w regionie strategii nawiązywania międzynarodowego dialogu. Inne – właściwe serbskiemu „Zenitowi” czy rumuńskiemu „Integralowi” – zmienia dialog w jawny spór i zaproponują w miejsce pojednawczego kosmopolityzmu, walkę o ideologiczną niezależność.

Równoległe prześledzenie ich jednoczesnego uwikłania w pojęcia kosmopolityzmu i narodowej odrębności, uniwersalizmu i nacjonalizmu, a wreszcie naśladownictwa i nowości pozwoli nakreślić mapę Europy Środka i – zgodnie z intuicją Grzegorza Dziamskiego – zerwać z dominacją narodowego punktu widzenia (Dziamski 388). Wówczas wkroczymy na drogę, którą wskazali nam Timothy O. Benson i Éva Forgács, konstruując świetną antologię *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910–1930*: zaczniemy szkicować mapy kosmopolitycznych stolic, w których z całą mocą ujawnia się konflikt regionalnego i międzynarodowego (*Between Worlds* 22). Awangarda Europy Środkowej zaprezentuje wówczas swoją naczelną właściwość:

Duality between the regional and the cosmopolitan as they furthered dialogue interconnecting the two. At times creating, at times contributing to, and at times adopting the unfolding narrative of the European avant-garde, multicentered and multinational Central Europe has not yet been fully appreciated for its impact (*Between Worlds* 39).

[dualizm pomiędzy regionalnym a kosmopolitycznym oraz dialog, który prowadzi do ich głębszego połączenia. Niekiedy tworząc, a niekiedy przyczyniając się do tworzenia, niekiedy zaś przystosowując do rozwijającej się narracji europejskiej awangardy, policentryczna i wielonarodowa Europa Środkowa nie została jeszcze w pełni doceniona].

## Bibliografia

- Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910–1930*. Red. T.O. Benson, É. Forgács, Cambridge, Mass.–London: The MIT Press, 2002.
- Bojtár, Endre. „Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki”. *Miesięcznik Literacki* 11 (1973): 31–44.
- Brzękowski, Jan. „Kilometraż 2”. *L'art contemporain – Sztuka Współczesna* 2 (1930a): 52–53.
- . „Kilometraż 3”. *L'art contemporain – Sztuka Współczesna* 3 (1930b): 91–92.
- . „Wystąpienie przeciw Pikassowi”. *L'art contemporain – Sztuka Współczesna* 3 (1930c): 103.
- . *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- Dziamski, Grzegorz. „Awangarda Europy Wschodniej”. *Wiek awangardy*. Red. L. Bieszczad, Kraków: Universitas, 2006, 377–389.
- Gluchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Red. J. Kornhauser, K. Siewior. Przeł. K. Siewior i in. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.
- Hugnet, Georges. „Z Francji do Polski”. *L'art contemporain – Sztuka Współczesna* 2 (1930): 66.
- . „Nagroda, stypendjum czy zaopatrzenie inwalidzkie miasta Łodzi?”. *Sztuki Piękne* 8 (1932): 190.
- Micić, Ljubomir, Ivan Goll, Boško Tokin. *Manifest zenitizma*. Zagreb: 1. knjiga Biblioteke Zenit, 1921.
- . „Ja pozdravljam DaDaJok”. *Dada Jok* (1922): 4.
- Paczoska, Ewa, Mateusz Chmurski. „Słowo od redaktorów”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 1–2 (2013): 9–12.
- Ve Poljanski, Branko. „Dada Antidada”. *Dada Jok* (1922): 7.
- . *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. 3: *Europe 1880–1940*. Part II. Ed. P. Brooker et al. Oxford: Oxford University Press, 2013.

**The Prospect of Writing Regional Literary History  
in the Context of Avant-Garde Cosmopolitanism:  
the Case of *Zenith* and *Contemporary Art – L'art contemporain***

**Summary**

The avant-garde movements of Central and Eastern Europe are often confronted with the accusation of imitating Western European as well as Russian models. In response to such accusations, they emphasize their cosmopolitan approach to the avant-garde project. This attitude is manifested in a number of journals, multilingual and transnational in character (*Contemporary Art – L'art contemporain*, *Zenith* and *Integral* published in Poland, former Yugoslavia (currently Serbia) and Romania, respectively).

In my analysis of the Polish avant-garde journal *Sztuka współczesna – L'art contemporain* (*Contemporary Art – L'art contemporain*), launched in 1929 by Jan Brzękowski, I address the relation between French surrealism and Brzękowski's metarealism by presenting his conception as a manifestation of critical iteration. In my examination of the Serbian journal *Zenit* (*Zenith*), I try to show the ways in which the Eastern European avant-garde tried to demystify and dismantle the myths of modern art conceived by Western European artists. I give special consideration to the following: the function of avant-garde journals as a binding force between various centers of avant-garde activity, their role as a platform for Western ideas subject to revision and/or modification by Central European avant-gardists (the problem of influence), as well as their critical/uncritical approach towards these novelties. Of great significance is the question of the programmatically transnational character of the avant-garde, in the context of which, at least theoretically, the quest for influence while evaluating this phenomenon should be dismissed as irrelevant. Quite conversely, however, it gets consolidated.

By asking whether the history of Central and Eastern European avant-garde is pertinent, I propose a model of thinking about the experimental art of that part of Europe dissimilar from the one revolving around imitation.

*(Trans. by Marta Kmiecik)*

**Keywords:** avant-garde, zenithism, Central Europe, metarealism, Jan Brzękowski

**Słowa kluczowe:** awangarda, zenityzm, Europa Środkowa, metaralizm, Jan Brzękowski