

JOANNA ORSKA  
Uniwersytet Wrocławski

## Pełzająca rewolucja. Awangardowe transfery poetyckie Europy Środkowo-Wschodniej (na przykładzie powojennego surrealizmu)

Autorzy wstępu do publikacji *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej* – Kinga Siewior i Jakub Kornhauser – wskazują na fenomen „paralelnych zjawisk” w rozwoju awangard mniejszych narodów słowiańskich, w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku pomiędzy odzyskaną niepodległością i kształtowaniem państwowości, a wkrótce w polu wpływów Związku Radzieckiego<sup>1</sup>. Często bliźniacze rozwiązania artystyczne formują się

- 1 Podczas, gdy polskie, literaturoznawcze definicje modernizmu przed rokiem 1989 zupełnie nie przystawały do zachodnich (francuskich, niemieckich, angielskich, amerykańskich), w polskiej debacie o sztuce i kulturze pojęcia dotyczące nowoczesności i będące źródłem wielu teoretycznych debat, wpisywały się w znaczenia związane z nimi na bardziej transnarodowych zasadach. Najlepszą reprezentacją dla sposobu ich funkcjonowania są same już tytuły imponujących syntez dwudziestowiecznej sztuki polskiej czy całego regionu Europy w sferze wpływów sowieckich sztuki: *Znaczenia modernizmu* (1999) i *Awangarda w cieniu Jałty* (2005) Piotra Piotrowskiego. W perspektywie literaturoznawczej nawet samo pojęcie neoawangardy w literaturze jako szczególnego sposobu uprawiania (przede wszystkim) poezji nowoczesnej, wprowadzane jest w bardziej uporządkowany sposób dopiero od niedawna. Tezy stawiane w polskiej dyskusji o „nieobecności polskiego surrealizmu” także różnią się wobec siebie znacząco w obszarze sztuki i literatury; pewne transnarodowe współdziałanie powojennych środowisk surrealistycznych, na przykład w ruchu PHAZES, nie znajduje

na tzw. marginesach Europy z różnych przyczyn, a w podobnym czasie – co odpowiada tezom decentrującej perspektywy badań nad awangardą (Friedman 2007: 37–38; Kornhauser, Siewior 2014: 13). Chodzi przy tym o transfery awangardowe o transnarodowym charakterze, wobec których regionalizacja i historyczno-polityczne partykularyzmy stanowią elementy dla literatury i sztuki poszczególnych państw wprawdzie charakterystyczne i produktywne, ale niekoniecznie pierwszorzędne w kategoriach programu artystycznego. Przedwojenni artyści Czechosłowacji, Rumunii, Serbii, Chorwacji i Słowenii czy Polski pozostawali raczej zwróceniu ku swoistemu, kulturotwórczemu „centrum” w rozumieniu Pascale Casanovy (Casanova 2017: 16–17) – w odniesieniu do surrealizmu stanowiłaby je francuska grupa surrealistów André Bretona – niż dążyli do sąsiedzkiej wymiany na kształt ruchów politycznych fundowanych działaniami III Międzynarodówki – z którymi pozostawali nb. w bliskich relacjach. Pamiętać należałoby jednak o „dwojakim” (co najmniej) uwarunkowaniu przepływów artystycznych idei awangardowych dwudziestolecia, szczególnie widocznym w tym regionie Europy.

W przypadku transferów surrealizmu, do których będę się odwoływać dla przykładu, należy uwzględnić jako równorzędną inspirację płynącą z ośrodków

właściwie odbicia w perspektywie zjawisk literackich. Rozdział pomiędzy mediami sztuki awangardowej i neoawangardowej, wielomedialnej i transmedialnie podchodzącej do własnych środków wyrazu, powoduje, że refleksja nad surrealizmem rozumianym w kategoriach programu artystycznego, który byłby kolektywnie realizowanym programem „dla kultury”, oznacza także najczęściej marginalizowanie któregoś z jej przejawów, ze względu na zamknięcie i profesjonalizację dyscyplin, które się do tych mediów odnoszą. Przekraczanie ich granic obwarowane jest licznymi warunkami, wymaga całego szeregu zastrzeżeń, nawet jeśli – jak znowu w przypadku surrealizmu – właśnie narzędzia komparatystyczne wydawałyby się jedynymi słusznymi dla objęcia całości zjawisk kreowanych przez przedwojenne i powojenne artystyczne kolektywy. W tym artykule ze względu na jego niewielką objętość i charakter przyczynku do badań jestem zmuszona podążyć jednak tradycyjnym tropem: piszę więc o transferze awangardowym wyłącznie w sferze eksperymentalnej poezji i to ściśle powojennej, do sztuki w ogóle odnosząc się jedynie na porządkującej, historycznej zasadzie. Tekst ten nie dotyczy czechosłowackiego czy jugosłowiańskiego surrealizmu po wojnie, zwłaszcza nie podejmuje kwestii związanych z surrealistycznym malarstwem, sztukami eksperymentującymi z filmem i fotografią; nie wynika z ambicji syntetyzujących, nie jest próbą przedstawienia całości powojennych, surrealistycznych zjawisk. W odniesieniu do awangardowych transferów, odbywających się poprzez tłumaczenia poezji, próbuję tylko zebrać i porównać pewne fakty decydujące o ich charakterze i kształcie, wynikających także z administrowania kulturą w bloku wschodnim po II wojnie światowej. Za uwagi i uważną lekturę ostatecznej wersji artykułu dziękuję prof. Liborowi Martinkowi.

sztuki, także w odniesieniu do poezji eksperymentalnej rodzącego się Związku Radzieckiego, wraz z konstruktywizmem i rosyjskim kubofuturyzmem na czele. We wczesnych projektach radzieckiej awangardy marzenie o zlikwidowaniu granicy pomiędzy sztuką a życiem nabierało jak najbardziej sur-realnego, a zarazem całkiem spójnego z rzeczywistością wymiaru. Nic dziwnego, że oczy awangardystów, przejętych utopią zmieniania świata poprzez działania artystyczne, równie często, co w kierunku Paryża, zwracały się na Wschód – ku bolszewickiej Rosji. Idee surrealistów przejawiających takie sympatie były zgodne z duchem internacjonalizmu i kosmopolityzmu II i III Międzynarodówki, a czasem wynikały wprost z akcesu do propagandy Kominternu (jak w przedwojennej Czechosłowacji). Wczesne programy awangard Środkowo-Wschodniej Europy, bez mała równoległe do wystąpień Bretona, często zakładały łączenie zaangażowanych przesłanek konstruktywistycznych z postulatami eksperymentu zmierzającego do eksplorowania „anty-realistycznych” możliwości przedstawiania nowoczesnego świata. W tym duchu pisał w roku 1922 jeden z teoretyków polskiej, ściśle formalistycznej awangardy: „poprzez samowolne spokrewnianie pojęć, tworzenie związków pojęciowych, *którym w świecie realnym nic nie odpowiada*” (Peiper 1972: 54–55). Było to zjawisko typowe dla niedawnych futurystów – jak w przypadku Anatola Sterna, który już na etapie przynależności do bliskiej surrealizmowi grupy „Almanachu Nowej Sztuki” współtworzący jej program wraz z tłumaczem *Strefy Apollinaire’a*, Adamem Ważykiem. Czy dla powiązanego zarówno z Awangardą Krakowską, jak i z grupą „a.r.” konstruktywisty Jana Brzękowskiego, najmocniej może odwołującego się u nas do francuskiego surrealizmu poprzez program „Poezji integralnej” (1933). Steven A. Mansbach, badacz wschodnioeuropejskiego modernizmu zauważa, że serbscy surrealiści: Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić, Djordje Kostić, nierezygnujący z technicznej wirtuozerii poezji, również inspirowali się konstruktywizmem o radzieckiej właśnie proveniencji (Mansbach 1999: 234). Zwłaszcza Monny de Bouly – m.in. jako autor surrealistycznej prozy-scenariusza filmowego *Doktor Hipnison ili Tehnika Života* (Technika życia doktora Hypnisona) – używał w swoich prozo-poematkach precyzyjnych artystycznych rozwiązań (Djurić 2003: 77). Serbowie przypominaliby w tym polskich awangardowych poetów, czujących niedosyt, jeśli chodzi o literackie koncepcje Bretona, sprowadzającego kwestie pisania do czystego automatyzmu (Ważyk 1976: 141). Ekspresjonistycznym charakterem, pokrewnym, jak chciał Aleš Erjavec, w pewnych względach surrealizmowi, posiadał konstruktywistyczny z zasady „zenityzm” Ljubomira Micia, z jego koncepcją „barbarogeniusza” jako propozycją odnowienia sztuki – mającą stanowić dar Wschodu dla Zachodu. Kiedy Micić w 1922 roku w Berlinie zaprosił do współpracy przy czasopiśmie Ilję Erenburga

i El Lissitzky'ego, decydującą rolę w jego programie sztuki zaczął odgrywać właśnie radziecki wariant konstruktywistycznych idei; „Zenit”, ukazujący się najpierw w Zagrzebiu, a od 1923 w Belgradzie, został w 1926 zamknięty ze względu na sympatie probolszewickie (Kocot, Siewior 2014: 229; Erjavec 2003b: 42–43, 48). Program artystyczno-krytyczny Karela Teigego, twórcy poetyzmu, uznawanego później przez badaczy za czeski etap pre-surrealizmu, również budowany był w odniesieniu tak do radzieckiego konstruktywizmu, jak i Bauhausu. *Manifest poetyzmu* Teigego opublikowany został w 1928 roku na łamach „Revue Devětsil” (Marciniak 2014: 24), czasopisma częściowo zorientowanego na konstruktywizm. W końcu, jak podaje Leszek Engelking, Eluard w trakcie wizyty francuskich surrealistów w Pradze, związanej z pierwszą, wspólną wystawą malarzy w 1935 roku, napisał do swojej byłej żony, Gali: „Myślę, że Praga jest dla nas bramą do Moskwy” (Engelking 2001: 19).

Czynnikiem, który każe z drugiej strony dystansować się wobec wspomnianej paralelności awangardowych tendencji w Środkowo-Wschodniej Europie, zwłaszcza w stosunku do interesujących mnie neoawangardowych transferów poezji już po II wojnie, jest relatywna nieprzenikalność granic krajów bloku wschodniego (Erjavec 2003a: 7), być może jeszcze bardziej dotkliwa właśnie w perspektywie literatury zarazem eksperymentalnej i zaangażowanej. Nie eliminowała ona jednak całkowicie opisywanego przeze mnie zjawiska, chociaż skutki zarazem separatystycznej i podwójnie ukierunkowanej praktyki artystycznej wschodnio- i środkowoeuropejskich ugrupowań awangardowych niewątpliwie zostały po wojnie wzmocnione poprzez polityczny rozdział pomiędzy instytucjami i rynkami kultury państw-satelitów ZSRR. Rozłam ten spowodowany był zarówno przez cenzurę, jak i przez specyfikę relacji łączących poszczególne ośrodki państwowe z politycznym centrum władzy za Żelazną Kurtyną. W taką historię wpisuje się fenomen powolnego przenikania do świadomości polskich surrealizujących poetów elementów neoawangardy czeskiej (w pewnym stopniu słowackiej), a także słoweńskiej. Ich oddziaływanie i recepcja w krajach socjalistycznych lat 1945–1989 były z politycznych względów swoiście „wyciszona” (Engelking 2001, 2005)<sup>2</sup>. Szczególny pozostaje

2 Mam na myśli nie tylko do publikacje, które w Czechosłowacji były objęte zapisem (w odniesieniu do przetrzymywanych latami w szufladach tomów głośniejszych twórców, Egona Bondy'ego czy Jiříego Kolářa). Poezje związanych z surrealistami i z grupą RA (najbardziej czynną w latach 40. XX w.) Oldřicha Wenzla czy Ludwika Kundery, które uwzględniła w swoim głośnym wyborze *Maść przeciw poezji* Leszek Engelking, miały swoje czeskie odsłony zaraz po wojnie i później w latach 60 (Engelking 2018: 498–499). W Polsce jednak pierwsze tomy tych poetów ukazały się dopiero po 1989 roku. Poezję

*casus* Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii; chociaż jugosłowiańska droga socjalizmu mogła wydawać się osobna wobec państw bloku sowieckiego, komunistyczna polityka w odniesieniu do sztuki i literatury eksperymentalnej wynikała tam z typowych dla dyktatur totalitarnych strategii wobec działań awangardowych, określanych mianem sztuki burżuazyjnej i zdegenerowanej (Piotrowski 2005: 110–113; Šuvaković 2003: 10–11). W Jugosławii i w Polsce stopniowe poluzowywanie nadzoru nad sztuką zachodziło w podobnym czasie, choć ta pierwsza nie znała rytmu odwilży zdeterminowanych, podobnie jak w Czechosłowacji, bliską zależnością od Związku Radzieckiego (Sadura 2015: 124–125). Od początku lat sześćdziesiątych komuniści, rozwijający Tیتowski projekt socjalistycznego „samozarządzania”: „promowali «trzeźwy» modernizm w sztuce i literaturze oraz marksizm dysydenckich [wobec komunizmu – J.O.] autorów, którzy później stali się orędownikami «zachodniego marksizmu»” (Erjavec 2008: VII). Również w Polsce, od śmierci Stalina, eksperyment artystyczny można było uprawiać pod warunkiem ścisłej jego apolityczności. Uzasadnień dla tego poszukiwano, tak jak w wielu krajach Europy Środkowo-Wschodniej, w uniwersalistycznie rozumianej autonomii estetyki (Piotrowski 2005: 111). Tak różna w obu krajach, pozorowana wolność działań artystycznych nie oznaczała zelżenia działań cenzury (nasilonej w okolicach rewolucji studenckiej 1968 roku), ani – siłą rzeczy – nie sprzyjała wymianie w dziedzinie zaangażowanego eksperymentu. Wyrastający z tradycji przedwojennego surrealizmu twórcy, jak choćby niezwykle popularny wśród polskich poetów po transformacji ustrojowej Tomasz Śalamun, byli w Polsce lat siedemdziesiątych w niewielkim stopniu obecni, ciesząc się raczej filologicznym zainteresowaniem. Pierwszy, niezbyt wpływowy tom wierszy Śalamuna, w wyborze i tłumaczeniach Katariny Śalamun-Biedrzyckiej, siostry autora, komparatystki, pojawił się w prestiżowym wydawnictwie krakowskim w 1979 roku.

surrealistyczną krajów bloku wschodniego reprezentowały przed 1989 antologie Józefa Waczkowa (*Nadrealizm europejski*, 1981) oraz w wybór poezji czeskiej i słowackiej opracowanej przez Adama Włodka (*Antologia poezji czeskiej i słowackiej XX wieku*, 1972); publikacje całych autorskich tomów poezji miały miejsce przed 1989 w odniesieniu do Vítězslava Nezvala i Konstantina Biebla, uprawiających surrealistyczną poezję przed wojną, a po niej zdecydowanie związanych z komunistycznym reżimem. Z tej perspektywy fakt opublikowania takiej autorskiej antologii, jak *Odarci ze skóry. Mini-antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego* (1989), wyglądającej w edycji jak samizdat (w wyborze i opracowaniu Waczkowa) stanowi odpowiedź na wyraźny komunikacyjny brak odczuwany przez tłumaczy pasjonujących się awangardową poezją. Z podobnych pobudek wydaje się wynikać późniejsza antologia *Maść przeciw poezji* przygotowana przez Leszka Engelkinga.

Od późnych lat dziewięćdziesiątych aż dotąd ukazało się tymczasem aż sześć tomów oraz wyborów jego poezji: od debiutanckiego *Pokera* (polskie wydanie w tłumaczeniu Katariny Šalamun-Biedrzyckiej w 2002), po późną *Błękitną wieżę* (w przekładzie poety Miłosza Biedrzyckiego oraz krytyka młodej poezji, Rafała Wawrzyńczyka). *Wiersze* Šalamuna z roku 1979 opatrzone zostały posłowiem polskiego tłumacza poezji serbskiej i chorwackiej, Juliana Kornhausera – wybitnego autora antysystemowej poezji rewolucji studenckiej roku 1968 (Kornhauser 2019: 30–32). Słowa Kornhausera, informujące o nieangażowaniu się młodych artystów słoweńskiej grupy OHO w politykę – co w warunkach systemowej polityczności modernistycznej sztuki w Jugosławii było kontrkulturową manifestacją wobec narzucanych „marksistowsko-burżuazyjnych” postulatów (Erjavec 2003b: 54) – musiały brzmieć obco w uszach polskich dysydentów od niedawna, bo od 1976 roku, korzystających z samizdatowego obiegu wydawniczego. Z późniejszych wypowiedzi tłumaczki wierszy dowiadujemy się przy tym, że jej własne posłowie, jak i dwanaście utworów z pierwotnego wyboru, zostało wykreślone z tomu przed jego wydaniem (Šalamun-Biedrzycka 2018: 255)<sup>3</sup>. Duże zainteresowanie twórczością eksperymentujących poetów krajów Jugosławii – w czystej, nieskrzywionej ocenzurowanym obrazem sztuki z bratnich państw socjalistycznych – które nastąpiło w końcówce lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku – to zjawisko w polskiej recepcji poezji krajów możliwe po transformacji ustrojowej. Nie bez znaczenia pozostaje także obecny w niej surrealistyczny element; jak się wydaje dopiero wtedy nastąpiła w Polsce koniunktura na awangardę w kontrkulturowo-alternatywnym, ale także właśnie surrealistycznym stylu (Šalamun-Biedrzycka 2018: 253–254).

W przypadku artystów, których koncepcje wyrastały ze specyficznej, osobnej historii czechosłowackiego surrealizmu – od lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych budujących swoją twórczością podwaliny pod sztukę undergroundu – Jiříego Koláři, Egona Bondy’ego czy młodszego od nich Petra Krála – ich polska obecność, słabo zaznaczająca się już w latach osiemdziesiątych, również dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stała się możliwa na szerszą skalę. Boris Groys w książce *The Total Art of Stalinism* (Groys 1992) wskazuje na równoległość rozwoju awangardy i bolszewizmu oraz stalinizmu w Rosji. Autor pisze o zbieżności interesów i materialistycznej wizji historii nowoczesnych,

3 Šalamun-Biedrzycka przytacza fakty przeczące „apolityczności” neoawangardowych postaw poetów i artystów takich, jak tworzący grupę OHO, prostując błędne według niej ujęcie Kornhausera; w każdym razie nie były tak traktowane przez Titowski reżim. Za wiersz *Poemat narodowy 1964* Šalamun wyłądował na tydzień w więzieniu (Šalamun-Biedrzycka 2018: 254).

totalizujących idei w polityce i sztuce oraz literaturze awangardowej wraz z jej utopijną misją przebudowania rzeczywistości społecznej – która to zbieżność w końcu przyczyniła się do usunięcia radykalnego eksperymentu artystycznego z pola sowieckiej polityki kulturalnej. Jednak na pierwszym etapie budowania Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki stanowiska opróżnione przez rosyjską inteligencję na początku lat dwudziestych XX wieku zajmowali właśnie zaangażowani awangardyści, co zakończyło się dopiero w 1932 roku stalinowskich rozliczeń (Groys 1992: 20–30). Alians awangardy i bolszewizmu w międzywojennej Polsce przynosił w tym samym czasie pełne podejrzliwości oskarżenia publicystów i krytyków sztuki pod adresem lewicujących artystycznych ugrupowań – chociażby futurystów (Jarosiński 1983: 7–12; Surdykowska 2014: 78–79). Jak słusznie twierdzi Dirk Uffelmann w swoim obszernym studium *Polska literatura postkolonialna*, głównonurtową prasę społeczno-kulturalną establishmentu II Rzeczypospolitej wyróżniał dyskurs nacjonalistyczny o romantycznej proveniencji, który – po długim wyczekiwaniu na niepodległość – szachował patriotycznymi napomnieniami także sympatyzujących z kosmopolitycznym socjalizmem awangardystów (Uffelmann 2020: 328–329). Odmienna sytuacja miała miejsce w Pradze poetystów i surrealistów lat dwudziestych i trzydziestych. Jakkolwiek przedstawiciele Komunistycznej Partii Czechosłowacji, założonej w 1921 roku, nie weszli w okresie międzywojennym w skład rządów Pierwszej Republiki, stanowili znaczącą w Czechosłowacji grupę politycznego wpływu aż do delegalizacji partii w trakcie rozbioru państwa w 1938 roku – odmiennie niż w przypadku zdelegalizowanych w II Rzeczypospolitej (od 1919) i Królestwie Jugosławii (od 1921 roku) partii komunistycznych, na podobnej zasadzie stanowiących sekcje III Międzynarodówki. W Czechosłowacji Masaryka odniesienia do marksizmu i bolszewizmu w programach artystycznych tak komunistycznie ustosunkowanego Vítězslava Nezvala, jak i marksizującego Karela Teigeo (Marciniak 2014a: 198–199) były otwarte, a związki z bolszewickim Kominternem wyrażane zdecydowanie i wprost<sup>4</sup>. Na tle polskich, mglistych odwołań do socjalizmu: marksizmu czy ruchu robotniczego w manifestach futuryzmu, Krakowskiej Awangardy czy

4 Manifest *Surrealizm w ČSR* z 28 marca 1934 zawierał list do Wydziału Agitacji i Propagandy Komunistycznej Partii Czechosłowacji powiadamiający, że działania grupy zaprojektowano „na sposób rewolucyjny” i „w duchu materializmu dialektycznego” (Engelking 2001: 10). Powoływano się przy tym na przemówienie Stalina ze zjazdu XVII WKP(b) [Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)]. Na podobnej zasadzie telegram do Międzynarodowego Biura Literatury Rewolucyjnej zamieszczony w nr 1 „Le Surréalisme au Service de la Révolution” głosił podporządkowanie się surrealistów

jedyną właściwie surrealizującą w obrębie literatury grupy „Almanachu Nowej Sztuki” – różnice te wydają się aż nadto dobitne (Jarosiński 1983: 12; Wójtowicz 2017: 59–60).

Jak pisze Hanna Marciniak:

profil ideologiczny awangardy czeskiej, pozostał niezmiennie lewicowy i marksistowski, co – w kontekście pozostałych awangard środkowo-europejskich czy włoskiego futuryzmu – wydaje się warte zaznaczenia (Marciniak 2014b: 22).

Czesi nie stanowili w tym przypadku wyjątku. Podobny wniosek – mocno odróżniający od polskich awangardystów surrealistyczną grupę Marko Risticia – przynosi lektura manifestów serbskiego ugrupowania (Kocot, Siewior 2014: 245–246). W tym przypadku ścisły związek z programem Bretona wynikał raczej z bezpośrednich relacji nawiązanych przez Risticia, który zaprosił przywódcę surrealistów do Belgradu w 1926 roku. Współpraca Risticia i mieszkającego ówczesnie w Paryżu Monny de Bouilly’ego z „Minotaure” czy „Le Surréalisme au service de la révolution” odcisnęła się na serbskim programie, co widoczne jest w rozważaniach na temat Hegłowskiej negatywnej dialektyki dziejów czy materializmu dialektycznego Marksa i Engelsa, bardzo przypominających Bretonowski *Second manifeste du surréalisme* (*Drugi manifest surrealizmu*). Także w Serbii od lat trzydziestych surrealiści nawiązują relacje z nielegalną Komunistyczną Partią Jugosławii i coraz ściślej angażują się w ideologię marksistowską; jak podaje Dubravka Đjurić po 1933 roku wielu z nich porzuca w ogóle eksperyment artystyczny i oddaje się działalności agitacyjnej (Đjurić 2003: 76). Na fali sowieckich rozrachunków z zaangażowanymi społecznie awangardami surrealizm zostaje potępiony również przez biuro polityczne KPJ, pod zarzutem światopoglądowego udziwnienia i hermetyzmu – tak jak w przypadku surrealizmu francuskiego i czechosłowackiego.

Zarówno w międzywojennej Czechosłowacji, jak i w Serbii czy Rumunii silnie polityczne ustosunkowanie ugrupowań surrealistycznych już od połowy lat trzydziestych zaczynało przybierać dwuznaczny charakter, naznaczony konfliktogennymi związkami francuskich surrealistów z Kominternem. W roku 1929 na łamach 12 numeru czasopisma „La Révolution surréaliste” opublikowany zostaje wspomniany *Drugi manifest*, w którym Breton oświadcza, że „surrealizm jest nierozłącznie powiązany, poprzez podobieństwa, na które

dyrektywom III Międzynarodówki w przypadku wypowiedzenia wojny Związkowi Radzieckiemu (Janicka 1969: 253).



wskazałem, z metodą myśli marksistowskiej i z nią wyłącznie” (Breton 1972: 149). Ścisłejsze związki z partią trwają niespełna sześć miesięcy, a od roku 1933 surrealiści stają się także obiektem propagandowych ataków. Około roku 1935 dochodzi do otwartego odrzucenia stalinizmu przez marksizujących przedstawicieli grupy w reakcji między innymi na tzw. moskiewskie procesy. W 1938 roku zaś Breton zawiązuje sojusz z przebywającym na wygnaniu w Meksyku Lwem Trockim. Dorota Jarecka, przedstawiając ten element historii ruchu surrealistycznego, odnosi się do fenomenu wymazywania impulsów surrealizmu w powojennej Polsce w perspektywie historii sztuki. Jak pisze, ze względu na cenzurę nie może być dowodu na to, że odwołanie się do Bretona było w Polsce deklaracją polityczną. Jednak katalog I Wystawy Sztuki Współczesnej w Krakowie (1948) nie ukazał się w planowanej przez Mieczysława Porębskiego wersji z cytatem z Bretona.

Jeśli partia komunistyczna miała jakiegoś wroga w postaci kierunku artystycznego na Zachodzie, był nim Bretonowski surrealizm, wobec którego ze szczególną łatwością operowano zarzutem „trockizmu” (Jarecka 2016; taż 2021: 18–19).

Badaczka bierze pod uwagę kilka lat po wojnie; kulturotwórczy potencjał „surrealistycznego interregnum” (Piotrowski 2005: 37) wygasa w okolicach słynnego Zjazdu Szczecińskiego w 1949 roku, na którym przedstawiciele Związku Literatów Polskich proklamowali socrealizm. Wydaje się jednak, że cała dyspozycja ukazywania w powojennej Polsce ruchów awangardowych, w tym surrealizmu, jako przejawów sztuki nie tylko burżuazyjnej i zdegenerowanej, ale także apolitycznej – to najdalsza konsekwencja przedwojennych sporów: przedłużenie sowieckich rozliczeń z trockizującą awangardą, których transnarodowym rzecznikiem na początku lat trzydziestych pozostawały instytucje Kominternu.

Można by zaryzykować tezę, że również w przypadku literatury surrealizm był w Polsce charakteryzowany w kategoriach przede wszystkim artystycznych, estetycznych, co można złożyć podobnie na karb komunistycznej cenzury oraz polityki kulturalnej niosącej w sobie pogłosy socrealistycznych potyczek z zaangażowaną, przedwojenną awangardą. Przynależne być one miały przy tym do historii dwudziestolecia – bez możliwości istotnej kontynuacji surrealistycznego programu w ujęciu Bretona, kontynuowanego po wojnie na wielką, międzynarodową skalę, często przy współuczestnictwie w rozmaitych, inspirowanych marksizmem, powojennych ruchach społecznych (Löwy 2009; D’Allesandro, Gale, 2022). Jak można sobie wyobrazić, trudno byłoby rozprawiać o jego

socjalistyczno-rewolucyjnych ambicjach inaczej niż tylko na prawach naukowej, kulturoznawczej czy historycznoliterackiej refleksji.<sup>5</sup> Ruchy awangardowe były łączone przez powojennych badaczy literatury z postawami marksistowskimi czy tym bardziej bolszewickimi marginalnie; nie podejmowano się raczej teoretyzowania na temat społecznego zaangażowania artystycznego eksperymentu, rozpatrywanego w dominancie autonomii sztuki (Jaworski 1976, Hutnikiewicz 1965 [wyd. 1])<sup>6</sup>. Literaturoznawcy sprowadzali sprawę „nieistnienia” polskiego surrealizmu do estetycznych względów – pisząc na przykład, że o małej atrakcyjności tego programu w polskiej literaturze zdecydował bujnie rozwinięty i sam w sobie surrealistyczny romantyzm (Ważyk 1976: 98). Pozostaje to w zgodzie z podwilżowym, socjalistyczno-modernistycznym paradygmatem sztuki autonomicznej o charakterze łatwym do zaakceptowania przez politycznych decydentów. Tłumaczenia manifestów Bretona w wyborze Adama Ważyka, którego twórczość można umieścić w dorobku polskiej, literackiej neoawangardy o surrealistycznym rodowodzie, ukazują się dopiero w roku 1973, w postaci zdecydowanie unikającej kwestii politycznych (Ważyk 1973)<sup>7</sup>. Z *Drugiego manifestu*, przetłumaczonego jedynie we fragmentach, pozostają filozoficzne w duchu odwołania do Hegłowskiej *Fenomenologii ducha*, a w kalendarium ruchu nie zostają uwzględnione ani wizyty Bretona w Czechosłowacji

- 5 Nie odnoszę się w tym miejscu do przed- i powojennych relacji zawiązywanych przez artystów i grupy w obrębie sztuk plastycznych (jak w przypadku przedwojennej, lwowskiej grupa *Artes* pod sporym wpływem najpierw formizmu, potem surrealizmu; bezpośredniej współpracy z Bretonem Jerzego Kujawskiego; zacieranych z przyczyn politycznych inspiracji surrealistycznych w Grupie Młodych Plastyków (m.in. u Tadeusza Kantora czy Andrzeja Wróblewskiego), związków polskich plastyków z międzynarodową grupą PHAZES, założoną na początku lat 50.). Kwestie te podejmowane były ostatnio w obszernej i świetnej rozprawie Doroty Jareckiej (Jarecka 2021). Relacje takie po wojnie pozostawały tak w Polsce, jak i w Czechosłowacji, poza oficjalnym obiegiem (w przeciwieństwie np. do Jugosławii). Międzynarodowa seria wystaw *Princip Slasti*, możliwa do zorganizowania w związku z odprężeniem praskiej wiosny w 1968 roku; towarzyszący jej manifest „La plateforme de Prague” opublikowany w paryskim piśmie grupy „L’Archibras”, to jednak przy tym wydarzenia o dużej w porównaniu z polską skalą, o charakterze wprost opozycyjnym, możliwe w związku z otwartymi, programowymi deklaracjami bezpośrednich związków z Bretonem i jego programem ze strony praskiej grupy jeszcze na etapie przedwojennym.
- 6 Wyjątek w tej mierze stanowi bodaj jedynie praca Krystyny Janickiej *Światopogląd surrealizmu* (Janicka 1969); pomiędzy innymi wątkami znajduje się tam znaczący rozdział odnoszący się do związków surrealizmu z marksizmem.
- 7 Pierwsza publikacja *Manifestu surrealistycznego* Bretona ukazuje się w tłumaczeniu Artura Sandauera w „*Twórczości*” (1969, nr 2, s. 72–96).

i Jugosławii, ani najbardziej znane z jego politycznych wystąpień. Nie informuje się także o okolicznościach wstąpienia i wystąpienia surrealistów z Francuskiej Partii Komunistycznej. Wizyta czeska – naznaczona mocnym związkiem z komunistycznym Nezvałem – pojawia się jedynie w polskim podtytule wystąpienia z 1935: „fragmenty prelekcji wygłoszonej w Pradze”. Z samego zaś tekstu *Surrealistyczna sytuacja przedmiotu* wyłączone zostają u Ważyka odniesienia do heglowskiej dialektyki jako właściwej dla surrealizmu spuścizny czy uwagi polemiczne wobec marksistowskich, propagandowych realizacji sztuki w Rosji Sowieckiej (Breton 1972: 258–259).

Czeski surrealizm z kolei od przedwojnia wyrażał swoją misję naprawy świata, skierowaną przeciwko „menadżerskiemu pragmatyzmowi społeczeństwa konsumpcyjnego” (Gawarecka 2015: 208). Ostentacyjnie zaangażowane ambicje przyczyniły się zapewne do faktu, że po 1948 roku, w czasie lutowego puczu komunistycznego, wszelka działalność awangardowa została w Czechosłowacji gwałtownie ucięta, a większość przedstawicieli awangardy wyemigrowała lub zesłała do podziemia. Ostatnim właściwie pogłosem przedwojennej różnorodności lewicowej sztuki była słynna, międzynarodowa wystawa surrealistów, zorganizowana w Pradze jeszcze w 1947 przez Karela Teigeo<sup>8</sup>. Swoisty emblemat przymusowego usunięcia surrealistów ze sfery publicznej debaty może stanowić pokazowy proces i egzekucja Závařa Kalandry, sympatyka ruchu, straconego w 1950 za domniemaną zdradę – jako trockista, dążący

8 Warto w tym miejscu dla uporządkowania skomplikowanej, powojennej historii czechosłowackiego surrealizmu w poezji dodać, że Grupa RA (poetami w tej grupie byli Zdeněk Lorenc i Ludvík Kundera) oraz Grupa '42 w tym czasie zajmują stanowisko osobne wobec właściwej grupy surrealistów, która zaraz po wojnie działa jeszcze w obiegu oficjalnym. Także w przypadku Grupy '42, z którą związani byli przywoływani w tym tekście Blátný i Kolář i z którą łączony jest Bondy, kluczowe różnice dotyczyły albo kwestii kompozycji artystycznej, albo poetyki codzienności – w przypadku Bondy'ego sprawę naświetla powojenne hasło „totalnego realizmu” (Engelking 2001, 2005; Zandová 2002). Do właściwej grupy surrealistów w 1947 roku dołączają tacy literaci, jak Karel Hynek, Vratislav Effenberger (teoretyk i po śmierci Teigeo przewodzący grupie) czy Oldřich Wenzl, a na późniejszym etapie jeszcze wielu innych. Dotąd surrealizm stanowi najbardziej rozpoznawalną tendencję w postawangardowej poezji czeskiej i słowackiej; z twórców młodszego pokolenia, z największą może liczbą polskich publikacji, mocno rozpowszechnione są wiersze twórcy już powojennego, Ivana Wernischa (w tłumaczeniach Leszka Engelkinga). Nie wszyscy poeci byli tak rygorystycznie cenzurowani, jak Bondy czy Kolář; rozpoznawalna wydaje się jednak pewna reguła. Do druku są dopuszczane tomy w poetyce surrealistycznej w czasie politycznego odprężenia w latach sześćdziesiątych, czego kres z pewnymi wyjątkami wyznacza dramat praskiej wiosny w 1968 roku.

do obalenia czechosłowackiego komunizmu. Polscy eks-awangardyści, poeci i krytycy pozostający w nurcie inspiracji konstruktywistycznych (jak Julian Przyboś) czy konstruktywistyczno-surrealnych (jak Adam Ważyk czy Jan Kott) po wojnie zostali tymczasem obsadzeni w rolach specjalistów w dziedzinie inżynierii społecznej, płacąc za udział w konstruowaniu największego społecznego dzieła sztuki (częściowo pozorowaną) koniecznością porzucenia niedawnych awangardowych idei. Artystyczna spuścizna awangardy przy tym, nawet jeśli nie mówi się o niej wprost w kulturalnej publicystyce, funkcjonowała w polskim obiegu oficjalnym w niemal nieprzerwany sposób, choć raczej w elitarnym wymiarze sztuki uprawianej w wyspecjalizowanym gronie koneserów. Przedwojenny konstruktywizm znalazł swoje przedłużenie chociażby w poetyckiej szkole Juliana Przybosia (Wołowicz 1999) czy artystycznej Władysława Strzemińskiego – silnie zaznaczając się także jako świadectwo niezależności sztuki poprzez publikacje, wystąpienia i wystawy, a także kształcenie młodych artystów (Piotrowski 1999: 118–141; tenże 2005: 120–130). Publikacje tłumaczeń francuskiej poezji preawangardowej i awangardowej, także surrealistycznej, były przygotowywane do druku przez „zajadłego” komunistę ze środowiska „Kuźnicy”, Adama Ważyka<sup>9</sup>. Polski surrealizm w poezji nie zaistniał *per se* z oczywistych względów – nie mieliśmy bezpośredniej programowej relacji z francuską grupą Bretona. Przedstawiciele „Nowej Sztuki”, literackiej grupy futurystyczno-konstruktywistycznej, jednocześnie najbliższej może regułom programu Bretona nie dążyli do oficjalnego włączenia się wprost w działania surrealistów francuskich, co uczynili na przykład w imieniu czeskiej grupy Vítězslav Nezval i Jindřich Honzl (Engelking 2001: 10), a belgradzkiej – Dušan Matić, Mony de Bouilly i Marko Ristić.

Aleš Erjavec opisuje nowoczesność w sztuce w krajach bloku sowieckiego, włączając w to Jugosławię, w kategoriach rozłączności: „nie było właściwie w istotny sposób perswazyjnej, wszechprzenikającej i intelektualnie wpływowej socjalistycznej kultury, która zostałaaby zaakceptowana przez artystów” – jak i „nie było wielu istotnych, kulturalnych więzi łączących te poszczególne kraje ze sobą czy też z resztą świata” (Erjavec, 2008: 178). Dopiero w latach dziewięćdziesiątych, w przejściowym czasie „postsocjalistycznego postmodernizmu”, ta sytuacja zaczęła się zmieniać. Jakkolwiek trudno się z Erjavecem w tej całościowej

9 Ważyk, przed wojną tłumacz poezji m.in. Apollinaire’a, w 1949 roku przetłumaczył i przygotował do druku *Antologię współczesnej poezji francuskiej* (1947), wybory wierszy Rimbauda, Apollinaire’a, Majakowskiego, a w 1951 Eluarda (z dobrą reprezentacją wierszy surrealistycznych), opatrując je zgodnymi z zaleceniami marksistowskiej krytyki wstępnymi (Orska 2021: 444).

ocenie perspektywy regionu nie zgodzić, powiedzieć trzeba, że pewne paralelne mechanizmy kształtujące sztukę jakoś tę możliwość zapowiadały. W polskiej recepcji obcej eksperymentującej poezji przed transformacją 1989 roku surrealizm jako politycznie zaangażowana praktyka sztuki nie stanowił żadnej wartości. Element tradycji surrealistycznej jako politycznej również po 1989 roku nie okazał się istotnym aspektem tłumaczeń poezji czeskiej czy słoweńskiej; w Polsce dyskurs krytyczny dotyczący eksperymentu awangardowego nadal dowartościowywał kategorie sztuki autonomicznej, politycznie neutralnej. Inaczej jest jednak, jeśli chodzi o późniejszą recepcję poetycką: dziś z krytycznoliterackiej perspektywy właśnie Šalamun (którego tradycję podtrzymują poeci podążający w ślady Miłosa Biedrzyckiego, Adama Wiedemanna) i Bondy (ważny dla poetów inspirujących się warsztatem Konrada Góry) ustanawiają dla młodej polskiej poezji eksperymentującej nowe tryby poetyckiego zaangażowania.

## | Bibliografia

- Breton André (1972a), *Second Manifesto of Surrealisme, Manifestoes of Surrealism*, przeł. Richard Seaver i Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 117–194.
- Breton André (1972b), *Surrealist Situation of the Object*, w: tegoż, *Manifestoes of Surrealism*, przeł. Richard Seaver i Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 255–278.
- Casanova Pascale (2017), *Światowa republika literatury*, przeł. Elżbieta Gałuszka i Anna Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- D’Alessandro Stephanie, Gale Matthew (2022), *Surrealism Beyond Borders*, Tate Modern Press, Londyn.
- Djurić Dubravka (2003), *Radical Poetic Practices. Concrete and Visual Poetry in the Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, s. 64–94.
- Engelking Leszek (2001), *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Engelking Leszek (2005), *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Engelking Leszek (2008), *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław.

- Erjavec Aleš (2003a), *Introduction*, w: *Postmodernism and Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec, University of California Press, Berkeley, s. 1–54. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520928558-004>
- Erjavec Aleš (2003a), *The Three Avant-Gardes and Their Contexts. The Early, the Neo-, and the Post-Modern*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts s. 36–62.
- Erjavec, Aleš (2008), *Postmodernism, postsocialism and Beyond*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Friedman, Susan Stanford (2007), *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies*, w: *Modernism*, red. Astradur Eysteinnsson, Vivian Liska, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia, s. 35–52. DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xxi.05fri>
- Gawarecka Anna (2015), *O trwałości inspiracji awangardowych. Fenomen czeskiego surrealizmu*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 207–229.
- Groys Boris (1992), *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, przeł. Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton.
- Hutnikiewicz Artur (1965), *Nadrealizm*, w: tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy poetyckie XX stulecia*, PWN, Toruń o. Poznań, s. 149–165.
- Janicka Krystyna (1969), *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje*, PWN, Warszawa.
- Jarecka Dorota (2016), *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce”, nr 2; <https://tinyurl.com/ekemndb> [dostęp: 12.08.2022].
- Jarecka Dorota (2021), *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica w Polsce w latach 1944–1948*, IBL PAN, Warszawa.
- Jarosiński Zbigniew (1983), *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa.
- Jaworski Stanisław (1976) *Między awangardą a nadrealizmem: główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kocot Monika, Siewior Kinga (2014), *Bałkańskie kratery, europejskie centrale. Światy jugosłowiańskiej awangardy (1921–1934)* w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 223–249.
- Kornhauser Julian (1979), *Posłowie*, w: Tomaż Šalamun, *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Kornhauser Jakub (2019), *Ingerencja i niezgoda. Dylematy awangardowości w manifestach Nowej Fali*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. Wojciech Browarny i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kornhauser Jakub, Siewior Kinga (2014), „Lokalne awangardy”: między parataksą a paralaksą – wprowadzenie, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 9–15.
- Löwy Michael (2009), *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, wstęp Donald LaCoss, University of Texas Press, Austin.
- Mansbach Steven A. (1999), *Modern Art. In Eastern Europe. From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marciniak Hanna (2014a), *Likwidacja sztuki – narodziny obrazu. Wprowadzenie do czeskiej i słowackiej awangardy międzywojennej*, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy Europy Środkowej*, red. Jakub Kornhauser, Kinga Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 19–34.
- Marciniak Hanna (2014b), *Soc/sur/realizm? Dyskusje wokół poetyki realistycznej w czeskiej awangardzie lat trzydziestych–sześćdziesiątych*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmieciak, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 195–206.
- Orska Joanna (2021), *Socrealizm – surrealizm?*, w: *Polityki/ Awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 435–453.
- Peiper Tadeusz (1972), *Metafora terażniejszości*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 54–61.
- Piotrowski Piotr (1999), *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań.
- Piotrowski Piotr (2005), *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań.
- Sadura Przemysław (2015), *Upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej w perspektywie współczesnych teorii rewolucji*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Surdykowska Aleksandra (2014), *Czy Majakowski był nam obcy?*, *Eksperymenty rosyjskich twórców a ruch awangardowy w Polsce*, w: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – Innowacja czy naśladownictwo?*, red. Michalina Kmieciak, Małgorzata Szumna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 71–83.
- Šalamun-Biedrzycka Katarina (1979) *Wiersze*, red. Tomaż Šalamun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Šalamun-Biedrzycka Katarina (2018), *Wśród słoweńskich i polskich autorów. Rozprawy i artykuły*, Wydawnictwo Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Kraków.
- Šuvaković Miško (2003), *Impossible Histories*, w: *Impossible Histories. Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918–1991*, red. Dubravka Djurić, Miško Šuvaković, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Uffelmann Dirk (2020), *Polska literatura postkolonialna. Od sarmatyzmu do migracji po-akcesyjnej*, Universitas, Kraków.
- Ważyk Adam (1973), *Surrealizm: antologia*. Czytelnik, Warszawa.
- Ważyk Adam (1976), *Dziwna historia awangardy*, Czytelnik, Warszawa.
- Wołowicz Grzegorz (1999), *Nowocześni w PRL. Przybyś i Sandauer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Wójtowicz Aleksander (2017) *Nowa Sztuka. Początki i końce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Zandová Gertraude, (2002), *Totální realismus a trapná poezie*, Host, Brno.

## | Abstrakt

JOANNA ORSKA

### Pełzająca rewolucja. Awangardowe transfery Europy Środkowej (na przykładzie powojennego surrealizmu)

W artykule podjęta zostaje problematyka transferów awangardowych w literaturze Europy Środkowej na przestrzeni XX i XXI wieku – w transnarodowej perspektywie; punktem odniesienia zaś jest program i zjawiska w poezji powiązane z surrealizmem. Pomimo bliskości geograficznej zarówno przed II wojną światową, jak i po niej tradycje awangardowe rozwijały się tam w relatywnym odseparowaniu. Transfery awangardowe były uwarunkowane najpierw przez dominujące przed wojną centra kultury (Francję i Związek Radziecki), później zaś przez rozmaite strategie komunistycznej polityki kulturalnej, w tym różnych ograniczeń cenzury. Obszar porównawczy stanowią przed i po-wojenna Czechosłowacja z jej mocnym, choć dysydenckim surrealizmem, Słowenia jako jeden z krajów Titowskiej Jugosławii z mocno surrealistyczną neoawangardą oraz Polska, w której, jak twierdzono, surrealizm w ścisłym znaczeniu nigdy nie zaistniał. Wybór taki został podyktowany szczególnym znaczeniem zdeteminowanej przez surrealizm poezji tych krajów w Polsce już po 1989 roku.

**Słowa kluczowe:** awangardowe transfery, transnarodowe koncepcje sztuki, marksizm, surrealizm, neo- i postawangarda, polityczne uwarunkowania procesu literackiego



## | Abstract

JOANNA ORSKA

**Creeping Revolution: Avant-Garde Transfers in Central Europe  
(as Exemplified by Postwar Surrealism)**

This entry approaches the issue of avant-garde transfers in Central Europe's literature during the twentieth and twenty-first centuries; the surrealist's programme and phenomena being the matter of research. Despite the geographic proximity before and after WW II, avant-garde traditions developed in this area in a relative separation. The avant-garde transfers were conditioned firstly by the dominant cultural centres before the WW II. Later, the deciding impact was carried out by different political-cultural strategies of communism, including censorship issues. The comparative area consists of Czechoslovakia with the strong although dissident surrealist tradition; Slovenia as part of Tito's Yugoslavia with its surrealist neo-avant-garde input; and Poland where legitimate surrealism never existed. This choice was made because of the considerable transfer of the surrealism-driven poetry of these countries in Poland after 1989.

**Keywords:** avant-garde transfers, transnational conceptions of art, marxism, surrealism, neo- and post-avant-garde, political conditioning of the literary process

## | Biogram

Joanna Orska – prof. dr hab. Pracuje w IFP UWr (Zakład Historii Literatury XX i XXI wieku) Zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy jako szeroko rozumianego zjawiska w kulturze, zagadnieniami krytyki literackiej oraz metodologiami badań literackich. Współpracuje z OBAW (UJ). Kierowniczka Pracowni Współczesnych Form Krytycznych przy IFP UWr. Współredagowała dwutomową publikację *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* (2018, 2019) stanowiącą pokłosie zespołowego grantu NPRH, którym kierowała w latach 2014–2019. Opublikowała m.in. *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006), a ostatnio *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (2019).

E-mail: joanna.orska@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5065-6719