

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

# Poznańskie Studia Sławistyczne

nr 18/2020

**Ariergarda awangardy**  
**Refleksje na okoliczność stułetniej rocznicy**  
**międzywojnia**



Poznań 2020

Poznańskie Studia Slawistyczne  
(półrocznik)  
nr 18/2020

<b>Rada Naukowa</b>	Tatjana Bečanović (Nikšić, Montenegro), Reinhard Ibler (Giessen, Germany), Katica Ivanković (Zagreb, Croatia), Sanjin Kodrić (Sarajevo, Bosna and Herzegovina), Zvonko Kovač (Zagreb, Croatia), Georges Mink (Paris, France / Warsaw, Poland), Izabela Lis-Wielgosz (Poznań, Poland), Cvijeta Pavlović (Zagreb, Croatia), <u>Tanja Popović</u> (Belgrade, Serbia), Kleo Protohristova (Plovdiv, Bulgaria), Andrej N. Sobolev (St. Petersburg, Russia / Marburg, Germany), Lidija Stojanović (Skopje, Macedonia), Zheng Tiwu (Shanghai, China), Bogusław Zieliński (Poznań, Poland)
<b>Kolegium redakcyjne</b>	Magdalena Baer (administrator baz danych), Urszula Kowalska-Nadolna (sekretarz redakcji), Marzanna Kuczyńska (zastępca redaktora naczelnego), Krystyna Pieniążek-Marković (redaktor naczelna)
<b>Redakcja tematyczna</b>	Anna Maria Skibska, Krystyna Pieniążek-Marković
<b>Redakcja językowa</b>	Maya Ivanova (język bułgarski), Karen Kuhn (język angielski), Ninoslav Radaković (język chorwacki), Ana Samardžić (język serbski), Anna Maria Skibska (język angielski), Anastasiia Yaremchuk (język ukraiński)
<b>Korekta</b>	Marta Andrzejak
<b>Projekt okładki</b>	Dragan Marković
<b>Wydawca</b>	Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk
<b>Adres</b>	ul. Fredry 10, 61-701 Poznań e-mail: <a href="mailto:studiaslawistyczne@gmail.com">studiaslawistyczne@gmail.com</a> <a href="http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/">pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/</a>
<b>Osoba do kontaktu</b>	Urszula Kowalska-Nadolna
<b>Skład</b>	Trevo – Martins

Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM oraz programu Wsparcie dla czasopism naukowych

© Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2020

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2020

ISSN 2084-3011  
e-ISSN 2450-2731

*Pamięci Profesor Tanji Popović*



## Spis treści

<i>Ariergarda awangardy (słowo od redakcji)</i> .....	9
<i>The Rearguard of the Avant-garde (Editor's Note)</i> .....	15

### ARIERGARDA AWANGARDY

Magdalena Bogusławska <i>Wędrująca idea awangardy. Centrum Dekontaminacji Kulturowej i serbska struktura oporu</i> .....	23
Zoja Bojić <i>The Slav Avant-garde in Australian Art</i> .....	37
Zrinka Božić Blanuša <i>Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde</i> .....	49
Nicoletta Cabassi <i>Futurist Suggestions in the War Poems by Josip (Sibe) Miličić</i> .....	67
Barbara Czapik-Lityńska <i>Transgresje. Przenikania. Synchroniczność. Uwagi o wyobraźni chorwackiej i serbskiej awangardy literackiej</i> .....	83
Anna Gawarecka <i>Flâneur nadrzeczywistości. Vítězslava Nezvala surreálne wędrówki po Pradze</i> .....	103
Анна Горнятко-Шумилович <i>Із метою „підшукування нових динамічних форм вислову”. „Дванадцятка” як авангардне явище в українській літературі</i> .....	125
Sylwia Nowak-Bajcar <i>Iskustvo Beograda Augustina Tina Ujevića</i> .....	145
Branislav Oblučar <i>Avangarda poslije avangarde u hrvatskoj poeziji</i> .....	159
Krystyna Pieniążek-Marković <i>Augusta Cesarca (nie)realistyczny portret przygluchej Tonki</i> .....	175
Ярослав Поліщук <i>Маска „одеського бомонду”: поезія Бориса Нечерди</i> .....	195

Галя Симеонова-Конах	
<i>Към въпроса за стила „Родно изкуство” в аспекта на българския авангард през 20-те години на XX век</i> .....	209

### ESEJ

Irvin Lukežić	
<i>O talijanskom futurizmu u Rijeci 1919. godine</i> .....	225

### WOKÓŁ TEMATU

Joanna Goszczyńska	
<i>„Nic tylko wstręt” – Ladislava Klímy koneksje z gotycyzmem</i> .....	237

### POZA TEMATEM

Mirosława Hordy	
<i>Język ciała w frazeologii polskiej i rosyjskiej</i> .....	253

### ARTYKUŁY RECENZYJNE

Елена Дараданова	
<i>Полското междувоенно двадесетилетие в огледалото на колективната рецепция</i> .....	275
Zdzisław Darasz	
<i>Plakat polityczny w chorwackiej ikonosferze</i> .....	283
Izabela Lis-Wielgosz	
<i>Święte i doczesne... ciało, czyli o somatycznym wymiarze narracji</i> .....	291
Daria Nowicka	
<i>Awangarda panoramicznie</i> .....	305

### VARIA

Marina Protrka Štítec	
<i>Književnost i revolucija kao nasljeđe avangarde. Tribina na Filozofskom fakultetu u Zagrebu</i> .....	321
Notes on the Authors .....	329

## Contents

<i>The Rearguard of the Avant-garde (Editor's Note)</i> [Pl] .....	9
<i>The Rearguard of the Avant-garde (Editor's Note)</i> [Eng]. .....	15

### A REARGUARD OF THE AVANT-GARDE

Magdalena Bogusławska <i>Wandering Idea of the Avant-garde. Centre of Cultural Decontamination and Serbian Resistance Culture</i> .....	23
Zoja Bojić <i>The Slav Avant-garde in Australian Art</i> .....	37
Zrinka Božić Blanuša <i>Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde</i> .....	49
Nicoletta Cabassi <i>Futurist Suggestions in the War Poems by Josip (Sibe) Miličić</i> .....	67
Barbara Czapik-Lityńska <i>Transgressions. Penetrations. Synchronicity. Comments on the Imagina- tion in the Croatian and Serbian Literary Avant-garde</i> .....	83
Anna Gawarecka <i>Flâneur of the Surreality. Vítězslav Nezval's Surreal Walks around Prague</i> .....	103
Anna Horniatko-Szumilowicz <i>"In Search of New Dynamic Forms of Speech". "The Twelve" as an Avant-garde Phenomenon of 1930s Ukrainian Literature</i> .....	125
Sylwia Nowak-Bajcar <i>Augustin Tin Ujević's Experience of the Belgrade</i> .....	145
Branislav Oblučar <i>Avant-garde After the Avant-garde in Croatian Poetry</i> .....	159
Krystyna Pieniążek-Marković <i>A (Non)realistic Portrait of the Half-deaf Tonka by August Cesarec</i> .....	175
Yaroslav Polishchuk <i>The Mask of the "Odessa Beaumont": Poetry of Borys Necherda</i> .....	195

Galia Simeonova-Konach	
<i>On the Question of the „Native Art” (Rodno Izkustvo) Style in the Aspect of Bulgarian Avant-garde in the 1920s</i> .....	209

### ESSAY

Irvin Lukežić	
<i>About Italian Futurism in Rijeka on 1919</i> .....	225

### AROUND THE SUBJECT

Joanna Goszczyńska	
<i>„Nothing but Disgust” – Ladislav Klima’s Connections with Gothicism</i> ..	237

### OFF-TOPIC

Mirosława Hordy	
<i>Body Language in Polish and Russian Phraseology</i> .....	253

### REVIEWS

Elena Daradanova	
<i>The Polish Interwar Period in the Mirror of Collective Reception</i> .....	275
Zdzisław Darasz	
<i>Political Poster in the Croatian Iconosphere</i> .....	283
Izabela Lis-Wielgosz	
<i>Holy and Worldly... Body, Somatic Dimension of Narration</i> .....	291
Daria Nowicka	
<i>Avant-garde in Panoramic View</i> .....	305

### VARIA

Marina Protrka Štimec	
<i>Literature and Revolution as an Avant-garde Heritage. Round Table on the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb</i> .....	321
Notes on the Authors .....	329



## Ariergarda awangardy (słowo od redakcji)

Ćwierć wieku temu, pisząc swoją pierwszą pracę poświęconą awangardzie, rozpoczęłam od zdania: „Pojęcie awangarda jest nierozzerwalnie związane z postawami artystycznymi dwudziestego wieku”. Nie wyobrażałam sobie, by jej żywotność mogła naznaczyć również XXI wiek, wydawało mi się wówczas, że awangarda definitywnie „zeszła ze sceny”. W takiej ocenie utwierdzały mnie m.in. konstatacje Dubravki Oraić Tolić (1990), która kres awangardowej kultury wyznaczyła na 1968 rok. Chorwacka znawczyni omawianej formacji wyróżniła trzy jej fazy: artystyczną, polityczną i filozoficzną. W jej ocenie faza artystyczna przypada na lata 1910–1935, w centrum kultury znajdowała się wówczas sztuka, w niej zaś na czoło wysuwało się malarstwo mające istotny wpływ na literaturę, w ramach literatury zaś główna rola przypadła poezji. Lata 1935–1955 wyznaczały polityczną fazę awangardowej kultury. Centralny kontestacyjny model awangardy przemieścił się z estetyki destrukcji do destrukcyjnej polityki. W tym czasie, w ocenie badaczki, niemal zamarła awangardowa twórczość literacka, a jej dominującym gatunkiem stała się powieść. Trzecia, ostatnia faza awangardowej kultury, filozoficzna, trwała od początku lat pięćdziesiątych do 1968 roku, kiedy nastąpił kres awangardowego stylu artystycznego. W tym okresie, pisze Oraić Tolić, nie istnieje już „formacja stylistyczna” (Flaker), a „jedynie wyizolowane awangardowe tendencje, które mieszają się z postulatami współczesnej massmedialnej kultury, wiedzy przyrodniczej i technologii”. W wydzielonych fazach kolejno następowały: estetyzacja, upolitycznienie i ufilozoficznienie kultury.

Z tego samego okresu, co moje pierwsze badawcze spotkania z awangardą, pochodzi glosa Zygmunta Baumanu *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* (1994), w której filozof przekonuje, że w przestrzenie i czasowo nieuporządkowanym ponowoczesnym świecie nie ma sensu mówić o awangardzie, gdyż jej działania sytuowane są wobec konkretnego

porządku, tymczasem w ponowoczesności nie wiadomo „gdzie przód, a gdzie tył, a więc nie wiadomo, co «postępowe», a co «wsteczne»” (Bau-  
man). Z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak, że wyrastająca z oporu  
wobec rzeczywistości i nieakceptowanych porządków awangardowa sztuka  
„jako oddział szturmowy historii” nie przechodzi do historii. O awan-  
gardzie jako kategorii żywej i funkcjonalnej, „pozwalającej dziś zarówno  
zagospodarować pole sztuki (praktyki i refleksji), jak wpływać i prze-  
kształcać rzeczywistość społeczną”, przekonująco pisze w niniejszym nu-  
merze Magdalena Bogusławska. Awangarda jest w jej interpretacji „ideą  
wędrującą”, kulturotwórczym potencjałem widocznym w odniesieniu do  
wyzwań współczesności, a dobrą ilustracją dla swej tezy znajduje w serb-  
skiej kulturze oporu i działalności belgradzkiego Centrum Dekontaminacji  
Kulturowej. Być może zatem awangarda wycofała się z centrum kultury  
(Oraić Tolić), ale nie przestaje funkcjonować na jej obrzeżach, gdzie – jak  
pisze w publikowanym tutaj artykule Zrinka Božić Blanuša – wzrasta jej  
radykalizm. Równocześnie jednak badaczka, właśnie na przykładzie awan-  
gardy, podważa dychotomię centrum-peryferia, do przestrzennej koncepcji  
literatury światowej wprowadzając temporalność. Przedmiotem zaintereso-  
wania chorwackiej teoretyczki literatury jest awangarda jako zjawisko  
międzynarodowe i globalne, które nieustannie (w różnych formach i rady-  
kalnych wyrazach) rzuca wyzwanie sztuce jako instytucji. Jeśli jest tak, jak  
chce Pascale Casanova (którego przypomina Božić Blanuša), że „jedyna  
prawdziwa historia literatury to historia, która opisuje bunty, ataki na auto-  
rytet, manifesty, wynalazki nowych form języków”, to taka historia litera-  
tury jest właśnie historią ruchów awangardowych.

Rzeczywistość pokazuje, że awangarda nie zamierza „schodzić ze  
sceny”, a jej wrażliwość, radykalizm etyczny i formalny, eksperyment,  
irracjonalność, bezkompromisowość, wiara w moc przekształcania sztuki  
i rzeczywistości oraz przenikania struktur bytu po pierwsze nie prze-  
stają inspirować, po drugie są odpowiedzią na wyzwania także naszej  
współczesności. Postrzeganie awangardy jako ciągle żywego/aktywnego  
składnika/elementu procesu historycznoliterackiego i artystycznego, wie-  
dzie do pytania o zasadność stosowania pojęć neoawangarda, retroawan-  
garda, postawangarda, a nawet zaproponowanego przez nas – ariergarda.

Intencją pomysłodawczyni niniejszego tomu „Poznańskich Studiów  
Sławistycznych”, Anny Skibskiej, było zainspirowanie do penetracji

awangardowych zjawisk w sztuce współczesnej, do badania „awangardowej ariergardy”, a zatem „tylnej straży”, do czego pretekstem stało się luźno pojęte stulecie ruchów awangardowych. W zaproszeniu do udziału w „ariergardowo-awangardowym” zeszycie naszego czasopisma pisała: „Użycie pojęcia ariergardy sytuuje się w kontekście figury retorycznej zwanej *metalepsis*, która w literaturoznawczej koncepcji Harolda Blooma warunkuje «kondycję opóźnienia» (*belatedness*), ta zaś utrzymuje w mocy potęgę tradycji literackiej (czy, szerzej, kulturowej), przywoływanej w taki jednak sposób, jak gdyby znajdowała się ona dopiero w akcie własnego powstawania [...]. Postulowana przez amerykańskiego teoretyka kondycja pozwala na twórcze przepracowywanie artystycznej przeszłości, która – wzbogacana o współczesne komponenty – stale powraca w nowych kształtach i odmianach, a niemożliwość jej wysycenia uzależniona jest od skutecznej aktywności ariergardy. [...] Niegasnący potencjał awangardy, jej niepowstrzymany pochód, mówiąc językiem *Ralph Waldo Emersona*, domaga się nieustannego namysłu, także w obliczu cywilizacyjnych zmian, do jakich doszło na przestrzeni stulecia dzielącego nas od nierzadko ekscentrycznej aktywności ruchów awangardowych, w których dostrzec warto zmian tych zapowiedzi, ale również próbę konstruowania światów wariantywnych, światów z rozmaitych powodów nieurzeczywistnionych i zanurzonych w kulturowej niepamięci” (Skibska).

Mimo zachęty do szczególnego namysłu nad działaniami, tropami, ruchami ariergardowymi, wiele nadesłanych tekstów dotyczy refleksji nad artystycznym dorobkiem sławistycznego dwudziestolecia międzywojennego. Tzw. historyczna awangarda pozostaje ciągle niedostatecznie odczytana, opracowana, zinterpretowana. A jako formacja, która „łamie granice, jest otwarta, procesualna, ruchliwa, zaskakująca, niekiedy chaotyczna, niekiedy aporetyczna, obca, a jednocześnie powiązana z życiem i człowiekiem” (Czapik-Lityńska) nieustannie przykuwa uwagę. W tomie dominuje problematyka implikowana jugosłowiańską (serbską i chorwacką) awangardą. Kolejną próbę jej syntetycznego ujęcia proponuje wybitna znawczyni awangardowej (utopijnej) wyobraźni Barbara Czapik-Lityńska, która tym razem koncentruje się na transgresjach, przenikaniach i synchroniczności awangardowej sztuki, zwłaszcza w jej ostatniej nadrealistycznej fazie.

Znaczącą lukę w badaniach nad chorwackim futuryzmem wypełnia Nicoletta Cabassi skupiająca swą uwagę na postaci *Josipa (Sibe) Miličicia* –

autora przemilczanego w Jugosławii, który zginął w niewyjaśnionych okolicznościach w czasie II wojny światowej – i jego twórczości, początkowo inspirowanej przez włoskich futurystów Filippa Tommasa Marinettiego i Umberto Boccioniego. Futuryzm, w jego politycznych i ideologicznych uwikłaniach, jest również przedmiotem zainteresowania Irvina Lukeżicia, który koncentruje się na działalności włoskich artystów w Rijece. Belgradzki okres biografii chorwackiego poety Augustina (Tina) Ujevicia w kontekście badań nad przestrzennością oraz figury flâneura zajmuje Sylwią Nowak-Bajcar. Do teźże figury i związku podmiotu z przestrzenią nawiązuje również Anna Gawarecka, która przenosi czytelnika na grunt czeskiego surrealizmu, skupiając uwagę na twórczości Vítězslava Nezvala. O awangardzie ukraińskiej na przykładzie mało znanej grupy „Dwanaście” działającej w latach trzydziestych XX wieku pisze Anna Horniatko-Szumilowicz. Literatura ukraińska jest również przedmiotem badań Yaroslava Polishchuka prezentującego „eksperymenty z awangardą” odeskiego poety Borysa Neczerdy. O specyfice awangardy bułgarskiej na przykładzie nurtu „rodno izkustvo” (родно изкуство) pisze Galia Simeonova-Konach.

Do tekstów ukierunkowanych na penetrację awangardowych tendencji w dziełach powstałych po okresie awangardy historycznej należą prace Krystyny Pieniążek-Marković, Branislava Oblučara, Zoji Bojić oraz – wspomniane wyżej – Magdaleny Bogusławskiej i Zrinki Božić Blanuży. Utwór chorwackiego przedstawiciela ekspresjonizmu, a następnie nowej rzeczowości, Augusta Cesarca, stał się podstawą do rozważań o „przedłużonym” trwaniu ekspresjonizmu w artykule Krystyny Pieniążek-Marković. Natomiast o awangardzie po awangardzie na przykładzie chorwackiej poezji współczesnej pisze Branisław Oblučar.

Zajmującym tekstem, który wkracza na tereny nieznanie kręgowi badaczy Słowiańszczyzny i słowiańskiej awangardy są badania Zoji Bojić poświęcone działaniom słowiańskich (z Polski, Czech, Jugosławii) artystów plastyków w Australii.

Awangarda nie przestaje zajmować badaczy zarówno w Polsce, jak i w pozostałych krajach słowiańskich, organizowane są konferencje poświęcone awangardzie oraz publikowane prace naukowe. W Poznaniu, jak dowiadujemy się z artykułu recenzyjnego Darii Nowickiej, ukazała się w 2018 roku monografia poświęcona awangardowej intersemiotyczności,

zatytułowana *Widzenie awangardy*, a w Zagrzebiu zespół badawczy realizuje projekt *Književne revolucije* (Literackie rewolucje), o czym w relacji z debaty *Književne revolucije – naslijede avangarde u hrvatskoj književnosti* (Literackie rewolucje – spuścizna awangardy w literaturze chorwackiej) informuje Marina Protrka Štimec. W związku (choć bardzo luźnym) z awangardową problematyką pozostaje również artykuł Joanny Goszczyńskiej eksplorujący przejawy gotycyzmu w twórczości Ladislava Klímy.

W numerze ukazały się także artykuły recenzyjne poświęcone ważnym publikacjom. Elena Daradanova pisze o recepcji polskiej literatury międzywojennej na podstawie drugiego wydania antologii polskiej poezji w wyborze Panayota Karagyozova oraz specjalnego wydania czasopisma „Literaturen vestnik”. O odkrywającej symboliczny i wiedzotwórczy potencjał plakatu, pierwszej na polskim rynku wydawniczym pracy Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk dotyczącej chorwackiego plakatu i jego uwiłków historycznych, społeczno-politycznych oraz kulturowych pt. *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny* opowiada Zdzisław Darasz. Z kolei Izabela Lis-Wielgosz prezentuje książkę serbskiej badaczki Smilji Marjanović-Dušanić *Sveto i propadljivo. Telo u srpskoj hagiografskoj književnosti*. Ciało okazuje się problemem nieustannie zajmującym zarówno artystów, jak i badaczy. W dziale poza tematem opublikowano pracę Mirosławy Hordy dotyczącą języka ciała we współczesnej frazeologii polskiej i rosyjskiej.

Mamy świadomość, że przygotowany numer *Ariergarda awangardy*, jest jedną z wielu pozycji poświęconych tej formacji. Mamy jednak także nadzieję, że dokonane w nim rozpoznania i postawione pytania wnoszą istotny wkład do badań nad jej ciągle żywym fenomenem.

Krystyna Pieniążek-Marković



## The Rearguard of the Avant-garde (Editor's Note)

A quarter of a century ago, I started my first paper on the avant-garde with the following sentence: “The notion of the avant-garde is inextricably linked to the artistic attitudes of the 20<sup>th</sup> century.” I couldn’t imagine that avant-garde could still be alive in the 21<sup>st</sup> century – I thought at the time that it has definitely “left the stage.” The approach seemed to be confirmed by Dubravka Oraić Tolić (1990), who placed the end of avant-garde culture in 1968. The Croatian expert distinguished three phases of the avant-garde culture: artistic, political and philosophical. In her opinion, the artistic phase came in the years 1910–1935, when art was in the centre of culture, with painting having a significant impact on literature at the forefront, and with poetry playing the major role in the field. The years 1935–1955 marked the political phase of avant-garde culture. Its central model based on contestation was shifted from the aesthetics of destruction to destructive politics. At that time, in the opinion of the researcher, avant-garde literary work almost died out, and novels became the dominant genre. The third and last phase of avant-garde culture, the philosophical stage, lasted from the early 1950s to 1968, when the avant-garde artistic style ended. At that time, Oraić Tolić writes, there no longer exists a “stylistic formation” (Flaker), replaced by “isolated avant-garde tendencies that mix with the demands of contemporary mass media culture, knowledge of nature and technology.” In the distinguished phases, the following phenomena took place successively: aestheticisation, politicisation and philosophicisation of culture.

At the time of my first scientific encounter with the avant-garde, Zygmunt Bauman published his essay *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* (Postmodernity, on the Impossibility of the Avant-garde) (1994), in which the philosopher argues that in the spatially and temporally disordered postmodern world, there is no point in talking about the

avant-garde, since it can only be situated in relation to a specific order, while in postmodernity nobody knows “where is the front, and where is the back, and thus one does not know what is ‘progressive’ and what is ‘retrograde’” (Bauman). From today’s perspective, however, it seems that the avant-garde art, growing out from resistance against reality and unacceptable orders, as a “shock force of history,” is not the thing of the past. Magdalena Bogusławska convincingly writes in this issue about the avant-garde as a living and functional category, “allowing today both to develop the field of art (practice and reflection) and to influence and transform social reality.” In her interpretation, the avant-garde is a “wandering idea,” a cultural potential visible in relation to contemporary challenges. A good illustration of her thesis can be found in the Serbian culture of resistance and the activities of the Belgrade Centre for Cultural Decontamination. The avant-garde may have withdrawn from the cultural centre (Oraić Tolić), but it continues to function on its outskirts, where – as Zrinka Božić Blanuša writes in her article published in this issue – it becomes more radical. At the same time, however, the researcher uses the example of the avant-garde to undermine the dichotomy between the centre and the periphery, introducing temporality into the spatial concept of world literature. The Croatian literary theorist is interested in the avant-garde as an international and global phenomenon which constantly (in various forms and radical expressions) challenges art as an institution. If, as Pascale Casanova (cited by Božić Blanuša) says, “the only genuine history of literature is one that describes the revolts, assaults upon authority, manifestos, inventions of new forms of languages,” then history of literature thus described is precisely the history of avant-garde movements.

Reality shows that the avant-garde does not intend to “leave the stage,” on the contrary, its sensitivity, its ethical and formal radicalism, its experimentation, its irrationality, its uncompromising position, its faith in the power of transforming art and reality and in the penetration of the structures of life do not cease to inspire. It is also a response to the challenges of the contemporaneity. The perception of the avant-garde as a constantly living/active component/element of the historical and artistic process leads to the question on the validity of notions such as neo-avant-garde, retro-avant-garde, post-avant-garde, or even the rearguard, that we propose.



The intention of the originator of this volume of “Poznań Slavic Studies,” Anna Skibska, was to inspire the penetration of avant-garde phenomena in contemporary art, to explore the “avant-garde rearguard,” the pretext for which was a broadly understood centenary of avant-garde movements. In the invitation to participate in the “avant-garde rearguard” issue, she wrote: “The usage of this military term gains its motivation in the context of a certain rhetorical figure called metalepsis: in the literary-theoretical concept of Harold Bloom, metalepsis determines the condition of *belatedness* which regulates the power of literary (or, broadly speaking, cultural) tradition. What is more, this tradition is being recalled as if remained in the stage of its own formation [...]. Bloom’s condition allows us to rework creatively the artistic past which, enriched with the contemporary components, permanently returns in new shapes and modes, and the efficient activity of the rearguard (namely, the contemporary thinkers) is to guarantee the avant-garde’s vitality. [...] The unfading potential of the avant-garde, its unstoppable conduct, in Ralph Waldo Emerson’s terms, demands a rethink in the context of civilisation changes occurring over the last century. In the eccentric solutions established by the avant-garde movements, one should notice not only those changes’ announcement, but also a reservoir of alternative projects which remain immersed in the cultural non-memory” (Skibska).

Despite the call for a reflection on rearguard actions, tropes and movements, many submitted papers contain reflections on the artistic achievements of the Slavic interwar period. The so-called historical avant-garde still remains insufficiently interpreted and elaborated on. As a formation that “oversteps borders, that is open, process-oriented, mobile, surprising, sometimes chaotic, sometimes aporetic, unfamiliar, and at the same time, connected with life and human beings” (Czapik-Lityńska), it is constantly attracting attention. The volume is dominated by topics related to the Yugoslav (Serbian and Croatian) avant-garde. Another attempt at its synthetic approach proposes Barbara Czapik-Lityńska, an outstanding expert in avant-garde (utopian) imagination, who this time focuses on transgressions and synchronicity of avant-garde art, especially in its last super-realistic phase.

A significant gap in researches of Croatian futurism is filled by Nicoletta Cabassi, who focuses on the figure of Josip (Sibe) Miličić –

an author who remained ignored in Yugoslavia and died in unexplained circumstances during World War II – and his work, initially inspired by the Italian futurists Filipp Tommas Marinetti and Umberto Boccioni. Futurism, in its political and ideological entanglements, is also the subject of interest of Irvin Lukežić, who focuses on the activities of Italian artists in Rijeka. The Belgrade period of the biography of Croatian poet Augustin (Tin) Ujević in the context of research on space and flâneur figures is discussed by Sylvia Nowak-Bajcar. Anna Gawarecka also refers to the figure of the flâneur and to a relationship between the subject and space, which takes the reader to the world of Czech surrealism, focusing on the work of Vítězslav Nezval. Anna Horniatko-Szumilowicz writes about the Ukrainian avant-garde on the example of the little-known group “Twelve” active in the 1930s. Ukrainian literature is also explored by Yaroslav Polishchuk presenting “experiments with the avant-garde” by Odessa poet Boris Neczera. Galya Simeonova-Konach writes about the specifics of the Bulgarian avant-garde on the example of the “rodno izkustvo” (родно изкуство).

Texts aimed at penetrating avant-garde trends in works created after the period of historical avant-garde wrote Krystyna Pieniążek-Marković, Branislav Oblučar, Zoja Bojić and – aforementioned – Magdalena Bogusławska and Zrinka Božić Blanuša. The work of the Croatian representant of expressionism and new materiality, August Cesarec, became the basis for a reflection on the “extended” duration of expressionism in Krystyna Pieniążek-Marković’s article. Branislav Oblučar writes about the avant-garde after the avant-garde on the example of Croatian contemporary poetry.

The article by Zoja Bojić is an engaging text that enters areas unknown to the circle of experts on Slavic culture and Slavic avant-garde. Her study concentrates on the activities of Slavic (Polish, Czech, Yugoslav) artists in Australia.

The avant-garde continues to occupy researchers both in Poland and in other Slavic countries, there are conferences on the avant-garde organised and scientific papers published. The review article by Daria Nowicka presents a monograph on avant-garde intersemiotics, entitled *Widzenie awangardy* (Vision of the Avant-garde), published in 2018 in Poznań, and from Zagreb Marina Protrka Štimec reports a debate *Književne revolucije – naslijeđe avangarde u hrvatskoj književnosti* (Literary Revolutions – the

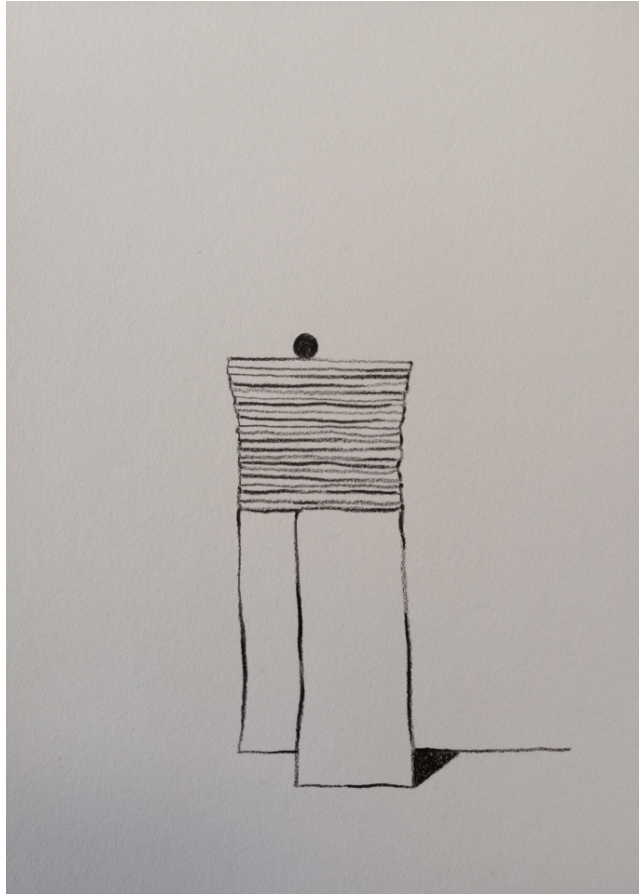
Legacy of the Avant-garde in Croatian Literature) lead by research team which implements the issued project. An article by Joanna Goszczyńska exploring manifestations of Gothicism in works by Ladislav Klíma is also connected (although very loosely) with the avant-garde question.

The issue also features review articles devoted to few important publications. Elena Daradanova writes about reception of Polish interwar literature on the example of second edition of the Polish poetry anthology by Panayot Karagyozov and a special issue of the „Literaturen vestnik.” Zdzisław Darasz analyses Ewa Wróblewska-Trochimiuk’s work entitled *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny* (The Art of Margins. Croatian political poster), the first on the Polish publishing market to discover the symbolic and knowledge-creating potential of the poster, devoted to its Croatian examples and their historical, socio-political and cultural intricacies. Izabela Lis-Wielgosz presents a book by Serbian researcher Smilja Marjanović-Dušanić *Sveto and propadljivo. Telo u srpskoj hagiografskoj književnosti* (Holy and Worldly... Body in Serbian Hagiography). Body turns out to be a theme that constantly occupies both artists and researchers. Beyond the topic section contains Mirosława Horda’s work on body language in contemporary Polish and Russian phraseology.

We are aware that this issue of *The rearguard of the avant-garde* is one of many voices devoted to the avant-garde. We also hope, however, that the analyses made, and questions posed in it make a significant contribution to the research on the phenomenon of the avant-garde, which is still alive today.

*Krystyna Pieniążek-Marković*





*Ariergarda awangardy*



Magdalena Bogusławska  
University of Warsaw  
m.boguslawska@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-8900-0458

Data przesłania tekstu do redakcji: 29.10.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 11.01.2020

## Wędrująca idea awangardy. Centrum Dekontaminacji Kulturowej i serbska kultura oporu\*

ABSTRACT: Bogusławska Magdalena, *Wędrująca idea awangardy. Centrum Dekontaminacji Kulturowej i serbska kultura oporu* (Wandering Idea of the Avant-garde. Centre for Cultural Decontamination and Serbian Resistance Culture). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 23–36. ISSN 2084-3011.

The article addresses the presence of the *avant-garde* in the discourse and the practice of social resistance in Serbia at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. The focal point of the text is the thesis that nowadays the *avant-garde* resonates not so much as an artistic formation, but as an ideological complex. The author investigates the manners of contemporary transposition of ideas and *avant-garde* imagination through the analysis of the activities of the Centre for Cultural Decontamination in Belgrade. Using the examples of two programmes: *Modernism, Serbian National Identity in 20<sup>th</sup> Century* and *En Garde – Avant-Garde 20/21*, the author shows how the local experience of the inter-war *avant-garde* and the neo-*avant-garde* formed within the movement of '68 protests, creates a specific ideological current, a model of self-organization and a pattern of activities bordering between art and socio-political reality. In the 1990s, in Serbia, it becomes the reference system for activism (an approach consisting in influencing social and political reality through art), and today still remains an inspiration for independent intellectual and artistic environments and for critical institutions that create an alternative and polemic cultural space to the official policies of the Serbian authorities.

KEYWORDS: wandering idea; activism; resistance culture; Serbia; Centre for Cultural Decontamination

### 1. Wędrująca idea – idea w działaniu

Przeszczepiona przed stu laty na grunt sztuki kategoria awangardy – niczym bujna rafa koralowa – zdołała pomieścić w sobie ogromny

---

\* Tekst został opracowany na podstawie badań przeprowadzonych w Serbii we wrześniu 2018 roku w ramach stypendium przyznanego przez Narodową Agencję Wymiany Akademickiej na podstawie umowy nr PPN/BIL/2018/1/74/SRB/UMOWA/1.

i heterogeniczny zbiór zjawisk, nurtów, koncepcji artystycznych, dynamicznie sprzężonych z historią, rzeczywistością społeczną i polityką, pozostających ze sobą w relacji ciągłego przepływu i wzajemnego oddziaływania w mniej lub bardziej złożonych układach synchronicznych i diachronicznych. Z dzisiejszej perspektywy klasycznie pojmowana estetyczna waloryzacja fenomenu sygnowanego mianem awangardy (oraz neoawangardy), w moim przekonaniu, ma drugorzędne znaczenie wobec kulturotwórczego potencjału tej formacji ujawniającego się nie tylko w wymiarze historycznym, lecz również widocznego w odniesieniu do wyzwań współczesności. O ile historyczne wcielenia awangardy są odczytywane jako symptomy kolejnych etapów modernizacji, jako impuls cywilizacyjnej zmiany, o tyle jej aktualne, ponowoczesne zastosowania wymagają gruntownego przemyślenia programowania trybów rozumienia tego zjawiska. Według diagnozy Zygmunta Baumana pojęcie awangardy skazane jest dziś na porażkę, ponieważ okazuje się bezużyteczne w świecie pozbawionym stałych punktów i jasno zdefiniowanych porządków, do których mogłaby się ona krytycznie odnieść, które mogłaby przekroczyć i zakwestionować. W związku z tym, w warunkach zaniku historii na rzecz synchronii, sukcesji na rzecz współobecności, ma rację bytu wyłącznie jako – jedna z wielu – postawa estetyczna, styl, nostalgia czy ewentualnie „ogółocona z dawnego sensu” metafora (Bauman, 1994, 176). A jednak – niejako wbrew pesymistycznym konstatacjom socjologa – awangarda, uosabiająca i uwalniająca transgresyjną moc twórczego myślenia i działania, nie przestaje być kategorią żywą i funkcjonalną, pozwalającą dziś zarówno zagospodarować pole sztuki (praktyki i refleksji), jak też wpływać i przekształcać rzeczywistość społeczną.

Jeśli zatem punktem wyjścia analizy uczynić nie generalizujące diagnozy mechanizmów rządzących ponowoczesną kulturą, a poszczególne koncepcje, partykularne doświadczenia, praktyki i wypowiedzi, jeśli spojrzeć nie z perspektywy globalności, z pozycji wiodących centrów, a przez pryzmat peryferii, okazuje się, że nadal istnieją obszary i sytuacje, w których awangarda zachowuje swą znaczeniową i aksjologiczną nośność. Bywa egzystencjalnym wyborem odciskającym własny ślad w konkretnych ludzkich biografiiach. Utrzymuje swą moc przede wszystkim jako kompleks ideowy inspirujący krytyczne myślenie oraz zrodzone zeń projekty artystyczne i/lub społeczne. Objawia się jako idea wędrująca, czyli taka, która podlega kulturowej transmisji, posiada swą czasoprzestrzenną



trajektorię, a jej logikę należy obserwować w dynamicznych ujęciach, pod kątem relacji warunkujących sposoby interpretacji jej semantyki, a także kierunki i strategie (adaptacyjnych) przekształceń.

Na gruncie badań slawistycznych, czego dowodzi chociażby lektura opublikowanych dotychczas tomów *Leksykonu idei wędrownych na słowiańskich Balkanach*, poręczny, a zarazem oczywisty układ odniesienia dla namysłu nad transferem uniwersaliów kulturowych – idei, kategorii, pojęć – stanowią narodowe uniwersa (Szwat-Gyłybowa, 2018). To one tworzą ramę znaczeniową, społeczną i komunikacyjną dla określonych wykładni idei. Wytwarzają struktury adaptacyjne, wyznaczają kierunki transferu, wpływają na tryby aktualizacji oraz sposoby artykulacji treści przez te idee konotowanych. Z kolei idee stają się podstawowym narzędziem porządkowania zbiorowych imaginariów, stanowią podłoże zasad koordynujących społeczne działania, postawy, myślenie i podobnie jak one podlegają procesom instytucjonalizacji w ramach organizacyjnych struktur wspólnoty, jakie ustanawia na przykład państwo. Podążając za rozważaniami Grażyny Szwat-Gyłybowej, należy także dodać, że praca wędrujących (wędrownych) idei ulega intensyfikacji w sytuacji kryzysu, w warunkach entropii, kiedy to społeczeństwa poszukują odpowiednich koordynatów dla zdefiniowania własnej tożsamości oraz pozycji. W związku z czym podejmują wysiłek uformowania adekwatnego języka, który wspomógłby rozumienie i nazwanie własnego, trudnego doświadczenia, a jednocześnie który by nie naruszył poczucia wewnętrznej spójności (Szwat-Gyłybowa, 2018, 9). Wszakże terytorium symboliczne danej kultury można scalić, ale także zintegrować z konglomeratem zewnętrznych imaginariów jedynie poprzez wędrowkę, poprzez ruch myśli.

Interesującym przykładem naszkicowanego powyżej mechanizmu jest funkcjonowanie idei awangardy, która stale odradza się i aktywizuje swą semantykę w coraz to nowych modalnościach i kontekstach. Pozostaje ona w ciągłym ruchu, działa w różnych rejestrach wyobraźni oraz aktywności społecznej, wchodzi w alianse z różnymi systemami filozoficznymi i światopoglądowymi. Co więcej, podlegając ciągłej aktualizacji w znaczących układach problemowych współczesności, obserwowanych zarówno w wymiarze uniwersalnym, jak i lokalnym, zwiększa swą ideologiczną i polityczną produktywność. Dynamikę jej kulturowego transferu potęguje fakt, iż z definicji swej awangarda balansuje pomiędzy tym, co uniwersalne i idiomatyczne, transnarodowe i partykularne. Dobrym przykładem tak

pojmowanej pracy idei awangardy jest jej współczesna recepcja w Serbii, którą chciałabym omówić na podstawie działalności belgradzkiego Centrum Dekontaminacji Kulturowej będącego jednym z filarów serbskiej kultury oporu na przełomie XX i XXI wieku.

## 2. Od nadrealizmu do artywizmu

Przyczyną reaktualizacji doświadczeń awangardy z okresu pierwszej i neoawangardy z czasów drugiej Jugosławii, a także motywacją dla zrewitalizowania i „przeramowania” (*reframing*; Bal, 1999) ideowych założeń obu formacji intelektualno-artystycznych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stał się przypieczętowany bratobójczą wojną rozpad socjalistycznej Federacji oraz budowana na nacjonalizmie polityka konfliktu. Na tym tle odniesienie niezależnych środowisk artystycznych oraz intelektualnych do tradycji awangardy oznaczało nie reaktywację czy też naśladownictwo faktów estetycznych, dzieł czy historycznych poetyk, lecz – przefiltrowane przez paradygmaty nowoczesnego rozumienia świata i współczesną wyobraźnię – odwołanie do jej etosu. Awangardowy impuls *ex definitione* zakłada przesunięcie akcentów z poziomu teoretyzowania, tekstu, planu, w sferę praktyki i z tego względu stanowi obietnicę realnej zmiany. W Serbii lat dziewięćdziesiątych myślenie awangardą musiało stać się domeną działania. Tu i teraz. Wobec rozpadu instytucjonalnych podstaw jugosłowiańskiej przestrzeni symbolicznej i zastąpienia ich elitami konstruowanymi naprędce, w atmosferze nacjonalistycznej mobilizacji kluczową sprawą była afirmacja nieformalnych sposobów działania i organizacji alternatywnych wobec sił reżimu kolonizującego społeczną tożsamość, umysły i postawy. Siłą, która wprawiła w ruch serbską kulturę oporu stały się środowiska uformowane między innymi w łonie neolewicowej rewolty '68, w toku protestów studenckich, związane z ruchem jugosłowiańskiej neoawangardy lat siedemdziesiątych, a także z filozoficznymi kręgami czasopisma „Praxis”<sup>1</sup>. Przedstawiciele tego kręgu, Nebojša

---

<sup>1</sup> O filozofii sprzeciwu kształtowanej na łamach czasopisma „Praxis”, która stała się inspiracją dla serbskiej kultury oporu w latach dziewięćdziesiątych, pisze obszernie Božidar Jakšić w monografii *Praxis – mišljenje kao diverzija* (Jakšić, 2012).

Popov, Latinka Perović, Radomir Konstantinović, Ivan Čolović i wielu innych, którzy w obliczu pogłębiającego się kryzysu inicjowali powstanie pokojowych i antywojennych organizacji, takich jak pismo „obywatelskiego samowyzwolenia” „Republika” (1989), *Žene u crnom* (1991), Centar za antiratnu akciju (1991), Beogradski krug (1992), których aktywność miała dowodzić możliwości ukonstytuowania niezależnych nurtów demokratycznego, obywatelskiego społeczeństwa oddolnie, wbrew wojnie i narzuconej wersji patriotyzmu. To właśnie te przesłanki stały się budulcem koncepcji „Innej Serbii” (serb. *Druga Srbija*, ang. *Other Serbia*) i sprzężonej z nią „alternatywnej sceny” kulturalnej (Šušak, 1996, 531)<sup>2</sup>. Niezależne stowarzyszenia, podobnie jak dawniej grupy awangardowe, tworzyły rodzaj dynamicznej konfiguracji istniejącej dzięki współpracy konkretnych ludzi i przepływowi idei. Wykorzystywano różnorodne metody działania: od aktywności na rzecz politycznych ugrupowań opozycyjnych, poprzez demonstracje, debaty, publikacje, po akcje miejskie i spektakle teatralne; za to cel był wspólny – polityczny.

Kojarzone z awangardą: akcjonizm, procesualność, zdarzeniowość, transgresyjność, uniwersalizm, stanowiły alternatywę dla heroizacji, mitologizacji, upomnikowienia i monumentalizacji przeszłości odczytywanej w kluczu narodowego partykularyzmu i ekskluzywizmu. Awangarda, której wykładnia pozostaje zakorzeniona w myśleniu progresywnym oraz w idei nowoczesności rozumianej jako projekt (auto)krytyczny (Boym, 2015, 193), pozwalała osadzić protest w szerszym, ponadlokalnym układzie sensów, a tym samym przełamać narodocentryczną perspektywę i utworzyć przeciwwagę dla retradycjonalizacji kultury, która wyznaczyła kierunek serbskiej polityki w końcu XX wieku. W zabiegu tym, szczególnie analizowanym przez wielu badaczy, takich jak Slobodan Naumović, Dubravka Stojanović, Olga Manoilović Pintar, Ivan Čolović, Todor Kuljić, można rozpoznać charakterystyczną dla transformacji systemowej strategię powrotu – przypomnienia tego, co w świadomości zbiorowej

---

<sup>2</sup>Obszerny przegląd przedsięwzięć związanych z ruchem Innej Serbii prezentuje Bojana Šušak w tomie *Srpska strana rata* pod redakcją Nebojšy Popova (Šušak, 1996), z kolei sposoby działania i tradycje niezależnych organizacji w Serbii analizuje Dragan Stojković w artykule *Antiratne i mirovne ideje u istoriji Srbije i antiratni pokreti do 2000. godine* (Stojković, 2011). Bilans serbskiej kultury protestu sporządza także Milena Dragičević Šešić w swej najnowszej monografii *Kultura i umetnost otpora* (Dragičević Šešić, 2018).

stłumione. W interesującym nas przypadku retradycjonalizacja oznacza zatem po pierwsze odzyskanie i uruchomienie na nowo treści historycznych dotychczas uznawanych za zagrożenie dla integralności podmiotowości jugosłowiańskiej; po drugie zaś prowadzi do zakwestionowania komunistycznego/socjalistycznego modelu modernizacji w przekonaniu, że stanowiła ona w przeszłości narzędzie upodrzedzenia i kolonizacji serbskiego etnosu. Stąd afirmacja średniowiecznych i dziewiętnastowiecznych tradycji państwowych sprzężonych z kultem narodowego prawosławia (Naumović, 2009), instrumentalizacja folkloru, a także popularność tezy, że główną rolę inicjującą i stymulującą nowoczesny rozwój Serbii odegrała nie klasa mieszczańska, a rdzenna ludność wiejska, która dzięki samoorganizacji i charyzmatycznemu przywództwu, w toku powstań narodowych w XIX wieku zapewniła państwu suwerenność i wyznaczyła wewnętrzny puls jego funkcjonowania (Naumović, 2009, 92). Ta ostentacyjnie retroaktywna orientacja potwierdza diagnozę Borisa Groysa, który konstatuje, że „życie postkomunistyczne to życie przeżywane wstecz, to ruch wbrew nurtowi czasu” (Groys, 2015, 164). Logika owego ruchu ku przeszłości w sytuacji kryzysu i rozpadu dotychczasowych struktur identyfikacji polega na dążeniu do zdefiniowania i artykulacji wspólnej tożsamości, a także ustanowienia jej *continuum* w nowych warunkach politycznych, ekonomicznych, cywilizacyjnych. A zatem wywrotowość myślenia i działania w twórczo interpretowanych kategoriach awangardy polegała na demaskowaniu przekonania o autentyczności, autochtoniczności i wewnętrzsterowności tych działań jako przejawu prowincjonalizmu, jako iluzji odzyskanej suwerenności rozgrywanej w imię politycznej mobilizacji obywateli.

Na przełomie 1993 i 1994 roku na belgradzkiej mapie kultury protestu pojawiło się Centrum Dekontaminacji Kulturowej (Centar za kulturnu dekontaminaciju) założone przez dramaturżkę, animatorkę kultury i felietonistkę Borkę Pavićević oraz reżyserkę i antropolożkę Anę Miljanić. Od początku istnienia instytucja sytuowała się w nurcie, który Aldo Milohnić nazywa artywizmem (Milohnić, 2013, 78), rozumiejąc pod tym powstałym ze złożenia ze słów *art* (sztuka) i *aktywizm* pojęciem aktywność wykorzystującą sztukę w funkcji medium akcji politycznej, jako oręż kontestacji. Byłby więc artywizm takim działaniem w sztuce i poprzez sztukę, które odrzuca bezpieczną, a zarazem podejrzaną moralnie zasadę autonomii

sztuki, opiera się na zaangażowaniu ideowym i etycznym, które zmierza do afirmacji określonych wartości i którego sens stanowi twórcze oddziaływanie i przekształcanie tego, co wobec sztuki zewnętrzne. Postawa ta stawia w centrum międzyludzkie relacje, nie godzi się z defetyzmem, pasywizmem, uległością i obojętnością. Wzorem awangardy i neoawangardy, będąc wyrazem performatywnej, a zarazem politycznej wrażliwości estetycznej, sytuuje się – jak konstatuje Milošnić (2013, 78) – w kontrze do mimetycznej estetyki i ideologii mieszczańskiej. W Serbii ostatniej dekady XX wieku to właśnie w kulturze dostrzegano najefektywniejszy czynnik zmiany społecznej (Dragičević Šešić, 2018, 145). Ostrze artywizmu zostało wymierzone w anachroniczny epicki patos, militarystyczny i/lub pseudoreligijny kicz patriotyczny, estradowy banał i propagandową tandetę, które w epoce Miloševića uznawano za wyznaczniki smaku, za pryncypia organizujące serbskie – narodowe doświadczenie estetyczne.

Dla Centrum Dekontaminacji Kulturowej sztuka, zwłaszcza teatr i performans, stanowią naturalną formę interwencji w sferę polityki i warunkowaną przez nią czasoprzestrzeń codziennego życia, w międzyludzkie relacje. Nic zatem dziwnego, że to właśnie awangarda radykalnie przewartościowująca status sztuki jako praktyki społecznej (Foster, 2012, 29) stała się w programie Centrum kluczowym punktem odniesienia. Nawiązanie do awangardy silnie wybrzmiało w projekcie *Moderna, srpski nacionalni identitet u XX veku* realizowanym w 2001 roku. Objął on między innymi przypomnienie opublikowanego w 1919 roku w wydawanym w Zagrzebiu pod redakcją Miroslava Krležy czasopiśmie „Plamen” (nr 5–6) wystąpienia pt. *Manifest jugoslavenskih progresivnih intelektualaca*, spektakl *Bordel ratnika* wyreżyserowany przez Anę Miljanić na podstawie tekstów Ivana Čolovicia oraz debatę *Antifašizam – moderna – srpsko nacionalno pitanje u 20. veku*<sup>3</sup>. Zgodnie z założeniami twórców celem przedsięwzięcia były: dekonstrukcja i przeprogramowanie myślenia o serbskiej współczesności, zawieszenie czy też „rozbrojenie” forsowanych przez autorytarne władze dominant zbiorowej autorefleksji, takich

---

<sup>3</sup>W debacie, która odbyła się 15 września 2001 roku w Muzeum „25 Maja” (Muzeum Jugosławii) w Belgradzie, obok organizatorek: dyrektorki Centrum Dekontaminacji Kulturowej Borki Pavičević i historyczki Branki Prpy, uczestniczyli w roli prelegentów: historyczka Latinka Perović, socjolog Todor Kuljić, pisarz Filip David, reżyserka Mira Erceg i profesor prawa Jovica Trkulja.

jak zmitologizowane kategorie narodu, nacji, tożsamości narodowej, etnosu itp., na rzecz autorefleksji zogniskowanej wokół sproblematyzowanych i krytycznie ujmowanych wartości modernizacji i emancypacji. W rozmowie z Joanną Wichrowską Borka Pavičević tłumaczyła przesłanie inicjatywy Centrum, wymieniając wśród różnych, przynależnych do rodzimej kultury zakotwiczeń symbolicznych, także nadrealizm uznawany za wiodący nurt serbskiej awangardy:

Grupa badaczy, naukowców, artystów przypominała młodym ludziom, że cerkiewna, epicka, narodowa kultura to nie jedyna tradycja Serbii. Że oprócz niej istniał też serbski surrealizm, albo czasopismo „Srpski književni glasnik”, w którym zamieszczano teksty we wszystkich możliwych jugosłowiańskich językach i nikomu nie przyszło do głowy je tłumaczyć. Że Serbia ma tradycje abstrakcyjnego myślenia, filozofii i refleksji politycznej, dla której głównym punktem odniesienia nie jest naród. Że na początku XX wieku serbskie kobiety studiowały w Wiedniu i nikt im nie mówił, że rodzime uniwersytety są najlepsze w świecie. Chcieliśmy odświeżyć modernistyczne wzorce, które zostały zepchnięte na dalszy plan przez inną narrację, pielęgnującą mity narodowe i podkreślającą znaczenie Cerkwi w kształtowaniu tożsamości narodu (Pavičević, 2012).

Celem projektu *Moderna* było rozpoznanie na gruncie serbskim oraz – szerzej – jugosłowiańskim tradycji legitymizujących instytucjonalne działania oraz wyznaczających horyzont ideowy nurtu demokratyczno-liberalnego, a zwłaszcza promowanej przezeń pozytywnej, włączającej wizji życia społecznego i kultury w szczególnej sytuacji historycznej, jaką stała się tzw. rewolucja 2000 roku, w wyniku której Slobodan Milošević został odsunięty od władzy i postawiony przed Międzynarodowym Trybunałem Karnym w Hadze. Ocena reżimu i nadzieja na gruntowną zmianę wiązała się z koniecznością podjęcia przez krąg współpracowników Centrum Dekontaminacji Kulturowej nowych zadań, które zmierzałyby do wydobycia serbskiej kultury z izolacji, w jaką – przy aprobacie większości społeczeństwa – wtłoczyła ją etnokratyczna polityka reżimu. Potrzeba wzięcia odpowiedzialności za transformację (Ivan Čolović [2002] nazywa tego rodzaju postawę etyką odpowiedzialności) to również punkt wspólny między optyką belgradzkiego Centrum i myśleniem awangardowym – wszakże mierzenie się z ryzykiem to domena awangardy.

Ważne było to, by spojrzeć na rozgrywające się w kraju wydarzenia, przekraczając lokalną skalę, studząc gorączkę polityczną, a także by nie

poprzestawać na formułowaniu doraźnych sensów. Stąd też ramą interpretacyjną projektu *Moderna* uczyniono toczącą się nieprzerwanie od lat dziewięćdziesiątych dyskusję na temat zagrożenia faszyzmem w Europie po upadku żelaznej kurtyny oraz tego, jak w tendencję do refaszyzacji świadomości i pamięci społecznej (postrzeganej jako remedium na komunizm) wpisuje się – jak mówi Latinka Perović – „naś, domaći fašizam” (rodzimy faszyzm, faszyzm „domowej roboty”) (Miljanić, 2001, 3–4). Podczas okrągłego stołu poświęconego temu problemowi pytano o potencjał antyfaszyzmu jako określonego systemu aksjologicznego, o dostępne formy aktualizacji jego przekazu w sytuacji rozpadu instytucji i degradacji norm etycznych, a jednocześnie wskazywano na aporie (wynikające choćby z odmienności doświadczeń narodów europejskich), które utrudniają stworzenie uwspólnionej platformy znaczeń mogącej stanowić punkt wyjścia dla konsensu w ocenie historycznych inkarnacji totalitaryzmów – faszyzmu i komunizmu.

Ta perspektywa wydobywa określone aspekty i znaczenia przywołanego przez Borkę Pavićević nadrealizmu. Będący efektem głębokich związków serbskiej sceny artystycznej z ośrodkami francuskiej awangardy po pierwszej wojnie światowej, utrzymał silną pozycję w połowie XX wieku w ideowym dyskursie jugosłowiańskim, a także serbskim, nie tyle dzięki dokonaniom artystycznym, eksperymentom i koncepcjom z zakresu poetyki czy estetyki, ile za sprawą politycznej orientacji związanych z nim twórców zaangażowanych w komunizm, kwestie klasowe i jugosłowiańską rewolucję. Stąd też historyczny nadrealizm w wokabularzu serbskiej „alternatywy” liberalno-demokratycznej staje się synonimem antyfaszyzmu, a takie postaci, jak Konstantin Koča Popović – filozof, który w 1931 roku we współpracy z Markiem Risticim ogłosił manifest belgradzkich surrealistów opublikowany pod tytułem *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, uczestnik wojny domowej w Hiszpanii, charzmatyczny dowódca partyzancki, po drugiej wojnie światowej polityk i dyplomata, a w czasach rządów Slobodana Miloševicia dysydent – są postrzegane w roli patronów postulowanej „defaszyzacji” kultury i zbiorowej świadomości. Zagadnieniem wymagającym osobnych rozważań pozostaje kwestia, na ile serbski nadrealizm jako nurt artystyczno-intelektualny był przejawem rzeczywistej modernizacji społeczeństwa w okresie międzywojnia, a na ile próby zaimplementowania go na wzór francuski



w warunkach bałkańskich obnażały elitarność (czytaj: niezrozumiałość) i utopijność (by nie powiedzieć jałowość) zawartego w nim projektu społecznego i politycznego, napotykanego na barierę w postaci patriarchalnego świata palanki tak przenikliwie opisanego przez Radomira Konstantinowicia – zamkniętego, monologicznego i całkowicie przewidywalnego świata obyczajowej rutyny, infantylnego sentymentalizmu, plemienności wyniesionej do rangi normatywnego super ego (Konstantinović, 2004). Organizm palanki odrzuca implant awangardy (ucieleśnienie światowości, krytycyzmu, subwersji) w imię czystości oraz integralności stanowiącego przez siebie porządku. W związku z tym, jak twierdzi Jovica Trkulja, parafrazując sformułowanie Ralfa Dahrendorfa, w przypadku dwudziesto-wiecznej Serbii mamy do czynienia z „modernizacją bez nowoczesności” (*modernizacija bez modernosti*) (Miljanić, 2001, 7), a przecież to właśnie przeżycie i przepracowanie doświadczenia awangardy zdaje się być czynnikiem umożliwiającym domknięcie modernizacyjnego procesu.

### 3. Awangarda jako lekcja pamięci

Ewolujący w stronę lewicowego humanizmu i tzw. sztuki socjalnej serbski nadrealizm był tą praktyką artystyczną, dla której estetyka i sztuka stanowiły pole działania nieświadomego, a postulowana przez przedstawicieli nurtu twórczość rewolucyjna miała uwolnić uwięzioną świadomość i wyobraźnię, w tym także stać się przestrzenią konfrontacji z ich ciemną, ukrytą stroną (Sretenović, 2016). Estetyka jest tu symptomem, ale jednocześnie wprzęgnięta w twórczą pracę może destabilizować zastany układ, a także być formą terapii. Tak zaprojektowany eksperyment artystyczno-intelektualny staje się u progu XXI wieku dla Centrum Dekontaminacji Kulturowej lekcją ideowego i politycznego nonkonformizmu, a wolnościowa, emancypacyjna i krytyczna postawa rewolucyjnie zorientowanych artystów z okresu międzywojnia zostaje uznana za bliską myśleniu twórców i współpracowników ośrodka o sposobach opozycyjnego działania w przestrzeni publicznej poprzez sztukę. W przypadku programu *Moderna*, a także w ramach innych przedsięwzięć Centrum – spektakli, wystaw, debat, warsztatów – domeną spotkania sztuki z tym, co społeczne, staje się przestrzeń zbiorowej pamięci. *Moderna* – konstatuje Milena Dragičević



Šešić – staje się pasażerem do „całkowicie nowej kultury pamięci” (Dragičević Šešić, 2018, 387). Chodzi głównie o demaskowanie i dekonstrukcję mechanizmów zbiorowego zapominania i przypominania, uruchamianych w celu generowania niebezpiecznych fikcji, którymi można łatwo uwodzić masy. Drugi krok to przywołanie wypartych pokładów przeszłości, bez konfrontacji z którymi nie sposób mówić czy to o społecznym *katharsis*, czy też właśnie o „kulturowej dekontaminacji”, a więc o oczyszczeniu serbskiej rzeczywistości z zatruwających ją i skazujących na erozję toksyn, tak by móc na nowo scalić sens. Wpływ awangardowego trybu postrzegania czasowości wyraża się w sposobie traktowania przez Centrum Dekontaminacji Kulturowej pamięci – ma ona wartość nie jako przedmiot apologii czy instrument władzy, ale jako wiedza będąca katalizatorem projektowania i przekształcenia przyszłości.

Ze względu na historyczno-polityczne konotacje nawiązania do awangardy okresu międzywojnia, a jeszcze silniej do neoawangardy z drugiej połowy XX wieku, wydają się obciążone dużym ryzykiem, ponieważ obie formacje są dziś bezpośrednio kojarzone z kulturą jugosłowiańską oraz internacjonalizmem pozostającym nieusuwalnym elementem jej doświadczenia (zwłaszcza w odślonie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych). W związku z tym identyfikacja z problematyczną i niejednoznacznie ocenianą kartą przeszłości powoduje, że dziedzictwo historycznych awangard zostaje wyparte z dyskursów legitymizujących politykę renacjonalizacji i narodocentrycznie konstruowanych kanonów kultury (Dimitrijević, 2016, 7). Bywa również partykularyzowane w obawie przed możliwością uwspólnienia pamięci, które wydaje się zagrożeniem dla „odzyskanej”, kruchej podmiotowości krajów powstałych po rozpadzie SFRJ, manifestujących własną odrębność poprzez atrybut etnicznej swoistości i poprawności uzgodnionej z politycznym centrum. Tak zorientowany wybór zawsze niesie ze sobą określone konsekwencje etyczne. Prowadzi do ekskluzywizmu i zamknięcia, a także do zanegowania wartości uniwersalnych w imię – posłużmy się słowami Miška Šuvakovicia – hegemonii jednej prawdy, jednego narodu, jednej religii, rasy, płci, poetyki, jednego stylu (Шуваковић, 2006, 85). Dla belgradzkiego Centrum socjalistyczna Jugosławia – Jugosławia spod znaku neoawangardowej Trybuny Młodych z Nowego Sadu, teatralnego festiwalu BITEF, neolewicowego czasopiśma „Praxis” oraz realizmu społecznego filmów Želimira Žilnika – to nie

przedmiot nostalgii, materia estetycznych bądź ludycznych retrospektyw, ale jakość mieszcząca się w porządku osobistego doświadczenia twórców ośrodka, a przede wszystkim ideologiczna oś wyprowadzona z wnętrza wielogłosowej, heterogenicznej przestrzeni kulturalnej, która może funkcjonować dziś w dyskursie publicznym jako kontra dla polityki zerwania, rozpadu, wykluczenia.

Zorganizowany w 2014 roku przez Centrum Dekontaminacji Kulturowej i Fundację Heinricha Bölla we współpracy z Instytutem Goethego w Belgradzie oraz Stowarzyszeniem Krokodil program *En Garde, Avant-Garde 20/21 – „Čovek peva posle rata”* był kolejnym etapem namysłu nad znaczeniem awangard reaktualizowanych w warunkach ustanawiania nowych hierarchii i porządków dominacji jako wywrotowy, „emancypacyjny gest polityczny” (Dimitrijević, 2016, 46), jako impuls zmiany. Temat awangardy powrócił tym razem, w setną rocznicę wybuchu pierwszej wojny światowej, z silnym antywojennym przesłaniem podczas cyklu otwartych spotkań edukacyjnych (*Avangarde, Dimitrije Tucović, Slike o ratu*) i debat (*Nekad i sad, Identitet po izboru*), pokazów filmów oraz performansów (*Šetnja za Dimitrija Tucovića* Marka Brecelja, *Izopšteni. U trenutku opasnosti* grupy Chto Delat), a także prezentacji prac artystów wizualnych (dzieł plastycznych z 1914 roku i projektu *Bad design* Igora Bošnjaka)<sup>4</sup>. W owej potrzebie przemyślenia awangard – różnych sposobów ich reartykulacji (Dimitrijević, 2016, 17), semantycznych przemieszczeń samego pojęcia w warunkach transformacji systemowej, w rzeczywistości poddanej dyktatowi rynku, totalności konsumpcji oraz mechanizmom komercjalizacji – wyraża się szersza intencja pobudzenia zmysłu refleksyjności. Zaangażowanej, krytycznej, przekraczającej konwencje. W wypowiedzi inauguracyjnej program *En Garde, Avant Garde* Borka Pavićević wskazała wprost na doświadczenie awangardy jako zapomniany czy też intencjonalnie odsunięty poza nurt oficjalnych narracji tożsamościowych wzorzec

---

<sup>4</sup>Patronem cyklu organizatorzy uczynili Dimitrija Tucovicia – żyjącego na przełomie XIX i XX wieku działacza i teoretyka serbskiego ruchu socjalistycznego, zwolennika utworzenia federacji krajów bałkańskich, antimilitarysty, autora słynnej broszury *Srbija i Albanija. Jedan prilog zavojevačke politike srpske buržoazije* (1914), w której sprzeciwiał się wielkoserbskiej polityce Nikoli Pašicia i eksterminacji ludności albańskiej na Kosowie. W latach dziewięćdziesiątych serbskie władze uznały Tucovicia za zdrajcę, a jego dokonania i teksty poddano planowej polityce zapomnienia. Więcej na ten temat v. Samardžić, Bešlin, 2015.

deprovincializacji oraz europeizacji serbskiej kultury, punkt wyjścia dla krytycznego sposobu jej rozumienia oraz uczestniczenia w niej (Dimitrijević, 2016, 7). Rozpięta pomiędzy przeszłością a przyszłością trajektoria idei awangardy pozwala definiować pozycję środowiska skupionego wokół Centrum hasłem-metaforą *En Garde!*, co oznacza trwanie na straży, ciągłą gotowość, postawę oporu.

#### 4. Awangarda i etos oporu

Działalność Centrum Dekontaminacji Kulturowej dostarcza licznych przykładów praktycznego zastosowania idei awangardy, a tym samym umożliwia odpowiedź na pytanie, dlaczego jest ona tak silnie obecna w obiegu serbskiej kultury niezależnej. Współczesna nośność awangardowej wyobraźni wynika z jej szczególnego statusu w humanistyce, z tego, że jest – co podkreśla Barbara Czapik-Lityńska – „nie tylko propozycją sztuki, ale i propozycją etosu, propozycją działania i życia” (Czapik-Lityńska, 1996, 143). W swych historycznych inkarnacjach awangarda stanowi dla artystycznych i intelektualnych praktyk oporu rezerwuar modeli niezależnego myślenia, wzorców samoorganizacji, a także alternatywnych form budowania życia społecznego, politycznego i artystycznego. W świecie bezładnie wykonywanych ruchów i znoszących się wzajemnie sensów, w którym „jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej” (Bauman, 1994, 171) pozwala zarówno jednostkom, jak i zbiorowościom wyznaczyć mimo wszystko określony porządek wartości i przywrócić utracone poczucie sprawczości.

#### Literatura

- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Bauman, Z. (1994). *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. „Teksty Drukie” nr 5/6 (29/30), s. 171–179.
- Boym, S. (2015). *Anioł historii. Nostalgia i nowoczesność*. Przeł. K. Rychter. „Kronos” nr 3 (34): *Budowa nowoczesności*, s. 190–202.

- Čolović, I. (2002). *Druga Srbija*. „Pešćanik” 30.11.2002. <https://pescanik.net/druga-srbija/>, 1.09.2019.
- Czapik-Lityńska, B. (1996). *„Jeszcze nie”*. Utopicum jugosłowiańskiej awangardy. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dragičević Šešić, M. (2018). *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti—Clio.
- Dimitrijević, B. (ur.) (2016). *En Garde 20/21*. Beograd: Heinrich Böll Stiftung—Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- Foster, H. (2012). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Universitas.
- Groys, B. (2015). *Poza różnorodnością: kulturoznawstwo i jego postkomunistyczny inny*. Przeł. R. Kuczyński. „Kronos” nr 3 (34): *Budowa nowoczesności*, s. 159–170.
- Jakšić, B. (2012). *Praxis – mišljenje kao diverzija*. Beograd: Službeni glasnik.
- Konstantinović, R. (2004). *Filosofija palanke*. Beograd: Otkrojenje.
- Miljanić, A. (red.) (2001). *Antifašizam. Okrugli sto, Muzej „25 Maj”, 25.09.2001* [zapis debaty]. „Glasilo projekta «Moderna, srpski nacionalni identitet u XX veku»” br. 5.
- Milohnić, A. (2013). *Koreografije otpora*. „Teorija koja hoda. Impresum” br. 21: *Društvena koreografija*, s. 15–20.
- Naumović, S. (2009). *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju—Filip Višnjić.
- Pavićević, B. (2012). *Magiczna ściereczka* [wywiad przeprowadzony przez J. Wichowską]. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3867-magiczna-sciereczka.html>, nr 89. 1.09.2019.
- Samardžić, M., Bešlin, M. (2015). *Nova čitanja Dimitrija Tucovića 100 godina posle: zbornik radova*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija AKO.
- Sretenović, D. (2016). *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Stojković, D. (2011). *Antiratne i mirovne ideje u istoriji Srbije i antiratni pokreti do 2000. godine*. „Republika” br. 429–493. <http://www.republika.co.rs/492-493/20.html>. 1.09.2019.
- Szwat-Gylybowa, G. (2018). *Kilka uwag o sile i bezsilności badaczy idei wędrownych*. W: *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Balkanach XVIII–XXI wiek*, t. 1: *Oświecenie – religia – racjonalizm*. Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, s. 7–16.
- Šušak, B. (1996). *Alternativa ratu*. W: *Srpska strana rata. Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Ur. N. Popov. Zrenjanin: Republika, s. 531–545.
- Шуваковић, М. (2006). *Фаренхajt 387. Теоријске исповести*. Нови Сад: Орфеус. [Šuvaković, M. (2006). *Farenhajt 387. Teorijske ispovesti*. Novi Sad: Orfeus].

Zoja Bojić

The Institute for the Literature  
and the Arts, Belgrade

ZojaBojic@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-2721-803X

Data przesłania tekstu do redakcji: 18.11.2019

Data przyjęcia tekstu do druku: 10.01.2020

## The Slav Avant-garde in Australian Art

ABSTRACT: Bojić Zoja, *The Slav Avant-garde in Australian Art*. "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 37–48. ISSN 2084-3011.

Australian art history includes a peculiar short period during which the European avant-garde values were brought to Australia by a group of Slav artists who gathered in Adelaide in 1950. They were brothers Voitre (1919–1999) and Dušan Marek (1926–1993) from Bohemia, Władysław (1918–1999) and Ludwik Dutkiewicz (1921–2008) from Poland, and Stanislaus (Stanislav, Stan) Rapotec (1911–1997) from Yugoslavia, later joined by Joseph Stanislaus Ostoja-Kotkowski (1922–1994) from Poland. Each of these artists went on to leave their individual mark on the overall Australian art practice. This brief moment of the artists' working and exhibiting together also enriched their later individual work with the very idea of a common Slav cultural memory.

KEYWORDS: Slav cultural memory; Slav artists; émigré artists; avant-garde; Australia

The news of Dada reached Australian shores late, but not later than immediately after the Second World War together with the news of surrealism. Two events facilitated the spread of the Dada ideas in Australia. One was an interest by several Melbourne based writers and, to a lesser degree, visual artists, in the avant-garde practices of pre-Second World War Europe as articulated by the modernist magazine *Angry Penguins* published firstly (1940) in Adelaide, South Australia then after 1942 in Melbourne, Victoria, until 1946. The other was the post-Second World War migration which included the arrival of several young and well informed European émigré artists of Slav origins to Australia, initially to South Australia.

The *Angry Penguins* magazine was founded by a young avant-garde Australian poet Max Harris, derived its name from a line of his absurdist poem *Mithridatum of Despair*, and championed the experimental, irrational and modernist poetry and arts. The Melbourne modernist arts

scene in 1945 included a group of young artists of the Heide Circle such as Albert Tucker (1914–1999), Joy Hester (1920–1960) and Sidney Nolan (1917–1992) whose work at the time was strongly inspired by the Russian-Australian expressionist painter Danila Vassilieff (1897–1958). These artists' contributions to the *Angry Penguins* combined their interest in expressionism with their interest in the European anti-war and anti-violence First World War avant-garde which resonated with the Australian urban culture at the time of the Second World War. They provided the *Angry Penguins* with several paintings such as Albert Tucker's cover for the December 1945 issue, a chaotic composition of forms, objects and symbols which resembled the Dada collage and photomontage imagery representing wartime horror. The last issue of the *Angry Penguins* dated as Autumn 1944 featured the cover page by Sidney Nolan, again a painting executed as an illustration to the lines of an absurdist poem by the fictitious poet Ern Malley.

The arrival of the two pairs of brothers, Voitre (1919–1999) and Dušan Marek (1926–1993) from Bohemia, and Władysław (1918–1999) and Ludwik Dutkiewicz (1921–2008) from Poland, as well as several other artists of Slav origins such as Joseph Stanislaus Ostojka-Kotkowski (1922–1994) from Poland and Stanislaus (Stanislav, Stan) Rapotec (1911–1997) from Yugoslavia just before 1950, and initially to South Australia, injected Australian art with the European art practices, ideas and different viewpoints. Although these artists, who all experienced the horrors of the Second World War first hand, would soon undertake each their own path and would leave a mark in several other aspects of Australian art practice over the next half a century, their short common sojourn in South Australia resulted in staging of several theatrical performances, exhibitions with the Contemporary Art Society and outside of it and film-making experiments characterised by their common interest in the surreal, non-logical and non-sequential.

At different times the construct of the avant-garde indicated different trailblazing movements. In the history of the visual arts, the avant-garde can also be seen as an evolving quality. The supple and self-adjusting nature of an avant-garde and its modification into a new and different avant-garde can perhaps best be seen on the example of several practices in the twentieth century art in Australia. Dada and surrealism were the avant-garde introduced to the Australian visual arts practice in 1950 by a group of Slav artists, and

observing their work taking new shapes towards abstraction and championing it can be seen as one example of this trend. For these artists, who all worked individually, abstraction, especially gestural expression, was simply a continuation of their previous Dada and surrealist interests. Gestural and abstract painting are usually considered as the modes of expression of American artists almost simultaneous to the French *art informel*. When this is put in a context of Australia's comparative isolation, a different picture emerges. A small group of artists of Slav origins who all, in difficult times yet nevertheless in search of an adventure ended in Australia after the Second World War, developed these very ideas of gestural abstraction as a natural and logical evolution of ideas of Dada and surrealism which they brought to the far and very foreign shores.<sup>1</sup> In their continuous art practice, they did not dwell on the memory of an avant-garde but continued to champion its new varieties. This is in contrast to the characteristics of the oeuvre of some of the most prominent Australian surrealists such as the painter James Gleeson (1915–2008) (Klepac, Wach, Free, James 2004) and the sculptor Robert Klippel (1920–2001) (Edwards, 2002) whose idioms, although highly developed through their art practices, stayed true to the art expression they each acquired overseas in the late 1940s. This is also in contrast to the extraordinary oeuvre of the Australian painter John Olsen (born 1928) who fully developed his abstract expressionistic idiom upon his return to Australia from Europe in 1960 (Bungey, 2014).

It is possible to identify some of the earlier works by the Adelaide cluster of Slav artists as those strongly referencing their migration experiences of which many were literally surreal. One such example is the painting *Gibraltar* from 1948 by Dušan Marek, executed on board of a ship docked for several months during its long and complex journey to Australia, another painting, *Equator* also by Dušan Marek from 1948, representing a memento of the ship crossing to the Southern hemisphere, the meaning of which was lost on the audience deprived of such an experience (Casey, 2018). Among the artworks which Marek brought to Australia were his *The Voyage* and the *Birth of Love*, both dated in 1948.

---

<sup>1</sup> This idea was first voiced out in the content as well as the title of Adam Dutkiewicz's (2000) PhD thesis: *Raising Ghosts: Post-World War Two European Emigré and Migrant Artists and the Evolution of Abstract Painting in Australia, with Special Reference to Adelaide ca.1950–1965*.

Several catalogues of the exhibitions staged in Australia over the past few decades presented works by artists who migrated to Australia immediately after the Second World War. One such example is the showing of *From migrant to citizen: artistic accents* at the Macquarie University in Sydney in 2008 and 2009 (Hammond, Menadier, 2008). Although these artists had a migration experience in common, their work rarely contained the imagery of their deeply troubled voyages, initial hardship and nostalgia upon arriving. In contrast, the works by the Adelaide cluster of Slav émigré artists shows a strong common link. This invokes the question: are there any Slav peculiarities within these idioms? It is not possible to argue for the existence of Italian, French, German or even British cultural memory evident in Australian art. It is, however, possible to argue for the existence of Aboriginal art as an entity, as diverse as this art practice can be, on the grounds of a common cultural memory evident in this art practice. It is similarly possible to argue for the existence of a common cultural memory evident in the works of Slav émigré artists in Australia (Bojic, 2005).

All of the Slav émigré artists of the Adelaide cluster were well versed in the history of the avant-garde in the European art, poetry and philosophy. All of them, each in their unique manner, drew on their cultural memory, and in doing so created vastly different new individual idioms often imbued with a broader Slav cultural memory. Many works by these artists carry the construct of Slav cultural memory even in their titles, such as Rapotec's later work *King Matijas* from 1981 or Voitre Marek's early work *Golden hen* from 1948. Unintentionally, in this they continued the practice established by another Slav émigré artist in Australia of a previous generation, the Russian-born figurative expressionist Danila Vassilieff. His works bore titles such as *The Firebird from Drummoyne*, from 1944, *Gnome* from 1950, *Flying Horse* from 1951 and *Stenka Razin* from 1953, to name just a few.

Vassilieff is considered the father of Australian modernism (Bojic, 2007b). After having experienced first-hand the Russian revolution and having taken several years to escape its aftermath Vassilieff first arrived in Australia, via Shanghai, in 1923. In 1929 he left first to Paris then to Rio de Janeiro where in 1930 and 1931 he studied painting from the traditional icon-painter Dimitri Ismailovitch and started exhibiting his highly modernist works from 1932. By 1935 he travelled and exhibited his paintings in the West Indies, South America, England, Spain and Portugal.



In 1935 Vassilieff returned to Australia, first settling in Sydney where he dedicated himself solely to painting and began exhibiting with Macquarie Galleries. Two years later he moved to Melbourne where began working as an art teacher, joined the Contemporary Art Society and met a group of artists and intellectuals who formed the Heide Circle. Vassilieff's oeuvre, largely inspired by his cultural memory, includes paintings and sculpture each executed seemingly in a single breath. His early Melbourne works thematically focused on street scenes in industrial city suburbs depicting everyday events, encounters and observations. They often carried visual references to the Russian fantasy stories or heroic and legendary history.

In the period 1936–1940 Colonel de Basil's *Russian Ballet* ensemble held over six hundred performances across Australia's major cities and Vassilieff's experiencing the ensemble's artistic rendition of Russian and other myths inspired a new body of his works in the early 1940s. It now included his expressionistically rendered personalised *Russian Ballet* theatre experiences, as well as representations of characters from the artist's personal and cultural mythology such as *The Firebird* or *Peter and the Wolf*. During the Second World War Vassilieff's oeuvre also included works inspired by the battles on the Russian soil such as *Stalingrad* from 1945. He began making stone sculpture and until mid-1950s created many such works among which perhaps the most prominent were beforementioned *Gnome*, *Flying horse* and *Stenka Razin*. From 1954 to 1957 Vassilieff taught art in far flung places in the state of Victoria where his fast, colourful, witty and even grotesque paintings reflected his encounters with the characters and the mentality of small towns. He exhibited at the Gallery of Contemporary Art in Melbourne in 1956 and in 1957 to adverse critique. Vassilieff died of heart failure in 1958. Today his works are held in major public galleries in Australia.

Vassilieff's expressionistic style, and his insertion of the elements of his cultural memory into his subject matter attracted several young Melbourne artists such as Albert Tucker, Joy Hester and Sidney Nolan and strongly influenced their work (Haese, 1981). Their short involvement with the *Angry Penguins* in 1944 and 1945 is just a little testament to this. Nolan's further oeuvre was based on Vassilieff's idea of retelling through his art the basic notions of his own cultural memory and the character of Ned Kelly, an Australian outlaw and police murderer, continually appeared

as central to his art practice (Pearce, 2007). Tucker's work at the time was based on Vassiliev's philosophical concept of the perennial battle of forces of good against evil which Tucker employed in his *Images of Modern Evil* and further developed in his apocalyptic imagery (Burke, 2002). Hester's oeuvre was focused on the artist's emotional intensity (Burke, 1983) introduced by Vassiliev's unique expressionistic idiom.

## **The Adelaide cluster**

### **The Adelaide Dada avant-garde**

The brothers Dušan and Voitre (Vojtech) Marek (Mould, 2008) were born in Bohemia and studied art in Prague, Voitre under Professor Jaroslav Horejc and Dušan under the surrealist František Tichý, and Voitre established a studio there. In 1948, the brothers embarked aboard the *Charleton Sovereign* sailing for Australia, landed in Sydney, were sent to Bathurst migrant camp, then settled in Adelaide where they first worked at a jewellery firm as engravers. Over the initial two years in Adelaide the Marek brothers exhibited their paintings in group exhibitions sometimes to a controversial reception.<sup>2</sup>

In 1951, Dušan moved first to Tasmania, then Sydney where in 1953 he exhibited in a controversial show at the Mack Gallery, prompting him to leave for Papua New Guinea, until 1959. He turned to film-making and produced a film while there, then returned to Adelaide, continued with the experimental film-making and created a series of abstract surrealist landscape paintings which in 1963 he exhibited at the Bonython Gallery, Adelaide. He returned to Sydney the same year and produced another surrealist movie, then in 1969 returned again to Adelaide to produce another surrealist feature-length film and a series of paintings. During the 1970s, Dušan was invited to take post of a professor of painting and film studies at the Tasmanian School of Art in 1975, he held a solo exhibition at the Art Gallery of New South Wales in Sydney in 1975, took a fellowship at the

---

<sup>2</sup>Dušan's work *Equator* was infamously rejected from the Contemporary Art Society exhibition in 1949 and later shown in the Adelaide Independent Group exhibition.

Australian National University in Canberra in 1979, and travelled in the USA and Europe. He finally settled in Adelaide and in 1980s produced a series of paintings *Homage to the Sun* and the *Eye of the Heart*. He died in 1993 just the night prior to the opening of the exhibition *Surrealism: Revolution by Night* displaying some of his work at the National Gallery of Australia.

Voitre settled in Adelaide and until 1960 his art practice largely consisted of surrealist and abstract drawings and prints which he showed in a solo exhibition at the Royal South Australian Society of Arts in Adelaide. In the 1960s, however, his interest turned towards religious art much of which he created for many churches across Australia. In 1966, Voitre had a solo show at the Adelaide Festival and in the late 1960s was awarded the Churchill Fellowship for the studies in religious art. He died in 1999.

### **The Adelaide Abstraction avant-garde**

The Dutkiewicz brothers, Władysław and Ludwik were born near Lwow and after studying in Europe and time spent in Bavaria in the aftermath of the war, migrated to Australia in 1949, settling in Adelaide. Władysław attended art classes at the Academy of Fine Arts in Krakow and the *École des Beaux-Arts* in Paris, and theatre classes at the Great Theatre in Lwow. He arrived in Adelaide as an accomplished professional sculptor, draughtsman, painter and theatre designer who worked incessantly, exhibited profusely, ran several theatre companies and was involved in experimental film-making. Since his early days in Adelaide, Władysław's visual arts practice in Australia could best be described as abstract, as Adam Dutkiewicz (2006, 25) writes:

From my research into his art it is clear that initially he was not too experimental: the paintings he managed to execute in Bavaria after the war were solid yet quite tame exercises in landscape, still-life and portraiture, in which he searched to find his "voice." They were produced in a well-crafted, rather academic style, but showed flair with brushwork and a finely tuned sensibility and flair for expression and abstraction. His early painting in Australia, however, indicates an amazing and torrential outpouring of pent-up creative energy. Wlad's first solo exhibition was at Curzon Gallery in early June 1951. The work caused a sensation among the circles of artists and exhibition-goers. During his first solo shows at the Royal South Australian Society of Arts patrons

were seen queuing up the stairs and outside of the Institute Building on North Terrace waiting for the gallery to open. The debate about radical modernism in Adelaide was reignited well before the *French Painting Today* touring exhibition in 1953, an event often highlighted as a turning point in Australian art, as it heralded the rise of abstract painting, which Wlad regarded as an art of limitless possibilities.

The same author goes on to say that “in the 1950s and ’60s he was widely regarded as a leader of the lively modern art movement in Adelaide.” In the 1960s

Wlad produced drawings and paintings on an earlier theme, his contact with Aborigines in Western Australia in 1949, and depicted in his highly personalised style the touring Bolshoi and Mazowsze ballet companies, his own theatre group and the parties, the street performers in the Festival, the Russian circus and the Adelaide Christmas Pageant. He also painted fleeting moments in life that he was able to somehow photograph in his mind and develop into superbly coloured and textured, poetic encapsulations of experience (Dutkiewicz, 2006, 27).

Ludwik Dutkiewicz similarly to his brother arrived in Australia as an expressionist painter and soon upon arriving became an abstractionist. After having completed his studies at the Lwow Polytechnic he spent several years in the post-war Bavaria prior to reaching Adelaide where in 1951 together with Władysław he exhibited at the Royal South Australian Society of Arts and became a prominent member of the Contemporary Art Society. Since 1953 he worked as a botanical illustrator for the Botanic Gardens, and continued his professional visual arts practice and theatre production work. Since 1964, Ludwik began working on experimental film-making.

Another Polish artist who made a significant mark on the Adelaide arts scene, was Joseph Stanislaus Ostoja-Kotkowski, born in Golub, studied drawing in Przasnysz and then at the Düsseldorf Academy of Fine Arts in Germany in 1949. He migrated to Melbourne in 1950 and studied at the Victorian School of Fine Arts National Gallery School until 1955 when he moved to a place near Adelaide. His painterly art practice was focused on geometric abstraction. However, his best known works belong to the field of photography, experimental film-making, design, and laser kinetics and sound and image production which set the ground for contemporary experimental computer generated imagery and sound production (Davidson, 1999). Ostoja-Kotkowski’s art practice became removed from the field of the purely visual arts venturing into the high-tech experimental sound and

image design of which he was one of the pioneers in Australia and further afield.

### **Abstraction as avant-garde**

The question of abstraction (expressionistic or geometric) as avant-garde can be observed within the context of the history of Australian art. Some of the earliest examples of abstraction in Australia are those by Roy De Maistre (1894–1968). Inspired by the European artists he devised a “colour-music” theory where a colour corresponded to a sound. With Ronald Wakelin he held the exhibition *Colour in Art*, the first abstract art show in Australia, in 1919. In the 1930s, De Maistre’s art practice turned figurative. The next generation of Australian abstractionists are those linked to the Andre Lhote Parisian school from where they brought cubism inspired ideas in the 1920s and 1930s. Among them was Grace Crowley (1890–1979) who introduced the Sydney audiences and the students of her own school to geometric abstraction. Her fellow artists included Rah Fizelle, Ralph Balson and Frank Hinder who exhibited together as a group at the *Exhibition 1* at the David Jones Gallery in Sydney in 1939 and dispersed after the Second World War. Both Crowley and Balson continued to show their abstract works. These forms of abstraction can be seen in parallel to the work by Ian Fairweather (1891–1974), a reclusive artist residing in Australia on and off for extended periods of time. Fairweather created a major body of work which can be labelled as a blend of figurative and abstract expressionism, with his visual language including influences of Indigenous art and the arts of several cultures of Asia.

However, abstract expressionism in Australia is usually equated with the work of the *Sydney 9* group (Heathcote, 1995) who exhibited together in 1961: Hector Gilliland, Leonard Hensing, the sculptor Clement Meadmore, John Olsen, Carl Plate, Stanislaus Rapotec, William Rose, Eric Smith and Peter Upward.

In 1956 a group exhibition of Australian non-figurative artists *Direction I* was held in Sydney. In 1959 the *Antipodeans*, a group of figurative artists mostly based in Melbourne lead by the art historian Bernard Smith, feeling the need to defend the image against abstraction participated in a single

exhibition, which was accompanied with the *Antipodean Manifesto*. In response, the eclectic *Sydney 9* group exhibited together in both Sydney and Melbourne and continued with their individual abstract art practice over the next two decades. Here the work of Stanislaus Rapotec (1911–1997), a post-Second World War émigré painter from Yugoslavia, initially to Adelaide, stands out as it is imbued with the artist's personal feelings, affects and experiences. It is possible to argue that the *Sydney 9* group and the then rampant gestural abstract expressionism of the 1950s and the 1960s were based, among other factors, on the work of Rapotec (Bojic, 2007a).

Rapotec was born in Trieste, spent his childhood in Ljubljana and youth in Zagreb, Belgrade and Split where he attended art classes. During the war, he fought for the Yugoslav government in exile in covert operations and after the war decided to migrate to Australia. He first settled in Adelaide where he encountered the cluster of Slav émigré artists and started to paint again. Rapotec exhibited together with the Marek and Dutkiewicz brothers and became active on the Adelaide arts scene. In 1955 he permanently settled in Sydney, started exhibiting there, and became one of the best known Australian abstract artists, especially after controversially winning the Blake Prize for a religious painting in 1961. He travelled to Europe on several occasions, exhibiting the new works there and upon his returns to Sydney, such as his series of cathedrals. His works, often referencing his Slav cultural memory, are today held in major public and private art collections in Australia and abroad.

Rapotec's art practice since the late 1950s was very well received by the critics across Australia as he regularly exhibited in Sydney as well as in other major cities in different states. This is in contrast to the overall reception of the abstract works of the other from the original Adelaide cluster of Slav émigré artists. In the words of Adam Dutkiewicz (2006, 30):

It is a pity that the rest of Australia has not appreciated my father's [Władysław Dutkiewicz's] art as much as many people have in Adelaide, until recent decades. I know he was grateful for the friendships and encouragement he received here from many of his colleagues and patrons. There were barriers in the Anglocentric culture of the southern capital, but they were not as great as he found in the eastern states' cities.

Despite the fact that abstraction was not unknown in Australian art since the 1920s, the avant-garde and trailblazing quality of abstraction was

born only in the early 1950s, both internationally and in Australia. The revolutionary international aspects of abstraction sipped through to Australia via Australian artists returning home from travelling overseas as well as via several exhibitions of foreign art staged in Australia such as the *French Painting Today* touring exhibition in 1953 which introduced the *art informel*. The revolutionary and avant-garde quality of the abstract works of the Slav artists forming the Adelaide cluster in 1950 was, on the other hand, although naturally based on their European art experiences, formed in Australia. The Marek brothers' Dada and surrealist paintings obtained the abstract quality on the Australian soil, the very idiom to which both the Dutkiewicz brothers as well as Rapotec also turned to only upon arriving in Adelaide.

The old adage of Australian art history that rings true for many artists of previous generations coming from Britain is that the bright light of the Southern hemisphere strongly influenced the incoming painters whose palette would suddenly brighten and whose interests would turn to landscape painting. This may also be true for the Adelaide cluster of Slav artists. Having experienced the atrocities of the war in their homelands, they would have been eager to express such memories through their work. Indeed, Rapotec's early Australian fully abstract expressionist body of work contained the series *Tensions* and *Disturbances*. Another quality of their new Australian environment perhaps contributed to their embracing abstraction – the vastness of the barren land. This is visible in their early Australian works and further developed in their later works.

Would these artists have created the same artworks in Europe, or in some different place? The answer is a categorical no. These artists' presence in Adelaide was unprecedented. Their individual experiences in a foreign barren sunburnt land created a unique response to it. It was the land devoid of direct memories of the atrocities of the war and thus not responsive to their individual life experiences. It was also the unfamiliar environment not aware of their individual cultural memories nor of their common Slav cultural memory. The cluster of Slav émigré artists would have felt an urge to revive their individual and common cultural memories, keep them alive and communicate them to the new environment through their art.

It may not always be possible to argue for a common Slav avant-garde and a Slav idiom in the visual arts history. Because of these artists' initial

isolation from their new and harsh environment a new Slav avant-garde art idiom was formed in a short period of time. This avant-garde quality of their early Australian works was soon to form part of their individual life experiences and to get articulated in their further individual work.

## References

- Bojić, Z. (2005). *The Artists of Slav Origins Working in Australia in the Twentieth Century*. PhD thesis. Canberra: Australian National University.
- Bojić, Z. (2007a). *Stanislav Rapotec, a Barbarogenius in Australian Art*. Belgrade: Andrejevic Endowment.
- Bojić, Z. (2007b). *Imaginary Homelands, the Art of Danila Vassilieff*. Belgrade: Andrejevic Endowment.
- Bungey, D. (2014). *John Olsen*. Melbourne: Harper Collins Australia.
- Burke, J. (2002). *Australian Gothic: A Life of Albert Tucker*. Sydney: Knopf.
- Burke, J. (1983). *Joy Hester*. Melbourne: Greenhouse Publications.
- Casey, B. (2018). *The World May Be Large, But It Is Also Round*. “Meanjin Quarterly” Winter.
- Davidson, I. (1999) *Art, Theatre and Photography: Remembering Stan Ostoja-Kotkowski (1922–1994) in Adelaide, South Australia, 1954–1972*. Strathalbyn: Davidson.
- Dutkiewicz, A. (2000). *Raising Ghosts: Post-World War Two European Emigré and Migrant Artists and the Evolution of Abstract Painting in Australia, with Special Reference to Adelaide ca.1950–1965*. PhD thesis. Adelaide: University of South Australia.
- Dutkiewicz, A. (2006). *A Matter of Mind: An Introduction to the Art of Wladyslaw Dutkiewicz (1918–1999)*. Norwood: Moon Arrow Press.
- Edwards, D. (2002) *Robert Klippel*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.
- Haese, R. (1981). *Rebels and Precursors. The Revolutionary Years of Australian Art*. Melbourne: Allen Lane.
- Hammond, R. Menadier, B. (2008). *From Migrant to Citizen: Artistic Accents*. Sydney: Macquarie University.
- Heathcote, C. (1995). *A Quiet Revolution: The Rise of Australian Art 1946–68*. Melbourne: Text Publishing.
- Klepac, L. Wach, K. Free, R. James, B. (2004). *James Gleeson Beyond the Screen of Sight*. Sydney: Beagle Press.
- Mould, S. (2008). *The Birth of Love: Dušan and Voitre Marek, Artist Brothers in Czechoslovakia and Post-War Australia*. Norwood: Moon Arrow Press.
- Pearce, B. (2007). *Sidney Nolan*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.



Zrinka Božić Blanuša  
University of Zagreb  
zbbblanus@ffzg.hr  
ORCID: 0000-0002-6438-6542

Data przesłania tekstu do redakcji: 11.11.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 28.01.2020

## Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde\*

ABSTRACT: Božić Blanuša Zrinka, *Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-garde*. "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 49–66. ISSN 2084-3011.

Thanks to the work of Pascale Casanova, Franco Moretti, David Damrosch and many others, over the past two decades, the concept of world literature has once again become the subject of thorough examination within the field of literary studies, especially in relation to cosmopolitanism and globalization. When it comes to the study of individual national literatures and specific regional contexts, as well as to the definition of comparative literature as a discipline, debates regarding its background, its reach and limitations could not be ignored. World literature thus appears as a heterogenous entity – always manifesting in different contexts in different forms – consistently in dialogical exchange with specificities of a particular literature and culture.

Instead of discussing the problematic relation between centre and periphery or criticizing the idea of global literary and cultural canon, the avant-garde as an international and global phenomenon that appears even more radically on the so-called periphery is what is of primary interest to me. Therefore, the purpose of this paper is to demonstrate that avant-garde (in its various forms and radical expressions) simultaneously challenges art as an institution and introduces the idea of a decentred geography of world literature.

KEYWORDS: world literature; centres; peripheries; progress; simultaneity

Speaking to his friend and secretary, Johann Paul Eckermann, in 1827, Johann Wolfgang Goethe coined the term *world literature* (*Weltliteratur*). Nevertheless, until the late 1990s and early 2000s, it was used mainly to describe a distinct field of study; without any critical reflection, it was understood simply to refer to “world literature in contrast to national literature” and indicated “little interest in the methodological consequences of the

---

\*This work has been supported in part by the Croatian Science Foundation, under the project Literary Revolutions IP-2018-01-7020.

subject” (Rosendahl Thomsen, 2008, 15). According to David Damrosch (2003b, 1), “the term crystallized both a literary perspective and a new cultural awareness, a sense of an arising global modernity, whose epoch [...] we now inhabit.” However, the term, Damrosch admits, was from its very inception elusive: “What does it really mean to speak of a ‘world literature’? Which literature, whose world?” Indeed, Goethe never attempted to provide a coherent definition of the term. Beside famous conversations with Eckermann, it has mainly appeared in his subsequently published letters, aphorisms and diary entries.<sup>1</sup> Rosendahl Thomsen (2008, 11–12) has interpreted Goethe’s proclamation that “the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach” to be an expression of his “longing for a larger context that takes his authorship out of its German confines and into a sphere that needed to be defined in order to be discovered, and to see the writer’s work not as borrowing from other literature, but as belonging to it.” World literature, Damrosch (2003b, 5) insists, “is not an infinite, ungraspable canon of works” and “it is not at all fated to disintegrate into the conflicting multiplicity of separate national traditions.” One has to agree with Franco Moretti (2000, 55) when he claims that world literature “cannot be literature, bigger; what we are already doing, just more of it.” Rather, it is a distinct concept that requires completely different categories. In addition, he explains:

I will borrow this initial hypothesis from the world-system school of economic history, for which international capitalism is a system that is simultaneously *one* and *unequal*: with a core, and a periphery (and a semi periphery) that are bound together in a relationship of growing inequality. One, and unequal: *one* literature (*Weltliteratur*; singular, as inter-related literatures); but a system which is different from what Goethe and Marx had hoped for, because it’s profoundly unequal (Moretti, 2000, 55).

---

<sup>1</sup> Referring to the period of almost ten years between the introduction of the term in 1927 and the publication of *Gespräche mit Goethe* in 1936, Pizer (2012, 3) explains: “because in 1827 the suppression of nationalist sentiments in the German states resulting from the decrees of the 1815 Congress of Vienna was still quite effective, while by 1836 such sentiments were flaming anew and efforts to stamp them out were becoming increasingly futile. The political atmosphere created by repressive *ancien regime* policies in 1820s Germany and in Europe as a whole. It is important to keep this circumstance in mind in order to understand both the most significant principles Goethe intended to convey with this term, and its seminal importance for present-day debates on literary globalization.”

For him, “one and unequal” means that the fate of a peripheral culture depends on the dynamics of a larger, more influential “culture (from the core) that completely ignores it” (Moretti, 2000, 55; follow Even-Zohar, 1990, 54–62). Speaking about peripheries within the context of world literature, one has to keep in mind that the binary core/periphery (or centre/periphery) concept was applied in the 1960s by scholars (political economists and sociologists) who “challenged dominant views of development as synonymous with economic growth” (Petrusewicz, 2019, 17). As Petrusewicz (2019, 18) explains: “The full implications of the ‘core’/‘periphery’ relationship can only be observed in an integrated world economy, integration that started with the onset of the modern world-system and reached its apex in the late nineteenth century.”<sup>2</sup> On the other hand, Terlow (2003, 71) argues that the introduction of the concept of semi periphery was a step forward in the analysis of global inequalities: “An extra category does more justice to the complex spatial inequalities than a simple core-periphery dichotomy.” This is why the concept of semi periphery, as category characterized by its specific in-betweenness, has been introduced by Immanuel Wallerstein:<sup>3</sup> “Looking at the world economy as a whole, some states are clearly ‘in-between’ in the core-periphery structure, in that they house within their borders [...] both peripheral processes in relation to core states and core-like processes in relation to adjacent peripheral states” (Hopkins according to Klobucka, 1997, 121). It is not a descriptive category, but “an analytical instrument to study change” (Terlow, 2003, 71–72) and it “improves the understanding of the changing spatial organization within the world-system.” In her influential study, *The World Republic of Letters (La République mondiale des Lettres)*, Pascale Casanova, referring to Fernand Braudel (1992), describes the established literary map of Europe as a consequence of “the unequal structure [...] of

<sup>2</sup>Petrusewicz (2019, 18) continues: “Only then, in parallel with the new imperialism, was the dogmatic view of development as a unique progressive process consolidated. Until then, across the world, different paths of development were envisaged, and none of them yet perceived as inherently core or peripheral.”

<sup>3</sup>*The Modern World-System*, vol. I: *Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century* (1974); vol. II: *Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600–1750* (1980); vol. III: *The Second Great Expansion of the Capitalist World-Economy, 1730–1840’s* (1989); vol. IV: *Centrist Liberalism Triumphant, 1789–1914* (2011).

literary space, the uneven distribution of resources among national literary spaces” (Casanova, 2004, 83). These spaces, thus, “slowly establish hierarchies and relations of dependency that over time create a complex and durable design” and consequently there emerges “a relatively unified space characterized by the opposition between the great national literary spaces, which are also the oldest [...] and those literary spaces that have more recently appeared and that are poor by comparison.” According to Casanova, since the oldest literary spaces do not need any justification in national political space, they are the most autonomous and primarily devoted just to literature without any other purpose or goal. As she explains:

Literary space translates political and national issues into its own terms – aesthetic, formal, narrative, poetic – and at once affirms and denies them. Though it is not altogether free from political domination, literature has its own ways and means of asserting a measure of independence; of constituting itself as a distinct world in opposition to the nation and nationalism, a world in which external concerns appear only in refracted form, transformed and reinterpreted in literary terms and with literary instruments. In the most autonomous countries, then, literature cannot be reduced to political interests or used to suit national purposes. It is in these countries that the independent laws of literature are invented, and that the extraordinary and improbable construction of what may properly be referred to as autonomous international space of literature is carried out (Casanova, 2004, 86).

This process of emancipation from national context and national politics, Casanova claims, was crucial for Paris to become the literary capital of the world in the nineteenth century, gravitated to by writers from different parts of the world who aspired to artistic autonomy.

When Moretti, taking into account the problem of inequalities, argues for different categories in the study of world literature, he introduces the concept of *distant reading*, “where distance [...] is a condition of knowledge,” that makes possible a focus on “units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems” (Moretti, 2000, 57). For him, the loss of meaning – even of the text itself – sustained in the attempt to grasp and understand the system in its entirety is not an unsurmountable problem. This is why Jonathan Arac (2002) criticizes the project of “Conjectures” as “Formalism without close-reading” (v. Moretti, 2013, 118), or why Damrosch (2003a, 518), with some concern, asks: “are students of world literature really going to have to leave

the analysis of actual works to specialists in national literatures?” Moretti (2013, 118) admits to the partial adoption of formalism, but promises to highlight the details and not let them be erased by models and schemes. In his view, “the trouble with close reading (in all its incarnations, from the new criticism to deconstruction) is that it necessarily depends on an extremely small canon” (Moretti, 2000, 57). As Rosendahl Thomsen (2012, 141) further explains: “By looking narrowly and somewhat unsystematically, as most close readers do, they are bound to miss something in terms of contexts, the risks of presenting what was typical of the time as something unique, and a backdrop of small differences that can help to explain why certain works fare better than others in the international system and in literary history.” This is why Moretti (2000, 57) argues that close reading cannot fulfil the task of transcending the canon: “It is not designed to do it, it’s designed to do the opposite” In fact, he adds, “it is a theological exercise – very solemn treatment of very few texts taken very seriously – whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let’s learn how *not* to read them.”

Any departure from the core/periphery or centre/periphery dichotomy of world literature presupposes some kind of literary geography: “an active force, that pervades the literary field and shapes it in depth” (Moretti, 1998, 3). Literary geography relies on maps and maps allow us to see relations and connections that would otherwise remain unnoticed. As an analytical tool “worth a thousand words,” Moretti (1998, 3) explains, a map is able to “dissect the text in an unusual way,” enabling us to appreciate a wider perspective. Even more importantly, mapping a literary phenomenon is just the beginning of geographical work which generates, according to Moretti (1998, 7), “the most challenging part of the whole enterprise: one looks at the map, and *thinks*.” One thinks about relations, distances, influences, domination, resistance, different dynamics, various contexts, models, structures, systems, rules and exceptions.

Power relations within literary space are not permanent; inequalities within the system generate constant struggles and rebellions. Heroes of Casanova’s account, according to Rosendahl Thomsen (2008, 18), “are writers who change the system from the periphery” while simultaneously remaining “dependent on the centres of the international literary space.” In his view, she has introduced the concept *the Greenwich Meridian of*

*Literature* as a “clever metaphor borrowed from synchronization of the clocks of the world, which run differently, but are all set by the same standard” (Rosendahl Thomsen, 2008, 17). So, if that is the case, if rebels are our heroes, what about the avant-garde? How are we to understand the almost simultaneous appearance of different avant-garde groups, each with their specific programmes, in various places, centres and peripheries, in completely different contexts? How can we explain their impact on the system of world literature or, to be more precise, how can we draw a geographical map of the avant-garde?

World literature, according to Rosendahl Thomsen (2008, 26), “is usually envisioned in spatial terms, but there are important temporal dimensions to world literature that affect the ways in which world literature can be comprehended.” Therefore, world literature as a paradigm, as well as a field of study, requires an elaborate concept of temporality that will lead “to very different ideas of world literature, and present alternate conditions for research, criticism and teaching.” By introducing temporality, instead of focusing exclusively on the Eurocentrism of world literature (in terms of core/periphery dichotomy), I propose to a certain extent different understanding of the geopolitical impact of various avant-gardes on the system of world literature. This means also that mapping the avant-garde would require considering its specific temporality. Indeed, the avant-garde has often been defined as a more radical and advanced form of modernism, characterized by its explicit political impulse. This may be partially attributed to the etymology of the term:<sup>4</sup> “Originally a military word, used to designate the advance corps of an army,” it is a name of a small group whose members conceived themselves as being “advanced” in relation to the majority of their contemporaries, one step closer to a utopia that lay in

---

<sup>4</sup>According to Szabolcsi (1971, 49): “Originally it was used in a military sense and the first journal so named is a military one from the period of the French Revolution, launched in 1794. As a political term it seems to appear around 1830 in Republican circles and among the opposition of the monarchy in general. It becomes more popular in Utopian Socialist terminology; the Saint-Simonite Emile Barrault is probably the first who uses it in 1830, then around 1845 it appears in the works of G. D. Laverdant, disciple of Fourier, and about the same time Proudhon’s writings, too, already as a label for social progress, for socialist ideas and the collective efforts of artists. By the second half of the century the ‘avant-garde’ becomes part of the stock phraseology of politics; in France between 1880 and 1910 countless newspapers, periodicals and publications bear it as a title, and its novelty is worn off in political slang.”

the future but whose realization was already under way” (Puchner, 2005, 77). This means that there is an intrinsic understanding of temporality embedded in the concept of avant-garde. Accordingly, it departs from the idea that there is, as Puchner (2005, 77) writes, “a unified historical axis along which humanity moves, some being ahead and some being behind, the axis of progress that would soon be internalized by the manifesto.” This intrinsic temporality of the avant-garde is, in fact, an expression of, what Reinhart Koselleck – in his influential study *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 1979) – defines as a specific experience of historical time (*geschichtliche Zeit*), “a concept that emerged during the eighteenth century and gave rise to several new historical concepts, including progress” (Doorman, 2003, 22). In Koselleck’s view, the gradual disintegration that resulted in a definitive rejection of Christian apocalyptic thought was a crucial change in the prevailing experience of history. In other words, “While doubts arose about the day of Judgement as the end of worldly history, a linear sense of time with an open future began to gain ground” (Doorman, 2003, 22). With the advent of these new attitudes concerning the future, time lost its static character: “acceleration and deceleration, and with them the possibility of influencing more global historical processes, could now be conceived of” (Doorman, 2003, 22). This is what enabled the new idea of progress and acceleration: once understood in eschatological terms, it gradually became “a call for an earthly future” (Doorman, 2003, 22), a goal that could actually be achieved. This belief was an important part of the new experience of historical time. In Doorman’s opinion, Koselleck’s concept of *contemporaneity of the noncontemporaneous* (*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen*), was an important aspect of this new conceptualization of temporality: “The dynamic of similar developments taking place in different tempos, that is, of non-contemporaneous developments taking place in the same period” (Doorman, 2003, 23). For Koselleck (2004, 95), *contemporaneity of the noncontemporaneous*<sup>5</sup> is one of three modes of temporal experience (beside *irreversibility of events* and *repeatability of*

---

<sup>5</sup>According to Koselleck (2004, 95): “A differential classification of historical sequences is contained in the same naturalistic chronology. Within this temporal refraction is contained a diversity of temporal strata which are of varying duration, according to the agents or circumstances in question, and which are to be measured against each other.”

*events*) and one of the three formal criteria from which, when combined, “it is possible to deduce conceptually progress, decadence, acceleration, or delay.” As “a result of overseas expansion,” it gradually “became a basic framework for the progressive construction of a world history increasingly unified since eighteenth century” (Koselleck, 2004, 246). In fact, the term *progress* (in the form of a collective singular) was introduced “opening up all domains of life with questions of ‘earlier than,’ or ‘later than,’ not just ‘before’ and ‘after’” (Koselleck, 2004, 246). The self-perception of being ahead of one’s time has been expressed by the Encyclopaedists (in relation to the unenlightened and uneducated masses), by Friedrich Schlegel (who was concerned about different levels of intellectual and moral development), Kant (discussing the discrepancy between civilization and morality) and – in the most dramatic way – by the avant-garde.

This means that the concept of progress and avant-garde are closely connected, even inseparable. One possible explanation of this relation and an interesting insight to avant-garde’s contribution to art history has been provided by Peter Bürger. His *Theory of the Avant-garde* (*Theorie der Avantgarde*, 1974) was the first major study of this movement, defining the avant-garde “with regard to certain changes in the perception of the *social* functions of art” (Murphy, 2004, 5). According to John Roberts (2015, 1), “the avant-garde in its revolutionary forms produced a profound shift in expectations about art that coincided with the demise of traditional bourgeois modes of aesthetic judgement.” Referring to Kant’s notion of the aesthetic (as a position between sensuousness and reason) and his definition of taste (as free and disinterested), Bürger (1984, 46) emphasizes:

*the autonomy of art* is a category of bourgeois society. It permits the description of art’s detachment from the context of practical life as a historical development – that among the members of those classes which, at least at times, are free from the pressures of the need for survival, a sensuousness could evolve that was not part of any mean-ends relationships.

[...] this detachment of art from practical contexts is a *historical process*, i.e., that it is socially conditioned.

[...] The relative dissociation of the work of art from the praxis of life in bourgeois society thus becomes transformed into the (erroneous) idea that the work of art is totally independent of society. In the strict meaning of the term, ‘autonomy’ is thus an ideological category that joins an element of truth (the apartness of art from the praxis of life) and an element of untruth (the hypostatization of this fact, which is a result of historical development as the ‘essence’ of art).



So, in other words, avant-garde is (and this is Bürger's major contribution) challenging the status – and the prevailing understanding of the function – of art in bourgeois society; it is not an attack on earlier styles or previous forms, it is not an expression of a demand to make art practical once again and it is not a departure from the content of individual works. Aestheticism, as Bürger reminds us, is characterized by a definite distance from the praxis of everyday life and based on a pragmatic means-ends rationality. The aim of the avant-garde is not “to integrate art into *this* praxis.” In Bürger's (1984, 49–50) words, the avant-gardists:

assent to the aestheticists' rejection of the world and its means-ends rationality. What distinguishes them from the latter is the attempt to organize a new life praxis from a basis in art.

[...]

Only an art the contents of whose individual works is wholly distinct from the (bad) praxis of the existing society can be the centre that can be the starting point for the organization of a new life praxis.

In view of that, one has to agree with Roberts' (2015, 18) position that Bürger “reclaims the cultural, political and cognitive specificity of the avant-garde as separate from modernism as such.” In his attempt to redefine avant-garde (in its latter manifestations) as still capable of addressing the problem of the status of art (even though the circumstances have changed), Roberts – regarding the dialectics of autonomy (following Adorno) – argues: “in order to resist the pressures of abstract labour, art must find ways and means of being *in* the world and *not* of the world [...] and therefore must find ways and means of being both ‘social fact’ and ‘asocial’” (Roberts, 2015, 34).

Moreover, the range of expressions of avant-garde radicality are rooted not only in its positioning within the social context. For instance, Bürger (1984, 17) claims that “the connection between the insight into the general validity of a category and the actual historical development of the field to which this category pertains [...] also applies to the objectifications in the arts.” For him, “artistic means” is the most general category that can be used to classify different works of art. However, thanks to the so-called historical avant-garde, various techniques and procedures have been recognized as belonging to “artistic means.” Previously, the use of “artistic means” has been limited and prescribed by the period style. So if Viktor

Shklovsky, according to Bürger, regards *defamiliarization* (or estrangement) as an artistic technique, “recognition that this category is a general one is made possible by the circumstance that in the historical avant-garde movements, shocking the recipient becomes the dominant principle of artistic intent” (Bürger, 1984, 18). In other words, by becoming the dominant artistic technique, defamiliarization can be established as a general category. The consequences and effects of such reconceptualization of artistic practice and reception (proposed by Shklovsky) are, for Bürger, far-reaching and crucial, not only in defining theoretical premises of the avant-garde, but also in changing (in fact, inverting) the temporal perspective of art history and (possibly) literary history:

It is my thesis that certain general categories of the work of art were first made recognizable in their generality by the avant-garde, that it is consequently from the standpoint of the avant-garde that the preceding phases in the development of art as a phenomenon in bourgeois society can be understood, and that it is an error to proceed inversely, by approaching the avant-garde via the earlier phases of art (Bürger, 1984, 19).

However, this still does not explain the idea of decentred geographies of the avant-garde proposed by the title of this essay. According to Béatrice Joyeux-Prunel, the canonical account of art history has been derived “from a naïve idea of World history, made of three main presuppositions that are the core of the modernist tale: the first, that art history is a linear continuation of progress; the second, that innovation happens in one ‘centre’ that decides what time it is – a Greenwich meridian of modernity; and lastly, that the peripheries of this centre remain deemed to imitation, borrowing, or influence” (Joyeux-Prunel, 2015, 41). This canonical narrative, she explains, is “based on the assumption that history was guided by a principle of progress and systematic negation, and that this progression took place in one single location” (Joyeux-Prunel, 2018, 1). This does not only mean that the centre-periphery dichotomy defines the concept of modernity, but also that such a conceptualization of art (and literary) history, beside introducing “aesthetics as monoliths,” completely “omits avant-gardes born in remote areas” (Joyeux-Prunel, 2018, 2).<sup>6</sup> As Joyeux-Prunel reminds us,

---

<sup>6</sup> In addition, Joyeux-Prunel (2018, 2) explains: “It also justifies the international domination of a small Parisian elite who are seen as the model of cultural, ethical, and political progress in the history of modern art and culture. [...] Finally, the idea of Parisian centrality

“the recognition and institutionalisation of Modernism was closely tied with a collective endeavour” of social, artistic and intellectual elites “to gain centrality,” as indeed was the case everywhere: in Europe, the United States, Latin America, the Middle East and Asia (Joyeux-Prunel, 2015, 45). In her view, around 1900, the centre of modernity was not represented by a single city, such as Paris, but in fact constituted “a social network,” an exclusive group, a special class of rich cosmopolitan collectors “who could afford to travel” and visit numerous exhibitions and Salons.<sup>7</sup> Every artist who wanted to be internationally recognized, Joyeux-Prunel (2015, 49) explains, “had to closely follow this pattern.” It is therefore completely understandable that the impetus for the international reaction against this system sprang from the revolt of “young artists from socially lower strata, who didn’t pass the ‘social exam’ required to enter the networks of modern art.” The appearance of various avant-gardes in different parts of Europe were all a reaction against the “hegemony of an internationally marketed modern art that was dominated and produced by and for socially cosmopolitan elite that they could not even imagine reaching.” According to Joyeux-Prunel (2015, 49), the explosion of avant-gardes “that were for the most part anti-elitist, anti-cosmopolitan, and locally oriented, is a structural historical fact all over Europe around 1905–1908 and cannot be reduced to the shallow explanation of Parisian influence.”

However, adopting Bourdieu’s concept of social field, Joyeux-Prunel argues that, in terms of the historical account of the avant-garde, this field has been structured by mobility. In her opinion, it has always been an

---

in the history of modernism before 1940 is a prerequisite for the idea that New York ‘stole’ modernism from Paris after the 1940s – an interpretation of the global history of art that relies almost exclusively on sources from New York. According to this assumption, Europe invented nothing new after the 1940s. Neither did anywhere else, in particular the eastern side of the Iron Curtain and Latin America, not to mention the African, Asian or Austral ‘no man’s land’”.

<sup>7</sup>“Those collectors, such as the German Count Harry Kessler, could be in Brussels in February, in Paris in the spring, summer in Venice, and go to Berlin for the fall, then back to Paris again for the *Salon d’Automne* after 1903. The Modern Elite and their painters met also regularly in important places of leisure such as Venice, the Normandy coast, Baden-Baden in Germany, or the *Côte d’Azur*. They gathered in private salons located in the rich cosmopolitan areas of the main European capital cities, such as the Parisian *Faubourg*, or the Berlin *Tiergarten*. Everyone could speak French and English, meet celebrated modern artists, order one’s portrait and visit elite exhibitions” (Joyeux-Prunel, 2015, 49).

international field which is why by “focusing on the circulation of avant-garde-artists and their works, as well as the social, economic, financial, geopolitical, and colonial bases of these circulations, and on the cultural transfers and resemanticizations that took place in the circulation, we can understand how some groups, artists, stories, and centres managed to establish themselves better than others” (Joyeux-Prunel, 2018, 2). In her circulatory approach, Joyeux-Prunel (2018, 3) demonstrates how Paris in the 1920s isolated itself from the international avant-garde, “unlike Germany and Central Europe, which were more open.” In fact, according to her, Paris became a global centre of avant-garde circulation only in the mid-1930s. Focusing on biographical data – analysing the references and preferences of the most important artistic figures of the period, examining their trajectories and offering an exhaustive and comprehensive cartography of the foundation of modernist and avant-garde journals in the 1920s – Joyeux-Prunel (2015) challenges the idea of centrality of Paris. Faced with a rather exclusive environment, she writes, foreign artists left Paris in order to find more open and suitable places in which to establish themselves. They “decided to go where artistic innovation was thriving” (Joyeux-Prunel, 2018, 6) – to Berlin, Weimar and Hanover: to Central and Eastern Europe:

Whereas Parisian market was focused on unique works and signatures, the new European cities formed an integrated chain of schools (such as Bauhaus and its Hungarian equivalent), workshops, and shops, which led to orders of architectural designs and decorations. The work was then collective. The aim was to pass on, serve, and make oneself understood.

In other words, the so-called peripheries were more open to revolutionary experiments – to innovations and challenges – than the artistic capital. Therefore, one has to agree with Joyeux-Prunel’s definition of the inter-war European avant-garde as polycentric: “Whereas the avant-garde journals related to the Dadaist vogue were buried in Paris in 1922, they abounded in Cologne, Hanover, Zurich, and Berlin, and in Cracow, Munich, Vienna, Prague, and Zagreb” (Joyeux-Prunel, 2018, 6). In fact, the Parisian artistic circles “did not even seem to have the *desire* any longer to be avant-garde” (Joyeux-Prunel, 2018, 7). On the other hand, European avant-gardes were more and more aware that “they had to reclaim public

space over one another” (Joyeux-Prunel, 2015, 50): this led to a special kind of rivalry, which is why, for instance, Futurists “openly used nationalist mottos, published their manifestos in many different places, and travelled all over Europe to organize thunderous performances and exhibitions” (Joyeux-Prunel, 2015, 50).

In my opinion, avant-garde in its various forms (artistic, literary, political) and radical expressions not only challenge the bourgeois understanding of the function of art but also introduce the idea of a decentred geography of world literature, thereby promoting polycentric understandings of literary and art history. Various groups advancing specific programmes have emerged simultaneously in centres and peripheries, or semi-peripheries, with the same radical demand to challenge the institution of art, to reject the ideologized concept of autonomy, in attempt to change the present. Let us recall the proclamation of Filippo Tommaso Marinetti (2009, 51) in the *Manifesto of Futurism*:

We stand on the last promontory of the centuries!... Why should we look back over our shoulders, when we intend to breach the mysterious doors of the Impossible? Time and Space died yesterday. We already live in the absolute, for we have already created velocity which is eternal and omnipresent.

It is precisely this omnipresence, polycentrism and simultaneity that defines the spatiotemporality of the avant-garde. Progressive movements all over Europe shared the same belief in the authority and power of art to change the world and to shape a new society. As Mansbach (1990, 7) has emphasized, the agenda was the same “whether the particular movement was Dutch, German, Italian, or French; and paradoxically, it was especially true for those artists and cultural movements that emerged on the eastern periphery of industrialized Europe, where ‘modernity,’ ‘progressivism,’ and ‘development’ existed more forcefully in imagination and desire than in social and material fact.” It is as if, by being more radical in their demands, the progressivist artistic and literary movements on the peripheries were trying to compensate for the belatedness of modernization in their domestic contexts. According to Mansbach (1990, 7): “From their geographically peripheral standpoint – with the advantages and liabilities that distance affords – and with heightened awareness of their respective cultural traditions, the Central and Eastern European movements were in

a unique position to contribute significantly to the development of modern art, aesthetics, and art history.” In fact, by informing the Western artistic community of “the new visions being articulated on the eastern periphery of Europe, the small-circulation reviews and periodicals succeeded in integrating the signal contributions of the avant-garde of Eastern Europe into the mainstream of modern art.” By casting aside the difference between centre and periphery – and introducing politics of simultaneity – the avant-garde was a unique movement in the geopolitical history of art (and literature): a true expression of democracy.<sup>8</sup>

Instead of a conclusion, this paper will end with an illustration from the so-called periphery. In the 1920s, *Zenit* was the seminal avant-garde journal in the new Balkan state – the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (later renamed as the Kingdom of Yugoslavia). Artistic and intellectual activity in this new state was concentrated in the former provincial centres of the Austro-Hungarian Empire (Ljubljana, Zagreb and Novi Sad), as well as in the new capital Belgrade. *Zenit*, initiated in 1921 by the poet and critic Ljubomir Micić, “was published until 1923 in Zagreb, then transferred to Belgrade for what was hoped to be a more sympathetic environment” (Subotić, 1990b, 21).<sup>9</sup> For Micić, *Zenit* was a media for presenting and propagating the programme of Zenitism and a means “for establishing a direct link with international avant-garde artists, movements and magazines” (Šimičić, 2003, 298). Programmatically heterogeneous (combining Cubism, Futurism, and Expressionism), the international character of the

---

<sup>8</sup>“Each in its own time, these movements and their leading personalities were well-known and remarkably well represented in the myriad of ‘little reviews’ that were published through-out Europe (and America). Thus, *Die Aktion*, *De Stijl*, *L’Esprit Nouveau*, *Der Sturm*, and *Broom*, to mention only few Western reviews, publicized the progressive poets and artists of Eastern and Central Europe; and the editors of Eastern European avant-garde publications – *Ma* (Budapest and Vienna), *Disk* and *Pasmo* (Prague), *Contimporanul* (Bucharest), and *Zenit* (Zagreb and Belgrade), among the most well-known – reciprocated by publishing and fostering an appreciation of Western advanced art among their own readers. The resultant cross-fertilization of the avant-garde was fully international and extended modern art’s reach from Petrograd to Paris and well beyond” (Mansbach, 1990, 7).

<sup>9</sup>However, even in Belgrade, Subotić (1990a, 15) writes, “Micić encountered opposition to *Zenit*’s alleged ‘Bolshevik propaganda and [its] appeal to citizens to [foment] a socialist revolution.’ After forty-three issues, the review was finally proscribed by the authorities in December 1926.” Subotić refers to “Zenitizam kroz prizmu marksizma” in an article published in 1926 in *Zenit* by M. Rasinov, who was in fact, Subotić claims, Micić himself.

periodical was achieved through collaboration with famous writers and visual artists (Marinetti, Mayakovsky, Blok, Esenin, Khlebnikov, Kandinsky, Malevich, Gropius, Kassák, etc.) and by publishing works of avant-garde poetry, prose and theatre as well as articles on the latest artistic and literary developments in their original languages (French, Russian, English, German, Hungarian, Flemish and even Esperanto).<sup>10</sup> Clearly, the purpose of *Zenit*, Irina Subotić (1990b, 21) claims, was to “articulate the cause for international modernism consistent with the perceived needs of indigenous Yugoslav culture.” However, despite its anti-traditionalist stance, “Zenitism acknowledged indigenous roots, which it believed, could introduce fresh blood and awaken healthy, young, original and forceful tissue in a fatigued and war-exhausted European civilization” (Subotić, 1990a, 15). As Glisic and Vujosevic (2016, 719) explain, as a product of two major tendencies that shaped Yugoslav cultural space in the 1920s, *the Balkanist discourse* and *European avant-garde rhetoric*, Zenitism “saw itself as a unique contributor to the Yugoslav idea using the avant-garde language of irrelevance, iconoclasm and provocation to challenge the asymmetric East-West power dynamic and to subvert dominant stereotypes about Balkan-Slavic ‘barbaric’ Orient.” Being simultaneously an ex First World War soldier and an avant-garde artist, Micić attempted to subvert the Eurocentric stance of intellectual, artistic, and political history: “In Zenitist texts this view would be expressed in a famous reversal of the ancient myth of the *Rape of Europa*, with Europe cast as the rapist in the guise of an old syphilitic whore preying upon the young Balkans” (Glisic, Vujosevic, 2016, 722). The imagined figure of Barbarogenius, an embodiment of “the primitive, young, ingenious, and dynamic spirit of the Balkans” has been introduced by Micić himself to oppose “the decrepit, morally bankrupt and creatively impotent European civilization” (Glisic, Vujosevic, 2016, 723). In fact, as Micić (1922) proclaimed in one of his programmatic texts, “the raw energy of the Balkans should be used ‘to Balkanize Europe,’ to instil new energy into its listless culture, and to reverse the traditional process

---

<sup>10</sup> “[...] *Zenit* appeared on the international scene at the beginning of 1921 and quickly was included in the family of the most reputable avant-garde reviews of the time, such as *Der Sturm*, *Het Overzicht*, *L’Esprit Nouveau*, *Ma*, *Blok*, *Devetsil*, *Vešč-Objet-Gegenstand*, *Contimporanul* and *7 Arts*” (Subotić, 1990a, 15).

of ‘Europeanizing the Balkans’” (Glisic, Vujosevic, 2016, 723). Glisic and Vujosevic conclude:

The Zenitist ‘Balkanization’ of Europe was designed as an act through which Europe would come to mirror the Balkan Peninsula. By this process, the role of the Balkans as imitator of imposed European models would be replaced by European imitation of the Balkan ethos by transforming Europe into a fragmented continent and a cultural war zone in which a host of militant factions would fight for domination. Was it not Balkanization, thus defined, that was the very foundation of European avant-gardes? Micić did not have to go any further than to present the competing avant-garde movements on one platform to demonstrate the familiar patterns of the Balkan stereotype in the very midst of the Western avant-garde scene: both were rebellious, factional, and aggressive, as stereotypes would have it (Glisic, Vujosevic, 2016, 728).

The heterogeneity of the Zenitist project, visible in its editorial approach as well as in its programmatic diversity, is just one specific illustration of how the avant-garde works: it opens spaces, establishes relations, enables cacophony, disrupts domination, decentres maps and rearranges power relations.

As a unique movement in the history of world literature, one should not be surprised that generations have repeatedly (and maybe desperately) attempted to relive avant-garde (in the 1960s as neo-avant-garde in various parts of the world, in the 1980s as retro-avant-garde in Yugoslavia) simultaneously in the so-called centres and the so-called peripheries. Power relations within literary space are not permanent which is why, according to Pascale Casanova (2004, 175), “the only genuine history of literature is one that describes the revolts, assaults upon authority, manifestos, inventions of new forms of languages.” The purpose of this text was to demonstrate that no one has the monopoly to radicality. This is why rethinking avant-garde in relation to world literature and world literature in relation to avant-garde requires taking three radical concepts – *progress*, *simultaneity*, and *polycentrism* into account.

## References

- Arac, J. (2002). *Anglo-Globalism?*. “New Left Review” vol. 2, no. 16.  
 Braudel, F. (1992). *Civilization and Capitalism: 15th–18th Century: The Perspective of the World*. Vol 3. Trans. S. Reynolds. Berkeley: University of California Press.



- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Damrosch, D. (2003a). *World Literature, National Contexts*. "Modern Philology" vol. 100, no. 4, pp. 512–531. <https://doi.org/10.1086/379981>.
- Damrosch, D. (2003b). *What is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691188645>.
- Doorman, M. (2003). *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-garde*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789053565858>.
- Even-Zohar I. (1990). *Laws of Literary Interference*. "Poetics Today", pp. 54–62.
- Glisic, I., Vujosevic, T. (2016). *I am Barbarogenius: Yugoslav Zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity*. "Slavic and East European Journal" vol. 60, no. 4, pp. 718–743.
- Joyeux-Prunel, B. (2015). *Provincializing Paris. The Centre-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches*. "Artl@s Bulletin" vol. 4, no. 1, pp. 40–64.
- Joyeux-Prunel, B. (2018). *Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-gardes in the Interwar Period (1918–1940)*. "Visual Resources". <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1476013>.
- Klobucka, A. (1997). *Theorizing the European Periphery*. "Symploke" vol. 5, no. 1/2 pp. 119–135. <https://doi.org/10.1353/sym.2005.0061>.
- Koselleck, R. (2004). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trans. K. Tribe. New York: Columbia University Press.
- Mansbach, S.A. (1990). *From Leningrad to Ljubljana: The Supressed Avant-gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century*. "Art Journal" vol. 49, no. 1, pp. 7–8. <https://doi.org/10.2307/777174>, <https://doi.org/10.1080/00043249.1990.10792661>.
- Marinetti, F.T. (2009). *The Founding and Manifesto of Futurism*. In: *Futurism: An Anthology*. Eds L. Rainey, Ch. Poggi, L. Wittman, New Haven–London: Yale University Press.
- Moretti, F. (1998). *Atlas of the European Novel 1800–1900*. London–New York: Verso.
- Moretti, F. (2000). *Conjectures on World Literature*. "New Left Review" no 1, pp. 54–68.
- Moretti, F. (2013). *More Conjectures. Distant Reading*. London–New York: Verso.
- Murphy, R. (2004). *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petrusewicz, M. (2019). *Rethinking Centre and Periphery in Historical Analysis: Land-based Modernization as an Alternative Model from the Peripheries*. In: *Re-Mapping Centre and Periphery: Asymmetrical Encounters in European and Global Contexts*. Eds T. Hauswedel, A. Körner, U. Tiedau, London: UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv550cmg.4>.
- Pizer, J. (2012). *Johann Wolfgang von Goethe: Origins and Relevance of Weltliteratur*.

- In: *The Routledge Companion to World Literature*. Eds T. D'haen, D. Damrosch, D. Kadir. Routledge: London–New York.
- Puchner, M. (2005). *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestoes and the Avant-garde*. Princeton–Oxford: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400844128>.
- Roberts, J. 2015. *Revolutionary Time and the Avant-garde*. London: Verso.
- Rosendahl Thomsen, M. (2008). *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London–New York: Continuum.
- Rosendahl Thomsen, M. (2012). *Franco Moretti and the Global Wave of Novel*. *The Routledge Companion to World Literature*. Eds. T. D'haen, D. Damrosch, D. Kadir. London–New York: Routledge.
- Subotić, I. (1990a). *Zenit and Zenitism*. "The Journal of Decorative and Propaganda Arts" vol. 17, pp. 14–25. <https://doi.org/10.2307/1504074>.
- Subotić, I. (1990b). *Avant-garde Tendencies in Yugoslavia* "Art Journal" vol. 49, no. 1, special issue: *From Leningrad to Ljubljana: The Supressed Avant-gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century*, pp. 21–27. <https://doi.org/10.2307/777174>.
- Szabolcsi, M. (1971). *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions*. "New Literary History" vol. 3, no. 1, pp.49–70. <https://doi.org/10.2307/468380>.
- Šimičić, D. (2003). *From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde: Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987*. In: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1981–1991*. Eds D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge–London: MIT Press.
- Terlouw, K. (2003). *Semiperipheral Developments: From World-Systems to Regions*. "Capitalism Nature Socialism" vol. 4, no. 14, pp. 71–90. <https://doi.org/10.1080/10455750308565547>.

Nicoletta Cabassi  
University of Parma  
nicoletta.cabassi@unipr.it  
ORCID: 0000-0001-9513-4850

Data przysłania tekstu do redakcji: 10.11.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 09.01.2020

## Futurist Suggestions in the War Poems by Josip (Sibe) Miličić

ABSTRACT: Cabassi Nicoletta, *Futurist Suggestions in the War Poems by Josip (Sibe) Miličić*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 67–82. ISSN 2084-3011.

With the opening of the twentieth century, the beneficial river of the avant-gardes seemed to flood the entire European continent in a happy contamination of national cultures, giving life to an authentic supranational *koine* of artists: it was sometimes fusion of forms, styles, environments, cultures, a salutary effort to rejuvenate languages. The particular attention of the Italian Futurists to the new national realities was among the factors of particular attraction to the movement for South Slavs whose representative was Josip (Sibe) Miličić, who called for cultural and political renewal of his country. His direct encounter with Marinetti and Boccioni seems to leave its mark on his poetry both structurally and thematically: in the collection from 1914, Miličić reveals a new sensibility and a new rhythm: in one of his war lyrics, the futurist suggestions materialize in his first onomatopoeic attempt, suitable to undermine the lyricism of the verse by intensifying the link between the phonic aspect and the meaning. Despite their common interventionism, the Great War found the Croat and the Italian Futurists on opposite political positions concerning the Dalmatian islands and the Italian expansionism on the Adriatic. The poet's war experience led him to a "mature" phase starting in the twenties with his first article-manifesto. At this time he was able to reprocess his own critical identity: affirming his deeply anti-materialist and anti-industrial spiritualism, his standpoints by then had become very distant from Marinetti's insights.

KEYWORDS: Italian Futurism; South Slavs; Great War; war lyrics

The intense activity of spreading the Italian Futurist movement, together with the great communication skills of its undisputed leading actor, Filippo Tommaso Marinetti, widened the potential of permeation of the movement in various national realities. Marinetti, man of international vocation, since his beginnings was concerned with the dissemination of his manifestos and publications abroad along with his visits to many places in Europe: among his propaganda tours, in which he used to give lectures, attend exhibitions or Futurist theatrical performances, we remind here those

in Russia, Czechoslovakia, Romania, Bulgaria and Poland. It was an out-of-the-ordinary opening to Europe, in particular to Eastern Europe where, since the 1910s, his Futurist manifestos and texts were read and translated, and a substantial corpus of information materials circulated (Tomassucci, Tria, 2009, 5). The attention to the new national realities, in addition to the great communicative potential, was among the factors of particular attraction for the intellectuals of those countries aspiring to the cultural and political renewal of their countries.

Croatia also closely followed the Italian movement: we find the first echoes not far from the first Marinettian Manifesto, on the journal “Savremenik” (Contemporary), in Zagreb: already in the third issue of 1909, in fact, an article entitled *Futurizam* (The Futurism) was published, followed by the proclamation of Marinetti himself (Petrač, 1995, 8); in the same year his Proclaim also appeared in Slovenia, on the “Ljubljanski Zvon” (Ljubljana’s Bell). Two years later, Sibe Miličić’s article on “Bosanska Vila” came out, and another one was written on the same subject by Zdenka Marjanović: in both cases, these were impressions written from Rome (Miličić) and Milan (Marjanović) on the meetings with the main heroes of Italian Futurism. Only in 1913 a real programmatic article by Dimitrije Mitrinović, *Estetičke kontemplacije* (Aesthetic contemplation) will be released on the same journal. Also it is not to be forgotten the fact that in 1914 the first unsuccessful attempt was made to create the first Croatian Futurist magazine in Zadar, “Zvrk” (Whirligig, Zani, 1985, 303–349): other Croatian countrymen such as Anton Aralica in 1913 lived in Italy and approached the Futurists by taking part in their meetings and by collaborating with Marinetti (Petrač, 1995, 20).

Particular consideration will be given here to a Croatian by birth, Josip Sibe Miličić,<sup>1</sup> a proponent of the Yugoslavian cause, portrayed in his

---

<sup>1</sup> Born of a Croatian mother, he completed his studies in Slavic and Roman philology in Vienna, and continued his eclectic training in the visual arts and painting in Florence, Rome and Paris. He was a collaborator of some journals like the Corfiot “Zabavnik,” but also “Bosanska Vila,” “Srpske Novine,” and “Misao.” His first poetic attempts (*Pjesme* [Poems], 1907, *Deset Pjesama o Don Juanu* [Ten Poems on Don Juan], 1912) found him engaged in themes and forms dear to the Croatian modernists, while with the third collection, 3, *Treća knjiga pjesama* (The Third Book of Poems, 1914), edited in Vienna at the outbreak of the First World War, Miličić had already revealed “Cosmic” inclinations. The post-war compositions, *Knjiga Radosti* (The Book of Joy, 1920), *Knjiga Vječnosti* (The Book of Eternity, 1922),

Futurist period (Brusje 1886 – Bari 1945): poet, painter, writer, critic, he was an eclectic and manifold talent who evolved and grew artistically in such great capitals like Wien, where he graduated, Belgrade, Rome, Paris, cities overwhelmed by the avant-gardes, spreading new horizons and renewing languages, in contrast to the prevailing communicative models.

Miličić shared a close relation with the avant-garde arts and the Symbolist heritage investing the entire European continent: as a matter of fact, his formation appears to be inseparable from that great container and generator that was decadence and Symbolism: the very priority to poetry over prose was, after all, great Symbolist legacy, as well as the initial use of *vers libre*. The first poetic attempt, *Pjesme*, (Poems, 1907) saw him engaged in themes and structures near the Decadents (Milanja, 2000, 138): melancholy – pessimistic anxieties, ashen and rainy landscapes, nostalgic memories of native places, metaphors (Lešić, 1991, 27) in rhymed quatrains.<sup>2</sup>

Examining the events and circumstances leading Miličić to make direct acquaintance with the Italian Futurists, the writer, enrolled at the University of Wien in the academic year 1905–1906, went to Italy between 1907 and 1908. He travelled mainly to Florence and Rome (Čošić, 1931, 49): there is neither sources nor evidence referring to Miličić’s artistic and literary contacts during his staying. In the same years, Marinetti shuttled back and forth Paris and Milan (Agnese, 1990, 104–106), while in 1907, while Umberto Boccioni moved from Padua to Venice to enrol in the School of the Nude of the Institute of Fine Arts and to

---

gave him an important role in representing the Croatian Expressionist-Cosmic lyric (about his Cosmic poetry interpreted as a kind of abstract Expressionism, v. Vučković, 2011, 140). Primarily from the figurative arts, in particular from painting, he transposed the expressive ontology and semantic repertoire he would have deployed in *The Book of Joy*, a sort of manifesto in which his poetry, with its spirituality, would have become the new religion. The last poetic collection, *Deset partizanskih pesama* (Ten Partisan Poems, 1944), in spirit and images are far from the years of Cosmism. He died in a Bari-Bar night crossing, presumably committed suicide.

<sup>2</sup>The refined graphics of the drawing edited by the “secessionist” Tomislav Krizman who finished his studies at the Academy of Fine Arts in Vienna in 1907, and had his artistic debut in the collection of his friend; Krizman had grown in a climate where the idea of a total art, of a renewal flow tracing rich connections between poetry and painting, illustration and narrative was characterized by great influence. In this collection, Miličić also paid tribute to Giosuè Carducci who died right in that year; he managed to translate three poems from Carducci’s most important work, *Le rime nuove* (New Rhymes, 1887).

visit the international art exhibition opening on April 27<sup>th</sup> (Agnese, 1990, 136). We can only assume that even the twenty-year-old Croatian artist, in search of formative experiences and new horizons, has undergone the international appeal of this great event and visited this exhibition where it was possible to view the best of European art. He also started collaborating with some literary journals and magazines publishing his poems. For the types of the Croatian Academy *Jadran*, in 1911 he published the second collection of lyrics under the pseudonym of Josip Griješni (Josip the Sinner), over which we will not linger in this paper. In the same year, for the journal “Bosanska Vila” (The Bosnian Fairy), Miličić finally described an important meeting with the animators of Futurism during one of their famous *séances*: the article, entitled *Pismo iz Italije* (Letter from Italy), came out in autumn 1911 (no 11/12), when Miličić wrote about himself as being “in the heart of Rome,” at the *Caffè Aragno*. It should be considered, however, that from October until mid-November 1911, the Futurist movement had suspended all the activities in relation to the absence of the poet Marinetti, who had left as special correspondent for Libya (Agnese, 1990, 114–118): while Marinetti was on his mission, all the other Italian Futurists took the chance to go to France to see what was going on in Paris (Agnese, 1990, 238). It is, therefore, possible that Miličić might have published this article not simultaneously with the meeting, but on a delayed terms, some time later:<sup>3</sup> in identifying the precise period it could help the fact that, still in 1911, Zdenka Marjanović wrote about Miličić<sup>4</sup> taking part in a “famous Boccioni’s conference” (“Bosanska Vila,” 1911, 13/14): maybe she refers to the most famous performance, on May 29<sup>th</sup> 1911, when Boccioni, well-known as the spearhead of the Italian Futurists, had spoken about the perspectives of Futurist art (Agnese, 1990, 222). A further element supporting the proposed

---

<sup>3</sup> In this sense, I diverge from the hypothesis made by Lešić referring to the meeting with Marinetti in the autumn 1911 (Lešić, 1991, 32).

<sup>4</sup> Marjanović – like Miličić – witness to this Futurist performance and conversationalist with Marinetti, offers a more general informative article in the next issue of the journal describing in detail the proclamations, developments and the political events of the Italian movement: more critical on the Futurists (the Futurist explosion is an “explosion of desperation power,” Marjanović, 1911, 212), the reporter paid attention to the soul as one of the many moments proclaimed by the Futurists, without lingering or emphasizing as Miličić does.

periodization could be the fact that the poet from Brusje, from September 19<sup>th</sup> 1911 took service as a substitute teacher at the local Gymnasium in Dubrovnik, where he stayed for one year (Lešić, 1991, 34).

But one should take, however, a closer look at the encounter taking place “u malenoj, poznatoj sobici, gdje se sastaju svi literatuni, literati i literatici” (in a small well known room where all the writers, the great and the small ones, are gathering) and where they spoke “of everything and anything” (Miličić, 1911a, 180). As a correspondent, Miličić interviewed the two Italian Futurists: in his report, he summarized some of the most famous positions in Marinetti’s manifesto: in particular, the tenth proclamation, the idea of breaking with the past<sup>5</sup> seemed to strike him “I hoćemo da izbacimo sve što su naši dobri djedi ostavili u nasleđe” (And we want to throw away all what our good grandfathers left us behind, Miličić, 1911a, 180). The fact of feeling “different” from their predecessors, a restless generation (“mi smo nervozni u tjelu”), not recognizing any aesthetic and moral dogma used by those who preceded them, and therefore wanting to abandon “the beautiful form, the beautiful word,” fully confirm what was already argued by Predrag Palavestra: behind these attempts to open up to Futurism, there was an unsatisfied and uneasy Croatian and Serbian literary and intellectual youth, seeking new ideas, new standards and new values (Palavestra, 1979, 249). The joy and enthusiasm of these new sensibilities and proposals were counterpointed by a great pain and nostalgia, thinking about how distant and still unprepared was his country: fascinated by the idea of breaking with the past, persuaded by the need of changing the epistemological paradigm for a new human being (Milanija, 2000, 14), Miličić did not lean, however, towards the anti-passatist and destructive inclination of Italian Futurism (Lešić, 1991, 33).

The reporter also exposed he had listened to the lecture held by “that young Futurist painter” a couple of hours earlier: a very turbulent session, where Boccioni “nazvao je svoje slušaoce [...] glupanima [...] so psovkama i porugom” (called his listeners [...] stupid [...] with deriding and mockery”; Miličić, 1911a, 180). Their tumultuous sessions were well

---

<sup>5</sup>Marinetti, as it is well known, invited to destroy libraries and museums, and to forget the geniuses of the past because “too many reminiscences separate man from reality” and, therefore, the knowledge of the past prevented from “the immediacy of perception, the freshness of joys” (De Michelis, 2009, 60).

known to end in fights: even here, Miličić, aware of some proclamations of Boccioni's manifesto for the painting (April 11<sup>th</sup> 1910), addressed to the beauty and the essence of Futurism, "Let's give our souls to the art [...] let's fly, let's run ahead, ahead [...] closer to the soul! [...] to the realm of the soul" (Miličić, 1911a, 181). Tuning with Boccioni, Miličić specified that the purpose of the artwork in futurism searching was to show the simultaneity of moods (Agnese, 1990, 251): for that reason, to these artists – recorded the Croat – the drawing by a child or a madman was worth more than by the greatest genius, because in the first we find the "pure soul" (Miličić, 1911a, 181): the hinting at the child's "nude soul" (gola duša) and the returning to the innocence of childhood will allow us to perceive full and deep maturity in the mystique of the Croatian author – mad and naive child from *The Book of Joy* (*Knjiga radosti*, 1920), who aims to be all one with nature and with the world.

Miličić's admired words for the "poetics of the soul" met the romantic-impressionist tendency being developed within Futurism (especially in its Russian version): the soul was attracted by the primordial, the primitive, the elementary, a "primitivism" which turned out to be superficial and external for the aesthete Marinetti, while for Miličić (as in the Russian Futurists) it involved a much more intimate and deeper approach, consciously revealed<sup>6</sup> in the next collection of lyrics (1914).<sup>7</sup>

The last part the speech of the article becomes more "political" and more emotionally involved, since it relies not so much on the contents of the futurist movement, as on an explicit appeal to his homeland: the *stim-mung* marked by enthusiasm and the exaltation is now completely damped in the discomforted considering his country artistic conscience. Miličić not only embraces the Marinettian proposal to give a voice to artists and writers in a supranational dimension, as a support and stimulus to their own national reality, but he's already the spokesperson for that Yugonational ideal

---

<sup>6</sup>The avant-gardes legacy leading to Primitivism is undeniable, although it must be pointed out that the Miličićan Primitivism was something different from that of other movements, such as Futurism: it must be rather placed within the Expressionism, to which Miličić's poetry belong (Milanja, 2000, 140), less inclined to technical effect and more oriented to emphasize man's panic bond with nature.

<sup>7</sup>In the collection 3, the poet shared the aspiration to child's innocence, feeling and perception (Miličić, 1914c, 4).



characterizing his political activism. Furthermore, Miličić at this stage was enthusiastic about the “political” appealing of the Futurists to a national revival supporting the war, invoking in particular, the struggle against Austria. The Great War was even considered by the Futurists as an aesthetic criterion: in his first manifesto, in fact, Marinetti underlined how the task of modern poetry was to sing the wonders of production, technique and of war, the only hygiene in the world (Marinetti, 1909).

Already in 1908, during Miličić’s staying in Italy, there was a student and intellectual mobilization after the annexation of Bosnia Herzegovina by the Austrian Empire: it was a moment of great irredentist effervescence, regarded as an authentic opening of the Italian nationalist movement (D’Orsi, 2009, 81). Youth exaltation of war, on one hand, and anti-Austrian hatred on the other, are elements naturally leading the Futurists to support the cause of the intervention in the Great War. In 1912 Miličić was forced to leave Dubrovnik and move to Belgrade<sup>8</sup> right because of his active and open participation in the anti-Austrian demonstrations; supporting the Yugoslavian cause, he could not but approve the enemies of Austria, precisely, the Italian Futurists.

During that summer, the Balkan League was preparing an ambitious project by joining Bulgarians, Serbs, Montenegrins and Greeks: expelling Turks from the peninsula and driving them back over the Bosphorus. Marinetti was in Bulgaria, in Sofia, where he recited poems exalting the Futurism and making a crowd of admirers (Agnese, 1990, 119). At the outbreak of the first Balkan war (October 1912 – May 1913), the Italian Futurist took part in the siege of Adrianople, where the Bulgarian army and two Serbian divisions, more than 150,000 men, were preparing a long offensive (from mid-November to March 1912): in the blazing of the siege, Marinetti was filling his notebook with “words in freedom”: the pages of *Zang Tumb Tuum* on the bombing of Adrianople (Agnese, 1990, 121). Marinetti and his Futurist entourage, therefore, supporters of the Serbo-Bulgarian and Greek league against the Ottoman enemy, were ideally in harmony with Miličić, who was in Belgrade, also excited about the Balkan war and,

---

<sup>8</sup> In Belgrade he worked as a gymnasium teacher and had the opportunity to join literary circles and to get acquainted with personalities such as Jovan Dučić and Jovan Skerlić (Lešić, 1991, 34).

above all, about the Serbian victory at Kumanovo (23–24 October 1912), longing for the idea of the union of the southern Slavs in a single State.

Of the Miličićan war lyric production,<sup>9</sup> we will linger in particular on the most Futurist of his lyrics, *Polazak ratnika* (The warriors' departure): written in ekavic and published on "Bosanska Vila" in the Spring 1914, in memory of the Balkan wars (1912–1913), while the author was in Belgrade. In the lyric, the link between phonic aspect and meaning seems to become closer and more intense, hence, in a certain sense, the language appears to be more "revolutionary" and "futuristic." The image emerges impressionistically from the first verses praising the train on which the Serbian soldiers are leaving, described in the Futurist manner, "Fijuče zverka gvozdена, zasoplјena" (Whistle the iron panting beast, Miličić, 1914a, 13): in the verb is enclosed here its first onomatopoeic attempt to make the image more real, while reproducing its noise and its movement. The image of the iron beast is repeated as a refrain with variations also reproducing the crescendo of the rhythm of the train, hissing, whistling, picking up speed, passing by the fields and near fields and meadows, near beautiful vineyards, woods and plantations ("mimo polја u livade, mimo lepe vinograde, mimo šume i nasade," Miličić, 1914a, 13). The most involved sense is not the sight (very few verbs of sighting), but the hearing: many of the repeated and varied verbs, trembling, howling, calling, screaming, saying (*fijuče, strepi, drhće, zove, kliču, reći*) continuously solicit the ear through onomatopoeic assonances or through the "impressionistic" reproduction of the mechanical noise of the moving train.

In the Manifesto of Futurism Marinetti had already appealed to the singing of "the locomotives with their the broad chest, pawing the rails, like enormous steel horses harnessed in pipes" (Marinetti, 1909), then returning again in 1912 with the representation of "colossal trains crowded with soldiers, baggage and dynamite" (Marinetti, 1912), and another of his masters, Walt Whitman, had already exalted the powerful locomotive (1876). The locomotive takes here a sound value: the verses lose their verbal connotation and become universal sounds: through onomatopoeic

---

<sup>9</sup> We refer here to the production preceding the Great War, published in poems scattered between 1911 and 1914, in addition to the above-mentioned *Polazak ratnika*, and also *Povratok pobjednika* (The Return of the Winner), and *Odačbina* (Homeland).

repetition and their isolation from the syntactic context, the angry beast (*besna zverka*) acquires a strong rhythmic effect and very elementary and immediate expressive modes.

Putuje besna zverka,

Tika taka-tika-taka, tika-taka.

Tik-tik-tik

(Goes the angry beast,

Tika taka-tika-taka, tika-taka

Tik-tik-tik, Miličić 1914a, 14).

The onomatopoeia was undoubtedly one of the most innovative aspects of Futurism, enhanced both by its marked dynamism and its conciseness, and by its internal bond with the matter and civilization (Tomassucci, Tria, 2009, 106): to this figure of speech is ascribed the task of transferring the reality of the phenomena intact and with the maximum speed, producing very rapid, brutal and immediate lyricism, “which must look like antipoetic to our predecessors” (Marinetti, 1913). The onomatopoeia used by Miličić for the first time could be described as an elementary, direct, realistic one, according to Marinetti’s description in his Manifesto on March 18<sup>th</sup> 1914: “which serves to enrich the realism with brutal reality and to prevent from becoming too abstract or too artistic” (Marinetti 1914).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> In the Manifesto entitled *Geometric and mechanical splendour and numerical sensitivity* (March 18<sup>th</sup>, 1914), Marinetti wrote: “Our growing love for the material, the will to penetrate and to know the vibrations, the nice physics binding us to the machines encourage us to use onomatopoeia.” He distinguished, therefore, besides the already mentioned: a) direct, imitative elementary, realistic onomatopoeia, good for enriching realism with brutal reality and preventing it from becoming too abstract or too artistic (ex. *pic pac pum* for rifle shooting), b) indirect complex and analogical onomatopoeia, expressing the rotating noise of the African sun and the orange weight of the sky in the poem *Dune, dum-dum*, creating a relationship between sensations of weight, heat, colour, smell, noise, c) the abstract onomatopoeia, noisy and unconscious expression of the most complex and mysterious motions of our sensibility (ex. *ran* which does not express any noise of nature or of mechanism, but expresses a state of mind, d) the psychic onomatopoeic harmony, i.e. fusion of two or three abstract onomatopoeias (Marinetti, 1914).

The sensation of movement and rhythm of the poem is also rendered by the insistence on the repetition of the same verbs of movement (the most frequent ones, together with verbs of hearing): here Miličić gives the verb a new centrality (almost one verb for every verse), preferring it to the nominal or adjectival accumulation (loved by the Decadents and Symbolists). The lyrical image of Serbia, “prelepa carska kći” (the beautiful emperor’s daughter) who waits “u petvekovnoj suzi gusala javorovi” (in five centuries tears, sung by maple fiddles), seems to clash with the moving-machine beast in search for the angry dragon (“ljuti zmaj” – the Ottoman Empire), however, it does not carry the tension and the opposition (typical of the Italian Futurists) between the past and the future: the soldiers on the train are like knights in the Trojan horse (“k’o vitezovi u trojanskog konja”): the analogy therefore, another rhetorical figure dear to Miličić, links and binds, does not oppose: on the contrary, unlike Marinetti’s convictions – the past does not hinder the future, but supports it instead and directs it towards a long awaited victory, already embedded in Serbian epic tradition.

In poetic language the usual associations by affinity recede into the background and appear to us more unusual and “new”: while the locomotive screaming spreads out, “kliču im plodna polja” (cheer them the fertile fields, Miličić, 1914a, 13): here, moreover, the multisensory plan is called into question in the gesture of mothers (“podižu s klikom ruke”) who, with a cry, raise their arms almost to bless their children, conveying lyric and plastic pathos typical of the rhetoric of war, perceived as a necessary and holy experience, according to the Serbian epic tradition, revived also in the mythopoesis of intellectuals like Miličić (and also Marinetti), who became builders of consensus on the eve of the Great War.

The world conflict saw Marinetti<sup>11</sup> and all the Italian Futurists<sup>12</sup> leaving for the front: even Miličić was among the first to go voluntary, in July

---

<sup>11</sup> In February 1914, a few months before Miličić’s arrival, Marinetti appeared in Russia, in Petrograd and in Moscow, also for the Futurist and war propaganda, spurring the Russians to fight against the pangermanism (De Michelis, 2009, 220).

<sup>12</sup> From the beginning of 1915, Marinetti devoted himself completely to the propaganda for the intervention. All the Futurists, Marinetti, Russolo, Boccioni, Piatti and others joined the army as volunteers and since December 1915 they fought on the front line. Boccioni will die in Sant’Elia, Russolo will be seriously injured, while Marinetti will win a second medal in the battle of Vittorio Veneto (D’Orsi, 2009, 23).

1914.<sup>13</sup> For Marinetti, the war represented an opportunity to transform Futurism into a political movement (D’Orsi, 2009, 68): in his propaganda article, in 1911, he was persuaded that the man of culture should have a strong public engagement and political commitment. The role of these artists, writers, musicians, appears to be central in the interventionist choice: the Great War represents for Marinetti, as for the Croat, an occasion to feed the anti-Austrian sentiment and fight the pangermanism: for Miličić, however, this involved much more, it meant extending the intents of the war to the idea of a Yugoslav union: Miličić’s support for the war ideology was, therefore, also the fruit of a genuine adherence to an ideal, while for Marinetti sometimes it seemed connected, also, to the desire for protagonism (D’Orsi, 2009, 80).

Therefore, if in interventionism there are many reasons for contact between Miličić and the Futurists, right in the Great War it matures their point of rupture and “political” disagreement: the Italian imperialism and the idea of Italy as great power, of which the Futurists became the most fervent supporters,<sup>14</sup> certainly could not have been appreciated by the Croatian: from the historical task of Italy, already outlined by D’Annunzio<sup>15</sup> (the conquest of the whole Adriatic as a gateway to the Balkans), descended the war to Austria for the conquest of the Adriatic,<sup>16</sup> necessary to transform Italy into an empire and into a great power (De Michelis, 1996, 162). Therefore, in August 1915 at the State Typography of the Serbian Reign

---

<sup>13</sup>On 12 July 1914 he worked as a teacher in Skopje: with the events of the Sarajevo attack (20 June 1914) and the Serbian mobilization (26 July 1914), Miličić was among the first to head towards Čuprija, willing to be enlisted on the front as a volunteer in the division on horseback: since he was not recruited he went to Niš, where he could join the Danube Division Headquarters (Lešić, 1991, 47).

<sup>14</sup>There was, however, some ambiguity on the part of the Italian Futurists, as Marjanović points out: in her interviews, Marinetti himself had answered evasively on the Adriatic question (Marjanović, 1911, 14).

<sup>15</sup>In the hendecasyllable tragedy *The Boat* (D’Annunzio, 1907).

<sup>16</sup>Araica among the political events to consider, the London Pact, signed on April 26, 1915, between Italy and the governments of the Triple Entente (Great Britain, France, Russia): in fact, with this secret Treaty, Italy betrayed the Triple Alliance of which it was part (together with Austria and Germany), and went to war against its former allies, in exchange for territorial compensation: the main lure was a promise of large swaths of Austria-Hungary in the north of Italy and to the east across the Adriatic.

in Nis Miličić<sup>17</sup> hurried to publish a pamphlet entitled *Dalmatian islands* (*Dalmatinska ostrva*): the booklet, in Cyrillic ekav, was part of a series on contemporary issues with nationalistic intent, in clear opposition to the Italian policy of *revanche* on those places. For the same series, Miličić should have prepared other studies on Italian and Slavic culture in Dalmatia and on its economic opportunities, though never printed.

The issue of the Dalmatian islands was very serious and current: Italy, which entered the war on May 24<sup>th</sup> 1915, had spread a lot of data leading propaganda campaigns for the Italian “Adriatic,” therefore, Miličić makes a detailed analysis to warn against the Italian threat. Assuming geological, historical, linguistic and demographic point of view, Miličić uses the statistical data of the Austro-Hungarian Empire, showing the Slavic great majority (“slovensku ogromnu vecinu”) of those islands (Miličić, 1915, 10). But the main study is economic: with precise and sure knowledge of the history of the places he identifies the major voices of the local economy.<sup>18</sup> The pamphlet ends with an absolute certainty: in the current war, Italy’s possession of the Dalmatian islands would lead them to a sure collapse (“minovna propast”) and depopulation (Miličić, 1915, 20).

But let’s leave for a moment the political horizon and return to that common thread keeping his lyric united: with the third collection, the author’s internal aporia is even more evident: on one hand, his activism and deep immersion in contemporary social reality and, on the other hand, the mystical, asocial, nebulous dimension expressed in his lyrics. In 1914 he published his third work, *3*, a collection where Miličić abandoned the

---

<sup>17</sup>Set out as a volunteer for Russia in July 1915, together with other Serbian officials, he will arrive in Vladivostok and then return to Corfu (Bosković, 2006, 352–353), and leave for another troubled journey to Petrograd and Odessa from where he will come back in May 1916 (Lešić, 1991, 55–57).

<sup>18</sup>By identifying three main sources of sustenance, grapevine, fishing and oil, Miličić underlines that the Dalmatian islands could not support the Italian competitors, producing great quantity wine (Miličić, 1915, 12). As for fishing as well, Miličić analyses the current situation: there has not been any production on an industrial basis in Dalmatia, due to the lack of real industries and fast transport. Production could satisfy only for internal needs: moreover, especially for pilchards, Dalmatia suffered the competition of Chioggia’s fishermen with their special nets. Even the third item of local production, oil was limited because Austria never encouraged the few Croatian entrepreneurial initiatives. That explains the beginning of emigration to America and Australia from the early twentieth century, and the islands’ progressive depopulation (Miličić, 1915, 16–20).

previous models and revealed a new sensibility and a new rhythm: while symbolism had set the free verse in motion, Futurism had instead revealed “the free words” (Milanija, 2000, 25). The new sensitivity to the Miličićan rhythm, however, is far from the free words in the Marinettian sense, as well as from its syntactic and punctuation revolution: the Croatian poet is not willing to abolish even punctuation marks and, on the lexical level, unlike the Dadaists and the Zenitists, he will not reach the proto-words or archaisms of some Cosmists. The adoption of a poetic language of universal comprehension is expressed here in the repetition of “essential” names, evocative of elementary forces. And while in Marinetti there was the imperative to “abolish the adjective,” Miličić, on the contrary, maintains his propension towards the latter: simple, bare adjectives, working as epithets, like in ancient religious formulas or in the myth, “iz gore strme” (from the steep mountain), “more duboko i mirno” (deep and quiet sea), “pena laka i bela” (light and white foam), “crna duboka noć” (deep and black night), “bezglasna tišina” (voiceless silence), “neznana daljina” (unknown distance), “kratki časi” (short hours), “rana teška i duboka” (hard and deep wounds), “strman breg” (steep bank), “beli galeb” (white seagull). In rhetorical figures, then, the metaphor is frequently accompanied by the analog, perhaps an echo of the biblical and literary tradition.

The use of onomatopoeia is resumed again in some poems: in *Brodić iz borove kore* (The boat made of pine core), the wind, pure transcription of sounds, suitable to unhinge the lyricism of the verse, runs through the lyric as a refrain, “šš, ššš, šš.” The Futurists had already appealed to the elementary language of non-linguistic primary onomatopoeias: it was the language of natural forces, expressed in a rudimentary way and more evocative and stimulating, in order to communicate and understand the elements of the universe. That’s why the sound “tik-tak, tik-tak,” in *Knjiga Radosti*, reproducing the rhythm of the universal movement (“Ritam svemira” [Universal rhythm]) or that of laughter “Ha-ha-ha” (“Čista sreda” [Ash Wednesday]), is close to the futuristic *onomalingua* (onomalanguage), where translators are not required – as stated the futurist painter and poet Fortunato Depero (1992, 106).

The encounter with Futurism seems to leave its mark on poetry not only structurally but also thematically: here we do not see a simple variation of the poet’s anxieties in the usual pessimistic-melancholic intonation (Lešić,

1991, 30): in the core of his poetry lies his wandering soul (“zalutala duša”), close to the “physical transcendentalism of Boccionian matrix,” arising from contemplating nature through a completely modern emotion (Agnese, 1990, 222). Finally, we’re approaching the conclusion with his article published on the “Srpski Književni Glasnik” (Serbian Literary Gazette I, 3/1920) where, on the basis of the many manifestos of these years, Miličić proclaims his beliefs, symptoms of a new, mature phase. The reading key we are proposing is an attempt to look at his proclamation in a clearly anti-Futurist perspective; Miličić, by now able to assert his own critical identity, affirms here his deeply anti-materialistic and anti-industrial spiritualism:<sup>19</sup> Marinetti’s fetish of technology and of the machine, the urban and progressive dynamism are now very far from his positions. The mankind can achieve not only eternity, but also true spiritual freedom thanks to poetry: poetry is, therefore, proclaimed as the new religion, free from any technical rigidity, from personal and historical selfishness (“Jedan izvod koji bi mogao da bude program” [An excerpt, that could be a program], Miličić, 1920a, 190). The idea of immanent metaphysics, present in Futurism as well, is reworked in a spiritual and not material direction: the utopia to be realized dwells upon poetry and spirit and not upon the mysticism of the Marinettian materialism, nor in his cult of the machine<sup>20</sup> and the progress.

Miličić’s position is not lonely, but, on the contrary, fits within the paradigm of the Cosmist-Expressionist scene.<sup>21</sup> On a closer inspection, however, this new anthropology, where man takes an active part in the eternal universe by linking microcosm and macrocosm, assumes an anti-rationalist and anti-aesthetic attitude, probably inherited from Futurism:<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup>After all, Marinetti’s tendency is anti-spiritualist, exalting more the instinct than the soul: his outward and not deep attitude educes everything to a paradoxical formula in order to attract the attention of the public (De Michelis, 2009, 60).

<sup>20</sup>The modern myth of the machine, of the fast and “cinematographic” rhythm exalted by the Futurists, does not take shape in Miličić: while the Futurists write with capital letters words like Electricity, Machine, Energy, founding a sort of immanent metaphysics, the poet and painter from Brusje remains inextricably linked to words like Eternity and Mystery.

<sup>21</sup>Along with him, we find, in fact, other opponents of Expressionism such as Antun Branko Šimić and Augustin Ujević. The lyric of these years is also close to the *Simfonije* (1914–1919) by Miroslav Krleža (Milanija, 2008, 140).

<sup>22</sup>Miličić represents the universe as a cosmic pathos in which man, in a sort of wild and universal dance, finds the vital energy which keeps him alive: “kao što živi drvo, ptica, ne zna



as a matter of fact, Miličić's absorbing nature, during the period of his formation, made him open to the Futurist suggestions, capable not only to receive, but also to adapt and blend atmospheres, in order to re-elaborate his own vision, seeking expressive new paths by making art and life interact constantly.

## References

- Agnese, G. (1990). *Marinetti, una vita esplosiva*. Firenze: Camunia.
- Balducci, G. (2015). *La spiritualità di Marinetti: fra anticlericalismo, spiritismo e cristianesimo*, <https://www.centrostudilaruna.it/la-spiritualita-di-marinetti-fra-anticlericalismo-spiritismo-e-cristianesimo.html>, 03.08.2019.
- Bošković, I. (2006). *Orjuna – ideologija i književnost*. Zagreb: HSN.
- Ćosić, B. (1931). *Deset pisaca deset razgovora*. Beograd: Gece Kona, pp. 47–59.
- Milanja, C. (2000). *Pjesništvo Hrvatskog Ekspresionizma*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- De Michelis, C. (2009). *L'avanguardia trasversale. Il Futurismo tra Italia e Russia*. Venezia: Marsilio.
- Depero, F. (1992). *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*. Trento: Cucù libri.
- D'Orsi, A. (2009). *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione*. Roma: Salerno Editrice.
- Juvančić, F. (1909). *Manifest Futuristov*. "Ljubljanski zvon" XXIX, br. 5, pp. 255–256.
- Lešić, J. (1991). *U traganju za nestalim pjesnikom*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Marinetti, F.T. (1909). *Fondazione e manifesto del Futurismo*. [http://www.classicitalia-ni.it/futurismo/manifesti/marinetti\\_fondazione.htm](http://www.classicitalia-ni.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm), 12.09.2019.
- Marinetti, F.T. (1912). *Le monoplan du Pape. Roman politique en versés libres*. Paris: Sansot. [https://archive.org/details/marinetti\\_monoplan\\_1912freA](https://archive.org/details/marinetti_monoplan_1912freA), 17.08.2019.
- Marinetti, F.T. (1913). *Distruzione della sintassi*. <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/distruzione-sintassi/>, 23.08.2019.
- Marinetti, F.T. (1914). *Lo splendore geometrico e meccanico (...)*. <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/lo-splendore-geometrico-e-meccanico-e-la-sensibilita-numerica/>, 26.09.2019.
- Marjanović, Z. (1911). *Književna revoljta u Italiji*. "Bosanska Vila" br. 13–14, pp. 209–212.
- Miličić, J. (1907). *Pjesme*. Wien: Hrvatsko akademsko društvo Zvonimir.
- Miličić, J. (1909). *Dve priče*. "Letopis Matice Srpske" god. LXXXV, knj. 259, sv. VI, pp. 60–62.

---

sebe već za život, za večnog života: eto, to je radost" (alike the tree, the bird, it does not what is life like: so, that is life, Miličić, 1920, 5).

- Miličić, S. (1911a). *Pismo iz Italije*. "Bosanska Vila" br.11–12, pp. 180–181.
- Miličić, S. (1911b). *10 pjesama o Don Juanu*, Wien: J. Seywald.
- Miličić, J. (1912). *Pjesma umornog putnika, Poslje grijeha*. "Bosanska Vila" br. 11–12, p. 165. <https://doi.org/10.2307/2787571>.
- Miličić, J. (1913). *Jedna Ljubav*. "Srpski književni Glasnik" XXX, br. 4, pp. 241–246.
- Miličić, J. (1914a). *Polazak ratnika*. "Bosanska Vila" br.1–6, pp. 13–14
- Miličić, J. (1914b). *Povratak Pobjednika*. "Srpski književni Glasnik", XXXI, br. 2, pp. 193–194.
- Miličić, J. (1914c). 3. Dubrovnik: Jovan Tođović.
- Miličić, J. (1915). *Dalmatinska Ostrva*. Niš: Državna Štamparija Kraljevine Srbije.
- Miličić, J. (1920a). *Jedan izvod koji bi mogao da bude program*. "Srpski književni Glasnik" I, br. 3, pp. 188–193.
- Miličić, J. (1920b). *Knjiga Radosti*. Beograd: Gece Kona.
- Palavestra, P. (1979). *Kritika i avangarda u modernoj srpskoj književnosti*. Beograd: Prosveta.
- Petrač, B. (1995). *Futurizam u Hrvatskoj*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Tomassucci, G., Tria, M. (red.) (2009), *Gli altri futurismi*. Pisa: Plus.
- Trivunac, R. (1975). *Na bespućima života*. "Mogućnosti" 6, br. 22, pp. 692–724.
- Vučković, R. (2011). *Poezija srpske Avangarde*. Beograd: Službeni Glasnik.
- Zani, S. (1980). *La mai pubblicata rivista futurista 'Zvrk' ed il futurismo in Croazia (1901–1914)*. "Filologia Moderna" br. 4, pp. 303–349.

Barbara Czapik-Lityńska  
University of Silesia in Katowice  
litynska@interia.eu  
ORCID: 0000-0002-1914-3330

Data przesłania tekstu do redakcji: 23.11.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 22.01.2020

## **Transgresje. Przenikania. Synchroniczność. Uwagi o wyobraźni chorwackiej i serbskiej awangardy literackiej**

ABSTRACT: Czapik-Lityńska Barbara, *Transgresje. Przenikania. Synchroniczność. Uwagi o wyobraźni chorwackiej i serbskiej awangardy literackiej* (Transgressions. Penetrations. Synchronicity. Comments on the Imagination in the Croatian and Serbian Literary Avant-garde). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 83–101. ISSN 2084-3011.

The article discusses selected problems of the image, imagination and the ideological-aesthetic consciousness of the avant-garde in Croatian and Serbian literatures. Inspired by the ideas of modern Europe and opened to experiment, transgressions and mental function of the artistic language, it created an autonomous world of imagination. Utopian theories of reality evaluated from expressionistic conceptions of penetration of the world of matter and spirit, Earth and universe to surrealist conceptions of over-reality.

KEYWORDS: imagination; literary constructions of imagination between culture and nature; penetration

Psychika i materia istnieją w tym samym świecie, ściśle ze sobą granicząc; w przeciwnym razie wszelkie wzajemne współdziałanie między nimi byłoby przecież niemożliwe

C.G. Jung, *Aion*

O awangardzie napisano setki książek i artykułów. Także o awangardach słowiańskich, w tym o chorwackiej i serbskiej, którymi sławiłi polscy zajmowali się dość intensywnie (m.in.: Maria Dąbrowska-Partyka, Julian Kornhauser, Krystyna Pieniążek-Marković, Patrycjusz Pająk, Bożena Tokarz, by wymienić tylko polskich slawistów i autorów książek poświęconych twórcom awangardy). W ich pracach (także w moich) czytelnik

odnajdzie pełną bibliografię. Opracowano historię kierunków i wybrane zagadnienia poetyki twórców wybitnych. Nie zamierzam powtarzać faktów i prawd już opisanych. Nie będę też przypominać pozycji bibliograficznych, poza tymi, które stanowią sfunkcjonalizowane dopełnienie treści artykułu. Wydaje się, że badania nad awangardą, choć nadal trwają, to prezentują ciekawe i zróżnicowane osiągnięcia.

Niniejszy artykuł jest przeznaczony dla czytelnika obeznanego z ważniejszymi kontekstami literatury przedmiotu. Podstawowym celem jest zwrócenie uwagi na transgresyjny, dynamiczny charakter wyobraźni, z uwzględnieniem fenomenu synchroniczności. Wyobraźnią awangardy zajmowałam się w różnych perspektywach, zwłaszcza w kontekście świadomości utopijnej i archetypicznej. Nie wycofuję się z dawnych interpretacji i ustaleń, ale brakuje mi w nich jednoznacznego podkreślenia, że awangarda łamie granice, jest otwarta, procesualna, ruchliwa, zaskakująca, niekiedy chaotyczna, niekiedy aporetyczna, obca, a jednocześnie powiązana z życiem i człowiekiem. To, co niezmiennie przyciąga moją uwagę, to pasja poznawcza awangardy, związana nie tyle z racjonalnymi poetykami i literackością, ile właśnie z wyobraźnią i jej irracjonalną specyfiką. Interesuje mnie dążenie do poszerzenia świadomości, do wyrażania niewyrażalnego, do przekraczania granic i pól semantycznych. Estetyczne i poznawcze ambicje awangardy były niezwykle, szokujące i kontrowersyjne. Taka też była jej sztuka. Z jednej strony oryginalna, fascynująca, dziwna, epifaniczna, hermetyczna i elitarna, z drugiej natomiast zwykła i zwyczajna, nasycona problemami bytu i rzeczywistości ludzkiej, społecznej, usiłująca paradoksalnie przekreślić granice kultury wysokiej, zdemokratyzować ją tak, by była bliska każdemu człowiekowi jako naturalna aktywność twórcza.

W przeglądowym szkicu nie uda się przywołać wszystkich ważnych problemów, nazwisk i tekstów. Dlatego wybiorę tylko niektóre, najlepiej ilustrujące semantyczną osobliwość językowego i obrazowego wyrażania transgresyjnej wyobraźni i myśli awangardy, zwłaszcza w jej ostatniej nadrealistycznej fazie. Nadrealizm – podobnie jak Wielka Awangarda – jest etapem historycznie zamkniętym, ale jego oddziaływania są trwale obecne w sztuce poawangardowej. Oznacza to przenikanie idei, obrazów, motywów oraz kontynuowanie awangardowych technik i sposobów konstruowania myśli (także wizji rzeczywistości), takich jak m.in. symultanim,

kolaż, ejdetyzm. Nowa estetyka preferowała formę otwartą, adekwatną do wprowadzonego przez awangardę paradygmatu wyobraźni, zorientowanego na intuicję i kreację, dynamizację energii psychicznych i twórczych, podmiotowych, ale i kosmocentrycznych. Awangarda kierowała się intuicją, instynktem (koncept serbskich ekspresjonistów i nadrealistów, ale i chorwackiego pisarza Mirosława Krleży), energiami wyobraźni, marzenia i snu. Jej najbardziej irracjonalne skrzydło było zafascynowane powiązaniem procesów twórczych z nieświadomością i jej archetypowymi strukturami. Według *Krytycznego słownika analizy Jungowskiej* wyobraźnia to „strumień lub suma obrazów i idei w nieświadomej *psyche*, tworzących najbardziej dla niej charakterystyczną aktywność. [...] Głównymi częściami składowymi wyobraźni są obrazy, które należy generalnie rozumieć jako odnoszące się do elementów aktywnych w psychice” (Samuels, Shorter, Plaut, 1994, 224–226). Dlatego interpretacja obrazów, zwłaszcza poetyckich, ma istotne znaczenie dla zrozumienia podmiotu doświadczenia sztuki, czyli dzieła. Nadrealizm w poszukiwaniu informacji źródłowej, bytowej, zredukował rolę podmiotu autorskiego, a wraz z zapisem automatycznym wprowadził podmiot mediumiczny, rzucający nowe światło na przestrzeń struktur systemowych – estetycznych i bytowych. Badacze zazwyczaj podkreślają autonomiczny charakter komunikatów i gier awangardy, niezależny i wolny. Tymczasem język połączony z *psyche* i eksploatacjami wyobraźni zakorzeniał się w rzeczywistości materii i rzeczywistości myśli, wyrażanych znakami zanurzonymi w świecie innych znaków. Przenikania obrazów i znaków stały się dla interpretatorów nowym doświadczeniem i prawdziwym wyzwaniem. Bardzo skomplikowanym, bo przełamującym wcześniejsze wyobrażenia o literaturze i sztuce. Lekturze tekstów awangardy i badaniu literackości towarzyszy raczej dekonstrukcyjna myśl ponowoczesności, aniżeli strukturalistyczna nowoczesności. Przy tym niektóre teksty wykraczają poza ramy tradycyjnie rozumianej literatury i są raczej antyliteraturą. Artyści awangardy dość wyraźnie i dość jednoznacznie wyjaśniali w manifestach i programach swój bunt przeciw literaturze.

Chorwacka i serbska awangarda kroczyła od ekspresjonizmu do nadrealizmu. Taka była zasadnicza linia rozwojowa. Silny ekspresjonizm ewoluował w kierunku wyobraźni nadrealistycznej. Po drodze pojawiały się mniej lub bardziej rozbudowane efemerydy literackie, jak futuryzm,

dadaizm, hipnizm, zenityzm, konstruktywizm. Badacze najczęściej uwagi poświęcili ekspresjonizmowi i jego rozmaitym wariantom. Był bowiem prądem najsilniejszym, najbardziej rozwiniętym, obejmującym wszystkie literatury Jugosławii. Nie bez powodu mamy polskie opracowania twórczości Miroslava Krleży, który w okresie międzywojennym uchodził za ekspresjonistę i realistę dialektycznego. Pisali o nim Jan Wierzbicki, Patrycjusz Pająk, Julian Kornhauser. Twórczości Antuna Branka Šimicia, uznanego za reformatora nowoczesnego wiersza chorwackiego poświęciła rozprawę Krystyna Pieniążek-Marković (2000). Ivo Andrić, którego pierwsza faza twórczości oznaczała ekspresjonistyczny egzystencjalizm, przedstawiał – w perspektywie oglądu całej twórczości – najpierw Jan Wierzbicki, później Kazimierz Żórawski. Ale i pozostałe kierunki awangardy prezentują równie ciekawe i kontrowersyjne zjawiska, nawet bardziej intrygujące, zaskakujące, dziwne. Omawiają je: Maria Dąbrowska-Partyka (zwłaszcza problematykę twórczości Tina Ujevicia), Aleksander Naumow (zenityzm). Mimo że nie uwzględniam awangardy słoweńskiej, to warto zwrócić uwagę na twórczość Srečka Kosovela, któremu poświęciła obszerną rozprawę Bożena Tokarz (2004). W szczególności rozdział *Poetyckie doświadczenie ruchu* może stanowić cenny punkt odniesienia do awangardowego doświadczenia transgresji wyobraźni i rozumienia świata, doświadczenia wspólnego, ale zawsze różnego w indywidualnych realizacjach artystycznych.

Najbardziej hermetyczny i obcy, najbardziej atakowany i niezrozumiany był nadrealizm i jemu w swoich pracach poświęciłam najczęściej uwagi. Wprawdzie – według tradycyjnego pojmowania historii literatury – nie pozostawił dzieł wybitnych, którymi mierzy się osiągnięcia kultur narodowych, ale odegrał ważną rolę w procesie budowania nowych języków wyrażania artystycznego i konceptualizowania rzeczywistości. W sferze wyobraźni oferował wolność, zarówno twórcy, jak i odbiorcy, czyniąc obu kreatorami myślenia i tworzenia, konstruktorami świata, znaczenia i sensu. Zasadniczo trudno nie zgodzić się z krytykami deprecjonującymi znaczenie zapisu automatycznego i twórczości nadrealistów, ale jako cierpliwa obserwatorka tych tekstów jestem ich ciągle ciekawa. Powtórzę jednak za Zbigniewem Bieńkowskim: „Nie potrafię wymienić dzieła nadrealizmu, które by zawarło ową programową pełnię poznawczą, które by odbijało irracjonalne i ukazywało skalę nadrealistycznego zamiaru.

Zamiar był tak olbrzymi, tak wielki i bezinteresowny, że wszelkie jego realizacje wydają się nikłe” (Bieńkowski, 1974, 68). Problemem jest nie tyle pojedyncze dzieło, ile jego interferencje z innym, których specyfika jest nierozpoznana i tajemnicza, skutecznie uniemożliwiająca rozumiejącą lekturę i formułowanie jednoznacznych wniosków. Mam tu na uwadze między innymi synchroniczność, której nie sposób wyjaśniać przy pomocy badania literackości. Synchroniczność to jednoczesność występowania pewnych procesów lub zjawisk, często pozornie niczym niepowiązanych, co trudno jest wyjaśnić w zadowalający sposób. Daryl Sharp powtarza za Jungiem, że jest to „zasadniczo tajemny związek między psyche człowieka a światem materialnym, oparty na tym, że w gruncie są one jedynie różnymi formami energii” (Sharp, 1998, 158). Nadrealiści uznawali je (procesy, zjawiska, energie) za prezentacje „mikroodbicia nieantynomicznej *surréalité*” (Janicka, 1985, 111). W koncepcie nadrzeczywistości było miejsce na magiczne przenikania i na przypadek obiektywny, który z kolei tłumaczono jako konieczność zewnętrzną płynącą z podświadomości, w której krzyżuje się to co zewnętrzne i obiektywne z tym co wewnętrzne i subiektywne (v. Janicka, 1985, 110–122). Pojęcia synchroniczności i przypadku obiektywnego są pokrewne.

W tekstach nadrealistów, zwłaszcza tych wyzyskujących zapis automatyczny, zachwiane zostały: linearność, przyczynowość, przewidywalność, jednoznaczność, prawdopodobieństwo. W zamian pojawił się nielinearny tok narracji, chaotyczna kompozycja, obrazy ejdetyczne wskazujące na przypadkowe powiązania, dziwne i pozornie bezsensowne, nielogiczne. Jedność rozbitego świata przedstawionego, rozbitego języka bywa warunkowana kompozycją, synchronicznością i symultanicznością, które umożliwiają ruch, transgresję, przenikanie oraz spotkania różnego, innego, równoległego. Według synchronii akauzalnej Junga, między wydarzeniami, sytuacjami, faktami istnieją związki inne niż przyczynowo-skutkowe. Znajomość teorii synchroniczności czy to w ujęciu Junga, czy w ujęciu nadrealistów w niewielkim stopniu wspomaga rozumienie synchroniczności w dziele. Żeby ją wyjaśniać, najpierw trzeba ją zauważyć, a następnie odnaleźć właściwe dla zdarzenia synchronicznego konteksty. Nawet Jung miał problem z interpretacją synchroniczności i oniryzmu. Powtórzę za Jolandą Jacobi, że „[b]adania Junga nad synchronicznością przyczyniły się do powstania szeregu nowych problemów, które wymagają dalszych

badan i dyskusji” (Jacobi, 1996, 74). A tymczasem synchroniczność jest i pojawia się w twórczości współczesnej, zaskakując nas dziwnością i tajemniczością. Mam tu na myśli filmy Kieślowskiego, współczesną piosenkę co ambitniejszych zespołów muzycznych i oczywiście poezję, reprezentowaną nie tylko przez awangardę. Poeci chorwaccy wyzyskiwali doświadczenia snu i w ten sposób poszerzali artystyczną percepcję o perspektywę oniryczną (v. Czapik-Lityńska, 2012). Poeci serbscy czynili to już w romantyzmie. Synchroniczność pojawia się w poetyckich wizjach rzeczywistości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w poezji Artura Międzyrzeckiego, Mirona Białoszewskiego (symptomatyczny wiersz *Rozłam w barze mlecznym z niespodziewaniem*) i innych tropicieli dziwnych powiązań słów z rzeczywistością zewnętrzną i wewnętrzną. Awangarda i sztuka współczesna prezentują przenikania zachodzące w szeroko rozumianej rzeczywistości, charakterystycznej dla modeli wyobraźni awangardowej i obsługujących ją języków.

Przenikania w rzeczywistości i w rzeczywistości psychicznej łączy nie tylko zjawisko synchroniczności, ale dla awangardy jest ono ważne, bo umożliwia wejście w to, co nie jest możliwe do zrozumienia. Słowo *nemoguće* (niemożliwe) jest zresztą jednym ze słów-kluczy nadrealizmu. W lutym 2019 roku odbyła się w Belgradzie konferencja pod hasłem „Poetika nemogućeg” poświęcona głównie twórczości nadrealistów. Nie miałam możliwości zapoznania się z materiałami, ale jestem ich bardzo ciekawa. Mam też nadzieję, że synchroniczność wraz z kontekstami psychoanalizy została w tej poetyce uwzględniona. Nie można bowiem pomijać zagadnień związanych z otwarciem nadrealizmu na irracjonalne, na podświadomość czy nieświadomość. Historia (także sfera światopoglądu i estetyki) serbskiej awangardy i nadrealizmu została już dobrze opracowana. Poetyka w mniejszym zakresie. Olga Tokarczuk – niekryjąca swoich fascynacji tekstami Junga – pisze: „Dla mnie zdarzenia synchroniczne pokazują, że rzeczywistość jest poprzerastana sensami i znaczeniami istniejącymi w świecie niejako niezależnie od ich postrzegania” (Tokarczuk, 2019, 21). Bardzo podobnie myśli awangarda, której podejście do synchroniczności nie jest wszak racjonalne, jak np. w konwencji realizmu magicznego, ale irracjonalne i przez to znacznie trudniejsze do objaśnienia.

Aby synchroniczność zauważyć, należy rozpoznać, do jakiej koncepcji całości nawiązuje (ale to jest temat na inny artykuł), co otwiera pole do



bardziej złożonych spekulacji filozoficznych. W tym miejscu przypomnę, że w oparciu o awangardowe koncepcje rzeczywistości, wielu rzeczywistości, nadrzeczywistości, tworzono wizje artystyczne, których dziwność i niejednoznaczność wymagała krytycznego komentarza. Sami poeci wypowiadali się raczej niechętnie, traktując swoje dziwne zapisy w sposób mniej lub bardziej poważny, widząc w eksperymentach artystycznych zabawę, grę, fantazjowanie, niekiedy prowokację. Zofia Rosińska zwróciła uwagę, że w sztuce współczesnej (I połowy XX wieku, a więc w dobie historycznej Wielkiej Awangardy) przetrwało „niezbyt zrównoważone, maniakalne doświadczenie mistycznej jedności” (Rosińska, 1985, 176). Psychoanalicy w interpretacji trudnych wizji często odwołują się do zjawisk z pogranicza neurozy. To, co oglądamy jako rozbity obraz świata, traktują w kategoriach wiedzy psychiatrycznej. Niektóre obrazy Picassa uznawano wręcz za schizofreniczne. Nadrealiści serbscy wyzyskiwali paranoję (czy raczej symulację paranoi) jako sposób myślenia umożliwiający łączenie realnego i racjonalnego z irracjonalnym. Serbska badaczka Jelena Novaković swoją książkę o poetyce nadrealizmu zatytułowała *Na rubu halucinacija* (Novaković, 1996). Filozofia hermeneutyczna interpretuje obrazy halucynacyjne jako obrazy błędzące, ale też jako językowe (artystyczne) konkretyzacje zmieniającej się rzeczywistości, której tropy (i sygnały) wrażliwy artysta utrwała w dziele literackim bądź malarskim. Tym samym zwraca uwagę na procesualność bytu i jego powiązania z człowiekiem. Oczywiście można ich nie dostrzegać i ograniczyć się do opisywania literackości.

W literaturze awangardy chorwackiej koncepcje całości są artystycznymi konstrukcjami, wykraczającymi poza granice racjonalnej percepcji. Poetycka wyobraźnia Tina Ujevicia kreowała całość bytu na sposób utopijny, typowy dla awangardy. Jego poezję cechuje kosmocentryzm. Człowiek jawi się jako ważny element wielkiej całości i uczestnik procesu jej nieustannego budowania. Spoczywa na nim obowiązek rozumienia bytu i współpracowania z nim. W wierszu *Kozmogonije* podmiot liryczny powiada „Uvijek je glavna dužnost: s neba pročitati sat” (Ujević, 1979, 98). Świat Ujevicia to całość-sieć powiązań, konstrukcja i proces, w których uczestniczy poeta i każdy człowiek. Rzeczywistość jest strukturą żywą, na sposób panteistyczny pełną znaków i zdarzeń, które moglibyśmy nazwać synchronicznymi.

Także Šimicia wizja całości nawiązuje do idealistycznego, poniekąd zmityzowanego dyskursu, co jest bardziej widoczne w jego manifestach i esejach, aniżeli w poezji, która wydaje się konkretna, uziemiona bytowo. Poeta jest uznawany za twórcę nowoczesnego wiersza i nowatorskiej formy, która zaskakuje oryginalnymi metaforami i obrazami. Świat przedstawiony jest zwyczajny, a zarazem niezwykle, pełen ruchu, przenikania, przeobrażeń, zaskoczeń. Niezwykłość świata i jego przeobrażeń jest niezrozumiała, ale możliwa do uchwycenia przez poetów rejestrujących poruszenia rzeczywistości:

Pjesnici su čuđenje u svijetu  
Oni idu zemljom i njihove oči  
velike i nijeme rastu pored stvari  
Naslonivši uho  
na čutanje što ih okružuje i muči  
pjesnici su vječno treptanje u svijetu  
(*Pjesnici*, Šimić, 1988, 5).

Poeta jest przedstawiony jako zadziwiony światem, odczytujący ciszę bytu przy pomocy ucha i oka, które to zmysły mogą się intensyfikować w akcie percepcji. Šimić rozważa możliwości poznawcze poezji i poety, który jest ciałem percypującym, przenikającym i transformującym. Dysponuje szczególnym ustrukturuowaniem, wrażliwością i talentem, możliwością zamiany kodów artystycznych i możliwością transformacji komunikatu oraz ingerowania w sfery duchowe bytu (v. Pieniążek-Marković, 2000). Jest świadkiem i uczestnikiem zachodzących wokół metamorfoz. Pozycja poznawcza oscyluje między panenteizmem a panpsychizmem.

Warto zwrócić uwagę, że Miroslav Krleža, który nie przepadał za awangardą, sformułował koncepcję twórczości, w której dowartościował biologiczne aspekty w akcie twórczym. Doceniał też poglądy estetyczne Marka Risticia, animatora ruchu nadrealistycznego w Belgradzie. W 1933 roku, w *Przedmowie do „Motywów znad Drawy” Krsta Hegedušicia* chorwacki pisarz jednoznacznie opowiedział się za sztuką wyswobadzającą intensywne przeżycia i emocje podmiotu, kierującego się nie poetykami i programami, ale instynktem, podświadomością, subiektywną wrażliwością, biologicznymi drogowskazami wpisanymi w cielesność:

Tworzyć z talentem znaczy: poddawać się mocnemu instynktowi życia, a twórcze uzdolnienia to nie sprawa mózgu i rozumu. Prawdy życia odsłaniają się w podnieceniu, które tylko częściowo podlega rozumowi. Prawdy sztuki wyłaniają się z przysadki mózgowej, z mętnych namietności i tajemnic ciała, bardzo często z szaleńczych intuicji, a niemal zawsze bez powodu, przekornie i żywiołowo jak gorączka (Krlęża, 1984, 376).

Krlęża dowartościowywał wrażliwość emocjonalną i innerwacyjną, czyli subiektywną wrażliwość zapośredniczoną fizycznie, cieleśnie i intelektualnie. Literatura i sztuka były według niego formą innerwacyjnego reagowania na całość istniejącej rzeczywistości, człowieka i społeczeństwa. Ten typowy dla awangardy punkt widzenia Krlęży rozwijał w późniejszej twórczości, niezmiennie podkreślając, że sztuka jest odzwierciedlaniem materialno-objektywnych procesów, przetworzonych przez pryzmat indywidualnej wyobraźni i subiektywnych inspiracji. Utopijna wyobraźnia dotykała kwestii zmiany człowieka i rzeczywistości, a postulowane przemiany miały być efektem jego działania i rewolucji duchowej oraz społecznej.

Socjalizacja awangardy była zjawiskiem postępującym, rozwijającym się wraz z dojrzewaniem świadomości jej reprezentantów, co można zaobserwować w latach trzydziestych XX wieku. W roku 1920 w *Manifestie ekspresjonistycznej szkoły* Stanislav Vinaver pisał:

Wchodzimy dzisiaj w ducha przemian, w ducha przepływu, w rewolucję wyrazu i tego co się wyraża [...]. Nie dokona rewolucji każdy, kto tylko zapragnie. Trzeba wiedzieć, jak rozpocząć uwalnianie słów, pojęć wyobrażeń – z ich ograniczeń i okowów. My, ekspresjoniści rozpoczynamy rewolucję, wchodzimy w chaos, w nieskończoność uwalniania wszystkiego od wszystkiego (Vinaver, 1980, 82).

Koncepcje rewolucji obejmowały zmieniające się wizje całości, w której przemianom podlegały światy wewnętrzne i zewnętrzne człowieka. Nowe poglądy formowały wyobrażenia artystów, pośród których do najważniejszych należało przekonanie o uniwersalnej jedności świata i mistycznych korespondencjach zachodzących w bycie. Kosmiczna wizyjność i „kosmiczka lirika w srpskiej književnosti odgovarala bi tipu apstraktnog ekspresjonizma” (Vučković, 1984, 104). Abstrakcjonistyczne ujęcia rzeczywistości w sztuce właśnie torowały sobie drogę, stając się jednym z wyznaczników sztuki współczesnej i jej obrazowania.

Poeci serbscy – ekspresjoniści Miloš Crnjanski i Rastko Petrović oraz nadrealiści – prezentują podobną epistemę, według której wszystkie

elementy rzeczywistości są połączone siecią tajemniczych więzi, przenikań, transformacji, niepojętych dla ludzkiego rozumu, ale możliwych do uchwycenia dzięki intuicji i wyobraźni. Ten irracjonalny i zmityzowany wątek przypomina zarówno unifikacyjną teorię Anaksagorasa (koncepcję *nous*), jak i nowoczesną kosmocentryczną „teorię wszystkiego” (*theories everything – TOES*), czyli teorie bytu nieantynomicznego, łączącego materię i psyche, naturę i kulturę. Wiersz Crnjnskiego *Sumatra* jest uznawany za poetycką wykładnię rozumienia rzeczywistości. W komentarzu do wiersza pisarz wyjaśnił ideę korespondencji, która determinuje wyobraźniowe myślenie o kosmicznej jedni. Jednocześnie uznał, że to poetyckie majaczenia, charakterystyczne dla nowych nurtów artystycznych. Taka wewnątrznie sprzeczna pozycja nie jest awangardzie obca. Dostrzegli ją zenityści, którzy fenomen paradoksu poddali szerszej refleksji.

Przyjęta przez awangardę wizja rzeczywistości wraz z nowymi poetykami pozwalała artystom w swobodny sposób łączyć różne obrazy, stawiając na jednej płaszczyźnie dowolnie wybrane elementy wyobraźni. Przykładem takiego postępowania w malarstwie są obrazy Chagalla, uniezwykające percepcyjne nawyki i przyzwyczajenia. Symultaniczne i ejdetyczne połączenie różnych fragmentów rzeczywistości (obrazów, znaków) na jednej płaszczyźnie czasowo-przestrzennej jest nowym sposobem pojmowania całości i nowym doświadczeniem, przełamującym granice postrzegania i percypowania. Podobnie działają mechanizmy snu czy marzenia sennego. Nadrealiści uznali je za najważniejsze drogi poznania kondycji człowieka. Wyobraźnia i sen nie uznają granic, ich czasoprzestrzeń jest płynna, a semantyka znaków wieloraka. Poeci eksplorują je chętnie, niezależnie od kierunku (v. Benčić, Fališevac 2012) Referując poglądy Bretona, Krystyna Janicka podsumowuje:

Doniosłość poznawcza funkcji wyobraźni wynika natomiast z tego, że stanowi ona ogniwo pośredniczące między światem podmiotowym a światem przedmiotowym i że jej wytwory znajdują się w podwójnej relacji: do rzeczywistości psychicznej (względnie intelektualnej, umysłowej) i do świata rzeczy (Janicka, 1985, 77).

Te podwójne relacje determinują możliwość przenikania świata materii i świata psyche oraz zaskakujące zjawiska określane jako synchroniczne. Nie dziwi zatem fakt, że nadrealiści przypisywali wyobraźni ogromną rolę, sądząc, że posiada zdolność przenikania i równoważenia bytu.

Między innymi dlatego w ich koncepcji pojawiły się rozważania o moralnej funkcji poezji, łączonej z indywidualnym podmiotem, uczestniczącym w tej bardzo poważnej grze o równowagę. Ale myślenie o etyczności podmiotu pojawiło się już wcześniej i niezależnie od nadrealizmu. Tak jak myślenie o interferencjach natury i kultury oraz ich wpływie na twórczość.

Bardzo podobną estetykę – aczkolwiek znacznie bardziej radykalną – opartą na intuicyjnym poznawaniu rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej oraz na automatyzmie psychicznym prezentowali nadrealiści, m.in. Marko Ristić i Oskar Davičo. W jej centrum umieścili koncepcje psychoanalizy, tłumaczące funkcjonowanie umysłu, instynktu, podświadomości, wyobraźni. Obaj cenili idee estetyczne Krleży, ale w swoich poszukiwaniach byli znacznie bardziej radykalni, otwierając się na wszelkie nowoczesne teorie i eksperymenty. W szczególności Oskar Davičo zadziwił nowymi możliwościami artystycznego wyrażania świadomości surracjonalnej. Dla obu psychoanalityczna filozofia człowieka była ważna. Zgodnie z nią:

Struktura umysłu, a także struktura jego poszczególnych elementów na przykład instynkt, determinują fakt istnienia związków z rzeczywistością zewnętrzną. Zarówno tę percypowaną zmysłowo, jak i tę oznaczoną przez id, która stanowi stłumione dzieje gatunku i jednostki, jak i tę nazwaną superego, która jest społecznie akceptowaną tradycją (Rosińska, 1985, 81).

Awangarda z premedytacją usiłowała uniezwyklicić percepcję, m.in. przez transgresyjność oraz wprowadzanie fenomenu przenikania czy fenomenu przypadku. Skrajnym przykładem nowej techniki konstruowania jest kapelusz dadaistów, do którego wrzucano słowa, by je zmieszać i pokazać w nowym ujęciu. Praktyki tego rodzaju traktowano ludycznie i prześmiewczo. Inaczej myślano o zapisie automatycznym. Inaczej, czyli poważniej, bez ironii. Doświadczenie automatyzmu traktowano jako zabawę na serio, spodziewając się po nim być może więcej, niż należało się spodziewać. Dla awangardy automatyzm był nie tylko techniką zapisu, ale i ścieżką poznawczą, tyle że zawarta w niej synchroniczność ewokuje wiele tropów interpretacyjnych, przekraczających możliwości poznawcze odbiorcy. Według Junga zjawiska synchroniczne charakteryzują się wiedzą absolutną. Ani autor, ani czytelnik wiedzy tej nie posiadają, mogą w niej tylko fragmentarycznie uczestniczyć w akcie interpretacji udostępniającym wybrany punkt widzenia, jakiś ułamek znaczenia czy sensu.

Absolutność wiedzy ujawniająca się poprzez akauzalny porządek zjawisk oznacza, – tłumaczy Miroslaw Piróg – iż wykracza ona poza dany moment czasowy i obejmuje, w jakiejś mierze, także przeszłość i przyszłość. [...] Wzajemna odpowiedniość sfery psychicznej i fizycznej zyskuje zakorzenienie w głębszej sferze bytowej, którą można opisać jako sferę sensu lub ducha. W języku psychologii Junga matryca ta uzyskała nazwę. Jest to nieświadomość zbiorowa, a w szczególności jej struktury, zwane archetypami (Piróg, 2006, 58–59).

Wgląd w nieświadomość, w niewyrażalne, mógł oznaczać intuicyjny „wgląd w podłoże bytowania bytu” (Szołtysek, 1992, 65). Awangarda podążała tropem podobnych intuicji, które przetwarzała w praktykę artystyczną i nowe języki wyrażania.

Artyści pragnęli odświeżenia języka literackiego, który uznawali za wyeksploatowany, zużyty, zależny od nawyków i przyzwyczajęń narzuconych przez kulturę. Stosowali w tym celu różne eksperymenty, z których zapis automatyczny należy do ciekawszych, a zarazem najtrudniejszych. Nadrealiści wielokrotnie mierzyli się z jego możliwościami.

Oskar Davičo w tekście *Anatomija* uruchomił ciągi obrazów i pozornie przypadkowych skojarzeń, których irracjonalny ładunek w zderzeniu z próbą racjonalnego ich wyjaśnienia jest raczej mało czytelny. Obrazy są prezentowane symultanicznie, układają się w kolaż słów i obrazów frazeologicznych pozornie luźno połączonych. Są nasycone znakami, znaczeniami, wynikającymi z nieustannych transformacji semantycznych. Ich niegotowość, swoista abstrakcyjność, irracjonalna źródłowość, otwarcie na Inne – nie sprzyja deszyfrowaniu znaków i znaczeń, które są zależne od tekstu, kontekstu i semantyki określonej przez kulturę oraz najszerzej rozumianą rzeczywistość.

Bohater i mediumiczny podmiot narracji rejestruje obrazy, które są dane i zadane. Dane przez podświadomość czy nieświadomość, a zadane do odczytania. Jest ono ograniczone w zasadzie do obserwowania słów i ich przeobrażeń. Dotarcie do sensu tych przeobrażeń jest prawie niemożliwe. Choć zapisowi automatycznemu towarzyszyły nadzieje na zrozumienie ewokowanej przez obrazy automatyczne realności, nadzieje na zdobycie „niemego” języka bytu. Sam autor powracał do motywów tego zapisu, poddając je kolejnym przeobrażeniom i testując ich możliwości senso-twórcze. Czyli nie zgadzał się, by traktować je jako obrazy nicości, obrazy o zerowej semantyce, otwartej na nic. Osobliwość tego obrazowania,

dziwność przedstawianej rzeczywistości (wielu różnych rzeczywistości) zaskakuje i prowokuje. Na plan pierwszy wysuwa się przeobrażanie słów i transformowanie znaczeń. Podmiot wypowiedzi zapisuje słowa *samo-ubica*, by je przekształcić na SAN MOJ UBICA (Davičo, 1979, 48). Motyw snu staje się ważny (zapis dużymi literami), ponieważ wprowadza tajemnicę. Motyw ten będzie powtarzany, sugerując nie tylko wagę snu (typową dla nadrealizmu), ale i kompozycyjne podporządkowanie tekstu oniryzmowi. Tylko sen może operować obrazami, nie dbając o ich logiczne powiązania. W próbie interpretacji tekstu posłużyłam się tytułem *Niemny język (nie)bytu, czyli u źródeł obrazowania we wczesnej poezji Oskara Daviča* (Czapik-Lityńska, 2005, 114–126), włączając go w inne teksty poety, z którymi tworzył pewną całość dla motywów i obrazów. Davičo traktował obrazy z czasu nadrealizmu jako przed-obrazy, przed-znaki, przed-znaczenia. W późniejszej twórczości będzie do nich wracał, by eksplorować ich możliwości semantyczne, by z nich wydobyć informacje bytowe, odmienne od informacji dyskursywnej, logicznej i zdeterminowanej kulturowo. Niewielu krytyków zauważyło te tropy i te poszukiwania, a to one właśnie współtworzą poetykę niemożliwego. Dziwne obrazy Daviča to obrazy otwarte, adekwatne do poszukiwanego modelu percepcji. Występują w podwójnej roli – idola i ikony. Idol to obraz literacki zamknięty w artystycznej przestrzeni własnego, autonomicznego języka, który poddaje się interpretacjom zwróconym ku autotelicznym wartościom komunikatu i jego artystycznej organizacji. Ikona to obraz otwarty na byt albo nadrealistyczną nadrzeczywistość, w którym może przejawiać się synchroniczność. Davičo wprowadził do swoich tekstów pojęcie „patrzącej niematerii”, przestrzeni ciszy i milczenia, swoiście rozumianego niebytu, którego nie sposób ująć zmysłami, chyba że figuratywnym okiem lub uchem wyobraźni. Julian Kornhauser zauważa, że „Davičo, wprowadzając pojęcie «niematerii» jako instancji kontrolującej działanie człowieka, przypomina jednocześnie o istnieniu innego wymiaru (*pustego i czystego*) dla terażniejszości” (Kornhauser, 1991, 92). O tym wymiarze nie przeczytamy w teorii literatury nauczającej, czym jest literackość. Wymiarem tym zajmuje się teoretyczna fizyka kwantowa, a w humanistyce filozofia. Mamy zatem różne konteksty. Wybór należy do interpretatora. Przed wielu laty profesor Slobodan Ž. Marković opowiadał mi, że kiedy pytał poetę o znaczenie jakiegoś obrazu, zawsze otrzymywał odpowiedź – popatrz na

kontekst (*pogledaj u kontekst*). Ba. Ale na który kontekst? Z której teorii? I do której rzeczywistości odnoszony? Obrazy automatyczne są niegotowe, wymagają dopełnienia w interpretacji. I nie chodzi o oryginalność, ale o dopełnienie rozumu transwersalnego, zdolnego do obejmowania innego i różnego.

Możliwe, że ten inny wymiar – zwany kiedyś pustą transcendencją – jest ważny dla zdarzeń synchronicznych. Spróbuję jeden z obrazów odczytać w kontekście synchroniczności. Dla wyjaśnienia zawartych w obrazie treści nie jest konieczna psychoanaliza, ale biografia autora i wiedza, zwłaszcza najnowsza wiedza o rzeczywistości i czasie.

W 1930 roku Davičo opublikował teksty automatyczne pod znamienym tytułem *Anatomija*. Zapisy składają się z luźno powiązanych (a raczej niepowiązanych) obrazów, w treści dość absurdalnych. Zacytuję fragment jednego z nich: „Prošao sam pored dečka sa koga opadaju molekuli gvožđa” (Davičo, 1979, 60).

Przywołany obraz (także inne obrazy z tego zapisu) jest nie tyle oryginalny, ile zaskakujący, a nawet szokujący. Można go interpretować jako obraz idol i jako obraz bytowy. W obrazie idolu wystarczy zmienić kod artystyczny, zwizualizować obraz słowny i namalować piękne drzewo z wpisaną w nie postacią chłopca. Obraz chłopca-drzewa wcale nie jest niezwykły, raczej dziwny, co jest cechą poetyki nadrealizmu. Sygnałem zaburzającym piękno obrazu jest opadanie liści – molekuł żelaza (opadaju molekuli gvožđa), co zapowiada porę jesieni i zamieranie (zgodnie z cyklami natury), ale nie wprowadza estetyki brzydoty czy szoku. Namalowany obraz może być ładny.

Natomiast obraz bytowy byłby obrazem notującym zdarzenie synchroniczne i nie można go uznać za ładny, raczej za mroczny i niepokojący. Podmiot-medium używa w tekście czasu przeszłego, powiada „przeszedłem obok”. Jeśli potraktować to przejście jako literacką reprezentację zdarzenia życiowego, to należy uzupełnić wiedzę tekstu o wiedzę kontekstu biograficznego (czyli przypomnieć słowa poety – popatrz na kontekst). Otóż jedyny syn pisarza zmarł na nieuleczalną chorobę krwi, pozostawiając żonę i dwie córki. Realny dramat śmierci można powiązać z treścią obrazu i uznać za zdarzenie synchroniczne. Byłby to obraz tragiczny, ujawniający absurd egzystencji. Analizę wybranych zdarzeń synchronicznych, manifestujących się w nadrealizmie francuskim przedstawiła Krystyna Janicka



(1985, 110–122). Breton nazywał je przejawami „przypadku obiektywnego” i zauważał je m.in. w tekstach automatycznych i obrazach malarskich. Zwierają one elementy profetyczne, ale odkrywana wiedza nie jest radośna, raczej przytłaczająca.

Pozostaje jeszcze kwestia wyjaśnienia czasu i specyfiki rzeczywistości, czyli stosunku rzeczywistości tekstowej do pozatekstowej, jeżeli pozostaniemy przy tej dziwnej relacji. Młody autor pisze w czasie przeszłym o wydarzeniu z odległej przyszłości. W naszej zmysłowej percepcji obraz idol jest wiarygodny, a obraz bytowy niekoniecznie, bo nie zgadza się z naszym pojmowaniem czasu i rzeczywistości. Najnowsza literatura z zakresu fizyki (a konkretnie uwzględnione w bibliografii książki Carla Rovelliego, książki, które traktuję jako moje największe lekturowe odkrycie 2019 roku) przekonuje, że rzeczywistość nie jest taka, jak ją postrzegamy, a czas nie jest taki, jak go sobie wyobrażamy. Tego ekscytującego wątku rozwijać nie mogę, bo musiałabym szkic zmienić w rozprawę. Zamknę go konkluzją, iż w zdarzeniu synchronicznym dochodzi do dziwnego pomieszania tego, co w naszej ludzkiej potocznej percepcji nie powinno się pojawiać na tej samej płaszczyźnie czasowo-przestrzennej. Wszak nie można mówić jednocześnie o tym, co się dopiero zdarzy i o tym, co się zdarzyło i zdarza aktualnie. Teoria nadrzeczywistości i teoria przypadku obiektywnego (teoria synchroniczności) – mimo że wydają się irracjonalne – tłumaczą i sankcjonują dziwne i szokujące obrazy oraz doświadczenia nadrealizmu.

Twórczość Oskara Davičo stwarza krytyce naukowej sporo kłopotów, bo też poeta, jak przystało na prawdziwego nadrealistę, nie pałał zachwytem do tradycyjnej literatury i literackości. Vujica Rešin Tucić (2005), znakomity poeta poawangardowy (tłumaczony na język polski), nazwał Daviča poetą demonicznym, któremu zdarzało się literaturę destruować i opuszczać, podążając za nieznanym, fantomicznym, irracjonalnym. Ten, zdaniem Krleży, najlepszy poeta serbskochoorwackiego obszaru językowego uczynił z języka pole działań eksperymentatorskich i wizjonerskich. W penetrowaniu tajemnic języka i bytu przekraczał granice estetyki, łamał konwencje i nawyki. Prowadził grę z językiem, eksperymentował ze słowem, znakiem i znaczeniem, poddając je – jakby po derridiańsku – w wątpliwość.

Innym ważnym nadrealistycznym tekstem, prezentującym dziwną wyobraźnię nadrealizmu z wszystkimi jej wyróżnikami, przenikaniem

i transformacjami leksykalno-obrazowymi jest antypoemat *Turpituda* Marka Risticia. Sam poeta nazwał go „paranoiczno-dydaktyczną rapsodią (*quasi una fantasia*)” (Ristić, 1984, 357). Poemat jest nadrealistycznym *soliloquium* wyobraźni rozpisanej na wiele głosów świadomości i podświadomości. Jest też zapisem symulującym myślenie paranoiczne, łączące nieantynomicznie to, co jest wyobrażane, z tym, co potencjalnie może być realne. Cecha ta jest również specyficzna dla synchroniczności. Bohaterka uczestniczy w wielu dziwnych transformacjach, które umożliwiają przeobrażanie samego bytu. W tym quasi-literackim poemacie, przypominającym krytyczną psychoanalizę z jej początkowego okresu, obrazy układają się w myślowy łańcuch, którego ogniwa pozostają w łączności ze wszystkimi częściami świata. Ristić wykreował bohaterkę o heroicznym duchu i zbawczej mocy, zdolnej myśleć i emocją ingerować w byt, a nawet go równoważyć. *Turpituda* jest rozwinięciem archetypu zbawcy i, co ciekawe, pierwszą w literaturze bohaterką zbawczynią. Tę rolę przyjmowali zawsze mężczyźni. Awangarda zresztą również wykreowała męską postać zbawcy – słowiańskiego geniusza, ale został on zdezonizowany przez kobietę. *Turpituda* i jej paranoiczna percepcja, umożliwiająca wymianę energii myśli z energią bytu (dzięki tożsamości bytu i myślenia), jest hołdem dla myśli irracjonalnej, dla synchroniczności i dla filozofii Hegla, którego koncepcję rzeczywistości jako jedności wszystkich elementów bytu nadrealiści przyjęli jako dopełnienie definicji nadrzeczywistości. Świat (byt, absolut) podlega przeobrażeniom, pozostaje w ciągłym ruchu i rozwoju, w którym uczestniczy również człowiek. W poemacie Risticia – język, słowo, obraz uczestniczą w grze języka, w irracjonalnych metamorfozach:

Słowo awangardy nie chce być słowem wyłącznie estetycznym, Ristić pojmuje je w kategoriach *pulchritudo vaga*, jako słowo przenikające do bytu, równoważące jego antynomiczne struktury. *Turpituda*, której imię podlega różnym metamorfozom (jak słowa w poemacie), jest podobnie jak słowo siłą przenikającą, równoważącą, zbliżającą rzeczywistość do marzenia, mit do rzeczywistości. Jest też figurą mitu (jak *Gradiva*) i jego podwójnej mowy – dobrej i złej, energii wymagającej równoważenia” (Czapik-Lityńska, 2005, 109).

Nie znam bardziej dynamicznego, ruchliwego, halucynacyjnego zmiennego świata przedstawionego w awangardzie. I nie znam drugiej takiej bohaterki jak *Turpituda*, drugiej takiej tęsknoty za wybawieniem, za zmianą niemożliwej do akceptacji kondycji człowieka (egzystencjalnej

i ontologicznej). W przeciwieństwie do dziwnej, tajemniczej i dość mrocznej wiedzy o synchroniczności, wiedza o figurach archetypicznych wnosi nadzieję. Figury archetypiczne można odczytywać jako drogowskazy. Współcześni badacze zauważają zamieranie archetypu, co odnotowują jako zjawisko niebezpieczne. Możliwe, że przyczyną jest kultura osłabiająca myślenie irracjonalne i redukująca mit.

Odkrycia w sferze artystycznego wyrażania niezupełnie awangardę zadowalały, dążyła do ujawnienia wspólnego jądra poezji i rzeczywistości – poetyckiego absolutu. W otwarciu na irracjonalne, na podświadomość i nieświadomość upatrywała szansy na zmianę. Z tego powodu stała się najbardziej transgresyjną formacją, rewolucjonizującą język, percepcję, estetykę, wyobrażenia o świecie.

Myśląc dzisiaj o awangardzie, nie sposób nie postawić sobie pytania, na czym polegała waga znanych i mniej znanych kierunków. Wszystkie one uczestniczyły w tej samej literackiej i pozaliterackiej przygodzie, zależnej od wyznawanego światopoglądu. Awangarda dążyła do poszerzenia świadomości, zgodnie z proponowanymi założeniami ideowo-artystycznymi i wizjami całości. Prowadziła dialog z różnymi językami sztuki i wiedzy. Była też pełna sprzeczności i paradoksów. Z jednej strony chciała demokratyzacji aktu twórczego (aby każdy mógł tworzyć), z drugiej zaś była zbyt trudna, dziwna i hermetyczna. W artykule *Proroczy aspekt awangardy* Bożena Tokarz pisze:

Awangardową postawę artystyczno-estetyczną charakteryzuje arystokracizm estetyczny oraz transgresyjność wynikająca z krytycyzmu wobec sztuki i rzeczywistości, czego wynikiem jest zagarnianie coraz szerszych obszarów nie-sztuki, powodujące zmiany artystyczne w zakresie sposobów znakowania symbolicznego (Tokarz, 2019, 24).

Trudno się nie zgodzić z takim ujęciem, bo współczesność je potwierdza, ale warto pamiętać, że chorwacka i serbska awangarda chciały więcej, chciały wtajemniczenia w najszerzej pojętą rzeczywistość i nie wahały się wchodzić w spory z literaturą i literackością, które oczywiście z biegiem czasu zmieniają swoje oblicza, poszukując prawdy o splotach słowa i języka z istnieniem (albo tylko słowa ze słowem). I docierają do niemożliwego odczytania, do umykającego sensu, rozproszenia, nieprzewidywalności, powtarzając gry awangardy i jej uwikłania w dialog pierwiastka racjonalnego z irracjonalnym.

## Literatura

- Benčić, Ž., Fališevac, D. (ur.) (2012). *Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem*. Zagreb: Disput.
- Bienkowski, Z. (1974). *50-lecie Manifestu nadrealistycznego*. „Poezja” nr 9, s. 68.
- Crnjanski, M. (1966). *Poezija*. Beograd: Prosveta.
- Crnjanski, M. (1980). *Objašnjenje Sumatry*. Przeł. G. Łatuszyński. „Literatura na Świecie” nr 9 (113), s. 7.
- Czapik-Lityńska, B. (1987). *Twórczość poetycka Oskara Davičo*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Czapik-Lityńska, B. (1996). „Jeszcze nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Czapik-Lityńska, B. (2005). *Chorwacka i serbska awangarda w perspektywie badań porównawczych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Czapik-Lityńska, B. (2012). *Iskustvo sna u suvremenoj hrvatskoj poeziji. A.G. Matoš, J. Kaštelan, S. Mihalić, D. Oraić-Tolić*. W: *Prostori snova. Oniričko kao poetološki i antropološki problem*. Ur. Ž. Benčić i D. Fališevac. Zagreb: Disput, s. 323–379.
- Davičo, O. (1979). *Pesme. Hana*. Beograd: Prosveta.
- Dąbrowska-Partyka, M. (1999). *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dorđić, S. (ur.) (1979). *U potrazi. Radovi o književnom delu Oskara Daviča*. Beograd: Narodna knjiga.
- Jacobi, J. (1996). *Psychologia C.G. Junga*. Przeł. S. Łypacewicz. Warszawa: Wydawnictwo Ewa Karczewska L.C.
- Janicka, K. (1985). *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kornhauser, J. (1991). *Strategie liryczne serbskiej awangardy: szkice o poezji*. Kraków: Universitas.
- Krleża, M. (1984). *Dzienniki i eseje*. Przeł. J. Wierzbicki. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Milanja, C. (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novaković, J. (1996). *Na rubu halucinacija. Poetika srpskog i francuskog nadrealizma*. Beograd: Filološki fakultet.
- Pawliszyn, A. (1999). *Świat człowieka i kosmos poprzez metaforę*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Pieniążek-Marković, K. (2000). *Twórczość poetycka Antuna Branka Šimicia: Z problemów poezji chorwackiego ekspresjonizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Pilch, A. (2006). *Umykanie sensu – chaos języków – tekst wiecznie niedoczytany, (Derrida, Descombes, Deleuze)*. W: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*. Red. K. Bakula i D. Heck. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 143–148.
- Piróg, M. (2006). *Synchroniczność – parapsychiczna wizja rzeczywistości*. W: *Inspiracje jungowskie, metafory, sny, archetypy*. Red. M. Adamiec, F. Bialecki, K. Czech. Warszawa: Eneteia, s. 51–60.

- Rešin Tucić, V. (2005). *Demonski Davičo*. W: *Vreme fantoma: o piscima i knjigama*. Novi Sad: Anagram.
- Ristić, M. (1984). *Turpituda*. W: *Dela Marka Ristića*. T. 1: *Knjiga poezije*. Ur. M. Nikolić, N. Bertolino. Beograd: Nolit.
- Rosińska, Z. (1985). *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa: PWN.
- Rovelli, C. (2019). *Rzeczywistość nie jest tym, czym się wydaje*. Przeł. M. Czerny. Łódź: Feeria science.
- Rovelli, C. (2019). *Tajemnica czasu*. Przeł. J.K. Ochab. Łódź: Feeria science.
- Samuels, A., Shorter, B., Plaut, F. (1994). *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*. Przeł. W. Bobecki, L. Zielińska. Warszawa: UNUS.
- Sharp, D. (1998). *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Przeł. J. Prokopiuk. Wrocław: Wydawnictwo Wrocławskie.
- Šimić, A.B. (1988). *Sabrana djela*. Zagreb: August Cesarec.
- Szołtysek, A.E. (1992). *Metafizyczność języka*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Szołtysek, A.E. (1994). *Metafizyka jedni*. Katowice: Fundacja dla Wspierania Śląskiej Humanistyki.
- Tokarczuk, O. (2019). *Świat z odwrotnej strony*. „Tygodnik Powszechny” nr 42, s. 21.
- Tokarz, B. (2004). *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tokarz, B. (2019). *Proroczy aspekt awangardy*. W: *Słowiańskie formuły nowoczesności. Idealy i iluzje przemiany*. Red. L. Miodyński. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 21–34.
- Ujević, T. (1979). *Kozmogonije*. W: *Odabrana djela Tina Ujevića*. Prir. Š. Vučetić, knj. 1, Zagreb–Beograd: August Cesarec, s. 321.
- Vinaver, S. (1980). *Manifest szkoły ekspresjonistycznej*. Przeł. M. Dąbrowska-Partyka, „Literatura na Świecie” nr 9 (113), s. 82–84.
- Visković, V. (ur.) (1999). *Krležijana, 2 M-Ž*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”.
- Vučetić, R. (1984). *Avangardna poezija*. Banja Luka: „Glas”.



Anna Gawarecka  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
gawarecka@gazeta.pl  
ORCID: 0000-0002-0930-0064

Data przesłania tekstu do redakcji: 12.12.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 04.01.2020

## Flâneur nadrzeczywistości. Vítězslava Nezvala surrealne wędrówki po Pradze

ABSTRACT: Gawarecka Anna, *Flâneur nadrzeczywistości. Vítězslava Nezvala surrealne wędrówki po Pradze* (Flâneur of the Surreality. Vítězslav Nezval's Surreal Walks around Prague). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 103–123. ISSN 2084-3011.

In the surrealist period of his literary work Vítězslav Nezval, following the French formula of presenting Paris as an archetypical modern city, published textual passage *Pražský chodec* (1938) which title is taken from the famous Apollinaire's story but its narrative schema resembles the Louis Aragon's *Paris Peasant*. In opposition to avant-garde ideas of the perfect urbanization projects connected with the technological progress and futurological utopias Nezval tries to show Prague (more mysterious and surreal in his eyes than the capital of France) as a space of living literary tradition, full of *lieux de mémoire* and traces of long past events. Walking around urban streets, alleys or bridges often regarded as the typical surrealist activity, becomes here an instrument of evoking these memories and it is also treated as a metaphor of poetic creation.

KEYWORDS: textual passage; surreality; memory; tradition; urban text

Kdo neviděl, jak tyto sochy pouštějí v nočních hodinách za jistých, v kalendáři předem neoznačených dní své sebevražděné podstavce, aby se vmísily mezi noční pasanty, aby se rozhlédly po dvanácti pražských mostech (není je všechny odtud vidět), nikdy nebude rozumět mé poezii (Nezval, 1981, 73).

W „fantasmagorycznym spacerowniku”, jak można, nie znajdując bardziej adekwatnego terminu gatunkowego, określić opublikowany przez Vítězslava Nezvala w 1938 roku tekst opatrzoney, na wzór opowiadania Guillaume'a Apollinaire'a, tytułem *Pražský chodec* (Praski przechodzień), skąd pochodzą zacytowane słowa, motyw poruszających się

posągów z mostu Karola w Pradze powraca dwukrotnie<sup>1</sup>. Po raz drugi, w przywołanej tu wypowiedzi, staje się swoistym, gdyż ukrytym (jako parentetyczne zdanie wtrącone) wśród meandrycznej opowieści o (hipotetycznej i/lub odbytej wyłącznie w wyobraźni narratora) wędrowce przypadkowo wybranego wśród tłumu nieznanego przechodnia, utożsamionego z sobowtórem czy raczej w Jungowskim duchu rozumianym autorskim Cieniem<sup>2</sup>, metaliterackim wtrętem, określającym „warunki progowe”, które muszą zostać spełnione, by między surrealistyczną poezją a jej potencjalnym (projektowanym) odbiorcą zaistnieć mogła „nić porozumienia”. Nawiązanie takiej więzi wymaga zaś uznania (zadeklarowanego przez owego odbiorcę) prawa poety do dokonywania w reprezentowanej rzeczywistości niczym nieograniczonych przesunięć, deformacji i niezwykłych dowodzących, że moc kreacyjna artysty potrafi odzwierciedlić czy raczej wcielić w życie (na zasadzie ontycznej adekwatności) ideę *surréalité*.

W przypadku pierwszym natomiast wizja poruszających się kamiennych figur, stanowiąc finalną część rekonstrukcji widoku, rozpościerającego się z tarasu jednej z nadweltawskich kawiarni, pokazuje, jak wielką

---

<sup>1</sup> Badaczka współczesnych wzorców (para)literackiej reprezentacji miasta, Katarzyna Szalewska, stwierdza, że „[n]owoczesny pejzaż gatunkowy związany z doświadczeniem urbanistycznym, w którego centrum sytuują tekstowy pasaż, na swych obrzeżach ma złożone konfiguracje form wypowiedzi o odmiennych dominantach kompozycyjnych i stylistycznych. Z jednej strony będą to bedekerowo-pasażowe hybrydy w rodzaju spacerowników, a więc gatunki z pogranicza użytkowych, z drugiej – te, w których intelektualna *flâneurie* miesza się z dyskursem *stricte* naukowym” (Szalewska, 2017, 26–27). Pod wieloma względami Nezvalowski *Pražský chodec* bliski jest opisywanemu przez Szalewską tekstowemu pasażowi, określanemu jako „forma spotkania rzeczywistego miasta z miastem wyobrażonym, przeczytanym i przemyślanym” (Szalewska, 2017, 25). Różni się jednak od niego i zarazem upodabnia do spacerownika ze względu na wyraźnie edukacyjny charakter, nastawiony na wykształcenie w wyobraźni czytelnika pożądanych sposobów postrzegania i odczytywania sensów obserwowanej przestrzeni miejskiej.

<sup>2</sup> Cf. „Proč čte již potřeti za sebou nápis, hlásající nad jednopatrovou hospodou, za jejímž oknem se třpytí nazlátlá vepřová pečeně a vlašský salát, že jsou tu levné hostinské pokoje, když se vzdouvá jeho kapsa (nemá revolver) kličem od moderního domu, kam má právo vstoupiti, aby si vykouřil vyhaslou cigaretu, již upustil před dvěma měsíci v koupelně (pamatuje se na to přesně!). Nebude stoupat po schodech k pokojíku Jana Nerudy, neboť není výletníkem. [...] Nezájde k *Mecenáši*, neboť není naladěn dát na sebe mrkat zeleným očím sůvy a připraviti se o to málo peněz, kterých nemá nazbyt. Ostatně není zvykem, aby čišnice nosila Stínu bouef à la Stroganov s chlazeným vínem” (Nezval, 1981, 72–73).



(i przez surrealistów w wyjątkowej mierze eksponowaną<sup>3</sup>) rolę w percepcji „widzialnego świata” odgrywa złudzenie optyczne:

Nelze spočísti, kolik různých a nečekaně spojených podrobností tvoří náš sen. Tyto podrobnosti mizí a divák má pocit, že život stojí za to, aby byl žit. Těžko říci, čím je komu u hostů této terasy nabílená budova dotýkající se vody, tak málo městská budova, jež by mohla být právě tak starým mlýnem jako součástí nějakého venkovského dvorce. Jiná budova, již zcela izolovaná a ponořená do husté zeleně, je v těchto místech dvoupatrovou archou, v níž by člověk rád přespal léto. Dva nebo tři rybáři, spíše vzpomínky na holandský obrazek než pravděpodobnost skloněná nad prutem, přicházejí sem místo venkovské písničky sprostředkovat styk mezi naším dětstvím a středověkem, jehož obyvatelé nám krajejí vstříc po *Karlově mostě*. Ano, ty sochy jdou, ty sochy se pohybují. Pohybují se, poněvadž Karlův most není bez chodců. Avšak jakmile vstoupíme sami na *Karlův most*, tento div ustane. Kdybychom chtěli, jsme v divadle (Nezval, 1981, 51–52).

Przeniesienie narzędzi dynamizacji/ożywiania tego, co w potocznym doświadczeniu uznawane bywa za nieruchome/martwe, Nezvalowi-surrealiście kojarzące się nierzadko zresztą z działalnością magiczną i teatralnym nacechowaniem przestrzeni (o widowisku w miejscu odnalezionym mówi w podobnych przypadkach Cathy Turner [2010, 23]), ze strategii mimetycznego odzwierciedlenia empirii w sferę rejestracji subiektywnego, uwarunkowanego prawami optyki, wrażenia ułatwia poecie zaprojektowanie odnowionego wizerunku miasta, po części „nieopatrzonego” i wywikłanego z utartych nawyków poznawczych, po części zaś – zbudowanego z odpowiednio dobranych kulturowych reminiscencji. Pod pewnymi względami zatem *Pražský chodec* oferuje odbiorcy osobliwy przewodnik po czeskiej stolicy, w którym wyeksponowane (czy w ogóle zauważone) zostają wyłącznie miejsca twórcy bliskie, wywołujące (aktualnie lub w przeszłości) całkowicie prywatne i jednostkowe reakcje

<sup>3</sup>Należy wszak pamiętać, że od podobnej analizy złudzenia optycznego dzieje kierunku właściwie się zaczynają, jak przynajmniej wynika ze znanych, zamieszczonych w *Manifestie surrealizmu*, słów André Bretona: „Któregoś wieczoru przed zaśnięciem doszło mnie [...] dość dziwaczne zdanie bez żadnego związku z wydarzeniami, w których [...] brałem w tym czasie udział [...]. Uprzymiśniłem je sobie błyskawicznie i byłem już gotów o nim zapomnieć, kiedy zastanowił mnie organiczny charakter tego zdania. [...] To mnie rzeczywiście zadziwiło; dziś już, niestety, nie pamiętam dokładnie tego zdania, było to coś w rodzaju: «Jest człowiek przecięty na dwoje przez okno», ale nie zawierało żadnej wieloznaczności, związanej z dość bladym wyobrażeniem wzrokowym człowieka, który idzie przecięty w polowie wysokości oknem prostopadłym do osi jego ciała” (Breton, 1976, 73–74).

emocjonalne. Owe *lieux de mémoire* korespondują co prawda z autorskim doświadczeniem onirycznym i z zakodowanymi w indywidualnej pamięci „okruciami” wspomnień, ale niekoniecznie przynależą do zasobu uznanych turystycznych atrakcji i dodatkowo najczęściej w ogóle nie przywodzą na myśl praskiego *genius loci*<sup>4</sup>. Nezval, zdając sobie sprawę z niekonwencjonalnego wymiaru swej propozycji „przeprogramowania” sensów zaszyfrowanych w pejzażu miejskim i wyprzedzając przewidywane zarzuty płynące ze strony czytelników rozczarowanych nietypowym charakterem spacerownika, przyznaje *explicite*, że u źródeł jego inspiracji leżało ukazanie obrazu „innej Pragi”, odmiennego od jej rozpowszechnionego (również wśród mieszkańców) postrzegania w kategoriach konglomeratu sztampowych, utrwalonych w dyskursach memorialnych, zsemityzowanych *topoi*. „Praskość” bowiem nie koncentruje się wokół kilku uschematyzowanych w swych znaczeniach architektonicznych emblematów (które, nawiasem mówiąc, zostają w tekście odkrywczo odczytane i pod zaskakującym kątem obejrzone), ale ulega swoistemu rozproszeniu, znajdując swe nieoczekiwane inkarnacje w na pierwszy rzut oka niepozornych i mało wazyh lokalizacjach:

Snad řeknete, že vás vodím půvaby (možná, že přiznáte tomu, co má v moci dojímati mne, větší nebo menší půvab), které nemají nic „typicky pražského”, které bychom mohli, chcete-li, potkatí kdekoliv jinde mimo toto město. Přiznám se, že jsem velmi šťasten, nalezl-li jsem je právě v Praze. [...] Neboť nic z toho, co si nás osobuje zaujati měrou, jejíž velikost nebo malost potvrzuje velikost nebo malost našeho štěstí, by nežilo oním jedinečným životem, kdyby to nebylo postaveno do jistých a nejinyh souvztažností, do podmínek tak či onak odlišných. Trvám na tom, že kouzlo jistých bezděčných vzrušujících situací pramení pro mne právě z toho, že jsem se s nimi setkal v Praze (Nezval, 1981, 58).

---

<sup>4</sup>Do pewnego stopnia Nezvalowska metoda literackiego poruszania się po mieście przypomina postępowanie sytuacjonistów „rozwijający[ch] ideę miejskiego dryfowania” (Frydryczak, 2002, 86–87) i wiele inspiracji czerpiących z surrealistycznych eksperymentów (cf. Hrdlička, 2009, 101) oraz działania twórców tzw. *Mis-Guide’ów*, których „głównym zainteresowaniem jest «mitogeografia» – przez którą rozumiemy nie tylko jednostkowe doświadczenie przestrzeni, ale także dzielone z innymi mitologie przestrzeni, które nadają jej znaczenie. Nasz przewodnik sytuuje to, co osobiste, fikcyjne i mityczne na równi z rzeczywistą historią miasta. [...] Można jednakże czytać *Mis-Guide* również jako otwarte zaproszenie do powtórnego wyobrażenia sobie i «przerobienia» miasta przy równoczesnym odkrywaniu go na nowo: wówczas staje się ono «przestrzenią potencjalną» (Turner, 2010, 251).

Liczy się zatem nie tyle reprezentatywność praskich zabytków i atrakcji turystycznych poświadczona bagażem literackich, artystycznych i historycznych skojarzeń utrudniających dotarcie do niezapośredniczonych przez kulturowe filtry sposobów widzenia przestrzeni miejskiej, ile funkcja, jaką dla osobistego doświadczenia narratora spełniają rozmaite katalizatory emocjonalnych i imaginacyjnych procesów – a zatem poszczególne uliczki, placówki i zaułki. Gra między wyznacznikami lokalności i uniwersalnego, by tak rzec, krajobrazu urbanistycznego, toczone na kartach spacerownika, niezależnie od ukrytego w niej ostrza polemiki skierowanej przeciwko wyznawcom skonwencjonalizowanego wyobrażenia o „złotej, stuwieżowej Pradze”, prowadzi ma, jak wyjaśnia autor, do „odświeżenia” sfery uczuciowej (dziś w takich przypadkach chętniej mówi się o domenie afektów) i do wydobycia ze „spozstrzeżeniowego niebytu” omijanych najczęściej podczas „standardowych” tras przechadzek, swoistych tranzytowych nie-miejsc, których istnienie, choć uważane za „mało znaczące”, współtworzy niepowtarzalną atmosferę stolicy:

Kdybych otevřel noviny, dočetl bych se na všech řádcích, že hrozí válka, hrozí zničit tyto terasy, ten *Petřín*, ty hradčanské věže. Hrozí zničit to město, jímž chodím. A snad právě toto nebezpečí působí, že již dva roky, dvě jara a dvě léta, jsem svědkem, jak se ve mně rodí „nový cit” k Praze. Tento „nový cit” mne nutí, abych se zastavoval před Prahou jako před houslemi – a abych tiše, jako se zkouší ladění, brnkal na její struny, ať je jimi cokoliv. Tento „nový cit” činí ze mne ladiče, který převádí vše, co potkává, do jediné tóniny: do tóniny dojetí bez přecitlivělosti. Tento „nový cit”, který se zhmotňuje ve vteřinových setkáních s čímkoliv, nerozlišuje krásu podle toho, jak je důležitá či nedůležitá, bloudí pod širým nebem a středem samého života, tento „nový cit” dělá ze mne pražského chodce (Nezval, 1981, 16).

W nowym uczuciu-spojrzeniu, metaforyzowanym dodatkowo za pomocą synestezyjnego, wzbogacającego paletę doznań zmysłowych, motywu strojenia skrzypiec, istotne okazuje się „cokolwiek”, czyli wszystko, co owe emocje władne jest ewokować. Istotność ta wzrasta zaś niepomiernie w obliczu niebezpieczeństwa zaniku, które grozi wszystkim bez wyjątku – cennym i pozornie bezwartościowym – komponentom praskiej topografii. Świadomość tego zagrożenia, charakterystyczna zresztą dla literatury czeskiej w drugiej połowie lat trzydziestych, aczkolwiek zaskakująca być może w wypowiedzi surrealisty, zmusza niejako (poetę, a więc i „prowadzonego” po miejskich zakamarkach czytelnika) do podejmowania

poznawczych pieszych wypraw owocujących przy okazji reaktualizacją dyskursu memorialnego, którego rangę awangardowe poczynania Nezvala (i jego devětsilowskich towarzyszy) z wcześniejszego, poetystycznego, etapu twórczości, osłabiły co prawda, ale nie zdołały całkowicie zdeprecjonować, ani – tym bardziej – unieważnić:

Probuď se, tolik zahlazená paměti Prahy! Říkáme-li sen, je to kromě dneška, jenž by si rád podrobil tak nemilosrdně všechny naše síly, také všechen pravěk v nás. Jedině tomuto pravěku vděčí dnešní den za to, je-li něčím hlubším, ozvučnějším než pouhá smyslová radost nebo úzkost, je-li, stává-li se básní. Až procitne paměť Prahy v jejich dětech, v jejich dnešních dětech, obrovské poklady poezie budou vytaženy na denní světlo. Když se při slově Paříž zachívají lidská srdce, oč bývá vyslovováno tvé jméno, Praho, tajemnější než všechna města, s uštěpačnými rty anebo s chvástavou zvanivostí! To proto, že každý pařížský kámen je poznamenán polibkem dobrodružství, které je v moci básníků – a že pod pražskými střechami je zohyzdila bez rozpaků čiperná hydra banality (Nezval, 1981, 34).

Pamięć, zarówno ta kulturowa, jak i indywidualna odgrywa bowiem kluczową rolę w Nezvalowskich wędrówkach po mieście, a jego fascynacje zaczynają obejmować nie tylko, a nawet nie przede wszystkim – eksponowane wcześniej znamiona metropolitalnej nowoczesności, ale także dzielnice starsze, wegetujące „na tyłach” owej fasadowej reprezentatywności oraz „niczym się niewyróżniające”, pozbawione otoczki historycznych reminiscencji, peryferie<sup>5</sup>. Ich swoista „memorialna jałowość” czyni z nich bowiem dogodny teren operacji znaczeniowców, zapraszając do nadawania im nieobecnych dotąd sensów, korespondujących z imagiacyjnym uniwersum surrealizmu:

Jaká škoda, že ani jediné ze tří míst *Vinohrad*, na nichž jsem bydlel, ani *Košíře*, ani *Smíchov*, ani *Nusle Údolí* nenašly si v mé obraznosti či v některém literárním díle

<sup>5</sup> Przyjęta przez Nezvala strategia wyboru spacerowych tras przypomina postawę *flâneura*, którego sztuka (*flânerie*), w opinii Katarzyny Szalewskiej, „jest rozkoszą, ale i szkołą spojrzenia. Nie patrzenia, nieuważnego, rozproszonego w nadmiarze miejskiej ikonosfery, niewidzącego naprawdę, bo ślizgającego się po powierzchni, fasadzie miasta, lecz spojrzenia wyćwiczonego w selekcji materiału zebranego w wyniku percepcji przestrzeni. [...] Umiejętność połączenia percepcji przestrzeni niezdeterminowanej sugestiami z przewodników, albumów [...] z przenikliwością oddalają *flâneura* [...] od turysty ludzonego pięknem fasad, kierującego swój wzrok zawsze ku temu, co już obejrzone, przemyślane, znane z reprodukcji. [...] Ujawnia spojrzenie *flâneura* z jego całym uwikłaniem w historyczność. Spojrzenie prowadzące ku tym miejscom przestrzeni, które są śladem przeszłego, przestrzenną transgresji, ku miejscom pamięci miasta” (Szalewska, 2009, 48–49).

prostředníka, který by mi svou blahodárnou magičností umožnil snášet alespoň se se-bemenším básnickým vytržením nevlidné životní podmínky, k nimž jsem byl připoután v oněch čtvrtích. Bylo nutno, abych si teprve snem z prvního zpěvu *Edisona* sám ozářil dosti dlouho poté, kdy jsem se z nich vystěhoval, *Košíře* imaginárním průvodcem, jež potkala má imaginace na *mostě Legii*. A měl-li jsem přiznati časem básnický půvab *Smíchovu*, musil jsem cestovati do *Paříže* a vzpomenouti si na *Montparnasse* na tuto pražskou čtvrt, tak dlouho němou pro mne (Nezval, 1981, 40).

Sensy te, jak wynika z Nezvalowskich utyskiwań, obligatoryjnie pojawiają się dopiero po dokonaniu „literackiej transkrypcji” miejskiej *terra incognita* w przestrzeń kulturowo oswojoną i opracowaną. Z tego punktu widzenia zaś patrząc, *Pražský chodec* pełnić zaczyna funkcję *sui generis* bedekera, wytyczającego turystyczno-spacerowe marszruty na podstawie lektury kanonicznych dzieł praskiej poezji i prozy. Wstępne zwierzenia narratora sugerują zresztą, że wszystkie zaprojektowane w dziele wędrówki po Pradze mają charakter mentalny i „odbywają się” po części we wspomnieniu, po części zaś – stanowią rezultat „pracy” wykonanej w wyobraźni, zależnej nie tylko od spontanicznych (jak przystało surrealiście) impulsów płynących z głębin nieświadomości, lecz również z rozmaitych tekstów kultury – od dzieł literackich i muzycznych począwszy, a na biografiach znanych praskich pisarzy skończywszy:

Tak objeví člověk tu či onu legendu ponouřou nebo dojemně utichlou, tak se vydá muž připoutaný k židli na potulky za něčím, co již nečekal spatřiti. Milují Prahu legend, když se s nimi setkávám takto. Upraveny jakoby jednou provždy v starých knihách se zlatými iniciálami, tyto legendy vstupují na ulici a působí, že je půjdu rád zhlédnouti na vlastní oči, jakmile ustane dešť. Což to není kouzelné vkročiti jen tak, bez dlouhého zjišťování, co se právě hraje, do *Stavovského divadla*, abychom tam upěli oči na místo, kde zaklepal Wolfgang Amadeus Mozart na notový pult při prvému představení Dona Juana? Anebo za dne, jehož nebesa neslibují ani bouři, ani dobrodiní blankytné lučinky, toulati se tam někde na místech bývalého *Františku*, abychom si zpřítomnili půvab Máchovy sentimentální cesty za Marinkou [...] V tomto smyslu rozumím pojmu *tradice*, v níž vidím snové, tajemné zmrtyvýchvstání všeho, co může, co má sílu, ať sebevíc zapomenuto, ujmout se nás ve chvílích, kdy jsme nejčistší, to jest kdy naše touha nás vrací až k nejdavnější paměti našich chův a prastarých knih, k nejdavnější paměti toho, čím jsme sami z dob, kdy nás zaujímal ještě více prostá písnička a pravěk starých pověstí než těžko proniknutelné zmatky každodenního života (Nezval, 1981, 12)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Cf. też: „Co je to býti *chodcem*, uvědomuje si člověk, jakmile je osudně připoután k židli. Tato židle je opakem trůnu, je to pracovní verpánek – a život prchá. Úloha *chodce* se zdá býti snad proto tak ideální, poněvadž život prchá. Když jdeme – a hlavně když jdeme po cestě

Przekształcając spacer po Pradze w tropienie pamięciowych śladów, które zwykłą, codzienną przechadzkę nobilituje bez mała do rangi pielgrzymki do miejsc dla narratora świętych, Nezval na pierwszy rzut oka poddaje zakwestionowaniu funkcję, jaką „miejskim włóczęgom” nadali surrealiści. W ich oczach bowiem, jak pisze Agnieszka Taborska, spacer taki

był [...] czynnością irrealną. Wierni propagowanej przez Rimbauda koncepcji *dépaysement*, błędząc bez celu, wcielali w życie ideę „automatycznej wędrówki”, sprzyjającej przemianie codziennej rutyny w poezję. [...] Włóczęga po ulicach zawsze prowadziła do niespodziewanego spotkania, znaczącej wymiany spojrzeń, codziennie potwierdzającej wagę przypadku (Taborska, 2007, 157)<sup>7</sup>.

Innymi słowy, by miejska wędrówka nabrała *stricte* surrealistycznego wymiaru, spełnione zostać muszą odpowiednie i w rygorystyczny sposób przestrzegane (należy pamiętać, że Bretonowska doktryna prądu wymagała od jego przedstawicieli czy raczej wyznawców bezwzględnie niemal podporządkowania się) warunki. Wśród nich zaś kluczową rolę odgrywała wzmiankowana przez Taborską „bezcelowość”, a zatem poruszanie się po mieście nie tylko bez z góry powziętego planu (o praktycznym jego wymiarze nawet nie wspominając), lecz także – przede wszystkim! – „z pominięciem” wszelkich racjonalnie motywowanych decyzji. Im bardziej wielokierunkowa, okrężna, chaotyczna i lekceważąca topograficzną, administracyjnie zadekretowaną, hierarchię ważności przestrzeni centralnych i peryferyjnych będzie bowiem trasa kolejnej (zawsze nowej i odmiennej od poprzednich) przechadzki, w tym większym stopniu zbliży się ona do innych, tak wysoko cenionych przez surrealistów „automatyzmów” ze sławnym *écriture automatique* na czele i tym silniej uobecni się w niej

---

bez cíle –, nepatrné obrazy naši touhy, jež se nám vtírají do kroku, působí, že přestávámé vidět její konec – její opak” (Nezval, 1981, 12).

<sup>7</sup>W innym miejscu badaczka pisze zaś, że „[p]eregrynacje bez celu, czynność surrealistyczna *par excellence*, pielgrzymki do miejsc wybranych: parków, kawiarni, tanich kin i teatrzyków, obskurnych hotelików z pokojami na godziny i pasaży, najbardziej niekwestionowanego królestwa przechodniów, wprawiły młodych poetów w szczególny stan ducha. Pozwalały uchwycić poezję codzienności oraz istotę surrealistycznej wrażliwości: cudowność, czyli poczucie poetyckiej tajemnicy, umożliwiające ucieczkę z podległej logice egzystencji, zrywające z estetycznymi stereotypami, racjonalnymi nawykami i ograniczeniami wrażliwości” (Taborska, 2007, 205).

oddziaływanie „przypadku obiektywnego” świadczące o wiarygodnym podłożu sądów o istnieniu nadřeczywistořci<sup>8</sup>. Współczesne miasto dostarcza zaś wielu okazji do rozmaitych przygodnych spotkań czy obserwowanych przelotnie, intrygujących, gdyż pozbawionych „kontekstu interpretacyjnego”, wymykających się rutynowym przyzwyczajeniom, sytuacji, w których swój wyraz i ucieleśnienie znajduje surrealna cudowność/niesamowitość, rodząca się spontanicznie we wnętrzu codzienności zyskującej dzięki temu niezaprzeczalny poetycki (identyfikujący *de facto* życie miasta z poezją) potencjał:

V tom městě, v obrazci nejkratřího spojení dvou bodů, na mapě přímek, nazvané skutečný život, na půdorysu toho města, které ti přiřkl osud, jsi potkával v nečekaných chvílích překvapující výjevy, bytosti, které se ti zdály být náhlě nadřirozenými. Udála se ti setkání, při nichž jsi vystupoval na jeviřte nepravděpodobných féerických her, zažil jsi slavnostní osvětlení, mělš iluze už dávno viděného, takže jsi přestával kráčet od bodu k bodu, z místa určení na místo určení a spatřil město nazývané Praha v té přeludné podobě, jakou mělo, když si na ně hleděl do kukátka (Nezval, 1981, 35).

„Miasto zwane Praga” oglądane „jak niegdyř przez wizjer fotoplastykonu” (Nezval wielokrotnie przywołuje w dziele wspomnienia z dzieciństwa, zgodnie z surrealistyczną filozofią twórczą sytuując w najwcześ-

---

<sup>8</sup>Krystyna Janicka dowodzi, że „[d]oświadczalny wgląd w to, czym jest nadřeczywistořć, daje nadrealistom nie tylko marzenie senne i rozmaite stany alienacji mentalnej, a pořrednio świadomořć dziecka i ludów prymitywnych, ale wgląd ten dają takře występujące w życiu człowieka niewyjařnione jeszcze zjawiska, zwane zwykle przypadkiem, trafem, zbiegiem okoliczności” (Janicka, 1985, 110). Badaczka zwraca teř uwagę na podwójny charakter „zjawisk okreřlanych przez Bretona mianem «przypadek obiektywny», to jest na ich przynaleřnořć jednocześną do dwu ciągów (serii) przyczynowych – naturalnego i ludzkiego lub realnego i idealnego, a przez to wskazuje na ich podwójną naturę: naleřą bowiem one zarówno do tego, co zwykliřmy zwać światem zewnętrznym, obiektywnym, naturalnym, jak i tego, co zwiemy światem wewnętrznym, subiektywnym, psychicznym. Ta kwalifikacja zdarzeń wskazuje nieodparcie, że prezentują się one nadrealistom jako mikroodbicia nieantynomicznej *surréalité*” (Janicka, 1985, 111). Bezpořrednio z życiem miasta i utopią nadřeczywistořci wiąže natomiast surrealistyczną ideę przypadku obiektywnego Michel Carrouges: „Kdyř Breton bloudi uvnitř pařiřských zdí i za nimi, nejvíce mu záleži na objeování fenoménů, jimiř se v plném denním světle a v ruchu ulice projevují tajemné zásady okultních sil: znepokojivé reminiscence, ohromující shody okolností, prorocké předtuchy. Objektvní náhoda je souhrn těchto fenoménů které jsou projevem vpádu zázračna do každodenního života. Skrz ně se totiž ukazuje, že člověk ve dne kráči středem sítě neviditelných sil, které by stačilo odhalit a zachytit, aby konečně mohl před zraky světa vítězně postupovat i k nejvyšřímu bodu” (Carrouges, 2015, 172).



niejszym okresie życia źródła wszelkich późniejszych inspiracji) jawi się jako terytorium, w którym administracyjnie narzucony porządek (linie proste zachęcające do obierania najkrótszej drogi do wyznaczonego celu) utrudnia (wbrew zamierzeniom planistów) autentyczne doświadczenie, a zatem też: oswojenie „wyznaczonej przez los” przestrzeni<sup>9</sup>. Tę bowiem należy dopiero, odrzucając „instytucjonalnie poprawny” ład, spersonalizować, czyli wypełnić osobistymi przeżyciami i wspomnieniami czyniącymi z wyjałowionej z emocji, poddanej ściśle racjonalnemu zorganizowaniu topografii urbanistycznej, domenę zadomowienia<sup>10</sup>. Jednym z narzędzi takiej domestykacji miasta pozostają zaś spacer, nie tylko umożliwiające jego poznanie, lecz także – porównywane do urzędzania siedziby mieszkalnej – zagospodarowanie, które z pojęciem domu i „braniem świata w posiadanie” bezpośrednio się kojarzy:

Jako člověk projde mnoho obchodů s pohovkami, a klavíry a s ramy, zařizuje-li byt pro sebe nebo pro ty k nimž je poután jedním z těch vztahů, které vyplývají z jeho osudu,

<sup>9</sup> Jak bowiem twierdzi Tadeusz Sławek, „w każdym mieście są dwa miasta [badacz, za Jerzym Giedroyciem, nazywa je «dolnym» i «górnym» – przyp. A.G.]: jedno, które odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic, w którym życie jest ściśle regulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami, i drugie – które odsłania się dopiero uważnemu spojrzeniu, w którym wspomniane regulacje ulegają zmiennym przemianom. Gdyby pójść za metaforą przebudzenia towarzyszącą (np. u Thoreau, ale także u Blake’a) filozofii percepcji, powiedzielibyśmy, że pierwsze miasto, chociaż pozornie oddane jawie i jej twardym wymogom, pozostaje w stanie «snu», z którego otrząsa się dopiero w swej drugiej postaci. [...] Zatem poznanie miasta nie zawdzięczamy już wędrownikom wzdłuż głównych szlaków komunikacyjnych ani studiowaniu przewodników z ich zasobem wiedzy faktograficznej; poznaję miasto wtedy, gdy tworzę mapę punktów (a mapa taka będzie zapewne dla każdego inna), w których odsłaniają się przejścia między «górnym» a «dolnym» miastem” (Sławek, 2010, 23, 31).

<sup>10</sup> W tym sensie Nezvalowski *flâneur* reprezentuje postawę odległą od postawy modernistycznego przechodnia, który, jak dowodzi Elżbieta Rybicka, „nie może zatrzymać się w miejscu, wrosnąć i zakorzenić. Podstawą jego egzystencji jest ruch, miast stabilnego i trwałego fundamentu – domu, rodziny czy innych ośrodków przywiązania – posiada on tylko ruchome obrazy ulicy. Życie staje się dla niego przechodzeniem – bez celu, i mijaniem – obok. «Filozofia przechodnia» daje mu wprawdzie wolność, ale z drugiej strony wykorzenia, czyniąc zeń wciąż przemieszczający się punkt widzenia. Przechodzień nie potrafi osiedlić się na stałe w konkretnym punkcie przestrzeni, gdyż to ograniczyłoby jego mobilną naturę, zatem jedyna rzecz, która mu pozostaje, to wrośnięcie w byt innych przechodniów, takich samych jak on. Ten «ruchomy» status przechodnia sygnalizuje jego nomadyczną, nieustaloną i niezwiązaną z miejscem tożsamość. Sytuacja przechodnia staje się więc alegorią kondycji człowieka miejskiego” (Rybicka, 2003, 209–210).



že je člověkem, prošel jsem sta kilometrů pěší chůze a tisíce kilometrů duchového pohybu, než jsem zařídil před svými očima Prahu, než jsem ji vybavil takovým druhem obывáčích prostředků, jež by odpovídaly memu vkusu, než jsem ji vybavil takovým příslušenstvím, abych po návratu do ní nemusil mít proti své vůli pocit člověka odkázaného na univerzální noclehárnu a aby ti, kdož budou sdílet po mém boku (není třeba, abych se s nimi kdy poznal) sousedství v tomto městě, na něž pohleděla Libuše ve chvíli, kdy existovalo ještě méně než v den, kdy jsem k němu poprvé blížil rapidní rychlostí vlaku, neměli pocit, že jsou pozváni do města, nad nímž visí mrak kouře (Nezval, 1981, 67–68).

Marzenie o powrocie do prapoczątków (czasami – do okresu dzieciństwa z jego „epistemologiczną pierwotnością” nieskażoną jeszcze poznawczymi nawykami, czasami, jak w cytowanej wypowiedzi, do epoki *ante urbem conditam*) zderza się w Nezvalowskim spacerowniku z pragnieniem, na pierwszy rzut oka przynajmniej, przeciwnym, a mianowicie: ze stanowczo wyrażonym postulatem zanurzenia praskiej przestrzeni w sieci kulturowych odniesień, nawiązań i koligacji. Antyteza ta traci jednak swą konfrontacyjną jednoznaczność, jeśli weźmie się pod uwagę, że, jak pisze Katarzyna Szalewska:

Pierwszym etapem w nowoczesnym doświadczaniu miasta jest zmysłowe, przedrefleksyjne zanurzenie się w tkance miejskiej i zdarzeniowości ulicy. To naiwne spojrzenie nie trwa jednak długo, [...] miasto bowiem jest przestrzenią nie tylko wielogłosową, lecz także wielokrotnie już odczytaną. Toteż zasadniczym rysem pejzażu urbanistycznego jest intertekstualność, współchodzenie, rozumiane jako intelektualne przemieszczenie się po przestrzeni już zinterpretowanej (Szalewska, 2017, 23).

Między oboma członami tej antynomii nie zachodzi zatem stosunek negacji, ale wynikania, a przyswojenie sobie niuansów i technik odczytywania zapisanych w tkance miejskiej kulturowych sensów uznać wypada za wyższy stopień strategii „zadomawiania się”. Tyle tylko, że w tej sytuacji zawieszeniu ulega hasło „wędrówki bez celu”, a niektóre przynajmniej Nezvalowskie spacerki okazują się precyzyjnie zaprogramowane, samo zaś ich podejmowanie służyć ma odtwarzaniu cudzego doświadczenia, budowaniu wspólnoty z poprzednikami i przrzucaniu mostów łączących przeszłość (pozytywnie wartościowaną) z budzącą rozczarowanie terażniejszością:

Tak naše láska k Janu Nerudovi může se státi jednoho dne svědkem, že budeme hledati s trpělivostí člověka pohaněného tušením ono kluzké místo, kde si tento veliký stařec

zlomil nohu. Tak vstoupíme do hospůdky, kde sedával Jakub Arbes, abychom spatřili barvu kouře a okenic, na něž upíral pohled, za kterým se rodila jeho romaneta. Od chvíle, kdy jsem se dočetl o Jaroslavu Vrchlickém, že stával brzy ráno před ještě neotevřeným krámem Ottova knihkupectví, má pro mne ta část *Karlova náměstí*, která je mezi *Žitnou* a *Ječnou ulicí*, nové kouzlo (Nezval, 1981, 12–13).

Niektóre z tych koligacji, o czym już była mowa, swym zasięgiem i pełnią funkcją komunikacyjną nie wykraczają poza przebiegający w Czechach od czasów Odrodzenia Narodowego proces „literaturyzacji przestrzeni”, bazujący na eksponowaniu (na przykład za pomocą umieszczenia na budynkach tablic pamiątkowych) miejsc związanych z życiem i twórczością praskich twórców. Nezval, przywołując te nazwiska i adresy, naśladuje zatem swych licznych poprzedników kodyfikujących krajobraz kulturowy miasta, a to swoiste poddanie się regułom stołecznej imagologii, polegające, najogólniej mówiąc, na rezygnacji z awangardowej (nad)nobilitacji cywilizacyjnych nowinek, dowodzi jedynie, że poeta, akceptując założenia surrealistycznej skomplikowanej gry z tradycją, która, wielu artystów wykluczając, wielu też wydobywa z niepamięci, złagodził nieco swe stanowisko i „dopuszczał do głosu” również przedstawiciele potępianych czy nawet wyśmiewanych wcześniej nurtów i i konwencji.

Przypomnienie kilku pierwszoplanowych postaci z panteonu czeskiej literatury nie wyczerpuje oczywiście repertuaru wszystkich kulturowych odniesień, które leżą u podłoża projektowanej przez Nezvala reaktualizacji mitu Pragi<sup>11</sup>. Jak pisze Taborska, surrealistyczna potrzeba „odświeżenia” spetryfikowanej mitologii rodzi się „z braku, z kryzysu, z pustki wywołanej nowym, które nie zastąpiło jeszcze w pełni starego. Nowi bogowie rodzą się i umierają. Od nowego mitu nie wymaga się, że będzie trwał wiecznie, przelotność jest jego naturą” (Taborska, 2007, 206). Wynika stąd, że

---

<sup>11</sup> Josef Vojvodík, analizując topos „miasta-ciała” i „miasta-księżki” w tomiku wierszy *Praha s prsty deště* (Praga z palcami deszczu; 1936), podkreśla, że: „Nezval zde vysoce inovativním způsobem reaktualizuje «mytologii města», «estetiku města» symbolismu (Baudelaire, A. Blok, z českých básníků J. Zeyer, J. Karásek ze Lvovic, K. Hlaváček), především však z antiky (Cicero) pocházející a v pozdní renesanci (Leonardo da Vinci) a v manýrismu oživenou analogii míst paměti (loci) a obrazů paměti (imagines). Architektura města (Prahy), jeho – v tomto případě zcela konkrétní – domy, paláce, kostely, parky, ulice atd. fungují jako mnemo(tech)nické «znaky» (a «znamení») tohoto prostoru paměti. Akt (ro)zpominání [...], je [...] vždy aktem ukazování, označování (ve smyslu latinské demonstratio) a identifikování” (Vojvodík, 1996, 181).

imity takie „nie wietrzeją w ksiąęzkach, lecz rodzą się na ulicy z gorąęzki istnienia” (Taborska, 2007, 206). W przypadku Nezvalowskiej lektury „tekstu praskiego” jednak obrazy „skamieniałe w ksiąęzkach” na prawach równych z ulotnością nagłych, przeżywanych w trakcie spacerów wizualnych olśnień współtworzą mitografię miasta, trzeba je jednak „przewietrzyć”, gdyż dotychczasowy zasób literackich portretów Pragi nie spełnia oczekiwań autora, zarówno ze względu na swoją niepełność (nie wszystkie miejsca zostały zarejestrowane i opisane), jak i „nieprawidłowy” dobór dzieł, powodujący, że wiele istotnych atrybutów czechkiej stolicy nie znajduje w nich satysfakcjonującego odzwierciedlenia<sup>12</sup>:

Praská poezie, která čeká teprve na své zrození, a jejíž fantóm mne den ze dne více svádí, má na nejnečekanějších místech takové klece, v nichž by se naučil básník zpívat, zpívat nově, zpívat z hloubi pražských ozvěn, jimiž se nese k našemu sluchu noční vyzvanění hodin *Starého Města, Malé Strany a Hradčan*, klece, jejichž legendu nevypravuje už ani jeden ptáček. Jak je to podivuhodně vábivé a neschůdné, zaměnění občas soudobou literaturu, tak houževnatě upoutanou jen a jen děním, jež jsme svědky a oběťmi, za nějaký ten svazek takových *Tajností pražských*. Podobná díla, aniž nám potřebují dáti to umělecké uspokojení, jež právem vyžadujeme, nabízejí v jistém směru více než pouhá literární díla. Je v nich zakleto ovzduší míst, kterými jsme si uvykli choditi již téměř bez vzrušení, a cosi nepomíjejícího ze zázračné imaginace lidu, jejíž pověřivost není ze stanoviska básnického její nejhorší stránkou. I když jsou taková díla na mnohých místech nečitelná, v jejich zastaralosti se skrývá mnoho skutečné poezie, skutečné lásky k Praze, jež chce býti obnovena a postavena na nový základ (Nezval, 1981, 33–34).

Odpowiadającej surrealistycznemu stanowi ducha i wyobraźni atmosfery (aury?) miasta poszukiwać należy zatem nie w twórczości kanonicznej, ale w dziewiętnastowiecznej brukowej sensacyjno-fantastycznej prozie, której Nezval, podobnie jak inni przedstawiciele prądu inspirowani w tej dziedzinie „trywialnymi” fascynacjami Arthura Rimbauda, był zdeklarowanym miłośnikiem i która dostarczała mu impulsów do „przeprogramowania” spojrzenia na Pragę i nadania jej tajemniczości

<sup>12</sup> W efekcie, co odkrywa Petr Málek, w *Praskim przechodniu*: „Konkrétní topografie města je upozaděna a transformována na neurčitý topos vzpomínky, s níž koresponduje fragmentárnost v představeném prostoru i čase: flanérova rozřřitá chůze vnějším městem, vedoucí přes nahodilé a překvapující zastávky, se transformuje v chůzi «přes znaky slov a knih». Putování a toulání se skutečným městem je nahrazováno procházením se knihami” (Málek, 2011, 216).

zdolnej konkurować z cudownością przypisywaną przez francuskich nadrealistów Paryżowi. To on bowiem, oglądany przez pryzmat swych artystycznych reprezentacji, stanowił wówczas (przeprócić wypada za truizm tej konstatacji) archetypowy model „miasta mitycznego” i to do jego kulturowych portretów (i wzorców spacerowania po nim) niejednokrotnie odwołuje się autor, pragnący uczynić z nadweltańskiej stolicy domenę uobecnionej *surréalité*.

Na intertekstualne powinowactwa łączące *Praskiego przechodnia* z wypracowaną przez surrealistów imaginacyjną retoryką miejską zwracają uwagę badacze, czasami nawet zarzucając poecie zbyt daleko posuniętą zależność od absolutyzowanych bez mała francuskich wzorców<sup>13</sup>. Zależności tej Nezval zresztą nie ukrywa, z jednej strony *explicite* przywołując jeden z owych kanonicznych tekstów, a mianowicie wspomniane już opowiadanie Apollinaire’a, z drugiej strony natomiast inicjując dyskusję na temat potencjału i granic pisania automatycznego, z którego koncepcją i poznawczą, by tak rzec, użytecznością autor, nigdy nieskrywający swej uwagi do respektowania reguł *ars poetica*, polemizuje<sup>14</sup>. Przyznając zaś pierwszeństwo

<sup>13</sup> Cf. „Jak vydání *Spojitych nádob* (1932) A. Bretona ve Francii, tak i nová překladatelská praxe, již se Nezval bude věnovat spolu s J. Honzlem koncem r. 1934, nabídne jeho próze obnovenou teoretickou základnu a nové narativní modely, jako vždy bezprostředně přejímané a aplikované. U Nezvala se teď objevuje procházka městem, která bude od Aragonova *Pařížského venkovana* (1924) po Bretonovu *Nadju* jedním z «topoi» imaginární sféry surrealistů” (Dierna, 1996, 204).

<sup>14</sup> Cf. „Jsme u otázky takzvaných bdělých snů, které prý jsou výplodem čirého psychického automatismu, a je třeba rozhodnouti, do jaké míry vědomý proces, jímž je psaní, je jím ovlivněn. Rozhodně nelze mluvit při bdělých činnostech, k nimž náleží i poezie, o *čirém* psychickém automatismu. [...] Tak i při bližším zkoumání literárních automatických textů nám neujde, že jejich převažující společné vlastnosti a jejich dosti monotónní obdobný ráz je dán nikoliv jen impulsy, jež pronikají do bdění z nevědomí, nýbrž do veliké míry též obdobnou slovesnou technikou, zaostřením na obdobný estetický účinek, oněmi slohovými prostředky, jež přežaly tyto texty z rimbaudovsko-lautréamontovské básnické tradice, prošlé duchem Apollinairovým a pak duchem dada, v němž programová účast náhody umožnila ustálení charakteristického, náhodným spojováním slovních prvků vyznačeného stylu” (Nezval, 1981, 45–46). Wątpliwości te, zaskakujące pod piórem surrealisty z lat trzydziestych, zobligowanego niejako do zaakceptowania jednego z najważniejszych pojęć z Bretonowskiego „regulaminu”, powracają po latach w rozważaniach Guy-Ernesta Deborda, twierdzącego, że „[p]říčinou ideologického selhání surrealismu je, že vsadil na to, že nevědomí je konečně odhalenou velkou silou života. [...] Víme konečně, že nevědomá obraznost je chudá, že automatické psaní je monotónní a že sám žánr «neobyčejného», který z dálky oznamuje neměnný vzhled surrealismu, je nanejvýš nepřekvapivý. Formální věrnost tomuto stylu obraznosti

w wytyczaniu ścieżek wiodących ku odkrywaniu nadrealnych aspektów praskiej przestrzeni i życia codziennego Apollinaire'owi (którego roli w kształtowaniu specyficznego oblicza czeskiej awangardy nie sposób, jak wiadomo, przecenić), poeta nie tyle eksponuje zasięg wykorzystanych przez siebie intertekstualnych eksploracji, podkreślając przy okazji literackie podglebie „odzyskiwanego” mitu Pragi, ile rzeczywiste źródła zapożyczenia skrzętnie ukrywa. W *Praskim przechodniu* nie pojawia się bowiem nazwisko Louisa Aragona, o pierwowzorze wszelkich tekstowych pasaży i spacerowników, czyli *Wieśniaku paryskim*, nie wspominając<sup>15</sup>. Tymczasem to w tym dziele właśnie, czy raczej za jego pośrednictwem, surrealiści:

odkryli Paryż – miasto surrealistyczne nie tylko w tym sensie, że jest to miasto przedziwnych egzystencji ludzkich, cudownych spotkań i niewiarygodnych zbiegów okoliczności, o czym wie również każdy cudzoziemiec, ale miasto nowin, w których czas najwolniej płynie, minione epoki ociągają się z odejściem i współżyją z dzisiejszą w murach, lokalach, rzeczach, obyczajach (Ważyk, 1976, 8)<sup>16</sup>.

Taki też obraz Pragi, w której przeszłość spotyka się z teraźniejszością, dostarczając tej ostatniej narzędzi lepszego i dogłębniejszego, na

---

nakonec vede k pravému opaku moderního stavu imaginárna: k tradičnímu okultismu” (Debord, 1957, 312–313. Cyt. za: Hrdlička, 2009, 102).

<sup>15</sup> Co ciekawe, interpretatorzy *Praskiego przechodnia*, niejako poddając się *intentio auctoris*, również uwypuklają genetyczne związki tekstu przede wszystkim z praskim opowiadaniem Apollinaire’a (osłabiając tym samym znaczenie relacji łączących Nezvalowski tekst z dziełem Aragona): „Pojem, či spíš topos «pražský chodec» je jistě nedílnou součástí pražského kontextu, a to nejen proto, že stojí v záhlaví dvou pražských textů – Apollinairova [...] a Nezvalova o třicet šest let pozdějšího [...]. «Pražský chodec», zejména Nezvalův, prochází «básnický» [...] městem a prožívá místa, jež patří k základním toposům pražského kontextu. Apollinaire v *Pražském chodci* přímo říká, že nové umění spočívá v chůzi – básnické chůzi městem” (Hodrová, 2006, 190). Najbardziej znany praski „literacki flâneur”, Angelo Maria Ripellino, dowodzi zaś, że dewiętstoletscy poeci „niczym bractwo czarowników, biegali nocą po nadwęłtawskim mieście, chłonać jego urok przez filtr przywoływanych na pamięć wierszy *Strefy*. Na placach, na mostach, na nabrzeżu słyszeli w wyobraźni kroki i głos francuskiego poety. Nie potrafili wyobrazić sobie tego zbiorowiska cudów bez jego gadatliwej obecności” (Ripellino, 1997, 357; cf. też: Koschmal, 1997, 360–376).

<sup>16</sup> Zdaniem Agnieszki Taborskiej: „To, że surrealiści uważali się za apostołów epoki nowoczesnej, było konsekwencją ich buntu wobec przeszłości. Modernizujące się miasto fascynowało surrealistyczną literaturę i kino. *Wieśniak paryski*, przedstawiający pierwszy i najbarwniejszy obraz mitologii nowoczesności, rysujący drogę wylęgania się nowej estetyki – jak inne powieści o surrealistycznym Paryżu – wyrósł z zamilowania do włączęgi po dziennym i nocnym mieście” (Taborska, 2007, 205).

„odnowionych fundamentach zbudowanego” odczytywania zapisanych w historii (alternatywnej i codziennej oczywiście, przeciwstawianej tutaj jej oficjalnej wykładni) i pamięci miasta sensów, często zresztą, co wyraźnie widać we wcześniej cytowanych fragmentach dzieła, „mierzonych paryską miarą” i w konkurencji tej zyskujących palmę pierwszeństwa, Nezval pragnie zaoferować swemu czytelnikowi, by ten, „odpowiednio pouczony” wiedział, co i jak zobligowany jest deponować w swoich wspomnieniach.

Zwrot w stronę praskiego dyskursu memorialnego, charakterystyczny, jak podkreślają badacze, dla modernistycznego (sygnowanego nazwiskami Waltera Benjamina, Siegfrieda Kracauera czy Franza Hessla<sup>17</sup>; trudno nie zauważyć w nich czołowych „filozofów *flâneurizmu*”) kodu przeżywania przestrzeni zurbanizowanej, z jednej strony, ze względu na silne powiązanie pamięci z wyobraźnią (w przypadku Nezvalowskiej surrealistycznej niechęci do mimetyzmu dodatkowo wyeksponowane), odbierające jej wymiar „twardej, materialnej rzeczywistości”, co, jak dowodzi Renate Lachmann w pracy opatrzonej znamienym tytułem *Memoria fantastica*, przemienia ją w obszar o charakterze symulakrycznym<sup>18</sup>, z drugiej strony wyznacza „pożądany portret” owego czytelnika. Odbiorca *Praskiego przechodnia* nie tylko bowiem powinien być mieszkańcem stolicy, lecz także znać ją na tyle dobrze, by dostarczane mu, szczątkowe najczęściej, wskazówki topograficzne (Nezval, a to w przypadku spacerownika może budzić zdziwienie, unika tu drobiazgowej deskryptywności) spożytkować

---

<sup>17</sup> Jak bowiem pisze Magdalena Saryusz-Wolska: „Kiedy czytamy dzisiaj miejskie teksty Waltera Benjamina [...] eseje Kracauera [...] czy berlińskie obserwacje Franza Hessla [...] okazuje się, że niejednokrotnie są to teksty pamięci *par excellence*: wspomnienia, pojedyncze kadry z przeszłości, obrazki z młodości itd. Przestrzeń miejska u modernistycznych autorów pełna jest uzupełniających się sprzeczności: koncentracji na przeszłości i przyszłości, spojrzeń na przedmioty bliskie i odległe, nostalgii i złości” (Saryusz-Wolska, 2011, 133).

<sup>18</sup> Cf. „Mnemonické prostory buď vycházejí ze skutečného světa, anebo jsou to prostory fantazijní. V obou případech jsou to jen představované prostory mnemotechniky. Stavebně provedená divadla paměti, její prostory a architektury, napodobují imaginární prostory paměti. Obrazně znázorněné architektury paměti [...] se vztahují buď k «postaveným» nápodobám [...], anebo jsou nápodobami imaginárních fantazijních prostorů, respektive zobrazením rétoricky mnemotechnických návodů. V takovém pojetí je architektura města simulakrem – coby kulisa divadla paměti. Tudíž má stejný status jako imaginární loci – budovy, labyrinty, parky. Coby simulakrum získává město, konkrétní město, tuto fiktivní dimenzi, která je vlastně teprve zmocňuje stát se místem paměti” (Lachmann, 2002, 43–44).

na aktywizację własnych przebiegów memorialnych wykorzystujących zarówno prywatne, jak i kulturowe doświadczenie kontaktu z rodzimym miastem. W rezultacie toponimy, które w tekście pojawiają się w swoistej „nadreprezentacji”

nejenže utvářejí skutečnost, ale někdy dokonce nahrazují děj a události. V Nezvalově mnemotechnice jsou názvy natolik obohaceny o příběhy a vzpomínky, že jejich pouhá zmínka v nás vyvolává množství pocitů (Tippnerová, 2014, 207).

Anja Tippnerová powołuje się w tych rozważaniach na „instrukcje”, które kontynuatorom swej formuły „miastopisania” pozostawił Walter Benjamin, równie przydatne jednak okazać się tu mogą konkluzje zaproponowane przez Michela de Certeau. W jego oczach bowiem nazwy własne, aczkolwiek w podstawowej funkcji, służą przede wszystkim porządkowaniu i hierarchizacji przestrzeni, w miarę upływu czasu

tracą stopniowo, podobnie jak zużyte monety, wrytą w nich wartość; niemniej jednak możliwość tworzenia znaczenia jest w nich trwalsza niż ich pierwotne przeznaczenie. [...] Otwierają się one na wieloznaczności, jakimi obdarzają je przechodnie; odrywają się od miejsc i służą jako wyobrażone miejsca spotkań metaforycznym podróżom, które określają nie z powodów związanych z ich pierwotnym znaczeniem, ale z powodów znanych/nieznanych przechodniom (de Certeau, 2008, 105)<sup>19</sup>.

Innymi słowy, nazwy te stając się „wywoływaczami” wspomnień (wspólnotowych i indywidualnych), ułatwiają oswojenie, zawłaszczenie i „uczłowieczenie” miejskiego terytorium (należy pamiętać, że surrealiści, doskonale znając alienacyjny wymiar procesów urbanizacyjnych, starali się miasto „naturalizować”<sup>20</sup>), kondensują heterogeniczne sensory

<sup>19</sup> Elżbieta Rybicka, włączając dyskurs memorialny w obręb założeń geopoetyki (a założenia te *Praski przechodzień* niewątpliwie realizuje), stwierdza, że „[s]zczególną pozycję w [...] literaturze miejsc zajmują toponimie. Nazwa bowiem i pamięć przeszłości w niej ukryta wydaje się jednym z najważniejszych elementów współczesnego dyskursu pamięci miejsc. Jej rola nie ogranicza się [...] do lokalizacji przestrzennej (choć te precyzyjne umiejscowienia w prozie współczesnej również wymagają osobnego namysłu). [...] Nazwa stanowi [...] szczytną wiodącą do złóż pamięci, ujście w głąb pamięci prywatnej, a zarazem [...] pamięci kulturowej miejsca” (Rybicka, 2014, 318, 320).

<sup>20</sup> Tippnerová, pisząc o typowym dla surrealistycznej wizji świata postulacie przywracania środowiska miejskiego naturze, wiąże ją z benjaminowskim w swej istocie marzeniem o „zabłędzeniu” w mieście: „Nezval zde uskutečňuje poetiku bloumání a bezcílného procházení, pohybu, který je poháněn nadějí na «trouvaille» nebo na setkání, jež se může stát



i asocjacje oraz stanowią załączki bazujących na owych wspomnieniach opowieści, które „przełożone na język literatury” czynią miasto „prawdźwie własnym”.

W *Praskim przechodniu* podobnych „samorodnych” miejskich legend, anegdot i mikroepematów nie brakuje, Nezval dodatkowo inkrustuje relację o wędrówkach po Pradze fragmentami swych wierszy, rozbijając genologiczną koherencję tekstu i nadając mu kolażowo-sylwiczny charakter, zbliżony do, często w opowieściach miejskich stosowanej, techniki *bricolage'u* (cf. de Certeau, 2008, 108). „Urywkowość” czy raczej swoista afinalność tych narracyjnych i lirycznych etiud, zapraszających czytelnika do podjęcia gry z autorem i dopełniania brakujących „ciągów dalszych” i zakończeń, koresponduje z opisywaną w dziele taktyką spacerowania, w której: „Kontynuální pohyb je vystřídán pohybem fragmentárně trhavým” (Koschmal, 1997, 365) i gdzie *flâneura* zatrzymują tylko zharmonizowane z jego stanem ducha i emocjonalnymi potrzebami komponenty miejskiego pejzażu i zachodzące w nim wydarzenia. Z tej zależności Nezval zdaje sobie zresztą sprawę, niejako, *avant la lettre*, przeczując analizowane przez Benjamina i de Certeau<sup>21</sup>, określane dziś za pomocą terminu „werbomotoryka”, zespolenie (ewentualnie graniczące

---

podnětem ke vzniku básně. Přitom se má město proměnit zpět na přírodu, má opět stát se lesem a loukou, chodec se v něm má ztratit podobně jako v tmavém lese” (Tippnerová, 2014, 208).

<sup>21</sup> Pokrewieństwo zaproponowanej przez de Certeau koncepcji tekstowego charakteru spacerowania z Nezvalowską włączoną podejmowaną w celu odnalezienia w mieście znaków nadrzeczywistości nie musi wydawać się nadinterpretacyjnym anachronizmem. Pionier antropologii codzienności uzasadniał bowiem swe tezy za pomocą argumentów przejętych z bliskiej surrealismu teorii psychoanalitycznej: „Figury owych ruchów (synekdochy, elipsy itd.) są charakterystyczne jednocześnie dla «symboliki nieświadomego» oraz «niektórych typowych chwytów subiektywności przejawiającej się w dyskursie». Podobieństwo między «dyskursem» a marzeniem sennym wynika ze stosowania takich samych «chwytów stylistycznych»: obejmuje także praktyki związane z chodzeniem [...]. W tej perspektywie, przybliżwszy wędrówne procesy do formacji językowych, można je umieścić po stronie wyobrażeń onirycznych albo przynajmniej wyłonić na owym drugim brzegu to, co w praktyce przestrzennej jest nieodłączne od wyśnionego miejsca. Chodzenie to niedostatek miejsca. Jest to nieograniczony proces bycia nieobecnym i poszukiwania czegoś własnego. [...] Tożsamość, jaką zapewnia owo miejsce, jest tym bardziej symboliczna (ustanawiana), że pomimo różnic godności i zysków wśród mieszkańców napotykamy tu wyłącznie rój przechodniów, sięc mieszkań znajdujących się w obiegu, dreptanie po tym, co wydaje się własne, świat dzierżaw nawiedzonych przez jakieś nie-miejsce albo miejsca wyśnione” (de Certeau, 2008, 103–104).



z identyfikacją porównanie) czynności chodzenia (dysponującego własną retoryką i zasobem tropów stylistycznych) z pisaniem:

Nebudu již dělat z deseti světových stran dvouhodinové túry, abych si na nich uvědomil délku pražských ulic a abych ji uváděl v poměr s délkou mých souvětí, v jejichž zákru-tech jsem se snažil rozvinout několik domovních bloků, k nimž se rád vracím a jež jsem od sebe oddělil jak noční ostrůvky neproniknutelným syntaktickým zdívm. Tato sugestivní metoda [...] se mi zdá býti poněkud zdoluhavá zvláště vzhledem k rychlému mizení zásob papíru, který je určen na rychlé ukončení této knihy. Budu se nyní přenášet z místa na místo, aniž budu odůvodňovati, kterou tratí jsem tam dorazil, a budu tam prodlívati po krátkou dobu, které je třeba k zablesknutí. Po zevrubném zasněčení čtenáře do svých vnitřních metod, jimiž se zmocňuji vzrušující stránky města Prahy, mám plně právo k takovému přelétání (Nezval, 1981, 80).

Oba – spacerowanie i literacka reprezentacja – narzędzia osvajania, poznawania i emocjonalnego doświadczenia miasta pozwalają Nezvalowi odkrywać poetyckie (immanentnie w niej obecne, a nie – narzucane z zewnątrz) nacechowanie przestrzeni praskiej. Z tej zaś perspektywy patrząc, wszelkie opisy i opowieści miejskie zyskują osobliwy status „intersemiotycznego przekładu”, w którym „oryginalny śpiew miasta” zostaje jedynie (wtórnie!) zwerbalizowany przez znającego jego „sekretny język” tłumacza. „Vltava zpívá si své písně beze slov / Vltava zpívá a já skládám k písním slova” (Nezval, 1981, 48) oznajmia czytelnikowi Nezval w jednym z zamieszczonych w spacerowniku wierszy, uznając swą podległość w stosunku do bardziej autentycznego, gdyż niepoddanego sztucznym regułom *ars poetica* głosu, którym do wtajemniczonych przechodniów od wieków przemawia Praga. Usłyszenie i zarazem zdobycie prawa do translacji tego głosu wymaga jednak odejścia od absolutyzowania awangardowych wyobrażeń o idealnym, bazującym na czysto racjonalnej geometrii linii i kątów prostych porządku miejskim (cf. Kornhauser, 2017, 32) i przypomnienia, że bardziej adekwatną metaforą nowoczesnego „miastopisania” pozostaje pozbawiony punktów orientacyjnych, zdecentralizowany, nigdy ostatecznie nieukończony i otwarty na wiele możliwych odczytań, labirynt<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Cf. „Labyrinth je současně starým metaforickým modelem písma, v jehož abstraktních formacích se umělec od dob renesance pokoušel «postihnout jednotu rozpadajícího se světa». V Benjaminově přehodnocení nabývá labyrinth nového významu: textura labyrinthického zaplétání oklik a bludných cest jako model textu, textu jako labyrintu, se stává zároveň modelem «labyrinthického» jazyka, jenž nemaje středu – jistoty významu – se dehierarchizuje

## Literatura

- Aragon, L. (2015). *Wieśniak paryski*. Przeł. A. Międzyzrzecki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Breton, A. (1976). *Manifest surrealizmu*. Przeł. A. Ważyk. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Red. A. Ważyk. Warszawa: Czytelnik, s. 73–74.
- Carrouges, M. (2015). *André Breton a základy surrealismu*. Přel. J. Vaněk. Praha: Malvern.
- de Certeau, M. (2008). *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. Thiel-  
-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Debord, G. (2006). *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Dierna, G. (1996). *Způsoby a tvary touhy: Nezvalova próza z let surrealismu*. W: *Český surrealismus 1929–1953*. Ed. L. Bydžovská, K. Šrp. Praha: Argo, s. 200–213.
- Frydryczak, B. (2002). *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Hocke, G.R. (2001). *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Přel. J. Brynda. Praha: Triáda/H&H.
- Hodrová, D. (2006). *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis.
- Hrdlička, J. (2009). *Obraz negace. Surrealismus a kritika obrazu*. W: M. Langerová, J. Vojvodík, A. Tippnerová, J. Hrdlička. *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha: Malvern, s. 79–108.
- Janicka, K. (1985). *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kornhauser, J. (2017). *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Koschmal, W. (1997). *Město (Praha) a nevědomí (Apollinaire – Nezval)*. „Česká literatura” č. 4, s. 360–376.
- Lachmann, R. (2002). *Memoria fantastika*. Přel. T. Glanc. Praha: Herrmann&synové.
- Málek, P. (2011). *Město*. W: *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Ed. J. Vojvodík, J. Wiendl. Praha: Togga, s. 199–224.
- Nezval, V. (1981). *Pražský chodec*. Praha: Československý spisovatel.
- Ripellino, A.M. (1997). *Praga magiczna*. Przeł. H. Kralowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rybicka, E. (2003). *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Rybicka, E. (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.

---

a ukazuje jako nestabilni a ambivalentní. Takové čtení je možné teprve v kontextu projektu, v němž zkušenost velkoměsta moderny je čtena jako písmo” (Málek, 2011, 203; cytat wewnętrzny pochodzi z: Hocke, 2001, 132).

- Saryusz-Wolska, M. (2011). *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sławek, T. (2010). *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. Rewers. Kraków: Universitas, s. 17–69.
- Szalewska, K. (2009). *O „flâneura” spojrzeniu w przeszłość albo o antyturystyce: (na marginesie cyklu Szary Paryż Bogdana Konopki)*. „Panoptikum” nr 8, s. 45–60.
- Szalewska, K. (2017). *Urbanalia. Miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Taborska, A. (2007). *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Tippnerová, A. (2014). *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*. Přel. M. Brunová. Praha: Academia.
- Turner, C. (2010). *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*. Przeł. M. Gołaczyńska. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. Rewers. Kraków: Universitas, s. 238–255.
- Vojvodík, J. (1996). *Proměny těla. K sémantice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala*. W: *Český surrealismus 1929–1953*. Ed. L. Bydžovská, K. Srp. Praha: Argo.
- Ważyk, A. (1976). *Przedmowa*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. A. Ważyk. Warszawa: Czytelnik, s. 5–36.



Анна Горнятко-Шумилович  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
anna.horniatko-szumilowicz@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-1625-6193

Data przesłania tekstu do redakcji: 30.11.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 30.12.2019

## Із метою „підшукування нових динамічних форм вислову”. „Дванадцятка” як авангардне явище в українській літературі

ABSTRACT: Horniatko-Szumilowicz Anna, *Iz metoiu „pidshukuvannia novykh dynamichnykh form vyslovu”*. „Dvanadciatka” jak avanhardne javyshche v ukraïnskii literaturi. (“In Search of New Dynamic Forms of Speech” “The Twelve” as an Avant-garde Phenomenon of 1930s Ukrainian Literature). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 125–144. ISSN 2084-3011.

“The Twelve” was the name of a group of Ukrainian litterateurs, active during the period of 1934 to 1939 in Lviv. The phenomenon of “Lviv’s youngest literary bohemians of the 1930s” (W. Gabor) was discovered relatively recently, which explains why despite a growing interest of researchers it remains obscure and undervalued in Ukrainian literary studies. Worthy of mention is the innovativeness of “The Twelve”, always avant-garde in their search for new forms of speech, both when it comes to urban prose (Anatol Kurdydyk, Zenon Tarnavsky, Bohdan Nyzhankivsky) and the prose about the villages (Vasil Tkachuk) as well as to the bohemianist style that the group exhibited. This paper is therefore an attempt to determine the extent of innovativeness (the avant-garde solutions in both the functioning and literary legacy) of “The Twelve”.

KEYWORDS: literary group “The Twelve”; innovativeness; style and avant-garde works; Ukrainian literature

### „Слава про неї не дуже гриміла”. Вступ

Коли у 2006 році оригінальний новеліст і невтомний видавець Василь Габор у розлогу вступі до унікальної антології урбаністичної прози заявив, що в міжвоєнній західноукраїнській літературі „пошуки нового могли бути успішними саме в якомусь певному літературному колі, об’єднанні чи групі, що й засвідчила «Дванадцятка»”

(„Дванадцятка”, 2006, 18), то відкрив широким читацьким колам ще одну білу пляму українського письменства, підтверджуючи водночас її безперечне новаторство, передовий характер, авангардність. Термін ‘авангардизм’ прийнято відносити до тзв. лівих течій у мистецтві ХХ ст., як правило, радикальніших, ніж модернізм (фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм, імажизм). Водночас, ‘авангардом’ (фр. *Avantgarde* – той, що йде попереду, передовий загін) в естетиці ХХ ст. називають сукупність усіх різноманітних новаторських, революційних, бунтарських, епатажних рухів та напрямів в художній культурі першої половини ХХ ст. У широкому сенсі авангардні факти присутні у будь-якому перехідному періоді в історії культури і можуть вживатися на позначення явищ, що вирізняються на тлі узвичаєних, випереджують свою епоху, вводять нові якості у своїй ділянці, нові ідеї, методи. У такому контексті стають синонімами новаторського, передового, прогресивного. Саме в такому широкому тлумаченні терміна розглядатимемо „Дванадцятку” як авангардне (передове) явище в літературі міжвоєнного Львова.

Прикметно те, що феномен „Дванадцятки” досі маловідомий у українській літературі і, відповідно, недостатньо досліджений у вітчизняному літературознавстві, бо ж, як я зазначала вище за Богданом Нижанківським, „слава про неї не дуже гриміла” (Нижанківський, 1986, 33). Не враховуючи відгуків у пресі 30-х років, по суті, він став предметом наукового обговорення буквально лічені рази. Так, у 1951 році на сторінках третього номера журналу „Юність”, що виходив у Мюнхені, колишній член групи Анатоль Курдидик, згадував, що вислів, ужитий ним відносно членства Василя Ткачука у „Дванадцятці” – „як ми його [Ткачука – А.Г.-Ш.] звемо при нашому столі” означав „Літературну групу «12»” (цит. за: Горак, 2014, 261). У 1986 році інший член угруповання, поет і прозаїк Богдан Нижанківський опублікував на сторінках „Сучасності”, що на той час виходила в Мюнхені, невелику статтю під назвою „Дванадцятка”. *Наймолодша львівська літературна богема тридцятих років* (Нижанківський, 1986, 33–40). У 1999 році ерудит, літературознавець, професор Львівського університету ім. Івана Франка, Микола Ільницький видав новаторську книжку *Драма без катарсису*, в якій розгорнув „сторінки

літературного життя Львова першої половини ХХ століття”, згадуючи, між іншим, і „Дванадцятку”: „Нарешті, назвемо ще одну групу, що формувалася за трохи нетрадиційним принципом, «Дванадцять» (1935–39)” (Ільницький, 1999, 28). Водночас першим, по суті, хто розкрив феномен „Дванадцятки” для широкого загалу, був згадуваний уже Габор, публікуючи у 2006 році антологію під суголосною назвою „Дванадцятка”: *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття* („Дванадцятка”, 2006). Через кілька літ, у 2010 році, літератор умістив у своїй книжці есеїв літературну розвідку *До історії львівської літературної групи „Дванадцятка”*, підкреслюючи, що інформацію про вказане вище малодосліджене явище культурного життя міжвоєнного Львова зібрав „за матеріалами львівської преси 30-х рр. ХХ ст.” (Габор, 2010, 88–100). Про угруповання коротко згадувалось також у контексті дослідницьких розвідок Христини Федор (2014а, 266; 2014б, 99) та Степана Хороба (2013, 227), які порушували тему творчої спадщини такою ж самою мірою маловідомого письменника „Дванадцятки” – Василя Ткачука. Літературні надбання „Дванадцятки” стали відправною точкою і в науковій розвідці молодого дослідника Н. Євстаф’євича, який приділив увагу місту Львову як континуальному і просторовому підтексту в прозі членів угруповання (Євстаф’євич, 2010, 26–33). І, врешті, мовний аспект творчої їхньої спадщини став предметом дослідження Світлани Підкуймухи (2012, 31–35; 2014, 20–27).

Метою статті є спроба окреслення можливих рівнів новаторства (авангардності) „Дванадцятки” як забутого феномену української літератури 30-х років ХХ ст. Відтак моя увага зосереджена на пунктирному визначенні цих моментів життя, функціонування і творчої діяльності львівської богеми 30-тих років ХХ ст., що свідчать про нешаблонність їхнього мислення, відрубність на тлі епохи. Водночас у розвідці, що не претендує на вичерпність, абстрагуюсь від деталізованих аналізів художніх здобутків окремих членів угруповання, які стануть предметом і метою іншого типу дослідження. Прикметно, що проблемно-поетикальні аспекти творчості одного з найталановитіших членів „Дванадцятки” – Василя Ткачука, письменницька особистість якого постійно перебуває у полі моїх літературознавчих зацікавлень, ґрунтовно розроблені мною у низці наукових

статей (Горнятко-Шумилович, 2017; 2018а; б; 2019а; б; в; Horniatko-Szumilowicz 2017). Ширший погляд на новаторство „Дванадцятки” буде осмислений мною як складова частина моєї монографії про феномен творчості Василя Ткачука.

### **„Дванадцятки” – дванадцять Курдидиків. Авангардний стиль буття**

Угрупування, що виникло з ініціативи письменника Анатолія Курдидика, об’єднувало поетів, прозаїків, журналістів. До групи, попри її назву, ввійшло, звичайно, більше творців, аніж дванадцять, зокрема Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, брати Анатоль і Ярослав Курдидики, Василь Ткачук, Василь Гірний, Іван Чернява, Володислав Ковальчук, Роман Антонович, Карло Мулькевич, Богдан Цісик і єдина жінка Ганнуся Павенцька та ін. Духовним наставником угруповання став мистецтвознавець, поет і прозаїк Микола Голубець, який, однак, через непорозуміння із Зеноном Тарнавським відмовився згодом очолювати групу. Його заміняли по черзі літературознавець і критик Микола Рудницький і викладач математики Юліян Гірняк.

Слід зауважити, що в літературі міжвоєнного Львова існувало, щонайменше п’ять літературних угруповань, які, попри їхню недостатню дослідженість, безперечно зробили чималий внесок у розвиток української літератури, зокрема „Митуса”, „Логос”, „Листопад”, „Горно” і „Дванадцятка”. Хронологічно першими, у 1922 році були створені літературні групи „Митуса” і „Логос”. Через шість років, у 1928 – угруповання „Листопад”, а на рік пізніше, у 1929 – „Горно”. Літературна група „Дванадцятка” була заснована найпізніше – у 1934 році, тому її найменували (насамперед її член Богдан Нижанківський, а згодом Василь Габор) тогочасною „наймолодшою львівською літературною богемою”. На протигагу вказаним вище літературним угрупованням, що видавали свої журнали, „Дванадцятка” не могла відзначитись власним друкованим органом чи навіть маніфестом. Зате, окрім угруповання „Логос”, що формально проіснувало до 1930 року, „Дванадцятка” була доволі стабільна і проіснувала п’ять років, аж до входу у Львів радянської армії, у вересні 1939 року. Тоді, як згадував



у своїй книжці спогадів *Літературний Львів 1939–1944* Ткачуків колега по перу, Остап Тарнавський, „життя письменників у Львові проходило в затиснутій атмосфері, що її створила нова влада” (Тарнавський, 2013, 44).

Угрупування оригінальне за назвою, яка мала три варіанти – „Дванадцятка”, „Дванадцять” і „12”. Додатково до основної назви часто додавались уточнювальні підназви, що мали описовий характер, зокрема: „наймолодша львівська богема 30-х років” (Нижанківський), „клубово-товариське об’єднання молодих поетів і письменників” (Курдидик), „Спілка Молодих літераторів” (Тарнавський), „літературна група” (Мирослав Семчишин), „молода галицька богема тридцятих років” (Григорій Лужницький), „львівська літературна група молодих письменників” (Юрій Тис) та ін. („Дванадцятка”, 2006, 14).

Цікаво, що свою самобутність „дванадцяткарі”<sup>1</sup> хотіли підкреслити прізвиськами, якими називали окремих співчленів, зокрема Микола Голубець був Мольо, Богдан Нижанківський – Дуфта, Василь Ткачук – Гуцулик, Богдан Цісик – Цісьо тощо.

Особливо проблематичним для молодих віком членів „Дванадцятки” було проломити мур неприхильності з боку „«естеблїшментських» організацій” типу „Дажбог” чи „Листопад”. Низька початково популярність угруповання поступово зростала, хоча б за справою літературного шаржу „Дванадцятки” – *дванадцять Курдидиків*, авторства Едварда Козака – редактора гумористично-сатиричного журналу „Комар” (Нижанківський, 1986, 33). Після вказаної публікації вони стали помітними. Таким чином, із самого початку існування члени „Дванадцятки” претендували на популярність у львівському літературному середовищі. Прагнули здобути визнання, особливо старших колег по перу, про що згадував Нижанківський („Коли старші працівники пера – письменники та журналісти – зауважили нашу групу щосуботню присутність [...], погодилися з нашим існуванням” [Нижанківський, 1986, 33]), але й поміж читацьких кіл, що свого часу Анатоль Курдидик визначив, як „промощування собі дороги до

<sup>1</sup> Термін ‘дванадцяткарі’ ми використовуємо за літературознавцем Іваном Лучуком, який ужив його, аналізуючи угруповання „Дванадцятка” у розвідці *Українська література міжвоєнного Львова*, що є продовженням його проекту *Літературна історія Львова. Пунктирний курс* (Збруч. 2015. URL: <https://zbruc.eu/node/35030>).

громадянства” (цит. за: Горак, 2014, 262). Усі були молоді, енергійні, сповнені віри у власні творчі можливості, що знову ж таки підмітив у своїх спогадах Нижанківський: „Львівські громадяни жили собі, а ми собі, вони внизу, на землі, а ми на Парнасі” (Нижанківський, 1986, 33).

Не маючи власного приміщення, „Дванадцятка” зустрічалась у вибраних львівських готелях і кав’ярнях, зокрема „Народна гостиниця”, „Де ля Пе”, „Ріц”, „Варшавська”. Такі зустрічі мали характер літературних вечорів, причому з часом приєдналися і жінки „дванадцяткарів”, через що зустрічі стали нагодою і для розваги. Один із них (Ткачук) деякий час навіть „вештався по каварнях у ролі «фордансера»” (Тарнавський, 2013, 41).

З огляду на юний вік окремих „дванадцяткарів”, вони поводили себе вільно, невимушено. Особливо це стосується Василя Ткачука, який уважався, за словами Остапа Тарнавського, „колеритним богемістом у «Дванадцятці»” і, який „увійшов у літературу з великим гармидером – книжкою *Сині чічки*”, з приводу чого „критики відразу почали його няньчити” (Нижанківський, 1986, 34). Прикметно, що і Нижанківський, і Остап Тарнавський згадували Ткачука як „людину, яку любили пригоди” (Нижанківський, 1986, 34), і в якого „була авантюрична вдача” (Тарнавський, 2013, 41).

„Богемно-кав’ярняний” спосіб функціонування „Дванадцятки”, чим вона, до речі, нагадувала славнозвісне угруповання „Молода Муза” (1906–1909), зафіксований, між іншим, у спогадах засновника групи, який підкреслював, що особливо важливою була можливість „створити щось у роді свого літературного сальону, в якому ми почувалися б свobodно і де на нас не дивилися б оком суворого критика, але де ми зустрічали б доброзичливість і могли одверто признаватись до своїх помилок” (цит. за: Горак, 2014, 262). Через п’ятдесят років указаний спосіб функціонування „Дванадцятки” підтвердить і Василь Габор, зазначаючи: „Активне життя «Дванадцятки» проходило, передовсім, у зустрічах, обговореннях власних творів, дискусіях, та творчих вечорах, у поодиноких спільних виступах на сторінках періодичних видань” („Дванадцятка”, 2006, 18). І хоча один лише раз „дванадцяткарі” мали нагоду спільно запрезентувати творчий доробок, що відбулось на сторінках „Літопису Червоної Калини” за

1935 рік (ч. 4), окремі її члени, кожен зосібна успішно публікували свої твори в авторських збірках, підтверджуючи свій внесок у розвиток української літератури.

**„Ми хотіли добре писати. А це багато, навіть дуже багато”.**  
**Авангардний труд**

Одним із найважливіших завдань „дванадцяткарів”, які не мали закріпленої жодним маніфестом чи статутом програми, було, за словами Анатолія Курдидика, „підшукування нових динамічних форм вислову” (цит. за: Горак, 2014, 262), або, як сказав Нижанківський: „Ми хотіли добре писати. А це багато, навіть дуже багато” (Нижанківський, 1986, 40). Відтак, головною заслугою письменників, що входили до складу „Дванадцятки”, стала нова якість міської прози в міжвоєнній західноукраїнській літературі, про що сугестивно писав, між іншим, у передмові до знакової збірки *Вулиця* (1936) Богдана Нижанківського, тогочасний критик Л. Нигрицький. Погоджуючись із постулатами маніфесту модернізму Миколи Вороного з 1901 року – „не годувати нас [українців – А.Г.-Ш.] перелазами, вишневыми садками, соловейками й місяченьками”, підкреслюючи вагомість міської проблематики, якої сучасна українська література не знає і не має („Саме цього міста ми не знаємо, його ми ще не маємо ні в дійсності, ні в літературі”), Нигрицький звертав увагу на переломну роль нової збірки Нижанківського: „Автор оповідань «Вулиця» входить в наше письменство зі зовсім іншим обличчям, як його численні, під цю пору, товариші” (Нигрицький, 1936, 8).

Так отже, пишучи про новаторську, переломну (авангардну) творчість членів „Дванадцятки”, слід згадати про „міську” спадщину „дванадцяткарів”, серед якої, чи не найдовершеніший доробок згаданого вище Богдана Нижанківського (1909–1986). Його *Вулиця* з 1936 року вважається неперевершеним зразком „малої” міської прози. Збірка сподобалась читачам і критикам 30-х років, зокрема Мирославу Семчишину, який писав, що Нижанківський був „відомий з преси як добрий оповідач-урбаніст” (Семчишин, 1935а). У 88-му числі згаданої вище газети критик назвав Нижанківського серед тих письменників

(Уласа Самчука, Галини Журби, Івана Керницького та ін.), які „твориють по зразках модерних, що ще більше підність їхню вартість” (Семчишин, 1935б).

У *Вулицю* поміщені новели й оповідання, спільним знаменником яких є Львів та його магічність. Героями збірки стали львів'яни – представники найнижчих суспільних верств, тзв. львівські батяри, які намагаються усякими способами вижити на міських вулицях. Вони злодії, обманщики, вуличники. Те, що єднає окремі оповідання збірки (*Брати, Злодійське серце*), – це також доброта позірно лихих крадіїв, обманщиків, волоцюг, вуличників, сутенерів, на що, між іншим, звернув увагу в передмові до *Вулиці* Л. Нигрицький, підкреслюючи, що „у кожного з них [героїв – А.Г.-Ш.] на дні душі дрімає ця нотка правдиво-людського” (Нигрицький, 1936, 9).

Талановитий письменник не лише відродив і популяризував львівську міську тематику, що констатував його сучасник, літературознавець і філософ Лука Луців: „Сюжети отих оповідань виглядають як свіжі, бо їх від часів Франка майже ніхто не доторкався” (цит. за: „*Дванадцятка*”, 2006, 40), але й створив разом зі своїми колегами-„дванадцяткарями” „новий міф про Львів міжвоєнного періоду” („*Дванадцятка*”, 2006, 13). Його оповідання *Я вернувся до мого міста* вважається найдосконалішою сюрреалістичною ілюзією міста. Потік свідомості героя<sup>2</sup> („*Дванадцятка*”, 2006, 128) у переплетенні з неспокійними діалогами із колишніми знайомими застосовані письменником заради віддзеркалення ілюзорності улюбленого міста і, водночас, його уславлення, апологізації. Герой блукає у пам'яті його вулицями, щоб накінець зрозуміти: „ілюзорна подорож”, що є маревом, „рожевим пилом”, добігає кінця. Залишається пекуча туга за фізично недосяжним, рідним містом:

---

<sup>2</sup> Пор. „Звідкіля сюди прийшов? Чому цей рожевий пил? Він сипле і сипле, рівно і м'яко, у безвітряній тиші, мряковиння рожевих порошин. Розливаються контури будинків, і губиться перспектива алеї. Від Головного двірця до трамвайної зупинки – пусто, нема нікого і ніхто не від'їздить? Червоні плями ліхтарень, обведені молочним серпанком, значать лінію тротуарів. Куди поділися подорожні? На площі перед Головним двірцем я один стою коло кльомба, обтиканого залізною огорожею, і жду. Трамвайних рейок не видно, але вони є, вони креслять півколо і алеєю Фоша завертають у місто. Чому не чути паровозних гудків? Чи вже від'їхав останній потяг? Ах, яка недоречність! Немає останнього потяга”.

Кидаюся в напрямі сходів, неспокій важкою хвилею вдаряє мене, хапаюся за поруччя, перестрибую по кілька ступенів, минаю перший поверх, вибігаю на другий – і раптом зупиняюся: сходів на третій поверх нема! Чотири гладкі стіни – висока, лянна порожнеча, над нею зачинені двері. Вдивляюся в них і плачу, тихо і глибоко, непорушний в рожевому пилі, і сльози мої живі і важкі, як день, що є сьогодні (цит. за: „Дванадцятка”, 2006, 151).

До міської проблематики звертався і інший яскравий представник угруповання „Дванадцять” – згадуваний уже Зенон Тарнавський (1912–1962). У його творах, так само як і в оповіданнях Богдана Нижанківського, наявний мотив ідеалізації міського простору, знову ж таки львівського. Глибокою ностальгією пройняті новели *Viter nad Янівською* чи *Дорога на Високий Замок*. Їхньою спільною точкою є львівські вулиці – Янівська і Личаківська – у першому з них, Красіцьких, Руська, Театинська, Карла Людвика, Сикстуська, Личаківська, Францішканська, Васильянська, Янівська, Городецького, Сапіги, Потоцького, Листопада та ін. – у другому. Зокрема, в останньому оповіданні помітна немов картографічна точність окремих місцин Львова, що їх минав герой по дорозі на Високий Замок, тобто Сейм, кіно „Муза”, будинок Банку Краєвого і Господарства, Чорні Вали, Гетьманські Вали та ін. Така прив’язаність до конкретних картографічних знаків Львова застосована письменником з метою відтворити настрій і атмосферу покинутого ним у воєнний час міста, за яким нестерпно тужить і яке надміру ідеалізує.

Безперечно, однією з помітних постатей угруповання „Дванадцять” був згадуваний уже Анатоль Курдидик (1905–2001), якого називали „не сьогоднішнім і не вчорашнім”, і який, на думку одного з його сучасників, „проголошував авангарду у стисло націоналістичному дусі” (цит. за „Дванадцятка”, 2006, 215–216). Йшлося про реферат Курдидика на тему завдань сучасної української літератури, який доповів письменник на одному з літературних вечорів у Львові, але також про оцінку безперечно непересічної особистості Курдидика як „кипучої вдачі” („Дванадцятка”, 2006, 216). Його оповідання *Меценат*, що поміщене в антології Габора, становить свого роду останній рівень „освоєння Міста”, заволодіння ним. Про героя оповідання – приятеля оповідача Павла Антонівського – різьбаря, який „проліз у мистецтво так би мовити з розмахом”, „ціле місто [...] говорило

кілька днів” („Дванадцятка”, 2006, 219). Метонімія „ціле місто говорило” підтверджує першорядну роль міста як подієвого центра „малої прози” Курдидика.

Таким чином, Львів у творчості указаних письменників промовляє своїми вулицями і саме він, не конкретні персонажі (оповідач з *Я вернуся до мого міста*, Михайло Галій з *Вітру над Янівською*, Пан Юрій Колодрубєць з *Дороги на Високий Замок*, поет з *Меценату* чи ті ж батяри з *Вулиці*), є головним героєм творів Тарнавського, Нижанківського чи Курдидика. Звідти, як слушно зауважує Євстаф’євич, у прозі письменників угруповання „Дванадцятка” було створено гетерогенний (континуальний і просторовий) надтекст Львова (Євстаф’євич, 2010, 32).

Окремі твори про будні львівських батярів зацікавлюють не лише всілякими авантюрами за їхньою участю, але й колоритною мовою, що є зразком унікального львівського жаргону 30-х років ХХ ст. По суті, кожен текст перенасичений жаргонною лексикою, типу: *фраєр* (жених, любчик), *повала* (стеля), *кумпанія* (компанія), *рам’я* (плече), *їздня* (дорога), *папіроски* (сигарети), *моровий хлоп* (свій чоловік), *ферії* (канікули), *халасувати* (їсти поспіхом), *рятункове поготівля* (швидка допомога) тощо. На думку Людмили Підкуймухи, наявність значної кількості побутових лексичних елементів у текстах „дванадцяткарів” можна пояснити їхнім прагненням детальніше, колоритніше представити середовище, в якому розгортаються події твору, а також бажанням залучити до художнього світу читача, активізувати його мислення (Підкуймуха, 2012, 31–35; 2014, 20–27)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Молода дослідниця у ряді статей звернулася до аналізу мовної картини художнього світу міських текстів „Дванадцятки”, поділяючи лексику „міського побуту” на кілька лексико-семантичних груп, зокрема назви житлових і нежитлових приміщень, будівель (божниця «церква», буцегарня «в’язниця», двірєць «вокзал», каварня «кав’ярня», касарня «казарма», кацяба «карцер», кнайпа «невеликий ресторан низького класу; корчма, шинок», лічниця «лікарня», м’ясарня «крамниця, де продавали м’ясні вироби», склеп «магазин, крамниця», фурдигарня «в’язниця», цюпа «в’язниця» тощо); назви умеблення, предметів інтер’єру (бамбетель «диван», бюрко «письмовий стіл», отомана «низький широкий м’який диван із подушками замість спинки і валиками на краях», фотель «м’яке крісло»; дзигар «годинник» тощо.); назви просторових понять і транспорту (бальон «трамвай», рогачка «міська застава», трамвай-зупинка «зупинка трамвая», хідник «тротуар» тощо.); назви предметів хатнього вжитку (братрура «піч»,

Прикметно те, що письменники угруповання не тільки стилізували свої твори, але й автентично захоплювались мовою львівських вулиць, у чому зізнавався, наприклад, оповідач *Вітру над Янівською* Зенона Тарнавського: „Вона [мова – А.Г.-Ш.] для мене [...] пісенніша, милозвучніша, прекрасно надається до співання любовних пісень і оповідання про різні героїчні події, в яких треба змалювати героя, що dokonує великих діл і тим зовсім не хвалиться” („*Дванадцятка*”, 2006, 168).

Попри провідний для „дванадцяткарів” мотив міста, не всі члени угруповання проявляли свою авангардність міськими текстами. Найталановитішим „селеписцем” літературної групи „Дванадцять” був новеліст Василь Ткачук (1916–1944), у творчій спадщині якого, за словами Габор, „майже немає урбаністичних творів” („*Дванадцятка*”, 2006, 298). Гуцулик (Курдидик, 1936)<sup>4</sup> – автор лише двох оповідань про місто, з яких одне (*Ніч у горах*) опубліковане у його третій збірці – *Зимова мельодія* (1938), друге друкувалось на сторінках часопису „Неділя” за 1936 рік (ч. 39), ніколи у книжковій формі, зберігаючись донині в бібліотеках і в приватному архіві дочки письменника, Ольги Гоффманн. Указані вище новели не належать, однак, до найкращих здобутків Ткачука, досить помітно поступаючись майстерністю гуцульським „образкам” письменника. Особливо новела *Правдивий поет* у художньому плані слабша за „сільські” твори письменника, на що звернув увагу, між іншим, Габор („*Дванадцятка*”, 2006, 298).

У цьому плані оригінальну теорію щодо ролі спадщини Ткачука в „міському” доробку угруповання запропонував Євстаф’євич. На

---

гальба «кухоль», зольнегли «цвяхи», мішалок «мішок», пулярес «гаманець», путня хмелю «кухоль пива», салятирка «миска, полумисок», таця «піднос», шалайбодик «чарка» тощо.); назви їжі, напоїв (бобмони «цукерки», вуршт «ковбаса», гарбата «чай»), кайзерка «булочка», млічко «молочко; молоко», люра «низькоякісний напій», кварглі «зглевільй запечений сир домашнього приготування круглої форми», прецлі «бублики (солені)» тощо) та ін.

<sup>4</sup>Так прийнято називати наймолодшого члена „Дванадцятки”, який відрізнявся від решти „дванадцяткарів” палким інтересом до культури Гуцульщини – своєї „малої батьківщини”. Співтовариші розуміли емоційну заангажованість у культурну спадщину Гуцулів свого колеги, про що згадував, між іншим, Анатоль Курдидик, підкреслюючи, що „Василь привіз зі собою до Львова шматок запрацьованої, скривавленої і втомленої із турбот і злиднів Гуцульщини”.

думку дослідника, „дванадцяткарі” у своєму літературному дискурсі повторили прийняту в українському письменстві чотирирівневу схему відносно дихотомії місто-село, тобто „відчуження від Міста через страх перед його невідомістю, усвідомлення «невідворотности» міського простору, освоєність у Місті і, зрештою, фантомне «завоювання» Міста засобом імпліцитації в структуру його простору” (Євстаф’євич, 2010, 28–29)<sup>5</sup>. Новели Ткачука мали відіграти суттєву роль на двох перших рівнях. Відтак, його *Ніч у горах*, де письменник зізнається, що воліє „бачити танець п’яних смerek та божевільний «аркан» вітру, ніж танець прима-балерини або танець келишків на п’яному столику” (Ткачук, 2013, 142), репрезентує перший рівень, який супроводжується „показною байдужістю до міського простору” (Євстаф’євич, 2010, 28). Другий рівень указаної дихотомії, що передбачає страх перед невпізнаністю міста, репрезентує, на думку дослідника, Ткачукова новела *У сусіди весілля*, в якій показується страх старої героїні перед ворожим містом: „...Бабу Грициху ляк напав. [...] Очима шукала синів. Ген-ген під лісом побачила їх. [...] Вели їх... Кудись у місто. Заридала. Руки заламала”. (Ткачук, 2013, 117). Третій і четвертий рівні, за словами Євстаф’євича (Євстаф’євич, 2010, 28), репрезентовані відповідно героями Богдана Нижанківського з його збірки *Вулиця* і протагоністом новели *Меценат* Анатолія Курдидика.

Незважаючи на оригінальність припасування двох, запропонованих Габором у своїй антології, Ткачукових новел в теорію освоєння міста, навряд чи правомірне твердження дослідника про байдужість і ворожість новеліста супроти міського простору. Як відомо, Ткачук, заворожений магичністю Львова і небувалим, як на такий молодий вік, успіхом (йому було 19 років, коли з похвальними рецензіями публікувалась його перша книжечка *Сині чічки* (1935), покинув сім’ю (дружину Марію і маленьку дочку) і переїхав у місто. Міський вир захопив юного новеліста, і той прийняв його беззастережно, про що писав у своїх спогадах Нижанківський:

---

<sup>5</sup> Схожу, хоча трирівневу схему „підступів” до досягнення надскладної для української літератури опозиції місто-село, де місто маркується як чужий, ворожий українцю простір, село – як гарант збереження національної ідентичности, ми запропонували в науковій розвідці Antynomia, apoteoza, adaptacja. O wzajemnych relacjach miasto – wieś w literaturze ukraińskiej (Horniatko-Szumilowicz, 2015, 271–282).



коли взяти до уваги те, що Львів був першим великим містом, яке він побачив і в якому почав жити і, крім того, з убогої гуцульської хати попав до каварень і між товариство митців, письменників і журналістів, то легко собі уявити, як він радісно збранив (Нижанківський, 1986, 34).

Не включаючи двох „міських” творів, Ткачук по-справжньому зачаровує своїми новелами про село. На думку Романа Горака, Іван Керницький, Василь Ткачук та Богдан Нижанківський „всі разом [...] у літературі створили чергову трійцю, яка прийшла на зміну Покутській – В. Стефаникові, Л. Мартовичу та Марку Черемшині” (Горак, 2011, 535). Із колишніми метрами українського письменства поєднували Ткачука селянське походження, спільна „мала батьківщина” (Покуття)<sup>6</sup> і, головне, небайдужість до селянських злиднів, що їх однаково ревниво описували Стефаник (*Синя книжечка*, 1899; *Камінний хрест*, 1900), Мартович (*Нечитальник*, 1899; *Забобон*, 1911), Черемшина (*Карби*, 1900–1901) і Ткачук (*Сині чічки*, 1935; *Золоті дзвінки*, 1936; *Зимова мельодія*, 1938; *Новели*, 1940). Окрім цього, на увагу заслуговує художня мова творів „Гуцулика”, яка, на відміну від львівського жаргону міської прози „дванадцяткарів”, вносила досить потужний струмінь покутського діалекту (спільний, до речі, для доробку Покутської трійці), що надавало автентичності й колоритності сільським „образкам” талановитого новеліста. Натомість шляхи нової, „чергової трійці” схрещувались імовірно у таких точках, як звертання її представників до малих прозових форм, у яких творчо реалізували себе, нетрадиційний (авангардний) підхід до стильово-поетикальної структури творів (заперечення застарілих народництва і реалізму), опоетизування „малої батьківщини” (у Керницького – Бібрського краю, Ткачука – Снятинщини, Нижанківського – Львова), урешті, непересічна мистецька особистість і письменницька обдарованість кожного з них. Усі три письменники були також, якоюсь мірою, пов’язані зі Львовом, якому присвятили свою творчість (Нижанківський – *Вулиця*, 1936; Керницький – *Будні і неділя*, 1973; Ткачук – *Правдивий поет і Ніч у горах*).

Звичайно, самобутність Ткачука не вичерпувалася порівнянням його творчості із спадщиною „поета мужицької недолі” та його

---

<sup>6</sup> Історико-географічна область України, східна частина сучасної Івано-Франківської області.

знаменитих колег по перу. Ткачук знайшов власний оригінальний стиль, найприкметніша риса якого – справжнє багатство художніх засобів і прийомів, що виявляється буквально в кожному його творі, епізоді, деталі. Подивовує у зовсім юного письменника вибаглива метафоричність. Новеліст неодноразово використовує стилістичні фігури, як зразки синтаксичних засобів увиразнення мовлення, зокрема анафору, градацію, синтаксичний паралелізм, риторичне питання, риторичне звертання чи полісиндетон. Чи не найяскравіші у Ткачука з-поміж усіх художніх засобів несподівані порівняння, довершеністю яких, до речі, захоплювалася духовна наставниця молодого новеліста, Ірина Вільде. Письменниця, наводячи приклади Ткачукових порівнянь, типу: „А як місяць пливе, як біла качка по тихому ставі” чи „По хаті мороз з тишиною раду розкладав, як чоловік з жінкою”, підтверджувала його художню обдарованість: „Цього найбільший противник не може не признати, що Василь Ткачук має свій стиль і що стиль той оригінальний, живий і бистрий” (цит за: Горак, 2014, 275). Вплив Ткачука на імідж угруповання і міжвоєнну літературу Галичини, підтвердили також його сучасник Остап Тарнавський, який писав був у спогадах *Літературний Львів 1939–1944. Спомини*, що „в нього був талант, а ще більше – якась бодай дрібка Стефаниківської одержимості, і він – якщо б справді поважно поставився до літератури – міг знайти себе в літературі” (Тарнавський, 2013, 43), та Габор, який підкреслював, що „безумовно, надзвичайно поетичні твори Василя Ткачука були невід’ємною складовою частиною літературного життя Львова 30-х років ХХ століття. Їх читали й обговорювали львів’яни, у тому числі й богемісти «Дванадцятки»” („Дванадцятка”, 2006, 295).

Роздумуючи про якісно новий рівень міської прози, що його запропонували „дванадцяткарі” разом із унікальною львівською мовою 30-х років, і водночас не забуваючи про самобутні зразки позірно традиційної „селеписності” „Гуцулика”, слід назвати ще один творчий здобуток угруповання. Йдеться про низку творів, в яких вони, зокрема Богдан Нижанківський (*Брат Місько*), Zenon Тарнавський (*Вітер над Янівською*), Василь Гірний (*Боягуз*), Іван Чернява (*На сході ми; Люди з чорним піднебінням*), але й Василь Ткачук (*Тіні; Перекинчик*), віддзеркалили „боротьбу українського підпілля під час більшовицької

та німецької окупації” („Дванадцятка”, 2006, 28). У них найчастіше зображені межові ситуації – між життям і смертю, в яких опинилися герої. Ця гілка творчої спадщини „дванадцяткарів”, попри недостатнє осмислення літературознавцями, цікава, як справедливо зазначає Габор, „своєю особливою художньою силою, але без дешевого ура-патріотичного пафосу” („Дванадцятка”, 2006, 28).

**„Про тих поетів, прозаїків, журналістів, [...] які хотіли висловити те, чого, як їм здавалося, інші не могли висловити”.**  
**Закінчення**

У 1986 році Богдан Нижанківський, перебуваючи вже понад тридцять років на еміграції, опублікував статтю про приятелів із „Дванадцятки”. Розуміючи потребу „принаймні напівголосно згадати їх”, він несміливо споминав „тодішню літературну молодь” Львова і їхній внесок у розвиток української літератури:

Коли б ми мали тільки Шевченка, тільки Франка, тільки Лесю Українку [...], ми виглядали б як степ, на якому височить кільканадцять буйних дерев. Отже, я далі говоритиму про своє львівське покоління [...], про тих поетів, прозаїків, журналістів, [...] які хотіли висловити те, чого, як їм здавалося, інші не могли висловити (Нижанківський, 1986, 37).

Колишній член угруповання не думав, що через чергові двадцять років „дванадцяткарі” зацікавлять своєю спадщиною літературознавців сьогоденної України, зокрема Габора, який започаткує відкриття для широких читацьких кіл їхніх особливих, раніше не помічених заслуг для літератури і культури Західної України і цілого українського письменства.

Вони не тільки запропонували „нову якість урбаністичної прози”, в якій, відтворили „атмосферу вулиць власне українського Львова”, не в останню чергу за допомогою зображення „суспільного дна міста” й унікальної „мови вулиці”, не тільки продемонстрували „велику любов до рідного міста й опоетизували до містичного апофеозу” („Дванадцятка”, 2006, 13), але й увіковічили моменти табуйованої роками боротьби українського підпілля. До того ж із чисто формального

погляду, „дванадцяткарі” – неординарні за стилем буття. Як сповнені незгасимої енергії і віри в силу молодості й можливості художнього слова, привернули до себе увагу не тільки метрів літератури, але й пересічних львів’ян, утвержуючи свою присутність у час свого діяння і для нащадків.

Так отже, мав рацію, Анатоль Курдидик, коли в 1971 році висловлювався на сторінках детройтського журналу „Терем” на тему неповторної *Вулиці* Нижанківського, що „з нею Богдан уже залишиться в літературі”, а „всі дослідники і літописці Львова не зможуть уже її поминути” (Курдидик, 1971, с. 18). Цитовані слова можна віднести й до здобутків інших талановитих „дванадцяткарів”, зокрема Тарнавського, того ж Курдидика – автора похвальних слів на тему *Вулиці* Нижанківського, урешті, Василя Ткачука, який із художньою досконалістю уславив покутських селян. Останній чи не найбільший „забутий” талант, що чекає на своє належне поцінування.

Діяльність „Дванадцятки” припинила нова історична дійсність, що бурхливо вторгнулася у життя Львова 22 вересня 1939 року. Як скоро виявилось, вхід радянських військ перервав не тільки стрімкий розвиток угруповання „Дванадцять”, але й цілий літературний процес, що склався на західних землях протягом кількох десятиліть. За словами згадуваного Ільницького, розігралася „драма без катарсису”<sup>7</sup> (Ільницький, 1999), що наклала горезвісний відбиток і на тодішнє літературне життя Львова. Доля виявилась не надто ласкавою для „дванадцяткарів”. Ткачук загинув на війні 1944 року. Чернява переїхав у Польщу, де був замордований німцями у 1943 році. Також Гірний (1902–1981) оселився у Польщі, де і залишився до кінця своїх днів. Володислав Ковальчук помер у 40-х роках у Львові після операції на шлунок. Богдан Цісик безслідно зник у Львові під час Другої світової війни. Про Ганну Павенцьку згодом нічого не було відомо. Ті члени „Дванадцятки”, які вижили,

---

<sup>7</sup> Термін „драма без катарсису”, що дав назву книжці Ільницького, означав драму, яка розігралася у Львові й західних землях України у трьох етапах (трьох діях). По-перше, відбулась примусова реорганізація життя на „більшовицький стрій” в роках 1939–1941, по-друге культурне, зокрема літературне життя Львова потрапило „під вогонь і смерч”, тобто німецьку окупацію в роках 1941–1944, по-третє, Львів повтроно опиняється в умовах становлення й утвердження радянської влади в роках 1944–1953, що отримує влучну характеристику автора – „немов пройшла чума...”.

змушені були полишити Україну. Тарнавський, Нижанківський, брати Анатоль і Ярослав Курдидики на зламі 40-х і 50-х років емігрували в США. Інші, менш відомі „дванадцяткарі”, Роман Антонович (1909–1987) і Карло Мулькевич (1904–1995), слідом своїх знаменитих колег по перу, емігрували з України, поселившись у Канаді й Америці. Там мешкали і до кінця своїх днів брали активну участь у літературному житті українських емігрантів, не забуваючи про Україну, Львів і бурні часи молодості у вирі львівської богеми.

Отож, незважаючи на історичну короткочасність існування, „Дванадцятка” з її авангардним способом функціонування, богемним стилем життя окремих членів, і, головне, новизною проблематики й поетики їхньої творчої спадщини, логічно підтверджує тезу про культуротворчу місію Львова, якому, за словами Ільницького (Ільницький, 1999, 5), волею історії судилося відіграти унікальну роль у розвитку української культури і літератури зокрема. Невідомі донедавна авангардні „дванадцяткарі” мали у цьому свій уділ.

## Література

- Горак, Р. (2010). *Кров на чорній ріллі: Есе-біографія Василя Стефаника*. Київ: Академія.
- Горак, Р. (2014). *Загублений талант Василя Ткачука*. В: В. Ткачук, *Золоті дзвінки*. Підготовка текстів, упоряд. та післяслово Р. Горак, Львів: Априорі, с. 239–303.
- Горнятко-Шумилович, А. (2017). *Майстерність змалювання жіночих постатей у новелістиці Василя Ткачука*. В: *Kobieta w zwierciadle języka i kultury*. Red. A. Archangielska, M. Hordy, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, с. 499–517.
- Горнятко-Шумилович, А. (2018а). *Буря Василя Ткачука (Про забуту новелу „Загубленого таланту”)*. „*Studia Ukrainica Posnaniensia*” z. VI, с. 197–205. <https://doi.org/10.14746/sup.2018.6.24>.
- Горнятко-Шумилович, А. (2018б). *Натурфілософія як феномен художнього світу Василя Ткачука*. В: *IX Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України)*. Ред. С. Пирожков, А. Загородній, Г. Скрипник. Київ: Видавництво ІМФЕ, с. 21–36.
- Горнятко-Шумилович, А. (2019а). *Символ „чички” в новелістиці Василя Ткачука*. „*Studia Ukrainica Posnaniensia*” z. VII, с. 165–173. <https://doi.org/10.14746/sup.2019.7.18>.

- Горнятко-Шумилович, А. (2019б). *На терезах долі. Мотиви й образи смерті в новелістиці Василя Ткачука*. „Slavica Wratislaviensia” CLXVIII: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* 13. *Tanatos* 2, с. 123–136.
- Горнятко-Шумилович, А. (2019в). „Не казися, вітре..., гуляй собі, небоже, ...” (концепт „вітер” у „малій прозі” Василя Ткачука). „Roczniki Humanistyczne” t. LXVII, z. 7, с. 169–179. <https://doi.org/10.18290/rh.2019.67.7-11>.
- Габор, В. (2010). *До історії львівської літературної групи „Дванадцятка”*. В: В. Габор, *Від Джойса до Чубая. Есеї. Літературні розвідки та інтерв'ю*. Львів: Л.А. „Піраміда”, с. 88–100.
- „Дванадцятка”: *Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття. Антологія урбаністичної прози*. (2006). Авторський проект, вступ. слово, бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. В. Габор, Львів: Л.А. „Піраміда”.
- Євстаф'євич, Н. С. (2010). *Львів як континуальний і просторовий надтекст у прозі письменників літературного угруповання „Дванадцятка”*. „Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство”, Міжвуз. зб. наук. ст. Вип. XXIII, ч. 1, с. 26–33.
- Льницький, М. (1999). *Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття*. Львів: „Місіонер”.
- Курдидик, А. (1936). *Книжки моїх приятелів*. „Неділя”, ч. 21.
- Курдидик, А. (1971). *Богдан з іншого боку: Спроба портрету одного мого близького друга*. „Терем”, № 4, с. 14–18.
- Литвин М. П., Луцький О. І., Науменко К. І. (1999). *1939. Західні землі України*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Лучук, І. (2015). *Українська література міжвоєнного Львова*. В: І. Лучук, *Літературна історія Львова. Пунктирний курс*. <https://zbruc.eu/node/36163>, 31.11.2019.
- Підкуймуха, Л. М. (2012). *Про деякі слова зі Львова: за текстами літературного угруповання „Дванадцятка”*. „Дивослово” № 6, с. 31–35.
- Підкуймуха, Л. М. (2014). *Лексика міського побуту в мовленні міжвоєнного Львова*. „Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки” т. 164, с. 20–27.
- Нигрицький, Л. (1936). *Передмова*. В: Б. Нижанківський. *Вулиця*. Львів, с. 5–9.
- Нижанківський, Б. (1986). *Наймолодша львівська літературна богема тридцятих років*. „Сучасність” № 1 с. 33–40.
- Семчишин, М. (1935а). „12”–*Стрілецтво*. „Новий Час” ч. 76.
- Семчишин, М. (1935б). *Сучасне зах.-українське письменство*. „Новий Час” ч. 88.
- Тарнавський, О. (2013). *Літературний Львів 1939–1944: Спомини*. Львів: ЛА „Піраміда”.
- Ткачук, В. (2013). *Сині чічки. Новели*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Федор, Х. (2014а). *Василь Ткачук в західноукраїнському літературному та культурному процесі початку ХХ століття*. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах, зб. наук. праць. вип. 29. Київ: Університет „Україна”, с. 260–278.

- Федор, Х. (2014б). *Історико-культурна спадщина Василя Ткачука та особливості його художнього мислення*. „Spheres of Culture” vol. VIII, с. 97–105.
- Хороб, С.І. (2013). *Один із когорти учнів славетного новеліста (прозова творчість В. Ткачука*. „Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. Філологічні науки” № 2, с. 222–228.
- [Horak, R. (2010). *Krov na čornij rillii: Ese-biohrafiâ Vasylâ Stefanyka*. Kyiv: Akademiâ.
- Horak, R. (2014). *Zahublenyj talant Vasylâ Tkačuka*. V: V. Tkačuk, *Zolotí dzvinky*. Підготівка текстів, упоряд. та післаслово R. Horak, L'viv: Apriori, с. 239–303.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2017). *Majsternist' zmalúvannâ žinočyh postatej u novelisty-ci Vasylâ Tkačuka*. V: *Kobieta w zwiercadle języka i kultury*. Red. A. Archangiel-ska, M. Hordy, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, с. 499–517.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2018a). *Burâ Vasylâ Tkačuka (Pro zabutu novelu „Zahub-lenoho talantu”)*. „Studia Ukrainica Posnaniensia” z. VI, s. 197–205. <https://doi.org/10.14746/sup.2018.6.24>.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2018b). *Naturfilosofiâ âk fenomen hudožn'oho svîtu Vasy-lâ Tkačuka*. V: *IX Mižnarodnyj konhres ukraïnistiv. Literaturoznavstvo. Zbirnyk naukovyh statej (Do 100-riččâ Nacional'noi akademii nauk Ukraïny)*. Red. S. Py-rožkov, A. Zahorodnij, H. Skrypnyk. Kyiv: Vydavnyctvo ÎMFE, с. 21–36.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2019a). *Symvol „čičky” v novelisty-ci Vasylâ Tkačuka*. „Studia Ukrainica Posnaniensia” z. VII, s. 165–173. <https://doi.org/10.14746/sup.2019.7.18>.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2019b). *Na terezah dolí. Motyvy j obrazy smerti v novelisty-ci Vasylâ Tkačuka*. „Slavica Wratislaviensia” CLXVIII: *Wielkie tematy kultury w lite-raturach słowiańskich* 13. *Tanatos* 2, s. 123–136.
- Hornâtko-Šumylovyč, A. (2019v). „*Ne kazysâ, vitre..., hulâj sobi, nebože, ...*” (koncept „viter” u „malij prozi” Vasylâ Tkačuka). „Roczniki Humanistyczne” t. LXVII, z. 7, s. 169–179. <https://doi.org/10.18290/rh.2019.67.7-11>.
- Gabor, V. (2010). *Do istorii l'vivs'koï literaturnoi hrupy „Dvanadcâtka”*. V: V. Gabor, *Vid Džojosa do Čubaâ. Eseï. Literaturni rozvidky ta interv'û*. L'viv: L.A. „Piramí-da”, с. 88–100.
- „Dvanadcâtka”: *Najmolodša l'vivs'ka literaturna bohema 30-h rokiv XX stolittâ. Antolohiâ urbanistyčnoï prozy*. (2006). Avtors'kyj proekt, vstup. slovo, bibliohraf. vîdomostí, nauk. red. ta prym. V. Gabor, L'viv: L.A. „Piramída”.
- Êvstaf'ëvyč, N. S. (2010). *L'viv âk kontynual'nyj i prostorovyj nadtekst u prozi pys'mennykiv literaturnoho uhrupovannâ „Dvanadcâtka”*. „Aktual'ni problemy slov'âns'koï filolohii. Seriâ: Línhvistyka i literaturoznavstvo”, *Mižvuz. zb. nauk. st. Vyp. XXIII*, č. 1: 26–33.
- Îl'nyc'kyj, M. (1999). *Drama bez katarsysu. Storinky literaturnoho žyttâ L'vova peršoi polovyny XX stolittâ*. L'viv: „Misioner”.
- Kurdydyk, A. (1936). *Knyžky moih pryâteliv*. „Nedilâ” č. 21.
- Kurdydyk, A. (1971). *Bohdan z inšoho boku: Sproba portretu odnogo moho blyz'koho druha*. „Terem” № 4, s. 14–18.

- Lytvyn M. P., Luc'kyj O. Í., Naumenko K. Í. (1999). 1939. Zahídní zemlí Ukraíny. L'vív: Ín-t Ukraínovnavstva ím. Í. Kryp'ákevyča NAN Ukraíny.
- Lučuk, Í. (2015). *Ukraíns'ka líteratura mížvoennoho L'vova*. V: Í. Lučuk, *Líteraturna ístoríá L'vova. Punktyrnyj kurs*. <https://zbruc.eu/node/36163>. 12.01.2020.
- Pídkujmuha, L. M. (2012). *Pro deákí slova zí L'vova: za tekstamy líteraturnoho uhrupuvanná „Dvanadcátka”*. „Dyvoslovo” № 6, s. 31–35.
- Pídkujmuha, L. M. (2014). *Leksyka mís'koho pobutu v movlenni mížvoennoho L'vova*. „Naukovi zapiski NaUKMA. Filolohiční nauki” t. 164, s. 20–27].
- Horniatko-Szumiłowicz, A. (2015). *Antynomia, apoteoza, adaptacja. (O wzajemnych relacjach „miasto – wieś” w literaturze ukraińskiej)*. „Studia Ucrainica Varsoviensia” 3, c. 271–282.
- Horniatko-Szumiłowicz, A. (2017). „*Skromne obrazki wiejskie*” Wasyla Tkaczuka (*szkic do portretu pisarza zapomnianego*). „Studia et Documenta Slavica” nr 1, c. 9–21.



Sylwia Nowak-Bajcar  
Jagiellonian University in Kraków  
s.nowak-bajcar@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1537-6268

Data przesłania tekstu do redakcji: 14.06.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 30.07.2019

## Iskustvo Beograda Augustina Tina Ujevića

ABSTRACT: Nowak-Bajcar Sylwia, *Iskustvo Beograda Augustina Tina Ujevića* (Augustin Tin Ujević's Experience of the Belgrade). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 145–157. ISSN 2084-3011.

The subject of the analysis in this article are the texts of Augustin Tin Ujević created during his stay in Belgrade. The way of experiencing this city by the poet is reflected through the relationship between the subject and the urban space, through the language of the lyrical expression and through poetics. The interpretive key to its reading is the flaneur figure, treated not as a prototype, but as a reference point.

KEYWORDS: flaneur figure; walking; perception of urban space; inclusion and exclusion

Mada je Beograd snažno otisnuo svoj beleg u životu Augustina Tina Ujevića (on je u glavnom gradu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, zatim Jugoslavije proveo devet godina – od 1920. godine do polovine novembra 1925. godine i od juna 1926. godine do polovine novembra 1929. godine)<sup>1</sup>, ipak u njegovim književnim tekstovima ima malo tragova Beograda koji su eksplicitni i lako prepoznatljivi. Ti tragovi su utkani u njegovo delo na drugačiji način i nalaze se tek pomnijim istraživanjem i boljim razumevanjem Ujevićeve imaginacije, pa zato mogu biti i značajna odlika njegovog književnog stvaranja. Iako u centru interesovanja ovog članka nisu književni portreti Bograda, već način doživljavanja beogradskog prostora, treba istaći da je pokušaj da se portreti Beograda neposredno izvedu iz Ujevićeve poezije veoma težak zadatak jer se ni u jednoj njegovoj pesmi ne pojavljuje ime ovog grada. Čak i ako pesničko iskustvo Beograda

---

<sup>1</sup> Detaljan prikaz Ujevićeve boravka u Beogradu, veze pesnika sa književnom sredinom i njegovo prisustvo u kulturnom životu grada, oslanjajući se isključivo na dokumentarnu građu, detaljno je prikazao Nedeljko Ješić (2008) u knjizi *Tin Ujević i Beograd*.

potražimo u pesmama sa gradskom tematikom nastalim ili objavljenim tokom Ujevićevog boravka u ovom gradu, ispostaviće se da ih skoro i nema. Beogradski tragovi, međutim, nalaze se u pesmi *Sutrusni tramvaji* iz 1921. godine (Ujević, 1921, 576–578), eksplicitno u feljtonu *Futuristički Beograd* (Ujević, 1922a, 3) i *Himnika ulica* (Ujević, 1922b, 592–595) – oba dela iz 1922. godine. Tekstovi koji su nastali u istom ili bliskom periodu odlikuju se raznovrsnošću, iz njih ne može da se izvede koherentna vizija jednog određenijeg grada ili jedinstvenog lirskog, čak ni samo saznajnog subjekta koji ga doživljava, dok neke teme Ujević razvija tek u pesmama napisanim tridesetih godina. U tom slučaju, kada se pogleda celina saodnosa ovih pesama, vidi se jedna celovitija urbana poetska vizija. Pozicija eksplicitne pesničke referencije, veze između stihova različitih pesama koji dele jednu vrstu referencijalnosti i manifestni karakter govora o Beogradu, sve to ovaj pesnički urbani vidik čini utemeljenijim i obavezujućim izazovom za tumačenje. To, naravno, nipošto ne umanjuje opštost poetičkog karaktera grada i univerzalnost urbanosti pesničke vizije, već upućuje na intrigantno interkulturalno povezivanje i književnoistorijsku dinamiku jednog zajedničkog prostora koji je u međuvremenu uglavnom ili sasvim iščezao.

Predmet analize u ovom izlaganju je, kako sam već spomenula, način doživljavanja grada koji se odražava u kreaciji subjekta (relaciji subjekt – grad), u jeziku lirskog iskaza i poetici. Interpretativni ključ za čitanje ove poetike je *figura šetača* posmatrana ne kao prototip već kao predmet poređenja. Izbor ove interpretativne alatke opravdava činjenica da je doživljaj Pariza bio ključan za formiranje paradigmatičke vizije gradskog prostora koja se snažno odrazila u Ujevićevom stvaralaštvu i pesnikovom tekstu (stilu) života (Kojen, 2004; Stamać, 1971). Ipak, način doživljavanja gradskog prostora u delu hrvatskog pesnika ne može se isključivo izvesti iz tog pariškog iskustva. Odlomak feljtona *Futuristički Beograd* sadrži eksplicitnu sliku tadašnje jugoslovenske prestonice koja se znatno razlikuje od gradskih pejzaža u znaku velegradskog splina<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup>Ovu vrstu promene možemo posmatrati kao prelaz iz modernističke stilske formacije prema avangardi. Interesantan prilog ovom problemu, koji se takođe razmatra pomoću figure šetača, jeste tekst Kristine Pjenjonžek-Marković, *Između moderne i avangarde – Himnika ulice Tina Ujevića* (Pieniżek-Marković, 2019, 35–44).

Futuristički Beograd se najlakše primjećuje u blizini kafane Moskve: to je ovaj čitav svijet, to je ovaj čitav svijet koji se okreće u vrzinom kolu, vitla u danteovskim kovitlacima, te koji prvi požudno guta svaku novost, svaki nemir. [...] Poezija brzine, ekspanzije, elektriciteta sa šumom motora. Futuristički Beograd nije od samih Beograđana, ima tu i makedonskih „bugaraša“, i bosanskih muslimana, i crnogorskih partikularista; ima i serdarskih gorštaka, i Vojvodana, i Hrvata i Dalmatinaca, i svih vrsta prečana; ima i raznoplemenih došljaka van granica države. Ovo šarenilo, pomiješano sa nekim egzotizmima, stvara neku jedinstvenu vrevu; treba priznati da dobri živci i zdravlje od željeza mnogo pomažu u ovoj žurbi gomile. Slabiji bi čovjek u guranju za nedjelju dana poludio. Za ponoću slike mnogo doprinose tramvaji koji sa zvonkanjem i treštanjem odmiču preko Terazija; a automobili bez broja čine bitan dio ovoga uživanja. Bijeli, crni, smeđi i zeleni automobili slave pobjedu pare i benzina nad konjem koji otupjelo vuče fijaker. Tako se stvara jedan novi dinamički često i bombastički svijet, ne možemo da kažemo na ruševinama starine jer je ovdje nikako i nema kao u Grčkoj i Rimu, potpuno prevazilazeći sva poimanja g. g. Rakića i Dučića (Ujević, 1991e, 71).

Ova slika dinamike beogradskog kosmopolitskog života najavljuje promenu načina doživljavanja grada koja se desila tokom Ujevićevog boravka u Beogradu. Ona podrazumeva napuštanje frankofonskih inspiracija epohe i tradicije oličene u delima i drugih spomenutih pesnika srpske moderne<sup>3</sup>.

Ako pretpostavimo da se u figuri flanera odslikavaju modernizacijski (civilizacijski) procesi, nije teško primetiti da je ona sama kao njihov medij bila podvrgnuta promenama. Ova figura je bila znak novog položaja subjekta u modernom svetu. Njeno savremeno razumevanje lapidarno je formulisao Hajnc Pecold, koji je konstatovao da je flaner „figura modernog subjektiviteta oblikovanog u velikom gradu“ (Paetzold, 1998, 122). Sada se u njoj susreću najrazličitija značenja, a njihova količina je prozrokovana činjenicom da je od XIX veka, kada je – zahvaljujući Bodleru –

<sup>3</sup> O Ujevićevim inspiracijama srpskom modernom piše Julijan Kornhauser u članku *Augustin Ujević a serbska Moderna* (Kornhauser, 2005) pozivajući se na Leona Kojena, koji je prvi ukazao na ove inspiracije. Ipak treba istaći da je feljton *Futuristički Beograd* vrsta manifesta koji registruje proces (delimičnog) i nedoslednog napuštanja stilske formacije koju su zastupali pesnici srpske moderne. Ovu činjenicu potvrđuje Ujevićev tekst *Čuda neba i blaga zemlje* iz 1922. godine (Ujević, 1922c), objavljen u „Novostima“ i posvećen Stanislavu Vinaveru, u kojem čitamo: „Mi smo već od godine 1914. izvršili u poeziji, a gotovo i u prozi, jednu revoluciju koja je vrlo znamenita, mada je još svi ne vide i neće da priznaju. [...] Ali od sveta tradicionalne naše poezije, a naročito od grupe Rakića i Dučića, mi smo već prilično podmakli. To bismo isto mogli kazati i za Pandurovića i za Disa i za Svetislava, a tako paralelno i za A. G. Matoša, Vladimira Nazora, Ivu Vojnovića i Dragutina Domjanića“ (Ujević, 1991d, 375).

započela figuracija flanera, ova kategorija inspirisala istraživače književnosti, kulture, estetike, filozofe i sociologe (Rybicka, 2003, 158; Szalewska, 2012, 44–45). Raznolikost flanerovih oblića, koja je posledica napora mnogih interpretatora modernizacijskih procesa (od Valtera Benjamina, Franca Hesela, Zidfrida Krakauera ili Georga Zimela) sve do naših vremena (Zigmunt Bauman)<sup>4</sup>, doprinosi tome da figura flanera postaje veoma zgodna alatka za interpretaciju Ujevićevih dela. Polazna tačka predloženog čitanja Ujevićevog grada je zapažanje Kristofera Prendergasta da „flaniranje nije bilo **samo gradski običaj, društvena praksa, već i stav, metod za spoznavanje i posmatranje grada, koji je određivao narativnu ili lirsku situaciju modernog diskursa o gradu**“ (Prendergast, 1992, 134).

Flaner je figura – vrsta subjekta, čija je odlika šetnja, neužurban pokret, pešačenje, posmatranje na način da se ostane neprimećen, što je jedan od načina posedovanja vlasti. Flaner je umetnik koji „ume da verbalizuje iskustvo savremenosti. [...] Njega više ne legitimizuju uzvišena dela već svakidašnjica, privremenost koja zamenjuje večne vrednosti“ (Szalewska, 2002, 46). Valter Benjamin konstatuje: „Flaner je sveštenik takozvanog *genius loci*. On je neupadljiv prolaznik opremljen sveštenskim dostojanstvom i detektivskim osećajem“ (Benjamin, 2001, 273). Umetnost šetnje je poznata Ujeviću, o čemu svedoči njegov svojevrsni pesnički manifest *Himnika ulica*, napisan u Beogradu 1922. godine, u kojem čitamo:

I to je veština, šetati se. Nekada vidite tako zanimljivih lubanja, neku živu suknu ili zamamnu kabanicu, a nekada takve glave kakve ste vidjeli samo u snima. I mislite da ste u raju. A onda opet putevi, raskršća, trgovci, kola, kočije i tramvaji, sa dosadom vašega bića i maglom vaših misli. I pored dubokog oćajanja moje samoće, ja uživam u ovoj vrtoglavoj anarhiji gdje mogu da se slobodno krećem po ulici, da pušim cigaretu, ili da mislim što hoću: naime i ništa, ako se može tako (Ujević, 1970, 367).

Ipak, uprkos svesti o značaju šetnje i nesumnjivog poznavanja Boderovih tekstova u kojima je predstavljen flanerov prototip, junak Ujevićevih pesama često nije i ljubitelj šetnji. Štaviše, on se ne šeta, a kao što ističe Valter Benjamin, flanerovu percepciju urbanog prostora upravo određuje zanos koji je posledica kinetičkog pokreta tela. „Toga ko dugo i besciljno

---

<sup>4</sup> Reinterpretacije ove figure vode čak i negiranju prvobitnih značenja koje se u nju upisuju i zato npr. Katažina Šalevska piše o reinterpretacijama koje u suštini bolje opisuje pojam antiflanerizma (Szalewska, 2012, 48–49).

luta ulicama – piše – obuhvata opojnost (Rausch), koja raste sa svakim sledećim korakom“ (Benjamin, 1991, 525). Određujući svoju ulogu kao posmatrača, posetioca kafana, čoveka koji se distancira i pripada drugom svetu, lirski subjekt izražajno ističe svoju otuđenost u gradskoj stvarnosti. Mada je ovo distanciranje, naravno, upisano u autokreaciju flanera, lirski subjekt Ujevićeve pesme je statičan, njegov položaj ostaje spoljašnji u odnosu na svet koji predstavlja, a tempo doživljaja nije usklađen sa ritmom grada. U pesmi *Stihovi su postali grad* iz 1933. godine on se obraća flaneru savetujući ga:

Sine nedelje, i ti, družu večernje šetnje,  
izadi na korzo u svom boljem odijelu,  
prouči svoje zavodničke kretnje  
i sanjaj, za te čase, kroz noć cijelu  
o svom arhandelu  
u ženskom tijelu (Ujević, 1991b, 38),

dok će on sam, kako kaže, da deli „te radosti iste / od jedne kaplje čiste“ (Ujević, 1991b, 38), ističući da je za njega kafana mesto kojem pripada i sa kojim se indentifikuje, dok je alkohol supstitut šetnji koje ga vode u prošlost: „Tu sam, – konstatuje – s glavom na laktima uprtim na stolu, iz reda čaša i flaša, pred pepeonikom, sjetio se (onda bosonog!) na prvu osnovnu školu pod kakvim tihim seoskim zvonikom“ (Ujević, 1991b, 36).

Junak Ujevićeve pesme posmatra kaos nove, dinamične stvarnosti, ali u njoj ne učestvuje, suprotstavljajući grad – negativno vrednovan prostor vladavine zakona jačega: „Tu su orlovi pobedili slavuje“, „Što će, za miloga boga, tu zalutale ptice / no da svisnu, s ledom, plašljiva srca, sred tmiće?“ (Ujević, 1991b, 36) i ropstva pozitivno valorizovanoj prirodi (nebu) – prostoru neograničene slobode čiji su gospodari ptice. „Da nije u grad proze zabranjen ulaz nebu?“ (Ujević, 1991b, 38) – pita Ujevićev lirski subjekt. Autobiografski tragovi koje on navodi predstavljaju nostalgичnu restituciju prošlosti i istovremeno registruju proces nestajanja mesta. Dvoumeći se između prošlosti čije tragove/slike nosi u sećanju i sadašnjosti koja se dinamično gradi/događa pred njegovim očima, lirski junak Ujevićeve pesme iskazuje melanholičnu refleksiju o gubitku onoga što je otišlo, potvrđujući svoje umeće dvostrukog sagledavanja: u prošlost i u sadašnjost. Njegova egzistencija je anahrona, ona pokušava da spase ostatke

svog sveta. Dok svom drugu savetuje šetnju, rečima: „A ja ću **sam uživati kretnju polimetra**“ (Ujević, 1991b, 36) lirski junak pesme *Stihovi su postali grad* ograđuje se od spoljašnjosti istovremeno ističući iskustvo raznolikosti brzine života grada, njegovog simultaneizma, nagomilanih senzualnih utisaka i usporenog ritma unutrašnjih doživljaja, izazvanih refleksijom koja je usmerena prema prošlosti. Ova interesantna pesma registruje proces iskušavanja istorijskog preokreta, koji je po Benjaminu zamena iskustva doživljajem – vrstom šoka koji se zasniva na tome da događaj dopire do svesti samo delimično i gubi vezu sa drugim pojavama a time svoje mesto u vremenu i prostoru (Benjamin, 1970, 74; Sauerland, 1986, 149). Savremeni čovek koji je izložen gomili stimulanasa zastupa drugačiji stav nego što je to činio ranije – ne uključuje ih u sistem znanja građen na osnovu iskustva, već im predviđa mesta koja se slobodno povezuju sa drugim sadržajem u memoriji. Do sličnog zaključka došao je Georg Zimmel, čija analiza rađanja velegradskog intelektualizma posmatra svest kao organ koji štiti od promenljive spoljašnje i heterogene sredine. Intelektualizam je, dakle, po njemu sredstvo zaštite subjektivnog života od nadiranja velikog grada. Nagomilavanje slika koje se menjaju, nekoherentnost i raznolikost impulsa koji bombarduju svest pruža „svaki prelazak ulice, posmatranje tempa i mnogostrukosti privrednog, profesionalnog i društvenog života“, kaže Zimmel (Simmel, 2005, 306).

Junak Ujevićeve pesme povlači se iz vreve života, bira samoću. Mada Benjamin, osim „opojnosti“ izazvane šetnjom i pokretom tela (čega u Ujevićevim pesmama nema), ističe flanerovu alijenaciju kao njegovu odliku (On je – piše Pecold [Paetzold, 1998, 123] – „stranac, čovek spolja koji nema u gradu svoju »otadžbinu«, ali ga on uzbuđuje“), treba istaći da se – kako je primetio Hans Robert Jaus, kritikujući Benjaminovu reinterpretaciju figure Bodlerovog flanera – „ovaj moderni lik lirskog subjektiviteta ne uklapa u perspektivu otuđenog čoveka“ (Jaus, 1999, 54). Pridružuje mu se Hajnc Pecold. „Stanovnik modernog grada – piše – lišen je luksuza usamljeničke *vita contemplativa*, a i zona javnosti grada nije zona dijaloga“ (Paetzold, 1998, 123).

Ipak, takav subjekt nije jedini koji se pojavljuje u Ujevićevim pesmama. Lik distanciranog umetnika čije je mesto „nebo“, umetnika koji boravi u prostoru iznad/van stvarnosti pojavljuje se uporedo sa drugim vrstama subjekata. Lirski junak sa jedne strane zauzima stav statičnog posmatrača,

što je izazvano potrebom očuvanja nezavisnosti, vrsta je nonkonformističke (auto)kreacije, ali sa druge strane izražava za flanera karakterističnu potrebu za – (privremenom) identifikacijom sa drugošću/stranošću (gomi-lom). Na taj način se manifestuje strategija bivanja-u-svetu – samoće kao otuđenosti i odomaćivanja, koja se događa na planu potrebe za identifikacijom i antagonističkim stavom (Szalewska, 2012, 77).

Ova dihotomija se ispoljava kroz način na koji se Ujevićev lirski junak poistovećuje sa univerzumom gradskog prostora, kroz proces konfrontacije „ja“ i „mi“. U pomenutom eseju *Himnika ulica* Ujević piše:

Mi smo vezani za svoje siromašne sobe, a iz njih izvirujemo katkada kao miševi i krtice na ovu blijedu gradsku svijetlost. Bolji i slobodoumniji pogled na zvijezde nama je zabranjen i ukraden. Vezani smo svojim bićem i svojim radom, i umom, ako ne potpunim srcem, uz grad, ali mi volimo grad kao jedan zlatan lanac. **Mi smo poezija grada, makar i sa njegovim zarobljenima. I mi kažemo smjelo narodu: uđi u grad, to jest u obrazovanost i budućnost! Nama je ulica sveta. Mi smo poezija ulice, to jest prometa, industrije, misli, borbe, napretka** (Ujević, 1970, 368).

Citirani odlomak svedoči o prevazilaženju otuđenosti koju izaziva grad, pomirenju s njim zahvaljujući uočavanju njegovog društvenog, estetskog i kulturotvornog značenja, ali i o pesnikovom prihvatanju uloge vodiča po ovom prostoru, sebe kao osobe koja saoseća deleći sudbinu najsiromašnijih društvenih slojeva.

Ovaj umetnički manifest koji najavljuje izlazak (iz kafane) na ulicu odražava se i u Ujevićevim pesmama. U jednoj od njih pod naslovom *Ulični pevači* iz 1933. godine Ujević (1991b, 39–40) problematizuje sudbinu pesnika osuđenog na usamljenost i egzistenciju na društvenoj margini, koji se identifikuje sa socijalnim otpadnicima, beskućnicima, čiji je dom – ulica. Pesnici su, dakle, ne samo ulični pevači, pevači (sa) ulice već i njen glas. Mada je ulica pesnikovo mesto, mesto bivanja-u-gradu, ipak se ne radi o afirmaciji tog stanja jer je u pesmi grad (centar) izražajno suprotstavljen predgrađu: „slikaćemo gradu predgrađa u smradu“ (Ujević, 1991b, 39), a oba mesta suprotstavljena prirodi. Mada sudbina preodređuje pesnikovu pripadnost zoni mraka, tame i noći, „srce vruće“ vodi ga prostoru života, aktivizma. Životni put umetnika je rascep između želje i snova o slobodi. Pesnici pevaju (rade) noću, kada u „san mrtvački pada život tupi“, dok danju sanjaju o umetničkoj slobodi i o poeziji oslobođenoj društvenih

obaveza. Zemlja (priroda) koja je njihovo sklonište kontrastira sa gradskim prostorom: „Spavat ćemo danju na krilu djevice majke, mlade zemlje, dok se ševice u vis plavi krile, učiteljke, pjevice“ (Ujević, 1991b, 40).

Priroda u koju se sklanja subjekt Ujevićevih pesama pre je prostor lutanja koji se ne podudara sa enterijerima muzeja, kafana, biblioteka i ritmom života dinamičnog sveta urbane kulture. Gradski parkovi i enklave zelenila koji se pojavljuju u Ujevićevim pesmama, mada bi trebalo da sačinjavaju strogo određen urbani rekvizitorij, isključeni su iz gradskog prostora. Ipak, sa druge strane, u svom eseju-manifestu iz 1922. godine *Himnika ulica* pesnik piše:

Ja volim u gradu njegove klupe, stakla, aleje, osvijetljene dućane, radnje, knjižare, tvornice, stanice, škole, bolnice, uredništva, lijepa i ljupka šetališta. Za volju toga mu praštam i prašinu i blato, i veliku bijedu ljutih zima sa nedjelima skupoće. Kada bih mogao, oprostio bih i tvrdoću srca građana, poslodavca i stanodavaca, no da li se to može? (Ujević, 1970, 368–369)

U strategijama identifikacije i isključivanja veoma je važno posmatranje grada, a u tom procesu ključnu ulogu igra vid. U pesmi *Oblak u prozorskom staklu* iz 1932. godine lirski junak gleda svet koji se naopačke ogleda u staklu otvorenog prozora:

S glavom natraške preko kanapea  
u ogledalu rastvorena stakla  
gledam na svijet naopako, s lijeva:  
nebo, s oblakom kao mala magla (Ujević, 1991c, 193).

Okretanje perspektive izaziva promenu položaja lirskog subjekta pesme, koji počinje da gleda oblake odozgo, situirajući se van stvarnosti. U svetu posmatranom u staklenom odrazu on plovi na oblaku prema izgubljenom nebu-moru naseljenom albatrosima. Bez obzira na to što je prozor otvoren, lirski junak pesme gleda **sliku** stvarnosti. Predočena poetika percepcije registruje svest o posredovanom načinu na koji je svet dostupan čoveku. Ova svest – po mišljenju Rišarda Niča – određuje ključnu promenu načina iskušavanja/doživljavanja stvarnosti koja se odigrala u modernizmu i koja se ispoljava preko odstupanja od realizma, preko alegorizacije i percepcijskim tehnikama, a zasnovana je na tome da „Iskustvo – kako piše Nič – gubi status direktnog znanja o stvarnosti, postajući ne samo



sinonim neizbežne medizacije čovečjeg kontakta sa stvarnošću već i primajući oblik indirektnosti koja posreduje, zaklanja, štiti ili izoluje čoveka od stvarnosti *in crudo*“ (Nycz, 2006, 59). Zahvaljujući tome „u književnosti i umetnosti ovog razdoblja predmet predstavljanja nije više društveno objektivizovana stvarnost, već njena doživljavana opservacija i razumevanje, personalizovana, kontekstom uslovljeni oblici njenog čulnog iskušavanja i doživljavanja, načini idejne kategorizacije i diskurzivnog opisa i interpretacije“ (Nycz, 2006, 59).

Konstruisanje polja opservacije zasniva se na igri providnosti i prepreke, na mogućnosti da se vidi (zahvaljujući providnosti) i nemogućnosti da se dopre do stvarnosti koja se nalazi iza prepreke. Motiv gledanja odraza vrši veoma važnu simboličku funkciju: prozorsko staklo postaje ekran u kojem lirski subjekt posmatra svoju alternativnu izmaštanu biografiju. Istu ulogu ima gledanje u lica prolaznika, što je izraz potrage za sobom i svojim identitetom. U pesmi *Korzo* iz 1932. godine čitamo da: „po glavnim ulicama i keju / čovjek vidi otisnuta u stotinama primjeraka sebe. / Krabuljni ples šetača tvori cijelu aleju“ (Ujević, 1991c, 194). Grad postaje medij „ja“ – lirski subjekt prepoznaje sebe u licima šetača, posmatranje grada i gomile vodi identifikaciji s njima, postaje čin (samo)spoznaje ali i pretvaranja/mimikrije/insceniranja, čiji je cilj da se „zaglušuje biće našem jadu“ i „smrtonosan flert“. Temu flerta Ujević nastavlja u pesmi *Među spratovima* opisom „razmene pogleda“ koja se vrši između spratova zgrada. Atmosfera vedre noći koja odiše toplim erotizmom, slike gradskog prostora koji se ispunjava plesačima, muzikantima i šetačima podudara se sa Ujevićevom refleksijom iz eseja *Himnika ulica*, teksta nastalog u beogradskom periodu:

Ali ništa lijepo – pjesnik kao njegov korzo, osvjetljen u blagim prazničnim večerima sa mnogo svjetla i stvoren za prijatan dodir i blago očujukanje. **Narod koji nema plesnih forama za flertove tu rasipa elektricitet svojih pogleda.**

Ulica živi svojim životom. **Kroz šarenilo i modernost vreve ona pruža stotinu novih izgleda na današnjega čovjeka. Jer je građanin samo onaj koji umije da se šeta i da korača kao čovjek, pored neprilika obuće ili odijela. No za to vrijeme ulica nam pruža jedan jedinstveni igrokaz koji neprestano traje sa neizmerno mnogo prizora. Ulica je veliki i živi bioskop, sa svom sinematikom spontanosti. Treba znati razumjeti ulicu i opažati je. Ja tako vidim šetalaca koji su sposobni da mi pogledom ili migom saopće debele romane, ili prolaznica kojih mučaljivi osmijeh ilustruje dušama naime bolje nego čitav razgovor. Jedan pozdrav ma koji drugi pokret**

**dočarava čitave svijetove. A ta se pantomima ulice pretvara u čitave dramske jezike, u velike značajne razlike. Treba razumjeti ulicu, jer je to jedan viši stepen ljudske mudrosti. To su pokušali naturaliste, to će možda da izvrše neofuturiste. Ulica glumi, često bolje no pozorište. Ali ulica i živi, osjeća i voli (Ujević, 1970, 369).**

Izlazak na ulicu, identifikacija sa njenim stanovnicima označava svest o novim zadacima pesnika i angažovanost. Umetnik koji izlazi iz unutrašnjosti (kafane) na ulicu nije više posmatrač urbanog života već i njegov učesnik i tvorac, što se ispoljava u nestajanju kontemplativne ili eskapističke distance prema stvarnosti, ali i u književnoj inovantnosti, izlasku van petrifikovanih pesničkih konvencija. Ovaj tip subjekta određuje nove oblike doživljavanja stvarnosti, označava odomaćivanje ulice, što utiče na činjenicu da pasivni posmatrač postaje reditelj ulične stvarnosti koji u njoj učestvuje i koji je gradi (kreira). Na planu jezika umetničkog iskaza ovaj izlazak (svojevrsna transgresija koju simbolički predstavlja metafora Benjaminovih pasaža) označava napuštanje alegorične poetike i prelaz ka poetici percepcije (Rybicka, 2002, 94), dakle prelaz od kontemplativnog posmatranja grada ka uronjenosti u percipirani predmet.

Ipak, čak i u pesmama u kojima Ujević koristi poetiku percepcije ne pojavljuje se šetnja kao preduslov flaniranja. Lirski subjekt opija se brzinom i dinamikom života tokom vožnje tramvajem ili automobilom, registrujući senzualni doživljaj procesualnosti, promene, privremenosti. Kada prolazi autom kroz korzo, ponovo priziva prošlost u autobiografskom pasusu koji se nadovezuje na detinjstvo. Ipak lirski subjekt stavlja uspomene na detinjstvo u sasvim drugačiji kontekst, kontekst koji ne vodi kontemplaciji prirode kao izgubljene vrednosti (kao u ranije navedenoj pesmi *Stihovi su postali grad*), već upućuje na budućnost industrijalizacije: „Asfalte! asfalte! glavna sirovino moga rodnog sela“ (Ujević, 1991a, 191). Priroda nije više zaklon, skrovište, kao u ranije predstavljanim pesmama, već se poistovećuje sa gradom postajući objekt ljudskog delovanja. To je priroda koju je čovek savladao, koju prerađuje i crpe iz nje.

Kao i u drugim pesmama, gde se lirski subjekt distancira od spoljašnjeg sveta, u pesmi *Autom kroz korzo* automobil postaje njegovo sredstvo očuvanja distance, oklop od gume i metala koji štiti od gomile istovremeno omogućavajući da se održi vlast nad njom. Sa druge strane, čak i odvojen od nje, lirski subjekt ipak je deo ove gomile, on – opijen brzinom – postaje tvorac grada, inženjer pogleda, a time i zavodnik. Čin vožnje je u pesmi

poistovećen sa zavodnjem a istovremeno i sa činom konstruisanja grada i stvaranjem pesme. Lirski subjekt, zanesen svojom moći i moći mašine, postaje demijurg, pesnik himne budućnosti, pa odatle patetičan i uzvišen stil pesničkog iskaza, koji je jedan od elemenata jezičke estetizacije gradskog prostora, ne u smislu njegovog ukrašavanja/dekorisanja već eliminisanja granica između umetnosti i stvarnosti.

Elementi transgresije (pasaža) vidljivi su takođe u strategijama somatizacije gradskog prostora, pronicanju subjekta koji opisuje i predmeta opisati, kao što je to slučaj u pesmi *Fotoreporter s krilima arhandela* iz 1931. godine (Ujević, 1991b, 55), gde se čin pisanja izjednačava s novinarskim, fotografskim izveštajem u obliku uličnih slika (snimaka) koje se menjaju u kaleidoskopskom ritmu (pesnik kaže o sebi da je „automat ogromne slobode...“). Lirski subjekt-pesnik-fotoreporter obdaren krilima arhandela uzdiže se u visine umetnosti i lebdi iznad zemlje, brinući se o zemlji sa kojom saoseća – on i čovečanstvo (identifikacija sa gomilom) jedno su telo („u mom vrućem srcu tvoje srce tuče“). Ovde predstavljena somatizacija pesničkog iskaza povezuje se ne samo sa subjektivizacijom lirskog govora i uvođenjem lične perspektive već pre svega označava napuštanje predstavljanja topografije koja se prepoznaje u svakidašnjem iskustvu i prelaz ka kreaciji fantazmatskog, oniričkog ili vizionarskog prostora. Grad kao da ne postoji van svesti i doživljaja, što ima za posledicu da se njegov realitet smrvi. Kada se narušava granica između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između halucinacije i percepcije, projekcije i stvarnosti, prostor grada gubi svoj jednoznačan ontički status (Rybicka, 2003, 189–190), kao što je to slučaj u pesmi *Sutrusni tramvaji* iz 1921. godine (Ujević, 1991c, 85–87). Brzina njihovog pokreta izaziva osećaj plutanja u vazduhu, podizanja iznad zemlje u fizičkom i duhovnom smislu. Grad ne samo što izaziva halucinacije već postaje i iluzija, a izvor ovog ekstatičnog stanja su mašine – ostvaren san o čovekovoju moći spajanja najudaljenijih prostora. Pesma egzemplifikuje već spomenut uticaj modernizacije na stanovnike grada kod kojih je iskustvo zamenjeno doživljajem (Benjamin, 1970a, 74), dakle proizvodnju novog stanovnika grada i istovremeno proces umetničke proizvodnje grada.

U ovom izlaganju navodila sam datume nastajanja pojedinih pesama sa ciljem da ukažem na činjenicu da u Ujevićevom pristupu gradu nije moguće uočiti proces napuštanja simbolističke poetike i okretanja poetici percepcije. Čak i u pesmama nastalim posle odlaska iz Beograda pesnik

se vraća tipično bodlerovskim motivima i bodlerovskom jeziku. Osim uobičajenih (psiholoških) motivacijskih momenata (Ujevićevo razočaranje) kojima se obrazlaže ovaj „regres“ povod za to može biti činjenica da grad i ulica, kako se čini, nisu za Ujevića identični fenomeni. Kada piše o gradu, pesnik kao da govori o njegovoj ideji, o alegoričnom prostoru koji sputava slobodu, nedokučivom i tuđem prostoru. Ulica je za Ujevića relevatorijska, a kontakt sa njom vodi neograničenoj slobodi, uspenju. Ulica je simbol aktivizma, životnih impulsa, snage i erotike.

Ova analiza vodi još jednom zaključku koji u ovom momentu mogu da formulišem isključivo u obliku pitanja za koje nemam ili ne želim da dam odgovor: zašto je lirski junak pesama Augustina Tina Ujevića odbijao šetnju gradom?

## Literatura

- Benjamin, W. (1991). *Passagen-Werk 1. Gesammelte Schriften 5*. Hrsg. R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2001). *Powrót flaneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*. Przeł. A. Kopański. „Literatura na Świecie” nr 8–9, str. 234–238.
- Benjamin, W. (1970a). *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. Surowska. „Przeł. Humanistyczny” nr 5, str. 69–84.
- Benjamin, W. (1970b). *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. Surowska. „Przeł. Humanistyczny” nr 6, str. 105–117.
- Dąbrowska-Partyka, M. (1999). *Tin Ujević – język międzyprzestrzeni*. U: *Teksty i konteksty. Awangarda w kulturze literackiej Serbów i Chorwatów*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, str. 129–170.
- Jauss, H. R. (1999). *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*. U: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich.
- Ješić, N. (2008). *Tin Ujević i Beograd*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kojen, L. (2004). *Pariske godine Tina Ujevića*. U: A. Tin Ujević, *Lelek sebra*. Beograd: Čigoja, str. 117–182.
- Kornhauser, J. (2005). *Augustin Ujević a serbska Moderna*. W: *Pejzaże kultury. Prace ofiarowane Profesorowi Jackowi Kolbuszewskiemu w 65. rocznicę Jego urodzin*. Red. W. Dynak, M. Ursel, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. <http://postjugo.filg.uj.edu.pl/ujevic.pdf>, 12.06.2019.
- Moroń, J. M. (1979). *Wczesna proza poetycka Tina Ujevicia. Analiza zawartości światopoglądowej*. U: *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*. Red. Z. Niedziela, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, str. 81–92.

- Nycz, R. (2006). *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie” nr 6, str. 55–69.
- Paetzold, H. (1998). *Polityka przechadzki*. Przeł. E. Mikina. U: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*. Red. J. S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Instytut Kultury, str. 117–129.
- Pieniążek-Marković, K. (2019). *Između moderne i avangarde – Himnika ulice Tina Ujevića*. U: *Słowiańskie formuły nowoczesności – ideały i iluzje przemiany*. Red. L. Miodyński, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, str. 35–44.
- Prendergast, Ch. (1992). *Paris and the Nineteenth Century (Writing the City)*. Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Rybicka, E. (2003). *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Sauerland, K. (1986). *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*. U: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, str. 149–166.
- Simmel, G. (2005). *Mentalność mieszkańców wielkich miast*. W: *Socjologia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, str. 305–315.
- Stamać, A. (1971). *Tin Ujević*. Zagreb: Kolo.
- Stamać, A. (1977). *Tin Ujević kao europski pjesnik*. U: *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 31–63.
- Szalewska, K. (2012). *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*. Kraków: Universitas.
- Ujević, A. (1921). *Sutrusni tramvaji*. „Misao” 15.12., knj. VII, sv. 48.
- Ujević, A. (1922a). *Futuristički Beograd*. „Novosti” 17.09., br. 413.
- Ujević, A. (1922b). *Himnika ulica*. „Misao” 16.04., knj. VII, sv. 8.
- Ujević, A. (1922c). *Čuda neba i blaga zemlje*. „Novosti” 2.09., br. 400, str. 3; 3.09., br. 401, str. 3; 6.09., br. 402, str. 3; 9.09., br. 403, str. 3.
- Ujević, A. (1970). *Himnika ulica*. U: *Eseji i kritike. Zapisi II*. Ur. Š. Vučetić. Serija: Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 88, Zagreb: Matica hrvatska – Zora, str. 366–370.
- Ujević, A. (1991a). *Pjesme I. Sabrana djela*, sv. 1. Ur. V. Vidović. Split: Književna izdavačka zajednica Tin Ujević.
- Ujević, A. (1991b). *Pjesme II. Sabrana djela*, sv. 2. Ur. V. Vidović. Split: Književna izdavačka zajednica.
- Ujević, A. (1991c). *Pjesme III. Sabrana djela*. Sv. 3. Ur. V. Vidović. Split: Književna izdavačka zajednica Tin Ujević.
- Ujević, A. (1991d). *Kritike, prikazi, članci, polemike. Sabrana djela*. Sv. 7. Ur. V. Vidović. Split: Književna izdavačka zajednica Tin Ujević, str. 370–377.
- Ujević, A. (1991e). *Feljtoni I. Sabrana djela*. Sv. 12. Ur. V. Vidović, Split: Književna izdavačka zajednica Tin Ujević.
- Wierzbicki, J. (1992). *Wielki Tin*. U: *Pożegnanie z Jugosławią*. 1: *Szkice i portrety literackie*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy Omnitech Press, str. 40–57.



Branislav Oblučar

University of Zagreb

boblucar@ffzg.hr

ORCID: 0000-0002-7222-165X

Data przesłania tekstu do redakcji: 11.11.2019

Data przyjęcia tekstu do druku: 23.12.2019

## Avangarda poslije avangarde u hrvatskoj poeziji

ABSTRACT: Oblučar Branislav, *Avangarda poslije avangarde u hrvatskoj poeziji* (Avant-garde After the Avant-garde in Croatian Poetry). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 159–173. ISSN 2084-3011.

The article discusses the problem of the avant-garde in Croatian poetry during the second half of 20<sup>th</sup> century. It supports the thesis about the continuity of the avant-garde before and after World War II, and perceives the artistic and literary experiments of the neo and post-avant-garde as a part of a long avant-garde tradition. The analysis brings forward the different perceptions of avant-garde in the works of Radovan Ivšić and Josip Sever, and post-avant-garde poets of 1970s and 80s.

KEYWORDS: avant-garde; neo-avant-garde; post-avant-garde; postmodernism; poetry; Croatian literature

Na početku studije *Poetika osporavanja* Aleksandar Flaker (1982, 11) konstatira da je u 1970-im godinama pojam avangarde stekao pravo građanstva i u hrvatskoj, odnosno jugoslavenskoj sredini, i to izvan usko znanstvenih krugova. Iz današnje perspektive to može djelovati iznenađujuće jer obično imamo dojam da je termin bio itekako prisutan u samom razdoblju koje se njime opisuje, odnosno da su ga akteri književnih i umjetničkih pravaca prve trećine 20. st. koristili u vlastitom samoodređenju. Međutim, to nije bio slučaj, što naglašava i sam Flaker (1976, 199–200) kada navodi različite otpore stručnjaka prema usvajanju „avangarde“ kao pojma književnopovijesne klasifikacije upravo zbog činjenice pomanjkanja umjetničkih ili književnih pokreta koji bi se u spomenutom razdoblju nazivali tim imenom. Na isti problem izostanka samoimenovanja recentno su upozorili i suvremeni proučavatelji avangarde poput Huberta van den Berga: za razdoblja povijesne avangarde umjetnici su ponajprije afirmirali

pojedine „izme“ kojima su pripadali i s kojima su se identificirali, želeći konkurirati drugim pravcima i nametnuti svoju viziju. Tek su se povremeno utjecali pojmu avangarde kada je trebalo označiti unutarnju koheziju, odnosno povezanost raznorodnih pravaca – postojala je naime svijest o avangardnosti, o „umreženosti“<sup>1</sup> pojedinih aktera, ali nije bilo potrebe da se označava nekim krovnim pojmom (van den Berg, 2013, 11–12). Ovakve teorijske opaske podsjećaju da je pojam „avangarde“ ili „povijesne avangarde“ književnopovijesna konstrukcija te stoga nudi različite mogućnosti argumentacije u smislu opsega njezine kronološke primjene, o čemu najbolje svjedoče prijevori o svemu onome što u umjetnosti i književnosti dolazi nakon povijesne avangarde, a na njezinoj pozadini – je li i to avangarda ili samo njezina blijeda repriza?

Situacija s prisutnošću samoga pojma mijenja se dakle nakon Drugog svjetskog rata, kada povijesna avangarda u Europi i Americi stječe široku recepciju, kao i nastavljače među umjetničkim grupama i pravcima (npr. Fluxus, Kobra ili Situacionistička internacionala) koji se sada sami prepoznaju kao avangarda, odnosno u novome kontekstu inzistiraju na kontinuitetu s postupcima i gestama povijesne avangarde, npr. dadaizma ili konstruktivizma. Tu „obnovu“ avangarde proučavatelji nazivaju neoavangardom i u drugoj polovici 20. st. često je proglašavaju neautentičnom, epigonskom ili „podgrijanom“ (Flaker, 1982, 31), želeći je jasnije odijeliti od „originalne“, prave, odnosno povijesne avangarde. Takva su vrednovanja bitno određena argumentacijom Petera Bürgera iz utjecajne *Teorije avangarde* (1974), gdje ustvrđuje da „neoavangarda institucionalizira avangardu kao umjetnost i time negira izvorne avangardne intencije“ (Bürger, 2007, 97), a one se stječu u (neuspjelom) pokušaju pravaca da dokinu građansku instituciju umjetnosti i revolucioniraju društvo. Pri takvim prosudbama gubi se međutim iz vida činjenica da je riječ o transformaciji, a ne pukom ponavljanju, jer nasljedovanje avangardističkih gesta i tehnika poslije Drugog svjetskog rata nužno dobiva i novo značenje. Na to primjericu upućuje Anna Katharina Schaffner kada piše o konkretističkoj poeziji –

---

<sup>1</sup> Nastojeći izbjeći aporije jednoznačne definicije avangarde kao heterogenog fenomena, van den Berg (2013, 20) određuje je kao socijalnu konfiguraciju – promjenjivu i lutajuću, ali ipak jedinstvenu mrežu različitih umjetničkih grupa, časopisa i pojedinaca koji „nastoje [...] da razvijaju novu umetnost, odnosno umetničku alternativu hegemonističkoj umetnosti svog doba“.



dok je suvremenici poput Hansa Magnusa Enzensbergera vide kao neodgovorni eksperiment opterećen akademskim žargonom, kritičarka ističe činjenicu da su dadaističke i futurističke tehnike vizualne i zvučne poezije u konkretizmu obogaćene novim spoznajama iz područja lingvistike, semiotike, filozofije jezika, teorije komunikacija i medija koje pjesnicima 1950-ih i 1960-ih omogućuju sofisticiranije i preciznije razumijevanje jezičnoga znaka (Schaffner, 2006, 99–100).

Van den Berg također vodi računa o kontekstualnim mijenama, ponajprije u okviru same institucije umjetnosti, ali upozorava i na kontinuitet između raznovremenih umjetničkih praksi – i neoavangarda, unatoč poricanju kritičara i teoretičara, prema njegovu mišljenju s povijesnom avangardom dijeli osnovne pretpostavke umjetničkog djelovanja: „kombinaciju radikalnih estetskih inovacija s pokušajem revolucioniranja ne samo umjetničkih praksi, nego društva u cjelini“ (van den Berg, 2005a, 64). S obzirom na to njemački kritičar neoavangardu vidi kao „kontinuirani nastavak predratne avangarde“ (van den Berg, 2013, 20), a unutar toga kontinuiteta postoje dva razdoblja „visoke konjunktura“ – prvo tijekom 1910-ih i 1920-ih, a drugo tijekom 1950-ih i 1960-ih, s vrhuncem u gibanjima oko 1968. i zalaznicom u 1970-ima (van den Berg, 2013, 21). Budući da pojam „neoavangarda“ nosi pejorativne konotacije, iako se danas koristi u neutralnome smislu, van den Berg (2005a, 73) predlaže i njegovo odbacivanje u korist neodređenijeg naziva koji bi činjenici kontinuiteta pristupao deskriptivno – avangarda prije i poslije Drugoga svjetskog rata. *Leksikon avangarde* koji je autor sastavio zajedno s Walterom Fähndersom prikladna je ilustracija ovoga kontinuiteta: u njemu se uz pojmove povezane s književnim i umjetničkim pravcima povijesne avangarde pojavljuju ne samo oni vezani za neoavangardna stremljenja, već i za fenomene koji se smještaju bliže kraju 20. st. i katkad označavaju postavangardnima i postmodernističkima, a opisani su natuknicama „punk“, „holopoezija“, „hipertekst“, „kompjuterska poezija“ i sl.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Kao primjer prikaza kontinuiteta različitih inačica avangarde na prostoru zemalja bivše Jugoslavije može se navesti zbornik *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (2003) koji su u suradnji s mrežom kritičara i znanstvenika iz Hrvatske, Slovenije i Srbije uredili Dubravka Đurić i Miško Šuvaković. Polazište zbornika je činjenica postojanja jedinstvenog kulturnog prostora bivših dviju Jugoslavija koji je implicirao prepletanje i neprestanu razmjenu ideja između

Iz ovakve perspektive avangarda se više ne može sagledavati kao jedan i jedinstven neuspjeli pokušaj prevrata, već kao svojevrsna tradicija osporavanja, prekida ili negacije u odnosu na dominantne estetske i/ili društvene vrijednosti, pa kontinuitet diskontinuitetā postaje njezinim bitnim obilježjem. Avangardna ostvarenja time čine „otvoren niz“, kako piše Predrag Brebanović (2016, 35), zbog čega avangarda „nije samo historijska kategorija, nego i nedovršeni projekt“, jer uvijek otvara sadašnjost prema budućnosti, odnosno implicira paradoksalnu vremensku logiku, tijesan suodnos „anticipacije i rekonstrukcije“: „*en avant* se može ustanoviti tek *a posteriori*“ (Brebanović, 2016, 194). Neoavangarda, kao i bilo koji pokušaj revitalizacije intencija povijesne avangarde, u tome je smislu „nedovršeni i nikada dovršivi proces“ njezinog razumijevanja (Brebanović, 2016, 192). Iz takva rakursa Brebanović sagledava Krležin lik i djelo u kontekstu jugoslavenske avangarde, ističući kontinuitet autorova djelovanja prije i poslije Drugoga svjetskog rata te njegovo avangardno utemeljenje – koje se jednako očituje u piščevoj avangardističkoj fazi oko *Hrvatske književne laži*, kao i u kreaciji projekta *Enciklopedije Jugoslavije* u smislu proizvoda „jugoslovenske optimalne projekcije“ koja se iz prošlosti proteže u budućnost (Brebanović, 2016, 195). Brebanović time nudi primjer jednoga mogućeg razumijevanja (jugoslavenske) avangarde i Krleže kao njezine središnje figure; njegova polemička intervencija u polje krležoloških rasprava pokazuje da činjenica nacionalne kanonizacije ovoga pisca ne može okončati proces interpretacije njegova djela. Proučavanje avangarde, baš kao i ona sama, ne radi samo s tekstovima, već i s kontekstima (Brebanović, 2016, 40).

Pokušat ću u ostatku teksta ukazati na različite načine razumijevanja odnosno recepcije avangarde i bitne momente isticanja njezina kontinuiteta u kontekstu hrvatske književnosti nakon Drugog svjetskog rata, ponajprije u osloncu na pjesništvo, gdje su tragovi avangardnih postupaka bili najvidljiviji. Kao što je napomenuto na početku, avangarda se kao pojam tijekom 1970-ih utvrđuje unutar akademskog polja ponajprije zahvaljujući Flakeru i nizu proučavatelja koje oko sebe okuplja, a što kulminira u međunarodnom projektu *Pojmovnika ruske avangarde* u devet svezaka

---

različitih, a jezično i kulturno sličnih nacionalnih sredina (što 1990-ih kritičar Jerko Denegri [2003, xvi] naziva „jugoslavenskim kulturnim prostorom“).

(1984–1993) te rezultira proučavanjem i usustavljanjem ideje hrvatske književne avangarde (primjer čega je i istoimena studija Gordane Slabinac iz 1988). U književnoj sferi za razgovor o avangardi važan je Zvonimir Mrkonjić i njegova studija *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* (1971), u kojoj ovaj kritičar i pjesnik usustavljuje i valorizira poeziju triju desetljeća (od 1940-ih do kraja 1960-ih), postavljajući temelje brojnim kasnijim klasifikacijama. Pjesničku poratnu panoramu on promatra kao očitovanje triju različitih „iskustava“, nazivajući ih iskustvom prostora, egzistencije i pisanja, pri čemu je kategorija „pisanja“ (u smislu svijesti o pisanju kao tvorbenom i materijalnom činu) ona kojom Mrkonjić prvi put uspostavlja jasne poveznice između nekih važnih, a marginaliziranih, zatumljenih ili prešućenih pjesničkih glasova iz prethodnih desetljeća u kojima su evidentne geste i postupci koji nastaju na tragu avangarde ili – Flakerovim riječima – „u zoni djelovanja avangarde“<sup>3</sup>. Upravo ta pjesnička imena poput svojevremeno prešućenog Radovana Ivšića, cenzuriranog Josipa Stošića, Bore Pavlovića, koji djeluje na krugovaškoj margini, i sl. postaju prethodnicima pjesništva „iskustva jezika“ koje se na književnoj sceni pomalja 1960-ih i koje će se u potpunosti afirmirati upravo u 1970-ima, a bit će vitalno i u 1980-ima.

Indikativno je da Mrkonjić pritom ne koristi pojam avangarde, već ova raspršena iskustva u pjesničkom polju okuplja pod pojmom modernizma, ističući otpore spram modernističkih gesti kao važan dio njihova određenja: „modernizam nekog pjesnika određivalo je više odbijanje njegova čina od strane književne javnosti i njegovo vlastito odustajanje nego njegov apsolutni modernizam“ (Mrkonjić, 1971, 103). Poratni modernisti nisu dakle programski kolektivno nastupali, već su silom prilika bili „tumači neke osobne modernosti“ koja se u književnom polju sa stajališta dominantnih poetika (intimističke ili egzistencijalne) poimala poput „dječje bolesti“ koju treba preboljeti na putu pjesničkog sazrijevanja (Mrkonjić, 1971, 171). Težnja standardizaciji pjesničkog stila i ukusa (koju je

---

<sup>3</sup> „Avangarda ima“, prema Flakerovu (1982, 343) mišljenju, „vrlo izraženu paradigmatsku jezgru i vrlo široku zonu djelovanja“. Jezgra se odnosi na period 1910. – 1930., a zona je njezin vremenski obod u kojemu nastaju djela koja bez avangarde nije moguće shvatiti, ali njoj više ne pripadaju – Flaker kao primjer navodi Krležu. U interpretacijama pojedinačnih djela Flaker uvažava činjenicu kontinuiteta avangardnih postupaka, ali ostaje na pozicijama jasnih književnopovijesnih razgraničenja.

primjerice 1950-ih zagovarao Antun Šoljan) rezultirala je potiskivanjem pluralnosti te ignoriranjem „svakog udjela iracionalnog, ludičkog i drugih pokušaja da se prevrate granice poetskog roda“, što je primjetno i u „postupnom uklanjanju prisutnosti nadrealizma, dadaizma itd.“ (Mrkonjić, 1971, 171), dakle iskustava koja se oblikuju na pozadini modernističkog i avangardističkog nasljeđa.

Za uspostavljanje kontinuiteta između povijesne avangarde i poslijeratnih iskustava koja se oblikuju u zoni njezina djelovanja smatram naročito važnima dvojicu autora koje u svojoj studiji obrađuje Mrkonjić, a to su Radovan Ivšić i Josip Sever. Njihov je pristup avangardi drugačiji od pjesnika koji se na tragu njihovih postupaka javljaju kasnije. Pozicija Radovana Ivšića specifična je – on djeluje na zalaznici povijesne avangarde, svoje najvažnije tekstove piše pod utjecajem francuskog i srpskog nadrealizma s kojima se upoznaje krajem 1930-ih godina u Zagrebu. Po odlasku u Pariz 1954. susreće se s Benjaminom Peretom i Andréom Bretonom, koji prepoznaje dramu *Kralj Gordogan* kao nadrealistički tekst te Ivšić postaje članom pariškog nadrealističkog pokreta sve do njegova samoraspuštanja 1969. godine. Čitamo li njegove članke i intervjuve okupljene u knjizi *Unepovrat, opet* (2002), jasno je da kod Ivšića iskustvo nadrealizma nije stvar prošlosti, već je itekako aktualno. Njegovo poimanje umjetnosti i poezije uvelike je u skladu s temeljnim postulatima i manifestima nadrealizma: inzistira na tome da nadrealizam nije literatura ili književni stil („nema nadrealističkog stila“, Ivšić, 2002, 39), nego prakticiranje poezije koja je „prije svega način življenja“ (Ivšić, 2002, 39) i koja se napaja idejom slobode, traganjem za čudesnim, moralnim principima i sl.; izražava sklonost primitivnoj umjetnosti („pučka je tradicija tradicija subverzije“, Ivšić, 2002, 51), ističe važnost pjesničke slike itd. U tom smislu, utopijska ili optimalna projekcija nadrealizma sastavni je dio njegovoga stava.

Upravo stoga što nadrealizam ne prepoznaje kao stil, za Ivšića se u stvaralačkom smislu ne može ustvrditi da je epigon ili oponašatelj načina pisanja koji je nakon Drugog svjetskog rata postao dijelom tradicionalne poezije u kojoj se izgubila „dijamantna tvrdoća sinteze kojom blistaju Bretonove i Charove slike“ (Mrkonjić, 1971, 115). Ivšićeva poema *Narcis* najbolji je primjer autorove stvaralačke invencije, u kojoj nadrealističke metaforičke vatromete odmjenuju suptilni jezični pomaci, ponajprije na sintaktičkoj razini, koja je u nadrealista, kako ustvrđuje sam Ivšić, ostala

nepravедno zanemarena, što se može razumjeti i kao rezultat hotimičnog uzmaca nakon dadaističkog razbijanja jezika (Ivšić, 2002, 45)<sup>4</sup>. Umjesto razbijanja Ivšić nudi subverziju iznutra: „na ivici jezika šuljaju se horde beskrajnih perspektiva... dovoljno je premjestiti putokaze sintakse“ (Ivšić, 2002, 45). Naročito je zanimljiva njegova zamisao poeme kao korske recitacije u kojoj individualni glas unutar maloga kolektiva nalazi odjek u glasu drugoga; paradoksalno, njegovo stvaralaštvo ostaje bez odjeka – *Narcis* je zaplijenjen 1942. od ustaških vlasti, a ni nakon 1945. autor ne uspijeva u potpunosti realizirati svoje stvaralačke zamisli – njegovoj je dramskoj družini vlast zabranila nastupanje, a nakon propasti lutkarskog teatra kojim se bavi odlazi u Pariz; njegovu je privremenom brisanju pridodijelo i isključivanje iz članstva Društva hrvatskih književnika. Zvonimir Mrkonjić je kritičar koji ga 1970-ih rehabilitira te tumači njegov pjesnički i teatarski rad.

Utoliko je indikativan Ivšićev stav spram pojma avangarde – u intervjuu iz 1983. istaknuo je da mu je riječ u kontekstu poezije i teatra sumnjiva jer ima vojničke konotacije. U prepoznavanju avangarde kao „vojničke metafore“ rezonira Baudelaireova 19-ostoljetna osuda pisaca avangarde kao onih koji se pokoravaju vojničkoj disciplini na račun individualnosti, što Ivšić (2002, 86) potvrđuje preferirajući pojam „modernog u baudelaireovskom smislu te riječi“ za pisce poput Rimbauda i Lautréamonta. Avangarda je za Ivšića ždanovizam, autor je svrstava u striktno političku domenu i povezuje s totalitarizmima – on nipošto ne odriče političnost nadrealizmu, ali ga smješta bliže anarhizmu i trockističkoj ljevici. U Ivšićevim stavovima može se prepoznati nastavak prijepora nadrealizma i komunističke partije iz 1930-ih, pa i njegovo oštro razračunavanje s Markom Ristićem (Ivšić, 2002, 88–108) kao nadrealistom koji se priklonio partiji može se razumjeti na pozadini sukoba Breton – Aragon. Ova skepsa spram (političke) avangarde lako se može povezati s činjenicom da je u poraću cenzuriran, ali i s ogorčenjem zbog toga što je Ristić kao jedan od njegovih umjetničkih uzora postao zastupnikom (ambasadorom) režima koji ga je sputavao. No takvo svodenje avangarde na ždanovizam i sočrealizam propušta vidjeti specifičnu poziciju umjetničke avangarde u jugoslavenskom

---

<sup>4</sup> Opsežnu analizu *Narcisa* izložio sam u članku „*Narcis* Radovana Ivšića – poema u obzoru avangarde“ (Oblučar, 2015).

socijalizmu koja se nakon napuštanja sovjetskog kulturnog modela tijekom 1950-ih ne može jednostavno svesti na naraciju o totalitarizmu i cenzuri.

Odnos Josipa Severa spram avangarde bitno je drugačiji od Ivšićeva, iako ne bez točaka podudarnosti. Dok Ivšić poima nadrealizam kao nešto još uvijek živo, čega je sam dio, Sever avangardu prepoznaje kao tradiciju, kao historijski fenomen: ujedno je reinterpreтира na razini pjesničkih postupaka i historizira u smislu estetsko-revolucionarnog projekta. Severov pjesnički prvijenac *Diktator* (1969) smatra se jednom od prekretničkih knjiga hrvatske poezije, ona je postala „simbolom urote protiv zatečenog stanja i ishodišnim mjestom razlistavanja nove poetike“ (Bagić, 1994, 65), a književna kritika sustavno je opisala pjesničke postupke kojima autor u toj i sljedećoj zbirci *Anarhokor* oblikuje vlastitu poetiku te istaknula ruski futurizam kao tradiciju na koju se on najočitije dovezuje. Severova pjesnička reinterpretacija avangarde počiva tako na „eufonijskim gestama“ (Bagić, 1994, 69–87) kojima se zvuku riječi daje primat u odnosu na smisao (poznata pjesnikova deviza da „zvuk diktira smisao“), na aktiviranju vizualne razine pjesničkog znaka i igranju prostorom teksta, na oblikovanju pjesme kao montaže fragmenata, na raspršenoj citatnosti i intertekstualnosti kao i na poigravanju motivima militarističkog podrijetla koji prizivaju avangardističku metaforiku.

Ipak, da bi se potpunije shvatila Severova historizacija avangarde, nije dovoljno zaustaviti se na imanentnoj razini pjesničkih tekstova iz autorovih dviju zbirki, na što je upozorio Lujo Parežanin (2015) u tekstu „Pjesništvo Josipa Severa i problemi proučavanja avangarde“. Svojom analizom Parežanin upućuje na važnost kontekstualnog pristupa Severu iz pomalo iskošene perspektive: prigodničarskih pjesama koje su povodom obljetnica Prvoga maja i Oktobarske revolucije objavljene na naslovnica-ma časopisa *Oko* 1975. i 1979. godine. Riječ je o četirima pjesmama, od kojih su tri uvrštene u zbirku *Borealni konj* (1989)<sup>5</sup>, i danas najreprezentativniji pregled autorova stvaralaštva; sve do Parežanina, koji ih čita unutar izvornoga novinskog konteksta u kojemu su objavljene – one nisu naišle na svoga tumača. Najvredniji Parežaninov uvid tiče se relativiziranja

<sup>5</sup> Riječ je o pjesmama: *Plakat (u stilu ondašnjih plakata)*; *Poslanica proleterskim piscima: Vladimir Majakovski /razgovara s Josipom Severom/ povodom 1. maja*; *Stilske vježbe V. Majakovskog i njegovog tima na temu 1-ga maja uz komentar J. Severa*; *LEF (ili nekoliko riječi u povodu 1. maja)*.

općeprihvaćenog stava stručne kritike o Severovoj poziciji u odnosu na povijesnu avangardu, a koji je najpreciznije formulirala Dubravka Oraić Tolić u važnome eseju „Civilizacijski nomadizam Josipa Severa“: prema njezinu mišljenju, u Severovu nasljedovanju povijesne avangarde izostaje njezin sastavni dio – utopijski supstrat. Kod autora je na djelu dekonstrukcija utopijskih projekcija povijesne avangarde, pa je avangardistički tip montaže orijentirane prema budućnosti odmijenjen postmodernističkom montažom čiji je vremenski horizont određen sadašnjicom, bez „vertikalnog“ kretanja naprijed (Oraić Tolić, 1989, 17). Estetika prevrednovanja i „rušenja tradicionalne civilizacije“ zamijenjena je estetikom nivelacije i „čuvanja svega postojećega“ (Oraić Tolić, 1989, 19): vjera u ideju ustupila je mjesto ravnodušnosti. Ostala je još samo jezična magija. Severove prigodničarske pjesme i kontekst njihove objave ovakve teze dovode u pitanje, upozoravajući na to da je autorov odnos spram povijesne avangarde ipak složeniji.

Stoga se pjesme iz Severovih zbirki u kojima je na djelu niveliranje raspršenih „civilizacijskih smislova“ nužno trebaju čitati u dosluhu s pjesmama koje u prvi plan ističu avangardističku utopijsku „vertikalnu“ na kojoj autorova poetika počiva. A to nije samo linija odabrane književne tradicije čije su uporište Majakovski (kao „svjetionik“) i Kručonihi, za kojima slijedi niz drugih ruskih futurista/avangardista, a u domaćim okvirima čine je Krleža, Cesarec i (implicitno) Ujević i Kranjčević. Štoviše, to je i „vertikalna“ Oktobarske revolucije čiji historijat i parole Sever također priziva, moglo bi se reći da ih s povijesne distance citira ili „stilizira“<sup>6</sup> (podnaslov pjesme *Plakat* glasi: *u stilu ondašnjih plakata*), a cilj citata odnosno stilizacije evidentno je težnja prema očuvanju snage njihove izvorne poruke. Ta snaga tim je važnija jer Severov je lirski subjekt svjestan da „More Revolucije / Često ima neveru / A neveru ne možeš tek tako / Preveslati“ (Sever, 1989, 171) jer „uvijek netko prima mito / uvijek netko vara“ (Sever, 1989, 167). Drugim riječima, u Severovim pjesmama na šaljiv način ističe se da je revolucionarni projekt avangarde obilježen krizom, no unatoč tome, kako Parežanin (2015, 174) piše, optimalna projekcija optimistično

<sup>6</sup>Parežanin Severovu citatnost čita koristeći Bahtinov pojam stilizacije; u njenom je temelju dijaloški gesta istodobnog objektiviranja i distanciranja od tuđega gledišta te njegova preuzimanja i uokvirivanja: temeljne su strategije stilizacije „uvijek vezane uz uokvirivanje tuđega glasa“ (Parežanin, 2015, 170).



se potvrđuje, jer prevratničku tradiciju treba održati živom, i to unutar ideološkog okvira koji je nominalno i simbolički prisvaja. Biti lijevi avangardist u socijalističkome dijelu svijeta, piše Brebanović povodom Krleže, značilo je ostvarenje političkih snova, ali i „jednu vrstu društvene i stvaralačke prilagođenosti koja [...] ne deluje preterano autentično, a još manje avangardno“ (Brebanović, 2016, 187). Da pozicija lijevoga avangardista u socijalizmu ne mora nužno otupiti oštricu i autentičnost avangardističkoga stava na sasvim drugačiji način od Krleže zasigurno pokazuje i Severovo stvaralaštvo koje u Krleži uz Cesarca nalazi „hrid“ na koju se može osoviti revolucionarna okomica: „Ali mi imamo hrid / Našega starca / A. Cesarca. / Imamo KRLEŽU MIROSLAVA: / Njemu: mirovaja SLAVA“ (Sever, 1989, 171).

Upravo se u odnosu spram Krleže ističe razlika između Severa i Ivšića, koji zamjera Krleži „estetski konzervativizam“, dogmatizam, kao i kompromitiranje u suradnji s vlastima (Ivšić, 2002, 94–95); za njega je suradnja Krleže i Marka Ristića jedna od „najvećih nesreća koje su zadesile intelektualni život na Balkanu“ (Ivšić, 2002, 95). Nasljeđe povijesne avangarde Ivšić i Sever vrednuju na dijametralno suprotan način iako, paradoksalno, i jedan i drugi imaju povjerenje u optimalnu projekciju kao jednu od središnjih odrednica avangarde. Ovdje se vrijedi prisjetiti da Flaker u svom objašnjenju optimalne projekcije ističe mogućnost „izbornosti“ kao njezinu ključnu sastavnicu – a to je činjenica da je svaki stvaratelj oblikuje vlastitom političkom imaginacijom u skladu s vlastitim habitusom kao njezinim uporištem<sup>7</sup>. I jedan i drugi autor pritom imaju veliko povjerenje u snagu riječi i poezije, kao i njezine izvedbe – ona treba biti upućena svima: „Pjesma mora imati privlačnost, izvjesnu dozu komunikativnosti prema najobičnijem čovjeku, prema laiku koji se ne razumije u poeziju. [...] Dakle, nikako komorna poezija, jer moramo nastojati da nas što više ljudi čita“ (Sever, 1970, 1262); odnosno: „Poezija nije stvar specijalista, umjetnika: ona je život, koji treba da izdrži pred mišlju, ona je misao, koja treba da izdrži pred životom...“ (Ivšić, 2002, 27)

<sup>7</sup> „Optimalna projekcija« ne označuje idealno strukturirani prostor budućnosti, ona ga i ne nastoji definirati, već označuje *kretanje kao biranje* »optimalne varijante« u prevladavajuću zbilje“ (Flaker, 1982, 68). Flaker je međutim pretjerano restriktivan u vremenskoj primjeni značenja ovoga pojma pa smatra da već kasne 1920-e donose nepovratan slom optimalne projekcije te da je u nadrealizmu više i nema (Flaker, 1982, 344)!



Dok se kod Ivšića i Severa – iako na različite načine – i dalje očituje povjerenje u optimalnu projekciju avangarde, kod „jezičnih“ pjesnika 1970-ih situacija je sasvim drugačija. Poezija Josipa Severa postala je svojevrsnim modelom mlađih generacija (a ne smije se izostaviti ni važan utjecaj slovenske neoavangarde i Tomaža Šalamuna)<sup>8</sup>, pa pjesništvo jezičnoga iskustva 1970-ih i 1980-ih odnosi prevagu nad nastavljačima dotada dominantne egzistencijalne struje. Poezija se kod pjesnika okupljenih oko časopisa *Pitanja* (Borben Vladović, Ivan Rogić Nehajev, Zvonko Maković, Milorad Stojević, Darko Kolibaš i dr.) okreće ispitivanju vlastitog medija, što je praćeno razvijenom teorijskom refleksijom. Književni kritičari, koji su najčešće i sami autori, upućuju na to da se u pjesnika razvija „znanstvena svijest o jeziku“ (Maleš, 1980, 43), koja ima uporište u poststrukturalizmu bliskom pozicijama grupe teoretičara oko pariškog časopisa *Tel Quel*. Pojmovi marksističko-dekonstrukcijske provenijencije poput proizvodnje, prakse, materijalnosti označitelja, pisanja, logocentrizma, traga i razlike postaju temeljem refleksije o poeziji, a kasnije i dijelom akademskog žargona. Na djelu je unutarnja kritika jezika kao transparentnog medija, pukog prenositelja poruke, ideje ili emocije; pjesma je prije svega tekst u smislu artefakta koji, riječima Petera Bürgera (2007, 96), ne želi prikriti „činjenicu svoje proizvedenosti“, a pjesnik nije „genij“ nego proizvođač. Radi se o sličnome procesu koji Anna Katharina Schaffner prepoznaje u konkretizmu: formalni postupci povijesne avangarde nasljeđuju se i razrađuju na pozadini suvremenih teorijskih spoznaja o jeziku i uvjetima njegove društvene uporabe.

Kod ovih pjesnika izostaju međutim pokušaji artikulacije utopijske perspektive ili poveznice estetskog i političkog. Reprezentativan je u tome smislu Mrkonjićev tekst „Ideologija i pisanje“, objavljen u zborniku *Slovo razlike – teorija pisanja* (1970), svojevrsnom „manifestu“ pitanjaške

---

<sup>8</sup>Može se reći da je val poratnog avangardizma u Jugoslaviji krenuo upravo iz Slovenije, pa se govori o avangardističkom desetljeću od 1965. – 1975. godine, koje obilježavaju djelatnost književno-likovne grupe OHO, omladinski časopisi *Problemi* i *Tribuna* te nastup pisaca među kojima je uz Šalamuna važno spomenuti i Francija Zagoričnika, Iztoka Geistera, Marka Pogačnika, Matjaža Hanžeka i drugih. U Srbiji su također važna avangardistička uporišta krajem 1960-ih i 1970-ih časopis *Rok* (1969), pjesničke grupe Kôd i (∃ te časopis na mađarskom *Új symposion* te imena koja se oko njih okupljaju poput Slobodana Tišme, Vujice Rešina Tucića, Otta Tolnaja, Katalin Ladik, Bore Ćosića i dr. (v.: Čegec, 1983; Šuvaković, Đurić, 2003).

pjesničko-teorijske grupe. U njemu autor pledira za književnost kao materijalnu praksu oslobođenu službeničkog položaja spram ideologije koja jezik uvijek tretira kao izraz neke pretpostavljene stvarnosti, a svaku upotrebu riječi s onu stranu reprezentacije proglašava verbalizmom (Mrkonjić, 1970, 186). Svoje uvide o ideologiji Mrkonjić eksplicitno povezuje s telquelovskom marksističkom kritikom građanske ideologije, ali ih proširuje i na kontekst „autoritarnog socijalizma“ (Mrkonjić, 1970, 186) – i u jednom i u drugom političkom sustavu na djelu je svojevrсно porobljavanje riječi. Politička subverzivnost književnosti u odnosu na dominantnu ideologiju – bila ona kapitalistička ili „autoritarno“ socijalistička – stječe se sada na samoj razini teksta, u oslobađanju „energije pisanja“ od nametnutih kodova politike i književne tradicije. Vlastiti otpor poezija sada crpi isključivo braneći svoju autonomiju i posebnost.

Problem je međutim u tome što se ideologija ne može svesti na Ideologiju, odnosno na kategoriju „transcendentalnog označenog“ kao smisla koji uvijek prijeti porobiti inherentnu slobodu jezičnog znaka. Isto se tako ni jugoslavenski samoupravni socijalizam ne može svesti na sovjetski „autoritarni“ (ako je Mrkonjić uopće na taj i mislio), kao što se prvi bitno razlikuje i od kapitalizma Zapada. Domet tekstualnoga otpora stoga ostaje dvojbен, čega je i Mrkonjić svjestan kada kasnije ističe da je poezija koja želi dokinuti smisao zapravo sukladna, a ne suprotna poeziji koja se spremno angažira za političke ciljeve (Mrkonjić, 1991, 368), a time valjda i otvoreno dodvorava vladajućoj ideologiji. Severova gesta sinteze ovih polova – estetskog radikalizma i otvorenog angažmana – pri čemu drugi ne kompromitira prvi, kao što ni prvi ne obesmišljava drugi, u kontekstu pjesnika koji se javljaju 1970-ih i 1980-ih ostaje izoliran primjer. „Mlada avangarda“ mora manevrirati u kulturnom i ideološkom prostoru koji joj nipošto ne uskraćuje mjesto, ali je ipak smješta na rub<sup>9</sup>. Ideologija je stoga

---

<sup>9</sup> U intervjuu za *Quorum* 1985. slovenski (neo)avangardist i konkretistički pjesnik Franci Zagoričnik razlučuje tretman umjetničke avangarde unutar šireg socijalističkog konteksta: staljinizam je ukida (npr. u Čehoslovačkoj 1968), dok se u samoupravnom socijalizmu država „ne miješa u proces bitka i žitka avangardne književnosti“ (Zagoričnik, 1985, 16). Problem otpora prema avangardi u ovom se kontekstu međutim premješta na razinu kulturne politike – urednika i izdavačkih kuća koji doprinose marginalizaciji i slaboj vidljivosti avangardističkih publikacija (Zagoričnik, 1985, 16). Zagoričnikovi se zaključci odnose na slovenski kontekst, ali vrijede za cijelu Jugoslaviju 1970-ih i 1980-ih.

za ove pjesnike mrski tlačitelj bez obzira na odijelo koje nosi; traže se razlike i individualnost – na pragu smo postmodernizma.

No i put prema postmodernizmu određen je okretanjem prema avangardi. Za pjesnike i kritičare poput Branka Maleša ili Branka Čegeca pojam avangarda iznova je aktualan, a njihovo posezanje za njime govori o njegovoj aktualnosti kod mlađe generacije pisaca koja traži svoje mjesto u književnome polju, okupljajući se krajem 1970-ih oko kratkotrajnog časopisa *Off*, a od sredine 1980-ih oko časopisa *Quorum* (pjesnici poput Anke Žagar, Delimira Rešickog, Miroslava Mićanovića, Krešimira Bagića i dr.). Ono što se kasnije nazvalo postmodernizmom u poeziji, za njih je tada još jedna varijanta avangarde, ali u povijesnoj perspektivi, pa Čegec piše o „presvlačenju avangarde“ u istoimenoj publikaciji. Ovi su autori svjesni da je avangarda iza njih, kao tek jedna od dostupnih tradicija za kojima pjesnik poseže, ona je dio arhiva cjelokupne kulture. Kritičari to nazivaju „sintetičkim pjesništvom“ (Čegec, 1983, 15), „aleksandrijskom situacijom“ ili „novim tradicionalizmom“ (Maleš, 1980, 32), ili jednostavno postavangardom – postmodernizam se na koncu prihvaća kao najpogodniji pojam za ove geste osvrtnja unazad. Avangarda je tako jedna od raspoloživih tradicija, no povlaštena je zbog svoje „tragalačke naravi“ (Čegec, 1983, 15), ona je „glasonoša ponovljena rođenja i nove dinamizacije umjetničke prakse“ (Čegec, 1983, 33). Oslonac na avangardu u postavangardnoj fazi vidljiv je ponajprije na razini strukturiranja pjesničkog teksta, što Maleš u osvrtu na pjesništvo Milorada Stojevića opisuje sintagmom „semantički konkretizam“, koja se odnosi na formu teksta u kojem je potenciranje označiteljske razine združeno s novim vrednovanjem konotativnih značenja riječi (Maleš, 1980, 30–32). U pjesničkom kontekstu, dakle, postmodernizam nipošto nije smrt avangarde, već kreativna asimilacija nekih njezinih aspekata; da su avangarda i neoavangarda za postmodernizam 1980-ih aktualne, potvrđuje i činjenica da je časopis *Quorum* u dva svoja broja kao posebne priloge u rubrici „reaktualizirani tekstovi“ donio pretisak Severova *Diktatora* i *Derdana* Josipa Stošića. *Quorum* je ujedno i časopis koji je u drugoj polovici 1980-ih avangardama davao istaknuto mjesto u svojim priložima i tematima; riječ je o časopisu koji nije bio samo hrvatski, već i jugoslavenski fenomen, važno čvorište tadašnje mlade jugoslavenske kulture s uporištem u književnosti, rock-glazbi, vizualnim medijima i postmodernoj teoriji.

Devedesetih godina rasprave o avangardi u Hrvatskoj jenjavaju, povijesna avangarda postala je dio književnoga kanona i sastavnim dijelom nacionalne književnopovijesne naracije, a u raspravama o postmodernizmu utopijske projekcije postale su talac propalih totalitarnih sustava. Iako je „smrt avangarde“, kako je ustvrdio van den Berg (2005a) u članku o toj temi, postala popularna parola početkom novoga milenija, potreba deklariranja njezine smrti paradoksalno svjedoči o tome da povijesna avangarda i u svom posthumnom periodu sadrži neku životnu jezgru. Dapače, kako tvrdi Brebanović (2016, 35), ona je od jednoga trenutka postala „*stalno moguća*“, kao tradicija hereze i radikalnih zahtjeva o promišljanju odnosa umjetnosti i života, estetike i politike. Ako se ideja kontinuiteta avangarde prihvati kao temelj pristupa tome području, odnosno ako se uvaži činjenica da se povijesna avangarda ne može razumjeti bez svojih kasnijih umjetničkih i kritičkih reinterpetacija, tada proučavati avangardu u Hrvatskoj danas nužno znači i na novi način valorizirati njezino mjesto i značenje u okvirima socijalističkoga društva i jugoslavenske kulture. Drugim riječima, proučavanje avangarde treba pokazati da njezina historizacija nikada ne može biti završena te da su pitanja koja nam ona omogućuje postaviti jednako relevantna za sadašnjost kao i za prošlost.

### Literatura

- Bagić, K. (1994). *Živi jezici – poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. Zagreb: Naklada MD.
- van den Berg, H. (2005a) *On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde*. U: *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Ur. D. Scheunemann, Amsterdam–New York: Rodopi, str. 63–74. [https://doi.org/10.1163/9789401202589\\_005](https://doi.org/10.1163/9789401202589_005).
- van den Berg, H. (2005b) *The Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric – and Beyond*. „Forum, Postgraduate Journal of Culture and the Arts“ br. 1, str. 1–10. <http://www.forumjournal.org/article/view/538/824>. 10.11.2019.
- van den Berg, H., Fähnders, W. (2013). *Leksikon avangarde*. Prev. S. Krajević. Beograd: Službeni glasnik.
- Brebanović, P. (2016). *Avangarda Krležiana – pismo ne o avangardi*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk & Arkzin.
- Bürger, P. (2007). *Teorija avangarde*. Prev. N. Medved. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Čegec, B. (1983). *Presvlačenje avangarde – 7 tekstova o književnosti avangarde i post-avangardnih gibanja*. Zagreb: Pitanja.

- Flaker, A. (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
- Flaker, A. (1982). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ivšić, R. (2002). *U nepovrat, opet*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Maleš, B. (1980). *U obzoru novog hrvatskog pjesništva (pjesnička proizvodnja pisaca rođenih poslije rata, 1946-1958)*. „Off“ br. 2, str. 27–42.
- Maleš, B. (1985). *Retro-pogled u skladište historijsko-avangardističke prakse*. „Quorum“ br. 3, str. 23–34.
- Mrkonjić, Z. (1970). *Ideologija i pisanje*. U: *Slovo razlike – teorija pisanja*. Zagreb: Edicija Pitanja, str. 183–201.
- Mrkonjić, Z. (1971). *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb: Biblioteka Kolo.
- Mrkonjić, Z. (1991). *Grupni portret s pukotinom*. U: *Izvanredno stanje – književni ogledi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 359–370.
- Oblučar, B. (2015). *Narcis Radovana Ivšića – poema u obzoru avangarde*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XVII. Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta*. Ur. C. Pavlović, V. Glunčić Bužančić, A. Meyer Fraatz. Split: Odsjek za komparativnu književnost–Zagreb: Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Oraić Tolić, D. (1989). *Civilizacijski nomadizam Josipa Severa*. U: J. Sever. *Borealni konj*. Zagreb: Mladost, str. 5–20.
- Parežanin, L. (2015). *Pjesništvo Josipa Severa i problemi proučavanja avangarde*. „Umjetnost riječi“ br. 1–2, str. 155–176.
- Schaffner, A. K. (2006). *Inheriting the Avant-Garde: On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry*. U: *Neo-Avant-Garde*, ur. D. Hopkins. Amsterdam–New York: Rodopi, str. 97–117. [https://doi.org/10.1163/9789401203760\\_007](https://doi.org/10.1163/9789401203760_007).
- Sever, J. (1970) *Uvodna riječ Josipa Severa*. „Pitanja“ br. 13–14, str. 1261–1262.
- Sever, J. (1989). *Borealni konj*. Zagreb: Mladost.
- Šuvaković, M., Đurić, D. (ur.) (2003). *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge–London: MIT Press.
- Zagoričnik, F. (1985). *Avangarda sada – interview*. „Quorum“ br. 0, str. 15–23.



Krystyna Pieniążek-Marković  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
krypien@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-5005-6374

## Augusta Cesarca (nie)realistyczny portret przygłuchej Tonki\*

ABSTRACT: Pieniążek-Marković Krystyna, *Augusta Cesarca (nie)realistyczny portret przygłuchej Tonki* (A [Non]realistic Portrait of the Half-deaf Tonka by August Cesarec). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 173–193. ISSN 2084-3011.

In the centre of the article's interest, there are the expressionist ideas present in the work by Croatian writer from the inter-war period (1893–1941). The mini-novel/novella in question entitled *Tonkina jedina ljubav* (1931) is considered the work belonging to the epoch of the new/social realism which dominated in the 1930s, however, the author, as is shown on the basis of the article's research, did not managed to free himself from influence of expressionism that shaped the most Croatian consciousness as for the avant-garde historical time (1910–1930). Focusing attention on a disabled woman along with her small-town environment of Zagreb before the World War I, the author draws her exaggerated, cartoonish portrait which has little to do with the realistic and mimetic reflection of reality. The work is a kind of aesthetic and ethical provocation, and serves as unmasking the idyllic image of Zagreb which turns out to be a city inhabited by intolerant and narrow-minded society convinced, however, of its civilisation superiority. The titular character is a victim of this society, and at the same time she remains its part. The aesthetic and ethical provocation concerns the disabled woman together with „inefficient” society living in the terrifying city.

KEYWORDS: new objectivity; expressionism; Zagreb; disability; handicap

W 1931 roku August Cesarec, jeden z klasyków chorwackiego ekspresjonizmu<sup>1</sup>, bliski literacki i ideologiczny współpracownik Miroslava Krležy,

---

\*Tekst je nastao kao rezultat rada na istraživanju Diskurs o nenormalnosti na prijelazu 19. u 20. stoljeće: lingvokulturološki aspekti koje je 2019. godine financijski potpomoglo Sveučilište u Zagrebu (Tekst powstał w ramach projektu Dyskurs o nienormalnym na przełomie XIX i XX wieku: aspekty lingwistycznokulturologiczne, wspartego finansowo przez Uniwersytet w Zagrzebiu).

<sup>1</sup>Jego czołowi reprezentanci to Antun Branko Šimić, Gustav Krklec, Ulderiko Donadini, wczesny Miroslav Krleža, Josip Kosor, wczesny Ivo Andrić.

wydaje nowelę (dłuższe opowiadanie, mini-powieść) *Tonkina jedina ljubav*, zaliczaną do socjalnego nurtu międzywojennej literatury chorwackiej i drugiej poekspresjonistycznej fazy twórczości autora, w której dominuje technika nowego realizmu/nowej rzeczowości i socjalne zaangażowanie<sup>2</sup>. Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad poetyką dzieła Cesarca, w której powstaje portret tytułowej Tonki, wcześniej osieroconej, niemal całkowicie głuchej, niepiśmiennej, raczej nieładnej, niedorozwiniętej starej panny, reprezentującej osoby z niepełnosprawnościami oraz niższe warstwy społeczne, która postanawia znaleźć narzeczonego, by złośliwym sąsiadkom udowodnić swoją pełnowartościowość. Zamierzam skonfrontować własną interpretację tekstu i sposobu prezentacji protagonistki z tezą o zerwaniu autora z ekspresjonizmem i wykorzystaniu strategii realistycznego mimetyzmu.

Termin nowa rzeczowość (chorw. *nova stvarnost*) w literaturze chorwackiej pojawił się pod wpływem sztuki niemieckiej i przyjętego w Niemczech nazewnictwa: *Neue Sachlichkeit* (v. np. Schmied, 1978; Becker, Weiß, 1995; Becker, 2000a, b; Michalski, 1994; Grüttemeier, Beekman, Rebel, 2013). Niemieckojęzyczny obszar kulturowy od wieków stanowił źródło inspiracji dla Chorwacji Północnej, gdzie działał Cesarec i gdzie rozkwitał chorwacki ekspresjonizm, a poddani Habsburgów, niemieckojęzyczni chorwaccy artyści, działacze kulturalni czy uczeni w sposób naturalny uczestniczyli w życiu artystycznym i naukowym państwa, w skład którego wchodziły chorwackie ziemie. W austriackim Zagrzebiu dostępna była najnowsza niemieckojęzyczna literatura i czasopisma. Zarówno w przypadku chorwackiego modernizmu (*hrvatska moderna*), jak i ekspresjonizmu można stawiać tezę, że stanowiły one odłamy nurtów „państwowych”. Ani czerpanie w okresie międzywojennym ze źródła paryskiego przez *rabbiego* chorwackich modernistów, Antuna Gustava Matoša, który po powrocie z Paryża<sup>3</sup> stał się swoistym pasem transmisyjnym dla transferu

---

<sup>2</sup>Dominacja w prozie chorwackiej problematyki socjalnej i realistycznych tendencji jest w latach trzydziestych XX wieku roku bezsporna, jednak nie został przyjęty jeden termin na oznaczenie tego okresu w literaturze. Zdaniem Miroslava Šicla, nazewnictwo różnorodność oddaje burzliwy charakter ostatniego dziesięciolecia epoki międzywojennej, dla którego stosowane są nazwy: *razdoblje socijalno angažirane literature, vrijeme psihološkog i socijalnog realizma, period sintetičkog realizma, moderni objektivizam* (Šicel, 2009, 8). W tytule swej monografii badacz opowiedział się za opcją: realizm syntetyczny.

<sup>3</sup>Matoš przebywał w Paryżu w latach 1899–1904.



francuskiej sztuki z przełomu wieków do środowiska twórców chorwackich, ani utworzenie nowego państwa Serbów, Chorwatów i Słowenców w 1918 roku w diametralny sposób nie zmieniły tej sytuacji<sup>4</sup>.

Rezultatem zanurzenia w niemieckojęzycznej tradycji jest także dominacja na terenie Chorwacji tendencji ekspresjonistycznych w epoce rozwoju ruchów awangardowych oraz rozciąganie nazwy ekspresjonizm na cały ten okres. Nazwa awangarda nie miała tradycji w artystycznej świadomości Niemiec, ani w niemieckiej krytyce międzywojnia, nie była stosowana również w Chorwacji. Chociaż, głównie dzięki pracom Aleksandra Flakera, innych chorwackich rusycystów i komparatystów oraz polskich slawistów południowych, od lat osiemdziesiątych funkcjonują terminy Wielka Awangarda, „awangarda klasyczna”, awangarda historyczna<sup>5</sup> najczęściej obejmowana datami 1910–1930 (za Flakerem, 1984, 29; 1986, 202)<sup>6</sup>. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy może być latynofrancuska proveniencja

<sup>4</sup>Trzeba jednak wspomnieć o początkowej i dość krótkotrwałej euforii towarzyszącej powstaniu nowego jugosłowiańskiego państwa, ożywieniu idei wspólnotowych w Chorwacji, zwłaszcza wśród młodych twórców, którzy w geście jednoczenia publikowali teksty w wariacie ekawskim i sięgali po serbską leksykę.

<sup>5</sup>Podczas gdy w Polsce termin awangarda został rozpowszechniony głównie przez grupę Tadeusza Peipera, w Chorwacji (i w innych południowosłowiańskich literaturach) z trudem zdobywał sobie miejsce. W języku krytyki dominowało przede wszystkim przeciwstawienie stare – nowe. Słaba i negatywna recepcja terminu awangarda na terenie południowej Słowiańszczyzny stanowiła przyczynę tego, że twórcy nie podejmowali prób samookreślenia się przy pomocy tej nazwy, choć w istocie prowadzili działalność awangardową. Międzynarodową aktywność różnorodnych tendencji wyrosłych z buntu wobec istniejącej kultury i tradycji odzwierciedlały łamy wydawanego w Zagrzebiu (od 1921 do maja 1924 roku), a następnie w Belgradzie (do grudnia 1926 roku) przez Ljubomira Micicia pisma „Zenit”. Wydawca utrzymywał kontakty z twórcami z czternastu krajów, co niewątpliwie jednoczyło obszary różnych sztuk i kierunków, które sygnowano hasłem *nova umjetnost* lub *moderna umjetnost*. Przymiotnik *moderan* (nowoczesny, modny) i rzeczownik *modernizam/moderna* (nowoczesność/modernizm) mają semantycznie otwarty charakter, stąd bierze się ich doraźne i niezobowiązujące stosowanie w krytyce, niezgodnie z ustalonymi polskimi zwyczajami terminologicznymi. Literaturoznawstwo w Jugosławii długo opierało się stosowaniu pojęcia awangarda, jeszcze wydany w 1971 roku *Jugoslovenski književni leksikon* w ogóle tego pojęcia nie odnotował. Do jego upowszechnienia na terenie Jugosławii przyczynili się polscy slawiści: „strani slavisti, naročito poljski jugoslavisti, mnogo argumentovanije i odlučnije uvode avangardu kao nadređeni pojam za književne manifestacije dvadesetih godina, pre svih Jan Vježbicki i Julian Kornhauzer, a u novije vreme i Marija Dombrovska-Partika” (Tešić, 1991, 15).

<sup>6</sup>W odniesieniu do poezji chorwackiego ekspresjonizmu Cvjetko Milanja (2000, 5) proponuje daty graniczne 1914–1928, natomiast według Krešimira Nemeca (2002, 87) dla ekspresjonistycznej prozy są to lata 1910–1928.

terminu (Poggioli, 1962). Na możliwe inne przesłanki uwagę zwraca Grzegorz Gazda:

fakt ignorowania rozpowszechniającej się w Europie nazwy miał w krytyce niemieckiej jeszcze dwie istotne motywacje. Burzliwy rozwój ekspresjonizmu, który niemal od samego początku zmonopolizował świadomość artystyczną Niemiec (kubizm, futurizm, orfizm podporządkowano ekspresjonizmowi, traktując je jako nurty tego samego prądu), jest tu przyczyną pierwszą. Wykorzystując pojemność krytyczno-semantyczną pojęcia „ekspresjonizm”, które służyło jako nazwa-synteza nowej sztuki, nie widziano, być może, potrzeby wprowadzania nowych etykiet. W latach trzydziestych likwidacja ekspresjonizmu i wszelkiej „entartete Kunst” przez ideologię nazistowską – to przyczyna druga – uformowała ostateczną przeszkodę nie do przebycia dla krytyki usiłującej sumować awangardowe doświadczenia, a tym samym próbującej wprowadzać nazwę i pojęcie „awangarda” (Gazda, 1987, 29–30).

Pojęcie ekspresjonizm w krytyce niemieckiej obejmowało (dość dowolnie) wszelkie nowo powstałe w Europie kierunki, dopóki bez przeszkód przedostawały się na teren Niemiec.

Wyrażna przewaga paradygmatu ekspresjonistycznego wśród chorwackich kierunków awangardowych jest faktem niezaprzeczalnym, choć stykamy się tam z futuryzmem, dadaizmem, rozwiązaniami konstruktywistycznymi (cf. Wierzbicki, 1992, 20). Ruch futurystyczny rozwijał się w Zadarze tuż przed pierwszą wojną światową, do publikacji przygotowano wówczas pierwszy numer czasopisma „Zvrk”, którego wydaniu przeszkodził jednak wybuch wojny<sup>7</sup>. Na terenie wschodniej Chorwacji (Osijek, Vinkovci) i serbskiej Wojwodiny swoją dadaistyczną (z pierwiastkami kubizmu) działalność artystyczną, którą zwał *jugo-dada*, uprawiał Dragan Aleksić. W Chorwacji Ljubomir Micić wraz ze współpracownikami zainicjował i przez wiele lat rozwijał sztukę zenitystyczną<sup>8</sup>. Ten rodzaj awangardowy „izm”, niekiedy sytuowany wyłącznie w ramach li-

<sup>7</sup>Numer został po raz pierwszy, w całości opublikowany w 1972 roku, w ramach pracy Boro Pavlovicia *Hrvatski futuristički časopis „Zvrk”* (w: *Zagrebački književni razgovori*).

<sup>8</sup>Ze względu na ograniczenia tekstu koncentruję się na awangardowych kierunkach realizowanych na terenach chorwackich, choć trudno w odniesieniu do tamtego okresu mówić o awangardach narodowych, raczej o ruchu ponadnarodowym (jugosłowiańskim, serbsko-chorwackim) czy nawet europejskim. Terminem awangarda jugosłowiańska posługuje się w swoich licznych pracach Barbara Czapik-Lityńska (m.in. „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*, 1996). O zapoczątkowanej w Zagrzebiu jugosłowiańskiej awangardzie pisze Julian Kornhauser (1994, 40). Wspólnotę wieloimiennych i zróżnicowanych dążeń literatur jugosłowiańskich lat 1917–1932 podkreśla także Jan Wierzbicki (1992, 22) – jego

teratury serbskiej, Cvjetko Milanja, autor monografii *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*, nazywa zradykalizowanym ekspresjonizmem wspartym dadaistycznymi tendencjami (cf. Milanja, 2000, 187). W interpretacji chorwackiego badacza zenityzm jest zjawiskiem wyrastającym z chorwackich korzeni awangardowych<sup>9</sup>. Realizacje poetyckie wykraczające poza ekspresjonizm właściwy/paradygmatyczny oraz zenityzm, zdecydowanie odchodzą od poetyki buntu i krzyku, jednak Milanja w swojej syntezie nie rezygnuje z włączania ich w ramy dokonań ekspresjonistycznych, choć opatruje dodatkowymi atrybutami: *kasni, katolički* i „*sutonski*” *ekspresjonizam* (ekspresjonizm późny, katolicki, „zmierniczający”, Milanja, 2000). „Ta tradycja obejmowania ekspresjonistyczną klauzulą wielu różnych stylistycznie i światopoglądowo poetyk międzywojennych ma od lat więcej zwolenników niż przeciwników wśród chorwackich badaczy” – przypomina Julian Kornhauser (2005, 435).

Możemy zatem mówić o przedłużonym trwaniu ekspresjonizmu w międzywojennej Chorwacji, od którego około roku 1930 następuje przejście w stronę ponownego zainteresowania rzeczywistością, zwłaszcza miejską i wiejską biedotą, co skutkuje stopniową rezygnacją z ekspresjonistycznej antropologii i poetyki. Powrót do realistycznej koncepcji literatury wynikał także z ówczesnych kryzysów społecznych, gospodarczych i politycznych, problematyka socjalna narzucała się artystycznemu opracowaniu, a realizm wydawał się najlepszym czy nawet nieuniknionym narzędziem do realizacji tego celu<sup>10</sup>. Realizm międzywojenny w naturalny sposób wyrastał z zaangażowania literatury lat dwudziestych

---

zdaniami chorwacki ekspresjonizm stał się punktem wyjściowym ruchu awangardowego na całym obszarze południowosłowiańskim.

<sup>9</sup>„Zenitizam zacijelo ne pada ex abrupto kao samonikla pojava, nego zato što je začet u zagrebačkom književnom i kulturnom krugu normalna je posljedica različitih avangardnih strujanja počam od Janka Polića Kamova i futurističkih profilacija, poglavito vezana uz časopis »Zvrk« (usp. Petrač, 1995), kojeg je rat, odnosno uništenje J. Matošića, njegova motora movensa, spriječilo da se ostvari, inače već u špaltama otisnut prvi broj (Pavlović, 1981). Međutim, informacije i tekstovi o talijanskom futurizmu bili su dosta iscrpni [...] tako da se mogla dobiti osnovna spoznaja o futurizmu, njegovim glavnim intencijama i poetičkim značajkama. To je tim važnije što i njemačka stručna i znanstvena kritika (W. Muschg, 1972) u vlastitom ekspresjonizmu vidi prepoznatljiv utjecaj futurizma, a priznaje ga i sam Walden” (Milanja, 2000, 187).

<sup>10</sup>W pracy *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej* Krystyna Jakowska (1992, 63) przychyła się do stanowiska, że było to raczej nieświadome pokrewieństwo literatury

i trzydziestych. Biedacy (*siromasi*) wkraczają do chorwackiego ekspresjonizmu w liryce Antuna Branka Šimicia (1898–1925; *ciklus o Siromasima*), Gustava Krkleca (1899–1977; na przykład *Bludnica na cesti*) czy Nikoli Šopa (1904–1982; już w pierwszym tomiku *Pjesme siromašnog sina* z 1926 roku), zatem jeszcze w okresie „właściwego” ekspresjonizmu, a nieco później u Dobrišy Cesaricia (1902–1980; wiersze: *Pjesma o kurtizani, Mrtvačnica najbjeđnijih, Predgrađe, Vagonaši, Cirkuska skica, Lijepa naša, Balada iz predgrađa*). Brzydota związana z biedą, odślaniana w wierszach wymienionych poetów (zwłaszcza Šimicia, Krkleca i Cesaricia), niewiele ma wspólnego z socjalnym zaangażowaniem sztuki lat trzydziestych, jest natomiast ściśle zespolona z ekspresjonistyczną estetyką, wynikającą z dążenia do estetycznego przewartościowania i ukazania prawdy o świecie i człowieku, prawdy, która daleka jest od piękna<sup>11</sup>.

W latach trzydziestych nietscheańskiego nadczłowieka czy Nowego Człowieka ekspresjonizmu, rozbity a nawet zwielokrotniony podmiot (po mistrzowsku zilustrowany w rozedrganym, dysharmonijnym wierszu Ulderika Donadiniego *Bolan san*) zastępuje mały człowiek, podczłowiek zaprzątnięty zmaganiem o przetrwanie. Nowy realizm/nowa rzeczowość/syntetyczny realizm/utyliarny realizm porzuca fundamentalną zasadę ekspresjonizmu, którą za Milanją nazywam antropo/subjektocentryzmem<sup>12</sup>, i przenosi swe zainteresowanie na człowieka sytuującego się na peryferiach miasta i społeczeństwa. Taką postacią jest Tonka Novoselova z noweli Augusta Cesarca, której akcja toczy się w austro-węgieskim Zagrzebiu przed pierwszą wojną światową. Wybór określonego czasu historycznego nie zmusza do konfrontacji z wydarzeniami i konsekwencjami wojny (a ekspresjonizm stanowił na nie bezpośrednią reakcję), może być zatem znaczącym sygnałem odwrotu autora od ekspresjonistycznego paradygmatu. W atmosferę tamtego czasu wprowadzają pierwsze akapi-

---

lat trzydziestych i końca XIX w., niż świadomie podejmowana tradycja oraz, że mamy do czynienia ze zjawiskiem ogólnościowym.

<sup>11</sup> Teksty awangardowe nie są tekstami mimetycznymi – podkreśla Flaker (1984, 23) – ich prymarną funkcją społeczną jest przewartościowanie estetyczne, z którym wiąże się przewartościowanie moralne i etyczne, a dopiero potem przewartościowanie socjalne. Ten rusycysta i komparatysta przywołuje stosowany w Polsce turpizm jako termin adekwatny do opisu awangardowej estetyki anty-piękna (Flaker, 1984, 25).

<sup>12</sup> „[R]iječ je o antropo/subjektocentiranosti kao strategiji lirskog subjekta/ja i instancije pripovjedača, »posredovan« likovima, u ekspresionističkoj prozi” (Milanja, 1995, 107).

ty kreujące niemal idylliczny chronotop niewielkiego miasta, gdzie życie toczy się w wolnym rytmie, lecz docierają już techniczne nowinki (np. kino), miasta, które ma świadomość przynależności do lepszej, pokojowej, ucywilizowanej części świata białej rasy (Europy), z kolonialnej perspektywy postrzegającej informacje o krwawych porachunkach na „dalekich i dzikich peryferiach” wśród „żółtych” i „czarnych”<sup>13</sup>. W sarkastycznym i ironicznym opisie sielankowego Zagrzebia nie brak wprawdzie żołnierzy (stróżów cesarskiego porządku), ale ich obecność nie wynika z jakichkolwiek zagrożeń, wydaje się – komentuje narrator – jakoby służyli do ozdoby, parady i flirtu.

Cesarec (1997, 16–17) opisuje kolorowe mundury domobranów, kanonierów, dragonerów i sanitariuszy, porównując ich do wielobarwnych ptaków lub samców puszających się przed samicami. Autor kieruje uwagę czytelnika na tory fizycznego determinizmu, wprowadza jednoznaczne odwołania do zwyczajów zwierząt, pozbawia swą bohaterkę woli działania, skazując ją na uległość wobec naturalnych popędów i motywacje biologiczne – zraniona pomówieniami sąsiadek o współzycie z ojczymem Tonka w staraniach o kawalera będzie działać jak zaślepiona samica. Obiektem westchnień samotnej bohaterki stanie się jeden z żołnierzy, przypadkowo spotkany kanonier Đuka, pierwszy mężczyzna, który zwróci na nią uwagę. W ocenie Tonki Đuka jest jak z obrazka: ma czarne oczy, filuternie podkrecony wąs i nosi krwistoczerwone spodnie, w których szczególnej ekspresji nabiera jego zadek (u Cesarca *tur*). Epatowanie „czerwienią siedzenia” wpisuje się w poetyckie strategie ekspresjonistycznych tekstów, które miały trafiać w sedno, nie licząc się uzusami języka. Wyrazista malarska plama czerwonego tyłka kanonierów to obiekt, za którym w zagrzebskim tłumie będzie się oglądać Tonka w poszukiwaniu Đuki. Po jedynym wspólnie spędzonym wieczorze, który w Tonce rozbudził nadzieję na wspólne

---

<sup>13</sup> „Bilo je to još u takvo predratno vrijeme kad se ljudima, pogotovo onima malima koji su poslije bili najvećom žrtvom, moglo činiti da su vodom pokršteni Evropljani za krštenje krvlju sposobni samo na dalekoj i valjda još divljoj periferiji svijeta, negdje tamo u istočnoj Aziji kad se radilo o žutim Japancima, ili u južnoj Africi kad se vodila borba sa, valjda crnima dok su u Africi, Burima.

U našem gradu, manjem tada za više od pola nego što je to danas, u gradu tek s počecima kino-civilizacije i revolver-progresa [...] živjelo se, barem prosječno uzeto, još malograđanski idilično” (Cesarec, 1997, 17).

życie, kanonier już nie pojawi się u jej boku, a podczas przypadkowego spotkania będzie udawał, że jej nie zna. Wykorzystanie kolorystyki wydaje się jeszcze silnie osadzone w wyobraźni ekspresjonistycznej, operującej mocnymi plamami i odwołującej się do skrajnych emocji. Przeswojone przez Cesarca ekspresjonistyczne strategie w omawianej noweli (zgodnie z dominantą czasu) powinny być podporządkowane naturalistycznym założeniom, mimetyzmowi i autentyzmowi. W odnarratorskich zwrotach do czytelnika pisarz lokuje swoją nowelę wśród form dokumentalnych, autobiograficznych, wspomnieniowych czy reportażowych, a zatem właśnie mimetycznych: piszę o Tonce, bo ją znałem, obserwowałem, bo z nią sąsiedowałem (Cesarec, 1997, 78, 98). Jednak (neo)naturalizm w noweli Cesarca „żyje niesamodzielnie”, współwystępując z obcą sobie poetyką ekspresjonizmu lub realizmu<sup>14</sup>.

**Crvene hlače, kričljive kao strasna**, nestišana ali smirenja željna **krv**, **modre** triko-hlače iz kojih se jasno ističu jaki **muškarački listovi** da te njima stegnu kao klijestima, **sabljica** koja zvecka i zvoni po asfaltu kao što to može zvoniti samo još srce (Cesarec, 1997, 18).

[P]romakla su već obadva ta vojnika mimo, tako da ih je mogla vidjeti samo još odstrag. Sunce je iza bloka kuća moralo upravo zapadati, stakla su se na susjednjim kućama rumenjela kao oblivena **krvlju**, a ne manje, još življe, crvenjela su se pred njom dva para hlača **dva crvena tura**, nalik na **velike crvene, razlivane pečate** (Cesarec, 1997, 32).

**[B]laženstvo crvenih turova** (Cesarec, 1997, 33).

Njegov **crveni tur**, kao i ostala tri, **zacrvenio se i zažario** još jednom jako u sjaju plinske svjetiljke a zatim ga je nestalo u rijeci prolaznika. No u njenoj duši razgorio je drugi žar, tijelom prostrujali i strujali srsi milinja, srsi nade, srsi vjerovanja: on će doći, on će doći! (Cesarec, 1997, 51).

Onda mu je u zapadu sunca tako **bljesnuo tur od crvenila** da ljepše nikad nije bilo ni samo crveno sunce kod zapada (Cesarec, 1997, 54; podkr. K.P.-M.).

Ekspresyjność narracji i wzmacnianie siły wyrazu są aż nadto widoczne. Zdecydowane „pociągnięcia pędzla”, ostre kolory, zwłaszcza krzykliwa, wszechobecna krwista czerwień, zmysłowość (może nawet zbyt trywialna), koncentracja na pośladkach kreują bohaterkę zdominowaną przez seksualność i determinowaną biologią.

<sup>14</sup>Henryk Markiewicz (1957, 210–211) o obecności naturalizmu w prozie międzywojennej pisał przed laty, że żyje on wcielony w obcą poetykę ekspresjonizmu lub realizmu socjalistycznego.

Od pierwszych stron dzieła zaznaczony jest ironiczny stosunek wszechwiedzącego narratora<sup>15</sup> do rzeczywistości i bohaterki. Wyekspozowanie sfery cielesnej, erotycznej (istotny symbol fallusoidalnej szabli), namiętności, pożądania tworzy rodzaj erotycznego determinizmu czy nawet animalizmu, który można uznać za odsłonę pozycji narratora, jego perspektywy oglądu rzeczywistości i głównej postaci utworu, starej panny, która – kierowana wyłącznie emocjami i pragnieniem zdobycia narzeczonego – zostanie pozbawiona zdolności logicznego myślenia. Nadmierne rozbudzona potrzeba cielesnego zaspokojenia wynika z osobowości bohaterki, która uwodzenie, potrzebę miłości i szczęście, które miłość niesie już „dawno, dawno” zapewniła sobie sama „pomoću same sebe, iz vlastitog tijela” (Cesarec, 1997, 26). Uwiarygodnieniem tezy, zakładającej, że w samej Tonce, jej somatyczności, pulsują tęsknoty, które gasi przez autoerotyzm, jest przypomnienie, że przecież podniet nie mogła czerpać z zewnątrz: ani o nich nie usłyszała, ani nie przeczytała. Tonka to bohaterka zdominowana przez instynkty, które ją rozpalają: „užežena, užagrena”; „drhtaj i uzbuna drmala joj je cijelim tijelom, samo da je ne sruši”; „Tonki je gotovo pregorjelo lice [...] pala sva u vatru [...], srdžba ju je spopala [...] Tako se sad sva rasplamsala, lice joj je bilo crveno” (Cesarec, 1997, 32, 44, 46). Gorączkowość, której wcieleniem jest Tonka, to jedna z cech charakterystycznych ekspresjonizmu.

Utylitarny realizm propagowany przez intelektualistów lewicowej orientacji, przeciwko któremu wystąpi Miroslav Krleža (słynny konflikt na literackiej lewicy zainaugurowany publikacją Krleży *Przedmowa do Motywów nad Drawy Krste Hegedušicia*, w 1933 roku), wymagał od

---

<sup>15</sup>Na koniec okaże się narratorem o ograniczonej wiedzy – wie tylko tyle, ile zaobserwował, nie zna losów Tonki po jej wyprowadzeniu się z kamienicy. Fingowana lub rzeczywista perspektywa autobiograficzna ma uwiarygodnić opowieść/historię, jednak czy nie jest ona budowana na plotkach złośliwych sąsiadek? – co dodatkowo podważa zarówno wszechwiedzę narratora, jak też obiektywizm i mimetyzm. Tego, co szeptały i powtarzały złe języki sąsiadów („zli jezici”, Cesarec, 1997, 18; „paučina fame”, Cesarec, 1997, 19), ona sama słyszeć nie mogła, ale czy opowieści te nie wpłynęły na obraz bohaterki? Czy zasadą narracyjną nie jest klimat plotki? Wprawdzie zdanie skierowane do byłych sąsiadek Tonki, w którym przekonuje, że nie była kochanką ojczyma („No Tonka ta žena nije bila – drage susjede, i vi, stara gospodice preko zida, ona to uistinu nije bila!”), Cesarec, 1997, 19) powinno przekonać czytelnika o przychylniej postawie narratora wobec niepełnosprawnej kobiety, jednak całość kształtu dzieła zdecydowanie podważa możliwość takiej konkluzji.



literatury zaangażowania socjalnego i propozycji rozwiązań problemów społecznych. W tak definiowaną misję sztuki Cesarec ze swym portretem Tonki i podlegającego egzotyzacji jej małomiasteczkowego środowiska z pewnością się nie wpisuje. Raczej, jak ekspresjonizm, pokazuje agonię świata mieszczańskiego (Hutnikiewicz, 1988, 75) nieznajdującego zrozumienia dla osoby z niepełnosprawnością, skoncentrowanego na wzajemnym uprzykrzaniu sobie życia, pomówieniach, kłótniach, bójkach, kradzieżach, procesach sądowych. „Pochylenie się” Cesarca nad losem niepełnosprawnej kobiety z niskiego szczebla społecznej drabiny owocuje usytuowaniem poza kulturą, karykaturalnym wyolbrzymieniem, a nawet wyśmianiem i napiętnowaniem – przede wszystkim bohaterki, ale także jej otoczenia (jak z magła)<sup>16</sup>. Podstawowym problemem Tonki jest jej duży niedosłuch, wprawdzie nie jest zupełnie **glucha** („strašno nagluha, gotovo gluha”, Cesarec, 1997, 20), lecz może wychwycić jedynie głośne wypowiedzi, a najlepiej, kiedy dodatkowo wspiera się czytaniem z ruchu warg. Ma również problem z wyraźną artykulacją. Narrator nie poprzestaje jednak na rzeczowej informacji, w zdania Tonki wplata niekontrolowane dźwięki wydobywające się z jej ust (najczęściej „e-e-ej”). Ich karykaturalność wzmacnia przez ośmieszające epitety bądź porównania do meczenia kozy. Niezbornosć wypowiedzi nasila się podczas wzburzenia kobiety, która właściwie nieustannie jest pod wpływem silnych emocji, niekiedy na granicy obłędu<sup>17</sup>, co odzwierciedlają krzyki, zgrzyty, gruchania, pomekiwania:

Kako **svi** nagluhi i gluhi, ona je, i kad je bila mirna, govorila glasom jakim **kao da viče**, a sad je taj glas premašio sama sebe i, što je naročito značajno za nj bilo, **podrhtavao je i tresao se** u grlu da je iz njega, neka nam bude oprošteno što kažemo, izlazio **meketav kao u koze** (Cesarec, 1997, 22).

[T]opao zanos joj je iz sviju žila ispeo u usta, i **zagrgutala je, zavečala** (Cesarec, 1997, 45).

[T]resao joj se glas, kao da je imala **špekulu u grlu** (Cesarec, 1997, 46; podkreślenia K.P.-M.).

<sup>16</sup> „[A]rtyści Nowej Rzeczowości wypracowali szczególną ikonografię upadku, przedstawiając kaleki i biedaków osadzonych w nieprzyjemnej przestrzeni miejskiego koszmaru” (Rybkowska, 2015, 97).

<sup>17</sup> Podobnymi stanami ekspresjonizm był mocno zainteresowany, jednak w tym przypadku nie chodzi o typowe dla ekspresjonizmu halucynacje, podświadome reakcje, zawieszenie na granicy snu i jawy, rozdwojenie osobowości, niesamowitą fantastykę czy metafizykę, autor nie wprowadza bohaterki w obszar nieświadomego.



Relacji z otaczającym światem nie może Tonka pogłębić poprzez medium pisma, jest bowiem także analfabatką. Głuchota bohaterki i utrudniony kontakt z otoczeniem determinują wyobrażenia o ubóstwie duchowym („głuchocom ograniczona duša”, Cesarec, 1997, 25) i prezentację jej świata emocjonalnego, sprawności intelektualnej („nije znala za logiku”, Cesarec, 1997, 83) a nawet wyglądu zewnętrznego. Stygmatyzacja i degradacja dokonują się tu zgodnie z założeniami ekspresjonizmu – przez urzeczowienie. Tonka dysponuje kształtami znanymi z obrazów Gustava Courbeta czy Petera Paula Rubensa, ale zostają one zdeprecjonowane przez uprzedmiotowiające porównania – piersi do kipiących garnków mleka, biodra do kontrabasu, nogi do masywnego walca/kołka:

A Tonka je bila, kako se to kaže, žena u naponu snage; nimalo kakav susičav i rahitičan tip iz današnjih modnih žurnala. Nešto malo doduše previše blijeda, kao opatica, sazdana je ona bila po tipu courbeovskih, rubensovskih žena. Mogla se ponositi jedrim, punim grudima koje su ispunjavale bluzu da se ta nad njima ispinjala kao vrhnje nad loncima zakipjela mlijeka; bedrima, da ta sa svojim oblim širinama nisu mnogo zaostajala za tamburaškim berdetom; nogama koje su tada, u vrijeme sukanja do zemlje, bile doduše skrivene, no bile krepke i punih listova [...] čvrste i masivne kao što su pokatkad čunjevi na kuglanama (Cesarec, 1997, 19–20).

Tonka odbiega od wzoru kobiecości, przy obfitości kształtów jest zbyt blada (jak zakonnica!). Bładość bohaterki z jednej strony kontrastuje z czerwienią żołnierskich zadków, z drugiej strony z jej rozognieniem w stanach wzburzenia, co znów wpisuje się poetykę ekspresjonizmu operującą dysonansem i kontrastem wewnętrznym. Wszechwiedzący narrator „zagłada” nawet pod długie suknie kobiety i jest w stanie ocenić nogi. I choć postura Tonki nie musi pociągać, to przecież mogłaby zostać wykorzystana w celach prokreacyjnych, akcentuje kilkakrotnie narrator. Była dobrą gospodynią, dbała o dom, dobrze gotowała, nadawałaby się do celów rozrodczych i do prowadzenia gospodarstwa. Sprowadzenie kobiety do roli rodzicielki i gospodyni domowej to sygnał do uruchomienia perspektyw interdyscyplinarnych: feministycznych, genderowych, postkolonialnych, antropologicznych oraz queer, które wydają się adekwatne także dla badań nad obrazem inwalidy w sztuce<sup>18</sup>. Tonka jest negatywnie

<sup>18</sup> „[S]ličnost s feminizmom očituje se na mnogim razinama, na primjer, razlika biološkog spola i uvriježenih kulturnih pretpostavki o spolu na kojima je feminizam u prvoj fazi

postrzeganą jednostką głównie ze względu na niepełnosprawność, wykluczający stosunek otoczenia odzwierciedla się w języku, w stosowanym wobec niej nazewnictwie, zwrotach bezpośrednio kierowanych do Tonki: „Gluha, lažljiva prasica, Mrcina jedna!, gluha kobila”; „Ti luda babo!”, „Budalo”; „glupačo jedna!”, „Glupava, gluha kravo!” (Cesarec, 1997, 23, 47, 50). Performatywna moc języka upośledzeniem obejmuje całą postać i osobowość Tonki, jej fizyczność i umysłowość (cf. Butler, 2006).

Głuchota jest niewidoczna, więc ostracyzm mógłby dotyczyć jedynie najbliższego otoczenia, gdyby Cesarec nie oszpecił również twarzy bohaterki. Ubytek (słuchu) staje się „znakiem rozpoznawczym”, tożsamością Tonki – wybrakowanej kobiety. Największym mankamentem jest jej twarz, ni to ładna, ni brzydka, różnokolorowe oczy oraz zadarty nos z narosłą na samym czubku, a do tego tępy wyraz twarzy:

ako Tonka u licu nije bila lijepa, nije bila ni tako ružna. Njene oči su bile doduše raznobojne, jedno oko plavo, drugo žuto, a obadva odviše izbuljena. Nos joj je bio previše malen, frnjast i s bubljicom na vrhu, i uopće joj je lice imalo neki tup i ograničen izraz (Cesarec, 1997, 20).

Niepełnosprawność jest zatem w utworze Cesarca stereotypowo powiązana z bezradnością, słabością, biedą, brzydotą, opóźnieniem, umysłowym upośledzeniem, „nienormalnością”<sup>19</sup>. Do wszystkich przywar Tonki Cesarec dodaje i tę, że jest wierząca, nawet więcej – to świętoszka i bigotka

inzistirao može se preslikati na razliku oštećenja i društveno oblikovanu kategoriju invalidnosti ili tezi da se tijela žena i tijela osoba s invaliditetom često shvaćaju kao manjkava, krhka, nedostatna. [...] Pitanja invaliditeta propituju se spram »gueer« teorije kao nevidljivog identiteta i ograničenja »izlaska iz ormara« ili razmatrajući slučajeve u kojima se invaliditet ne prepoznaje izvana, na temelju fizičkog izgleda. [...] Postkolonijalna teorija i istraživanja invalidnosti dijele metodologiju, jezik i metafore (na primjer amputacija kao gubitak djelatne moći pa i identiteta, izrezivanja, krvarenja), kao i iskustvo objektivizacije subjekata, oštećenih, oslabljenih i pasivnih tijela što nerijetko nose tragove nasilja” (Peternai Andrić, 2019, 145–147).

<sup>19</sup> „Sam pojam invaliditeta i njemu srodni pojmovi su uslijed duge upotrebe bitno obilježeni, stigmatizirani, te se invalidnost povezuje s konceptima negativnog predznaka među kojima su nemoć ili bijeda ili siromaštvo ili ružnoća ili slabost ili bolest, odnosno, uz invalidnost se vežu pojmovi poput zaostalosti, atavizma, prekida, sporosti, retardiranosti, slaboumnosti i drugi. Budući da se u širem diskursu invalidnost nerijetko pojavljuje zajedno s konceptom čudovišnosti, zazornosti, deformacije, devijantnog, poremećaja, abnormalnog [...] u upotrebi se mogu naći negativno obilježeni pojmovi kao: nenormalan, abnormalan, ometen, hendikepiran, defektan, slabouman, bogalj, kripl” (Peternai Andrić, 2019, 157). Okrešlenia

– co w perspektywie autora o lewicowej opcji cofa bohaterkę w mroki średniowiecza, między naiwne dzieci lub faryzeuszy (Cesarec, 1997, 26–27). I za tę jej przypadłość odpowiedzialność spada na niedosłuch, gdyż pozostała wierna kościelnym naukom, które słyszała do dziewiątego roku życia, czyli czasu utraty słuchu. Religijność bohaterki sprowadza się zresztą do zabobonów oraz strachu przed grzechem i piekłem. Targ i sklepy, w których Tonka robi zakupy, oraz właśnie kościół (szczególnie ulubiony nowo zbudowany kościół jezuitów, będący także przedmiotem ironii w noweli) to jedyne cele jej wyjść z domu. Z tej rutyny wyrwie Tonkę dopiero decyzja o rozpoczęciu starań o ukochanego, które mogą okazać się owocne w tłumnie odwiedzanym miejscu rozrywki – wesołym miasteczku – w które w okresie świąt i letnich niedziel zamieniało się zagrzebskie targowisko (*sajmište*). Zostało ono wprowadzone do ekspresjonistycznej literatury chorwackiej przez Mirosława Krleżę w jednoaktówce *Kraljevo* z 1915 roku, gdzie mowa jest o trzydniowym jarmarku corocznie organizowanym z okazji odpustu w katedrze. Odpustowy karnawał jest czasem obżarstwa, rozpasania seksualnego, zabawy (cyrk, kino, kuglarze) i tańca porywającego do swego kręgu wszystkich uczestników, także samobójców błakających się między światem żywych i zmarłych. *Sajmište* ucieleśnia wartości, których przeciwieństwem jest kościół. Krležiański *dans macabre* u podnóża zagrzebskiej katedry to część jarmarcznego/karnawałowego świata na opak, folgowania wszelkim zmysłom: smaku (obżarstwo i pijaństwo), wzroku (kino, cyrk, iluminacje świetlne), słuchu (muzyka kościelna i plebejska), pożądania (prostitutki) (Pieniążek-Marković, 2019, 502). Tonka daje się „zwieść” do wesołego miasteczka przez pierwszego mężczyznę napotkanego tuż za rogiem kościoła. Rozczarowany nieobecnością swojej dziewczyny żołnierz chce się Tonką posłużyć jako narzędziem zemsty na swej ukochanej, niedosłyszająca i ufna Tonka nie dostrzega kpin pod swoim adresem, oszołomiona jarmarczną wesołością i bliskością mężczyzny wierzy w jego szczerłość, szczęśliwy związek i miłość po grób.

W tę przestrzeń „napiętnowaną” w tekście Krleży oraz znaną z zagrzebskich obrzędów i jarmarcznej zabawy, mocno naznaczoną popędami i erosem, Tonka gnana jest przez namiętności, podąża jak lunatyk, wierzy,

---

przywołane przez badaczkę jednoznacznie wskazują na konotacje niepełnosprawności z szaleństwem. I tak też jest w przypadku Tonki.

że udaje się na miejsce spotkań samotnych kobiet i mężczyzn: „Tamo su bile panorame, vrtuljci, njihaljke, tamo se zbirao mladi, zabave a sigurno i ljubavi željan svijet; ljubavi željan, jer očito je u njemu bilo i takvih cura koje još nisu imale dečka, i takvih muškaraca – muškaraca! – koji još nisu imali cure...” (Cesarec, 1997, 29). Jeszcze nie potrafi pominąć nabożeństwa w kościele, ale kadzidła i organy tym razem jedynie mocniej rozbudzają jej pragnienia zmysłowe, a w świętym z kościelnego obrazu – postaci w zbroi i hełmie – widzi już tylko młodego, pięknego żołnierza, który obdarzy ją miłością.

Krv, krv, ta je igrala u Tonki... Pjesma, zlato, tamjan, orgulje, to je bilo još samo zato tu da joj kao kakva opojna smjesa mirodija i otrova tu krv samo još više omami. Više ni tijelom, kamoli duhom, nije bila prisutna u crkvi. Pred očima njezinima pleo se sajmišni šareni kovitlac, s vrtuljcima, panoramama, njihaljkama, vojnicima, i taj ju je vrtlog vukao k sebi, vukao kao slijepca sunce, mjesječnjaka mjesec, zabludjeloga zapažen put... (Cesarec, 1997, 31).

Tonka wkracza w świat kakofonii dźwięków, hałasu, szumu, szelestu wywoływanego przez muzykę, gwar tłumu, wystrzały, jej własne suknie, brzęczenie żołnierskich szabel i ostróg. Niewiele jednak słyszy i rozumie.

Komentując ekspresjonistyczne wiersze Cesarca z motywami socjalnymi, Milanja (2000, 116) pisał, że motyw osamotnionego człowieka nie wyrasta w nich ze świadomości społeczno-politycznej, lecz dominującego ekspresjonistycznego dualizmu słabego małego człowieka i jednostki zderzonych z urbanistycznym dynamizmem, kulturą, techniką i chaosem. Moim zdaniem, konstatacja ta pozostaje trafna również w kontekście dzieła *Tonkina jedina ljubav*. To właśnie chaos *sajmišta*, wynalazki techniki, z którymi Tonka spotyka się po raz pierwszy, jej pierwszy film oglądany na ekranie objazdowego kina, ówczesna kultura zabawy pogłębiają osamotnienie i wyobcowanie bohaterki. W opisach wesołego miasteczka najmocniej dochodzą do głosu ekspresjonistyczne strategie: dynamizm, symultanizm, chaos, wrzenie, dysharmonia dźwięków, kolorów, ruchu. „«Fihplac»! [...] vreo je ključao, upravo tulio i rikao od boja, zvukova i pokreta” (Cesarec, 1997, 38). Wynaturzenie i zezwierzęcenie znajdujące ujście na *sajmištu* – czemu dawał wyraz także Krleża we wspomnianym dramacie *Kraljevo* – właściwie zawiera się już w jego zagrzebskiej, zapożyczonej z języka niemieckiego nazwie, *Fihplac* to targowisko bydłem.

Do zwierzęcego zachowania porównane jest też działanie mechanizmu kinowego, którego elementy „sukću, sukću, fućkaju i sukću kao bijesna zvijer” (Cesarec, 1997, 39). Na szalony, niepojęty świat karnawałowej atmosfery składają się huśtawki, karuzele, kino, muzykanci, karły, klauny, kobieta z wężem, zwierzyniec, panoptikum, strzelnica, fotografowie, „diable pożerające ogień” (Cesarec, 1997, 39) oraz przedstawiciele wszelkich grup społecznych. Udział w ucieszach budzi w bohaterce sprzeczne uczucia, od radości, uniesienia, chęci całkowitego zapomnienia się po strach, stupor, niemoc:

Strah, vrtoglavičan strah, [...]... Dosta, dosta – gurao joj se na usta krik, no i usta su bila stegnuta, mrtva, ukočena [...]... Strah pred padom miješao se u njoj bunovno i ludo sa porivom slasti da tu legne, pa ma se onda dogodilo šta god se hoće – šta god hoćeš ti, moj dragi, mili, jedini (Cesarec, 1997, 43–44).

Nieznane jej dotąd odczucia oddalają bohaterkę od rzeczywistości i przenoszą w świat nierzeczywisty. Wnioski płynące z przeżyć na jarmarku dają się podsumować słowami Cvjetka Milanji (2000, 121), choć dotyczą innego okresu twórczości Cesarca i innych realizacji gatunkowych, to mówią o doświadczeniu strachu wynikającego z samotności i rozpaczy zagrożonego bytu ludzkiego, uczuciu bezsilności i wystawieniu na działanie nieznanymi sił. Doświadczenia te wpisują się zatem ciągle w ekspresjonistyczny paradygmat, stanowiąc efekt „kondycji opóźnienia” bądź rodzaj ekspresjonistycznej ariergardy. W dziele brak takich typowych dla ekspresjonizmu strategii, jak patos, ekstaza, wizyjność, metafizyka, abstrakcyjność, utopijna projekcja w przyszłość (Flaker) i wiara w postęp, ale też brak przekonującego realistycznego obrazu. Cesarec pozbawia swą bohaterkę zdolności logicznego myślenia, racjonalnej oceny sytuacji, rozpoznawania osób – twarz „swojej” sympatii dostrzega ona na pudełkach pasty do butów z wyobrażeniem jakiegoś żołnierza, a kiedy sąsiadkę odwiedza narzeczony Đorđe, Tonka uznaje, że to jej ukochany Đuka, którego właśnie skradła jej przybyła z Belgradu, podła nie-Chorwatka i nie-katoliczka(!). W rozrachunek Tonki z oczywistą (w jej odbiorze) niesprawiedliwością włączy się cała kamienica, co doprowadzi do lawiny groteskowych i tragikomicznych scen (kłótnia i bójka w scenerii wywróconej balii z praniem i podeptaną bielizną). W odnarratorskim komentarzu mowa jest o metaleptycznym przeniesieniu teatralnych scen do rzeczywistości.

Rzeczywistość metaliteracka miesza się z refleksją o niej (Mitosek, 2002, 25), ekstradiegetyczny narrator wkracza do świata (meta)diegetycznego (Genette, 1972, 244): „smiejsza i żalosna komedija – u koju kao da se, poradi kobne (ili i uobražene) sličnosti dvaju muškaraca, u domaćem, malom izdanju, prenio u život kazališni trik iz kakve talijanske renesansne **lakrdije** – ta komedija, ili još najbolje tragikomedija” (Cesarec, 1997, 82; podkr. K.P.-M.).

*Lakrdija* na progu chorwackiej awangardy (1908) została wprowadzona do literatury przez Janka Policia Kamova (1886–1910), który tak właśnie gatunkowo definiował swoje krótkie teksty prozatorskie. Termin ten Patrycjusz Pająk (2003, 34) tłumaczy jako psychoburleska, a chodzi o utwory, w których – jak w całej twórczości Kamowa – dominują kategorie deformacji i rozpadu: moralności, relacji międzyludzkich, rodziny, podmiotu, społeczeństwa, a bohaterami rządzą popędy i podświadomość. Cesarec wprowadza do swojej noweli takie, obecne u Kamova problemy i kategorie, jak uzależnienie zachowania bohatera i jego relacji z otoczeniem od określonego elementu wyglądu zewnętrznego, reakcje na egzystencjalne zagrożenie i strach, z kategorii estetycznych – komizm, tragizm, groteskę i brzydotę, a gatunkowych – satyrę, farsę czy tragikomedię. W ten sposób wyprzedzający awangardę Kamov i ariergardowy Cesarec psychoburleskami wyznaczają początek i koniec chorwackiej awangardy (jeśli zapomnimy o nadrealistycznej działalności Radovana Ivšicia czy Drago Ivaniševicia).

Przerysowania w portrecie Tonki czynią z niej postać karykaturalnie zniekształconą, nierealną, w pewnym sensie jak z najsłynniejszego obrazu Edvarda Muncha. Jej usta także otwierają się do krzyku, ale upośledzenie słuchu i mowy powodują, że wydobywają się z nich zdeformowane dźwięki, rozpacz narasta, a obraz nędzy, niezrozumienia, wyobcowania potęguje się. Wśród hałasu i chaosu kamienicy, w której mieszka, i *sajmišta*, które wyrwa ją na chwilę z samotności, świat bohaterki zanurzony jest w grobowej ciszy, a próby wyjścia z niej kończą się karykaturalnymi scenami. Jej kreacja – w moim odczuciu – wiąże się jeszcze z awangardową strategią estetycznego przewartościowania. Nie wnिकam w intencje autora i nie zajmuje mnie, na ile świadomie jego deformacja postaci wynika z zanurzenia w ekspresjonistyczno-awangardowej poetyce. Zewnętrzna i wewnętrzna brzydota, wynikające – w ujęciu Cesarca – z jej niepełnosprawności,

a także brzydota otoczenia Tonki, którego nie sposób opisać w tym krótkim artykule, nie tylko – jak w utworach awangardowych – wywracają pojęcia „piękne” i „brzydkie”, ale także zasady logiki i racjonalizmu (cf. Flaker, 1984, 26). Tonka zanurza się w paranoicznych wyobrażeniach, które sytuują ją „na krawędzi rozumu”. Jednak awangardowe pozytywne wartościowanie alogiczności, szaleństwa, pozarozumowego (*zaum*) Cesarec wyzyskuje do deprecjonowania postaci, którą *nota bene* traktuje jako *pars pro toto*, Tonka zachowuje się przecież „jak wszyscy głusi”. Czy Cesarec ośmiesza także awangardowe przekonania o wyższości „pozarozumowego”, alogicznego języka, który daje szansę na dotarcie do wyższych struktur świadomości? Czy ośmiesza awangardowe przekonania o wyższości dziecka i człowieka prymitywnego nad skażonym przez kulturę i cywilizację dorosłym? Być może. Wówczas wpisuje się także w awangardową postawę odrzucenia i negacji tradycji, ale nawet jeśli Cesarec nie prowadzi świadomego dialogu z awangardą, to jego obraz przygłuchej kobiety niewiele ma wspólnego z realistycznym i mimetycznym odbiciem rzeczywistości. Jest rodzajem estetycznej i etycznej prowokacji oraz zde-maskowaniem (niby)idyllicznego obrazu Zagrzebia – miasta/społeczeństwa nietolerancyjnego dla inności (niepełnosprawnych), obcych (Serbek), osób innego wyznania (prawosławie), zaściankowego, choć przekonanego o swej cywilizacyjnej wyższości. Tonka jest ofiarą takiego społeczeństwa, ale równocześnie jego częścią. Estetyczna i moralna prowokacja dotyczy portretu niepełnosprawnej kobiety oraz „niesprawnego” społeczeństwa i przerażającego miasta.

## Literatura

- Becker, S. (2000a). *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*. Köln: Böhlau.
- Becker, S. (2000b). *Neue Sachlichkeit*. Bd. 2: *Quellen und Dokumente*. Köln: Böhlau.
- Becker, S., Weiß Ch. (Hrsg.). (1995). *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03575-2>.
- Boškov, Ž. et al. (ur.) (1971). *Jugoslovenski književni leksikon*. Beograd: Matica Srpska.
- Butler, J. (2006). *Krytycznie Queer*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Tłum. A. Rzepa. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 530–550.



- Cesarec, A. (1997). *Tonkina jedina ljubav. Sin domovine*. Oprac. H. Sablić. Vinkovci: Riječ.
- Czapik-Lityńska, B. (1996). „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowińskiej awangardy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Flaker, A. (1984). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, A. (1986). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Gazda, G. (1987). *Avangarda – nowoczesność i tradycja*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Le Seuil.
- Grüttemeier, R., Beekman, K., Rebel, B., (eds) (2013). *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*. *Avant-Garde Critical Studies* 29. Amsterdam – New York: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401209090>.
- Hutnikiewicz, A. (1988). *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jakowska, K. (1992). *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*. „Pamiętnik Literacki” 83/3, s. 61–94.
- Kornhauser, J. (1994). *Literatury zachodnio- i południowosłowińskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kornhauser, J. (2005). *Reinterpretacja tradycji w postjugosłowińskich pracach historycznoliterackich*. W: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowińskich po 1995 roku*. Red. M. Dąbrowska-Partyka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 423–472.
- Markiewicz, H. (1957). *Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 195–232.
- Michalski, S. (1994). *New Objectivity*. Cologne: Benedikt Taschen.
- Milanja, C. (1995). *Ulderiko Donadini i ekspresjonizam. (Ekspozitorni tekstovi i pjesnički diskurs)*. „Republika” nr 3–4, s. 105–119.
- Milanja, C. (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Mitosek, Z. (2002). *Mimesis – między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 1, s. 25–46. <https://doi.org/10.14746/pt.2002.1.2>.
- Nemec, K. (2002). *Hrvatska ekspresjonistička proza*. W: *Ekspresjonizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. Red. C. Milanja. Zagreb: altaGAMA, s. 85–96.
- Pająk, P. (2003). *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej*. Warszawa: Elipsa.
- Peternai Andrić, K. (2019). *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*. Zagreb: Intermedia.
- Pieniążek-Marković, K. (2019). *Karneval s mrtvacima (Miroslav Krleža Kraljevo)*. „Slavica Wratislaviensia” nr CLXVIII, Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13, Tanatos 2, s. 495–505.
- Poggioli, R. (1962). *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Rybkowska, A. (2015). *Nowa Rzeczowość w perspektywie teorii awangardy Petera Bürgera*. „Estetyka i Krytyka” 38 (3/2015), s. 87–105.



- Schmied, W. (1978). *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*. London: Arts Council of Great Britain.
- Šicel, M. (2009). *Povijest hrvatske književnosti*. Knj. V: *Razdoblje sintetičkog realizma (1928–1941)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Tešić, G. (1991). *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*, Novi Sad: Svetovi–Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Wierzbicki, J. (1992). *Awangarda. Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, s. 20–30.



Ярослав Поліщук  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
yarpol@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-9081-7900

Data nadesłania tekstu do redakcji: 30.10.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 03.12.2019

## Маска „одеського бомонду”: поезія Бориса Нечерди

ABSTRACT: Polishchuk Yaroslav, *Maska „odeskoho bomondu”*: *poezia Borysa Necherdy* (The Mask of the “Odessa Beaumont”: Poetry of Borys Necherda). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 195–208. ISSN 2084-3011.

There are analysed in the article writings of the Ukrainian poet Borys Necherda (1939-1998). He was the original writer of the generation of 1960<sup>th</sup> and made brave experiments with the artistic word. Necherda as an author balanced between the official literature and the literature of the underground. There are a lot of unconventional features in his poems such as colloquial vocabulary, elements of slang, journalism, mixing of discourses and various means of rhetoric. That was a reason that Necherda’s writings were not appreciated during his life. Only nowadays after the poet’s death we have the possibility to re-read it from new points of view. This writings evidence a process of vanguard experimenting. In an original way they present a local peculiarity of a place: the poet become the voice of the „Odessa Beaumont”, choosing masks for his lyrical subject.

KEYWORDS: poet; experiment; socialistic realism; underground; slang

Для літератури ХХ століття авангардистські експерименти були дуже важливою формою бунту проти традиції, а також естетичного оновлення. У слов’янському світі вони нерозривно пов’язані з ефектом революції в Росії 1917 року, що відкрила широкі можливості для творчого експериментування, принаймні у 20-х роках ХХ століття, а також – у 60-х та 80-х, коли ідеологічний тиск режиму був помітно ослабленим. Про місце авангарду в радянському мистецтві досі тривають фахові суперечки: одні дослідники ставлять його дуже високо, інші ж оцінюють як епізод у розвитку радянської культури, зокрема на етапі її активного становлення після революції та радикальної зміни суспільного ладу (*Авангард*, 2010). Борис Гройс висловив цікаву думку, що радянський авангард був фактично стратегією „компенсаторною”

оскільки прагнув заново творити світ, який уже пережив руйнування, тобто революцію, зречення традиції, обезбоження (Гройс, 1993, 21). Останнім часом почастишали спроби розширювати і деталізувати різноманітні контексти авангардної творчості – як у зіставленні різних національних літератур, так і в інтермедіальних проекціях, що виявляють засяг функціонування експериментального мистецтва<sup>1</sup>. Це, поза сумнівом, корисний досвід, який дає можливість поглянути на експериментальну творчість по-новому, відкрити в ній недооцінений свого часу потенціал.

Така настанова сприяє переосмисленню бунту 60-х років у радянській літературі, адже в ньому проявилися виразні ознаки авангардного мистецтва. Новаторство форми – один з пріоритетів покоління шістдесятників, хоча досі їх традиційно сприймають більше як демонстрацію громадянської позиції та спробу лібералізації ідеологічного контролю (Воронков, 2005, 168–169; Сверстюк, 1993; Тарнашинська, 2010; Гундорова, 2004).

Разом із тим слід зауважити, що стрімкий розвиток нових медіа ставить на порядок денний перегляд естетичних практик минулого. У зв'язку з цим варто переосмислити значення авангардистських бунтів, що мали місце упродовж двадцятого століття. Вони не тільки ставили за мету руйнування традиційної ієрархії цінностей у мистецтві, а й запропонували – як своєрідну альтернативу – різноманітні форми перформативної поетики. І якщо у межах свого часу відважні експерименти авангардистів не мали великого успіху, а їхні твори виявилися надто складними для зрозуміння, то з позицій сучасності – враховуючи стрімкий розвиток гуманітарних наук, інтердисциплінарних студій та інформаційного простору взагалі – проявляється потреба їх перечитування та нової інтерпретації. З огляду на таку затребуваність американський дослідник Пол Стівенс (Paul Stephens) пропонує повернутися до оцінки поезії двадцятого століття та спробувати з'ясувати, що „темні” тексти представників авангардних течій у мистецтві стають зрозумілими, якщо будемо їх перечитувати зі свідомістю

<sup>1</sup> Як приклад можна навести цікаву видавничу серію, запроєктовану Європейським університетом у Санкт-Петербурзі (*Литературный авангард*, 2018; *Трансатлантичний авангард*, 2018; *Михайль Семенко*, 2016). Також характерні видання-білінгви (*Български поетически авангард*, 2018; *Український поетичний авангард*, 2018).

величезних змін у галузі медіальних технологій ХХІ століття. Адже авангардисти шукали шляхи визволення мистецтва від „лінійної” мови та жорстких сенсів, закріплених у слові. Їх цікавили передусім можливості „ремедіації та перекодування”, присвоєння нових засобів вираження, тобто медіатехнік (Stephens, 2015, XV).

Творчість Бориса Нечерди (1939–1998) належить до найцікавіших здобутків української експериментальної поезії другої половини ХХ століття. Народжений на Житомирському Поліссі, поет замолоду прибув до Одеси, де навчався в інституті інженерів морського флоту. Здобувши освіту, назовсім залишився у причорноморському місті. Талант до слова привів його до журналістської та письменницької професії. Борис Нечерда працював у редакції обласної молодіжної газети, був секретарем місцевого відділення Спілки письменників, а пізніше редактором Одеської кіно- й телестудії. За життя він устиг видати дванадцять поетичних збірок, а також роман *Смерть кур'єра*. Публікувався головно в одеському регіональному видавництві „Маяк”, починаючи з першої збірки *Материк* (1965). Шлях до визнання виявився нелегким: поета рідко публікували в Києві – ймовірно, під тиском негласної заборони, як покарання за те, що окремі його поезії побачили світ на Заході. Уже сама спроба вирватися поза межі соцреалізму була для влади неприйнятною. Адже в ті часи, як слушно писав Міхал Гловінський (Michał Głowiński), підпорядкування поезії ритуалові було її основним визначником і принциповою властивістю, і в цьому підпорядкуванні проявлялася цілковита підлеглість літератури, її пригноблений статус (Głowiński, 1992, 121).

Скрутні для творчості часи, що аж ніяк не сприяли вільній самореалізації цього самобутнього майстра, наклали на його твори безумовний відбиток. Зрештою, не тільки на творчість, а й на життєву поставу поета, який мав неоднозначну славу серед сучасників, вдаючись до розіграшів та прикидань, що не завжди знаходили розуміння у співрозмовців. Таку манеру поведінки поета можна пояснити кількома чинниками. По-перше, вона була своєрідною маскою, яку ця людина одягала в житті, щоби приховати свої щирі наміри, не видати себе перед тими, хто їх не здатен зрозуміти. По-друге, дотепність і легковажність, яку Борис Нечерда показував у спілкуванні, виявляє органічне

засвоєння того характерного одеського стилю, в якому крутійський образ завжди був однією з найпопулярніших гримас і за ним людину легко ідентифікували в цьому місті. По-третє, це була властива форма втечі від ідеологічного пресингу, від його категоричного імперативу й догматичної однозначності, яка оточувала поета в щоденному побуті, зокрема в газеті чи спілці письменників. Важливо було виходити поза рамки офіціозу, щоб хоч якось уберегти клаптик приватного простору, в якому можна було реалізуватися творчо.

Існувала ще одна причина великого дискомфорту, що його відчував Борис Нечерда і виражав у примірянні іронічної маски. Це екзистенційний стан пустки, яку він бачив у довоколишній атмосфері. Бути українським поетом в російськомовному місті, до того ж активно російщеному вже новою повоєнною владою, що мало не в кожному жесті мовно-культурного українства вбачала прояв інакодумства та політичної загрози, означало приректи себе на роль ізгоя й блазня. Українське середовище було назагал слабким і розрізненим, а найгірше, що воно мало характер обмеженого й кволого гетто, яке влада в будь-який момент могла зруйнувати. Поет пронизливо відчував цей стан пустки: як творець він дуже потребував зовнішньої реакції, публіки, уважного читача, однак, за поодинокими винятками, на такого читача розраховувати не міг.

Сентенція про те, що життя схоже на театр, давня. Проте в цьому театрі бувають різні ситуації й різні актори. Видатний американський соціолог Ервінг Гофман (Erving Goffman) вважав, що одні відіграють свою роль на сцені життя натхненно й щиро, а інші виказують при цьому певну дистанцію щодо взятих на себе соціальних ролей (Goffman, 1981, 54). У цій типології Нечерду слід було би зарахувати до другої категорії – іроністів і „циніків”, що не викликають у спілкуванні цілковитої довіри й нерідко приречені на нерозуміння та самотність. І того, й іншого в його житті не бракувало. Та замість пафосних зізнань, що відгнали би фальшем, поет обрав усмішку дотепника, який прагне навіть у безнадійній ситуації бачити промінь світла. Ось він обігрує стан загального контролю та шпигування, яких добре зазнав, а також акуратно насміхається з радянського патріотизму, пародіюючи у вірші *Зодіак* (1979) поетичні рядки Александра Блока про відданість Батьківщині:

Хоч який улаштуйте трус,  
а зловмисля –  
не маю віддавна!  
Впізнаю тебе, спосна Русь,  
і – склотарно вітаю (Нечерда, 1991, 304).

Борис Нечерда був „незручним” автором, який не зумів уписатися в політичну й культурну кон’юнктуру свого часу – пізньорадянського періоду з властивими йому культурами й культіками, фальшивість яких ставала все більш очевидною в суспільному просторі. Тому він був змушений вибирати хитку тактику виживання – поміж показною лояльністю супроти системи та прихованою опозицією щодо неї. Це пояснює той факт, що творча спадщина Нечерди нерівна, далеко не все в ній витримало випробування часом. Його сміливі експерименти, що полягали у змішуванні стилів та дискурсів, у впровадженні в поезію елементів поточного мовлення, сленгу, публіцистики, гротеску тощо, не могли розраховувати на масовий успіх. Борис Нечерда став переконаним адептом культурного руху шістдесятників, засвоївши одну з найважливіших його заповідей як „явища відкритого способу мислення” (Лесь Танюк). Це й вело письменника шляхом творчих пошуків, хоча в ті часи складно було визначити орієнтири й здобути свідомість певного шляху. Адже молоде покоління не мало виразної програми дій, його захоплювала сама атмосфера суспільної відкритості, що дозволяла на волевиявлення молоді. Великі амбіції не покривалися свідомістю вибору чи моральною відповідальністю за нього. Згаданий вище Лесь Танюк у щоденнику тих часів відверто зізнавався в наївності уявлень про мету покоління та майбутнє тогочасного суспільства. Він писав:

Ми все-таки виявилися дітьми доби, виплеканими у позитиві... Нам забракло і знань, і досвіду, і волі. Лише тепер дещо починає нам прояснюватися. Винні в тому зазвичай і вони, наші батьки й наставники, які надто глибоко ховали від нас своє рабство й свою розтопаність. [...] Ми їм дані для спокути й самовідновлення. Саме тому вони в кожного з нас так уважно вдивляються, – хто ми, чи здолаємо принести нову добу, чи так само заграємося (хай навіть криво) з добою старою (чи переходною, по суті, це одне і те ж) – і підпорядкуємося їй (Танюк, 2004, 430–431).

Вихований на ліберальних ідеях шістдесятих років, Борис Нечерда також поділяв ілюзії й наївність свого покоління, що визначило його

непросту творчу долю. Адже не зробив високої партійної кар'єри, не став трубадуром влади, не зазнав від неї відповідних преференцій та соціальних благ. Він навчився ставитися до слова відповідально, що можна помітити вже в ранніх поетичних спробах. З іншого боку, умови життя поета не сприяли його інтегруванню в ширшу спільноту, яку становили найактивніші шістдесятники, що зустрічалися в Києві та Львові. Одеса пізньорадянських часів, у якій йому довелося реалізувати свій творчий потенціал, була зведена до статусу провінційного міста. До того ж, національна політика Радянського Союзу маргіналізувала постать українського літератора в Одесі. Саме такий стан зафіксовано в поетичних текстах 1960–1980-х років, а також в інтерв'ю Бориса Нечерди. Комуністична влада не сприймала його внутрішньої незалежності та відстороненості і по-своєму мстила за це.

Своєрідна ізольованість одеського поета, що складалася і з об'єктивних, і з суб'єктивних причин, вела його трудною дорогою пошуків новаторської форми. У ранніх творах Борис Нечерда виступив як типовий представник свого часу й покоління. Однак, на відміну від багатьох сучасників, він не зупинився на цьому, не залишився наївним співцем селянської ідилії та „босоногого дитинства”, а почав експериментувати, залучаючи широке коло інтелектуальних тем та образів, а також дедалі пильніше приглядаючись до урбаністичного середовища. Ці два мотиви – **інтелектуальний** та **урбаністичний** – вирізняють його лірику й роблять її легко пізнаваною серед творів тієї доби. Про драму творчої самореалізації поета випадало б говорити окремо, адже він по-справжньому розкрився перед читачем лише в останні роки життя, після ліквідації цензурного тиску. Дев'яності роки ХХ ст. – це час видання підсумкових книг поета: 1991-го вийшло його *Вибране* в Києві, а 1998-го з'явилася остання прижиттєва книжка. Збірка Бориса Нечерди *Остання книжка* (1998) стала не тільки своєрідним узагальненням його творчих пошуків, а й творчим заповітом, адже її автор уже завершував свою земну дорогу. Ця книга – „підсумок, сповідь, остання розмова того, хто відходить – найбільш відверте і зріле з усього, що він написав до цього” (Степанов, 2001, 286).

Борис Нечерда цікавий тим, як свіжо й оригінально він відобразив культурні топоси Одеси, як пластично показував неповторний



колерит цього міста. Очевидно, вплив Одеси на його творчість не був однозначним, так само, як неоднозначні віддзеркалення міста в його поезії. Поет психологічно більше тяжів до села, ностальгував за своєю поліською батьківщиною. Однак і південне місто прийняв та привітав, вишукуючи в ньому неповторні та яскраві деталі. Це середовище давало йому добрий матеріал для поетичного експериментування, передусім на рівні оригінальної лексики – елементів сленгу та міського фольклору. І в характері, і у звичках, і у властивому „хуліганстві” поета, про яке зазвичай згадують автори споминів (Жиленко, 2011, 124), можна вбачати відгомін одеської локальної культури, що завжди відзначалася гумором, іронією, позірною легковажністю, недовірою до штучної патетики й надмірного офіціозу. Влучну характеристику Бориса Нечерди залишила у спогадах Ірина Жиленко: „Він дуже цікавий хлопчик, артистичний, і пише гарно... Балакун невгамовний. Одесит!” (Жиленко, 2011, 526). Той факт, що в товаристві поета сприймали як одесита, засвідчує, наскільки органічно він засвоїв місцеву культуру й наскільки природно в ній почувався. Підсумовуючи творчість поета в передмові до першого повного видання його творів, відомий критик Михайло Слабошпицький зокрема пише: „Нечерда, сам того не бажаючи, все зробив для того, щоб його не трактували всерйоз. Так і пройшов він стороною обіч усього визначального, вирішального й завершального в українській радянській літературі” (Слабошпицький, 2004, 6). Постава, що й казати, нетипова, і вона вимагала вироблення нетипової поведінкової лінії в умовах, які не можна назвати сприятливими.

У віршах Бориса Нечерди подибуємо живий відгук на стихію „одеського бомонду”, який продовжував існувати в місті, попри нагінки влади, й мимовільно становив, що не кажіть, певний осередок вільнодумства. Поет оригінальний і переконливий у тому, як невимуснено представляє це міське середовище, яке завжди репрезентувало Одесу, хоч і не з кращого боку, бо його слава корелювала зі скандалами та злочинами. Варто додати, що писати (тим паче – публікувати) вірші про „блатних” було не прийнято, адже подібні сторони життя міцно замовчувалися в радянському просторі. Нечерда це не просто робить, а й робить майстерно, до того ж, „перекладаючи” мову своїх непевних героїв українським сленгом, який сам на ходу конструює.

Як ся маєш, одеський бомонд,  
що новенького нині на голці,  
хто вже сів, хто ще сяде в тюрмонд  
по причині стрільби і негодій?  
Ах, як хороше та й хороше  
цілуватися за гаражем,  
а затим римувати в квартирі  
дві ракети з одним рекетиром.  
Все, приїхали, не каверзуй,  
коли скажуть на мові шовковій:  
розпрягайте, пожалуста, коні,  
єслі хочете жрать ковбасу» (Нечерда, 1991, 331).

Ідеологічний злам 1960-х років заклав у свідомості Нечерди настільки значний потенціал, що уможливив не тільки молодечий бунт, як у багатьох ровесників, а й поступове шліфування світоглядно-естетичних позицій у застійні роки. Недаремно дослідники кваліфікують його як самотній ліберальний рух, що мав присутній вплив на подальшу долю радянського суспільства (Касьянов, 1995, 12) й, урешті, зумовив остаточний занепад Радянського Союзу. Від руху шістдесятників поет узяв соціальну заангажованість, активну громадянську свідомість, відкрити, трибунну риторику і безапеляційність морально-етичного вибору, що проявляється в цілій його творчості. Відомо, що молоді діячі цього покоління позиціонували себе саме як активні поборники загальних гуманістичних цінностей. Вони

не перебували поза соціумом, вони жили його проблемами й потребами, були включені в нього всією мірою екзистенційного пережиття. Інша річ, що через свою нелояльність до тоталітарного режиму вони не мали адекватного їхньому інтелектуальному й фаховому рівневі соціального статусу, що вилилося згодом у демонстративне відчуження окремих з-поміж них від його інституцій (Тарнашинська, 2010, 14–15).

Творчий шлях одеського літератора можна вважати дорогою вироблення власної поетики навмання, до того ж у нелегких, а нерідко й драматичних зштовхуваннях з культурно-політичними реаліями доби. Б. Нечерда не став дисидентом, але не став також придворним поетом, що пише банальні дифірамби на догоду владі. А саме такі два радикально відмінні вектори виявило його покоління, покоління шістдесятників, у 70-80-х роках ХХ ст. (Гундорова, 2004, 5), коли

настав час рішучих випробувань. Його шлях – нетиповий, але також по-одеському колоритний. Це шлях хисткого балансування поміж радянською (на той час загальнообов’язковою й неунікненою) та м’яко-опозиційною ідентичністю. Це той шлях відособлення й незаангажованості, який проторювали автори, що не вписалися в офіційно визнане шістдесятництво й формували культуру андеграунду (Меднікова, 2002, 115–117), – „київська школа” чи львівська група авторів альманаху „Скрина”. Вони вчилися жити й творити в умовах несвободи, ігноруючи систему загального контролю, виходячи з-під її впливу.

Щоби ввести в оману компартійну цензуру, поет обрав тактику маски, іронічного відсторонення – так, аби за ними не могли ідентифікувати справжню сутність його творчої особистості. Він змушений був одягати маски та міняти їх, „щоб ніхто не здогадався, як йому ведеться насправді. Не модно й не престижно було для радянських поетів болісно рефлексувати – треба було оспівувати й возвеличувати” (Слабошпицький, 2004, 6). Той, хто не хотів оспівувати, мусив надійно маскуватися перед викриттям. Ліричний герой Бориса Нечерди виробляє іронічну й, що важливіше, самоіронічну поставу, цілком несумісну з офіційно проголошеною партійною програмою свідомого громадянина СРСР. Такий герой виразно дистанціюється від офіційного пафосу і представляє радше зворотню перспективу соціалістичного реалізму – людини-ізгоя, маргінала, люмпена. Симптоматична в цьому плані поезія *Ліричний відступ від поеми*, що увійшла до другої збірки *Лада* (1965). Самоіронічна позиція ліричного суб’єкта химерним чином, але досить-таки адекватно відображає сумні соціально-побутові реалії свого часу, але не менш промовисто відбиває й погляд на них поета, що не збирався ставати трубадуром режиму заради шматка хліба:

Доблесно пишучи *Ладу*,  
 мушу докласти ума:  
 якось прожить на зарплату,  
 котрої в мене нема.  
 От і кручуся відважно –  
 вкупі з бичами в порту  
 зброю на Кубу вантажу,  
 цитрус (на продаж) краду.  
 Статки копичаться! Сиріч

загодя вже, восени,  
справлю нові мокасини  
і, якщо вдасться, штани.  
Сяй мені, зірко з рубіна!  
чуюся дуже, незле,  
переживу безробіття  
двох працездатних щелеп (Нечерда, 1991, 63–64).

У тогочасній ієрархії цінностей поет не претендує на провідне місце. Більше того, він свідомий того, що є вигнанцем на власній землі, блазнем без права говорити серйозні речі. Матеріальний стан, коли доводиться жити без прописки й переховуватись від влади, стає тут метонімією стану буття, в якому ліричний суб'єкт відчуває себе чужим і зайвим. За блазеньською маскою поет приховував чутливу й делікатну душу, що вже пережила травму несприйняття й відторгнення у світі. Вірші Бориса Нечерди часом видаються лояльними й причесаними, часом – надто відвертими й бунтівними, аж дивуєшся, як їх могла пропустити тогочасна цензура (як-от вище цитовані рядки). Назагал поет сяк-так уписувався у дозволені для літератора межі, однак це вимагало від нього неабиякої спритності. Обійти увагою ударні теми, які підхоплювали тоді всі газети та журнали, – це ще було пів діла. Вищий пілотаж полягав у тому, як Борис Нечерда вихоплював певні елементи пропагандистської риторики і, експлуатуючи їх, вводячи в нові контексти, присипляв чуйність цензури. Це була незвична творча практика, що нагадувала ходіння по лезу ножа.

Оцінюючи сьогодні творчий потенціал таланту Бориса Нечерди та його місце в новітній українській поезії, слід уважніше придивитися до неконвенційних засобів, які він успішно використовує у своїй індивідуальній поезії. Відкидаючи стандартизовану мову соціалістичного реалізму, та навіть його типову тематику (Можејко, 2001, 175–176), Нечерда охоче вдається до вкраплень російської мови, суржику, молодіжного чи блатного сленгу, приміряється до ритміки популярного (хоч офіційно переслідуваного в Радянському Союзі) джазу тощо. Його експериментаторство, проте, не безоглядне: воно має певні обмеження, що продиктовані відчуттям стилю й творчої зрілості. Ось як оцінює підсумкову збірку поета його молодший колега й лідер наступного літературного покоління в українській словесності – Юрій Андрухович:

Це той самий, впізнаваний, вірний своєму радикальному письму Нечерда. Але водночас це інший Нечерда – очищений, звільнений від колись „обов’язкових програм”, до краю, до решти відвертий, відкритий життю й відкритий смерті, а отже, відкритий усім вимірам буття. Це Нечерда мінус цензура, в тому числі й самоцензура, Нечерда, помножений на свободу. Це жорсткий і часом дуже брутальний Нечерда, джазово-сленговий Нечерда. Нечерда-бітник, що понад усе прагне встигнути докохати останніх жінок, догуляти останню осінь, допити останні краплі вина з бомжами на звалищах. І разом з тим це просвітлений, обличчям розвернутий до Бога і „вдячний жаскому життю” Нечерда, це втілена ясність, котра приходить на останньому порозі. Ясність, після якої нарешті нам, завжди запізнілим сучасникам, стає зрозуміло, якого великого поета втрачено. Чи все-таки знайдено? (Андрухович, 1999).

Юрій Андрухович влучно завважив у Нечерди розмивання меж ліричного, сміливе включення в поезію побутового, буденного, низького, гротескного, карикатурного. Це практика змішування ліричного, патетичного слова й банального слововжитку. Вона робить творчість нелегкою до сприйняття, часом навіть відразливою. Але також наближає її до дійсності, з якої виростала і яку оригінальним чином відрефлектувала. Борис Нечерда шукав натхнення серед буденного міського тлуму, серед вуличної мови, навіть на одеських смітниках: це віддаляло його від творчого олімпу, але й наближало до реальності, до світосприйняття тих, хто мав стати потенційними читачами.

На перехрестях критичних оцінок значна, хоча по-своєму печальна та загадкова, постать Бориса Нечерди з’являється перед сучасним читачем у новому світлі, апелює до свіжого сприйняття. Мабуть, є певна логіка, але ще більше – незбагненність у тому, що такий непересічний автор залишився поза мейнстримом літературного процесу, не вписався в літературний канон ані за життя, ані по смерті. Ірина Жиленко, що також представляє покоління шістдесятників в українській поезії, так про це заявляє у своїх спогадах: „Його час обігнав мій час і стрімко ніс Бориса до смерті. Поет він був – від Бога. *Абсолютно* не прочитаний і неоцінений” (Жиленко, 2011, 722). Очевидно, для такого прочитання треба було інших умов, ніж перехідні дев’яності роки, коли відбувалося стрімке ламання канонів і норм, моральних стандартів і поколіннєвих істин. Утім, молоді літератори на межі епох неспроста ідентифікували Нечерду як „один зі знаків порозуміння чи, краще сказати, один із розпізнавальних

знаків” (Андрухович, 1999). Переоцінюючи сьогодні творчий експеримент Бориса Нечерди, сприймаємо його в оптиці латентного (недекларованого) авангарду, що балансував поміж офіційним радянським мистецтвом та безумовним андеграундом. Індивідуальна поетика, яку виробив цей майстер, включає сміливі запозичення зі сфери побутового мовлення та сленгу. Вона добре відображає культурну атмосферу міста, з яким Нечерда пов’язав своє життя, зокрема субкультурну стихію „одеського бомонду”, своєрідним виразником якої став цей український поет.

### Література

- Андрухович, Ю. (1999). *Наприкінці недольоту*. „День” 23 лютого, № 33. <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=54&type=critiques>, 29.10.2019.
- Български поетически авангард. Антология / Болгарський поетичний авангард. Антологія*. (2018). Софія: ІЦ „Боян Пенев”.
- Воронков, В. М. (2005). *Проект „шестидесятників”: движение протеста в СССР. В: Отицы и дети: поколенческий анализ современной России*. Сост. Ю. Левада, Т. Шанин. Москва: Левада-Центр, с. 168–200.
- Гирин, Ю. Н. (ред.) (2010). *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика*. Кн. 1. Москва: ИМЛИ РАН.
- Гройс, Б. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак.
- Гундорова, Т. (2004). *Шістдесятництво: метафора, ім’я, дім*. В: М. Коцюбинська. *Мої обрії*. Т. 1. Київ: Дух і Літера.
- Жиленко, І. (2011). *Ното feriens: спогади*. Київ: Смолоскип.
- Касьянов, Г. (1995). *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр*. Київ: Либідь.
- Литературный авангард на лингвистических поворотах*. (2018). Серия „Avant-garde” вып. 15. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Меднікова, Г. С. (2002). *Український андеграунд (мистецтво 60-х – початку 80-х років)*. В: *Українська і зарубіжна культура XX століття*. Київ: Знання.
- Михайль Семенко и украинский панфутуризм. Манифесты. Мистификации. Статті. Лірика. Відеопоезія*. (2016). Серия „Avant-garde” вып. 9. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Нечерда, Б. (1991). *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Сверстюк, Є. (1993). *Блудні сини України*. Київ: Знання.
- Слабошпицький, М. (2004). *Вибір Бориса Нечерди*. В: Б. Нечерда. *Вибрані твори*. Одеса: Маяк.

- Степанов, Н. (2001). „*Ostannâ knyha*” *Borysa Nečerdy*. „Дерибасовская – Ришельевская. Литературно-художественный, историческо-краеведческий исторический альманах” вып. 3 (6), с. 390–396.
- Танюк, Л. (2004). *Лінія життя (З щоденників)*. Т. 1: 1964–1970. Харків: Фоліо.
- Тарнашинська, Л. (2010). *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*. Київ: Смолоскип.
- Transatlantický avangard. Anglo-americké literárne dihybenia (1910–1940). Programmné dokumenty a texty*. (2018). Seria „Avant-garde” вып 13. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Український поетичний авангард. Антологія / Українски поетически авангард. Антологія*. (2018). Софія: ИЦ „Боян Пенев”.
- [Andruhovyč, Ů. (1999). *Naprykinci nedol'ou*. „Den” 23 lútoho, № 33. www.poetryclub.com.ua/metps.php?id=54&type=critiques, 29.10.2019.
- B'lgarski poetičeski avangard. Antologîa / Bolgars'kyj poetyčnyj avangard. Antologîa*. (2018). Sofîa: YC „Boân Penev”.
- Girin, Ů. N. (red.) (2010). *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriâ. Istorîa. Poètika*. Kn. 1. Moskva: IMLI RAN.
- Grojs, B. (1993). *Utopiâ i obmen*. Moskva: Znak.
- Hundorova, T. (2004). *Šistdesâtnyctvo: metafora, im'â, dîm*. V: M. Kocûbysn'ka. *Moï obrûi*. T. 1. Kyïv: Duh i Litera.
- Kas'ânov, G. (1995). *Nezgodni: ukraïns'ka înteligenciâ v rusi oporu 1960–1980-h rr*. Kyïv: Lybid'.
- Literaturnyj avangard na lingvističeskih povorotah*. (2018). Seria „Avant-garde” вып. 15. Sankt-Peterburg: izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Mêdnikova, H. S. (2002). *Ukraïns'kyj anderhraund (mystectvo 60-h – počatku 80-h rokiv)*. V: *Ukraïns'ka i zarubižna kul'tura XX stolittâ*. Kyïv: Znannâ.
- Mihajl' Semenko i ukraïnskij panfuturizm. Manifesty. Mistifikacii. Stat'i. Lirika. Videopoèziâ*. (2016). Seria „Avant-garde” вып. 9. Sankt-Peterburg: izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Nečerda, B. (1991). *Ïybrane*. Kyïv: Dnipro.
- Slabošpyc'kyj, M. (2004). *Ïybîr Borysa Nečerdy*. V: B. Nečerda. *Ïybrani tvory*. Odesa: Maâk.
- Stepanov, N. (2001). „*Ostannâ knyha*” *Borysa Nečerdy*. „Дерибасовская – Ришельевская. Литературно-художественный, историческо-краеведческий исторический альманах”, вып. 3 (6), с. 390–396.
- Sverstûk, Ê. (1993). *Bludni syny Ukraïny*. Kyïv: Znannâ.
- Tanûk, L. (2004). *Лінія життя (З щоденників)*, т. 1: 1964–1970. Харків: Фоліо.
- Tarnašyns'ka, L. (2010). *Ukraïns'ke šistdesâtnyctvo: profiľi na tli pokolinnâ (istoryko-literaturnyj ta poetykal'nyj aspekt)*. Kyïv: Smoloskyp.
- Transatlantický avangard. Anglo-americké literárne dihybenia (1910–1940). Programmné dokumenty a texty*. (2018). Seria „Avant-garde” вып 13. Санкт-Петербург: изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.

- Ukrains'kyj poetyčnyj avangard. Antologija / Ukrainski poetičeski avangard. Antologija.* (2018). Sofiâ: YC „Boân Penev”.
- Voronkov, V. M. (2005). *Proekt „šestidesâtnikov”: dviženie protesta v SSSR. V: Otcy i deti: pokolenčeskij analiz sovremennoj Rossii.* Sost. Ū. Levada, T. Šanyn. Moskva: Levada-Centr, s. 168–200.
- Žylenko, Í. (2011). *Homo feriens: spohady.* Kyiv: Smoloskyp].
- Głowiński, M. (1992). *Rytuał i demagogia.* Warszawa: OPEN, 1992.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego.* Tłum. H. i P. Śpiewakowie, wstęp i oprac. J. Szacki. Warszawa: PWN.
- Możejko, E. (2001). *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.* Kraków: Universitas.
- Stephens, P. (2015). *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing.* Minneapolis: University of Minnesota Press.



Галя Симеонова-Конах  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
galia.s.konach@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1909-2075

## Към въпроса за стила „Родно изкуство” в аспекта на българския авангард през 20-те години на XX век

ABSTRACT: Simeonova-Konach Galia, *Kam vaprosa za stila „Rodno izkustvo” v aspekta na balgarskiya avangard prez 20-te godini na XX vek* (On the Question of the “Native Art” [*Rodno izkustvo*] Style in the Aspect of Bulgarian Avant-garde in the 1920s), “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 209–222. ISSN 2084-3011.

The article presents the selected aspects of the Bulgarian avant-garde movement called “Native Art” (*Rodno izkustvo*) which developed in art (painting of Ivan Milev and others) and literature (the so-called decorative prose, *ars decorum*) in the 1920s. An aesthetical object of the then creators was searching for spirituality of the community expressed through a synthesis of such form of cultural heritage as symbolism, secession, Old Bulgarian and Byzantine iconography, rituals and folklore embroideries, ancient mosaic. For the constitution of the style “*Rodno izkustvo*”, the aesthetics of Bulgarian expressionism along with its artistic forms of rhythm and motion had a special significance. The analysis focuses on the theoretical writings by the most important representatives of Bulgarian avant-garde, namely, Čavdar Mutafov, Geo Milev, Nikolai Rainov, Sirak Skitnik and others whose attitude towards the problems of the style highlighted the process of it arising from individual acts to artistic syntheses. In the article, there are also references to the works of the contemporary art historian Dimităr Avramov. The interdisciplinary research perspective of the article allows the author to indicate the distinctive properties of the avant-garde style of the Native Art, but also to illuminate the intellectual turn in Bulgarian art at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

KEYWORDS: Bulgarian avant-garde of the 1920s; artistic style; Native Art movement (*Rodno izkustvo*); expressionism; Čavdar Mutafov; Ivan Milev; Dimităr Avramov

Авангардното българско движение „Родно изкуство” като творческа конвенция и художествен стил разкрива няколко естетически линии на развитие в семантичен и иконографски аспект, без те да са еднородни, а много често биват преплетени и взаимно влияещи се. По тази причина то обладава хибриден характер, инспириран от

различните идейно-естетически тежнения на епохата и индивидуалната чувствителност на писателите и художниците. Художествените стилове, рефлектирани върху идейната и образна платформа на „Родно изкуство“, са свързани преди всичко със символизма, направление с много силни поетически реализации в България, сецесионната естетика, с образния и идейния свят на българския експресионизъм (за българския експресионизъм и авангарда има редица изследвания, цитирам няколко заглавия: Аврамов, 1969; Сугарев, 1988; Русева, 1993; на пол. ез. за авангарда виж: Kluszczyński, 1997). Преди и след края на Първата световна война горепосочените естетически компоненти придобиват облика на „български стил“ чрез движението „Родно изкуство“, чиято образност като сюжет се насочва не само към дълбинните структури на фолклорното начало, но и към орнаментиката на старобългарските ръкописи, иконата, старата архитектура, народната шевица. Сецесионът остава изразно средство, стилос маниер, който съчетан с фолклорния примитив, въздигнат в естетическа категория, обредността, ритуалното начало и дълбоко „родното“, а не „народното“ (Милев, 1920, 42–43) стига до универсалните дълбини на изкуството, посредством националните корени. За изкуствоведа Кирил Кръстев, съвременник и теоретик на футуризма, родният стил във всички видове изкуство, включително танца (Мария Димова), през 20-те и 30-те години се домогва „до образно-пластичния и метафоричен израз на българската феноменология“ (Кръстев, 2019, 246).

Теоретичните и критически дискусии от 20-те години на ХХ в., засягащи въпросите на стила, дават представа за изчистването на художествената идея за „родния стил“. Особено литературният и индивидуалният характер на стила, неговият социален аспект са израз на експресия, сбор от определени стилистически средства (съществува обширна литература по въпросите на стила и стилистиката, отбелязвам само две заглавия, от различни епохи, имащи отношение към настоящата тема: Радославов, 1922, 417–423; Тодоров, 1999). В настоящата статия предметът на изследване не е лингвистическата страна на стила или литературата, проблем стоящ на границата на две дисциплини, езикознанието и литературознанието, за който има огромна литература. Интересува ме оформянето на концепцията за стила „Родно изкуство“, неговото зараждане и обективизиране в теоретическите

постановки и анализи на българските творци, критици и литератори през 20-те и 30-те години на XX в. – фактите, идейната основа, синтезът, така както са представени в избрани публикации от периода.

Явлението стил има двойствена основа, личностен и обществен аспект, в градежа му са заложили индивидуални и структурни черти, носи в себе си определена антиномия. Неговото кристализиране е *summa summagum* на споменатите елементи – обобщението, за което говори многократно Чавдар Мутафов – закономерността на презентацията (Мутафов, 1993а, 335). Експресията стои в основата на стила, а това е същината на експресионизма. Много изследователи третирали стила като избор и комбинации на езикови или художествени елементи, но така обсъждано явлението губи важния момент (*le nivequ du discours*), създаването на формите, нивото на изказа, и в крайна сметка – „възрението“ – според изследователската оптика на Мутафов.

Българският изкуствовед Димитър Аврамов, още в работите си от 60-те години на XX в., анализирайки голям обем произведения на изобразителното изкуство и художествената литература, както и теоретичната критика от периода, определи концепцията на родното като *синтетична*, израснала в диалога между различни естетически тежнения (Аврамов, 1993, 213). За разлика от началния етап на модернизма творецът, изповядващ идеите на синтезирания конструкт „родно изкуство“, поставя фокуса не толкова върху „външната видимост на материалните форми“, а преди всичко се опира на „духа, вътрешната, постоянна същина на родното“, която трябва да бъде уловена и пресъздадена. Естетическите търсения в българската литература и изобразителните изкуства оформят в началото на XX в. един разнопосочен етап, с условните рамки 1907–1930 г., който е белязан от творчески опити и импулси за припознаване на нови художествени същности и форми, от дебати върху ролята на твореца в изкуството и индивидуалното му отношение към самия творчески акт и неговия обект. От политическа гледна точка тези процеси имат своето силно развитие след войните: в трагическия регистър на събитията, в условията на политическия крах на възрожденския идеал за обединение на българите и последвалата изолация на страната след военното поражение и загубата на територии и хора. През целия период естетиката е в процес на утвърждаване на нови категории и концепти за развитие,

които българската литература реализира, а в плана на художествените реализации се определят като „естетически прелом” (Аврамов, 1993, 213–214). Идейните основи на промените, които изкуството след 20-те години на изминалото столетие реализира в естетиката, се коренят в своеобразното преливане на идеи и схващания, свързани както с развитието на формите и стиловете в самото изкуство, така и в непрекъснатия диалог с тогавашните философски идеи за човека и обществото. Литературата и българското изобразително изкуство се обръщат към старината – „към фолклорния примитив, апокрифите, житията, старите средновековни ръкописи” (Гигова, 2004, 42–51) и античността. „Родното” като естетическа категория в авангардното си измерение няма никакви допирни точки със стария етнографизъм. Движението „Родно изкуство” с абстрактния характер на изображението и идейните си постулати не е реплика или подражание на народното изкуство, не разгръща християнските и античните мотиви в прост миметичен интерпретационен план. То извлича преди всичко техните семантични и образни категории, в пластове на националната култура намира теми, свързани с образа, ритуалността и традициите като извънвремева повтораемост и нравствен императив. И често пътят на творческата интерпретация минава през съзнателните и подсъзнателните връзки с битието. Творчеството на българските авангардисти от 20-те години на XX в. е едно усложнено обръщане към „родното” с извадени единични детайли от него, преобразувани във висшите категории на художествената закономерност, а едновременно – към представите за родната същина и изтънченото хиперболизиране на мисленето за нея, в социалния и културен хоризонт на епохата. Въобще родният стил, идеята за „родната” цивилизация се раздвижва по време на резки светогледни и естетически промени и тогава тя придобива антиномичния характер на противопоставянето свое–чуждо. От друга страна, тогавашният естетически прелом е резултат от вътрешните противоречия между различните художествени течения в изкуството, от взаимодействието между творческите търсения, надхвърлили границите на отделните държави и националните култури (по тези въпроси вж.: Симеонова-Конах, 2011, 91–137).

Въпросът за стила в изкуството, конкретно за същината и проявите на българския стил „Родно изкуство”, занимава българските

литературни критици и творци повече от две десетилетия: най-интензивно във времето от 1907 г. до средата на 30-те години на ХХ в. В дискусиите на страниците на списанията „Везни“, „Хиперион“, „Стрелец“, „Златорог“, „Изток“ и други издания участват най-значителните и активни български литератори, художници и философи на епохата (публикациите им са събрани в три тома: Сугарев, Димитрова, Атанасова, 2009). Техните теми и проблематика са вписани в един много по-широк хоризонт на мислене за синтеза на националното и универсалното в изкуството и литературата. Оригиналният и важен концепт за „родното“ в българското изкуство, в естетически аспект и като термин, се появява още преди края на Първата световна война<sup>1</sup>. Неговото активизиране в авангардното изобразително изкуство е заключено в трансформирането и употребата му посредством определени художествени и социални механизми. Причините за появата на направлението „родно изкуство“ в българската литература, музика и изобразителните изкуства Димитър Аврамов търси в страха от „чуждестранна асимилация“, както и в обезличаващата същност на настъпващата производствена унификация (Аврамов, 1993, 214), в отчуждението на предмета на художеството. Този процес върви едновременно с емпатията на движението, с „продуктите“ на техническата цивилизация, на механизирания труд, с ритъма на мегаполиса, раждащи и страх, и възхищение. Ако съществуването на Институцията на литературата и изкуството, в смисъла на Петер Бюргер, сиреч на буржоазността, филистерията като обществена категория е необходимото условие за осъществяването на всяка авангардна естетика (Bürger, 1974, 79–90), то естетическата система на редица авангардни направления кореспондира с определен кръг теми, мотиви и проблеми, представляващи синтезирана метафора на дехуманизацията на обществото и на човешкото изобщо (Ortega y Gasset, 1980, 278–323). Някои концепции на Бюргер могат да бъдат разглеждани в контекста на естетиката на „действието“, експериментите на неоавангарда, които авторът третира като въплъщение на Хегеловата визия за „залеза на изкуството“, в смисъл на сливането му с живота. По принцип стилът

---

<sup>1</sup> През 1914 г. в София започва да излиза списание под надслов „Родно изкуство“ за литература, музика, театър, критика с редактори Георги Савчев и Стоян Гендов.

като основен белег на поетиката и изкуството е бил многократно изследван и обговарян.

Идеите на тримата вълхви на българския авангард – Гео Милев, Чавдар Мутафов и Николай Райнов, представляват интерес и от гледна точка на историята на изкуството и на литературноисторическия процес. Изискването за стил и синтез от страна на споменатите теоретици е съпроводено с апология на плоскостната живопис, а в литературата – на фрагментаризираното и орнаментирано художествено слово. „Премахването на третото измерение, на линейната перспектива и сфуматото, организирането на картинното пространство чрез ритъма на чисти тонове и линии”, довеждането на изображението до орнамент е техен общ идеал, който те прокламират от страниците на „Везни” (Аврамов, 2013, 12). Гео Милев в статията си *Родно изкуство* (Милев, 1920, 40–50), интерпретирайки го от лявоавангардистки позиции, смята понятието за „стара фраза с много шум”. Според него „родното” се родее със своего рода национализъм, но само в концепта на „битовото”, докато съвременното нему изкуство се връща по свои си пътища към първичния човек на прабитието, към неговата духовна прасъщина. Подобни заключения на Милев ни отвеждат към естетическата идея на авангарда за примитива, главно екзотичен, идващ от „органичните” култури, а в българските си реализации – към фолклорния „примитив”. Милев припомня немската идея за *heimatkunst*, разбрана като изкуство, свързано с битието на народа, имащо в основата си „народния бит” (Милев, 1920, 42). По-нататък в статията си авторът говори за съдбовното „родно”, което е в основата на самата идентичност, прасъщината на творческия Аз. С обичайния за него патос поетът атакува националното (смятайки модерното изкуство за наднационално). Разбира се, има противоречия в неговите виждания и творчеството му – по-късно публикува стихосбирката си *Иконите спят* (1922) в конвенцията на движението „Родно изкуство”. Идеята за прасъщината на народния или екзотичния примитив като извор на модерното изкуство е застъпена в теоретичните статии на Сирак Скитник (за творчеството на Сирак Скитник виж.: Раковски, 2010; на полски език виж статията на Войчех Галонзка: Gałązka 1979, 7–33) *Тайната на примитива* (Скитник, 1923, 3–7) и *Старо и ново изкуство* (Скитник, 1981, 33–35), както и в някои есета на Константин

Гълъбов (Гълъбов, 1929, 191–203). Факт е, че двойката свое-чуждо е актуална в експресионизма, проявява се в една негова, реализирана в по-натъшното му развитие особеност, каквато безспорно е обръщането към родната цивилизация и търсенето на „примитива“ в родния фолклор (Скитник, 1923, 3–4). Добре мотивирани са и теоретичните статии на други автори, представители на литературните групи „Родно изкуство“ и „Нов път“. Трябва да се отбележи, че редица авангардни тежнения се срещат и еволюират в личността и творчеството на Гео Милев и от тази гледна точка той безспорно е средищен творец. Успоредно с него стои Чавдар Мутафов, с голям интерес към проблемите на стила, за който изкуствоведът, съвременник и изследовател на авангардната епоха, Кирил Кръстев пише: „Чавдар Мутафов бе безспорно един от видните ни интелегенти и от най-добрите словесни стилисти тогава [...], редом с Николай Райнов [...], ненадминат компетентно, професионално и стилистично в художествената критика и студии“<sup>2</sup> (Кръстев, 2019, 132).

В статията си *Декоративните очертания на нашата живопис* Мутафов отбелязва, че „родният стил“ е завинаги свързан с името на Иван Милев<sup>3</sup>, който „внося нова образност, но в начина на изобразяване“ (Мутафов, 1993б, 339–340). Признание на творческия гений на Иван Милев дава в нашето съвремие Димитър Аврамов:

Театралната декорация, книжната илюстрация, плакатът през 20-те години, цялото движение „Родно изкуство“, което създаде може би най-самобитното в българската живописна школа, в определен смисъл са немислими без неговия (на Иван Милев, б.м., Г.С-К.) новаторски пример, без дързостта му да навлезе сам в усойните дебри на един недокоснат свят, без разточителната духовна щедрост на този беден овчарски син, който в няколко само години обогати нашето изкуство с безценни съкровища. И ако решим да отидем докрай, трябва да кажем, че обновителното влияние на Иван Милев се усеща не само в изобразителното изку-

---

<sup>2</sup> По повдигнатите въпроси и за значението на Чавдар Мутафов за българския авангард виж и изследването на българо-немската изследователка Соня Даиева-Шнайдер (Daieva-Schneider, 2001).

<sup>3</sup> Иван Милев (1897–1927), български художник, най-известният представител на движението „Родно изкуство“ в живописа. „Вплътени в пищни композиции с непознато дотогава ориенталско великопепие и езическо усещане за първични родови начала, тези видения са действали магнетично върху младите сърца, търсещи жадно новото. Подражавали са му още докато е бил студент, мъчели са се да го имитират, да възпроизвеждат неговите теми и образи“ (Аврамов, 2013, 12).

ство. Кой не би доловил днес неговата изключително важна роля в прословутото „завръщане” на нашите поети и писатели през 20-те години – „завръщане към първичните сили на земята и народа ни” – в техните усилия да предадат „изконно българското” чрез специфичната народностна интонация на декоративното, стилизираното и ритмично слово! Наистина след Първата световна война идеята за „родното” вече се носеше във въздуха. Най-прозорливите и най-чувствителните бяха убедени, че трябва да бъде решително изоставен като порочен господстващият възглед – възгледът за национално изкуство, сведено до жалко, безлично третиране на селски жанрови сюжети в духа на един салонен етнографски натурализъм, внесен от европейските академии (Аврамов, 2013, 12).

Чавдар Мутафов изяснява процесите в собствено съчинената геометриката на Иван-Милевите форми, „взети от родната традиция, по-скоро от резбата отколкото от чуждия кубизъм (Иван Милев, б.м., Г.С.-К.). [...] дава оформена живопис и изяснено отношение към сюжетното – от приказното към легендарното. [...] битовото се възвиси до широки видения, в които образното е само още белег на една родна същина, ала без време и място” (Мутафов, 1993б, 339). Много важно наблюдение, защото посочва същностните качества на метафизическото изображение (хиперобобщението) в „родния стил”. Според Чавдар Мутафов именно стилът, един път постигнат, сътворява от изкуството „догма”, концентрира естетически в завършен вид идеите, образите, средствата, изважда техните характерологични черти. Той дава пример със „зеления кон” на Александър Балабанов<sup>4</sup> който престава да изразява някакво значение на неестественост, не е вече израз на развълнуваност, не е вече и феномен, даже не удивлява, защото е подчинен само на своя цвят. Става естествен за него и естествеността му не е наложена от сетивата, а от стила. Неговата метаморфоза е стилова ценност и той може да бъде само зелен, като преобразованието не е „погрешен резултат на едно зрение”, понеже „зеленият кон постига закономерност на едно възрение. А това последно носи име: стил” (Мутафов, 1921–1922, 129).

В друга своя статия *Двойственост в изкуството*, публикувана в първоначалната си версия във вестник „Изток” под заглавие *Двойност на формата в изобразителното изкуство* (Мутафов, 1926, 4)

<sup>4</sup> По повдигнатите въпроси и за значението на Чавдар Мутафов за българския авангард виж и изследването на българо-немската изследователка Соня Даиева-Шнайдер (Daieva-Schneider, 2001).



Чавдар Мутафов се спира на смесването в изкуството на обектите на художествената реализация и техните понятия, за да изгубят те по този начин „временните си подробности“ и да преминат в една по-висша категория на художествената закономерност. „Така египетският храм или византийската икона добиват облика на една по-висша реалност, освободени от връзките на непосредствено даденото, за да се обединят в една цялостност, в сигурен вече белег, в стил“ (Мутафов, 1993а, 335). Именно това, според него, е тяхната метафизична даденост, различно наричана: „все едно дали душа на епохата, културен израз, идея или форма“ (Мутафов, 1993а, 335). Личното тълкувание се превръща в задължителна, постоянна представа, мимолетното се затвърдява в „точните очертания“ на една необходимост, т.е. изкуството става автономен свят с точни съотношения, форми, задължителни граници, канони, зависимости и закони (Мутафов, 1993а, 336). Определености, без които е немислима неговата същност, еднакво важни и за твореца, и за възприемателя. Тук Мутафов, главно от феноменологична и херменевтична перспектива вижда пътя за превръщането на изкуството в свръхпознание, „както всяка религия“: мистично и непостижимо, вплетено в сегашното и миналото“. Разбиранията на Чавдар Мутафов са изключително ценни за българската естетика и нейното развитие, поела по пътя на нормативната естетика след 1944 г., защото авторът разглежда естетическите явления преди всичко като еманация на определен стил.

Експресионистичната естетика с възвърнатите към живот след крайния индивидуализъм на символистическото направление обобщителни фигури на „народ“, „общност“, „дух“ е склонна към художествени и културологически обобщения (Гълъбов, 1926, 1–2). Илюстрация за това, а същевременно и пример за различните превъплъщения на „родното“, е статията на Ботьо Савов *Скитско и славянско в българската литература*, където универсалистичният (стилов) изказ на националното и естетизирането на етногенезата на българския народ е пресъздаден с изразителна стилова типология. Статията на Савов представя един обобщителен и силно символизиран модел, според който българската поезия е движена от две стихии: славянската и скитската. Анализът на Савов е изграден върху няколко антиномии, пространствени, времеви, цветови, основни компоненти

на битието, населено от автора с народоведчески, духовни и ментални типологии. „Днес хипотезата за славянското и скитското начало в нашето национално битие е символът, чрез който разкриваме по-удобно същината на нашата душа, същината на нашата поезия” (Савов, 1924, 238). В Ботьо-Савовите типологии на родното, скитското е стихията на нощта и нейният тъмен ужас, то е първичната мощ, началото на праначалата, опияняващото се от собствената си сила<sup>5</sup>. Единствено в Бога, който стои над доброто и злото, хаосът на „скитската” душа се превръща в хармония, в „танцуващата звезда на Ницше”, а духът, облагороден от страданието, гледа към вечността. Според типологическите анализи на Савов тя намира израз в поезията на Христо Ботев, Пейо Яворов, Теодор Траянов, Людмил Стоянов. Славянското, от своя страна, е светлата и кротка стихия на белия ден, една спокойна сила, тъга за миналото и романтичен блян, неуловим, трансцендентален. Реализациите на славянския елемент авторът открива в поезията на Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Димчо Дебелянов, Иван Грозев, Иван Мирчев. Тези две противостоящи стихии представляват и начала в общочовешката душа и затова Савов в статията си прави паралели с творчеството на Фридрих Ницше, Райнер Мария Рилке, Морис Метерлинк, Николай Ръорих, като едновременно обобщението израства в два принципа, полюси на българския гений (Савов, 1924, 238–258).

В рамките на сходни естетически търсения Мутафов обръща внимание на човешките възприятия, обучени от навика и традицията, които заместват „сетивното” на възприятията с готово понятие. Тогава

---

<sup>5</sup> Виж студията на Ботьо Савов, издържана в херменевтически дух. Рушенето вдъхновява „скита” повече от създанието, защото в него то намира пълно и лесно осъществяване, сетивното и демонично напрежение го призовава към велики подвизи или себеунищожение. „Скитското” е мощен и деструктивен фактор в българския общественно-политически живот, защото под маската на най-напредничавите или ретроградни идеи осъществява неизменно своето дело. Душата на скита е като черен ангел, който се спуска на огнените си крила чак до подземния свят, във вечността на своя народ. Докато поетът, обладан от славянската стихия, живее с идеята за действителността, не със самата действителност, неговият път е равен, води към спокойния труд, към мъдрост и приказан свят. Душата на славянина, изпълнена с неясни предчувствия, съзерцание и чаровни полусветлини, „покорно и в унес се възнася към Бога” (Савов, 1924, 238–258).

преживяванията загубват може би от своята реалност, но по-този начин добиват „странна яснота“, сигурна определимост – те минават в областта на категориите: стават безлични, ала *общочовешки* (к.м., Г.С.-К.). Неизменно в хоризонта на анализите стои въпросът за стила, тогава се изковава и понятието „декоративен стил“, който авторите на художествените експерименти в белетристиката и живописата, Мутафов и Райнов, защитават теоретически. Понятието „декоративен стил“ е анализирано главно от Николай Райнов. На литературния декоративен стил той посвещава специална статия в списание „Златорог“ – *Живописен и декоративен стил в разказа*, която представлява своеобразно ръководство за авторско писане. Като съпоставя „изящната книжнина“ с пластичните изкуства, Райнов извежда едно всеобщо мерило за художественост – ритъмът. Другото ключово понятие за него, валидно и за словесното творчество, и за пластичните изкуства, е понятието „стил“. За разлика от изобразителните изкуства, казва авторът, където можем да говорим за стилове, „в разказа има стил“. Въз основа на тези аксиоматични постановки той допуска „две стилни посоки“ в наратива – „живописна и декоративна“ (Райнов, 1921, 78–90).

Универсализиращите синтези на символизма – ранен и късен, включително и религиозен (Емануил Попдимитров, Николай Лилиев, Иван Грозев), псевдорелигиозен или „деконструиращ“ сакрума (Николай Райнов), сецесионната и експресионистичната естетика се активизират почти едновременно в едно новаторско естетическо обобщение (възрение) и в дискусиите през 20-те години около *родното*. Новият стил е повлиян, както от прасъщината на родното, така и от преработената художествено старобългарска и византийска иконографска традиция, от мозайката. Теоретиците Чавдар Мутафов, Гео Милев, Сирак Скитник, Николай Райнов, Ботьо Савов и други автори; естетическите кръгове „Стрелец“ и „Родно изкуство“; Иван Милев, Владимир Димитров-Майстора, Иван Пейков в изобразителното изкуство; Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Любомир Пипков в музиката и техните идеи за създаване на национален музикален стил през трийсетте години, това са плодоносните реализации на стила „Родно изкуство“. Една от най-важните причини за неговата поява през 20-те години на ХХ в., бих могла да нарека смяна на културната парадигма, идейна и естетическа. Именно разрывът в културните

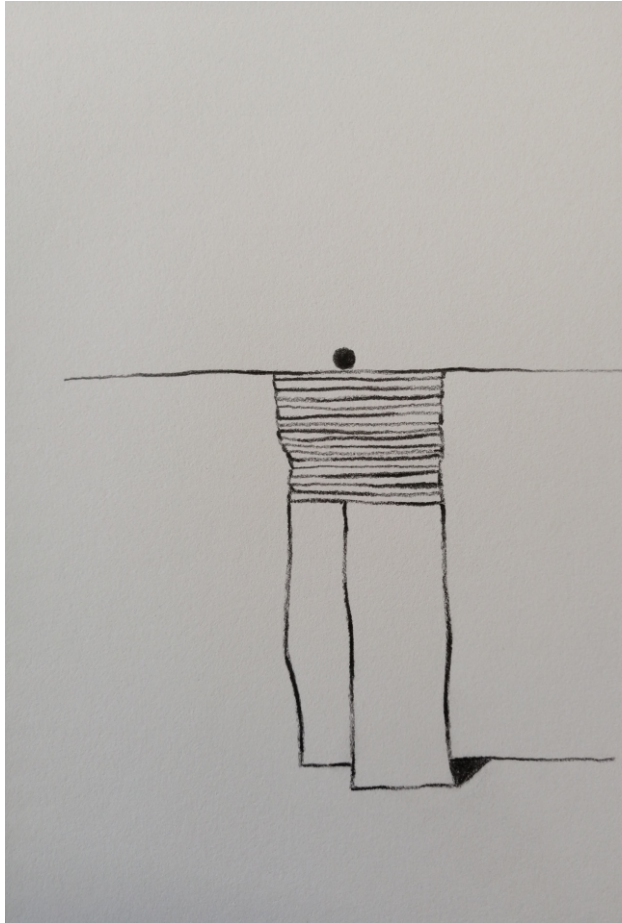
парадигми активизира кода на родното в българската литература, като в различните периоди, причините за това са различни. В българския авангард се реализира художественият синтез на новата естетическа идея в обобщителните форми на един висок художествен стил.

### Литература

- Аврамов, Д. (1993). *Движението „Родно изкуство“ – естетика и перспективи*. В: *Диалог между две изкуства*. София: Български писател, с. 78–110.
- Аврамов, Д. (1969). *Естетика на модерното изкуство*. София: Български художник.
- Аврамов, Д. (2013). *Приказната носталгия на Иван Милев*. „Литературен вестник“ бр. 8, с. 12–13.
- Гигова, Р. (2004). *Художникът Иван Пейков и „Родно изкуство“ – живопис – творчество от втората половина на 20-те години на XX век*. „Паметници, реставрация, музеи“ бр. 2, с. 42–51.
- Гълъбов, К. (1926). *На велика сряда*. „Изток“ I, бр. 29, с. 1–2.
- Гълъбов, К. (1929). *Същина и задачи на литературната критика*. (В памет на д-р К. Кръстев). „Философски преглед“ кн. 2, с. 191–203.
- Кръстев, К. (2019). *Спомени за културния живот между двете световни войни*. Ново допълнено издание. София: Ера, с. 132.
- Милев, Г. (1920). *Родно изкуство*. „Везни“ II, кн. 1, с. 40–50.
- Мутафов, Ч. (1921–1922). *Зеленият кон*. „Везни“ II, кн. 1, с. 129–130.
- Мутафов, Ч. (1926). *Двойкост на формата в изобразителното изкуство*. „Изток“ I, с. 4.
- Мутафов, Ч. (1993а). *Двойственост в изкуството*. В: *Избрано*. Ред. К. Кръстев. София: Гал-Ико, с. 335–336.
- Мутафов, Ч. (1993б). *Декоративни очертания в нашата живопис*. В: *Избрано*. Ред. К. Кръстев. София: Гал-Ико, с. 339–340.
- Радославов, И. (1922). *По въпроса за експресионизма и около него*. *Стил и стилизация*. „Хиперион“ кн. 6–7, с. 417–423.
- Райнов, Н. (1919). *Изкуство и стил*. „Везни“ I, кн. 3, с. 69–71.
- Райнов, Н. (1921). *Живописен и декоративен стил в разказа*. „Златорог“ II, кн. 1–2, с. 78–90.
- Русева, В. (1993). *Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години на XX век*. Велико Търново: Алфа.
- Савов, Б. (1924). *Скитско и славянско в българската литература*. „Хиперион“ III, кн. 4–5, с. 238–258.
- Симеонова-Конах, Г. (2011). *Постмодернизмът. Българският случай. Наблюдения върху художествената проза на XX и XXI век*. София: Изток–Запад.

- Скитник, С. (1923). *Тайната на примитива*. „Златорог“ IV, кн. 1, с. 3–7.
- Скитник, С. (1928). *Виденията на Иван Милев*. „Златорог“ IX, кн. 5, с. 250–252.
- Скитник, С. (1981). *Старо и ново изкуство*. В: *Избрани статии (1923–1943)*. Ред. К. Krăstev. София: Български художник, с. 33–35.
- Раковски, Ц. (ред.) (2010). *Сирак Скитник и българската култура*. Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“.
- Сугарев, Е. (1988). *Българският експресионизъм*. София: ДИ „Народна просвета“.
- Сугарев, Е., Димитрова, Е., Атанасова Ц. (ред.) (2009). *Критическото наследство на българския модернизъм*. Т. I–III. София: БАН, ИЦ „Боян Пенев“.
- Тодоров, Ц. (1999). *Семиотика, реторика, стилистика*. София: СЕМА ПИИ.
- [Avramov, D. (1993). *Dviženieto „Rodno izkustvo“ – estetika i perspektivi*. V: *Dialog međdu dve izkustva*. Sofia: Bălgarski pisatel, s. 78–110.
- Avramov, D. (1969). *Estetika na modernoto izkustvo*. Sofia: Bălgarski pisatel.
- Avramov, D. (2013). *Prikaznata nostalgija na Ivan Milev*. „Literaturen vestnik“ nr 8, s. 12–13.
- Gigova, R. (2004). *Hudožnikăt Ivan Pejkov i „Rodno izkustvo“ – živopis-tvorčestvo ot vtorata polovina na 20-te godini na XX vek*. „Pametnici, restavracii, muzei“ nr 2, s. 42–51.
- Gălâbov, K. (1926). *Na velika srjada*. „Izток“ I, nr 29, s. 1–2.
- Gălâbov, K. (1929). *Săština i zadaci na literaturnata kritika. (V pamet na dr K. Krăstev)*. „Filosofski pregled“, nr 2, s. 191–203.
- Krăstev, K. (2019). *Spomeni za kulturnija život međdu dvete svetovni vojni*. Novo dopълнено izdanie. Sofia: Era.
- Milev, G. (1920). *Rodno izkustvo*. „Vezni“ II, nr 1, s. 40–50.
- Mutafov, Č. (1921–1922). *Zelenijat kon*. „Vezni“ II, nr 1, s. 129–130.
- Mutafov, Č. (1926). *Dvojakost na formata v izobrazitelnoto izkustvo*. „Izток“ I, s. 4.
- Mutafov, Č. (1993). *Dvojstvenost v izkustvoto*. V: *Izbrano*. Red. K. Krăstev, Sofia: Gal-Iko, s. 335.
- Mutafov, Č. (1993). *Dekorativni očertanija v našata živopis*. V: *Izbrano*. Red. K. Krăstev. Sofia: Gal-Iko, s. 339–340.
- Radoslavov, Iv. (1922). *Po vâprosа okolo ekspresionizma i okolo nego. Stil i stilizacija*. „Hiperion“ nr 6–7, s. 417–423.
- Rajnov, N. (1919). *Izkustvo i stil*. „Vezni“ I, nr 3, s. 69–71.
- Rajnov, N. (1921). *Živopisen i dekorativen stil v razkaza*. „Zlatorog“ II, nr 1–2, s. 78–90.
- Savov, B. (1924). *Skitsko i slavjansko v bălgarskata literatura*. „Hiperion“ III, nr 4–5, s. 238–258.
- Simeonova-Konach, G. (2011). *Postmodernizmăt. Bălgarskijat slučaj. Nabljudenija vărhu hudožestvenata proza na XX i XXI vek*. Sofia: Izток–Zăpad.
- Skitnik, S. (1923). *Tajnata na primitiva*. „Zlatorog“ IV, br 1, s. 3–6.
- Skitnik, S. (1928). *Videnijata na Ivan Milev*. „Zlatorog“ IX, br 5, s. 250–252.
- Skitnik, S. (1981). *Staro i novo*. V: *Избрани статии (1923–1943)*. Ред. К. Krăstev. Sofia: Български художник, с. 33–35.

- Sirak, Skitnik i bълgarskata kultura*. Red. Cv. Rakovski. Blagoevgrad: UI „Neofit Rilski”.
- Sugarev, Edv. Dimitrova, El., Atanasova, Cv. (2009). *Kritičeskoto nasledstvo na bълgarskija modernizăm*. T. I–III. Sofija: BAN, IC „Bojan Penev”.
- Todorov, Tzv. (1999). *Semiotika, retorika, stilistika*. Sofija: SEMA RS].
- Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, s. 79–90.
- Gałązka, W. (1979). *Prymityw i jego funkcja w poezji bълgarskiej okresu międzywojennego*. W: *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*. Red. Z. Nie-dziela. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 7–33.
- Daieva-Schneider, S. (2001). *Čavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus. Eine interkulturelle Studie zur Rolle des deutschen literarischen und künstlerischen Expressionismus im Werk eines bulgarischen Schriftstellers und Kunsttheoretikers*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang.
- Kluszczyński, R.W. (1997). *Awangarda – rozważania teoretyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ortega y Gasset, H. (1980). *Dehumanizacja sztuki*. W: H. Ortega y Gasset. *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Wyb. i wstęp S. Cichowicz. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa: Czytelnik, s. 278–323.
- Savov, B. (1985). *Element scytyjski i słowiański w literaturze bълgarskiej*. W: *Naród i kultura. Antologia esejów i artykułów o narodzie i kulturze bълgarskiej*. Red. W. Gałązka. Kraków: Wydawnictwo UJ, s. 107–113.



*Esej*





Irvin Lukežić  
University of Rijeka  
ilukezic2@ffri.hr  
ORCID: 0000-0002-1437-8085

Data przesłania tekstu do redakcji: 18.09.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 20.09.2019

## O talijanskom futurizmu u Rijeci 1919. godine

ABSTRACT: Lukežić Irvin, *O talijanskom futurizmu u Rijeci 1919. godine* (About Italian Futurism in Rijeka on 1919). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 225–233. ISSN 2084-3011.

The article discusses the short-lived emergence of Italian futurism in Rijeka, just after the end of World War I, in the context of the political adventure of Gabrielle D'Annunzio, who, with the help of his supporters, an ardite, tried to annex the city to the Kingdom of Italy. At that moment, the avant-garde spirit of Italian futurism could manifest itself here in all its main features: activism, antagonism, nihilism and agonism. In addition to the founder of Italian futurism, Filippo Tommaso Marinetti, Mario Carli, Guido Keller and Giovanni Comisso stayed and worked in Rijeka during 1919. The article seeks to describe their actions on the basis of newspaper reports in the Rijeka daily *La Vedetta d'Italia*.

KEYWORDS: Italian; literature; avangardism; futurism; D'Annunzio; Rijeka

### 1. Uvod

Okupljali su se spontano u sjeni stoljetne murve, na maloj *piazzetti* riječkog Staroga grada. Maleni trijem, gdje bi se održavale njihove skupštine, bijaše mjestom stvaranja novoga intelektualnog projekta, avangardnog i utopijskog podjednako. Govorili su svi, bez razlike kojoj misaonoj struji pripadali. Na sastanke bi ljubazno pozivali i svoje idejne protivnike tako da su iz sudara različitih stremljenja, iz sukoba mišljenja prskale veleumne iskre. Djelovali su i na ulicama, gdje su ih ponekad dočekivali s porugom. Imali su običaj penjati se na kavanske stolove i uzdignutim slikama slaviti Italiju i D'Annunzija. Hodali su svijetom poput mjesečara, marširali u „bojovnim zdrugovima“ i arditskim odorama, oboružani bodežima i granatama, veličali kult dinamizma i estetiku strojeva, diveći se urlanju

automobila, vlakova i zrakoplova, „ljepoti brzine“. Imponirala im je agresivna akcija, grubost i brutalnost, oduševljavahu se sportom i opasnim podvizima, neprestano provocirajući i ujedno pozirajući pred zbuđenim općinstvom. Ime im bijaše znakovito: futuristi.

Pojava talijanskoga futurizma na obalama Rječine u okvirima književnih i političkih previranja danuncijanskoga razdoblja, prije točno stotinu godina, nije se dogodila slučajno i danas predstavlja neobičnu zanimljivu epizodu unutar burne riječke povijesti. Postojale su za to neke značajne pretpostavke.

## 2. Povijesne pretpostavke

Ovaj grad bio je stekao autonomiju još potkraj šesnaestoga stoljeća, 1719. proglašen je slobodnom carskom i kraljevskom lukom, a 1776. zajedno s Hrvatskim primorjem postaje dijelom takozvanoga Ugarskoga primorja, tako da u njemu vlast obnašaju mađarski guverneri. Godine 1822. Rijeka je nakon francuske i austrijske uprave uključena u civilnu Hrvatsku, ali opet je imala na čelu mađarske guvernere. Godine 1848. većina njezinih građana podržavala je mađarsku revoluciju, na što je zaposjedaju postrojbe bana Jelačića, koji postaje njezinim prvim hrvatskim guvernerom. Nakon Austro-ugarske nagodbe (1867.) uslijedila je Hrvatsko-ugarska nagodba (1868.) i takozvana *Riječka krpica*. U hrvatskoj historiografiji i pravu to je naziv za umetak kojim je na bečkom dvoru promijenjen izvorni članak 66. Hrvatsko-ugarske nagodbe, na temelju kojega je Rijeka sa svojim kotarom proglašena zasebnim državnopravnim tijelom te faktično prepuštena Ugarskoj. Uslijedilo je doba provizorija u kojem vlast ponovno preuzimaju mađarski guverneri, što će potrajati sve do sloma Austro-Ugarske Monarhije.

Godine 1919. Rijeku su okupirale D'Annunzijeve trupe, koje će ovdje ostati punih šesnaest mjeseci. Kaos u kojem se nalazilo tadašnje riječko društvo pružao je idealnu situaciju za praktičnu primjenu novih avangardnih ideja što su strujale s Apeninskoga poluotoka. Stari se svijet nalazio u rasulu, novi svijet još nije bio uspostavljen. Sve su opcije bile otvorene i moguće. Grad bijaše gotovo savršen poligon za eksperimentiranje i demonstriranje „sadašnjosti podčinjene budućnosti“.

Avangradni duh talijanskoga futurizma mogao se ovdje manifestirati u svim svojim glavnim značajkama: aktivizmu, antagonizmu, nihilizmu i agonizmu. Rijeka se u futurističkim maštarijama doimala poput obećanoga grada budućnosti. Imponirao je taj ugođaj prividnoga gradskog *anti-passatismo*. Pogled unatrag više nije bio moguć. Otvarale su se nove mogućnosti individualnoga i kolektivnoga djelovanja. Kaos je odisao duhom slobodne inicijative, neslućenih mogućnosti.

Što je zapravo željela ta grupa borbenih, bučnih i ekstravagantnih smušnjaka u jednom njima stranom i potpuno nepoznatom gradu? Futuristi djeluju poput lakrdijaša u dehumaniziranom urbanom prostoru poratne Rijeke. Privučeni avanturom, mogućnošću novoga dinamizma i aktivnoga djelovanja oni traže priliku da iskažu svoj aktivizam i intelektualni ekskluzivizam, nedvojbeno uživajući u svojoj ekscentričnosti i avangardističkoj „superiornosti“. Oni zbunjuju i uznemiruju javnost svojim neobičnim ekscesima. Oni su mahom nervozni i nestrpljivi mladi ljudi koji žele promijeniti ustaljene obrasce građanskoga ponašanja. „Dvadeseto stoljeće izgleda da ima samo jednu želju, da što prije stigne do dvadest i prvog“, primjećuje u jednom aforizmu Umberto Saba. Futuristi su u Rijeci uistinu imali dojam da su već stigli u budućnost, da sudjeluju u stvaranju nekoga novog poretka, posve drugačijega od svega dotad viđenoga.

Riječku futurističku epizodu nije moguće promatrati odjelito od dancijanskoga fenomena. Budući da je talijanski futurizam od samoga početka imao izrazito nacionalistička obilježja, nije neobično su upravo mnogi futuristi kao borci-arditi svesrdno poduprli D'Annunzijev poduhvat „osvajanja“ Rijeke (tzv. *Marcia dei Ronchi*), prepoznajući i pozdravljajući u njemu *revolucionarni* čin rušenja staroga birokratskog sustava i građanske konvencije. Tako je bilo i prigodom kasnijeg marša na Rim (1922.), kada je službeno uspostavljen fašistički režim. Talijanski su futuristi zapravo prigrlili fašizam iz ljubavi prema pustolovini ili zbog emotivne privlačnosti koje u sebi sadrže te političke tendencije. Fašizam epigona toga pokreta bio je čist oportunizam. Stavljajući se u službu fašističke ideologije, postajali su apologeti njene ratne i osvajačke politike podjarmljivanja.

### 3. Protagonisti

Poznato je da se među prvim pobornicima D'Annunzijeva poduhvata u Rijeci već sredinom rujna 1919. pojavljuje Filippo Tommaso Marinetti, karizmatički osnivač talijanskoga futurizma, u pratnji ardijskog kapetana Ferruccio Vecchia, inače futurističkoga kipara. Obojica se već istakoše 15. travnja iste godine, kada su predvodili „bitku“ protiv socijalista, komunista i anarhista na *Piazza Mercanti* u Milanu, prigodom koje će fašizam prvi puta zabilježiti pobjedu nad svojim ideološkim protivnicima. Zanimljivo da se D'Annunzio nikada nije službeno izjasnio o futurizmu. Futurizam je pak prilikom nastanka imao izrazito antidanuncijevsko obilježje. Jedna od prvih Marinettijevih knjiga naziva se *Les Deux s'envont, D'Annunzio reste* (Bogovi odlaze, ali D'Annunzio ostaje). D'Annunzio bijaše tipičan dekadentist, spretan asimilator, eklektičar s površnom modernošću, Marinetti je opet zastupao radikalno kritičan stav prema takvoj književnoj praksi. I premda se u vrijeme rata njihovi politički programi podudaraju u mnogim točkama, futuristi i dalje službeno bijahu antidanuncijevci (A. Gramsci).

Unatoč tome Marinetti je u Rijeci pružio punu podršku D'Annunziju, postajući čak i njegovim glorifikatorom. Tako je bilo na ardijskoj proslavi 25. rujna 1919. godine. Oduševljenom se mnoštvu prvi obratio D'Annunzio, veličajući borbene zasluge ardijske i nazivajući ih paklenim đavolima (*i diavoli dell'inferno*). Poslije pukovnika Repetta okupljeni su bučnim aklamacijama pozvali Marinettija da im se obrati prigodnim riječima. Marinetti, koji je u ratu sudjelovao kao kapetan tenkovskog bataljona i bio među utemeljiteljima Talijanske ardijske udruge, prenio je prvo vođi pozdrave milanskih *Fasci di Combattimento* kao i Benita Mussolinija, u to vrijeme još urednika lista *Popolo d'Italia*. Potom se osvrnuo na „veličanstvenu književnu karijeru Duceovu“ (*la meravigliosa carriera letteraria del Duce*), posebno ističući tragedije *La Gloria* i *Piu che l'Amore*, te njegove kasnije ratne zasluge. Potom je naglasio: „Vi ste, Pjesniče, Vašim letom ponad Beča poklonili Talijanima, na najmodrijem od svih nebesa, božansku plavu ešarpu koju zauvijek nosite na svojim prsima“. Marinetti je još govorio o slavnom pjesniku D'Annunziu, ponosu talijanske nacije, kao čovjeku koji se kao dobrovoljac tijekom čitavoga rata isticao borbenošću i smionim letovima, postavši naposljetku „genijalni Zapovjednik“

riječke ekspedicije. Svoj vatreni govor Marinetti je zaključio konstatacijom da D'Annunzio predstavlja najljepši primjer „najviše od svih rasa, talijanske rase“. Publika je njegove riječi popratila bučnim odobravanjem i višekratnim pozdravom *Eia, Eia Alala*. I sam se Duce ustao i oglasio riječima „Za Marinettija i Vecchia, vrijedne agitatore, milanski pozdrav *Eia, Eia Alala!*“ Posljednji je govorio arditski kapetan Vecchi, ističući kako je riječka intervenistička akcija bila dogovarana u Marinettijevoj kući u Milanu u prisustvu Alcestea de Ambrisa (*La Vedetta* 27, 3. prev. I. L.).

O dvadesetodnevnom boravku Marinettijevom u Rijeci Antonio Spinosa piše:

Marinetti je na Rijeci bio silno popularan. Svakoga dana prije objeda šetao je on po Corso Dante praćen repinom svojih obožavatelja mladića i djevojaka. Vazda je nosio polucilindar i štap. Od vremena do vremena on bi zastao pa, okružen svjetinom znatiželjnika, udario nasred ulice deklamirajući svoje ili stihove inih futurističkih pjesnika kako bi slavio rat, „jedinu higijenu svijeta i jedini odgojni moral“, kako bi veličao – „simfoniju šrapnela“ i kako bi odlučno zastupao „sve žestoke sportove što se odvijaju na otvorenom, kako što su tjelovježba, trke, boks“, kako bi poticao mladež „na omalovažavanje svih akademskih diploma i na oslobađanje od stega tradicionalnih obitelji“ [...] Marinetti je iznenađivao gotovo cijelu Rijeku, ne toliko svojim improviziranim deklamacijama na Corso Dante, koliko svojim kazališnim predstavama u kojima se na pozornici nikada ništa ne bi zbililo, nego bi jedan ili dva glumca manje-više odšutili svoje, a gledateljstvo bi naprotiv divlje urlalo. Ono bi poustajalo sa svojih mjesta i popelo se na sjedišta, grdeći na pasja kola takav njima tuđ oblik kazališta u kome, a upravo je to Marinetti htio, glumci šute, dočim publika svojim luđačkim ulicama nesvjesno predstavlja (Fabrio, 1995, 15).

Po svemu sudeći je upravo ta silna popularnost Marinettijeva morala povrijediti D'Annunzijevu pjesničku i lidersku sujetu tako da će on, iskoristivši objede da su ta dvojica futurista širila „pobunjeničku promidžbu“, potpisati dekret o njihovu protjerivanju. Stoga će već 30. rujna Marinetti i Vecchi napustiti Rijeku. Na prvim parlamentarnim izborima u Italiji u studenome iste godine, kada je Fašistička stranka pretrpjela značajan poraz od talijanskih socijalista, Marinetti i Vecchi, zajedno s Mussolinijem, Bolzonom i petnaest ardita, uhićeni su radi remećenja javnoga reda i mira te osuđeni na dvadeset i jedan dan tamnovanja u zatvoru San Vittore.

Nedugo nakon njihova odlaska, početkom listopada iste godine, u Rijeku dolazi istaknuti futurist Mario Carli, također kapetan ardita, književnik i novinar, jedan od autora *Manifesta futurističke znanosti* (1917.)

i urednik lista *L'Ardito*. Tijekom rata bio je ranjavan i odlikovan ordenjem za hrabrost. Zajedno s već spominjanim futurističkim kiparom Ferucciom Vecchijem u Futurističku stranku pripustio je dobrovoljačke jurišne odrede ardita koji postaju *Fasci Futuristi*, preobrazivši se potom u Mussolinijevu Fašističku stranku, utemeljenu 23. ožujka 1919. u *Circolo Industriale e Commerciale* na Piazza San Sepolcro u Milanu. Zbog njegove političke djelatnosti Carlija je Nittijeva vlada osudila na tri mjeseca zatvora, odatle uspijeva pobjeći i pronaći privremeno utočište u Rijeci. Okupivši se tada oko Carlija, riječki su futuristi smjesta osnovali svoj *Fascio Futurista fiumano*. Njega su, osim Carlija, sačinjavali Cesare Cerati, Federico Pinna, Otto Guglielmino, Tino Tesoni, Nino Rasa, Angelo Scambelluri, Italo Binelli, Giuseppe Cavagnetto, Eros Vecchi, Mario Panicali, Giuseppe Zanetti, Achille Achillini, Renato Vigevani, Edilio Guglielmino i drugi. „Djelovanje futurista odvija se u apsolutnoj odanosti riječkoj i talijanskoj stvari, te su oni nestrpljivi da pruže nove dokaze privrženosti svetoj stvari. Uskoro je u Teatru Verdi predviđena jedna futuristička večer na kojoj će Riječani imati priliku upoznati se s temeljnim idejama tog omladinskog pokreta“ (*La Vedetta* 50, 3. prev. I. L.).

Dugo najavljivana i pomno pripremana futuristička večer „Fantasie Ardite“, koju je priredio Carlijev *Teatro Futurista Sinestetico* u riječkom općinskom kazalištu 28. listopada 1919., bila je dočekana kao prvorazredna senzacija. Pred riječkom je publikom, naviklom na tradicionalni građanski teatar, prvi put bila odigrana jedna takva avangardna priredba. Svi glumci bijahu pripadnici arditkog Osmog jurišnog odreda. Parter i galerije bijahu dupkom ispunjene radoznalim gledateljstvom, ponajviše veselom, nasmijanom i dobro raspoloženom riječkom mladeži. Markiza Incisa di Cammerana i nekoje riječke gospođe iskoristile su prigodu da arditima podijele darove prikupljene dobrovoljnim prinosima. Prisutnima se prije početka predstave obratio uvodnim kraćim govorom o arditizmu u ratu i miru kapetan Mario Carli:

Mnogi od nas [...], već su se vratili u civilni život. I kroz vrlo kratko vrijeme svi ćemo se vratiti. Dakle, upravo je sada trenutak da započnemo naše djelo širenja arditizma među one koji još nisu upoznali rata i nisu osjetili miris baruta osim možda u kakvu skladištu streljiva, među strašljivce i pacifiste kojima imate zadaću propagirati našu srčanost i našu spremnost za žrtvovanje života. Ako ste radnici, imat ćete poučiti vaše drugove na poslu da nije vrijedan živjeti onaj tko, povrh zakona vlastita želuca, nije kadar

žrtvovati se za uzvišene ciljeve Domovine i humane pravičnosti. Ako ste namještenici, kažite vašim kolegama, uspavanim u letargičnome ozračju ureda, da valja dići pogled od protokola i usmjeriti ga kroz prozore, prema uvijek novim i različitim nebesima, bez straha pred dosadnim strašilom kakva je odgovornost (*La Vedetta* 55, 3, prev. I. L.).

Sam futuristički spektakl, koji je repriziran i narednoga dana u općinskom kazalištu, izazvat će prilično kontroverzne reakcije među riječkim općinstvom, nenaviknutom na avangardističke kazališne ekscese. Nesporazumi su vjerojatno nastali radi neprimjerenoga ponašanja nekih osoba iz publike, koje bi urlajući u znak protesta povremeno bacali na pozornicu komade željeza, kamenje i druge slične opasne predmete. Na pozornici se zapravo ništa nije događalo, glumci uglavnom nisu izgovarali nikakav tekst, sve se doimalo nerazumljivo i dosadno. Zazorne su bile i grube verbalne reakcije mnogih posjetitelja. Stoga su takve priredbe vrlo brzo postale odbojne većini kazališne publike, a sam termin „futuristička večer“ postaje sinonimom neprikladnog i neciviliziranog ponašanja. U komentaru prvih futurističkih predstava u Rijeci, koji donosi dnevnik *La Vedetta d'Italia*, nepotpisani novinski suradnik primjećuje:

Spektakli kakve vidjesmo u našem kazalištu tijekom jučerašnje i prekjčerašnje večeri, završiše epilogom posve različitim od onih koji bijahu uobičajeni u druga vremena, u starim kazalištima stare Italije. Odlučno se protivimo takovim bućnim manifestacijama kakve se odvijaju u suvremenoj Italiji, gdje ima mnogo više slobodna vremena i više ili manje volje za smijeh, više ili manje zabave, budući da one nisu prihvatljive u nas, gdje treba mnogo smirenosti i sabranosti, gdje prije svega valja odbaciti svaku neslogu između građanstva i vojske, između zapovjednika i njihovih poćinjenih, kao i popuštanje sjajne discipline osobne vjere – što dosad bijaše naša najveća vrлина – što bi se pak moglo lako moglo razviti uslijed futuristićkih ili antifuturistićkih manifestacija kao naravne posljedice jezićnog i tjelesnog nasilja.

Futurizam će zasigurno postati velika i lijepa stvar: ali mi ipak dajemo prednost našoj slozi, pasatistićkoj kako neki vele, ali zato sredenoj, jednostavnoj i ćovjećnoj slozi koja mođe zadržati na okupu sve duhove koji su u Rijeci uime Italije i za Rijeku.

A futurizam ili antifuturizam nemaju pravo remetiti takvu slogu.

Sinoć su se u kazalištu i izvan njega mogle ćuti takve rijeći i povici koje nije moguće ponoviti a da se u javnosti ne stvori dojam kako su ovdje izrećeni samo radi buke, i potvrćujući, kao što već bijaše potvrćeno, da je rijećki poduhvat nadahnut futuristićkom rijećju.

Futurizam i antifuturizam pojavljuju se u nas kako bi poduprli sveti cilj: o tome se izjasnio svojevremeno i futuristićki prvak F. T. Marinetti u vrijeme svoga boravka u Rijeci, odbacujući svaku manifestaciju koja bi mogla na bilo koji naćin ugroziti ozbiljnost našeg urećenog i civiliziranog ćivota.

Toliko o tome (*La Vedetta* 56, 3, prev. I. L.).

Riječki su futuristi 1919. objavili i svoj manifest pod naslovom *Manifesto degli artisti futuristi qui convenuti per illuminare l'imbecillità dei podagrosi passatisti che sbavano in questa città* (Manifest umjetnika futurista pridošlih ovamo da rasvijetle slaboumnost kostobolnih pasatista koji sline u ovom gradu), tiskan u riječkom tiskarskom zavodu „Minerva“ na sedam nepaginiranih stranica. Početkom 1920. Mario Carli je, zajedno sa Cesarom Ceratijem, također članom Riječkog futurističkog fascija, pokrenuo ardijski/legionarski tjedni list *La Testa di Ferro* (Željezna glava), nazvan tako po D'Annunzijevoj metafori za Riječane, koji potom izlazi i u Milanu. U lipnju iste godine pripadnici ardijsko-avangardističkog kulturnog pokreta „Yoga“, koji utemeljuju futuristi Guido Keller i Giovanni Comisso, izdaju zbornik *Città di vita* (Grad života) koji uređuje Mino Somenzi. Keller bijaše zrakoplovni poručnik i D'Annunzijeve suradnik. Giovanni Comisso, rodom iz Trevisa, također riječki legionar, nakon odlaska iz Rijeke putovao je sjevernom Europom, Afrikom i Dalekim istokom, objavivši veliki broj knjiga memoarskoga i putopisnoga karaktera (Pužar, 1998, 232–238).

#### 4. Odlazak

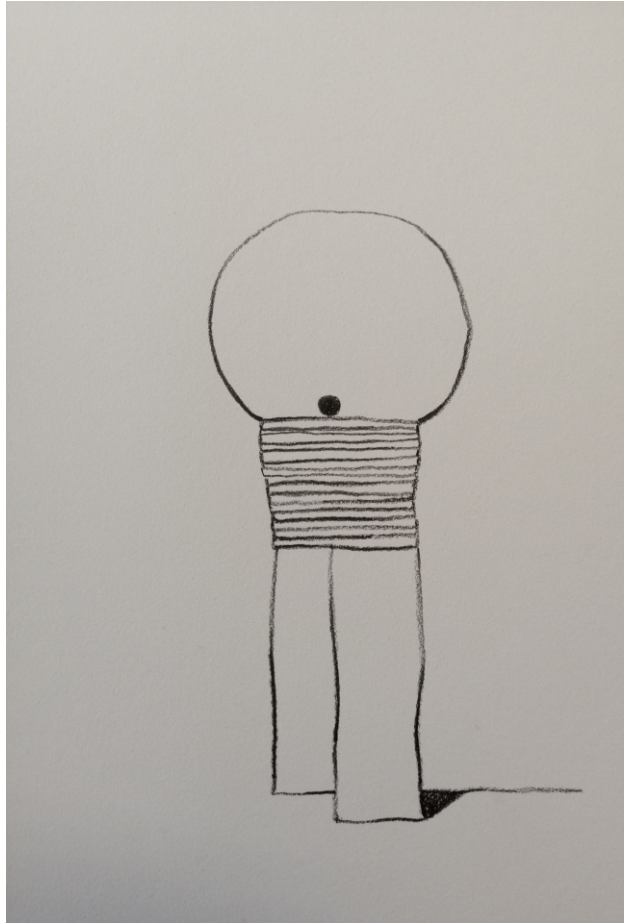
Nakon odlaska D'Annunzija iz Rijeke organizirani riječki futuristički pokret postupno zamire. Na temelju Rapalskoga ugovora (1920.) Rijeka je bila proglašena Slobodnom Državom, ali je Rimskim sporazumom pripala Kraljevini Italiji, pod čijom će vlašću ostati sve do njezine kapitulacije. Učvršćivanje talijanske vlasti i Mussolinijeva režima posve će izmijeniti kulturnu klimu grada u kojoj za futuriste više nije bilo mjesta. Obični ih građani Rijeke u svojoj dobroćudnoj i statičnoj, mirnoj i tradicionalizmu naklonjenoj sredini ionako nikada nisu ozbiljno uzimali. Futurističke provokacije, ulični i kazališni ekscesi, kao i avangardni umjetnički eksperimenti na području javne riječi predstavljali su javnu sablazan koju njihov filistarski duh nije mogao razumjeti ni prihvatiti.



## Literatura

- Fabrio, N. (1995). *D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža*. „Republika“ 1–2, str. 11–22.
- Pužar, A. (1998). *Pisani tragovi riječkog futurizma*. „Riječki filološki dani“ sv. II, str. 232–238.
- La Vedetta 27 – *Gabriele d'Annunzio festeggiato dagli Arditi*. „La Vedetta d'Italia“ br. 27, 26. rujna 1919. Prev. I. L.
- La Vedetta 50 – *I futuristi a Fiume*. „La Vedetta d'Italia“ br. 50, 23. listopada 1919. Prev. I. L.
- La Vedetta 55 – *Teatro Verdi*. „La Vedetta d'Italia“ br. 55, 29. listopada 1919. Prev. I. L.
- La Vedetta 56 – *Futurismo e Concordia*. „La Vedetta d'Italia“ br. 56, 30. listopada 1919. Prev. I. L.





*Wokół tematu*



Joanna Goszczyńska  
Polish Academy of Sciences in Warsaw  
jogoszcz@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3804-4845

Data przesłania tekstu do redakcji: 15.01.2020  
Data przyjęcia tekstu do druku: 31.01.2020

## „Nic tylko wstręt” – Ladislava Klímy koneksje z gotycyzmem

ABSTRACT: Goszczyńska Joanna, „*Nic tylko wstręt*” – *Ladislava Klímy koneksje z gotycyzmem* (“Nothing but Disgust” – Ladislav Klíma’s Connections with Gothicism). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 237–250. ISSN 2084-3011.

Few interpretations of the work of Ladislav Klíma, by both Polish and Czech researchers, most often emphasize the philosophical aspect of his writing. They point to the connections of his work with the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche, Berkeley. The article suggests taking a different lead related to connections with the Gothic Convention and the aesthetics of shock and disgust inscribed in it. The author used this convention, among others, to formulate his philosophy of Will. The article focuses on the mini-novel *The Suffering of Prince Sternenhoch*. The process of interpretation was facilitated by the use of findings of Jindřich Chalupický, whereas the theories of Julia Kristeva proved useful in the methodological aspect.

KEYWORDS: Modernism; a category of disgust; evil aesthetics; Julia Kristeva

Richard Scheppard, włączając się w dyskusję nad problematyką europejskiego modernizmu, wyraził pogląd, iż „artyści modernistyczni podejmują próbę złamania władzy skonwencjonalizowanych dziewiętnastowiecznych trybów percepcji nad umysłem czytelników, skłaniając swych odbiorców do stawienia czoła alternatywnemu «meta-światowi», którego natura wykracza poza konwencjonalną zasadę rzeczywistości”. Jak pisze dalej, tworzą teksty, które zarówno poprzez swą treść, jak i formę mają na celu wstrząśnięcie odbiorcą, zmuszenie go do namysłu nad własnymi kategoriami epistemologicznymi (Scheppard, 2004, 100). Za jeden z chwytów pozwalających na wywołanie takiej reakcji można uznać nawiązanie do gotycyzmu, czego konsekwencją są utwory – jak to określiła Maria Janion w odniesieniu do *Opętanych* i *Pornografii* Gombrowicza – „zanurzone w zamkniętym uniwersum zła” (Janion, 1975, 193).

Zanim przejdę do konkretnej egzemplifikacji – z kręgu czeskich modernistów wybierając twórczość Ladislava Klímy, która doskonale koresponduje z przytoczoną opinią Schepparda – pozwolę sobie na przywołanie kilku podstawowych informacji. Gotycyzm w literaturze zaowocował gatunkiem narracyjnym nazwanym powieścią gotycką, bądź romansem grozy, który – jak przypomina Małgorzata Grzegorzewska – wyrósł na gruncie zainteresowania deprecjonowaną spuścizną wczesnego średniowiecza (Grzegorzewska, 2010, 109). Jego podstawowymi wyróżnikami było, jak wiadomo, specyficzne miejsce akcji, określony typ bohatera oraz określona rekwizytoria motywów sprzyjających ewokowaniu grozy, niepokoju czy obrzydzenia. Rozwój powieści gotyckiej przypada na przełom XVIII i XIX wieku<sup>1</sup>, ale gotycyzm jako szeroko rozumiane zjawisko nie kończy się wraz z wyczerpaniem się klasycznych powieści gotyckich, lecz znajduje kontynuację w późniejszych literackich inkarnacjach, które można objąć wspólnym terminem postgotycyzmu (Izdebska, 2000, 132). Jak zauważa Grzegorzewska, istotną rolę w przewartościowaniu spojrzenia na literaturę postgotycką odegrało rozpoznanie w gotycyzmie symboliki Freudowskiej nieświadomości (w połowie XX stulecia). W coraz popularniejszych ostatnio badaniach postgotycyzmu podkreśla się, że jest on zjawiskiem wielowymiarowym. Akcentowana jest jego transgatunkowość i transsemiotyczność. Uznaje się, że jest nie tylko konwencją literacką, eksploatującą to, co tajemnicze i nieznanne, nie tylko kategorią estetyczną, ale ma też swój wymiar filozoficzny (Szczęsna, 2003, 200–201). Edward Kasperski, reasumując wyznaczniki gotycyzmu – warte przypomnienia zwłaszcza w kontekście spojrzenia na twórczość Klímy – konstatuje:

Niezależnie od [...] rozpoznawalnych rekwizytów, ogólnym znamieniem gotycyzmu stały się sondowanie i prezentacja mrocznych stron ludzkiej psychiki i cielesności, konflikty norm, fascynacja złem, zepsuciem i siłami nadnaturalnymi, perwersją, demonizm, parapsychologia, doświadczanie sytuacji ekstremalnych, penetrowanie granicy życia i śmierci, natarczywe wywoływanie widma tej ostatniej, atmosfera fatum, melancholii, lęku i grozy (Kasperski, 2010, 182).

Kulminacyjnym momentem rozwoju powieści utrzymanej w konwencji postgotyckiej jest schyłek XIX wieku, samo jądro szeroko rozumianej

---

<sup>1</sup>Zofia Sinko (1972, 35) przyjmuje za ramy dla powieści gotyckiej lata 1790–1810 i przytacza podział na: *historical gothic*, *sentimental gothic* i *terror gothic*.

moderny. W literaturze światowej powstają wtedy należące do klasyki gatunku dzieła Roberta Luisa Stevensona, Oscara Wilde’a czy Brama Stokera. Przyczyn tego zjawiska badacze upatrują w reakcji na racjonalizację życia, która uwrażliwia zarazem na sferę zjawisk wymykających się spod kontroli rozumu, co w konsekwencji generuje wzrost fascynacji okultyzmem i dekadencjami<sup>2</sup>.

Na literaturze czeskiej gotycyzm nie odcisnął tak silnego piętna jak w Europie Zachodniej. Jego dekadencją odmianę realizował w swoich powieściach Jiří Karásek, a wariant awangardowy, wykazujący koneksje z ekspresjonizmem przede wszystkim Ladislav Klíma, Jakub Deml, Josef Váchal (Pająk, 2014, 288). Podobna sytuacja ma miejsce w literaturze polskiej, w której powieść postgotycka pojawia się rzadko. Przypomnę, że za najlepszą reprezentację tego gatunku uznawany jest utwór Witolda Gombrowicza *Opętani*<sup>3</sup>. W literaturze słowackiej najwięcej inklinacji w kierunku postgotycyzmu wykazuje František Švantner, zwłaszcza w noweli *Nevesta hól*.

Ladislav Klíma (1878–1928), pisarz i filozof, uważany był – jak przypomina Vladimír Papoušek – za najbardziej ekstrawaganckiego, a zarazem najbardziej marginalnie traktowanego myśliciela zarówno w czasach, w których żył, jak i jeszcze długo potem. Niemal do końca XX wieku znany był jedynie wąskiemu kręgowi czytelników (Papoušek, 2014, 146). Zmiana spojrzenia na jego twórczość dokonała się dopiero w latach sześćdziesiątych<sup>4</sup>, a do jej pełnego przewartościowania doszło w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim za sprawą Jindřicha Chaluppeckiego, który poświęcił mu jeden z rozdziałów swej monografii zatytułowanej *Expresionisté* (Chalupecký, 1992, 2013), rozpoczynając tym samym awans pisarza do kręgu najciekawszych twórców czeskiej prozy XX wieku<sup>5</sup>. W tomie tym znalazł się Klíma obok Richarda Weinera,

<sup>2</sup>Przypomina o tym w artykule *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Karáska ze Lvovic* Patrycjusz Pająk (2010, 126).

<sup>3</sup>Powieści rewitalizujące gotycyzm w literaturze polskiej połowy XIX wieku przypomina w artykule *Gotycyzm Zakłętego dworu Walerego Łozińskiego* Dariusz Dziurzyński (2010, 256).

<sup>4</sup>W 1967 roku ukazał się wybór z jego twórczości zatytułowany *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*, przygotowany przez Josefa Zumra i opatrzony jego wstępem.

<sup>5</sup>Od początku lat dziewięćdziesiątych rośnie zainteresowanie twórczością pisarza, sukcesywnie publikowane są jego utwory, a w 2005 roku wydawnictwo Torst rozpoczyna

Jakuba Demla i Jaroslava Haška. Chalupecký w oparciu o jego prace filozoficzne i literackie, a także jego *Autobiografię* (*Vlastní životopis*) nakreślił portret pisarza-filozofa zgłębiając meandry jego myśli filozoficznej, szukając dla niej kontekstów, odniesień i powiązań z jego dziełem literackim. Nie było to zadanie łatwe. Z bogatej spuścizny literackiej (a także filozoficznej) Klímy duża część zaginęła: częściowo zniszczona – spalona przez samego autora, w czasie kiedy przeżywał jeden z pierwszych swoich kryzysów duchowych, częściowo zagubiona w czasach, kiedy została „zarekwirowana” przez rodzinę jako zastaw za długi. Palenie prac było nierozdzielnie związane z dręczącą go myślą o samobójstwie. Jak pisał Chalupecký, było rodzajem „metaforycznego samobójstwa”. Klíma palił swoje prace filozoficzne, ale palił też wczesne utwory prozatorskie z lat 1906–1908, które sam nazwał *non plus ultra niemoralności, lotrostwa i szaleństwa*, tak prezentując ich charakter w jednym z listów do Emanuela Chalupnego, który wcześniej jako pierwszy (zainspirowany przez Otokara Březinę) opublikował recenzję wydanej przez Klímę własnym sumptem debiutanckiej pracy filozoficznej *Svět jako vědomí a nic*, 1904 (*Świat jako świadomość i nic*):

W ciągu ostatnich dwóch lat wyrzuciłem z siebie dla zabawy i odzyskania formy całą furę beletrystyki dziesięć razy bardziej realistycznej i odrażającej niż u Zoli, 10 razy bardziej fantastycznej niż u Hoffmanna, 10 razy bardziej obsceniczej niż u Casanovy, 10 razy bardziej perwersyjnej niż u Baudelaire’a, 10 razy bardziej cynicznej niż u Grabbe’go, 10 razy bardziej paradoksalnej niż u Wilde’a, 10 razy bardziej ordynarnej niż u Havlíčka, 10 razy skuteczniejszej jako środek przeczyszczający niż Labir. Světa a r. s., (*Labirynt świata i raj serca* J.A. Komenského – J.G.), krótko mówiąc non plus ultra niemoralności, lotrostwa i szaleństwa (Chalupecký, 2013, 167; list datowany na 22 października 1908 roku)<sup>6</sup>.

Przypominam to nie bez powodu. Klíma, paląc swoje prace, robił to dosyć chaotycznie. Niektóre krótsze teksty uległy całkowitemu zniszczeniu, z innych, obszerniejszych zostały fragmenty nieukładające się w logiczną całość. Kiedy odzyskał po wojnie część swoich rękopisów, okazało

---

wydawanie *Sebraných spisů* (do roku 2018 wyszły 4 tomy). W roku 2008 zorganizowano konferencję, której pokłosiem jest skromny, ale ważny, liczący 69 stron tomik *Věčnost není dřevá kapsa, aby sa s ní něco ztratilo* (Glik, Hrabal, 2010).

<sup>6</sup>Cytat ten przytacza też Anna Gawarecka (2012, 213), widząc w wyznaniu Klímy pre-dylekację do mieszania poetyk.



się, że jeden tekst wyszedł z niszczycielskiej akcji pisarza bez szwanku. Było to „groteskowe romanetto” (jak brzmi podtytuł): *Cierpienia księcia Sternenhocha (Utrpení knížete Sternenhocha, 1928)*<sup>7</sup> – utwór, który w pełni odpowiada przytoczonej charakterystyce i stanowi najlepszy przykład wykorzystania przez pisarza konwencji gotyckiej. Pisarz rozbudował odzyskany tekst o fragmenty, które zdaniem Chaluppeckiego, mającego możliwość porównania obu wersji, są świadectwem pogłębiającego się pesymizmu, ale też rozszerzają utwór o horyzont religijny, który miał umożliwić pisarzowi wyjście z nihilizmu.

Powieść Klímy oparta jest na strindbergowskiej walce płci: obsesyjnej, szaleńczej, zabójczej<sup>8</sup>. Role prześladowanego i ofiary ulegają przemianom. Przedstawiciele obydwu płci, zarówno książę Sternenhoch, jak i poślubiona przez niego, pochodząca z podupadłego arystokratycznego rodu Helga, stają się ucieleśnieniem zła. Fascynacja potwornością człowieka, podobnie jak fascynacja potwornością natury, fascynacja wynaturzonym złem, to jedna z cech powieści gotyckich. U Klímy fascynacja ta, ujawniająca się w sadomasochistycznej miłości bohatera, w jego niemożności zawładnięcia Helgą, okiełznania jej osobowości, staje się kluczem do próby zgłębienia przyczyn kryzysu tożsamości, obsesyjnie powracającej w całym jego pisarstwie. Pisarz w swoim przewrotnym spojrzeniu na świat, zgodnie z dewizą Schopenhauera, że „świat jest moim wyobrażeniem”, usiłuje pokazać cały jego bezsens, będący konsekwencją kryzysu cywilizacji. Mieszając różne poetyki i różne rejestry estetyki, świadomie tworzy dzieło hybrydyczne, co daje badaczowi szansę wyboru sposobu jego czytania. Najczęściej twórczość Klímy odbiera-

---

<sup>7</sup> Powieść przetłumaczona w roku 1980 przez Jacka Balucha nie spowodowała ani w kręgu polskich badaczy, ani tłumaczy większego zainteresowania pisarzem. Dopiero kilkanaście lat później fragmenty jego dorobku zaczął przekładać między innymi Leszek Engelking, publikując je w „Literaturze na świecie”, a następnie wydając wybór opowiadań *Jak będzie po śmierci i inne opowiadania* w roku 2004. Wybrana bibliografia, obejmująca również nieliczne prace na temat twórczości Klímy, a także sylwetka pisarza opracowana przez Mateusza Chmurskiego (2017a, 381–384) znajduje się w publikacji *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. Badacz ten powraca również do najważniejszych wyznaczników twórczości Klímy w pozostałych swoich poświęconych pisarzowi tekstach (Chmurski, 2012, 53–61; 2015, 51–62; 2017b, 83–102).

<sup>8</sup> Pierwszy rekonstruuje możliwości jej interpretowania w kontekście gotycyzmu przynosi artykuł *Modernismus a goticismus* (Goszczyńska, 2013).

na jest poprzez jej aspekt filozoficzny. Na przykład Mateusz Chmurski pisząc o *Cierpieniach księcia Sternenhocha* zauważa, że „narracja jest tu jednak jedynie pretekstem dla refleksji filozoficznej, której podtytuł mógłby wręcz brzmieć „Krytyka nowoczesnego rozumu” (Chmurski, 2015, 52). Tym tropem podąża też Kamila Woźniak (2012), naświetlając jeden z aspektów filozofii Klímy. Można oczywiście przyjąć taką ścieżkę interpretacyjną. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche – to nazwiska najczęściej powtarzające się przy próbach zgłębiania filozofii pisarza. W swojej refleksji chciałabym jednak pójść innym tropem, dotychczas niewykorzystywanym – koneksji z konwencją gotycką. Wspomina o tym wprawdzie Anna Gawarecka, ale robi to w szerszej perspektywie analizy poetyki pisarza będącej konsekwencją, jak pisze, jego „predylekcji do najniższych piętér produkcji literackiej...”. Wychodzi przy tym z bliskiego mi założenia, że „eksponowanie dyskursywnej płaszczyzny jego dzieł w dużym stopniu zubaża [...] ich potencjał interpretacyjny, pomija bowiem zagadnienia poetyki, wielokroć stanowiącej równoprawny czynnik generowania sensów” (Gawarecka, 2012, 245).

Klíma, którego twórczość przy zastosowaniu węższej (niż modernizm) klasyfikacji wiązana jest z ekspresjonizmem, wykorzystuje większość modelowych elementów powieści gotyckiej. Sięga nie tylko do rekwizytorni motywów gotyckich, ale jego utwory zdradzają fascynację gotycką estetyką. W przestrzeni jednej tylko wspomnianej mini-powieści *Cierpienia księcia Sternenhocha* nagromadzona jest artystyczna reprezentacja zła, przemocy, okrucieństwa, potworności, brzydoty. Nie jest to jedyny utwór pisarza utrzymany w konwencji gotyckiej. Wprost przeciwnie. Klíma konsekwentnie wykorzystuje ją w większości swoich utworów. Nie sposób nie zgodzić się z Kasperskim (2010, 184), że korzystanie z gotycyzmu pozwalało pisarzom na „użycie go jako nośnika znaczeń i wartości bardziej ambitnych”. W przypadku Klímy, jak słusznie zauważa Patrycjusz Pająk (2008, 282), służy ona do wyrażenia jego światopoglądu w innej retoryce niż retoryka wykładu filozoficznego.

Wspomniana fascynacja złem powoduje, że utwór Klímy miejscami szokuje swoją drastycznością, budzi niesmak, obrzydzenie, wstręt (abstrahuję w swoich rozważaniach od analizy parodystycznej i groteskowej płaszczyzny utworu, którego dykcja jest konsekwencją, między innymi,

przerysowania cech konwencji gotyckiej)<sup>9</sup>. Szok, jak przypomina Rita Felski, to jedna z najgroźniejszych broni etosu awangardy, strategia służąca „konfundowaniu i zaskakiwaniu tępego mieszczaństwa, naiwnych mas, napuszonych kapłanów i strażników kultury”. Szok staje się źródłem symbolicznej dominacji, świadectwem wyższego poziomu świadomości (Felski, 2010, 280). Jako kategoria estetyczna sugeruje związek ze wstrętem i odrazą.

Gest Helgi, bohaterki powieści, która ciska własnym dzieckiem w męża, powodując roztrzaskanie się główki niemowlęcia na jego głowie, przeraża, elektryzuje, szokuje, ale też budzi odrazę, wstręt. Potęguje te odczucia opis księcia, którego głowa pokryta jest krwią i mózgiem dziecka<sup>10</sup>. To gest, który ma przynieść bohaterce wyzwolenie, potwierdzić nietzscheańską dewizę, że człowiekowi wolno wszystko. Badacze twórczości Klímy bardzo często podkreślają jej związki z filozofią Nietzschego, w której istotnym wątkiem jest kwestia moralnego porządku świata. Cytowany już Chalupczyk pisze:

Wizja świata Klímy nie pozwala na stosowanie jakichkolwiek kryteriów etycznych, Świat jest taki, jaki jest i nie możemy go osądzać, podporządkowywać postulatом moralnym. Jest definitywnie poza dobrem i złem. Gdyby osądzał egzystencję zgodnie z etyką, musiałby ją definitywnie odrzucić. Przez to, że rozumiał ją jako estetyczną, mógł ją uratować (Chalupczyk, 2013, 168).

Dla Klímy kategorie wstrętu i odrazy stają się wręcz nadrzędne w wielu sferach. Stają się nośnikiem przekazu filozoficznego, organizują relację między bohaterami.

Do opętania wręcz tymi odczuciami przyznaje się Klíma już w pierwszych zdaniach swojego życiorysu, kiedy mówi o rodzinie:

<sup>9</sup> Mariażowi gotycyzmu i komiki, i jego konsekwencjom w twórczości Poeo poświęcony jest przywoływany artykuł Edwarda Kasperskiego (2010). O przerysowaniu cech konwencji gotyckiej wspomina też Patrycjusz Pająk (2014, 297). We wspomnianej pracy Anny Gawareckiej (2012), w której analizuje ona związki prozy Klímy z literaturą popularną, sporo miejsca zajmuje kwestia charakteru groteskowości i funkcji, jaką groteska w utworach pisarza pełni.

<sup>10</sup> Warto przypomnieć, że w opisach przesyconych makabrycznymi szczegółami lubował się zwłaszcza Matthew Gregory Lewis, którego fascynowało okrucieństwo i brutalizm (cf. Sinko, 1972, 25). Nie jest on oczywiście wynalazcą estetyki i poetyki makabrycznej, której korzenie sięgają sztuki średniowiecznej i którą w nowatorski sposób zaktualizował E.A. Poe i kontynuował Ch. Baudelaire.

Wszystkimi się brzydziłem, czując wręcz do nich odrazę – nie dlatego, żeby byli wstręt- ni – ale dlatego, że byli zbyt blisko mnie. Czulem wstręt do swoich rodziców, niemal ich nienawidząc, chociaż nie mogłem się na nich uskarżać, ponieważ mieli odwagę być jeszcze bliżej – paradoksalnie nieprzyzwoicie blisko. Nienawidziłem w dzieciństwie wszystkich ludzi, każda pieszczota przyprawiała mnie o mdłości, zwłaszcza mężczyźni budzili we mnie wyjątkowo silną idiosynkrazję (Kłima, 2005, 9; cytuję we własnym przekładzie, pomimo istnienia przekładu na język polski).

To trop, który analizuje Julia Kristeva, pisząc o „pisarzach wstrętu”. Są oni zafascynowani tym, co wstrętne, konfrontując się z poczuciem wstrętu poprzez uprawianie literatury. Jak pisze badaczka, opowiadając wstręt, chcą go pokonać. Pisanie staje się sposobem radzenia sobie z fobią. Można zatem stwierdzić – zachowując pewną rezerwę – że Kłima dołączałby tym samym go grona wspomnianych przez nią pisarzy, takich jak Fiodor Dostojewski, Comte de Lautréamont, Marcel Proust, Antonin Artaud, Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline. Śledząc dalej myśl Kristevej, widzimy, że przypadek Kłimy wpisuje się w pewnym stopniu w jej diagnozę odnoszącą się do losu pisarzy wstrętu: „I być może dopiero po śmierci pisarz wstrętu uniknie losu odpadu, odrzutu lub rzeczy wstrętnej. Wówczas albo popadnie on w zapomnienie, albo osiągnie rangi niezmiernego ideału” (Kristeva, 2007, 21). Wstręt, będący połączeniem fobii, obsesji i perwersji (Kristeva) jest nieodłącznym elementem konstytuującym osobowość Helgi.

Zanim Helga przeistoczy się w pięknego potwora, będzie szokować Sternenhocha swym abjektalnym wyglądem, budzącym z jednej strony wstręt i obrzydzenie, z drugiej erotyczną fascynację. Pierwszy wizerunek bohaterki jest mozaiką widmowości, marionetkowości, wampiryczności i diaboliczności. Jest zapowiedzią dwoistości jej natury. W powieściach gotyckich przewrotność Losu i dwoistość ludzkiej natury najczęściej przybierają postać bohatera i jego sobowtóra, ale też ujawnia się w stanach obłądki, szaleństwa, ferii złych instynktów i erotycznych namiętności. Oto jak wygląd Helgi odebrany jest przez księcia na początku ich znajomości:

Po raz pierwszy ujrzałem Helgę na balu; ja miałem 33, ona 17 lat. Pierwszym moim wrażeniem było, że to dziewczyna wręcz paskudna. Długa jak tyka, cienka, że można się przestraszyć; twarz haniebnie biała, niemal biała, chudości; żydowski nos, rysy w całości, choć skąd inąd nie najgorsze, tak jakoś zwiędłe, ospałe, usypiające; wyglą-

dała jak trup przez mechanizm jakiś poruszany – tak samo jak twarz także jej ruchy były straszliwie leniwe i zdechłe. Oczy trzymała wciąż spuszczone jak pięcioletnie, najwstydliwsze dziewczątko. Jeszcze najlepsze, co miała to potężne, jak sadza czarne włosy... Zrobiło mi się stricte niedobrze, kiedy się o nią nasamprzód otarłem spojrzeniem [...] (Klíma, 1980, 6).

Uroda Helgi nosi cechy urody gotyckiej: „haniebnie”, jak to określa autor, biała pleć, wyostrome rysy twarzy, elektryzujący, sataniczny wzrok, budzący w księciu grozę i zarazem przyciągający swą tajemniczą głębią. Helga całym swym wyglądem przypomina księciu żywego trupa. Takie postrzeżenie bohaterki ma zresztą konsekwencje w dalszej części utworu, kiedy powraca ona pośmiertnie jako zjawy w wizjach popadającego w szaleństwo Sternenhocha. Realność jej obrazu wywołuje u niego paniczny strach i zatarcie granicy pomiędzy jawą a snem. Sama bohaterka wspomina potem, że lata jej młodości, kiedy poznała księcia, były w jej życiu okresem swoistego uśpienia, letargu, z którego wyrwało ją uczucie wstrętu: początkowo do księcia, potem do samej siebie i rosnącego w niej płodu.

Kategoria wstrętu pojawia się zatem również w innej postaci opisywanej przez Kristevę. Helga w swoim pierwszym wcieleniu ma nie tylko abjektalny wygląd, ale też odczuwa tkwiący w niej wstręt: do samej siebie i do wszystkiego, co obce. Jak pisała badaczka:

We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia (Kristeva, 2007, 7).

Wstręt Helgi narasta w niej wraz z postępującą ciążą. Rozwijający się w niej płód traktuje jako upostaciwienie wstrętu, który wtargnął z zewnątrz, zaburzył jej tożsamość. Wraz z narodzeniem dziecka wstręt częściowo ją opuszcza, ale niczym głowa tasiemca w dalszym ciągu w niej pozostaje. Przeradza się w nienawiść wobec wszystkich i wszystkiego. Staje się jądrem jej egzystencji, szczeblem na drabinie prowadzącej do osiągnięcia Absolutu. Streszczając kochankowi swoje życie wyznaje swoje *credo*:

Poprzez nienawiść i wstręt winien się człowiek wspiąć na wyżyny Dziękczynienia, Uśmiechu, Wszech-objęcia, Siebie-objęcia. Z bagiennych jaszczurów powstały orły i kondory... Ale kiedy stanie się to ze mną? (Klíma, 1980, 29).

Uśmiercenie dziecka, utożsamianego z tkwiącym w niej wcześniej i wyrzuconym wstrętem, traktuje jako gest samoobrony przed utratą własnej woli:

Tajemnicze moce omamiły w dzieciństwie moją duszę, wolę moją spętały. Tylko w ten sposób mogło się stać, że połączyłam się z tobą, wstrętniejszym mi od kogo-kolwiek. Otrząsnęłam się zwycięsko, stoję tu całkiem odnowiona i silna, i straszna; biada każdemu, kto stanie mi na drodze! Pokalałeś mnie na zawsze – nie przez obcowanie, ale przez to, że zmusiłeś mnie do noszenia w sobie twojego wstrętu przez dziewięć miesięcy, że stał się mną, a ja nim – oszalałabym!... Musiał zginąć (Kłima, 1980, 15).

Żeby pozbyć się resztek wstrętu planuje również uśmiercenie ewentualnego kolejnego potomka, spłodzonego już nie z księciem, ale ze swoim wybrańcem. Dopiero to ją oczyści, przywróci jej podmiotowość. Schopenhauerowski indywidualizm doprowadzony do skrajnej, wręcz absurdałnej postaci, staje się rodzajem trucizny, która niszczy, więzi i zamyka jednostkę w okowach zła.

Rozpoznanie Kristevej pozwalają na spojrzenie na tkwiący w bohaterce wstręt, na jego źródło i jego emanacje na otoczenie od innej jeszcze strony. Zdaniem badaczki „wstręt to gwałtowny żal po zawsze już utraconym «przedmiocie»” (Kristeva, 2007, 20). Zarówno *zbyt wielka surowość Innego*, jak i *słabość Innego*, dwie sprzeczne przyczyny, wywołują kryzys narcystyczny, który przynosi wizję tego, co wstrętne. Kryzys taki przechodzi Helga w wieku dziesięciu lat, kiedy doznaje, jak sama mówi, *absolutnego zawodu* zarówno ze strony silnego ojca, jak i słabej matki. Ojca, który wymierzając jej okrutną karę cielesną za wybryk mieszczący się w granicach ekstrawagancji, które do tej pory akceptował (przespace-rowała się naga w południe przez miejski plac), okazał się słaby, sprzeniewierzając się w jej mniemaniu samemu sobie. Matki, w której pomimo jej pozornej słabości widziała wsparcie dla swojej pogardy dla ludzi... Od tego momentu żyła w letargu, z którego wyrwał ją wstręt, jaki poczuła do księcia przy pierwszym ich spotkaniu.

Tracąc dziecięcą dzikość i amoralizm staje się w oczach ojca uosobieniem zgnilizny, ścierwem, które budzi już tylko jego wstręt. Zarazem dostrzega on jednak w niej zalążek czegoś mitycznego, wampirycznego, co ujawni się w kolejnym stadium jej wcielenia: „...kto wie, co się z niej

jeszcze wykluje, może mityczny smok, albo wędrujący trup – może to być całkiem interesujące...” (Klíma, 1980, 27).

Postawiona hipoteza, że kategoria wstrętu, obrzydzenia, dosyć powszechnie wykorzystywana w powieściach gotyckich, staje się dla Klímy podstawową kategorią estetyczną znajduje wielokrotnie potwierdzenie w różnych rejestrach tekstu.

Wstręt w czytelniku budzą liczne sceny sadomasochistycznych czy masochistycznych zachowań i Helgi, i księcia. Ich kulminacją jest scena bezczeszczenia ciała zemdlonej, zamykanej w wieży bohaterki oraz rozbudowana końcowa scena nekrofiliska, w której rzeczywistość przeplata się z majaczeniami ogarniętego szaleństwem Sternenhocha. Płaszczyna halucynacji księcia dostarcza wielu budzących wstręt obrazów skoncentrowanych na prezentacji cielesności (np. Helga pod postacią krwistej masy mięsa, zmuszana przez kochanka do picia gnojówki [Klíma, 1980, 163], czy też leżąca na podłodze sypialni księcia, półnaga, półmartwa, pogryzioną, mieszaniną krwi i błota, [Klíma, 1980, 182]). *Notabene* ten obraz przywodzi na myśl podobny, ze słynnej powieści *Mnich* Lewisa, który lubował się w opisach przesyconych makabrycznymi szczegółami. W obrazie tym ciało jednej z bohaterek, okrutnej przeorzyzy, jest po śmierci kłębkim szmat i drgającego mięsa (Grzegorzewska, 2010, 114). Sceny przypominające majaki rozgorączkowanej wyobraźni, zawierające wyolbrzymione, niespójne fragmenty rzeczywistości, pojawiały się z kolei przede wszystkim w powieściach Horacego Walpole’a, do którego nawiązali później surrealiści (Sinko, 1972, 35–36; Janion, 1962, 46–47).

Wstręt jest też dominującą kategorią we wzajemnym stosunku Helgi i Sternenhocha. W stosunku księcia do Helgi wstręt jest „rozrzedzony” fascynacją. Helga odczuwa wobec księcia wstręt w postaci czystej, absolutnej, niczym niezakłóconej. Ogniskuje się w permanentnym używaniu antroponimu Pán Hnus (Pan Wstręt)<sup>11</sup>.

Wzorce powieści gotyckiej odnaleźć można również na innych płaszczyznach utworu Klímy, na przykład w konstruowaniu przestrzeni silnie nacechowanej znaczeniowo, opartej na opozycji racjonalnego i wykraczającego poza sferę ludzkiego rozumienia, budzącego grozę, niepokój,

<sup>11</sup> Warto przypomnieć, że nowatorską rolę w kształtowaniu poetyki lingwistycznej makabreski odegrał E.A. Poe (cf. Nalewajk, 2010, 163).

przyciągającego swoją tajemniczością. W powieści Klímy przestrzeniami obcości, przestrzeniami w których realizuje się zło, są zarówno zamknięte przestrzenie architektoniczne, wykorzystywane przez klasyczną powieść gotycką (zamek, wieża z labiryntowymi korytarzami), jak i przestrzenie otwarte (wzgórze, na którym spotyka się Helga ze swoim kochankiem). Pokrewieństwo z gotycyzmem ujawnia też sposób prowadzenia narracji, w której pojawia się dyskurs psychiatryczny (podobnie jak u Poe'go bohaterowie analizują własne zaburzenia psychiczne). A także wykorzystanie szeregu typowych gotyckich motywów, jak np. przynależność bohaterki do podupadłego arystokratycznego rodu czy szaleństwo bohaterów. Osobną kwestią pozostaje sprzężenie gotyckiej grozy z groteską, komizmem i makabreską.

W swojej sondzie skoncentrowałam się jedynie na gotyckiej estetyce zła, z wpisaną w nią kategorią szoku i wstrętu, czy posłużyło Klímie do sformułowania jego, jak się to określa, filozofii woli, nawiązującej do nietzscheańskiej woli mocy.

Znajduje tu potwierdzenie teza Lionela Trilinga, którą przypomina Rita Felski, że literatura modernistyczna to literatura przemocy i przekleństwa, obłędu i destrukcji, zmasowany i bezkompromisowy atak na fundamenty kultury. Gotyckie wzorce są na pewno w kreowaniu takiej literatury pomocne.

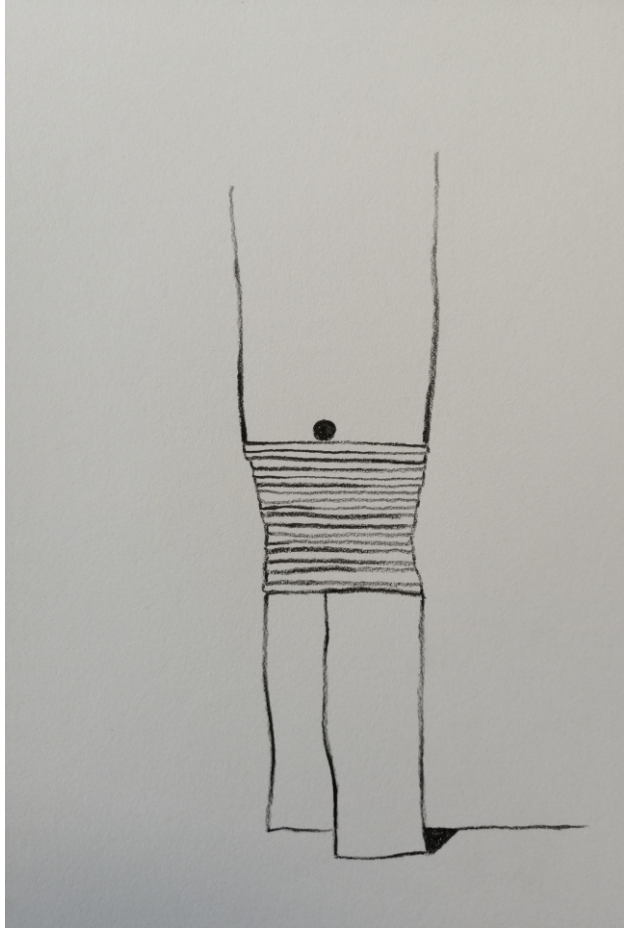
## Literatura

- Chalupecký, J. (2013). *Expresionisté*, Praha: Torst.
- Chmurski, M. (2012). „Subtelna gra” czy „sen ponad przepaścią”? *Velký roman a denníky Ladislava Klímy*. W: *Strony autobiografizmu*. Red. nauk. M. Pieczara, R. Słodczyk, A. Witkowska, Warszawa: Wydział Polonistyki UW, s. 53–61.
- Chmurski, M. (2015). *Krytyka nowoczesnego rozumu? Władza absurdu i absurd władzy w Cierpieniach księcia Sternenhocha*. W: *Przed i po. Wielka wojna w literaturach Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. nauk. H. Gosk, E. Paczoska, Warszawa: Wydział Polonistyki UW, s. 51–62.
- Chmurski, M. (2017a). *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*. Red. nauk. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chmurski, M. (2017b). *Zapis (dla) siebie. Dzienniki a literatura na przykładzie twórczości G. Csátha, L. Klímy i K. Irzykowskiego*. W: *Problemy literatury i kultury moder-*



- nizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918), t. 2: Doświadczenia tekstu. Red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 83–102. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323526988>. pp. 83–102.
- Dziurzyński, D. (2010). *Gotycyzm Zakłętego dworu Walerego Łozińskiego*, „Prace Filologiczne” t. LIX. Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 255–268.
- Felski, R. (2010). *Pożytki z literatury. Szkol.* „Teksty Drugie” nr 1/2.
- Gawarecka, A. (2012). *Margines i centrum*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Glik E., Hrabal, J. (red.) (2010). *Věčnost není děravá kapsa, aby sa s ní něco ztratilo*. Olomouc: „Příloha e-1 revue Aluze”.
- Goszczyńska, J. (2013). *Modernismus a goticismus (případ Ladislava Klímy)*. W: *Moderna/Moderny*. Red. T Kubiček, J. Wiendl. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 88–98.
- Grzegorzewska, M. (2010). *Sekrety i kłamstwa hiszpańskiego mnicha*. „Prace Filologiczne” t. LIX. Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 109–120.
- Izdebska, A. (2000). *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Janion, M. (1962). *Wśród literackich patronów debiutu i Opinogórski gotycyzm*. W: *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 46–47.
- Janion, M. (1975). *Gończka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kasperski, E. (2010). *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeogo*. „Prace Filologiczne” XIV, Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 181–198.
- Klíma, L. (1980). *Cierpienia księcia Sternenhocha*. Przeł. J. Baluch. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Klíma, L. (2005). *Vlastní životopis*. W: L. Klíma, *Sebrané spisy*. I: *Mea*. Praha: Torst.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nalewajk, Ż. (2010). *Makabra i makabreska Poeogo*. W: *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Pająk, P. (2008). *Rola przemocy w procesie autoidentyfikacji bohaterów prozy gotyckiej Ladislava Klímy*. W: *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowo-europejskich po roku 1918*. Red. J. Goszczyńska. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 281–289.
- Pająk, P. (2010). *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Káraška ze Lvovic*. „Prace Filologiczne” XIV, Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 121–142.
- Pająk, P. (2014). *Groza po czesku. Przypadki literackie*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Papoušek, V. (2014). *Dotek nicoty a rozprava o ohrození jedinečnosti člověka*. W: *Dějiny nové moderny II*. Red. V. Papoušek a kol., Praha: Academia.
- Scheppard, A. (2004). *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz, Kraków: Universitas, s. 71–140.

- Sinko, Z. (1972). *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” LXIII, 3.
- Szczęсна, E. (2003). *Gotycyzmy w reklamie, reklama w gotycyzmach*. W: *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Plucien-  
nik. Kraków: Universitas, s. 199–207.
- Woźniak, K. (2013). *Jestem wolą absolutną. O boskości władzy w filozofii Ladislava Klímy*. „Poznańskie Studia Slawistyczne” nr 5, s. 213–220. <https://doi.org/10.14746/pss.2013.5.15>.



*Poza tematem*



Mirosława Hordy  
University of Szczecin  
mirosława.hordy@usz.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-3833-5928

Data przesłania tekstu do redakcji: 17.12.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 27.01.2020

## Język ciała we frazeologii polskiej i rosyjskiej

ABSTRACT: Hordy Mirosława, *Język ciała we frazeologii polskiej i rosyjskiej* (Body Language in Polish and Russian Phraseology). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 253–271. ISSN 2084-3011.

The article addresses the issue of a body language as a semiotic code and its reflection in systems of natural languages, in their phraseological resources. The material for analysis is phraseological units of contemporary Polish and Russian languages. The basis for comparison is the phraseological concept by Weronika N. Telia (В.Н. Телия) and linguistic works by Grigorij E. Krejdlin (Г.Е. Крейдлин). First and foremost, three types of signs of the body language are verbalised in subsystems under analysis: bodily symptoms, symptomatic and communicative gestures and a body position.

KEYWORDS: human body; body language; symptoms; gestures; somatic phraseological units; Polish language; Russian language

Ucieleśnienie to materializacja, istnienie dostępne zmysłom, dlatego nawet metafora ciała literatury staje się fizyczną dosłownością, bo ciało tekstu literackiego to obecnie również jego warstwa fizyczna, stworzona przez autora i funkcjonująca jako nienaruszalna edytorsko całość (Matuszyk, 2016, 99). *Ciało tekstualne* – nowa jednostka frazematyczna polszczyzny, odnotowywana przez Jana Wawrzyńczyka w jednym z tomów fotocytatów, występuje we fragmencie podającym powód cierpienia tożsamości ponowoczesnej, jakim jest

samo istnienie, odrzucenie bierności, stawienie oporu przemocy panjęzykowej. Wspomniany opór przejawia się w naruszeniu integralności *ciała tekstualnego*, które przesycone jest (nie tylko na powierzchni, ale i wewnątrz) mnóstwem ustalonych reguł, znaczeń i przepisów (Wawrzyńczyk, 2015, 29, poz. 1044).

Ciało jako element konstytutywny jest warunkiem istnienia człowieka w świecie. Jak stwierdza Mieczysław Albert Krąpiec, organizm człowieka w swojej ontogenezie istnieje najpierw w porządku wegetatywnym, potem sensorycznym i intelektualnym, wciąż pozostając tym samym podmiotem. Świadomość własnego *ja* budzi się w człowieku poprzez kontakt ze światem zewnętrznym i przez interioryzację tego doświadczenia. Początkiem każdego aktu poznania jest sam podmiot poznający, a granice temu poznaniu wyznaczają możliwości ludzkiego ciała – od spostrzeżeń przez wyobrażenia po myślenie i samoświadomość (Krąpiec, 1999, 488–507, cf. Drwięga, 2005, 152–162, 177–184 i in.). Fenomen cielesności człowieka wynika z podwójnego statusu ciała – statusu podmiotu i przedmiotu. Jest ona jednocześnie cielesnym *ja* poznającym i *ja* poznawanym, dokładnie samopoznawanym. Po wyrwaniu cielesności naukom przyrodniczym uwidacznia się jeszcze inna dwojakość – ciało konstruuje człowieka i jest również przez człowieka „konstruowane”<sup>1</sup>. Odwołując się do prac Michela Foucaulta, *jest ono napiętnowane historią*, jest konstrukcją społeczno-kulturową. W tym momencie powrócić można do przytoczonego cytatu. *Ciało tekstualne*, podobnie jak ciało ludzkie, jest integralnością podlegającą „regułom, znaczeniom i przepisom” na powierzchni – w swojej biologicznej fizyczności i wewnątrz – jako konstrukt niematerialny, psychiczny, mentalny, społeczny, kulturowy.

Język ciała był i jest stawiany w opozycji do języka werbalnego, uznawany za przejaw natury wobec tego drugiego jako przejawu kultury. Charakteryzowała go jeszcze inna opozycja – pierwotność języka ciała wobec wtórności systemów werbalnych, powstałych jako rozwinięcie tych pierwszych (J. Derrida, E.B. Tylor, A.J. Greimas, R. Birdwhistell, E. Fromm, M. Merleau-Ponty i in.). Uważany był za zewnętrzny przejaw stanu wewnętrznego człowieka, nieintencjonalny, przypadkowy, niepodlegający kontroli jak język werbalny, w epoce przedkartyżjańskiej – za przejaw stanu duszy (Brocki, 2015, 63). Jego uniwersalność wiązana była z uwarunkowaniami genetycznymi, zachowaniem instynktownym (D. Morris), choć jak wykazał Marcel Mauss, mimo iż jedzenie jest czynnością instynktowną, różne kultury wykształciły różne sposoby jedzenia (europejska i azjatycka).

---

<sup>1</sup> Przez wymogi odnośnie do wyglądu, ubioru itp. Cf. współczesną dietetykę.

W badaniach antropologicznych ostatnich dziesięcioleci, opartych na pansemiotycznym charakterze zjawisk kulturowych, język ciała, jak i samo ciało analizowane są w szerokim kontekście tworzenia sensów, nie tylko zachowań komunikacyjnych (Brocki, 2015, 66). Język ciała nie tyle stanowi kod uniwersalny, co część tożsamości kulturowej, według Edwarda Halla (1994, 121) – istotę etniczności. Umberto Eco (1996, 386–387) podkreśla kulturowe i społeczne osadzenie znaków, w tym znaków ikonicznych bazujących na podobieństwie, uznając, że nawet ich rozumienie zdeterminowane jest przez konwencję społeczną, istniejący system oznaczania.

Język ciała jest uwarunkowany przez kulturowe wyobrażenia ciała ludzkiego. Jest on kodem niewerbalnym, na który składają się zachowania znaczące (semiotyczne), a więc interpretowane przez nadawcę i odbiorcę jako komunikaty (tzn. zachowania intencjonalne lub mające sens) (Brocki, 2015, 74). Dale G. Leathers definiuje komunikację niewerbalną jako polegającą na wykorzystaniu przez osoby, będące we wzajemnej interakcji, systemów komunikacyjnych wzrokowych, pozawzrokowych i słuchowych, a także ich podsystemów. W obrębie systemu wzrokowego wyróżnia: system kinezny (ekspresja twarzy, zachowań wzrokowych, gestów), proksemiczny (wykorzystanie przestrzeni, odległości, terytorium dla celów komunikacji) oraz podsystem wykorzystujący przedmioty (obejmuje wygląd zewnętrzny twarzy i ciała, wszystko, co mówiący może wykorzystać, aby zmienić swój wygląd). System słuchowy obejmuje zaś: głośność, ton, barwę, tempo, trwałość, rytmiczność, artykulację, wymowę i ciszę (Leathers, 2007, 27–29).

Istotą semiotycznych podziałów znaków jest związek formy materialnej samego znaku i znaczenia. W tej płaszczyźnie znaki językowe to symbole, znaki motywowane konwencją, niemotywowane realnymi związkami między znaczeniem jednostki językowej i jej formą. Są one jednak środkami przekazu znaczeń innego typu kodów semiotycznych, w tym języka zachowań związanych z ciałem.

Badacze wpływu czynnika ludzkiego na język naturalny, tj. antropologizacji, wyróżniają dwa jego typy: pierwotny – wpływ cech psychofizjologicznych i innych, właściwych człowiekowi, który odzwierciedla się w konstytutywnych cechach języka, oraz wtórny – wpływ na język różnych obrazów świata: religijno-mitologicznego, filozoficznego, naukowego,

artystycznego, tj. różnych subkodów kultury (Серебрянников, 1988, 11, cf. Гак, 1977, 74). W językoznawstwie kognitywnym przedpojęciowe schematy wyobrażeniowe, których źródłem jest ciało człowieka, nazywa się fenomenem pierwotnej antropologizacji<sup>2</sup>. Schematy te obejmują również aspekt aksjologiczny poznania ludzkiego. Jak konstatuje Weronika N. Telija:

Язык окрашивает через систему своих значений и их ассоциаций концептуальную модель мира в национально-культурные цвета. Он придает ей и собственно человеческую – антропоцентрическую интерпретацию, в которой существенную роль играет и антропометричность, т.е. соизмеримость универсума с понятиями для человеческого восприятия «масштабами» мира, его образами, эталонами и символами, в том числе и теми, которые получают статус ценностно определенных стереотипов (Телия, 1996, 135).

W badaniach innych nurtów lingwistycznych zjawisko antropologizacji języka identyfikowano w historycznym procesie powstawania określonych grup znaczeniowych zasobu leksykalnego języków naturalnych. Jedną z grup pierwotnych stanowi leksyka nazywająca świat materialny, w tym leksyka somatyczna (cf. Krawczyk-Tyrpa, 1987, 25).

Поскольку внутренний мир человека моделируется по образцу внешнего материального мира, основным источником психологической лексики является лексика «физическая», используемая во вторичных метафорических смыслах (Арутюнова, 1976, 95).

Antropomorfizm myślenia ludzkiego ujawniają również wtórne znaczenia nazw części ciała, w tym ich wykorzystanie jako nazw jednostek miar (Jurkowski, 1983, 49).

Nazwy części ciała należą do jednej z najliczniej frazeologiczowanych grup leksykalnych, co pokazują opracowania zasobów frazeologicznych różnych języków (v. tylko opracowania monograficzne języków słowiańskich: Krawczyk-Tyrpa, 1987; Валодзіна, 2009; Горды, 2010, 12–13; Baláková, 2011; Michow, 2013, 9–16). Szczególny status jednostek frazeologicznych w systemie języka naturalnego wynika z wtórności same-

---

<sup>2</sup> „Przedpojęciowe schematy wyobrażeniowe są bardziej abstrakcyjne jako wzory (czy też struktury) organizujące nasze doświadczenia umysłowe. Przejawiają się w zachowaniu naszego ciała, jego przemieszczaniu się w przestrzeni, w manipulowaniu przedmiotami i w interakcji” (Krzyszowski, 1994, 30).



go procesu frazeologizacji, który polega na użyciu istniejących jednostek leksykalnych w funkcji nowej nazwy. Jak podają teoretycy nominacji językowej (A.A. Ufimcewa, N.D. Arutiunowa, W.A. Gak, W.N. Telija)<sup>3</sup>, proces ten jest zawsze zapośredniczony i motywowany, ponieważ jednostka frazeologiczna odnosi się do określonego nominatu (przedmiotu, zjawiska rzeczywistości nazywanej) tylko przy jednoczesnej aktualizacji określonej grupy jednostek – leksemów, które są jej komponentami – i odnosi się do niego poprzez jednostki tej grupy. Relacja motywacji frazeologicznej, według W.N. Teliji, ujawnia się na dwóch płaszczyznach znaczenia frazeologicznego: sygnifikacyjnej i denotacyjnej. Pierwsza – pozwala określić elementy znaczeniowe komponentu, aktualizowane w znaczeniu tworzonej przez niego jednostki frazeologicznej, druga – określa pseudodenotat (quasi-denotat), poprzez który frazeologizm odsyła do denotatu (nominatu).

W roku 1969 Leonid I. Rojzenzon i I.W. Abramiec zwrócili uwagę na zjawisko jednoczesnej homonimii w zasobie frazeologicznym języka, polegające na współlistnieniu znaczenia dosłownego i przenośnego frazeologizmu (Ройзензон, Абрамiec, 1969, 54–63). Cecha ta określana jest w literaturze przedmiotu jako dwuplanowość (Мокиенко, 1989, 157), dwupłaszczyznowość czy dwuprzestrzenność (Chlebda, 1991, 97–98) i wiąże się z pojęciem obrazowości (Мокиенко, 1989, 157, cf. Chlebda, 1991, 99). Walerij M. Mokiенko podkreśla, że bez znaczenia dosłownego nie można pojąć znaczenia transformacji semantycznej, która zachodzi w procesie frazeologizacji, nie można zrozumieć „pierwotnego obrazu”. W wielu przypadkach rekonstrukcja tego obrazu jest możliwa tylko w analizach historycznych i etymologicznych (Мокиенко, 1989, 161). Rojzenzon i Abramiec wskazują trzy grupy jednostek, w których występuje zjawisko jednoczesnej homonimii. To jednostki nazywające: 1) gesty i mimikę (*пожимать плечами, махнуть рукой* itp.); 2) działania rytualne (*встречать хлебом-солью* i in.) oraz 3) działania symboliczne (*выкинуть белый флаг* itp.) (Ройзензон, Абрамiec, 1969, 54–63).

We frazeologii polskiej jednostki o takich właściwościach nazywa się, zgodnie z typologią motywacji frazeologicznej Andrzeja Marii

---

<sup>3</sup>Założenia teorii przedstawiono w monografii *Языковая номинация. Общие вопросы* (Серебrenников, Уфимцева, 1979).

Lewickiego (1982, 31–39), jednostkami o motywacji globalnej, których podstawę stanowi czytelna metafora lub metonimia. Jednym z podtypów tej grupy są zwroty nazywające sytuację komunikacyjną, która jako całość podlega procesowi metaforyzacji. Znaczenie metaforyczne takich jednostek tożsame jest z treścią, jaką posiadają sytuacje odzwierciedlone zwrotem. Wewnętrzna forma takiej jednostki odnosi się do gestu, sytuacji, działania, zachowania; znaczenie – do znaczenia tego gestu, sytuacji, działania, zachowania. Frazeologizm jest więc znakiem znaku. Ten typ motywacji Lewicki nazywa motywacją globalną symboliczną (Lewicki, 1985, 13–21). Określenie „symboliczny” w pracy L.I. Rojzenzona i I.W. Abramca oraz w pracach A.M. Lewickiego nie odnosi się do tego samego pojęcia. W pierwszym przypadku określa podtyp sytuacji ze względu na źródło jej znaczenia (rytuały, sygnały, gesty), w drugim – odwołuje się do funkcji znakowej, nazywanej symboliczną, funkcji zastępowania jednych elementów drugimi. Jednostki takie określane są jako niemotywowane znaczeniem komponentu, ponieważ obraz przekazywany przez komponenty przynależy do konkretnej kategorii onomazjologicznej.

Odmiernym typem motywacji frazeologicznej jest motywacja komponentowa, gdy znaczenie jednostki powstaje w rezultacie semantycznych transformacji komponentów, tj. cechy semantyczne komponentów uczestniczą w tworzeniu znaczenia frazeologicznego (motywacja leksykalna i stereotypowa według A.M. Lewickiego). Tego typu jednostki frazeologiczne gwar polskich szczegółowo analizuje Anna Krawczyk-Tyrpa. W kontekście problemu języka ciała podkreślić należy, że wyekscerpowany przez badaczkę zbiór jednostek gwarowych z komponentem somatycznym liczy około 10 000 jednostek, z czego tylko około 3000 to jednostki motywowane cechami znaczeniowymi somatyzmów (Krawczyk-Tyrpa, 1987, 38). Pozostałe uznać należy za motywowane globalnie. Istotną grupę wśród nich stanowią jednostki mimiczne i gestyczne, opisane w poniższej publikacji (Krawczyk, 1983).

Język ciała werbalizowany jest więc frazeologicznie w jednostkach z komponentem somatycznym o motywacji globalnej, „ponadślovnym” typie transformacji znaczeniowej, w których sytuacja, zobrazowana znaczeniem komponentów, należy do określonego kodu kulturowego (Телия, 1996, 181). Ciało człowieka – jego wygląd, postawa, układ, ruch – stanowi quasi-denotat nazwy frazeologicznej.

Badacze języka ciała Svetlana A. Grigorjewa, Nikolaj W. Grigorjew i Grigorij E. Krejdlin<sup>4</sup> za jednostki systemu gestycznego uznają gesty, mimikę i pozy. Ogólnie nazywają je gestami i indeksują w słowniku, za podstawową jednostkę opisu leksykograficznego przyjmując *kinem* – jednostkę niewerbalną, posiadającą tylko jedno znaczenie (Григорьева, Григорьев, Крейдлин, 2001, 16). Gestem jest każdy intencjonalny lub mogący być wykonany intencjonalnie ruch ciała. Założenia słownika w aspekcie leksykograficznym odwołują się do teorii modeli lingwistycznych „Sens↔Tekst” Igora A. Mielczuka i Aleksandra K. Żółkowskiego, prac Jurija D. Apresjana i Moskiewskiej Szkoły Semantycznej oraz Andrzeja Bogusławskiego i Polskiej Szkoły Semantycznej. Jego celem jest pełny, dokładny i jasny opis znaczeń gestów codziennych, ich związków z innymi gestami oraz językowymi analogami. Gest jak każdy znak posiada znaczenie i formę, syntaktykę i pragmatykę. Tak jak znaki językowe może oznaczać przedmioty, działania itp. Znaczenie gestów, podobnie jak znaczenie jednostek werbalnych, różni się od ich funkcji społecznej, komunikacyjnej i warunków konkretnego użycia tekstowego.

W aspekcie ideograficznym informacje kodowane przez rosyjskie gesty przedstawione w słowniku tworzą dwie grupy: informacje o świecie oraz informacje o mentalnym (intelektualnym i psychologicznym) stanie gestykującego. W grupie pierwszej wyróżnia się: nazwy osób (np. *ja*, *ty*), nazwy zwierząt (cf. ikoniczne przedstawienia zająca czy skaczącej żaby) oraz nazwy przedmiotów (np. nożyce, papieros, szklaneczka). Ponieważ w rosyjskim języku gestów trudno rozdzielić nazwy rzeczownikowe od czasownikowych, wyróżnia się gesty informujące o świecie i kodujące semantyczne predykaty: działania (‘резать’, ‘курить’, ‘идти’, ‘слушать’ i in.), cechy (‘глупый’, ‘толстый’), stany (np. ‘наелся’, ‘надоело’, ‘сонный’), relacje (‘связь’, ‘там’, ‘дружба’, ‘любовь’ i in.), a także kwantyfikacje (‘много’, ‘весь’ i in.). Gesty kodujące stany mentalne dzielą się na grupy semantyczne: informujące o zamiarach gestykującego (groźba, pytanie, odpowiedź i in.), o myślach (np. wątplenie, niedowierzanie adresatowi), o uczuciach i o ocenach (Григорьева, Григорьев, Крейдлин, 2001, 14). Słownik nie zawiera

---

<sup>4</sup>Koncepcja gestu G.E. Krejdlina stała się podstawą licznych analiz związków frazeologicznych różnych języków, cf. Козеренко, 2000; Куличенко, Королевская, 2017.

gestów, które nie mogą mieć znaczenia bez kontekstu werbalnego i nie są bez niego używane, jak np. ‘ręce w pozycji otwartej, dłonie skierowane do góry i lekkie pochylenie w kierunku adresata’ – gest komunikujący, że gestykulujący zaraz po wykonaniu gestu wprowadzi do rozmowy nowy temat. Towarzyszą mu słowa: *A менерь...*, *<A>вот сейчас...* i in. Nie obejmuje również gestów fatycznych, podtrzymujących czy regulujących dialog. Gesty w definicji słownika rosyjskiego to znaki mające formę fizyczną właściwą ruchom oraz konwencjonalne znaczenie. Są one środkiem nominacji równym słowu.

Badacze dzielą gesty zawarte w słowniku na komunikacyjne i symptomatyczne. Pierwsze to ruchy intencjonalne: deiktyczne (wskazujące obiekt, pokazujące wielkość, najstarsze i wykazujące dużą symetrię w różnych kulturach), związane z etykietą (wskazujące na hierarchię grupy) oraz gesty komunikacyjne ogólne, neutralne sytuacyjnie. Gesty symptomatyczne sytuują się na pograniczu ruchu fizjologicznego i gestu komunikacyjnego, jak np. *сжать губы* jako wyrażenie gniewu czy *кусать губы* jako wyrażenie złości i podenerwowania. O ich przynależności gestycznej decyduje czynnik wolicjonalny – mogą one być intencjonalnie wykonane w celu oznaczenia konkretnej emocji. Nie wchodzą w zakres języka gestów, opisywanego w słowniku, symptomy niezależne od woli, na przykład zaczerwienienie policzków jako wyraz wstydu, wchodzą zaś gesty symptomatyczne, jak zakrycie twarzy wyrażające wstyd. Symptomy fizjologiczne mogą odkryć człowieka bez jego woli, gesty – wyrażać emocje, których gestykulujący realnie nie odczuwa lub które maskuje, wykonując gest.

W definicji autorów słownika gestem jest wolicjonalny ruch części lub całego ciała, co nie wyczerpuje stosowanego przez nas pojęcia język ciała, którym określamy system wolicjonalnych ruchów, a także niewolicjonalnych zmian i odczuć cielesnych. W tym drugim przypadku to nie człowiek komunikuje ciałem, a samo ciało komunikuje sobą. Znaki – symptomy cielesne – oparte są na realnym związku, realnej styczności symptomu i stanu. Są licznie werbalizowane w zasobie frazeologicznym współczesnego języka polskiego i rosyjskiego. Należą do nich, między innymi, nazwy stanów emocjonalnych poprzez odczucia fizjologiczne, np.: 1) strachu, przerażenia przez: a) dreszcze, mrowienie np.: *ciarki chodzą po plecach; skóra na kimś cierpnie; coś idzie komu po szpiku; мурашки бегают по*

*спине*<sup>5</sup>; w tym przez odczucie unoszenia się włosów na skutek obkurczania mieszków włosowych: *włosy stają <dęba> na głowie; włosy jeżą się na głowie; волосы становятся дубом кому*; b) odczucie chłodu: *krew krzepnie [lodowacieje, stygnie, zastyga, ścina się] w kimś, w czyich żyłach; mrozi [ścina] coś krew <w żyłach>; кровь стынет (леденеет, холодеет) в жилах у кого; мороз по коже дерет*; c) zatrzymanie bicia serca: *serce zamiera*; d) ścisku w gardle, w klatce piersiowej: *coś ściska [dławi] w gardle; coś ściska w piersi*; e) zaburzeń widzenia: *mieć mroczyki przed oczami; в глазах темнеет у кого; свет померк в глазах чьих*; f) drżenia kończyn: *łydki [kolana] trzęsą się komu; поджилки трясутся*; 2) zdenerwowania przez odczucie: a) przyspieszenia krążenia krwi, np. *krew uderza do głowy; wzburzyć w kim krew; krew burzy się [kipi, gra, wre] w kimś; krew nągła kogo zalewa; krew pulsuje w żyłach; кровь бросилась в голову кому; кровь играет в ком [кипит, бродит, горит]*; b) gorąca: *krew nabiega [napływa] do twarzy; krew oblała kogo, czyją twarz; кровь играет в ком [кипит, бродит, горит]*; c) przyspieszonego bicia serca: *serce wali młotem w piersi; serce wyskakuje z piersi*, d) zaczerwienienia na twarzy, np. *krew nabiega [napływa] do twarzy; krew oblała kogo, czyją twarz; кровь бросилась в лицо чье, кому; наливаются кровью*; wstydu przez zaczerwienienie twarzy: *krew oblała kogo, czyją twarz; кровь бросилась в лицо чье, кому* i in. Podobnie symptom przyspieszonego wydzielania śliny w stanie głodu czy oczekiwania na coś smacznego jest podstawą do nazywania tych stanów: *<aż> ślinka (ślina) cieknie [idzie, leci, napływa] komu do ust na co (na widok czego); połykać [przełykać] ślinkę; слюнки текут [потекли] у кого, глотать слюнки* (pełny opis porównawczy w aspekcie ideograficznym i motywacyjnym zasobu frazeologicznego języka polskiego i rosyjskiego z komponentem somatycznym w: Горды 2010).

Symptom werbalizowany może być przez znaczenia dosłowne komponentów frazeologizmu, jak w jednostkach *połykać [przełykać] ślinkę, глотать слюнки* lub przenośne, jak we frazeologizmach *krew burzy się [kipi, gra, wre] w kimś, кровь играет в ком [кипит, бродит, горит]*. Znanym jest fakt występowania różnych mechanizmów transformacji znaczeniowej w jednej jednostce frazeologicznej (metaforyzacji, metonimizacji, symbolizacji) (cf. Гаврин, 1974; Телия, 1996, 81; Antas, 2013,

<sup>5</sup> Materiał językowy zaczerpnięto ze słowników podanych w spisie źródeł.

180–182; Kraśnicka-Wilk 2019). W odniesieniu do rozróżnienia płaszczyzny denotacyjnej i sygnifikacyjnej frazeologizmu stwierdzić można, że na płaszczyźnie denotacyjnej przeniesienie znaczenia w powyższych parach jednostek następuje poprzez proces metonimizacji symptom – stan, na płaszczyźnie sygnifikacyjnej w drugiej parze jednostek dochodzi metaforyzacja – przyspieszone krążenie krwi i uczucie ciepła oddają komponenty czasownikowe polskie: *burzy się, kipi, gra, wre* i rosyjskie *узрает, кинут, бродит, зопут*.

Weronika N. Telija ze względu na kryteria funkcyjno-nominacyjne wyróżnia trzy typy metafor frazeologicznych: identyfikującą, konceptualną i obrazową. Pierwsza tworzy deskryptywny (konkretny, portretujący) typ znaczenia, oparty na realnym podobieństwie i wykorzystujący modus *jak*<sup>6</sup>. Modus fikcyjności zredukowany zostaje w niej do porównania ujawniającego się na płaszczyźnie obrazowo-asocjacyjnej. Ten typ aktywny jest w sferze oznaczania rzeczywistości bezpośrednio doświadczanej przez zmysły. Mechanizm metaforyczny wzbogaca zasób leksykalny języka w zakresie nazw „obiektów naturalnych”, artefaktów, działań relatywnych i uczuć, ich cech jakościowych i dynamicznych. Do tego typu metafor należą frazeologizmy z komponentem somatycznym: *мурашки по коже побежали, кровь с молоком*, a także jednostki o semantyce lokacyjnej *бок о бок* (стоять), *под боком* (жить), *под рукой* (находиться), *под носом* (находиться), i temporalnej *во мгновение ока*. Ten typ znaczenia służy w komunikacji do wskazania na element rzeczywistości i gwarantuje postrzeganie świata jako „obiektywnie” danego (Телия, 1996, 141–142). Ze względu na realną styczność denotatu i quasi-denotatu takich jednostek grupa symptomów cielesnych werbalizowanych przez jednostki frazeologiczne tworzy tego typu metafory identyfikujące, właściwie metonimie. Obrazowość metonimii – pisze W.N. Telija w swojej wcześniejszej pracy – „не нуждается в гипотезах о подобии, в допущении фиктивности исходного образа, поскольку он и в реальности сохраняет ассоциативную смежность с новым обозначаемым» (Телия, 1988, 182; cf. Hordy 2006).

<sup>6</sup>Podstawą klasyfikacji funkcjonalno-nominacyjnej jest identyfikacja motywu procesu metaforyzacji, intencja twórcy metafory i przekształcenie zgodnie z nim modusu fikcyjności. Modus fikcyjności – to dopuszczenie podobieństwa, sens, który wyraża forma *как если бы* (Телия, 1996, 137, 140).

Gesty symptomatyczne i komunikacyjne werbalizowane frazeologicznie w językach blisko spokrewnionych, jakimi są język polski i rosyjski, wykazują się dużą, aczkolwiek nie pełną symetrycznością (cf. Горды 1997). Do symetrycznych należą: *nadąć [nadymać] usta (policzki)* – *надуть губы, trugać oczami (rzęsami)* – *захлопать [заморгать] глазами (ресницами)*, *zrobić wielkie oczy* – *сделать большие глаза*, *oczy wylażą z głowy (z orbit)* – *глаза на лоб лезут, глазом не ведет – bez trugnięcia okiem*, *delać [сделать] brewi domikiem*, *podnimąć [поднять] brewi* – *chmurzyć [nachmurzyć, najeżzyć, ściągąć, zmarszczyć] brwi*, *zakryć глаза* – *закрывать глаза*, *zakryć oczy*, *zakryć twarz rękami* – *закрывать лицо руками* – *закрывать [заслонять] лицо руками*, *stuknąć się w czoło (głowę)* – *постучать [ударить, хлопнуть] себя по лбу*, *brać się [chwycić, łapać] za głowę* – *хвататься за голову*, *drapać się [поддрапать] po głowie* – *чесать затылок*, *Głowa do góry!* – *Выше голову!*; *schylać [спускаć] głowę* – *склонить голову*, *kłaniać w dłonie* – *хлопнуть в ладони*, *machnąć ręką* – *махнуть рукой*; *trzeć [zacierać] ręce* – *потирать руки*, *położyć palec na ustach* – *приложит [поднести, приставит, прижат] палец к губам*, *stać z wyciągniętą ręką* – *стоять с протянутой рукой*, *podpisywać się obiema rękami* – *двумя руками*, *podnieść rękę* – *поднять руку*, *pożąć plecami* – *взрывать ртом* i in.

Niektóre gesty towarzyszące stanom emocjonalnym wspólne są nawet odległym grupom językowym i kulturowym. Muzułmanie, np. Arabowie, Turcy, Persowie gestem gryzienia palców wyrażają stan bezsilnej złości, żalu za czymś bezpowrotnie straconym. Taki gest werbalizowany jest frazeologizmem języka polskiego *gryźć palce*. W języku rosyjskim natomiast występuje jednostka frazeologiczna *кусать локти* – dosł. ‘gryźć łokcie’ o znaczeniu ‘жалеть о чем-л. безнадежно утраченном, упущенном, непоправимом’, tożsamym ze znaczeniem arabskiego i polskiego gestu gryzienia palców. Jednostka frazeologiczna języka rosyjskiego wywodzona jest od przysłów: *Близок локоть, да не укусишь*, *Своего локтя не укусишь*, które mówią o rzeczy wydawałoby się lekko osiągalnej, a jednak niemożliwej. Etymologicznie wiąże się frazeologizm *кусать локти* ze znaczeniem bezsensowności wynikającym z przysłów, a jego znaczenie eksplikuje się jako żal za czymś, co nie mogło się zdarzyć (eksplikacje etymologiczne frazeologizmów rosyjskich podaje za: Бирих, Мокиенко, Степанова, 1998).



Wyrazem głębokiego zamyślenia, wejścia w siebie samego, wytężonej uwagi w folklorze turecko-osmańskim jest gest pociągania się, gładzenia po brodzie. Rozmyślanie i obawa wyrażają się gestem ręki przyłożonej do twarzy. W słowiańskiej tradycji człowiek prosty w stanie zatroskania, zastanawiania się, szukania wyjścia drapie się po głowie, co oddaje polska jednostka *drapać się po głowie* i jej rosyjski odpowiednik *чесаться в затылок*. Mimo iż są one ekwiwalentami, w języku rosyjskim frazeologizm precyzuje część głowy, w którą człowiek się drapie. Jest nią *затылок* czyli jej tylna część – potylicca. Jak podaje T. Kowalski zgodnie z wierzeniami tureckimi od strachu robią się pęknięcia na ustach, co można odnieść do odruchu gryzienia, przygryzania warg w stanie wstydu, żalu, smutku w polszczyźnie. U wszystkich muzułmanów spotyka się wierzenie, że ze smutku i strapienia człowiekowi czarnieje twarz, a cierpienia moralne wyciskają z człowieka krew zamiast łez. Gniew zaś i niechęć wobec kogoś zgodnie z arabskimi wierzeniami lokalizują się w nosie, tak jak wszystkie afekty związane z natężeniem respiracji (Kowalski, 1997, 149–155). Choć odmiennie lokalizowane cieleśnie są w kulturze arabskiej emocje negatywne, proces ich umiejscowienia jest uzasadniony fizjologicznie i pokazuje metonimiczną bazę znaczeń somatycznych.

Ruch kiwnięcia, skinienia głową jako jednostka kinezyczna werbalizowana frazeologizmami *кивнуть головой* – *kiwnąć [skinąć] głową* może mieć kilka wariantów wykonania i tym samym kilka znaczeń tożsamyh polskiej i rosyjskiej wspólnocie. Nieznaczne pochylenie głowy do przodu i cofnięcie jej do pozycji pionowej jest znakiem zgody, potwierdzenia, rozumienia wypowiedzi adresata gestu i gotowości dalszego słuchania. Szybki ruch głową w górę lub jednokrotne pochylenie jej do przodu i podniesienie, któremu może towarzyszyć lekkie pochylenie tułowia do przodu to znak powitania. Ruch głowy wykonywany bez nachylenia ciała stosowany jest w sytuacjach równego statusu gestykulującego i adresata, z nachyleniem – wobec adresata o wyższym statusie społecznym niż gestykulujący. Szybkie i lekkie skłonienie głowy, w kierunku jakiegoś obiektu i powrót do pozycji wyjściowej, któremu może towarzyszyć ruch oczu, wzniesienie brwi to gest wskazania: *pokazać oczami* – *показать глазами*, obok manualnych *pokazać ręką (palcem)* – *показать рукой (пальцем)* (Григорьева, Григорьев, Крейдлин, 2001, 59–64).



Odwracanie się od adresata całym ciałem i głową, bądź odwracanie samej głowy, w taki sposób, że nie widzi on twarzy w obu opisywanych językach jest wyrazem lekceważenia, pogardy czy odmowy: *odwrócić się plecami do kogo; pokazać plecy komu; повернуться спиной* i przeciwnie frazeologizmy *odwrócić się twarzą do kogo, do czego; повернуться лицом к кому, к чему* nazywają przyjętą formę komunikowania się w kontakcie bezpośrednim. Wyraża ona uwagę, szacunek i równość. Przestrzegano jej również podczas bitew i pojedynków. Dlatego frazeologizmy *wbić komu nóż w plecy – нож в спину кому* oznaczają podstęp, zdradę, postępowanie niegodne. Postawa zwrócona twarzą w twarz jest również wyrazem uczciwości i odwagi.

„На протяжении истории многие жесты проходят путь от иконических знаков до символических, от выражения конкретных «простых» значений с помощью иконических форм к выражению самых абстрактных идей” – piszą autorzy słownika gestów rosyjskich (Григорьева, Григорьев, Крейдлин, 2001, 168), a N.D. Arutiunowa, wykazując semantyczne i semiotyczne związki metonimii i symbolu, stwierdza: „Если образы складываются, то символами *становятся, до символа возвышаются, поднимаются, вырастают, разрастаются*” (Арутюнова, 1990, 26). Proces ten ilustruje historyczny rozwój znaczeń gestów ręki. Podstawowym znaczeniem gestu podania ręki jest w kręgu kultury europejskiej powitanie, ale również znak zgody, pokoju, zrozumienia, przyjaźni, czy miłości. Położenie ręki na głowie przez osobę duchowną lub wyższej rangi oznaczało odpowiednio poświęcenie, błogosławieństwo, czy przekazanie urzędu następcy. Wyciąganie jednej ręki przed siebie zwróconej wewnętrzną stroną do dołu – to znak władzy, nadprzyrodzonej siły, w tym rzucania przekleństwa, obie ręce wyciągnięte w ten sposób przed siebie to znak wszechmocy. Ręka wyciągnięta przed siebie, ale odwrócona wewnętrzną stroną ku górze jest znakiem prośby, dwie ręce w tej pozycji zaś to już znak błagania i bezsilności. Skrzyżowanie dłoni lub ich złożenie na piersi zwróconych w górę jest zaświadczeniem w XI wieku symbolem modlitwy chrześcijańskiej. Ręka przyłożona do ust to pierwszy chrześcijański symbol tajemnicy zmartwychwstania, później sekretu i milczenia w ogóle. Magiczne pochodzenie posiada gest klaskania w dłonie w celu ściągnięcia deszczu i wyciągnięcie dłoni z rozłożonymi palcami przed siebie, wewnętrzną stroną skierowanej na zewnątrz na znak

obrony przed złą siłą, „złym okiem” (Kopaliński, 1990, 350–351). Ten ostatni szeroko stosowany jest we współczesnej komunikacji niewerbalnej jako znak „stop”, zatrzymania kontaktu, przerwania mówienia interlokutora lub przerwania fizycznego działania partnera kontaktu.

Weronika N. Telija proces powstawania znaczenia frazeologicznego podobnych jednostek określa jako metaforyczno-obrazowy, oceniająco-ekspresywny. To typ metafory konceptualnej, która tworzy znaczenia abstrakcyjne, nowe idealne obiekty, ale jej znaczenie wynika z konkretnego kontekstu, np. dopełnienie konceptu ‘umrzeć’ konotacjami kulturowymi – chrześcijańskim pojmowaniem śmierci – tworzy nowy koncept ‘umrzeć’ o znaczeniu chrześcijańskim<sup>7</sup>. Źródłem znaczeń stają się kody społeczne, obrzędy, rytuały, wierzenia, religie, np. *prosić o rękę, dać [odać] rękę, просить руки, дать руку; посылать голову пеплом, związać ręce stulą, nałożyć ręce, położyć ręce na głowie*, czy wyrażenie *nosić na rękach, носить на руках*, związane z obyczajem przenoszenia panny młodej w dniu ślubu przez próg domu męża i przesądem, że duchy przodków, żyjące na progu domu mogą rozgniewać się na niewiastę, tj. obcą, gdy ona sama przekroczy próg domu (Бирих, Мокиенко, Степанова, 1998, 501).

Starożytny rytuał obmywania rąk wykonywany przez sędziów i oskarżycieli jako znak bezstronności, szczególnego znaczenia nabierał w przypadku niezgody z ogłoszonym wyrokiem, gdyż zdejmował odpowiedzialność z osoby wykonującej go. Obmywanie ciała jako czynność fizycznego oczyszczenia uzyskało w nim znaczenie abstrakcyjne, symboliczne – oczyszczenia moralnego. Znaczenie oczyszczenia duchowego i rozpoczęcia nowego życia ma w sakramencie chrztu. Jednakże sam gest obmywania rąk nie tylko po raz kolejny ilustruje rozwój znaczeń somatycznych, ale wskazuje również na sposoby ich rozpowszechnienia. Szeroki zakres użycia wyrażenie to uzyskało w wielu językach dzięki Ewangelii i kojarzone jest z gestem wykonanym przez Piłata, zmuszonego zgodzić się na karę

---

<sup>7</sup>Metafora konceptualna w przeciwieństwie do identyfikującej tworzy znaczenia abstrakcyjne. Jej fikcyjność utrudnia nazwie pełnienie funkcji nominacyjnej, ponieważ zatarciu ulega żywy obraz, a znaczenie ma tendencję do generalizacji. Ten typ metafory właściwy jest frazeologizmom somatycznym o motywacji komponentowej, np. *приходить в голову, крутится [вертится, сидит] в голове, в глазах чьих, в глаза, на равной ноге* (Телия, 1996, 143–144).

dla Jezusa. Obmył on ręce przed tłumem, mówiąc: „Не виновен я в крови Праведника сего” (Бирих, Мокиенко, Степанова, 1998, 504). Tłumaczenie tekstu ewangelicznego wprowadziło tę jednostkę do zasobów frazeologicznych innych języków.

Etymologiczno-historyczny słownik frazeologiczny języka rosyjskiego zdaje sprawę z przebiegu procesu zapożyczeń jednostek frazeologicznych związanych z językiem ciała: *волосы на себе рвать* – *wyrzucać sobie włosy*, *рвать волосы з головы* (z greki), *глаза на затылке* – *mieć oczy z tyłu* (z łaciny), *делать [сделать] большие (круглые) глаза* – *robić duże oczy* (występuje również w języku niemieckim), *ради прекрасных глаз* – *za piękne oczy* (w rosyjskim kalka z francuskiego), *на свою голову* – *na swoją głowę* (z greki, łaciny), *намылить голову* – *zmyć głowę* (w rosyjskim z niemieckiego), *давать голову на отсечение* – *dać sobie głowę uciąć* (kalka z francuskiego), *кусать зубы* – *przygryzać wargi* (pochodzi z języków starożytnych, cf. łacińskie *mordere labrum*), *вооружен до зубов* – *uzbrojony po zęby* (kalka z francuskiego), *говорить сквозь зубы* – *mówić przez zęby* (kalka z francuskiego), *купаться в крови* – *kąpać się [pławić] we krwi* (z mitologii), *бросать в лицо* – *rzucić w twarz* (kalka z francuskiego), *с ног до головы* – *od stóp do głów* (z greki), *стоять одной ногой в могиле* – *stać [być] jedną nogą w grobie* (kalka z greki), *крутить носом* – *kręcić nosem* (kalka z francuskiego), *пальцем не пошевелить* – *palcem nie ruszyć* (kalka z francuskiego), *смотреть сквозь пальцы* – *patrzeć przez palce* (w rosyjskim kalka z niemieckiego), *разводить [развести] руки* – *rozłożyć ręce* (kalka z francuskiego), *руки прочь* – *zabierz ręce, ręce przy sobie* (kalka z angielskiego), *сидеть сложа руки* – *siedzieć z założonymi rękami* (z łaciny)<sup>8</sup>.

Przedstawiona analiza pozwala stwierdzić, że jednostki frazeologiczne z nazwami części ciała współczesnego języka polskiego i rosyjskiego utrwalają istotny fragment języka ciała, definiowanego jako ruchy wolicjonalne ciała, nazywane przez G.E. Krejdlina gestami, ale i symptomy – niewolicjonalne zmiany cielesne (np. drżenie, zaburzenia widzenia) oraz odczucia (chłodu, gorąca itp.). W aspekcie onomazjologicznym informacje

<sup>8</sup> Materiał językowy zaczerpnięto ze słownika: Бирих, Мокиенко, Степанова, 1998. Jednostkom rosyjskim dodano ekwiwalenty polskie. Informacja o pochodzeniu frazeologizmu umieszczona w nawiasie podaje źródło zapożyczenia w języku rosyjskim.

tego kodu cielesnego werbalizowane są frazeologicznie przy pomocy metafory identyfikacyjnej oraz konceptualnej. Globalny typ motywacji tych jednostek językowych wskazuje na zjawisko homonimii wewnątrzjęzykowej i odsyła do subkodów kultury. Symptomy cielesne odwołują się do pierwotnego i uniwersalnego doświadczenia ciała, fizjologii jego funkcjonowania. Wolicjonalne ruchy ciała stanowią już część tożsamości kulturowej, wspólnej kręgom kulturowym, do których przynależą badane języki.

### Źródła

- Bąba, S., Liberek, J. (2001). *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bąba, S., Liberek, J., Dziamska, G. (1995). *Podręczny słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cirlot, J. E. (2000). *Słownik symboli*. Kraków: Znak.
- Głowińska, K., Piotrowski, T. (2000). *Popularny słownik frazeologiczny*. Warszawa: Wilga.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lukszyn, L., Zmarzer, W. (red.) (1998). *Wielki słownik frazeologiczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski*. Warszawa: Harald G. Dictionaries.
- Skorupka, S. (1996). *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Бирих, А. К., Мокиенко, В. М., Степанова, Л. И. (1997). *Словарь фразеологических синонимов русского языка*. Ростов-на-Дону: Издательство „Феникс”.
- Бирих, А. К., Мокиенко, В. М., Степанова, Л. И. (1998). *Словарь русской фразеологии: историко-этимологический справочник*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, Фолио-Пресс.
- Григорьева, С. А., Григорьев, Н. В., Крейдлин, Г. Е. (2001). *Словарь языка русских жестов*. Москва–Вена: Языки русской культуры–Венский славистический альманах.
- Молотков, А. И. (1986). *Фразеологический словарь русского языка*. Москва: Русский язык.
- Фёдоров, А. И. (ред.) (1997). *Фразеологический словарь русского литературного языка*. Москва: Издательство „Цитадель”.
- [Birih, A. K., Mokienko, V. M., Stepanova, L. I. (1997). *Slovar' frazeologičeskikh sinonimov russkogo ŗzyka*. Rostov-na-Donu: Izdatel' stvo „Feniks”.
- Birih, A. K., Mokienko, V. M., Stepanova, L. I. (1998). *Slovar' russkoj frazeologii: istoriko-ĕtimologičeskij spravočnik*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, Folio-Press.

- Grigor'eva, S. A., Grigor'ev, N. V., Krejdlin, G. E. (2001). *Slovar' ęzyka russkich ęstov*. Moskwa–Vena: ęzyki russkoj kul'tury–Venskij slavističeskij al'manah.
- Molotkov, A. I. (1986). *Frazeologičeskij slovar' russkogo ęzyka*. Moskwa: Russkij ęzyk.
- Fedorov, A. I. (red.) (1997). *Frazeologičeskij slovar' russkogo literaturnogo ęzyka*. Moskwa: Izdatel'stvo „Citadel'”].

## Literatura

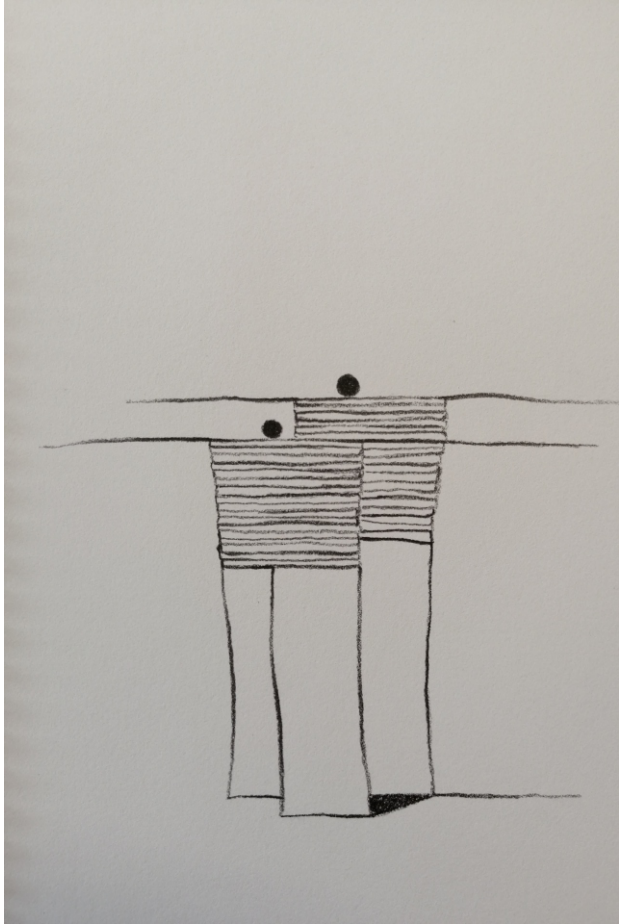
- Antas, J. (2013). *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*. Łódź: Primum Verbum.
- Baláková, D. (2011). *Dynamika súčasnej slovenskej frazeologie (fond somatických frazem)*. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität.
- Brocki, M. (2015). *Antropologia. Język ciała*. Wrocław: Astrum.
- Chlebda, W. (1991). *Elementy frazematyki: wprowadzenie do frazeologii nadawcy*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Drwięga, M. (2005). *Ciało człowieka: studium z antropologii filozoficznej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Eco, U. (1996). *Nieobecna struktura*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Hall, E. (1994). *Poza kulturę*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hordy, M. (2006). *Metonimia a doświadczenie cielesności*. W: *Слово в словаре и дискурсе*. Red. A. Бирих, Т. В. Володина. Moskwa: Элпис, s. 608–614.
- Jurkowski, M. (1983). *Nazwy części ciała jako nominacje wtórne w języku rosyjskim i polskim*. W: *Problemy nominacji językowej*, t. 2. Red. M. Blicharski. Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 47–58.
- Kowalski, T. (1997). *Arabica et islamica: studia z dziejów islamu i kultury arabskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 149–155.
- Kraśnicka-Wilk, I. (2019). *Gesty w języku, język w gestach*. <http://www.academia.edu/32812743>. 17.10.2019.
- Krawczyk, A. (1983). *Frazeologizmy mimiczne i gestyczne (na materiale gwarowym)*. „Socjolingwistyka” (5), s. 137–144.
- Krawczyk-Tyrpa, A. (1987). *Frazeologia somatyczna w gwarach polskich: związki frazeologiczne motywowane nazwami części ciała*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krąpiec, M.A. (1999). *Odzyskać świat realny*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Krzyszowski, T.P. (1994). *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobrażeńiowych*. „Etnolingwistyka” (6), s. 29–51.
- Leathers, D.G. (2007). *Komunikacja niewerbalna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lewicki, A.M. (1982). *O motywacji frazeologizmów*. W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. I. Red. M. Basaj, D. Rytel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 37–39.

- Lewicki, A.M. (1985). *Motywacja globalna frazeologizmów. Znaczenie przenośne, symboliczne i stereotypowe*. W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. III. Red. T. M. Basaj, D. Rytel. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 13–21.
- Matuszyk, Ł. (2016). *Fenomenologiczne ciało literatury*. „Hybris” (34), s. 99–118.
- Michow, E. (2013). *Studia nad frazeologią somatyczną języka polskiego i bułgarskiego*. Kielce: Wydawnictwo GlobalTranslator CUiT.
- Wawrzyńczyk, J. (2015). *Depozytorium leksykalne języka polskiego. Fotoprzegląd frazeologiczny* (2). T. XLII. Warszawa: BEL Studio.
- Арутюнова, Н. Д. (1990). *Метафора и дискурс*. W: *Теория метафоры*. Ред. Н. Д. Арутюнова. Москва: Прогресс.
- Арутюнова, Н. Д. (1976). *Предложение и его смысл*. Москва: Наука.
- Валодзіна, Т. (2009). *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*. Мінск.
- Гаврин, С. Г. (1974). *Фраzeология современного русского языка: в аспекте теории отражения*. Пермь: Пермский государственный педагогический институт.
- Гак, В. Г. (1977). *Сопоставительная лексикология*. Москва: Международные отношения.
- Горды, М. (1997). *Лакунарные frazeологические единицы с компонентом голова/głowa в современных русском и польском языках*. W: *Slowo. Tekst. Czas. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*. Red. M. Aleksiejenko. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, Instytut Filologii Słowiańskiej, s. 213–218.
- Горды, М. (2010). *Соматическая frazeология современных русского и польского языков*. Щецин: Volumina.
- Козеренко, А. Д. (2000). *Жестовые идиомы и жесты: типы соответствий*. W: *Фраzeология в контексте культуры*. Москва: Языки славянской культуры, s. 374–382.
- Крейдлин, Г. Е. (2002). *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Куличенко, Ю. Н., Королевская, Е. М. (2017). *Сопоставительная характеристика русских и английских жестовых frazeологических единиц*. „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2(68), z. 1, s. 109–112.
- Мокиенко, В. М. (1989). *Славянская frazeология*. Москва: Высшая школа.
- Ройзензон, Л. И., Абрамец, И. В., (1969). *Совмещенная омонимия в сфере frazeологии*. „Вопросы языкознания” (2), s. 54–63.
- Серебренников, Б. А. (ред.) (1988). *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. Москва: Наука.
- Серебренников, Б. А., Уфимцева, А. А. (ред.) (1979). *Языковая номинация. Общие вопросы*. Москва: Наука.
- Телия, В. Н. (1988). *Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира*. W: Б. А. Серебренников (ред.). *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира*. Москва: Наука.
- Телия, В. Н. (1996). *Русская frazeология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*. Москва: Школа „Языки русской культуры”.

- [Arutúnova, N. D. (1990). *Metafora i diskurs. V: Teoriâ metafory*. Red. N. D. Arutúnova. Moskva: Progress.
- Gak, V. G. (1977). *Sopostavitel'naâ leksikologiâ*. Moskva: Meždunarodnye otnošeníâ.
- Gavrin, S. G. (1974). *Frazeologiâ sovremennogo russkogo âzyka: v aspekte teorii otrâženiâ*. Perm': Permskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut.
- Gordy, M. (1997). *Lakunarnye frazeologičeskie edinicy s komponentom golova/głowa v sovremennyh russkom i pol'skom âzykah. V: Slovo. Tekst. Czas. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*. Red. M. Aleksiejenko. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, Instytut Filologii Słowiańskiej, s. 213–218.
- Gordy, M. (2010). *Somatičeskaâ frazeologiâ sovremennyh russkogo i pol'skogo âzykov*. Œecin: Volumina.
- Kozerenko, A. D. (2000). *Žestovye idiomy i žesty: typy sootvetstvij. V: Frazeologiâ v kontekste kul'tury*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury, s. 374–382.
- Krejdlin, G. E. (2002). *Neverbal'naâ semiotika: Âzyk tela i estestvennyj âzyk*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kuličenko, Ū. N., Korolevskaâ, E. M. (2017). *Sopostavitel'naâ harakteristika russkich i anglijskich žestovyh frazeologičeskich edinic*. „Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki” 2(68), z. 1, s. 109–112.
- Mokienko, V. M. (1980). *Slavânskaâ frazeologiâ*. Moskva: Vysšaâ škola.
- Rojzenzon, L. I., Abramec, I.V., (1969). *Sovmešennaâ omonimiâ v sfere frazeologii*. „Voprosy âzykoznanii” (2), s. 54–63.
- Serebrennikov, B. A. (red.) (1988). *Rol' čelovečeskogo faktora v âzyke. Âzyk i kartina mira*. Moskva: Nauka.
- Serebrennikov, B. A., Ufimceva, A. A. (red.) (1979). *Âzykovaâ nominaciâ. Obšie voprosy*. Moskva: Nauka.
- Teliâ, V. N. (1988). *Metaforizaciâ i eë rol' v sozdanii âzykovej kartiny mira. V: Rol' čelovečeskogo faktora v âzyke. Âzyk i kartina mira*. Red. B.A. Serebrennikov. Moskva: Nauka.
- Teliâ, V. N. (1996). *Russkaâ frazeologiâ: semantičeskij, pragmatičeskij i lingvokul'turologičeskij aspekty*. Moskva: Škola „Âzyki russkoj kul'tury”.
- Valodzina, T. (2009). *Cela čalaveka: slova, mif, ritual*. Mínsk].







*Artykuły recenzyjne*



Елена Дараданова  
Sofia University "St. Kliment Ohridski"  
elidaradanova@hotmail.com  
ORCID: 0000-0001-8028-6587

Data przesłania tekstu do redakcji: 11.03.2020  
Data przyjęcia tekstu do druku: 13.03.2020

## Полското междувоенно двадесетилетие в огледалото на колективната рецепция

ABSTRACT: Daradanova Elena, *Polskoto mezhduevoenno dvadesetiletie w ogledaloto na kolektivnata recepcija* (The Polish Interwar Period in the Mirror of Collective Reception). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 275–281. ISSN 2084–3011.

The subject of this review is the reception of Polish interwar literature in Bulgaria, and particularly the anthology *Polish Poetry between the Two World Wars* (2019), by Panayot Karagyozov and the special issue of *Literaturen vestnik* (2018), devoted to Polish culture from that period.

The focus of the review is on the simultaneous reception of both translated poetry and literary-critical articles.

KEYWORDS: Polish interwar poetry; translation reception; anthological type of presentation

Полската художествена литература е добре позната в България. Рецепцията ѝ датира от края на 19 в. като сред първите преводачи е патриархът на българската литература Иван Вазов, който превежда от руски баладата „Алпухара“ от поемата на Адам Мицкевич „Конрад Валенрод“. Оттогава досега на български са преведени най-известните полски творци от ренесансовия колос Ян Кохановски до последната нобелова лауреатка Олга Токарчук и родения през 1979 г. поет Тадеуш Домбровский. Рецепцията на полската литература е синхронна и асинхронна, индивидуална и колективна. През последните десетилетия съвременно се превеждат на български и издават в самостоятелни книги редица съвременни автори, сред които са Ева Липска, Адам Загайевски, Анджей Сташук, Кшищоф Варга, Мариуш Шчигел, Еугениуш Ткачишин-Дицки и др. Колективната рецепция се осъществява чрез сборници с творби от няколко поети

и от специализирани броеве на литературната периодика. Впечатляващ принос за колективната рецепция имат седмичникът *Литературен вестник* и полонистът Панайот Карагъзов, които с подкрепата на Полския институт в София, са мощни популяризатори на съвременната полска култура.

През 2018 и 2019 г. *Литературен вестник* посвети тематични броеве за Збигнев Херберт, Густав-Херлинг Груджински, Олга Токарчук, полските нобелови лауреати, полската литература в огледалото на 1989 г. и полската литература между двете световни войни, а Панайот Карагъзов публикува антологията *Полска поезия в превод на Първан Стефанов* (2014)<sup>1</sup> и *Полската поезия между двете световни войни* (Карагъзов, 2019) и томче с осемдесет и три избрани стихотворения на Еугениуш Ткачишин-Дицки, озаглавено *Това тяло можеше да бъде мое* (2017).

Интересна пресечна точка на тематичната колективна рецепция са брой 34 за 2018 г. на *Литературен вестник*, посветен на полската междувоенна литература, и антологията *Полската поезия между двете световни войни*, които като своеобразен диптих представят краткия, но изключително интензивен период от полската литература, култура и изкуство. Съставителите на броя – Маргрета Григорова и Кристиян Янев – са подхождали интердисциплинарно и върху 48 вестникарски страници са синтезирали преводни стихотворения, прозаични откъси, теоретични статии и подходящи илюстрации с живописни платна и скици от Виткаци, Титус Чижевски, Войчех Косак, Владислав Скочилас, Леополд Готлиб, Еугениуш Зак и Леон Хвистек. Чрез статията на Анджей Хвалба широката читателска публика се запознава с историята на възстановяването на изгубената полска държавност, а от биографичния очерк на Мачей Жуковски – със слабо познатата у нас фигура на архитекта на полската независимост и първи маршал на Сейма Юзеф Пилсудски.

---

<sup>1</sup> В издадените от П. Карагъзов през 2014 г. избрани преводи от Първан Стефанов поколението творци от междувоенния период заема важно място в концепцията на съставителя, отразяваща важната роля на П. Стефанов в процеса на рецепцията на полската литература на ХХ в., който „представя на езика на поезията многоликата и нееднозначен полски обществен и културен живот в периода между Първата световна война и края на тоталитаризма“ (Карагъзов, 2014, 6).

Тематичният брой е доминиран от литературнокритически обзорни статии за периода и разработки за конкретни творци, написани от широк спектър съвременни полски литературоведи, сред които са: Йежи Яжембски, Анджей Завада, Анна Марта Шчепан-Войнарска, Жанета Налевайк-Турецка, Агата Завишевска, Тадеуш Буйницки, Ярослав Фазан, Анна Нашиловска, Мария Олшевска, Богдан Баран, Йежи Квятковски, Ремигиуш Пьотровски, Томаш Стемпен, Иренеуш Опацки, Кшиштоф Заяс, Фердинад Осендовски, Анна Венгжиняк. Наред със съставителите на броя със свои разработки участват българските полонистки Калина Бахнева и Радостина Петрова. Този съставителски избор очертава специфичен български модел на представяне на полската междувоенна литература, в чийто рецепционен процес литературнокритическият, съответно научният дискурс имат специфична опосредстваща роля.

Сред включената в броя художествена литература преобладават вече публикувани преводи на стихотворения от най-известните междувоенни поети, но също така са включени и неотпечатвани досега прозаични откъси от *Снобизъм и прогрес* на Стефан Жеромски, *Генерал Барч* на Юлиуш Каден-Бандровски, *Кръстоносци* на Зофия Косак и *Третият пол* на Тадеуш Доленга-Мостович, както и разказът *Сивата стая* от Стефан Грабински. За пръв път българският читател има възможност да се запознае и с *Уводните думи* на сп. *Скамандър* и *Манифеста по въпроса за футуристичната поезия*.

От своя страна Панайот Карагъзов в антологията фокусира читателското внимание върху поезията от периода и е подбрал както публикувани вече, така и преведени специално за антологията стихотворения и поеми от поетите: Леополд Стаф, Болеслав Лешмян, Йежи Либерт, Юлиан Тувим, Ярослав Ивашкевич, Кажимеж Вежински, Мария Павликовска-Ясножовска, Кажимера Илаковичувна, Владислав, Броневски, Бруно Яшенски, Станислав Млодоженец, Титус Чижевски, Александър Ваг, Тадеуш Пайпер, Юлиан Пшибош, Юзеф Чехович, Константи Илдефонс Галчински, Чеслав Милош и Кшищоф Камил Бачински. Изборът на деветнадесетимата поети е направен въз основа на наличния преводен фонд и необходимостта да бъде представен възможно най-широко характерният за периода естетически и идеологически плурализъм. Новопреведените стихотворения от

Яшенски, Млодоженец и Чижевски разширяват представата за поетиката на полския футуризм, а тези от Пайпер и Пшибош акцентират върху авангардната програмна идея за града, масите, машините и общото между материалното и поетическото строителство. Включените стихотворения от К. Илаковичувна допълват рецепцията на поетичния кръг *Скамандър* и неговите „сателити“, а емблематичните творби на Чехович и Бачински изразяват катастрофизма, с който е белязан краят на междувоенния период.

Изключителен интерес за българския читател представляват програмите и манифестите на литературните направления от периода: *Уводните думи* на сп. *Скамандър*, *Манифестът на футуристичната поезия* на Яшенски, *За делогизацията на поезията* и *От концепцията за природата до самата природа* на Чижевски и *Отправна точка* и *Метафора на съвременността* на Пайпер. Сполучливо издателско хрумване са факсимилетата на титулни страници на най-известните за периода списания, които тематично и визуално разграничават принадлежащите към даденото поетическо направление автори.

Пространният предговор към антологията наподобява мини-история на постиженията на полската литература. Панайот Карагъзов представя спецификата на междувоенната полска поезия през призмата на еволюцията на полската художествена словесност от времето на Средновековието до началото на 20 век. Той се спира върху установяването на нов тип държавност във Втората Жечпосполита и отбелязва, че на стремежите за централизация на културния живот от страна на режима на санацията се противопоставя невиджан до този момент идеен и естетически плурализъм, метафорично изразен със стиха на Юлиан Пшибош „Въздухът е задушен от знамена“ (вж. Карагъзов, 2019, 14).

В предговора периодът е представен както като синтез от новаторство и традиции, така и като стремеж на младите поети да се съизмерват не с постиженията на миналото, а с бъдещето. Карагъзов посочва, че „разделителните граници“ между „стари“ и „млади“ са опозициите природа – техника и минало – бъдеще. Обърнато е внимание върху промените в тематиката, езика, лексиката и поетиката на всички участващи в междувоенното двадесетилетие поети и че пресечната точка на многопосочното им творчество е градът. Авторът подчертава, че

след като Позитивизмът въвежда градската тематика в прозата, междувоенният период урбанизира поезията (вж. Карагъзов, 2019, 36).

Карагъзов проследява генезиса на основните явления и отбелязва, че „феноменална за междувоенното двадесетилетие е симбиозата между литературната периодика, литературните кабареа, формалните и неформални литературни групи и прокламираните от тях програми и манифести“ (пак там, 24). Съставителят прави кратък преглед на връзката на полската преса с литературата от появата на първите полски списания и вестници (*Merkuriusz Polski* и *Monitor*) до междувоенното двадесетилетие, през което са излизали 20 000 периодични издания. П. Карагъзов отбелязва, че преплитането на литературния живот с литературния процес води началото си от „литературните четвъртъци“ на последния полски крал Станислав Юзеф Понятовски и достига кулминацията си в артистичните варшавски кабареа като *Qui Pro Quo* и *Pod Pikadorem*, които масовизират и комерсиализират елитарната младополска традиция на краковските *Jama Michalika* и *Zielony balonik*.

Специално внимание е отделено на програмите и манифестите. П. Карагъзов припомня, че още през Ренесанса Миколай Рей и Ян Кохановски започват да „самоанализират“ полската художествена словесност и да очертават перспективите ѝ. Спорове по какъв път трябва да продължи полската литература водят Кажимер Броджински и Ян Шнядецки и др., но най-осезателно споровете и идеите за настоящето и бъдещето на полската литература очертават множеството междувоенни манифести и програми. Чрез отделните програми съставителят показва сходствата и разликите между футуристите, скамандритите и представителите на различните авангардни направления. Той се спира по-подробно върху текстовете на „програмотвореца“ Тадеуш Пайпер, който „разграничава календарното от културното летоброене“ (35), определяйки за начало на културното столетие годината на започналата Първа световна война. Карагъзов предполага, че ако към известната формула на Пайпер „3М“ (*miasto-masa-maszyna*) се добави и метафората от програмата *Метафората на съвременността*, максимата успешно може да се трансформира в „4М“. Съставителят подчертава, че „младополският символ отстъпва място на междувоенната метафора, която заедно

с поантата, наред с иманентно-литературните функции реализира законите на езиковата икономика“ (21).

Карагъзов посочва, че междувоенният период е пик на жените литераторки. Въпреки че в антологията със стихове са представени само Мария Павликовска-Ясножевска и Кажимера Илаковичувна, съставителят прави преглед на присъствието на дамите в литературата от времето на дъщерята на княз Мешко Втори, Гертруда, която записва на латински сто свои молитви. Изредени са най-известните литераторки от различните епохи и се посочва, че поетесите и писателките от периода между двете световни войни към традиционните представи за жената като „Майка Полша“ добавят образа на полякинята творец. Приятна доза екзотика внася краткото описание на живота и творчеството на ромската поетеса Бронислава Вайс, по-известна като Папуша, чиято поезия е в духа на изконната циганска баладичност, но изпята от първо лице единствено число.

Към творците от междувоенния период съставителят причислява и т.нар. колумбовци – поетите, които са родени около 1920 г. и които в началото на Втората световна война полагат своите зрелостни изпити. Те развиват и изразяват в творбите си силно чувство за поколенческа принадлежност и обреченост. Повечето от тях загиват съвсем млади по време на войната и Варшавското въстание, но оставят впечатляващо зряло наследство. По аналогия с утвърденото определение за писателите, взели участие в Първата световна касапница, като „изгубеното поколение“, Карагъзов нарича тези младежи „поетите от изстребеното поколение“ (47) и лаконично заключава, че началото на междувоенния период поставят творците от първата генерация, а неговата Лебедова песен изпяват поетите-зрелостници, загинали по време на Втората световна война.

Студията на П. Карагъзов, която е интегрална част от антологийния сборник, и статиите от полски и български литературоведи в специалния брой на *Литературен вестник* потвърждават рецепционната стратегия междувоенният период да достига до българската публика не само чрез преводи на художествена литература, но и чрез литературоведски текстове. Научните текстове изпълняват компенсаторна функция – те опосредствано заместват непреведените на български език художествени феномени и липсата на идентични на тях



в литературата на приемащата страна. Едновременно с това, вписвайки междувоенните явления в целокупната история на полската литература, студията на съставителя на антологията свързва процеса на читателска рецепция на художествените текстове с вече формираната българска представа за полската литература като цяло.

### Литература

- Григорова, М., Янев, К., (съст.) (2018). *Полската литература между двете световни войни*. „Литературен вестник“, бр. 34.
- Карагъзов, П. (2014). *Прости са пътищата навред, но и безпътницата е вредом...* В: *Полска поезия в превод на Първан Стефанов*. Съст. П. Карагъзов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, Полски институт София, с. 5–19.
- Карагъзов, П., (съст.) (2019). *Полската поезия между двете световни войни*. Второ допълнено издание. София: УИ „Св. Климент Охридски“. Първо издание: София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996.
- Карагъзов, П. (2019). *Полската поезия между двете световни войни. Предговор*. В: *Полската поезия между двете световни войни*. Съст. П. Карагъзов. Второ допълнено издание. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Grigorova, M., Ânev, K., (sast.) (2018). *Polskata literatura meŝdu dvete svetovni vojni*. „Literaturen vestnik“, br. 34.
- Karag'ozov, P. (2014). *Prosti sa patiŝata navred, no i bezpaticata e vredom...* V: *Polska poeziâ v prevod na Parvan Stefanov*. Sast. P. Karag'ozov. Sofiâ: UI „Sv. Kliment Ohridski“, Polski institut Sofiâ, s. 5–19.
- Karag'ozov, P., (sast.) (2019). *Polskata poeziâ meŝdu dvete svetovni vojni*. Vtoro dopalнено издание. Sofiâ: UI „Sv. Kliment Ohridski“. P'rvno издание: Sofiâ: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1996.
- Karag'ozov, P. (2019). *Polskata poeziâ meŝdu dvete svetovni vojni. Predgovor*. V: *Polskata poeziâ meŝdu dvete svetovni vojni*. Sast. P. Karag'ozov. Vtoro dopalнено издание. Sofiâ: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_1614.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1614.pdf).
- <https://www.goodreads.com/book/show/49653037>.



Zdzisław Darasz  
University of Warsaw  
zdarasz@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1526-1703

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.12.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 17.12.2019

# **Plakat polityczny w chorwackiej ikonosferze**

## **Ewa Wróblewska-Trochimiuk, *Sztuka marginesów.***

### ***Chorwacki plakat polityczny*, Wydawnictwo LIBRON**

#### **– Filip Lohner, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Kraków–Warszawa 2018, 324 [1] s.**

ABSTRACT: Darasz Zdzisław, *Plakat polityczny w chorwackiej ikonosferze* (Political Poster in the Croatian Iconosphere). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 283–289. ISSN 2084-3011.

The titular problem of Croatian political poster, regarded as an art of margins, is treated by the author, according to the order of chapters, in four main aspects: historical, aesthetic, socio-political, and cultural one. The development of poster art, correlated with national history in 19th and 20th century Croatia, is presented in the chapter "In the vapour of history". In the next chapters some particular sections of the searching field are described. These sections are as follows: technique of montage of the pictures, modern iconoclastic practices, chaos vs. order, and the place ("From margin to centre").

KEYWORDS: art of margins; political poster; Croatian iconography; visual culture; anthropology of picture; montage of pictures

Ewa Wróblewska-Trochimiuk jest młodą uczoną o wyrazistym, łatwo rozpoznawalnym profilu badawczym. Ogniskiem jej rozległych zainteresowań i kompetencji przedmiotowych są związki kultury z ideologią w przestrzeniach „tekstowego świata” i społecznych praktyk, a tym samym polityka zbiorowej pamięci i technologia procesu wytwarzania opowieści tożsamościowych, przy czym obszarem ekspresji treści tych narracji jest w jej pracach publiczna ikonosfera.

Monografia *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny*, tytułową formułą cokolwiek przewrotnie sytuująca sztukę plakatu na „marginesach” przestrzeni kultury, w toku badawczego oglądu podjętego zagadnienia

odkrywa jego nadspodziewanie wielki potencjał wiedzotwórczy i symboliczny – ponieważ w zgodzie z banalnie zdroworoządkowym przekonaniem, że marginesy, peryferie, krańce, pogranicza, będące niekiedy ziemią niczyją, mogą być także przestrzeniami, na których polimorficzne, heterogeniczne treści i zjawiska kultury, często tam występujące w stanie wysokiej koncentracji, interferują wzajemnie i wchodzą w interakcje nader atrakcyjne dla naukowych obserwacji i twórczych praktyk. Czytelnicy oczekujący na komentarz do owych marginesów otrzymują go w „Przedmowie / Przedobrazie” (s. 11–26), w którym autorka objaśnia semantykę tytułowego słowa kluczowego poprzez jego podwójną referencję: do kategorii artefaktu i do kraju jego pochodzenia. W odniesieniu do plakatu marginesy oznaczają bardzo szczególne usytuowanie tego gatunku grafiki w sferze wizualności pomiędzy doraźnie użytecznym akcydensem a wytworami sztuki spełniającymi warunki przypisania im trwalszych znamion sztuki; w odniesieniu do Chorwacji oznaczają lokalizację z dala od europejskich centrów, których standardy jej kultura z przesadną troską o własny okcydentalny *image* obiera za swoje wzorce, z trudem maskując obawy, czy jest w tym naprawdę skuteczna i czy na wizerunku własnym należycie uwydatnia znaki identyfikacji z kulturą, z którą chce być utożsamiana.

Z pięciu wyrazów kluczy, tworzących dwuczłonowy tytuł rozprawy *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny*, neutralne semantycznie są dla autorki dwa: sztuka i plakat. Pozostałe trzy słusznie uznała za wymagające znaczeniowego dookreślenia, oczywiście ze względu na optymalizację pożytku z lektury dzieła, które, licząc na czytelnika intelektualnie zdyscyplinowanego i wymagającego, samo sobie narzuca rygor precyzji twierdzeń i sądów. Dlatego poza eksplikacją znaczeń margines-u/-ów okazała się mu potrzebna odpowiedź na pytanie, co w zaprojektowanej koncepcji badań znaczą przymiotniki chorwacki i polityczny, a tym samym co znaczą ich rzeczownikowe podstawy. W odniesieniu do plakatu kryterium chorwackości stanowi chorwacka (narodowa, kulturowa) autoidentyfikacja twórcy, a nie czynnik terytorialny. Polityczny jest natomiast derywatem od polityki definiowanej nie tyle (i nie tylko) za Maxem Weberem, ile za Arystotelesem i rozwijającą jego myśl Hanną Arendt, co skutkuje przyjęciem

takiej koncepcji polityki[, która] pozwala zaliczyć do plakatów politycznych nie tylko akcydensy tworzone na zamówienie władzy czy plakaty wyborcze, będące narzędziem

walki o władzę, ale także te plakaty, którym można przypisać znaczenie polityczne ze względu na fakt, że za ich pomocą reprezentowane są kwestie istotne dla stratyfikacji idei i wartości społecznych (s. 13).

Po materiał do badań nad politycznym plakatem sięgnęła Ewa Wróblewska-Trochimiuk na obszar kultury chorwackiej z tego oczywistego względu, że jest to główne pole jej akademickiej specjalizacji i praktykowanej aktywności. Tak się jednak szczęśliwie dla tematu składa, że akurat to pole dostarcza mu wyjątkowo bogatego tworzywa, czego nie sposób pozostawić bez uzasadnienia. Otóż dwudziestowieczną, pohabsburską historię Chorwatów (podobnie zresztą jak ich południowosłowiańskich sąsiadów i współobywateli w ramach różnych struktur państwowych) znamionował bardzo wysoki stopień skomplikowania, rzutującego na całość kształt życia społeczeństwa i naturalnie odzwierciedlającego się także w kulturze. Chorwat, który zdążył się urodzić jeszcze przed upadkiem Austro-Węgier, to znaczy najpóźniej w latach Wielkiej Wojny, i który przeżywszy przeciętnej długości ludzkie życie doczekał powstania w pełni niepodległej Republiki Chorwacji z nadejściem ostatniej dekady XX stulecia, był – nie przekraczając żadnych granic – obywatelem pięciu, a jeśli uwzględnić w rachunku efemeryczne, 33 dni trwające Państwo Słoweńców, Chorwatów i Serbów (29 października 1918 – 1 grudnia 1918), nawet sześciu organizmów politycznych o atrybutach państwa – niezależnie od tego, czy mieszkał w Chorwacji środkowoeuropejskiej, czy w śródziemnomorskiej, czy w wieloetnicznej Bośni i Hercegowinie, włączanej przez niekoniernie najbardziej ekstremalnych nacjonalistów chorwackich do terytorium rodzimej kultury. Wystawieni na dotkliwie opresje dziejów byli Chorwaci w stopniu wyższym niż narody żyjące w stabilniejszych strukturach prawno-ustrojowych, społecznych i gospodarczych, narażeni na presję propagandy, perswazji, socjotechnicznych manipulacji wywieraną na obywateli przez siły „trzymające władzę” albo walczące o jej zdobycie lub legitymizację z wykorzystaniem środków i technik przekazu informacji, jakich zaczęła dostarczać demokratyzująca się sztuka, wychodząca z muzeów, galerii i przestrzeni prywatnych w przestrzeń publiczną, od wielkomiejskiej poczynając. Sztuka zaś czasu objętego zakresem prezentacji, czyli przeszło stulecia dwóch wojen światowych i jeszcze trzeciej lokalnej, ale dla Chorwatów nie mniej ważnej, nazwanej przez nich ojczyźnianą,

była w swoim artystycznym wyrazie i dynamice przeobrażeń adekwatna do realiów, które determinowały jej charakter i funkcje. I tak, poczynając od moderny przełomu wieków XIX i XX, w ciągu jej szybko po sobie następujących metamorfoz widzimy – w malarstwie i grafice, rzeźbie i architekturze – wiedeńską secesję (*Art Nouveau*), kubizm, ekspresjonizm i konstruktywizm, neorealizm i socrealizm, abstrakcjonizm i konceptualizm, współczesne, duchem postmodernizmu natchnione transkrypcje, rewitalizacje, reutilizacje i reaktualizacje zasobów tradycji kultury.

Ten proces artystycznych przemian, skorelowany z biegiem dziejowych zdarzeń w polu obserwacji, ukazuje autorka pracy w jej rozdziale I: „W oparach historii” (s. 27–75). Zarys historii chorwackiego plakatu politycznego rozpoczyna od jego stadium właściwie prenatalnego, czyli od połowy wieku XIX, gdy się pojawił w postaci druku większego formatu, pełniącego funkcję obwieszczenia albo ulotki reklamowej. Wypełniony tekstem werbalnym, był *de facto* afiszem, którego typografia i ornamentyka miały służyć komunikatowi, kierując na niego uwagę czytelnika, sugerując znaczenie przekazu i wysoką godność jego sygnatariusza (przykładem takiego akcydensu jest reprodukowany w tekście dekret bana Josipa Jelačića o zniesieniu pańszczyzny z roku 1848). Językiem sztuki graficznej chorwacki plakat (polityczny, konkretnie wyborczy) przemówił po raz pierwszy w latach 80. XIX wieku, a w pierwszych dekadach wieku XX osiągnął duży postęp w kreowaniu swojej artystycznej podmiotowości dzięki zaangażowaniu w to dzieło uznanych plastyków: Menci Klementa Crnčića (1865–1930) i Ljuba Babicia (1890–1974). Tu trzeba zauważyć, że materiał ilustracyjny, w pracy takiej jak *Sztuka marginesów* niezbędny, przedstawia Ewa Wróblewska-Trochimiuk z dbałością o jego reprezentatywność dla twórców chorwackiego plakatu – zarówno generacyjną, jak i stylową. Niestety, spośród przeszło sześćdziesięciu reprodukcji składających się na mały kanon gatunku w jego politycznej odmianie tylko sześć jest wydrukowanych w technice wielobarwnej, na czym wiele traci nie tylko estetyka publikacji, ale i jej wartość informacyjna. Znaczna część grafik jest pozbawiona indywidualnej sygnatury twórcy, pozostałe dają wgląd w malarsko-graficzny warsztat kilkunastu artystów, z których najczęściej są przywoływani Boris Ljubičić (ur. 1945), Edo Murtić (1921–2005), Boris Dogan (1923–1992), Mihajlo Arsovski (ur. 1937), Goran Trbuljak (ur. 1948) i Vlasta Delimar (ur. 1956).

Treść rozdziału II: „Świat zmontowany” (s. 77–122) krystalizuje się wokół montażu – kategorii estetycznej (strategii obrazowania) „odkrytej” przez sztuki wizualne XX wieku, zafascynowane możliwościami tego narzędzia przeobrażania „chaosu” bodźców, impulsów, znaków w „ład”, czyli konstrukcję. Na artystyczną karierę technik montażu w malarstwie i grafice przemożnie oddziaływała estetyka filmu – najmłodszej ze sztuk, układającej dopiero gramatykę swojego języka, aintelektualnej, będącej – według znanej definicji Karola Irzykowskiego – „widzialnością obcowania człowieka z materią”. Dlatego z satysfakcją należy odnotować, że rozważając fenomen montażu jako znamienia sztuki XX wieku, nie tylko znajduje autorka oparcie dla swoich badań w poglądach powszechnie dziś w humanistyce przywoływanych filozofów i teoretyków kultury masowej i wizualnej: Waltera Benjamina, Jacquesa Rancièr’a, Georgesa Didi-Hubermana, ale też docenia klasyczny dorobek filmoznawstwa w przedmiotowym zakresie: prace radzieckich praktyków i teoretyków kina Wsiewołoda Pudowkina i Siergieja Eisensteina, podręcznikową syntezę Jerzego Płażewskiego *Język filmu*, które to dzieło, trzykrotnie wydane w Polsce (po raz pierwszy w roku 1961), w serbsko-chorwackim przekładzie Uglješy Radnovicia i Stanislava Stanojevicia opublikowane przez belgradzki Instytut za film w roku 1971, do dziś pozostaje użyteczne w kształceniu filmowców i filmoznawców w krajach byłej Jugosławii. Mało prawdopodobne, aby go spośród artystów grafików przedstawionych w *Sztuce marginesów* nie przeczytał przynajmniej Goran Trbuljak, nie tylko – i nie przede wszystkim – konceptualny plastyk, ale też, i to głównie, operator filmów dokumentalnych i fabularnych.

W rozdziale III czytamy o „Praktykach ikonoklastycznych” (s. 123–177) w chorwackim wydaniu. Ustanowienie swoistej analogii między teologicznie (wtórnie także politycznie) motywowaną rewoltą obrazoburczą, jaka się dokonała w kręgu bizantyjskiej ortodoksji w VIII wieku, nie bez oddziaływania ikonoklastycznych monoteizmów, judaizmu i islamu, a współczesnymi manifestacjami „sprzeciwu wobec obrazów” (konkretnie na gruncie chorwackim) podkreśla ciągłość tradycji kultury, sprowadzającej się – ponad szczegółami – do nieustannej gry napięć między wartościami i antywartościami, zamieniającymi się swoimi rolami w momentach aksjologicznych zwrotów i przewrotów. Skrajną konsekwencją ikonoklastycznych gestów w obrębie sztuki powołanej do transmitowania

społecznie ważnych albo przez nadawców za ważne uznawanych przekazów jest upośledzenie tej właśnie ich funkcji komunikacyjnej, z pozoru pozbawiające je racji bytu, co znajduje plastyczny wyraz w efektach stosowania techniki „białe na białym” (Mihajlo Arsovski). Odrzucaniu konwencji, tj. wynegocjowanych wartości, tym bardziej służą intelektualne i obyczajowe prowokacje i profanacje, stąd obecność wśród „ikonoklastów” także skandalizującej performerki Vlasty Delimar.

Rozdział IV: „Inter arma (non) silent Musae” (s. 179–227) zawiera analizę treści chorwackich plakatów politycznych w czasie, który – wyjątkowo traumatyczny dla Chorwatów – dla sztuki propagandy był okresem dobrej koniunktury, tzn. w latach 1991–1995, gdy w sytuacji zbrojnego konfliktu dokonywał się demontaż jugosłowiańskiej federacji, a Chorwaci z determinacją walczyli o utrzymanie ledwie co proklamowanego narodowego państwa. Jak w poprzednich rozdziałach montaż i praktyki ikonoklastyczne, tak w tym kategorią organizującą narrację jest chaos, a konwencjonalność (umowność) artefaktu ulega raz po raz tragicznemu zawieszeniu na rzecz wymuszonego przez wojenne realia utożsamienia prawdy świadectwa sztuki z prawdą ludzkiego doświadczenia – nawet ostatecznego, jak w przypadku Pava Urbana, Gordana Lederera czy innych fotoreporterów i dokumentalistów, którzy za cenę życia dostarczyli mediom obrazowego materiału niebywałego w rodzimej kulturze wizualnej. Dokumenty fotograficzne i filmowe stały się dla plakatu silną konkurencją, ale go z pola wizualności nie wyeliminowały, w określonych bowiem publicznych praktykach – w reklamie, a zwłaszcza w politycznej agitacji, okazuje się najbardziej funkcjonalny.

Ostatni Rozdział V: „Z ulicy do muzeum, czyli drugie życie plakatów” (s. 229–275) ukazuje dyslokację tej „sztuki marginesów”, ulotnej i okazjonalnej, w miejskiej przestrzeni. Publiczność i przede wszystkim krytycy mieli dość czasu na odkrywanie artystycznego potencjału akcydensu – gdy to nastąpiło, plakat trafił do przybytków sztuki nobliwej – do muzeów, galerii, kolekcji, aby tam trwalej zapisać swój ewolucyjny rytm, oscylujący między konstrukcją i de(kon)strukcją, zsynchronizowany z pulsem dwudziestowiecznej, w nowe tysiąclecie sięgającej historii chorwackiego narodu.

Rozprawę domyka „Posłowie/Powidoki” (s. 277–290), tekst świetnie napisany, wzorowo syntetyczny, skomponowany, jak cała praca, której jest



zminiaturyzowaną repliką, z wycuciem proporcji i bardzo przejrzystym rozkładem akcentów. Po nim następuje usystematyzowany wykaz materiałów ilustracyjnych, źródeł i literatury przedmiotu, obejmujący łącznie ponad czterysta jednostek bibliograficznego opisu (s. 291–315). Nie brak też indeksu osób związanych ze sztuką chorwackiego plakatu politycznego (s. 317–318). Książkę zamyka obszerne streszczenie w angielskim przekładzie Joanny Modzelewskiej-Jankowiak (319–325).

Polska kroatystka i kulturoznawczyni Ewa Wróblewska-Trochimiuk daje czytelnikom swojej książki bardzo treściwą syntezę wiedzy o chorwackim plakacie politycznym, pozyskaną w postępowaniu badawczym polegającym na uporządkowaniu narracji – odpowiednio do kolejności rozdziałów – według czterech podstawowych aspektów (kontekstów) problemu: historycznego, estetycznego, społeczno-politycznego i kulturowego, a ta synteza, jakiej dotąd nie było, spełnia wysokie wymogi rozprawy naukowej o cechach monografii wyraźnie zdefiniowanego zjawiska ze sfery kultury wizualnej, powiązanego siecią wielorakich zależności ze zbiorowym życiem Chorwatów i z historią ich kraju (banowiny, republiki związkowej, suwerennego państwa) w czasie wielkich przemian ustrojowych, społecznych, świadomościowych i tożsamościowych.

### Literatura

- Arendt, H. (2007). *Polityka jako obietnica*. Red. J. Kohn. Przeł. W. Madej, M. Godyń. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bekavac, S., Jareb, M. (2015). *Politički plakat u NDH / Political Poster in the Independent State of Croatia (1941–1945)*. Zagreb: Despot Infinitus.
- Haramija, P. (1992). *Stoljeće političkog plakata u Hrvatskoj*. Zagreb: Kabinet grafike HAZU.
- Weber, M. (1998). *Polityka jako zawód i powołanie*. Oprac. Z. Krasnodębski. Przeł. A. Kopacki, P. Dybel. Kraków–Warszawa: Znak–Fundacja im. Stefana Batorego.



Izabela Lis-Wielgosz  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
liswielg@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-8612-1118

Data przesłania tekstu do redakcji: 06.12.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 22.12.2020

**Święte i doczesne... ciało,  
czyli o somatycznym wymiarze narracji  
Smilja Marjanović-Dušanić, *Свето и пропадљиво.  
Тело у српској хагиографској књижевности,  
Балканолошки Институт САНУ, Посебна Издања  
135, Издавачко Предузеће Клио, Београд 2017, 434 s.***

ABSTRACT: Lis-Wielgosz Izabela, *Święte i doczesne... ciało, czyli o somatycznym wymiarze narracji* (Holy and Worldly... Body, Somatic Dimension of Narration). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 291–303. ISSN 2084-3011.

The article briefly presents a series of problems discussed in the dissertation entitled *Свето и пропадљиво. Тело у српској хагиографској књижевности* (*Holy and Worldly. Body in Serbian Hagiographic Literature*) by Smilja Marjanović-Dušanić. Dedicated to a wide professional and non-professional audience, the book in question is a significant scientific work since it refers not only to the historical, but also to the anthropological and culturological description related to the activity of decoding of such essential socio-cultural category like body. Considered as a highly complex phenomenon, body is a sign generated by the realm of various traditions and discourses which render different cultural modes or primary and secondary contexts; it might be also conceived as a distinctive signature of given time-space, community and cultural system. It will not be an exaggeration to say that the dissertation is an extremely interesting and indeed outstanding study of the subject which impresses with its high cognitive value and research rank. What is more, it offers a serious and objective view of the convoluted and multidimensional cultural phenomenon and identity construct.

KEYWORDS: body; holy; worldly; somatic dimension; Serbian hagiographic literature; cultural phenomenon

Szeroko rozumiana współczesna refleksja humanistyczna, koncentrując się na zróżnicowanej problematyce, niejednokrotnie podejmuje kwestie zarówno ważne, jak też po prostu modne w danej perspektywie temporalnej, nurcie metodologicznym, przestrzeni badawczej i komunikacyjnej.

Atrakcyjność pewnych tematów zdaje się być niejako stałą i oczywistą kategorią rozważań humanistycznych, dokumentuje i ugruntowuje bowiem określoną sytuację oraz tradycję badawczą, nade wszystko zaś poświadcza nieustanną cyrkulację i interferencję pojęciową, komunikację intelektualną; odzwierciedla kontynuację, interdyscyplinarność i nowatorstwo badań. Rzecz jasna nie istnieje jedna spójna definicja tzw. modnego problemu czy zagadnienia, choć można mówić o pewnych wyznacznikach ich popularności, i tak:

po pierwsze, tematy modne wywołują u czytelników potrzebę naśladowania, dana metodologia czy sposób humanistycznego myślenia okazują się na tyle interesujące, że ten, kto zapoznał się z nimi, postanawia wykorzystać je w swoich pracach. Po drugie, tematy modne obecne są początkowo w określonych środowiskach i wspólnotach, a potem rozprzestrzeniają się na inne grupy. To rozplenienie, a nawet dyseminacja pojęć sprawia, że na przykład terminy z zakresu literaturoznawstwa mogą być z powodzeniem wykorzystywane w historiografii, socjologii czy psychologii. Po trzecie, temat modny, nawet jeśli powstał przez przypadek, zawsze skupia wokół siebie grupę specjalistów, naukowców, która inicjuje późniejsze naśladownictwo. Po czwarte wreszcie, tematy modne w humanistyce mają margines indywidualności – są dostosowane do potrzeb konkretnych odbiorców, badacze mogą korzystać z bogatego repertuaru metodologicznego oraz teoretycznego, istnieje bowiem pewne zaplecze, podbudowa – ale bardzo wiele zagadnień pozostaje w kwestii interpretacji (Grajewski, Osiński, Szwa-grzyk, Tański, 2015, 10).

Warto nadmienić, że owe znaczniki „modności” zwykle towarzyszą problemom o wymiarze fundamentalnym i uniwersalnym, zajmującym i określającym myśl humanistyczną, którą traktuje się wszak w kategoriach refleksyjności, dyspozycji refleksyjnej, refleksji asystującej *conditio humana* czy wprost rzecz ujmując, „refleksji, której przedmiot stanowi sama refleksyjna istota” (za: Łebkowska, 2017, 244).

Wyjątkowo modnym i od wielu lat obecnym w humanistyce zagadnieniem jest ciało i cielesność, które najpierw na gruncie antropologii historycznej i historii mentalności rozwijanej w ramach tzw. szkoły *Annales* niejako doczekało się wydobycia z odmętów zapomnienia (v. Le Goff, Truong, 2018; Shilling 2010), a w kolejnych latach i środowiskach naukowych istotnie zrewaloryzowane stało się jedną z kluczowych kategorii, tworząc „barwny pejzaż dla otwartej dyskusji nad swoim w istocie zwielokrotnionym, przedmiotowym, podmiotowym i spersonalizowanym istnieniem” (Sekita, 2012, 9).

W ów fascynujący nurt humanistycznych badań nad ciałem i cielesnością wpisuje się publikacja, której tytuł można by na język polski tłumaczyć ogólnie, choć ekwiwalencja przekładu może być znacznie szersza, jako: Święte i doczesne. Ciało w serbskiej literaturze hagiograficznej. Przywołana serbskojęzyczna publikacja pt. *Свето и пропадљиво. Тело у српској хагиографској књижевности*, wydana przez Instytut Bałkanologiczny Serbskiej Akademii Nauk i Umiejętności, to jedna z najnowszych rozpraw naukowych Smilji Marjanović-Dušanić, belgradzkiej profesor historii, znakomitej slawistki, znawczyni dziejów, kultury i piśmiennictwa średniowiecznej Serbii, a w ogólności kulturowego obszaru wschodniochrześcijańskiego, w tym bizantyńskiego. Warto odnotować fakt, że omawiane studium w oczywisty sposób, spójnie i harmonijnie sytuuje się w granicach dotychczasowego dorobku badaczki, na który składa się wiele wybitnych, uznanych wręcz za kanoniczne, opracowań monograficznych z zakresu mediewistyki (są to choćby takie publikacje zwarte, jak: *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од 13. до 15. Века*, 1994; *Владарска идеологија Немањића*, 1997; *Свети краљ*, 2007; *Remanier, métaphraser: fonctionset techniques de la réécriture dans le monde byzantin* we współautorstwie z Bernardem Flusinem i Jean-Claude'em Cheynetem, 2011; *Daily life in Medieval Serbia* wspólnie z Markiem Popoviciem i Danicą Popović, 2016; *L'écriture et la sainteté dans la Serbie médiévale. Étude d'hagiographie*, 2017 itd.).

Prezentowana a zarazem dedykowana szerokiemu gronu profesjonalnych i niewyspecjalizowanych odbiorców książka stanowi ze wszech miar ważną propozycję naukową jako nie tylko historyczna, lecz przede wszystkim antropologiczna, kulturologiczna deskrypcja i deszyfracja jednej z kluczowych kategorii społeczno-kulturowych jaką jest ciało – pojemny semantycznie znak generowany, negocjowany i instrumentalizowany w nurcie zróżnicowanych tradycji, w toku wielorakich dyskursów przebiegających w rozmaitych trybach modalnych, kontekstach prymarnych i wtórnych; wreszcie także wyrazistej sygnatury danej czasoprzestrzeni, wspólnoty i systemu kulturowego. Nie będzie przesadną konstatacją, że rozprawa stanowi wyjątkowo interesujące, a w rzeczy samej wybitne studium tematologiczne, imponujące dzieło o wysokim walorze poznawczym i randze naukowo-badawczej, poważną i obiektywną propozycję oglądu skomplikowanego, wielowymiarowego fenomenu kulturowego

i konstruktowi tożsamościowego. Nie będzie też zbyt daleko idącą antycypacją wskazanie jej ważnego, kanonicznego miejsca w obszarze badań mediewistycznych, slawistycznych, bizantynistycznych, a szerzej i kulturologicznych, istotnej pozycji oraz twórczej roli inspirującej wielu badaczy do dyskusji, dalszych eksploracji i rozmaitych deskrypcji problemu.

Wyrażone na wstępie komplementy zdają się w pełni uprawnione, a wręcz imperatywne ze względu na doniosłość omawianej monografii, z uwagi na jej wysoce dyskursywny walor i poznawczy potencjał, wreszcie także z racji tego, że jest ona na gruncie slawistycznej mediewistyki pierwszą tak obszerną, syntetyczną a zarazem pogłębioną prezentacją pojęcia ciała, zjawiska cielesności w dawnej (serbskiej) kulturze – narracji hagiograficznej, ale też ikonograficznej czy nawet w tym konkretnym przypadku swoistej referencji ideologicznej. W ten sposób rozprawa włącza się także w nurt współczesnej humanistyki, której jednym z intensywniej eksploatowanych pól i atrakcyjnych tematów jest wszak cielesność, a najbardziej żywą refleksją nad ciałem jako miejscem rodzenia się znaczeń, nośnikiem sensu i źródłem podmiotowości kultury, tożsamości wspólnoty itd. (v. i.e. Szpakowska, 2008; Łeńska-Bąk, Sztandara, 2008; Drwięga, 2002; Jakubowska, 2009; Bakke, 2000; Matuszewski, 2012; Rachwał, Więckowska, 2012). Warto nadmienić, że niejako z racji upodmiotowienia literackiego materiału źródłowego, ze względu na skoncentrowanie refleksji wokół narracji hagiograficznej, studium Smilji Marjanović-Dušanić w oczywisty sposób można lokować w obszarze współcześnie modnych i niezwykle inspirujących badań nad ciałem jako kategorią interpretacyjną i narzędziem dyskursu, generatorem metafor wiodących ku somatyzacji świata, a przez to też odczytywać choćby w kluczu somatopoetyki, którą Anna Łebkowska definiuje jako

zasady i sposoby uobecnienia się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych, zwłaszcza w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem i literaturą [...] literatura szuka sposobów wyrażenia ciała, szuka ich też nauka o literaturze. Tak więc ciało funkcjonuje tu jako kategoria interpretacyjna i jako – by tak rzec – narzędzie badawcze. Instrumentarium łączy się tym samym z przedmiotem badań i uzależnione jest od aktualnej sytuacji epistemologiczno-kulturowej. Somatopoetyka podlega tym samym nieustannym zmianom, w zależności od tego, jak zmieniają się sposoby interpretowania ciała przez dyskursy kulturowe, a także w zależności od tego, jak w danej epoce kategoria cielesności przyczynia się do rozumienia świata. Rzecz jasna – dzięki literaturze zagadnienia te nabierają dodatkowych znaczeń. I jeszcze jedno: świadomość

tych przemian łączy się z koniecznością nawiązywania do sytuacji badawczej, w jakiej obecnie się znajdujemy (Łebkowska, 2011, 11–27; v. też Łebkowska 2019).

Tego rodzaju kwalifikacja wydaje się w przypadku omawianej rozprawy zupełnie oczywista, a przez to nadająca jej status nowoczesnych studiów somatokulturowych. W tym świetle godny uznania jest nie tyle sam wybór – wszak modnej – tematyki, ile umiejętne zapanowanie nad niejednorodnym obszarem naukowej eksploracji; zaś na szczególne wyróżnienie zasługuje wyjątkowo trafna operacjonalizacja problemu badawczego, obiektywność refleksji, naukowy dystans, badawcza rzetelność, przenikliwość i narracyjna erudycja, do czego zresztą Autorka zdążyła już przyzwyczaić środowisko akademickie oraz szerokie grono odbiorców zainteresowanych słowiańskim czy w ogólności europejskim średniowieczem.

Rozprawa Smilji Marjanović-Dušanić stanowi semantycznie zasobne kompendium wiedzy, interdyscyplinarne studium w znakomity sposób prezentujące, łączące oraz porządkujące wiele zagadnień, zjawisk i koncepcji konstytutywnych, charakterystycznych dla staroserbskiej kulturosfery; implementujące przy tym zróżnicowane instrumentarium metodologiczne, a tym samym eksponujące współczesny stan badań nad ciałem i cielesnością. Jako taka jest owa propozycja pogłębionym ujęciem problemu, wytrawną syntezą i zwieńczeniem wieloletnich badań Autorki nad dziejami i kulturą dawnej Serbii jako systemem kręgu *Slaviae Orthodoxae* i komponentą przestrzeni wschodniochrześcijańskiej a szerzej także europejskiej. Najogólniej rzecz ujmując jest ona wyczekiwaną przez wielu finalizacją rozważań – tym razem somatycznie sprofilowanych – nad kwestiami historycznymi, kulturowymi, tożsamościowymi, etnicznymi, regionalnymi, geopolitycznymi, ideologicznymi czy też hagiologicznymi. Monografia stanowi nowe i konceptualnie autonomiczne ujęcie tematu, aczkolwiek w sposób naturalny zawiera wyraźne i nieskrywane odwołania do wcześniejszych badań własnych Autorki, co nie tylko uwiarygodnia, ale też wzbogaca i czyni refleksję spójną, sytuując ją w ramach całego – skądinąd imponującego – dorobku naukowo-badawczego.

Książka posiada przejrzystą, wysoce zintegrowaną, koherentną strukturę, której zasadnicze części stanowią: wstęp opatrzony tytułem *Тело и общество* (Ciało i społeczeństwo) intencjonalnie nawiązującym – co zostało *expressis verbis* i *in extenso* ujawnione – do głośnej publikacji Petera

Browna (*The Body and Society*), będący syntetycznym omówieniem, uzasadnieniem wyboru obszaru badawczego, zarysem podstawowych problemów i kierunków naukowej eksploracji; trzy rozdziały merytoryczne zawierające zasadniczą, wielopoziomową refleksję na temat ciała w tradycji chrześcijańskiej oraz dawnej kulturze i literaturze serbskiej (zatytułowane kolejno: *Место тела у хришћанској мисли и пракси* [Miejsce ciała w chrześcijańskiej myśli i praktyce], *Тело и сакрална енергија* [Ciało i sakralna energia], *Концепти тела у српском хагиографском наративу* [Koncepcje ciała w serbskiej narracji hagiograficznej]); zakończenie pomyślane jako rozdział konkludujący i poszerzający refleksję, a może i swoisty prospektywny rekonesans, pt. *Меморија и топика пролазности* (Memoria i topika przemijalności) oraz streszczenie w języku angielskim, obszerny wykaz źródeł i opracowań, a także indeks osób i najważniejszych pojęć.

Odnosząc się do bestsellerowej publikacji Petera Browna (1988; 2006), czy też implementując jej tytuł, Autorka świadomie, możliwe, że w trybie swoistej gry słów – znaczeń i konceptów, wprowadza czytelnika w przestrzeń wyraźnie określoną – nacechowaną społecznie i kulturowo, a tym samym istotnie poszerza zakres semantyczny kategorii ciała/cieleśności, sytuując problem w konkretnym kontekście badawczym, osadzając w szeroko rozumianej historii i antropologii kulturowej. W tym aspekcie mowa o swoistej metaforze ciała, konstrukcie ukształtowanym w nurcie dyskursu mocy, wpływu i władzy<sup>1</sup>; kategorii zmiennej i podlegającej nieustannej negocjacji społeczno-kulturowej, sytuowanej i percypowanej w szerokim horyzoncie, który można mianować *explicite* imagistycznym oraz imagologicznym (v. i.e. Cox Miller, 2009).

Zasadniczym celem tej książki, jak się wydaje, stało się przedstawienie, omówienie/wyjaśnienie zróżnicowanych, trwałych a nierzadko płynnych koncepcji cielesności oraz ich funkcji na przykładzie konkretnego systemu kulturowo-społecznego (modelu staroserbskiego z wyraźnym odwołaniem do tradycji wschodniochrześcijańskiej i ogólnoeuropejskiej), obecnych czy dominujących w nim struktur narracyjnych i obrazowych,

---

<sup>1</sup> Należy podkreślić, że Autorka odwołuje się do niektórych prac Michela Foucaulta, ale warto byłoby znacząco poszerzyć refleksję w kontekście koncepcji francuskiego, filozofa, historyka i socjologa (v. i.e. Mackiewicz, 2018).



w tym przypadku zarówno hagiograficznych, jak też ikonograficznych. Staroserbkie ujęcia czy też realizacje kulturowe, literackie, artystyczne zostały zatem zaprezentowane na znacznie szerszym tle, ukazane jako składowe bogatego i zróżnicowanego repertuaru kulturowo-społecznych odzwierciedleń fenomenu ciała (v. i.e. Belting, 2005, 302–319; Bagliani, 2003, 327–341; Coakley, 1997; Joyce, 2005, 139–158). W poszerzonym kontekście ujawnione, a wręcz intencjonalnie wyeksplikowane zostały również przestrzenie naukowych poszukiwań, wytyczone zasadnicze ścieżki wiodące ku zdefiniowaniu lokalnych/rodzimych – staroserbkich urzeczywistnień uniwersalnych idei i koncepcji dotyczących cielesności w dawnej kulturze. Kluczowymi stały się takie obszary i zagadnienia, jak chrześcijańska antropologia – refleksja skonstruowana wokół ciała i cielesności, towarzysząca czy wyrażająca ją praktyka kulturowa; w swej naturze dualna postawa mentalna dawnych chrześcijan wobec przestrzeni i czasu – istota oraz sposób percypowania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości; manifestacje słowne i ikoniczne stanowiące systemy znakowe i oznaczające stosunek wobec problemu cielesności, wreszcie też pojęcie ciała jako swoistego *locum* emocjonalnego i ujęcia zbiorowych afekcji. W rozważaniach niemniej ważna pozostaje kwestia specyficznej i charakterystycznej dla średniowiecza konceptualizacji świata, ówczesnego postrzegania rzeczywistości w kategoriach widzialności i niewidzialności, w perspektywie ducha i materii; a także hierarchizacji zmysłowej percepcji świętości, sensorycznej synestezji oraz ich rytualnych, obrzędowych uzewnętrznień w sferze liturgicznej i kultycznej. Wszystkie powyższe węzły problemowe zostały wskazane i obszernie omówione w dwóch rozdziałach poprzedzających, jak się wydaje, zasadniczą część rozprawy, wobec której stanowią one klucz rozpoznania i rozumienia, tj. ideowy kontekst czy też swoiste pojęciowe spektrum znaczeniowe.

W rzeczy samej niejako centralną część rozprawy stanowi wywód na temat koncepcji ciała i jego projekcji w staroserbkiej narracji hagiograficznej (a także ikonograficznej), który składa się z trzech modułów wyodrębnionych jako specyficzne tropy deszyfracji i deskrypcji podmiotowej problematyki. Refleksja koncentruje się wokół fenomenu ciała w aspekcie świętości i doczesności, konstruktu eksponowanego w kategoriach wiecznego trwania i w opozycji do pojęcia przemijalności, grzeszności, śmiertelności, a także w odniesieniu do tradycyjnego – w przypadku

(dawnych) chrześcijan powszechnego – przeświadczenia o nienaruszonych cudotwórczych szczątkach/ciele świętego wybrańca, tj. relikwiach władcy, wojownika (Woja Chrystusowego), ascety i męczennika *versus* ciała grzesznika, odstępcy, wroga (v. i.e. Hahn, Klein, 2015; Freeman, 2011; Bagnoli, Klein, Mann, Robinson, 2011). Ponadto ukazuje komponenty i dominanty hagiograficznego portretu świętego, przedstawia jego czcigodne ciało jako zsemiotyzowaną figurę i nośnik znaczeń, odsłaniając atrybuty świętości i autorytetu w perspektywie ideologicznej, w odniesieniu do swoistego jej *axis*, czyli mitologemu państwowo-cerkiewnego (v. Марјановић-Душанић, 1997). Ciało jest więc prezentowane jako sfunkcjonalizowany znak kondensujący repertuar idei i motywów, służący ucieleśnieniu wyobrażenia postaci świętego choćby w roli Bożego daru i wybrańca, strażnika, patrona, obrońcy ojczyzny itd. Warto podkreślić, że ocena ciała świętego w optyce ideologicznej, a poniekąd też mito- i mne-mologicznej, okazała się o tyle korzystna i interesująca, o ile pozwoliła na skonstruowanie swoistej typologii ciała „obecnego” i „uosabiającego” w staroserbkiej narracji hagiograficznej (jak też ikonograficznej). Autorka wyróżniła podstawowe i frekwencyjnie najsilniejsze typy – koncepty somatyczne, zdefiniowała tzw. ciało hagiograficzne w odniesieniu do postaci historyczno-literackiej obdarzonej *hágios bios* (gr. ‘życiem świętym’, ‘życiem świętego’)<sup>2</sup>, a tym samym do utrwalonych w tradycji kulturowej parenetycznych ujawnień i wzorów świętości. Na gruncie podstawowych koncepcji wyrażających kulturowo-społeczną postawę wobec ciała w aspekcie zarówno świętości, jak też grzeszności, wyeksponowała figuralne kategorie, wyróżniła zatem: *ciało panujące/triumfujące/bohaterkie*, *ciało niezwyknięte*, *ciało męczeńskie*, *ciało ascetyczne* oraz *ciało grzesznika* i *ciało wroga*. Ową wysoce skonceptualizowaną katalogizację nakreśliła Autorka przede wszystkim na gruncie tradycji kwantyfikujących staroserbką kulturę, literaturę i sztukę, sytuując ją w nurcie praktyki kulturowo-upamiętniającej, pośrednio konstruując w zgodzie z charakterystyczną sygnaturą władczo-mniszą/ascetyczną i władczo-martyrologiczną. Ponadto, częścią tej specyficznej ewidencji somatycznej uczyniła nie tylko ciała świętych herosów i wybrańców, ale też antybohaterów, grzeszników

---

<sup>2</sup> Czytać należy też dosłownie: życiorysem świętego – żywotem – opisem hagiograficznym (gr. *hágios* – ‘święty’, *bios* – ‘życie’, *gráphō* – ‘piszę’/ od *gráphein* – ‘pisać’).

i wrogów. W efekcie refleksja nad ciałem referencyjnym, „uobecnionym” i „uosabiającym”, jako istotnym komponentem narracji hagiograficznej (a również ikonograficznej), doprowadziła do ujawnienia jego statusu tropicznego znaku, sfunkcjonalizowania w procesie percepcji rzeczywistości kulturowej i duchowej, udziału w pojmowaniu i doświadczaniu *sacrum*, co Autorka wprost określiła mianem „korporalnego” przeżywania świętości. W tym miejscu warto zwrócić uwagę również na – wprawdzie niewyraźną bezpośrednio w refleksji, lecz wyłaniającą się z materiału źródłowego – swoistą symetrię konceptu somatycznego i narracji hagiograficznej czy ikonograficznej, nade wszystko zaś na pewną ich nadrzędną zależność od dyskursu i światopoglądu kulturowo-społecznego, a powtarzając za A. Łebkowską – na „uwikłanie ciała, po pierwsze, w procesy metaforyzacyjne związane z poznaniem świata, po drugie, w nakładane nań znaczenia” (Łebkowska, 2011, 16). Stąd też rozważać można problem ciała szerzej, tj. w kontekście relacyjnej i zmiennej somatopoetyki, podkreślając za autorką tej koncepcji, że

ciało – na co już od dosyć dawna zwraca się uwagę – jest kreowane i konstruowane przez kulturę, przez dyskursy instytucjonalne, przez sposoby przedstawiania, mówienia, zarządzania itd.; innymi słowy: konstrukty kulturowe nakładane są na ciało. Otóż takie właśnie pytania stały się obecnie głównym przedmiotem dociekań kulturowych, także literaturoznawczych. Obiektem badań jest bowiem dzisiaj ciało uzależnione od wielu systemów, opisane przez wiele dyskursów jednocześnie: wykreowane przez dyskurs medyczny, polityczny, religijny, przez konkretne ideologie; ciało uzależnione od systemów społecznych i systemów władzy, ujmowane poprzez konstrukty płci kulturowej właściwe dla danych społeczności (i to w wymiarze zarówno historycznym, jak i geograficznym). W konsekwencji wydobywa się tu fakt następujący: otóż ciało odbierane jest jako efekt poglądów na temat podmiotu, natury i wreszcie – kultury; z jednej strony interpretowane i wyjaśniane zgodnie z panującym światopoglądem, dyskursem naukowym, zasadami epistemologicznymi, filozoficznymi koncepcjami czasu i przestrzeni, a z drugiej objęte konkretnymi ograniczeniami, dyscyplinowane, zamknięte w porządku znaczeń, kontrolowane i kształtowane tak, by wpisywało się w wymogi swojej epoki kulturowej pod względem zwłaszcza płci, wieku, sytuacji społecznej, zgodności z przyjętą w danej sytuacji normą społeczną itd. (Łebkowska, 2011, 15–16).

Rzec można, że w ten – choć niewyartykułowany wprost, to znamionujący – sposób rozważania Smilji Marjanović-Dušanić wpisują się w nurt nowoczesnych badań nie tyle już nad somatycznym wymiarem narracji, ile somatyzacją świata w narracji semantycznej.

Prezentowana monografia włącza się w obszar nowoczesnej refleksji humanistycznej również poprzez pośrednie odwołanie do wciąż modnych i użytecznych studiów memorialnych (v. i.e. Confino, 1997, 1386–1403; Connerton, 1989; Cubitt, 2000; Nora, 1989, 7–24; v. też Assmann, 2008; Assmann, 2013; Erll, 2018). Finalna część omawianej rozprawy została bowiem poświęcona pamięci i topice, a ściślej rzecz ujmując, upamiętnianiu (memorializacji) świętych/świętości i wyrażaniu zjawiska przemijania/doczesności za pomocą repertuaru stałych obrazów, motywów i struktur retorycznych stanowiących świadectwo ciągłości i wspólnoty tradycji, a dodatkowo – jak się zdaje intencjonalna – ekspozycja Curtiusowskiego pojęcia topiki służyć ma nie tyle ujawnieniu lokalnego, rodzimego, ile ukazaniu nade wszystko konekcyjnego, uniwersalnego wymiaru staroserbkiej kultury (Curtius, 1997). Rozważania na temat pamięci, a w oczywisty sposób i egzemplifikacji świętości w topicznej i kultycznej narracji hagiograficznej oraz ikonograficznej obfitują w niezwykle ciekawe spostrzeżenia odnośnie do roli i miejsca ciała w procesie komunikacji kulturowej, w porządku definiowania rzeczywistości znakowej, w dualnym planie poznawczym, w systemie artykulacji wizji i emocji odzwierciedlającym fundamentalną postawę człowieka dawnego wobec tego, co święte/nadprzyrodzone/cudowne i tego, co doczesne/grzeszne/przemijalne. W tym miejscu należy poczynić życzliwą, choć nieco krytyczną uwagę, a tym samym wyrazić pewien czytelnicy i badawczy niedosyt, mianowicie zasygnalizować widoczną marginalizację samej relacji pamięci i topiki, którą należałoby wszak wyeksponować, choćby poprzez ukazanie bliskości funkcji, może też swoistej tożsamości figur i miejsc memorialnych oraz motywów i stałych miejsc (*loci communes*). Oczywiście brak takowego ujawnienia żadną miarą nie zuboża autorskiego osiągnięcia w zakresie prezentowanego problemu, a powyższe upomnienie należy traktować raczej jako postępującą swoistą oskomę odbiorczo-badawczą, niżli *de facto* krytykę.

Podsumowując owe siłą rzeczy ogólne i uproszczone recenzenckie dywagacje, a nade wszystko zachęty adresowane do potencjalnego czytelnika, należy z całą mocą i jednoznacznie orzec, iż rozprawa Smilji Marjanović-Dušanić zatytułowana *Свето и пропадљиво. Тело у српској хагиографској књижевности* to znakomite naukowe studium o staroserbkiej kulturze, literaturze i sztuce; stanowiące kompendium wiedzy

wpisujące się w nurt tradycyjnych i zarazem nowoczesnych badań nad kategorią kulturowej somatyczności, sytuujące się w ramach niezwykle dziś ożywionej dyskusji wokół ciała jako znaku refleksji antropologicznej, kulturologicznej czy też socjokulturowej. Co więcej, to po prostu książka inspirująca, wyśmienicie skonstruowana, to opowieść wartka i atrakcyjna, swoista wędrówka w krętej sferze wielo-znaczeń, wreszcie to pełna intelektualnych uniesień i wyzwzań ścieżka wiodąca czytelnika zarówno profesjonalnego (akademickiego), jak też niewyspecjalizowanego przez meandry skomplikowanej, polisemicznej, uwikłanej w wieloznakowość, nieco afektowanej, a nade wszystko przebogatej wyobraźni człowieka wieków średnich – twórcy i uczestnika nieoczywistej, umownej i dywergencyjnej rzeczywistości, kreatora, aktora i perceptora kulturosfer o substancjalnie jaskrawej dualności wyrażającej się w imaginacji – tytułowych – *świętości* i *doczesności*, rzecz można ukazujących ciało w strumieniu atrakcyjnej somatopoetyki, tj. prezentujących „ciało interpretujące, ciało interpretowane” (Łebkowska, 2011, 13).

## Literatura

- Assmann, A. (2013). *Między historią a pamięcią. Antologia*. Red. M. Saryusz-Wolska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323514497>.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Przeł. A. Kryczyńska-Pham. Red. R. Traba. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bagliani, A.P. (2003). *The Corpse in the Middle Ages: the Problem of the Division of the Body*. W: *The Medieval World*. Red. P. Linehan, J.L. Nelson, London-New York: Routledge, s. 327–341.
- Bagnoli, M., Klein, H.A., Mann, C.G., Robinson, J. (red.) (2011). *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*. New Haven–London: Walters Art Museum.
- Bakke, M. (2000). *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. „Critical Inquiry” no. 31/2, s. 302–319. <https://doi.org/10.1086/430962>.
- Brown, P. (1988). *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Brown, P. (2006). *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*. Przeł. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Homini SC.

- Coakley, S. (red.) (1997). *Religion and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Confino, A. (1997). *Collective Memory and Cultural History: Problems and Method*. „The American Historical Review” no. 102/5, s. 1386–1403. <https://doi.org/10.2307/2171069>.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511628061>.
- Cox Miller, P. (2009). *The Corporeal Imagination. Signifying the Holy in Late Ancient Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812204681>.
- Cubitt, C. (2000). *Narrative and Memory in the Cult of Early Anglo-Saxon Saints*. W: *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*. Red. M. Innes, Y. Hen. Cambridge: Cambridge University Press, s. 29–66. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511496332.003>.
- Curtius, E.R. (1997). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków: Universitas.
- Drwięga, M. (2002). *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Erlil, A. (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Przeł. A. Teperek, red. M. Saryusz-Wolska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323534174>.
- Freeman, C. (2011). *Holy Bones, Holy Dust. How Relics Shaped the History of Medieval Europe*. New Haven: Yale University Press.
- Grajewski, L., Osiński, J., Szwagrzyk, A., Tański, P. (red.) (2015). *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Toruń: ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne.
- Hahn, C., Klein, H.A. (red.) (2015). *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics In Byzantium and Beyond*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Jakubowska, H. (2009). *Socjologia ciała*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Joyce, R.A. (2005). *Archeology of the body*. „Annual Review of Anthropology” no. 34, s. 139–158. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143729>.
- Le Goff, J., Truong, N. (2018). *Historia ciała w średniowieczu*. Przeł. I. Kania. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Lebkowska, A. (2011). *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 11–27.
- Lebkowska, A. (2017). *Autorefleksyjność współczesnych nauk humanistycznych i co powinno z tego wynikać*. „Teksty Drugie” nr 1, s. 244–252. <https://doi.org/10.18318/td.2017.1.20>.
- Lebkowska, A. (2019). *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Łeńska-Bąk, K., Sztandara, M. (red.) (2008). *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Mackiewicz, W. (2018). *Ciało i polityczność. Koncepcja cielesności w filozofii Michela Foucaulta*. Kraków: Universitas.

- Matuszewski, R. (red.) (2012). *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*. „Representations” no. 26, s. 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Rachwał, T., Więckowska, K. (red.) (2012). *(Nad)użycia ciała w kulturze*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Sekita, K. (2012). „I w imię mięsa...” – zamiast wstępu. W: *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*. Red. R. Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7–10.
- Shilling, H. (2010). *Socjologia ciała*. Przeł. M. Skowrońska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szpakowska, M. (red.) (2008). *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Марјановић-Душанић, С. (1997). *Владарска идеологија Немањића: дипломатичка студија*. Београд: Српска Књижевна Задруга.
- [Marjanović-Dušanić, S. (1997). *Vladarska ideologija Nemanjića: diplomatička studija*. Beograd: Srpska Književna Zadruga].





Daria Nowicka

Adam Mickiewicz University in Poznań

daria.nowicka@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6315-7588

Data przesłania tekstu do redakcji: 25.11.2019

Data przyjęcia tekstu do druku: 17.12.2019

## **Awangarda panoramicznie Widzenie awangardy pod redakcją Agaty Stankowskiej, Marcina Telickiego i Agaty Lewandowskiej, Poznań 2018, 236 s.**

ABSTRACT: Nowicka Daria, *Awangarda panoramicznie*. (Avant-garde in Panoramic View). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University. pp. 305–317. ISSN 2084-3011.

*The Seeing Avant-garde [Widzenie awangardy]* volume edited by Agata Stankowska, Marcin Telicki and Agata Lewandowska is a collection of the articles about the avant-garde update. Written by many researchers, the articles show a wide scale of research on the contemporary avant-garde manifested in literature, art, music, theatre and cybernetics. As an extremely valuable publication, the book in question concentrates on the new and original methods of comparative research, marks new reading directions, and presents contemporary problems of aesthetics.

KEYWORDS: art; Polish literature; Modernism; Futurism; seeing; comparative studies; avant-garde

Książka *Widzenie awangardy* pod redakcją Agaty Stankowskiej, Marcina Telickiego i Agaty Lewandowskiej została wydana w ramach serii *Literatura i Sztuka* Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, podejmującej wieloperspektywiczne studia komparatystyczne, poświęcone zarówno dawnym, jak i współczesnym związkom obrazu i słowa. Poprzednie edycje wydawnicze – „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie* (tom 1), *Tadeusz Różewicz i obrazy* (tom 2), *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje* (tom 3), *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością* (tom 4), a także najnowsze *Mody. Teorie i praktyki* (tom 6) – wyraźnie wskazują na główne punkty orientacyjne całej serii. Wśród wydanych tomów zauważyć można bowiem dwie główne praktyki badawcze: skłonność ku monografii (Herling-Grudziński, Różewicz) oraz próby

syntezy (ikonoklazm, ikonofilia, awangarda, transformacja, moda). Książki te, zwracając się ku problemom interferencyjności (poruszonym także na konferencjach tematycznych), pozostają nie tylko istotnymi źródłami dla studentów podejmujących tematy porównawcze w zakresie literaturoznawstwa i sztuk wizualnych, ale są również propozycją nowatorskich studiów nad korespondencją sztuk.

Omawiany przeze mnie piąty tom serii – *Widzenie awangardy* – funkcjonuje na dwóch antypodach lekturowych. Owo widzenie zawarte w tytule publikacji stanowiło lub też miało stanowić dla poczynionych badań dominantę interpretacyjną. Główną ideą książki była bowiem potrzeba przyjrzenia się współczesnym sposobom funkcjonowania awangardy w kilku przestrzeniach: literatury, teatru, muzyki, malarstwa, sztuk performatywnych, a także w cybernetyce. Ponownemu rekonesansowi wspomnianego ruchu artystycznego patronować miało nawoływanie do „zobaczenia awangardy”. Zgromadzone w tomie rozważania dotyczące tak wielu przestrzeni społecznych, kulturowych, historycznych, literackich dowodzą intensywnych przemian w definiowaniu samego pojęcia awangardy. Stąd obok zamieszczonych w niniejszym tomie tekstów fundamentalnych, recepcyjnych, interpretacyjnych, istotne miejsce w dyskusji nad funkcjonalnością awangardy we współczesności zajmują zwłaszcza szkice rewizjonistyczne i krytyczne.

W słowie wstępnym Agata Stankowska, jedna z redaktorek tomu, objaśnia te dwa pojęcia, dwa filary zawarte w tytule publikacji: „awangardę” postrzega jako „formację, opis czyniony przez pryzmat pytań o sposób rozumienia funkcji przedstawienia, wizualności *etc.*” (s. 8). „Widzenie” zaś, jak wskazuje badaczka,

umięściłmy w tytule konferencji [...] z intencją metodologiczną. [...] zależało nam bowiem na zainicjowaniu rozmowy o przydatności i stosowności nowszych, konkurencyjnych wobec klasycznej refleksji nad sztuką, projektów badań nad wizualnością (*Visual Studies* i *Visual Culture Studies*) i antropologią obrazów (*Bildwissenschaft*) dla namysłu nad związkami literatury awangardowej ze sztuką (s. 8).

Głównym założeniem całej publikacji jest więc poszukiwanie nowych narzędzi interpretacyjnych, a nawet reinterpretacyjnych w badaniu awangardy, czemu służyć mają szeroko rozumiane i pojmowane studia nad obrazem, nad sztuką.

Zespolenie tych dwóch kategorii badawczych, jakie zaproponowali redaktorzy tomu, kategorii zdawałoby się już osobnych, silnie opisanych w bibliografii literackiej, z zakresu historii sztuki, studiów nad formą i wizualnością, zwłaszcza widzenia jako kategorii silnie eksplorowanej we współczesnych badaniach (cf. Markiewicz, 2015; Cieślak, 2013; Dziamski, 1996; Szkołut, 1999; Bieszczad; 2006<sup>1</sup>), wywołuje potrzebę lektury podwójnie rewizyjnej. Z jednej strony rewizji podlegają historyczne studia nad widzeniem awangardy podejmowane przez badaczy tomu na kilku obszarach – wspomnianych już literatury, teatru, muzyki, kina, performansu. Ta różnorodność odczytań, choć obiecująca, każe jednak zapytać o tak zwany uniwersalizm awangardy, jaki wyłania się z opublikowanych artykułów. Czy jest on w ogóle możliwy? Z drugiej strony same teksty, czytane komplementarnie, co pozwala dostrzec awangardę w procesie, zobaczyć ją jako proces, projektują nowatorski tryb narracji i z tego powodu wymagają osobnego omówienia. Przede wszystkim dlatego, że i „widzenie” i „awangarda” pozostają na tle badań porównawczych pojęciami niezwykle ekspansywnymi. Ich złączenie na poziomie merytorycznym, literaturoznawczym może być inspiracją dla wielu perspektyw interpretacyjnych. W tym należałoby upatrywać tej drugiej rewizji „widzianej awangardy”.

Taką zwrotną formę badań proponują zwłaszcza dwa teksty zamieszczone na początku tomu – manifest artystyczny Ewy Kuryluk *O pożytku z awangardy* oraz szkic Anny Krajewskiej *Przeciw awangardzie*. Kuryluk, powołując się w pierwszej kolejności na początki awangardy zagranicznej i rodzimej, jej fundamentalne znaczenia i funkcje zainaguirowane przez Henri’ego de Saint-Simona, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Katarzynę Kobro, w rzeczywistości proponuje dwa spojrzenia na ową formację. Pierwsze z nich – historyczne, obiektywne, widzenie z zewnątrz – wiązało się, zdaniem malarki, z przemianami zachodzącymi w sztuce starożytnej, w prekursorskim porzuceniu przez artystów sztuki anonimowej na rzecz ujawnienia samego siebie. Swoiste *novum* zakładane przez ówczesne ruchy awangardowe wyrażało się w dominacji autoportretu jako gatunku odkrywającego jednostkę.

---

<sup>1</sup> Cf. także serię *Awangarda/Rewizje* redagowaną przez Jakuba Kornhausera, wydawaną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z uwagi na ogromną bibliografię problemu awangardy, wskazuję tu tylko wybrane publikacje.

Drugie rozumienie awangardy – artystyczne, zaangażowane, widzenie z jej środka – Kuryluk omawia na przykładzie „nowej idei” (s. 11). Artystka pozostaje w tym przypadku niezwykle krytyczną obserwatorką współczesnych działań wizualnych, wskazuje bowiem, że nie każde zdarzenie artystyczne określane jako nowe jest w gruncie rzeczy awangardowe. Za awangardą, dokonującą się w sztuce i w życiu, przemawia wszak silny reakcjonizm. Za jej też sprawą Kuryluk proponuje dość odważną definicję awangardy jako „radykalnej marzycielki o wolności bez granic” (s. 11).

Sugestia o nieintegralności awangardy i sztuk nowych stała się też jedną z głównych tez artykułu Anny Krajewskiej. Już sam tytuł zaproponowany przez badaczkę „przeciw awangardzie”, demaskatorski, proklamacyjny, otwiera interesującą dyskusję nad koniecznością redefinicji słownika awangardy. Tekst badaczki odczytać można jako próbę syntetycznego opisanego wędrowniki pojęcia „awangarda” – autorka rozpoczyna ją od przywołania społecznych, powszechnych znaczeń formacji awangardowych, ujawnia predylekcje poszczególnych twórców i badaczy awangardy: Piotra Piotrowskiego, Juliana Przybosia, Mieczysława Porębskiego czy Tadeusza Kantora, mając na celu ukazanie niejednorodności znaczenia tego pojęcia, brak jego interpretacyjnej symetrii. Pod wpływem tej diagnozy autorka postuluje potrzebę rozprawienia się ze stereotypami awangardy, poprzez zwrócenie uwagi na „zmiany w polu funkcjonowania sztuki i refleksji o niej” (s. 15). Tytułowe „przeciw” wiąże też z koniecznością oddzielenia awangardy historycznej od praktyki artystycznej, co potwierdzałoby wcześniejsze przypuszczenia Kuryluk o potrzebie wciąż nowego diagnozowania awangardy. To odróżnienie, zdaniem Krajewskiej, miałyby się odbywać poprzez interpretację, którą autorka uważa za jedną z najważniejszych praktyk badawczych. Na odbiorcy awangardy, czytelniku i widzu, ciąży więc obowiązek nie tylko dostrzeżenia, ale też krytycznej lektury elementów będących „przeciw awangardzie”.

O ile kwestia bycia, pisania, czytania „przeciw awangardzie” pozostaje dla czytelnika przejrzysta, o tyle problematyczna wydaje się możliwa postawa antyawangardowa, która nasuwa się po lekturze wspomnianego szkicu. Czym mogłyby być antyawangardowe gesty? Proponowana przez badaczkę postawa „przeciw” wiąże się z historycznym sposobem odczytania awangardy, z którym badaczka się nie zgadza. Nie chodzi jednak o porzucenie dotychczasowych definicji, ale o ich przekształcenie, zmianę

perspektywy odbioru – awangarda miałaby ulegać aktualizacji spowodowanej nowoczesnością sztuki. Gest antyawangardowy wiązałby się natomiast z całkowitym zaprzeczeniem awangardzie, byciem poza nią. Może właśnie tam należałoby poszukiwać miejsca na rozważania o antybinarności „prawdy i fikcji” (s. 22), które autorka sygnalizuje w zakończeniu szkicu. Tekst badaczki skłania do postawienia pytania o to, czy możliwa jest dziś literatura bez (przeszłości) awangardy?

Być może częściową odpowiedź na to pytanie daje szkic Piotra Juszkiewicza, który zauważa potrzebę „nowej waloryzacji wizualnego doświadczenia” (s. 23). Główną kategorią interpretacyjną zaproponowaną przez badacza jest regeneracja. Regeneracja, a więc ponowne odtwarzanie, ponowne działanie, staje się szczególnie ważnym tropem interpretacyjnym w omawianiu nowej sztuki, choć należy uwzględnić tu także, zawartą w samym słowie, symbolikę medyczną. Regeneracji podlega czy ulega bowiem nie tylko oko – będące synonimem wzrokocentryzmu – ale i obraz, w którym miałyby ujawnić się nowy, obdarzony wolnością podmiot. Juszkiewicz proponuje trzy drogi takiej regeneracji – pierwsza z nich to „zwrot ku pierwotności / dziecięcości” (s. 28), zdążając tą ścieżką autor osiłą swoich rozważań czyni fundamentalny dla polskiej awangardy tekst Władysława Strzemińskiego – *Teoria widzenia*. Widzenie ludzi pierwotnych, widzenie dziecka zostaje bowiem uznane za najważniejszy moment zdobywania świadomości wzrokowej, a tym samym własnej osobowości. Z tą pierwszą drogą łączy się druga, którą inicjuje zwrot „ku fizjologii”, a zwłaszcza fizjologii oka, pozostającego wciąż nienegocjowanym centrum poznania (s. 28). Ostatni szlak zmierzający „ku technice” (s. 28) Juszkiewicz łączy z pierwszym dziesięcioleciem XX wieku, z początkami filmu i fotografii, kiedy to Franz Roh i Jan Tschichold wprowadzili formułę *Foto-Auge* (pol. foto-oko). Oko przestało być wówczas postrzegane jako narząd służący wyłącznie do odbierania rzeczywistości, ale także pośredniczący w analizie, a w pewnym stopniu również emancypacji. Te trzy sposoby przywrócenia awangardy dzisiejszej sztuce i literaturze znajdują swoje przełożenie w działaniu, co zdają się potwierdzać kolejni badacze.

Pozostając w przestrzeni awangardy wizualnej, trzeba wspomnieć o szkicu Marka Hendrykowskiego *Morfologia awangardy filmowej*, w którym autor stawia ważne pytanie o współczesną obecność tej formacji w przestrzeni kina. Zastanawia się, „[c]zy «awangardowość» oznacza

w dzisiejszych czasach kostium sztuki filmowej zakładany przez nią na specjalne okazje?” (s. 55). Dostrzeżenie w filmie nowego ładunku semiotycznego, jaki wniosła awangarda, spowodowało bowiem konieczność ponownych badań nad poetyką wybranych dzieł. Hendrykowski, analizując między innymi kino europejskie, zauważa kilka wyraźnych, tożsamyh względem siebie wyznaczników poetyki dzieł awangardy filmowej. Wśród nich wymienia obiektowość, czyli „skupienie uwagi adresata na relacji obiekt-znak, znak-obiekt, [...] defabularyzację widowiska [...] oraz jego rytmizację” (s. 56). Tę ostatnią uważa za najważniejszy przejaw kina awangardowego. Zwraca również uwagę, iż na przestrzeni lat popularność awangardy filmowej była tak znacząca, że wykształciła własny repertuar gatunków wypowiedzi. Należą do nich: impresja dokumentalna, poemat filmowy czy symfonia miasta. To właśnie w wymienionych gatunkach ujawniają się poszczególne wyznaczniki mitu awangardowego, takie jak: „alternatywa, odmienność, sprzeciw wobec zastanego porządku, poszukiwanie nowych wartości, indywidualizm, autorefleksja czy transkulturowość” (s. 57–59).

Wymienione przez badacza wyznaczniki mitu awangardowego nie pozostają jednak wyłącznie domeną filmową. Charakterystyczne dla awangardy kinowej alternatywność, oboczność, manifestacyjność, obecne są również w przestrzeni awangardy literackiej, teatralnej, performatywnej czy wirtualnej, o czym świadczą kolejne szkice zawarte w tomie. Warto jednak zwrócić uwagę, że tekst Hendrykowskiego, będący w dużej mierze przeglądem badań ostatnich dziesięcioleci, otwiera niejako drugą część publikacji. W znacznym stopniu tworzą ją studia przypadków użyteczności awangardy.

Alina Świeściak zajęła się badaniem maszynowości w twórczości Tytusa Czyżewskiego, nie tylko dostrzegając wątki awangardowe w typowych dla tej poezji binaryzmach natury i kultury, ludzkiego i nie-ludzkiego, pierwotności i techniki, ale omawiając szeroko problem podmiotów zwierzęcych i roślinnych, które potraktowała jako „poetyckie studium form przejściowych” (s. 69). Tekst Świeściak daje początek studiom, które można byłoby określić mianem personalizmów awangardy – a więc szkicom, w których ten ruch dotyczy nie tyle problemów globalnych, ile pozostaje przejawem indywidualnego rozumienia awangardy przez poszczególnych twórców, jest przykładem ich osobnych interpretacji.

Kolejne personalizmy awangardy pojawiają się w tekstach Katarzyny Szewczyk-Haake, badającej twórczość Józefa Wittlina, oraz Agnieszki Rydz, analizującej prace Tadeusza Peipera. To szkice przełomowe w badaniu polskiej poetyckiej awangardy przede wszystkim dlatego, że pisane są z pogranicza formacji, ale również, dlatego iż wykorzystują współczesną metodologię badań. Autorka *Wąskiego marginesu awangardy – wokół Józefa Wittlina* proponuje bowiem krytyczno-historyczną lekturę dzieł poety. Jego stosunek względem awangardy – jak zauważa badaczka – był negatywny. Autor zrywał z manifestacyjnym charakterem formacji, odrzucał jej społeczny wymiar, skupiając się przede wszystkim na jednostce i poszukując indywidualnego wymiaru etyki. Wittlin jawi się w tym szkicu jako krytyczny obserwator awangardy. Artykuł pozostaje jednak istotny w reprezentacji „przeciwawangardowej”, badaczka poprzez twórczość Józefa Wittlina stara się odpowiedzieć na pytanie, czy możliwy był kompromis między formą a treścią, jeśli tak, czy należałoby go poszukiwać w dążeniu artystów do ukazania szczerości w dziele literackim.

Próba kompromisu ujawniająca się w zespoleniu diachronii z synchronią w badaniach nad awangardą widoczna jest szczególnie w pracy Agnieszki Rydz. Autorka z niezwykłą dokładnością analizuje w niej poezję Peipera, czytając ją poprzez kategorię afektu. W wybranych utworach poety dostrzega przede wszystkim silny ładunek emocjonalny, który jej zdaniem rewolucjonizuje dotychczasowy, bardziej mechaniczny, stosunek do twórczości artysty. Owo nasilenie uczuć, zdaniem badaczki, manifestowało się bowiem nie tylko na poziomie odbioru tekstów, ale towarzyszyło również teorii dzieła, komunikacji autora z czytelnikami czy ujawnianiu jego predylekcji estetycznych (s. 93–95). Autorka, sygnalizując nowe drogi interpretacyjne twórczości Peipera – jak obrazowość afektu, która domagałaby się jeszcze głębszego ugruntowania w samej jego teorii, wzbogacenia jej o bibliografię podmiotową – kontynuuje rozpoczętą przez Joannę Grądział-Wójcik somatyczną relekturę tej twórczości. Dostrzeżony i nazwany afekt u Peipera sprawia, że jego twórczość staje się obrazem poetyckim wynikającym z jego działania (cf. s. 104). W tym szkicu objawia się też nowatorskie podejście do lektury awangardy.

Pozostając jeszcze w domenie personalizmów awangardy, szczególne miejsce w rozważaniach o współczesności formacji zajmuje tekst Agaty Stankowskiej poświęcony surrealizmowi w sztukach Tadeusza Kantora.



Autorka zainauguowała nim niezwykle potrzebną dyskusję nad związkami awangardy i traumy. Historia sztuki początku XX wieku odnosiła przedstawienie traumy głównie do nadrealizmu, doszukując się w nim narzędzi umożliwiających stworzenie „prawdziwego obrazu” (s. 127). Nadrealizm uwalniał wyobraźnię, dając możliwość przedstawienia tego, co mieściło się poza tradycyjnie pojmowaną rzeczywistością, przełamania tego, co istniało wyłącznie w kanonie reprezentacji. Przestrzeń polskiej sztuki awangardowej pozostawała jednak na marginesach oddziaływania surrealistycznego z uwagi na dominujący w naszym środowisku artystycznym i literackim dyskurs romantyczny, a także silny związek z katolicyzmem, co podkreśla w swoim szkicu badaczka. Stankowska rozszerza te rozważania o jeszcze jeden problem, a mianowicie relacje między modernizmem a totalitaryzmem. Przez pryzmat tego zestawienia stara się między innymi widzieć i odczytywać prace Kantora, zarówno te teatralne, jak i malarskie. Reprezentowany w nich „podmiot porażony wojną” (s. 131), jak wykazuje autorka, był nie tylko indywidualnym głosem artysty, ale i próbą silnej manifestacji neoawangardy w Polsce. Artysta wyrażał bunt przeciwko metonimiczności, poprzez jego sztukę urealniała się trauma.

Marcin Telicki w tekście „*Przestaliśmy być artystami w codziennym życiu*”. *Praktyki awangardowego zaangażowania przeciw awangardowej teorii alienacji*, postrzegając awangardę jako „zbudowanie dyskursu [...] niezależnego od władzy” (s. 163), bada sztukę Artura Żmijewskiego i proponuje kolejną odsłonę personalizmu awangardy. Na tej podstawie dostrzega dwa pęknięcia samej formacji: pierwsze z nich dotyczy powinności awangardy, która przemienia „autonomię w alienację” (s. 168), drugie zaś wiąże się z odwiecznym buntem, który podejmuje sztuka (cf. s. 169). Zaproponowane przez badacza widzenie formacji domaga się potraktowania jej jako projektu otwartego, dynamicznego. Autor nie neguje dotychczasowych badań, wręcz przeciwnie, dość szczegółowo analizuje praktyki Władysława Strzemińskiego, Juliana Przybosa, odnosi się do tez Bourriauda, zajmującego się „siecią doświadczeń konkretnych ludzi” (s. 173), postrzegającego „dzieło sztuki jako szczelinę w systemie społecznym” (s. 173). Zdaniem Telickiego, konieczna jest jednak rewizja samego spojrzenia awangardowego, stąd panorama awangardowych podejść przedstawiona na początku szkicu.



Aby jednak mogła dokonać się rewizja pojęcia awangardy, ucieleśnienia wymaga nie tylko samo jej pojęcie, ale też jego pochodne. Stąd badacz proponuje zanalizowanie przymiotnika „awangardowy”. Według niego awangardowe oznacza „nowe i wnikające w tkankę społeczną, i polityczne, i będące znakiem sprzeciwu, i dążące do zmiany równocześnie” (s. 174). W tym zwrocie, dokonującym się na poziomie etymologicznym i etycznym, upatruje się ciągłej niestabilności awangardy.

Problem dystansu, sygnalizowany przez Telickiego, jest kontynuowany w nieco odmiennej konfiguracji badawczej przez Piotra Dobrowolskiego, analizującego praktyki awangardowe we współczesnym teatrze polskim. Badacza interesuje szczególnie problem integralności alienacji i prowokacji. Pierwszą z nich tłumaczy jako „efekt [...] indywidualizacji praktyki twórczej” (s. 176), działania prowokacyjne dotyczą zaś zwrotu przeciwko tradycji (s. 176). Źródłem prowokacji badacz upatruje już w manifeście futurystycznym Tommasa Marinettiego z 1913 roku, w którym włoski przedstawiciel ruchu awangardowego zbliżenie sztuki i życia rozumiał dosłownie jako aktywizację widza w teatrze, aktywizację publiczności, włączenie jej w sam środek sztuki i teatru. Szkic Dobrowolskiego jest próbą odpowiedzi na pytanie o aktualność paradygmatu awangardowego, na ile jest on potrzebny współczesnemu teatrowi, a przez to również współczesnemu widzowi. Częściowe wnioski, do jakich dochodzi badacz, ujawniają jednak liczne obawy zmierzchu awangardy, co zdaje się potwierdzać hipoteza Zygmunta Baumanna dotycząca zaniku awangardy, zaniku „możliwości jej istnienia” (cf. s. 183).

Przeciwniczką zmierzchu awangardy jest Elżbieta Winiecka, która dostrzega możliwości aktualizacji tego ruchu w kulturze digitalnej. Jej tekst *Pragnienie cyberawangardy* jest charakterystyką projektów awangardowych światowych i polskich, realizowanych na przestrzeni niespełna dwudziestu lat w sieci internetowej. Wśród nich badaczka wymienia hiperteksty: Sławomira Shutego *Blok* oraz Radosława Nowakowskiego *Koniec świata według Emeryka*, które z racji innego kanału dostępności miały spełniać główne wyznaczniki awangardy, mianowicie zawierać w sobie manifestacyjne, osobne, nowatorskie czy też idiomatyczne elementy. Zdaniem Winieckiej przestrzeń internetowa może stać się miejscem pełnej aktualizacji awangardy, z uwagi na odnowę relacji człowiek-maszyna. Czy jednak sugerowana przez autorkę cyberawangarda i cybersztuka

nie pozostają wyłącznie formami zastępczymi dawnej awangardy, czy nie mamy do czynienia wyłącznie z jej powielonym schematem?

Prezentowane w tej zbiorowej publikacji poszukiwania współczesnej awangardy, szkice podejmujące problem aktualizacji ruchów modernistycznych – a należy wspomnieć tu jeszcze o dwóch tekstach – Beaty Śniecikowskiej *Awangardowe widokówki dźwiękowe* oraz Agnieszki Czyżak „*Dusza nie ma sylwetki, więc nie rzuca cienia*”. *Widzenie Andrzeja Sosnowskiego* – każą zwrócić uwagę na marginalizowane, do tej pory potencjalne, miejsca awangardy. Śniecikowska, analizując poezję dźwiękową, poezję wizualną oraz tak zwane fonokaligrama, apeluje o szerszą perspektywę badań interdyscyplinarnych. Obecne we wziętych przez nią pod lupę utworach elementy awangardowe nie doczekały się bowiem, poza klasycznym odczytaniem wizualnym czy graficznym, interpretacji uwzględniającej tak wiele poziomów znaczeń. Autorka dostrzega w tym problem i niebezpieczeństwo możliwego przeoczenia awangardy. Zwraca w ten sposób uwagę na możliwe jej pominięcia w innych dziełach i praktykach performatywnych. Szkic ten otwiera dość ciekawy koncept – wyłączenia awangardy. Rozpatrując tekst Śniecikowskiej pod kątem adekwatności odzwierciedlenia głównych założeń omawianej tu antologii, można w nim dostrzec bezpośrednie odniesienia do „widzenia” i „modernizmu”.

Tekst Agnieszki Czyżak, w którym autorka powtarza tezę wielokrotnie już głoszoną przez wspomnianych badaczy, iż awangarda jest nowym sposobem istnienia sztuki, unaocznia problem jej autokonfrontacji w poezji Andrzeja Sosnowskiego (s. 147–148). Badaczka, poszukując istoty tej twórczości, podziela zdanie Anny Kałuży, która pisała, iż poeta stara się „konfrontować awangardę z jej własną prawdą” (s. 155; cf. Kałuża, 2015, 264). W rzeczywistości więc poezja ta jest głosem jawnego dystansowania się artysty wobec przeszłości i teraźniejszości, aktem ciągłej reakcji na rozpadający się świat, nieustającym odnawianiem się obrazu rzeczywistości. Czyżak określa ten rodzaj reakcyjnej poezji Sosnowskiego mianem „wizyjnej” (s. 161), a więc skierowanej nie tyle na pamięć, co na projektowanie zjawiska.

Obie autorki, choć badające odmienne rejestry i poetyki, zauważyły wspólny problem – równoczesności w dziełach awangardowych. Śniecikowska mówi o konieczności koherencji słów, dźwięków, kaligramów, zapewniających, jej zdaniem, pełną wizualizację awangardy, z kolei Czyżak

zwraca uwagę na koincydencję egzystencji i ideologii, mającej ujawnić pełną reprezentację zjawiska.

Zauważona przez badaczki potrzeba równoczesności w opisywaniu dzieł awangardowych wiąże się również z porównawczą analizą takich pojęć, jak: „widzenie” i „patrzenie”. W publikowanych szkicach zauważyć można bowiem pełną akceptację zaproponowanego przez redaktorów nadrzędnego pojęcia opisującego awangardę. Widzenie zdominowało w znacznym stopniu narrację o awangardzie, a tym samym ukierunkowało podjęte tu badania. Mówiąc jednak o otwartości interpretacyjnej, należałoby odnieść się, także za Władysławem Strzebińskim, do semantycznych i ideologicznych tożsamości i różnic między „widzeniem” a „patrzeniem”.

„Widzieć” znaczy „postrzegać coś wzrokiem” (*MSJP*, 890), „odbierać bodźce za pomocą wzroku” (*SPP*, 856), „przypominać lub wyobrażać sobie coś” (*SJP PWN*) „zdawać sobie z czegoś sprawę” (*SPP*, 856), zaś „patrzyć” to „kierować na coś wzrok” (*SPP*, 534), „pojmować lub oceniać coś w pewien sposób”, „obserwować, zauważać”, w wymiarze potocznym zaś „szukać czegoś, kogoś wzrokiem” (*SJP PWN*).

Patrzenie jest zdarzeniem chwilowym, krótkotrwałym. Widzenie zaś wiąże się z procesem, interpretacją, ale też, co ciekawe, z imaginacją i wyobrażeniem. Patrzenie to akt pojedynczej lektury, pozbawionej zakotwiczenia w dyskursie, widzenie koresponduje zaś z pamięcią, co wydaje się szczególnie wyjątkowe w retardacjach awangardy. Ciekawie rozwija tę kwestię Anna Gawarecka w szkicu poświęconym czeskiej awangardzie wobec ekspansji kultury masowej, odnosząc się do zjawisk zachodzących w cyrku. Autorka skupia się głównie na analizie awangardy lat 20. XX wieku, czasami rozszerzając interpretację o współczesne dyscypliny artystyczne. W panoramie czeskiej kulminacyjnym miejscem awangardy okazuje się cyrk wraz z jego etykietą w postaci klauna. Jest on awangardowym artystą, któremu powierzono zadanie reprodukcji wrażeń, artystą absurdu (s. 118–119). Widz uczestniczy bowiem w spektaklu opartym na *divadle* – co w języku czeskim łączy się z „patrzeniem”. Wzmocnieniem konceptu ekspansji awangardy byłoby może rozszerzenie interpretacji o wątki dotyczące przemian cyrku jako miejsca awangardy w czasach komunistycznych.

*Widzenie awangardy* stanowi zatem publikację otwierającą dyskusję na temat aktualizacji ruchu modernistycznego, jego marginalizowanych

obszarów i sposobów reinterpretacji. Zawarte w tomie szkice proponują niekiedy wywrotowe kierunki odczytań, dyskutują z kanonem, sugerując czytelnikowi swoistą, interpretacyjną otwartość. Taka postawa gwarantuje jednak prawdziwie krytyczny ogląd rzeczywistości awangardowej, utwierdza w przeświadczeniu o konieczności humanistycznych rewizji.

Książkę tę należy potraktować jako zaproszenie do podjęcia pogłębionych studiów nad aktualizacją awangardy. Potrzebne jest bowiem zbudowanie korpusu nowych tekstów, w których ujawnia się praktyka awangardy, o co warto byłoby rozszerzyć teoretyczne prace przywołanych powyżej badaczy.

Na zakończenie trzeba wspomnieć jeszcze o estetyce samej publikacji. Teksty umieszczone w omawianym tomie nie zostały podzielone problemowo, czy zgodnie z dziedziną badań, poprzez wprowadzenie osobnych części. Stanowią one jeden blok tematyczny, w którym można dopatrywać się świadomego gestu redaktorów o czytaniu awangardy integracyjnie. Mimo tego scalenia widoczne pozostają poszczególne dyskursy, dyscypliny, obszary badań, przez co publikacja staje się bardziej usystematyzowana i harmonijna.

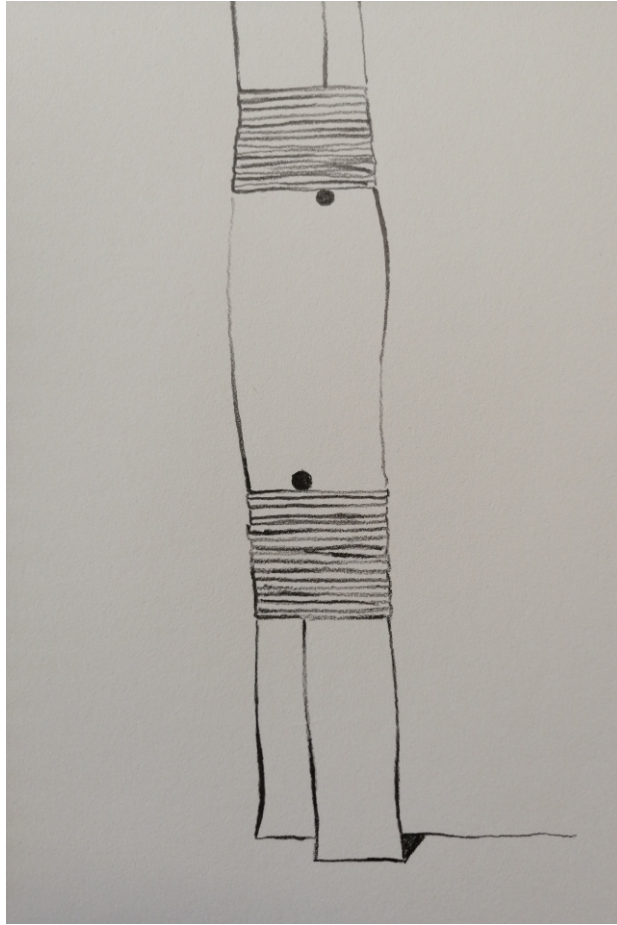
Ten integracyjny wydzźwięk pracy zdaje się podkreślać symboliczna okładka książki, na której przedrukowano kolaż z obrazu olejnego Ewy Kuryluk pt. *Autoportret z krajobrazu*. Przedstawia on niejako postać człowieka wpisaną w przestrzeń przyrody, scalonego z nią. Obraz ten przynależy do prac artystki, które określała mianem „człəkopejzaży”, mających ukazać nierozzerwalny związek człowieka z naturą. Podobnie jak obraz, „widzenie awangardy” pozostaje koherentne, wielowymiarowe, niejednoznaczne.

## Literatura

- Bieszczad, L. (red.) (2006). *Wiek awangardy*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Cieślak, R. (2013). *Widzenie Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323513674>.
- Dziamski, G. (red.) (1996). *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

- Kałuża, A. (2015). *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Kornhauser, J. (2017). *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- MSJP – Mały Słownik Języka Polskiego PWN*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Lempickiej, Warszawa 1969.
- Markiewicz, A. (2015). *Widzenie a odtwarzanie rzeczywistości. Wybrane problemy i zagadnienia/ Seeing and reconstructing reality. Selected problems and issues*. Tłum. D. Durlik. Radom: Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny.
- Stankowska, A., Telicki, M., Lewandowska, A. (red.) (2018). *Widzenie awangardy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- SJP PWN – Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/>.
- SPP – Słownik poprawnej polszczyzny PWN*, oprac. L. Drabik, E. Sobol, Warszawa 2010.
- Szkołut, T. (1999). *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.





*Varia*





Marina Protrka Štimec  
University of Zagreb  
mprotrka@ffzg.hr  
ORCID: 0000-0002-3764-5625

Data przesłania tekstu do redakcji: 24.12.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 02.01.2020

## Književnost i revolucija kao naslijeđe avangarde. Tribina na Filozofskom fakultetu u Zagrebu

ABSTRACT: Protrka Štimec Marina, *Književnost i revolucija kao naslijeđe avangarde. Tribina na Filozofskom fakultetu u Zagrebu* (Literature and Revolution as an Avant-garde Heritage. Round Table on the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 321–326. ISSN 2084-3011.

The text summarizes and reviews the round table organized on the 19<sup>th</sup> September 2019 at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb with the main goal to investigate the methodological and thematic approaches to the avant-garde related to the concept of revolution. The scientists from Zagreb and Belgrade, Tatjana Jukić, Predrag Brebanović, Danijela Lugiarić and Branislav Oblučar, presented their contributions to debate around the above-mentioned themes. Literature as well as revolution were examined in the theoretical and historical context of the avant-garde. Public debate showed that these issues have been still sparking vivid interest in the academic, artistic and intellectual world. The round table was organized as part of the project Literary Revolutions established by the Croatian science foundation 2018-017020.

KEYWORDS: avant-garde; literature; revolution; round table; Zagreb

Odnos književnosti i revolucije kroz povijest upućuje na najširi odnos društvenog i kulturnog polja, odnosno na složene i divergentne silnice koje se razvijaju između političkih i umjetničkih praksi. Veza između romantizma te Francuske i Američke revolucije ili avangarde i Oktobarske revolucije eksplicira ove odnose tako da na konkretniji način upućuje na spoj umjetnosti i života – o čemu je pisao već Friedrich Schlegel u znamenitom 116. fragmentu *Athenauma*, u kojem romantičarski pokret karakterizira kao „progresivan i univerzalan“, usmjeren ne samo tako da spaja poetske žanrove, dovodeći poeziju u kontakt s filozofijom i retorikom, nego spaja i poeziju i prozu, genijalnost i kritiku, poeziju umjetnosti s poezijom

prirode, čime dovodi do toga da poeziju učini živucom, a društvo i život poetskim. Pitanje autentičnosti, odnosno originalnosti ili, u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, izvornosti umjetnosti, jezika i života od tog vremena postaje jednim od ishodišnih točki stvaranja i recepcije književnosti. Spajanje života i umjetnosti u ovom je vremenu odredilo i nastanak umjetničkih formi društvenog života poput boeme i niza drugih prepoznatljivih „umjetničkih“ stilova u javnom ophođenju. Još šire od toga, ovaj je impuls utjecao i na stvaranje i disperziju različitih pokreta i umjetničkih praksi koje su, u avangardno doba, bučno i snažno stasale, promptno djelovale i brzo se gasile. Književni časopisi ovog razdoblja često su poduhvat pojedinaca ili manje skupine koja izražava svoju razliku u odnosu na dominantnu matricu koja usmjerava umjetničke i društvene prakse.

Avangardni stilovi i smjerovi u odnosu prema konceptu revolucije i revolucionarnog otvaraju prostor i za razumijevanje ne samo povijesno ograničenih fenomena (Bürger), nego su utjecali i na, kako je pokazao Renato Poggioli, transhistorijski koncept avangarde u kojem se revolucija može razumjeti i kao koncept inherentan umjetnosti, odnosno književnosti. Ovoj su se temi u dugom periodu trajanja i proučavanja na različite načine vraćali istraživači u Zagrebu – Aleksandar Flaker, Dubravka Oraić-Tolić, Dubravka Ugrešić i drugi – okupljeni oko objavljenih devet *Pojmovnika ruske avangarde*, uz jedan pripremni – nulti iz temata *Umjetnost riječi* iz 1981. godine. Uzimajući u obzir njihova kao i pojedinačna istraživanja i publikacije autora poput Gordane Slabinac, Mladena Machieda, Cvjetka Milanje, Nikole Ivanišina, Zorana Kravara, Žive Benčić, Sanjina Sorela, Slavena Jurića i drugih teorijskih i književnopovijesnih publikacija objavljenih u Hrvatskoj, Jugoslaviji i Europi tog vremena – pokrenuli smo znanstveni projekt pod naslovom *Književne revolucije* koji je 2018., na rok od četiri godine, odobrila i financira Hrvatska zaklada za znanost. Uz voditeljicu projekta, prof. dr. Marinu Protrka Štimec s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, istraživački tim čine prof. dr. Aleksandar Mijatović s Filozofskog fakulteta u Rijeci, doc. dr. Zrinka Božić Blanuša, doc. dr. Andrea Milanko, dr. sc. Ana Tomljenović i doktorandi Zvonimir Glavaš i Mirela Dakić, svi sa zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Cilj projekta je evidentirati smjerove i rezultate dosadašnjih istraživanja avangarde, posebno kroz aspekt revolucionarnog, te rasvijetliti pitanja i teme koje se u suvremenim pristupima pokazuju nezaobilaznima. Naime, recentni interes istraživača

za književnosti inherentnim strategijama i emancipatornim praksama upućuje istovremeno prema njezinim historijskim i teorijskim okvirima. Projekt će stoga ponuditi okvir za razumijevanje temeljnih pojmova i tema, nudeći modele, tipove, nove interpretacije i revalorizacije temeljnih književnih tekstova i autorskih opusa.

U sklopu prve faze istraživanja ovih tema na Filozofskom fakultetu u Zagrebu je 19. rujna 2019. godine održana tribina pod naslovom *Književnost i revolucija. Nasljeđe avangarde u hrvatskoj književnosti*. Cilj tribine bio je da se uz pomoć istraživača koji su se posljednjih desetljeća sustavno bavili ovom i srodnim temama te u dijalogu sa zainteresiranom znanstvenom i stručnom javnosti sondiraju ključna mjesta i smjerovi novih pristupa. Na tribini su sudjelovali prof. dr. Tatjana Jukić s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, izv. prof. dr. Predrag Brebanović s Filološkog fakulteta u Beogradu, doc. dr. Danijela Lugarić i doc. dr. Branislav Obličar sa zagrebačkog Filozofskog fakulteta.

Danijela Lugarić je na tribini govorila kao istraživačica i urednica zbornika o Oktobarskoj revoluciji te kao predstojnica Zavoda za književnost koji je motivirao znanstvene skupove i istraživanja kasnije objavljivana u *Pojmovnicima ruske avangarde*. U svom je izlaganju ponudila dijakronijski presjek istraživanja avangarde u odnosu prema konceptu revolucije – od nultog *Pojmovnika* pa sve do posljednjeg, za koji se ispostavilo da nije deveti, objavljen 1993., nego deseti koji je posve pripremljen za tisak pronašla u arhivi Zavoda. U izlaganju je također pokazala da je sam žanr pojmovnika odabran upravo zbog svoje sličnosti s prvotnom zadanom koncepcijom pojma avangarde, koja je prije svega vodila računa o strukturi tekstova i definiranju temeljnih pojmova kojima će se projekt baviti. *Pojmovnik ruske avangarde*, koji je kasnije prerastao u današnji *Zagrebački pojmovnik kulture*, kako je pokazala Danijela Lugarić, u nultom broju avangardu predstavlja kao umjetnički pokret čija je snaga bila upravo u tome da upozori na anomalije u okruženju i estetskim ih sredstvima učini vidljivima. U još neobjavljenom, desetom svesku avangarda kao predmet istraživanja postaje svojevršnom anomalijom. Time je, kako ističe, pozivajući se na pojmovničare, i sama doživjela sudbinu pojmova kojima se bavila: na vidjelo izlazi njezin „sadistički sindrom“ (Igor Smirnov) pri čemu, kako ističe Aage Hansen-Löve, doživljava poraz zbog svoje hermetičnosti. Lugarić zaključno naglašava kako avangardu zbog toga treba promatrati

kroz korelaciju s drugim umjetničkim izrazima i pravcima, „kroz neutralizaciju egzotičnosti njezina društveno-kulturnog položaja“, a ne iz implicirane umjetničke samosvijesti i autonomije.

Autor instruktivne recentne *Avangarde krležijane*, podnaslovljene kao *Pismo ne o avangardi* (2016), Predrag Brebanović se u svom izlaganju usmjerio na stilsko-tipološki pristup avangardi, ostavljajući po strani historijsko-tipološki, kako ih je nazvao, slijedeći analognu distinkciju iz knjige *Priroda kritike* Svetozara Petrovića, pri čemu je prvu povezao s pristupom Renata Poggiolija, a drugu s tumačenjima Petera Bürgera. U svom tumačenju se oslonio na tezu Dubravke Oraić-Tolić da se povijest avangarde može promatrati u kretanju od estetike preko politike ka filozofiji. U skladu s time povijesna avangarda bi bila (anti)estetski projekt koji 30-ih godina XX. stoljeća ulazi u političku fazu nakon koje slijedi, uvjetno rečeno, filozofska. Pri tome Brebanović upućuje na teorijske rasprave koje se tiču tumačenja avangarde nakon 1989. (Boris Groys, Hal Foster, Inke Arns), na ideju o nastavljujivosti avangarde i ono što je posebno zanimljivo, na mjesto koje pritom ima jugoslavenska avangarda u različitim oblicima. Niz novih pojmova – od postavangarde, retroavangarde, retroutopije i tako dalje – kako je istaknuo, svoje značenje formiraju u jugoslavenskom kontekstu. Polazeći od te konstatacije protumačio je i Krležinu *Hrvatsku književnu laž* i sukob na književnoj ljevici, usporedivši ga s analognim sukobima u Rusiji i Francuskoj. Osvrnuo se također na zenitizam kao na rubni fenomen te na nove pristupe i suradnje koje su se pojavile zadnjih godina i rezultirale zanimljivim projektima: dva znanstvena skupa o Ujeviću – u Zagrebu i Beogradu, bilateralni projekt koji vodi zajedno s kolegom Tomislavom Brlekom iz Zagreba, skupovi o Krleži u Leksikografskom zavodu i na Festivalu jednog pisca u Beogradu te projekt Zaklade, *Književne revolucije*. Povratak povijesnim temama koje je generirala avangarda u tom smislu vidi kao mogućnost da se sagleda avangardno u suvremenom društvu, kulturi i umjetnosti.

Branislav Oblučar u nastavku polazi od spomenutih koncepata u pristupima avangardi nudeći jasniju skicu pojma i prakse avangarde nakon Drugog svjetskog rata. Primjere iz hrvatske književnosti, Radovana Ivšića, Boru Pavlovića, Zvonimira Mrkonjića, pritom povezuje s nekim nadrealističkim postulatima te nekim analognim praksama. Polazeći od časopisa *Oko* preko *Offa* do postmodernih praksi, poezija iskustva jezika, odnosno

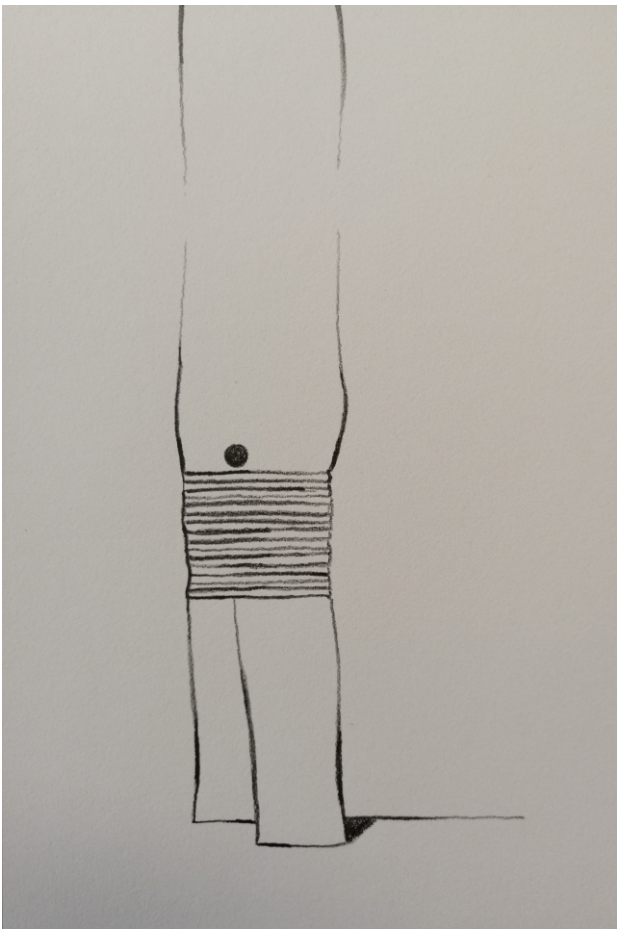
semantičkog konkretizma (Branko Maleš, Branko Ćegec), Oblučar, kako se vidi u članku koji objavljuje u ovome broju *Poznanjskih slavističkih studija*, upućuje na složenu vezu između historijskog i ahistorijskog u avangardi, kao i na činjenicu da se u pristupima ovim temama treba voditi računa o kontinuitetu praksi prijeloma i diskontinuiteta. Njegov zaključak, slično Brebanovićevu, usmjerava istraživački fokus na pomna čitanja autorskih tekstova, ali u poziciji prema nadnacionalnom, jugoslavenskom kontekstu.

Tribinu je zaključila Tatjana Jukić pitajući se možemo li nakon 1989. godine govoriti o modernizmu ili o ubrzanom usvajanju predmodernih aparata i procedura. Ako modernost, odnosno avangarda kao fundamentalno moderna ideja, može samu sebe razumjeti upravo kroz književnosti (Jukić se pri tom poziva na Waltera Benjamina i Carla Schmitta), onda se i revolucije, kao transformacije misli o transformativnom, sagledavaju kroz konkretna književna ostvarenja. *Hamlet* bi tako, prema Schmittu, bio prva faza Engleske revolucije, korespondirajući s političkom teorijom Johna Lockea, Thomasa Hobbesa i škotske filozofije u 18. stoljeću. Tezu je moguće naći i kod Matthewa Arnolda, koji povezuje Shakespearea i Englesku revoluciju, a Jukić na sličan način dovodi u vezu avangardu i Oktobarsku revoluciju, smatrajući da se i 1989. i kolaps socijalizma može sagledati kao dovršetak modernog projekta. U zaključku se nadovezala na esej Jean-Luca Nancyja *Lenjin i elektricitet* (2017), objavljen povodom stote obljetnice Oktobarske revolucije, u kojem Nancy postavlja tezu da se moderna misao iscrpila u času kad je Lenjinova politička zamisao o elektrifikaciji ustupila mjesto teologizaciji tehnologije, pa smo danas skloni pripisivati tehnologijama teološku dimenziju. Njegovo pitanje o mogućnosti zajednice bez bogova i bez tehnologije koja je zauzela njihovo mjesto Tatjana Jukić postavlja u okvir starogrčkog shvaćanja tragedije kod Euripida i Aristotela, upućujući time na reperkusije koje njihov rasplet ima u današnjem vremenu.

Usmjeravajući raspravu, Zvonimir Glavaš, moderator tribine, a kao odgovor na poticajne teze završnog izlaganja, navodi Rancièreova *Imena historije* u kojima autor ističe kako je važno da historija ne apsorpira potencijal revolucije – što za njega znači da se čuva otvorenost brana jeziku, simboličkoj produkciji, simbolizaciji, izmještanju, iščašivanju govora s onih mjesta na kojima je on bio ili im je pripadao. Drugim riječima, prema

avangardnim određivanjima književnosti literarnost bi bila taj govor koji je izgubljen, izmješten iz svog „prirodnog“ zakonitog mjesta. U raspravi je Jukić označila 19. stoljeće kao stoljeće književnosti, dok je 20., zajedno s avangardom vezala uz film. Maša Kolanović je uputila na vezu između znanstvenog angažmana i interesa za avangardu kod Dubravke Ugrešić i njezina književnog i društvenog angažmana, što je dovelo do problematizacije odnosa suvremenih istraživača prema „očevima“ – najviše prema spominjanom Aleksandru Flakeru. Rasprava se dotaknula i književnopovijesnih odnosa, Krleže, sukoba na književnoj ljevici, statusa Koče Popovića i Marka Ristića te subverzivnog i društvenog angažmana suvremene književnosti – na što je uputio student Bruno Sokolić. Zaključak rasprave je bio usmjeren prema međudjelovanju teorijskih pristupa i književne prakse u odnosu prema društvenom angažmanu i emancipatorskom potencijalu književnosti, primjerice u praksama časopisa *Pro Femina*.

Organizatori i sudionici su bili zadovoljni priložima, dijalogom i raspravom koja će sa svim zaključcima i pitanjima postati integralan dio sljedeće faze istraživanja na projektu. Nastavak rada usmjeren je prema razvijanju temeljnih znanja, teorijskih i metodoloških, koji će iz suvremenih pristupa omogućiti razumijevanje i analizu koncepata književnih revolucija utemeljenih u estetskoj autonomiji književnosti. U njima će biti važno identificirati pretpostavke koje su omogućile avangardnu književnu revoluciju te opisati tekstualnu mrežu simboličkih i političkih praksi koje zajednički tvore revolucionarni, emancipatorski potencijal književnosti na kojem su se u više navrata zadržali i govornici i slušatelji tribine. Sve aktivnosti projekta mogu se pratiti na internetskoj stranici: **lire.ffzg.unizg.hr**, a snimka tribine je dostupna na: **<https://www.facebook.com/114034199985141/videos/704723586679309/>**.



*Noty*





## Notes on the Authors

**Magdalena Bogusławska:** cultural scientist, Slavonic and Polish studies expert, assistant professor at the Institute of Western and Southern Slavic Studies at Warsaw University. Scientifically engaged in the countries of the Slavic Balkans, mainly visual culture and cultural performances, interested in the phenomenon of socialist Yugoslavia and the memory of communism in the post-Slavic countries. She is the author of scientific articles and books, among others: *Teatr u źródeł. Dramat i teatr południowo-słowiański wobec tradycji widowiskowych regionu* (Theatre at its Source. South Slavic Theatre and Drama in the Face of the Region's Spectacular Traditions, 2006) and *Obraz władzy we władzy obrazu. Artystyczne konceptualizacje wizerunku Josipa Broza Tity* (Image of Power in the Power of Image. Artistic Conceptualisations of the Image of Josip Broz Tito, 2015).

**Zoja Bojić:** Serbian and Australian art history scholar. She taught at several universities in India and Australia and is currently working as a senior researcher at the Institute for the Literature and the Arts in Belgrade (Serbia). She is the author of many scholarly articles and 13 books of which several were awarded significant prizes.

**Zrinka Božić Blanuša:** assistant professor of literary theory and history at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her research interests include poststructuralism, deconstruction, phenomenology, narrative theory, intersections between literature and philosophy, the position of literature and literary theory in relation to politics, theories of representation and problems of testimony. She is the author of *Iz perspektive smrti: Heidegger i drugi* (From the Perspective of Death: Heidegger and Others, 2012), a genealogical study of the contemporary discussion of Heidegger's concept of "Sein zum Tode" in relation to literature, ethics, and politics.

**Nicoletta Cabassi:** attained her Ph.D. in Comparative Slavic Literatures at the State University of Milan. She received a scholarship at the Faculty of Philology at the University of Belgrade, studying and deepening the field of Serbocroatistic and Russistic (cultural and linguistic relations between Russia, Serbia, Croatia and Italy). She works at Parma University as a researcher, teaching Serbocroatian, Russian and Slavic Philology. Among her numerous publications, contributions and articles, we highlight different volumes, *Russian Comic Opera in the Eighteenth Century* (2010), *Sbitenščik: the Sbiten Seller* (2013), *Ezopova Basna kod Dositeja Obradovića* (The Aesopian Tale in Dositej Obradović, 2017).

**Barbara Czapik-Lityńska:** professor at the Silesian University in Katowice. She is an author of 4 monographs: *Nadrealizm w literaturze serbskiej* (Surrealism in Serbian Literature, 1982); *Twórczość poetycka Oskara Daviča. Poszerzanie świadomości w awangardowej praktyce poetyckiej* (Poetical Output of Oskar Davičo. Extending the Consciousness of Avant-garde Poetical Practice, 1987); „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosławińskiej awangardy* (“Not-yet.” Utopicum of the Yugoslav Avant-garde, 1996); *Chorwacka i serbska awangarda literacka w perspektywie badań porównawczych* (Croatian and Serbian Literary Avant-garde in Comparative View, 2005) and scientific editor of 8 collective works. Her publications deal with the transformation of the historical-literary process and literary consciousness in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, avant-garde and postmodernism in Croatian and Serbian literature. The full bibliography of the work can be found in *Słowiańskie formuły nowoczesności. Ideały i iluzje przemiany* (Slavic formulas of modernity. Ideals and illusions of change) edited by L. Miodyński, 2019.

**Elena Daradanova(-Hristova):** PhD, member of the Department of Slavic Literatures; Faculty of Slavic Studies at Sofia University St. Kliment Ohridski, specialist in the field of history of Serbian, Croatian and Slovenian Literatures and Comparative literature. She is a part of the research team on the project “Reception of Slavic Literatures in Bulgaria and of Bulgarian Literature in Slavic Countries after 1989” (2014–2016; 2019) and a member of the Bulgarian Academic Circle of Comparative Studies and ICLA; a member of the international editorial board of *Palimpsest* (Republic of North Macedonia). Translator from Serbian, Croatian and Slovenian languages.

**Zdzisław Darasz:** professor emeritus, South Slavist, specialist in Slovenian, Croatian, and Serbian cultures. He completed the degrees of a M.A. and doctor of humanities at the Jagiellonian University. During his professional activity, he was an academic teacher and researcher at the Adam Mickiewicz University, Silesian University, University of Łódź, and University of Warsaw.

**Anna Gawarecka:** bohemist, literary scholar, Professor of the Institute of Slavic Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her main field of scientific interests includes Czech literature and culture, Czech national imaginary, avant-garde, modernism, postmodernism, mass culture, cultural geography, intersemioticity, Urban Studies. She published two books: *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego* (The Margin and the Centre. The Presence of Popular Culture Forms in Czech Literature in the Interwar Period, 2012), *Wygnańcy ze światów minionych. O czeskich dekadentach* (Exiles from the Past Worlds. Essays on Czech Decadent Writers, 2007) and dozens of articles on Czech literature of the 19<sup>th</sup>, 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries.

**Joanna Goszczyńska:** full professor, an expert in the field of Czech and Slovak literary studies and cultural studies, author of, among others, monographs devoted to the myth of Janosik, Slovak messianism and Slovak national-creating processes. Her area of

interest includes the history of ideas, problems of national identity, national mythology as well as Czech and Slovak interwar literature and its cultural conditions (links with European modernism). Translator of Czech and Slovak literature. In the years 2008–2016 she served as Director of the Institute of Western and Southern Slavic Studies at the University of Warsaw.

**Mirosława Hordy:** linguist, Slavist, member of the Phraseology and Paremiology Research Team of the Linguistics Institute of Szczecin University, the author of monograph; *Соматическая фразеология современных русского и польского языков* (Somatic Phraseology of Contemporary Russian and Polish, 2010), over thirty articles, (co-)editor of a series of volumes *Slowo. Tekst. Czas* (Word. Text. Time), as well as multi-author monographs *Język. Człowiek. Dyskurs* (Language. Human Being. Discourse, 2007) and *Kobieta. W zwierciadle języka i kultury* (A Woman. In the Mirror of Language and Culture, 2017). Conducts comparative studies of phraseological and paremiological resources of Polish and Russian languages in onomasiological, semantic and translational aspects; main themes of works: human body in a language, semantics, syntax and pragmatics of negation, language communication.

**Anna Horniatko-Szumilowicz:** associate professor, literary scholar specializing in Ukrainian literature, working at the Adam Mickiewicz University Institute of Russian and Ukrainian Studies. Author of two monographs: *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське* (Prose of Valeriy Shevchuk: The Traditional and the Innovative); *Українська проза "chimeryczna" lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Geneza, rozwój, konteksty literackie* (Ukrainian "Chimerical" Prose of the 1970s and 1980s. Origins, Development, Literary Contexts), co-author of a monograph, two dictionaries and a coursebook of Ukrainian language for students. Her area of interest are: contemporary Ukrainian stories, including "chimeric" novels of 1970s and 1980s, tradition and originality in the works by V. Shevchuk, and the problem of evolution of the woman's image in the Ukrainian literature. Her latest scientific research focuses on the phenomenon of the 1960s generation.

**Izabela Lis-Wielgosz:** associate professor at the Institute of Slavic Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań; researcher of Old Church Slavonic literature and culture; author of books and scientific articles devoted to the medieval about the writing circle; *Slaviae Orthodoxae*. She has published, among others: *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII–XIV wiek)* (Death in the Old Serbian Literature [12<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries], 2003); *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu (do XV w.)* (Saints in the Spiritual Culture and Orthodox Slavs' Ideology throughout the Middle Ages [till 15<sup>th</sup> Century], 2005); *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji* (On Permanence of Meanings. The Serbian Literature of the 17<sup>th</sup> Century in Service with Tradition, 2013). Some time in the sphere of interests located literary translation, particularly translation of works of Church Slavonic into Polish, but also the translation of modern Slavic texts.

**Irvin Lukežić:** full professor for Croatian Literature and Croatian Culture and Civilisation at the Faculty of Humanities and Philosophy of the University of Rijeka. As an author, he deals with publicistic and critical works on literature, history, sociology and ethnology. The most of his works are essays, studies and monographies. He edited many reviews, scientific and periodicals publications and is main redactor and publisher of miscellaneous collection *Rijeka i Mađarska kultura* (Rijeka and Hungarian Culture). He is particularly interested in historical and cultural topics. He is an author of 24 books. For *Grobnički biografski leksikon* (The Biographical Lexicon of Grobnik) he received the reward of Community of Jelenje.

**Sylwia Nowak-Bajcar:** associate professor, since 1995 she has been working at the Institute of Slavic Philology of the Jagiellonian University. Her scientific interests focus on the traces of history in literature and culture (especially in post-Yugoslav literatures of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries). Author of articles on literary and cultural studies, critical-literary texts, translations and books: *Monolog jako światopogląd. Proza Slobodana Selenicia* (Monologue as the Worldview. Slobodan Selenić's Prose, 2001); *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki* (The Maps of Time. Serb postmodernist Prose and the Challenges of the Era, 2010); *Helena, kobieta, której nie ma i która jest. Krakowska biografia Ivo Andrića* (Helen, the Woman Who is Not and Who Is. The Krakow Biography of Ivo Andrić, 2013).

**Daria Nowicka:** PhD student in the Department of Research on European Tradition at the Faculty of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań, expert in Polish and comparative studies. The main field of interests: arts correspondence, postmemory, representations of the Holocaust. The authoress of the book: *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego* (Post-Jewish. Figures of the Holocaust in the Works by Jerzy Ficowski and Władysław Strzemiński). Current research activity: PhD thesis on the creative constellations of Andrzej Wróblewski written under the guidance of prof. Katarzyna Kuczyńska-Koschany.

**Branislav Oblučar:** assistant professor at the Department of Comparative Literature at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. His research interests include contemporary Croatian poetry and avant-garde. He is the author of the book *Na tragu Kornjače – Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića* (On the Trail of the Turtle – Prose Poem and the Material Imagination in the Poetics of Danijel Dragojević, 2017).

**Krystyna Pieniążek-Marković:** associate professor at the Institute of Slavic Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. She is a historian of literature and culture with expertise in Slavic, Croatian, and Polish studies. Her PhD dissertation and habilitation thesis explored the work of A.B. Šimić and Croatian poetry in the period 1990–2010, respectively. Her research interests include Croatian literature and culture

from Romanticism to the present, Croatian memory and identity discourse in travel texts, and culinary narratives.

**Yaroslav Polishchuk:** professor at the Department of Ukrainian Studies of the Russian and Ukrainian Philology Institute, Adam Mickiewicz University in Poznań. Research interests are the history of literature of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, contemporary literature and culture of Ukraine and comparative studies. The author of more than 200 scientific articles and monographies such as *Міфологічний горизонт українського модернізму* (Mythological Horizon of Ukrainian Modernism, 1998, 2002), *Література як геокультурний проєкт* (Literature as a Geo-cultural Project, 2008), *Пейзажі людини* (Landscapes of a Man, 2013), *Реактивність літератури* (Reactivity of the Literature, 2016), *Гібридна топографія* (A Hybrid Topography, 2018) etc. He is also the author of books of essays and literary critics.

**Marina Protrka Štimec:** associate professor at the Faculty of Philosophy and Social Sciences, University of Zagreb where she teaches courses in Croatian Literature. Mainly interested in theories of authorship, literary canon formation, avant-gardes and broad literary movements. Published two books in Croatian: *Stvaranje književne nacije: oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća* (Inventing the Literary Nation. Canon Formation in 19th Century Croatian Literary Periodicals, 2008) and *Politike autorstva* (Politics of Authorship, 2019).

**Galia Simeonova-Konach:** Professor, DSc; literary scholar, Bulgarian and Slavic philologist. Research interests: Bulgarian literature and culture, especially modernism, avant-garde, neo-avant-garde, postmodernism; theory and history of literature; women's writing; Byzantine Commonwealth culture, literature, history and art; history and culture of South-eastern Europe; ancient Thrace and Antiquity in contemporary culture; iconography; cultural identity; sociology of literature and culture; history of ideas; history of art; cultural policy; translation (translation reception). Author and co-author of eight books and over seventy research papers. More information: <http://academia.edu/GaliaSimeonovaKonach>.



## Informacja od redakcji

Wszystkich badaczy zainteresowanych publikacją prac dotyczących problematyki słowiańskiej i bałkańskiej w kontekście słowiańskim w „Poznańskich Studiach Slawistycznych” zachęcamy do zapoznania się z wymogami redakcyjnymi oraz zasadami publikacji, które zamieszczone są na naszej stronie internetowej.

*Wersja elektroniczna czasopisma „Poznańskie Studia Slawistyczne” jest publikowana na platformie otwartych czasopism naukowych UAM – PRESSto (pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/). Znajdą tam Państwo również dodatkowe informacje o czasopiśmie, artykuły archiwalne, szczegóły dotyczące zasad kwalifikowania tekstów do publikacji, formularze recenzji oraz listę recenzentów współpracujących z czasopiśmie.*

Artykuły, recenzje, omówienia (wyłącznie w formatach *doc* lub *rtf*), wraz z krótkim biogramem prosimy przesyłać za pośrednictwem platformy PRESSto bądź na adres e-mailowy redakcji: [studiaslawistyczne@gmail.com](mailto:studiaslawistyczne@gmail.com). Autorów prosimy o uwzględnienie przy opracowaniu tekstów wskazówek technicznych.

Redakcja zastrzega sobie prawo skrócenia oraz odrzucenia tekstów niespełniających wymogów. Artykuły nadesłane do „Poznańskich Studiów Slawistycznych” są recenzowane anonimowo przez dwóch niezależnych recenzentów według zasady *double-blind review process*. Przysłanie przez Autora artykułu do redakcji jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na przyjęty przez redakcję sposób recenzowania oraz opublikowanie tekstu zarówno w formie drukowanej, jak i elektronicznej, na stronie czasopisma i platformach elektronicznych (takich jak IBUK, AMUR, CEEOL, CEJSH).

Przesłanie tekstu do publikacji jest także równoznaczne z oświadczeniem Autora o oryginalności pracy i nieograniczonych w żaden sposób prawach autorskich (osobistych i majątkowych) do zgłaszanego do wydania dzieła (dotyczy to również materiałów uzupełniających: ilustracji, wykresów itp.), które zostają przeniesione na „Poznańskie Studia Slawistyczne”.

W przypadku prac współautorskich niezbędne jest nadesłanie oświadczenia o procentowym udziale poszczególnych Autorów. Wzór oświadczenia w językach polskim oraz angielskim jest do pobrania na stronie internetowej czasopisma.

Dbając o wysoki poziom merytoryczny „Poznańskich Studiów Slawistycznych”, redakcja zwraca uwagę na etykę w nauce i wdraża procedury zabezpieczające przed zjawiskami *ghostwriting* i *guest authorship*.

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wydanie papierowe.

Archiwalne numery czasopisma są zamieszczone w bazach CEEOL (Central and Eastern European Online Library) oraz AMUR (Repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza). Czasopismo jest indeksowane w bazach CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), IC (Index Copernicus) oraz ERIH+.

Dotychczas ukazały się:

- Nr 1. *Kontynuacja czy odrzucenie? Tradycje romantyczne we współczesnych literaturach słowiańskich*
- Nr 2. *Intersemiotyczność*
- Nr 3. *Zaklęcie, zamówienie, zażegnanie. Magiczna moc słów w folklorze słowiańskim*
- Nr 4. *Magiczna moc słów w językach, literaturach i kulturach słowiańskich*
- Nr 5. *Boskość władzy w kulturach i językach słowiańskich i bałkańskich. O wielowymiarowości uniwersalnej idei*
- Nr 6. *Dysydenci, kontestatorzy, kultura sprzeciwu i współczesność*
- Nr 7. *Antun Gustav Matoš*
- Nr 8. *Mikronarody i mikrojęzyki słowiańskie*
- Nr 9. *Emotywny aspekt języka w słowiańskim dyskursie publicznym*
- Nr 10. *Relacja państwo – Kościół w historii i kulturze*
- Nr 11. *Teorie i praktyki genderowe w słowiańskich tekstach kultury. Innowacje – inspiracje – interpretacje*
- Nr 12. *Recepcja literackich i artystycznych dzieł o Szosa*
- Nr 13. *Forma i funkcja w słowiańskich językach i tekstach kultury*
- Nr 14. *Habent sua fata libelli*
- Nr 15. *Słowiańskie Oświecenie – swoistość i typowość*
- Nr 16. *Między amnezją i anamnezą. Indywidualna pamięć historyczna wobec dominujących narracji*
- Nr 17. *Sztuka i demokracja*

W przygotowaniu:

- Nr 19. *Archiwum jako praktyka*