

Joanna Dobrowolska

(Uniwersytet Warszawski)

## **Dyskurs krytyki literackiej o awangardzie. Polityka redakcyjna „Rydwanu” wobec futuryzmu i formizmu**

Momenty przełomu, starcia sztuki „starej” i „nowej”, konfrontacji utrwalonej tradycji z awangardą są jednymi z najciekawszych w dziejach literatury. W moim referacie przedstawię obraz awangardowych tendencji w literaturze i malarstwie obecny w pismach krytycznych Cezarego Jellenty oraz w redagowanym przez niego czasopiśmie kulturalnym „Rydwan” (wydawany się w l. 1912-14, wznowiony w 1919). Moim celem będzie zrekonstruowanie polityki redakcyjnej wobec awangardy. Czy futuryzm, formizm i kubizm postrzegano jako prawdziwą artystyczną rewolucję, inicjującą nową jakość w sztuce? A może jako kontynuację i reaktywację przedwojennego modernizmu? Zastanowię się także nad istnieniem potencjalnej relacji między nowymi kierunkami a propozycjami programowymi Jellenty, współautora pierwszego modernistycznego manifestu *Forpoczy* (1895).

Przedmiotem szczególnego zainteresowania Jellenty w latach poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny stała się działalność grupy włoskich futurystów skoncentrowanych wokół Filippa Tommasa Marinettiego, autora *Manifesto del futurismo*. Do Polski wieść o narodzinach nowego kierunku w sztuce dotarła dość późno – pierwsze wzmianki w prasie pojawiły się dopiero w 1909 r<sup>1</sup>. Wśród wielu powierzchownych analiz wyróżnia się studium *Futuryzm* Jellenty, opublikowane w „Literaturze i sztuce” oraz „Nowej Reformie”<sup>2</sup>. Autor przedstawił we własnym tłumaczeniu główne tezy *Manifesto del Futurismo*, widząc w nim „ciekawy dokument literacki”<sup>3</sup>. Zaletami manifestu są jego prostota i niedwuznaczność, szczerłość i cywilna odwaga, nieupiększanie rzeczywistości. W przeciwieństwie do innych publicystów autor nie piętnuje radykalizmu postulatów, tłumacząc go jako strategię zwrócenia uwagi publiczności. Nie postrzega jednak futuryzmu w kategoriach awangardy i nowatorstwa: „Futuryści nie są zupełną nowością. Są raczej jednym z dopływów energii, która powoli się wyzwała w różnych postaciach literatury i walczy z poezją kwietyzmu i przeżuwania

---

<sup>1</sup> P. Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909-1939: obecność – konteksty – wydarzenia*, Warszawa 2012, s. 72.

<sup>2</sup> C. Jellenta, *Futuryzm*, „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego” 1911, nr 42-43, s. 659-661, 676-678.

<sup>3</sup> Tamże, s. 659.

twardych kości dawnego wczoraj”<sup>4</sup>. Wskazuje na pokrewieństwo zjawiska z twórczością Walta Whitmana i filozofią Fryderyka Nietzschego. Przemysław Strożek zwraca uwagę na oryginalność studium Jellenty, prezentującego ruch głównie od strony ideologicznej. Liczne odwołania do militarystyki futurystów i politycznego zaangażowania Marinettiego pozwalają stwierdzić, że krytyk prawdopodobnie znał *Manifest polityczny futurystów*<sup>5</sup>. Militarystyka futurystów – zdaniem Jellenty – jest symptomem ekspansji nacjonalizmu, będącego trwałym składnikiem kultury europejskiej. Krytyk zdaje się widzieć w nawoływaniu Marinettiego do wojny zapowiedź wybuchu konfliktu światowego.

Szkic Jellenty *Futuryści-Dywizjoniści. Manifest malarski* jest odpowiedzią na publikację *Manifestu malarzy futurystów (Manifesto dei pittori futuristi, 1910)* oraz *Malarstwa futurystycznego – Manifestu technicznego (La pittura futurista – Manifesto tecnico, 1910)*. Krytyk nawiązuje do wystawy awangardowego malarstwa zorganizowanej w kwietniu 1912 r. w Der Sturm Galerie w Berlinie przez Herwatha Waldena<sup>6</sup>. Studium jest prezentacją obrazów Gina Severiniego, Carla Carrà i Umberta Boccioniego. „Rydwan” zamieścił także fragment manifestu malarskiego futurystów, przetłumaczony przez Jellentę z języka niemieckiego<sup>7</sup>.

Stosunek krytyka do futurystyki w malarstwie jest niejednoznaczny i ambiwalentny; określa go mianem „mieszanki ziarna i plew”. Ceni za umiejętność syntetyzowania jednostkowych wrażeń, rozmach i temperament, dynamikę kompozycji: „[...] W tych płótnach coś się dzieje niezwykłego [...] chociażby przez osobliwość układu plam kolorystycznych, przez wysoką tonację barw i przez gmatwaninę linii, pokrywających wszystko jak gdyby sieciami”<sup>8</sup>. Jako najważniejszy czynnik w malarstwie futurystów eksponuje ruch, nawet obrazy doprowadzone niemal do absurdu impresją gwałtownego ruchu mają głęboki sens. Dynamika kompozycji odzwierciedla przemiany cywilizacyjne związane z ekspansją nowoczesności i modernizacją. Futuryzm stanowi „złowieszczą afirmację nowego tętna cywilizacji ostatnich kilku lat”<sup>9</sup>, jego twórcy „ohydę nowoczesnego życia biorą jako coś pięknego [...], przewartościowują w malarskie problemata”<sup>10</sup>. Jellenta widzi jednak w futurystyce duży potencjał, kierunek ten może przyczynić się do rozszerzenia skali tematu i wyrazu w malarstwie. Nie daje jednak wiary przekonaniu włoskich artystów, jakoby obalali

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 676.

<sup>5</sup> P. Strożek, dz. cyt., s. 78.

<sup>6</sup> Tamże, s. 87.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> C. Jellenta, *Futuryści-dywizjoniści. Manifest malarski*, „Rydwan” 1912, nr 5 (maj), s. 179.

<sup>9</sup> Tamże, s. 182.

<sup>10</sup> Tamże.

oni wszystkie dotychczasowe konwencje i rewolucjonizowali sztukę. Ceni futurystów za nowatorstwo i wprowadzenie „świeżego powiewu” w malarstwie, jednak określenie nowego ruchu mianem awangardy wydaje się mocno nieadekwatne. Jest to nie tyle awangarda artystyczna, ile odzwierciedlenie procesu społecznego postępu.

Co ciekawe, zainteresowanie Jellenty futuryzmem kończy się wraz z nadejściem I wojny światowej, a po 1918 r. można mówić nawet o reorientacji stosunku wobec nowego kierunku. Dowodzi tego złośliwy komentarz krytyka (pod pseud. Jan Zarycz) do wiersza *Obłok w spodniach* Władimira Majakowskiego, opublikowany w „Rydwanie” w 1919 r. Pisze o futuryzmie jako „plewie, udającej ziarno”, a nie prawdziwej rewolucji w sztuce. Ruch ten nie wprowadził w rozwoju twórczości artystycznej nowych jakości, dlatego też nie przyjął się nigdzie za wyjątkiem Rosji bolszewickiej – w czym Jellenta widzi świadectwo barbaryzacji kultury. Wiersze Majakowskiego cechuje śmiałość formy, nieskrępowana kompozycja i kombinacja linii – to zdecydowanie za mało, aby nową poezję rosyjską określić mianem futuryzmu, a tym bardziej – reprezentacji awangardy<sup>11</sup>. W artykułach Jellenty można wskazać na funkcjonowanie dwóch znaczeń pojęcia „futurizm”: jako określenia bieżących zjawisk w sztuce oraz jako pojęcia o charakterze postulatywnym, odpowiednika oczekiwanej awangardy (jaka nowa sztuka być powinna?).

Do 1914 r. recepcja futuryzmu w Polsce była raczej powierzchowna, tym bardziej warto docenić wkład Jellenty w popularyzację awangardowych zjawisk. Szczególnie istotna wydaje się praca tłumaczeniowa krytyka, który opublikował w rodzimej prasie przekład manifestu literackiego i malarskiego oraz odwoływał się do manifestów politycznych Marinettiego. Tomasz Lewandowski podkreśla oryginalność rozpoznań Jellenty, który dostrzegł potrzebę wypracowania nowych form artystycznego wyrazu i nowych kryteriów oceny w epoce rewolucji przemysłowej i urbanizacji<sup>12</sup>. Futurizm był jednym z przejawów zmiany paradygmatów, jednak nie wzrósł do roli rewolucji czy awangardy. Aktywizm, apologia mocy i kult dynamicznego życia – wartości aprobowane przez Jellentę w – pojawiały się w jego tekstach programowych już na przełomie XIX i XX w.

Interpretację polityki redakcyjnej „Rydwanu” wobec awangardowych tendencji w sztuce należy uzupełnić o drugi istotny temat – malarstwo grupy tzw. Ekspresjonistów Polskich (później Formistów). Na stronach czasopisma wielokrotnie pojawiały się nazwiska braci

---

<sup>11</sup> Zob. J. Zarycz, „*Obłok w spodniach*”. *Tetrptyk W. Majakowskiego (Rosja)*, „Rydwan” 1919, nr 2 (marzec), z. 1, s. 23-25.

<sup>12</sup> T. Lewandowski, dz. cyt., s. 220-221.

Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków. Narracja „Rydwanu” częściowo realizuje więc tendencję, zgodnie z którą w Polsce przed 1917 r. przy okazji definiowania „nowego” malarstwa zwracano uwagę przede wszystkim na twórczość ekspresjonistów<sup>13</sup>.

Jellenta dwukrotnie komentował w 1912 r. na łamach „Rydwanu” organizowane przez formistów tzw. Wystawy Niezależnych, a konkretnie: III wystawę Związku Artystów Polskich<sup>14</sup> i wystawę Związku Powszechnego<sup>15</sup>. Obrazy formistów cenił przede wszystkim za kolorystykę, ostre i odważne zestawienia kompozycyjne, dynamikę, rozmach, ekspresję. Zwrócił uwagę na swój portret pędzla Zbigniewa Pronaszkki: „w tym portrecie jest rozmach, wielki dekoracyjny zamysł, może nie całkiem wykonany, głęboka ekspresja w zestrojeniu człowieka z naturą”<sup>16</sup>. Warto podkreślić, że badacze twórczości malarza uważają *Portret Cezarego Jellenty* za dzieło przełomowe, wyraz tendencji modernistycznych i awangardowych<sup>17</sup>. „Rydwan” był dla polskich malarzy także miejscem, gdzie mogli zaprezentować swoją koncepcję sztuki. W 1914 r. w czasopiśmie przedrukowany został manifest programowy *Przed Wielkim Jutrem* Zbigniewa Pronaszkki; jego główną ideą było odrzucenie realistycznego i mimetycznego pojmowania sztuki na rzecz twórczości angażującej odbiorcę oraz wewnętrznego, uczuciowego stosunku twórcy wobec rzeczywistości. Mimetyzm i ekspozycję formy należy zastąpić Ideą, duchowym przeżywaniem rzeczywistości<sup>18</sup>. Postulaty te korespondują z poglądami Jellenty, który u progu XX w. krytykował poetykę realizmu, a we *Wszecypoemacie* pisał o konieczności wyrażania przez literaturę uniwersalnej, ponadczasowej idei<sup>19</sup>. Również Lewandowski podkreśla, że Pronaszko aktualizuje propozycje programowe z *Intensywizmu* – jednego z manifestów programowych Jellenty. Zacerpnięcie motta z *Genezis z Ducha* Słowackiego również mógł podpowiedzieć Pronaszce Jellenta, który ledwie kilka lat wcześniej pisał studium krytyczne o twórczości Słowackiego (z obszerną analizą wspomnianego utworu)<sup>20</sup>. W jednym z numerów „Rydwanu” opublikowany został także tekst Andrzeja Pronaszkki *W sprawie teatru, jakim być powinien*, opierający się na podobnych postulatach. Sprzeciw wobec mimetyzmu i naturalizmu wraz z dowartościowaniem roli symbolu jest nawiązaniem do propozycji programowych krytyki młodopolskiej.

---

<sup>13</sup> P. Strożek, dz. cyt., s. 54.

<sup>14</sup> Zob. C. Jellenta, *III wystawa „Związku Artystów Polskich”*, „Rydwan” 1912, nr 3 (kwiecień), s. 144-145.

<sup>15</sup> Zob. C. Jellenta, *Wystawa „Związku Powszechnego”*, „Rydwan” 1912, nr 6 (wrzesień), s. 88-89.

<sup>16</sup> C. Jellenta, *III wystawa „Związku Artystów Polskich”*, „Rydwan” 1912, nr 3 (kwiecień), s. 145.

<sup>17</sup> Por. H. Blumówna, *Zbigniew Pronaszko*, Warszawa 1958, s. 24.

<sup>18</sup> Zob. Z. Pronaszko, *Przed wielkim Jutrem*, „Rydwan” 1914, nr 1 (styczeń-luty), s. 125-129.

<sup>19</sup> Por. C. Jellenta, *Wszecypoemat i najnowsze jego dzieje*, Warszawa 1894.

<sup>20</sup> Por. C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody 1909.

Temat malarstwa formistów był kontynuowany na łamach „Rydwanu” w 1919 r. Jellenta w artykule *Jamy artystyczne* bardzo pochlebnie pisał o powstających w kawiarni „Ziemiańska” freskach Zbigniewa Pronaszki i Witolda Leonharda, będących „syntezą stylu i wdzięku, doskonałej rytmiczności układu i nowoczesności rysunku”<sup>21</sup>. Jednak już w numerze kwietniowym sceptycznie odniósł się do powstającej grupy Formistów Polskich, wyraźnie nie będąc przekonany co do spójności i klarowności ich artystycznej propozycji. Ironicznie brzmi komentarz o malarzach błąkających się „[...] wśród pokus «futuryzmu», «ekspresjonizmu», «kubizmu» i całego mnóstwa rewolucyjnych zamachów na dotychczasowe tradycje rysunku i kompozycji”<sup>22</sup>. Z pewnością krystalizujący się nurt „nowej sztuki” nie był interpretowany w kategoriach awangardy. Podobnie jak kubizm, o którym anonimowy autor pisze jako o powielaniu osiągnięć impresjonistów i pozorowaniu wielkiej rewolucji w sztuce<sup>23</sup>.

Na podstawie analizy treści „Rydwanu” nie można wyodrębnić jednolitej, spójnej polityki redakcyjnej przyjętej wobec zjawisk awangardy w sztuce. Jellenta przyjął wobec nowych tendencji postawę życzliwej aprobaty i zainteresowania. Jestem jednak daleka od utożsamiania postawy krytycznej naczelnego ze stanowiskiem całej redakcji. Ponadto stosunek ten bywa wybiórczy. Jellenta propagował na łamach czasopisma włoski futurizm, jednak negatywnie wartościował już twórczość Majakowskiego, a w numerach z 1919 r. nie pojawia się nawet wzmianka o początkach polskiego futurizmu. Na łamach „Rydwanu” nie komentowano innych nurtów uważanych dzisiaj za wiodące kierunki rodzimej i europejskiej awangardy: ekspresjonizmu (środowisko „Zdroju”, twórczość Jerzego Hulewicza), surrealizmu, dadaizmu. Wartościowane pozytywnie formizm i futurizm nie były z kolei definiowane jako jakości awangardowe, wyznaczające bieg rewolucji artystycznej. Nowe ruchy interpretowano raczej w duchu poszukiwania punktów stykowych z modernizmem przełomu XIX i XX w. Aczkolwiek wskazywane nawiązania i inspiracje nie przybrały charakteru programowego, nie prowadziły do poszukiwania kontynuacji i prób wskrzeszenia osiągnięć Młodej Polski.

---

<sup>21</sup> Florestan (C. Jellenta), *Jamy artystyczne*, „Rydwan”, marzec 1919, z. 1, s. 31.

<sup>22</sup> C. Jellenta, *Formiści polscy*, „Rydwan”, kwiecień 1919, z. 1-2, s. 117.

<sup>23</sup> *Propaganda kubizmu*, „Rydwan”, listopad-grudzień 1912, s. 171.