

KATARZYNA TRZECIAK (ORCID: 0000-0002-1339-3400)

Niezrozumiały eksperyment czy społeczna interwencja? Konceptualizowanie literackiej awangardy na łamach lwowskich *Sygnatów*

Artykuł przedstawia analizę wypowiedzi na temat awangardy poetyckiej publikowanych na łamach lwowskiego miesięcznika *Sygnaty* (1933–1939). Koniec lat trzydziestych XX wieku był czasem formułowania bilansów awangardowej tradycji, a wybrzmiewające na łamach *Sygnatów* głosy akcentowały potrzebę odniesienia awangardowych programów i realizacji poetyckich do wizji literatury reagującej społecznie. Celem artykułu jest ukazanie i skomentowanie sposobów pisania o awangardzie; odślonięcie znaczeń jej przypisanych i strategii łączenia/rozdzielania formalnej poezji (z którą utożsamiano awangardę) z poezją zaangażowaną. Artykuł odnosi się polemicznie do powojennych opinii o *Sygnatach* jako środowisku wyraźnie zdystansowanemu wobec awangardowego formalizmu i eksperymentu, którym odmawiało związku ze społeczną świadomością. Wypowiedzi z lwowskiego miesięcznika są w artykule ukazane na tle przewartościowań formułowanych w ówczesnej krytyce radzieckiej, co pozwala oświetlić między innymi sposoby wprowadzania do dyskursu krytycznego zagadnień realizmu socjalistycznego jako tendencji przeciwnej awangardowemu formalizmowi, ale w *Sygnatach* ukazywanej w nieoczywistym dziś związku z rewizjami (nie: negacjami) awangardowej poetyki.

Słowa kluczowe: *Sygnaty*, awangarda, literatura proletariacka, realizm socjalistyczny, formalizm

Zagadnienie oceny awangardy stanowi jedno z istotniejszych, podejmowanych – jak pisał Marian Stępień – „ze stanowiska lewicy”, czyli w ramach jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939 (Stępień 1974). W swoim studium poświęconym dziejom lewicowej myśli krytycznoliterackiej w międzywojennej Polsce krakowski historyk literatury umieszcza dyskusje wokół awangardy w perspektywie ewolucji stanowisk krytyki radykalnej lewicy; przechodzącej od wyraźnego polaryzowania awangardy i poezji proletariackiej (lata dwudzieste) do bardziej zniuansowanej debaty w latach trzydziestych, gdy wyraźna stała się potrzeba zaadaptowania zdobyczy awangardy poetyckiej do rewolucyjnego programu literackiego (Stępień 1974, 245). Kluczową wypowiedzią, swoistą próbą bilansu awangardy, jest dla Stępnia stanowisko Ignacego Fika sformułowane w 1938 roku na łamach *Naszego Wyrazu*, awangardowego skądinąd miesięcznika, wydawanego w Krakowie przez zaledwie cztery lata. Fik, czołowy krytyk marksistowskiej lewicy lat trzydziestych, w ocenie Stępnia „mimo zastrzeżeń (...) przyznawał Awangardzie znaczenie przełomowe w dziejach polskiej poezji” (Stępień 1974, 262)¹. Ważnym założeniem tego opublikowanego w PRL-u tekstu, jednego z niewielu opracowań historii lewicowej krytyki dwudziestolecia międzywojennego, jest próba osadzenia sporów o nowe drogi literatury po roku 1945 w przerwanej wojną tradycji lewicowej krytyki literackiej XX wieku. Stąd więc – w ramach tak określonej stawki – Stępień z uwagą traktuje różnicowane oceny awangardy, zdecydowanie niedające się zamknąć w ramach postawy odrzucenia formalistycznych tendencji.

W niniejszym artykule chciałabym z równą uważnością przyjrzeć się zawężonemu polu dyskusji o awangardzie toczonych na łamach jednego pisma: lwowskich *Sygnatów*, które – jak twierdzi Andrzej Świecki – „przez stosunkowo długi czas (od roku 1936 do roku 1939) pełniło funkcję ogólnopolskiego organu postępowej inteligencji” (Świecki 1968, 158). Przypomnienie różnicowanych stanowisk na temat awangardy właśnie w środowisku wydawanego we Lwowie miesięcznika uważam za znaczące przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na utrwaloną opracowaniem Jadwigi Czachowskiej opinię, że zespół *Sygnatów* stał na stanowisku „powiązania poezji ze sprawami społecznymi i udział[em]

1 Od razu jednak wypada uzupełnić diagnozę krakowskiego historyka krytyki, wskazując, że Ignacy Fik pisze o awangardzie jako rzecznik estetyki i programu ideowego realizmu socjalistycznego. Postulat literatury, której główną wartością jest „budowa nowej wizji rzeczywistości i nowej koncepcji człowieka” (Fik 1938, 3), a także głoszony przez Fika „humanizm społeczny” to składowe socrealistycznej doktryny, która – jak za Borisem Groysem dowodzę w dalszej części artykułu – osobiście zaanektowała (nie zaś odrzuciła) i radykalizowała program awangardy.

w walce o polepszenie świata” (Czachowska 1952, 10); po drugie natomiast – w związku ze wskazywaniem przez badaczy pisma wagi oceny awangardy jako istotnego zagadnienia krytyki literackiej publikowanej w piśmie (Czachowska 1952, 10; Świecki 1968, 162). Opublikowana w 1952 roku antologia *Sygnatów*, mimo wskazanej we wstępie Jadwigi Czachowskiej istotności dyskusji na temat awangardy, nie zawiera zróżnicowanych w ocenie wystąpień poświęconych awangardzie jako kierunkowi poetyckiemu. W rezultacie stanowisko Czachowskiej nie zostało skonfrontowane z konkretnymi krytycznoliterackimi głosami, które trafiły do antologii. Autorka opracowania zdecydowanie faworyzowała bowiem (co zrozumiałe, biorąc pod uwagę okoliczności historycznopolityczne publikacji) te przejawy krytyki literackiej *Sygnatów*, które mogły zasiląć pożądany w literaturoznawstwie początku lat pięćdziesiątych XX wieku socjologizm (przez Czachowską okreśłany stanowiskiem marksistowskim; Czachowska 1952, 10). Wskutek tego głównym reprezentantem krytyki literackiej *Sygnatów* był w 1952 roku Marian Naskowski, jako autor szkicu „Zadania współczesnej krytyki literackiej” postulujący, by krytyka sprowadzała dzieła do ich właściwego podłoża, jakim są warunki społeczne (Czachowska 1952, 10). Na recepcję pisma wpłynęły również wypowiedzi Kazimierza Koźmińskiego, debiutującego na łamach *Sygnatów*, a po 1945 wspominającego lwowskie środowisko jako złożone z „wypowiedzi jedynie (...) publicystów i pisarzy wyraźnie związanych z ruchem robotniczym” (Koźniński 1976, 203). Jak staram się pokazać, sposoby odnoszenia się do awangardy i ocena jej zjawisk komplikują ten – deklaratywnie jednorodny – charakter prasowych wypowiedzi. Bo choć – istotnie – na łamach pisma wybrzmiewały wprost oskarżenia polskiej awangardy o bycie nieproletariacką, a redakcja faworyzowała publikacje fragmentów prozy zaangażowanej z pogranicza publicystyki, to w wypowiedziach krytycznoliterackich pobrzmiwał także ton niechętny takiej wizji literatury, która byłaby wyłącznie formułą bezpośredniej agitacji.

Szeroki rys charakterystyki lwowskiego pisma i związanego z nim środowiska jest dostępny w co najmniej kilku opracowaniach (Bujnicki 1999 Świecki 1968; Sierocka 1979; Danowska 2017). Na potrzeby niniejszego artykułu warto jednak przypomnieć, że mimo wyjściowej deklaracji „bezprogramowości” (polegającej na otwartości ideowej i chęci prowadzenia na łamach pisma polemik²) *Sygnaty* od początku popierały

2 Jak deklarowała redakcja w pierwszym numerze pisma: „Razem – nie stanowimy, ani lewicy, ani prawicy; nie reprezentujemy też złotego środka społecznie, czy literacko. Chcemy być po prostu ludźmi – i to nam wystarcza. Chcemy przekonać wszystkich, że różnica w poglądach nie przeszkodzi nam w dyskusji nawet

Bo choć – istotnie – na łamach pisma wybrzmiewały wprost oskarżenia polskiej awangardy o bycie nieproletariacką, a redakcja faworyzowała publikacje fragmentów prozy zaangażowanej z pogranicza publicystyki, to w wypowiedziach krytycznoliterackich pobrzmiwał także ton niechętny takiej wizji literatury, która byłaby wyłącznie formułą bezpośredniej agitacji.

Front Ludowy i „skłaniały się w swych poglądach ku przemysłeniom marksizmu (Sierocka 1979, 134). Według Tadeusza Bujnickiego na tle współczesnych sobie pism lewicy:

„Sygnały” wyróżniały się korzystnie głębszym, wszechstronniejszym i mniej schematycznym stanowiskiem. Różniły się także tym, że posiadały charakter wolnej trybuny dla zróżnicowanych poglądów lewicowych: od liberalno-mieszczkańskich po zdecydowanie marksistowskie i socjalistyczne. Profil pisma tworzył się nie z apriorycznych założeń, lecz na skutek dyskusji, wymiany poglądów, twórczych poszukiwań (Bujnicki 1968, 46).

Pierwszym redaktorem *Sygnatów* był Tadeusz Hollender, a od 1934 aż do kresu pisma funkcję tę pełnił Karol Kuryluk, o którego aktywności i znaczeniu dla lwowskiego środowiska pisała między innymi Ewa Pankiewicz (1984). Do zespołu redakcyjnego pisma w momencie jego założenia wchodził: Tadeusz Banaś, Aleksander Hollender, Stefan Kawyn, Andrzej Z. Kruczkowski, Karol Kuryluk, Bolesław Włodzimierz Lewicki, Marian Promiński. W marcu 1934 roku do zespołu weszli: Stanisława Blumenfeldowa i Jaromir Ochęduszko. Od 1936 roku, dla lwowskiego środowiska kluczowego ze względu na rewolucyjne ruchy robotnicze (w których udział wzięli członkowie redakcji³), *Sygnały* określały się już jako jednoznacznie lewicowe, socjalistyczne i radykalne, coraz mocniej – jak puentują badacze czasopisma – proponując „model literatury, która powinna być nasycona treściami światopoglądowymi, jak też zaangażowana w problematykę współczesności” (Danowska 2017, 201–202).

Jednakże w przypadku oceny awangardy poetyckiej na łamach *Sygnatów* wybrzmiewały postulaty wyraźnie kwestionujące podstawowy anta-

w kwestiach najbardziej zasadniczych. Próbuje uczyć kultury praktycznie siebie samych i innych, chcemy na nowo powlec jej pokostem te wszystkie twarde kanty życia, których ją stał i ściera fanatyzm i wszelkie skrajności, doprowadzające do zdziczenia. Nie zgadzacie się z nami? Tym lepiej. Każdemu wolno o tym pisać, wolno polemizować na naszych łamach. Nie chcemy, broń Boże, stanowić kapliczki wzajemnej adoracji. Szeroko i gościnnie otwieramy łamy każdemu, który ma coś interesującego wszystkich do powiedzenia. Taki mniej więcej jest nasz bezprogramowy program. Chcemy, by go urobili sami ludzie, samo życie – tak, aby mógł się do niego nagiąć – tak, aby właśnie życia nie trzeba było wtłaczać w bezduszne ramy programu” (b.a. 1933, 1).

3 14 kwietnia policja lwowska zabiła bezrobotnego Władysława Kozaka. Jego pogrzeb (16 kwietnia) przerodził się w manifestację, a następnie w starcie robotników z policją, która ostrzelała kondukt. Na drugi dzień ogłoszono strajk powszechny. W numerze majowym redakcja *Sygnatów* zamieściła wypowiedź wyrażającą solidarność z walczącymi robotnikami i jednoznacznie potępiającą działania policji (Czachowska 1952, 14).

gonizm poezji społecznej i autonomicznej, co – jak postaram się dalej ukazać – komplikuje utrwalony obraz spolaryzowanych wizji i opozycyjnego słownika krytyki poetyckiej.

Formalna, nieagitacyjna

Jeszcze w pierwszej fazie (1933–1934) funkcjonowania pisma, gdy jego redaktorem był poeta Tadeusz Hollender, ukazał się obszerny, dwuczęściowy szkic Andrzeja Kruczkowskiego „Benedetto w onucach” (1934, nr 12 i nr 13), w którym wprost sformułowana została teza o społecznej funkcji sztuki jako narzędzia organizacji „społecznej psychiki” (Kruczkowski 1934a, 2), pozwalającego wytworzyć najbardziej pożądaną, zdaniem autora, postawę heroiczną. Za sztukę przyszłości Kruczkowski uważał twórczość wymagającą formalnie, sprzeciwiającą się, jak pisał, „wygodnictwu” czy twórczości schlebiającej czytelniczej łatwości odbioru:

Wszystko, co jest zaprzeczeniem pokonywania trudności nieurojonych[,] niegodne jest naszej uwagi. Wszystko[,] co jest wygodnictwem, ułatwianiem roboty, wszystko, co sprzyja lenistwu pisarza i czytelnika — pod stienku! Dałoj z rymami, z rymami regularnymi ułatwiającymi wywoływanie tzw. wrażeń dzięki lekkostrawności prymitywnych skojarzeń! Niech żyje asonans! Rymy regularne gubią poezję, pozbawiają ją świeżości, elementu zaskoczenia czytelnika czymś porywająco nowym. Niech żyje wiersz wolny, wymagający większych wysiłków! wiersz wolny, który bez silnej kondensacji elementów poetyckich nie może się obejść, nie może wprost istnieć jako utwór, poetycki! Niech żyje wewnętrzny, parujący poezją rytm zdania! (Kruczkowski 1934b, 1)

Głos Kruczkowskiego współbrzmiał wówczas ze stanowiskami na temat literatury wynikającymi z obserwacji zmian w literaturze radzieckiej, odchodzącej w latach trzydziestych od założeń radykalnego skrzydła awangardy zgrupowanego wokół pisma *Lef* (*Lewy Front Sztuki*) i proklamującej hasła realizmu socjalistycznego, ostatecznie sformułowanego i przyjętego jako metoda twórcza na I Zjeździe Pisarzy Radzieckich w 1934 roku. Jeszcze w 1933 roku, na łamach *Wiadomości Literackich*, Zofia Nałkowska pisała o nieprzejednanej krytycznej postawie radzieckiej krytyki literackiej wobec „pisarstwa gazetowego”, związanego z ekspansją reportażu i technik realistycznego przedstawienia kosztem „wysokiego poziomu artystycznego” (Nałkowska 1933, 1). Porównując polską literaturę rewolucyjną z literaturą radziecką, pisarka puentowała: „w nas żąda się w myśl hasła proletariackich, żeby twórczość była

najprostsza i łatwa, reportażowa, wolna od wszelkiej *literatury*” (Nałkowska 1933, 1). Nałkowska negatywnie określa założenia ideologów *Lef-u* dowartościowujących w praktyce artystycznej pracę z materiałem zaczerpniętym bezpośrednio z rzeczywistości – fotografią zamiast malarstwa sztalugowego, literaturą faktu (materiałem prasowym) zamiast tradycyjnych form narracyjnych. Wskazując na ówczesne stanowisko radzieckiej krytyki literackiej wobec estetyki radykalnej awangardy, Nałkowska odnosiła się niebezpośrednio do estetyczno-politycznego zwrotu dokonanego przez Stalina, wyraźnie krytycznego wobec programu awangardy, w którym partia bolszewicka widziała ryzyko likwidacji sztuki i kulturowego dziedzictwa grożące ze strony członków *Lef-u*, nastawionych na autonomię estetycznego przekształcania rzeczywistości, nieprzejednanie wrogich wobec kontemplacyjno-przedstawieniowej tradycji sztuki⁴. Niechęć polskiej pisarski do uznanej za redukcjonistyczną estetyki dokumentalno-reportażowej rezonuje więc z ówczesnymi ocenami części radzieckiej krytyki podporządkowanej programowi przywrócenia literaturze prawa do fikcji i fabuły, co stało się istotną obietnicą realizmu socjalistycznego. Opowiadając się za realizmem, Nałkowska przytacza znamienne uwagi krytyki radzieckiej o pisarzach *Lef-u* – Isaaku Bablu, któremu zarzucono „estetyczne przewycięzanie rzeczywistości”, i Borisie Pilniaku uznanym za „impresjonistę” (Nałkowska 1933, 1). Jeśli więc, jak pokazał Marian Stępień, jeszcze w latach dwudziestych polska krytyka miała nadzieje na znalezienie formuły nowej sztuki w programie „literatury faktu” i zainteresowaniu poglądami *Lef-u* i *Nowego Lef-u*, to od I Zjazdu Pisarzy Radzieckich w 1934 w siłę rośnie ton oskarżycielski, utrwalający negatywny obraz *Lef-u* jako pisma demagogicznego i redukcjonistycznego wobec sztuki (Stępień 1974)⁵. Ów ton wybrzmiewa także w ocenie awangardy jako formalistycznego eksperymentu przeciwstawionego mimetyzmowi literatury realizmu socjalistycznego, który od

4 Jak dowodzi Boris Groys, dla umacniającej się władzy państwowej szczególnie niebezpieczne okazały się roszczenia *Lef-u* do autonomicznego kształtowania życia przez sztukę; zagrażało to bowiem kierownictwu partii jako wiodącej ku budowie socjalizmu (Groys 2010, 48).

5 Zdaniem Groysa, pamięć *Lef-u* jako „choroby” wynika z podwójnej izolacji awangardy w stosunku do władzy i opozycji. Wobec tej pierwszej *Lef* stanowił konkurencję w przekształcaniu kraju; dla tej drugiej był zbyt apologetyczny wobec partii (Groys 2010, 48–49). Znamienne przy tym, że w książce Mariana Stępnia *Lef* traktowany jest jako znak koncepcji antyartystycznej, a przez to uznanej za ograniczoną czy nawet redukcjonistyczną, opartą na szeregu „uproszczeń i pomyłek” (Stępień 1974, 152). Dyskurs historyka krytyki okazuje się w konsekwencji podporządkowany linii przyjętej przez rzeczników realizmu socjalistycznego jako metody przywracającej wytraconą przez awangardę *Lef-u* literackość.

Zjazdu w 1934 roku znacząco wpływał na dyskurs krytycznoliteracki polskiej lewicy. Stalinowskie egzorcyzmowanie radykalnej awangardy *Lef-u* jako formacji zagrażającej zarówno dziedzictwu kulturowemu, jak i samej literaturze nie pozostało bez echa w wypowiedziach lewicowej krytyki *Sygnatów*, jednocześnie ostrożnej wobec jednoznacznej krytyki formalizmu i nieufnej wobec awangardowego zrównania twórczości z rewolucją.

Przykładem tej ostrożności jest wspomniana już wypowiedź Andrzeja Kruczkowskiego, będąca pochwałą poetyckich trudności i próbą zbliżenia postulatów awangardowych do twórczości rewolucyjnej oczyszczonej z elementów prozy, zredukowanej dzięki elipsie i dążącej do zwartości komunikatu, wymagającej od czytelnika uwagi. Kruczkowski ceni awangardowe „odkrycia” w zakresie poetyki (upowszechnienie metafory i elipsy), dzięki którym wiersz określić można jako zwielokrotnienie syntezy rzeczywistości przeciwstawiające się łatwiznie pseudopoetyckiego „gadulstwa”. Zaskakujące (zważywszy na wspomnianą opinię Jadwigi Czachowskiej), ale symptomatyczne (ze względu na okoliczności historyczne) okazuje się jednak podejście Kruczkowskiego do kwestii społecznego aspektu poezji awangardowych programów. Oto bowiem publicysta krytycznie postrzega założenie Tadeusza Peipera i Jana Brzękowskiego o zrównaniu pracy poetyckiej z działaniem rewolucyjnym: „zarówno Peiper[,] jak i Brzękowski utożsamiają niemal używanie w wierszu rymu oddalonego (P.) lub elipsy (B.) z pracą na rzecz rewolucji. Używasz elipsy — to tak, jak gdybyś prowadził robotę wywrotową z ramienia Trzeciej czy Drugiej (jak to rozpoznać?) Międzynarodówki” (Kruczkowski 1934b, 1). Dla Kruczkowskiego dowartościowanie awangardy wynika z jej konkretnego ujęcia – jako przede wszystkim poetyki wiersza. Natomiast wobec awangardowej ideologii dzieła sztuki publicysta pozostaje sceptyczny, odrzucając podzielane przez polskich futurystów założenie Majakowskiego, by „pióro traktować jak bagnet” (Groys 2010).

Szkic „Benedetto w onucach” ukazał się niedługo po I Zjeździe Pisarzy Radzieckich, który odbył się 1 sierpnia 1934 roku w Moskwie. Nie trudno więc w stanowisku Kruczkowskiego dostrzec postulaty sformułowane na Zjeździe w odniesieniu do poezji. Zawrzeć je można w formule odrzucenia twórczości bezpośrednio apelującej do czytelniczek i posługującej się językiem rzekomo zrozumiałym dla odbiorcy proletariackiego, w istocie natomiast wyłącznie utrwalającej niskie wymagania czytelnicze. Przypominając w połowie lat trzydziestych dorobek formalno-artystyczny awangardy, Andrzej Kruczkowski zdaje się zwolennikiem poezji, która nie jest rzeczniczką agitacyjnie pojętego zaangażowania, lecz sojuszniczką „pozaczasowej obiektywności”, o której nie mogą rozstrzygać względy

Również postulat literackiej syntezy (którą publicysta ujmuje – mgliście i metaforycznie – jako przekrojową tendencję wyraźnie odróżniającą się od zatowizowanego, absolutyzującego detal przedstawienia) umocowuje wypowiedź Kruczkowskiego w retoryce przyjętego na moskiewskim zjeździe realizmu socjalistycznego jako – podążając za tezą Groysa – nie tyle antytezę, ile raczej kontynuację awangardy.

pozaartystyczne (na przykład społeczne). Również postulat literackiej syntezy (którą publicysta ujmuje – mgliście i metaforycznie – jako przekrojową tendencję wyraźnie odróżniającą się od zatowizowanego, absolutyzującego detal przedstawienia) umocowuje wypowiedź Kruczkowskiego w retoryce przyjętego na moskiewskim zjeździe realizmu socjalistycznego jako – podążając za tezą Groysa – nie tyle antytezę, ile raczej kontynuację awangardy. Skłonność Kruczkowskiego do syntezy jest bowiem ugruntowana w awangardowo pojętej uniwersalności, która – za Chlebnikowem – wynika z konkretnego źródła poezji, czyli rzeczywistości wyobrażonej. A zatem choć publicysta deklaratywnie sprowadza awangardę do formalizmu (poziomu poetyckiej konstrukcji), to konceptualnie zadłuża się w awangardowej idei uniwersalności, która bezkolidyjnie współistnieje w jego wywodzie z nastawieniem bliskim socrealistycznemu programowi sztuki jako instrumentu poznania rzeczywistości.

W tak ujętej formule poetyckiej słycać jeszcze inne echa awangardowego programu – szeroko dyskutowanego manifestu *Poezji integralnej* Brzękowskiego. W opublikowanym w 1933 roku programie poeta diagnozował fundamentalny rozdział poezji i spraw społecznych, których związek, jak wskazywał, był przecież szeroko dyskutowany (Brzękowski 1933, 50). Teoretyk awangardy zauważał, że w praktyce doszło jednak do wyraźnego podziału na poezję bez spraw społecznych i sprawy społeczne bez poezji, a to dlatego, że społeczną wartość poezji utożsamiono z jej utylityzmem. Brzękowski jawił się jako orędownik nie tendencji, lecz treści społecznej, którą wiązał z formą wiersza i formalnymi innowacjami, pozostawiając utylityzmy, doraźny interwencjonizm publicystyce. Choć publicysta *Sygnatów* wprost krytykował społeczny formalizm Brzękowskiego, w szkicu z 1934 roku pobrzmiewa wspólna obu piszącym niechęć do bezpośredniej agitacji poetyckiej i przekonanie, że pomiędzy poszukiwaniami formalnymi i wartościami społecznymi nie musi istnieć sprzeczność.

Formalna, ale zdziwaczała

Charakteryzując awangardowe „zdobycze” w zakresie poetyki, Kruczkowski niebezpośrednio, ale w wyraźnie polemicznym tonie nawiązywał do opublikowanego w *Sygnatach* w tym samym roku anonimowego pamfletu na awangardę, piętnującego jej „dziwactwa i zdobycze”. Negatywnym punktem odniesienia była dla pamflicisty Awangarda Krakowska, a zwłaszcza bezpośrednio wymienieni Przyboś, Brzękowski i Kurek. Pozytywnymi następcami tradycji awangardowej okazali się natomiast

Żagaryści, których najbardziej utalentowanym, młodym reprezentantem miał być Czesław Miłosz. Tadeusz Hollender⁶, autor krytycznego artykułu, upominał się bowiem o dowartościowanie w polu bieżącej poezji, właściwego Miłoszowi „tragizmu” jako postawy na wskroś aktualnej, choć komunikowanej w formalnie klasycznej budowie wiersza. W perspektywie stanowisk na temat kontynuacji awangardy (które omawiam w dalszej części artykułu) głos Hollendra jest znaczący, wybrzmiewa w nim bowiem wyjątkowo pozytywny sąd na temat spadkobierców awangardy, którzy kunsztem poetyckim przerośli swoich poprzedników, a dzięki przewyciężeniu błędu poetyckiego formalizmu ich poezja ma rys społecznego, antyfaszystowskiego zaangażowania. „Dziwactwa i zdobycze” to wreszcie tekst, który stał się (przynajmniej dla Jadwigi Cza-chowskiej) metonimią wspólnego stanowiska *Sygnatów* w sprawie awangardy. Hollender wprost pisał bowiem to, co historyczka literatury powtarza we wstępie do antologii pisma: awangarda ma zasługi w zakresie wzbogacenia metafory, powinna jednak uczestniczyć w walce o polepszenie świata. Zaskakująco brzmi zatem późniejsza o kilka lat recenzja autorstwa Hollendra z *Treści gorejącej* Juliana Tuwima. Zaskakuje ona nie tylko pozytywnym odbiorem kolejnego tomu Skamandryty (co – o czym jeszcze wspomnę – w lewicowej krytyce lat trzydziestych stanowiło ewenement), ale przede wszystkim – na tle „Dziwactw i zdobyczy” – dowartościowaniem awangardowych tropów w nowym tomie Tuwima. Recenzent ceni szczególnie (jak sam twierdzi: awangardową z ducha) elipsę, choć tylko w połączeniu z widoczną u Tuwima „zadumą nad ludzkim życiem” (Hollender 1937, 5).

Wolna, ale niedostępna

W 1936 roku, gdy *Sygnaty* wznowiły swoją działalność⁷, Kruczkowski powrócił z oskarżycielskim wobec lewicowej krytyki literackiej szkicem „Do krytyków”. Publicysta zaatakował w nim krytykę, która – ograniczając do minimum analizę estetyczną – faworyzuje stanowisko społeczne twórców literatury. W ujęciu Kruczkowskiego lewicowa krytyka (której sam był reprezentantem) konsekwentnie chwali utwory bezpośrednio prezentujące problemy społeczne, istotne z perspektywy socjalistycznego

6 Do autorstwa przyznał się (w liście do Jalu Kurka) Tadeusz Hollender (Kłak 1975, 18).

7 Przerwa w działaniu pisma, trwająca od listopada 1934 roku do lutego 1936 roku, spowodowana była trudnościami materialnymi i zatargami z cenzurą na skutek rosnącej radykalizacji programu *Sygnatów*.

światopoglądu, i traktuje je jako twórczość postępową. Tymczasem – jak przekonuje publicysta – twórczość Schulza czy Leśmiana ma większą wartość jako odezwa rewolucyjna aniżeli „rewolucyjne” wiersze Stanisława Jerzego Leca, chętnie publikowane w lewicowej prasie (Kruczkowski 1936, 3). Kruczkowski wskazywał jednocześnie, że właśnie do tej, prawdziwie rewolucyjnej, literatury nie ma dostępu publiczność proletariacka, książki nie są bowiem dostępne dla zainteresowanych czytelników, którzy obciążeni pracą fizyczną, nie mają sił na literackie poszukiwania. Stanowisko publicysty warto umieścić na tle ówczesnych wypowiedzi związanych z lwowskim Zjazdem Pracowników Kultury w Obronie Pokoju, przebiegającym pod wyraźnym wpływem strajków, podczas których policja otworzyła ogień do protestujących robotników. Na Zjeździe proklamowano literaturę tendencyjną i komunikatywną, a rezolucja Zjazdu jednoznacznie wymagała od twórców postawy zaangażowanej wobec zjawisk społecznych (Bujnicki 1999, 1054).

Pomiędzy dwiema wypowiedziami Kruczkowskiego w *Sygnalach* widać pewną tendencję odchodzenia od społecznego wymiaru literatury ku zagadnieniom artystycznej szczerości czy wolności, skutkującą wzmocnieniem antynomii między pisarzem (i jego światopoglądem) a twórcą, wykonującym pracę literacką. Na przykładzie Schulza Kruczkowski wprowadza ten wyraźny antagonizm, kreśląc niejako dwie postaci: 1. szczerego artysty, „piewcy małomiasteczkowego południa; 2. człowieka ślepego na nędzę mieszkańców tego miasteczka (Kruczkowski 1936, 3). Krytyka, którą publicysta postawił w stan oskarżenia, wymaga jego zdaniem, by pisarz tworzył świat, którego nie widzi lub nie zna, ignorując (lub radykalnie odrzucając) to, co literacko wykreowane. W rezultacie, broniąc wolności literackiej kreacji, Kruczkowski odmówił krytyce funkcji postulatywnej, sprowadzając ją do roli jedynie uważnej czytelniczki.

Formalna i społeczna

To właśnie z powodu tej swoistej pacyfikacji krytycznoliterackich interwencji kilka numerów później *Sygnaly* opublikowały polemiczne wobec Kruczkowskiego stanowisko Jerzego Putramenta, problematyzującego redukcjonizm poprzednika i – przy okazji polemiki – odświeżającego tradycję awangardy. Podstawowym punktem odniesienia dla Putramenta jest podwójność tradycji poetyckiej, wobec których orientują się współcześni piszący twórcy i na których wzmocnienie lub osłabienie powinna mieć wpływ krytyka literacka. Putrament wymienia więc Skamandrytów (których dykcja poetycka odpowiadała potrzebom pierw-

szego dziesięciolecia XX wieku) i awangardzistów, kształtujących styl bieżącej epoki. Do grona awangardzistów krytyk zalicza dykcje zróżnicowane (awangardę krakowską, wileńską, warszawską), zbiegające się jednak w zasadniczym przywiązaniu do rygoru poetyckiej formy i rozdzieleniu działalności poetyckiej od „normalnej czynności życiowej” (Putrament 1936, 6). W odróżnieniu od Skamandrytów, których zdaniem krytyka charakteryzuje antyintelektualizm i naiwna wiara w poetycki transfer bezpośrednich przeżyć, szerokie grono awangardzistów dąży do zerwania z romantycznym utożsamieniem życia i poezji, dbając o rygor językowego komunikatu. Putrament jednoznacznie sprzeciwia się krytyce faworyzującej skamandrycki epigonizm, utrwała ona bowiem (szczególnie na łamach *Skamandra* i *Wiadomości Literackich*) monopol burżuazji na wizję nowoczesnej polskiej poezji. Centralną przeszkodą w realizacji wspólnego frontu poezji przeciwko dziełom, które w najlepszym razie schlebują tylko gustom burżuazyjnych czytelników, jest – zdaniem Putramenta – niezdolność krytyki do zrozumienia Awangardy Krakowskiej i uparte faworyzowanie epigońskiej tradycji Skamandra.

Rozumienie awangardy, którym posłużył się na łamach *Sygnatów* Putrament, komplikuje utrwalone w recepcji przekonanie, że stanowisko lewicy w kwestii awangardy było względnie jednorodne i sprowadzało się do zarzutów formalizmu, propagowanego kosztem „zagubienia pierwiastka ludzkiego, społecznego” (Stępień 1974, 252). Zarysowana opozycja, której podstawą jest podejście do formy, pozwoliła Putramentowi wyjść z impasu dyskusji, którym ton nadała wypowiedź Stanisława Czernika, autentysty (jak sam określał postulowaną przez siebie lirykę), projektującego sztukę opartą na prawdzie przekazu (Czernik 1933/1934). Antagonizując nie społeczną treść i poetycką formę, lecz dwie modalności postawy wobec sztuki i życia, Putrament traktuje tradycję awangardową *sensu largo* i Awangardę Krakowską jako możliwe pole odniesień dla twórczości, która miałaby zawalczyć o spluralizowanie frontu literackiego, zdominowanego przez rządzącą za pomocą krytyki burżuazję. Jednocześnie opinia Putramenta o poetach Skamandra nie jest w latach trzydziestych odosobniona, gdyż dla ówczesnej lewicy reprezentował on przede wszystkim „sztukę starego mieszczaństwa” (Stępień 1974, 246). Istotne wreszcie, że w polemice z Andrzejem Kruczkowskim Putrament używa odniesień do awangardy, by obronić zarówno teraźniejszość, jak i przyszłość lewicowej krytyki literackiej, którą poprzednik sprowadził do narzędzia degenerującego artystyczną wolność i indywidualność. W ujęciu Putramenta awangardowe z ducha nastawienie na radykalną „nowość” dzieła literackiego i poszukiwanie literackiego „stylu epoki” (swoiście odrębnego od stylu poprzednich czasów) są zadaniami kry-

W ujęciu Putramenta awangardowe z ducha nastawienie na radykalną „nowość” dzieła literackiego i poszukiwanie literackiego „stylu epoki” (swoiście odrębnego od stylu poprzednich czasów) są zadaniami krytycznoliterackiej lewicy, której przysnaje prawo stawiania literaturze postulatów raczej formalno-estetycznych aniżeli wyłącznie społeczno-politycznych.

tycznoliterackiej lewicy, której przyznaje prawo stawiania literaturze postulatów raczej formalno-estetycznych aniżeli wyłącznie społeczno-politycznych.

Formalna i zrozuwała

Druga tak wyraźna obrona awangardy na łamach *Sygnatów* sformułowana została przez Michała Chmielowca, debiutującego jako krytyk w 1937 roku. Jeśli Putrament rozprawiał się z demagogicznymi zarzutami elitarystycznego formalizmu, to o rok późniejszy szkic Chmielowca „Obrona poety Peipera” próbuje zdemitologizować awangardowe „niezrozumiałstwo”, które – jak dowodzi – jest wytworem krytycznoliterackiej recepcji, bezradnej wobec Peiperowskiej poezji. Pod szczególnie ostrzał młody krytyk wziął popularyzowany (na przykład na łamach *Robotnika*) rozdźwięk między artystem poezji a światopoglądem poety oraz „przerost metafory” przy jednoczesnym braku wynalazczości na polu metaforyki (to zarzut Karola Wiktora Zawodzińskiego z łamów *Skamandra*). Podejrzliwy wobec krytycznoliterackich frazesów Chmielowski drobniawo analizuje działania Peiperowskich metafor, rozwijając precyzyjną logikę awangardowego wiersza. Ukazuje także rewolucyjny gest Peipera w polu wersyfikacji, której *novum* przyczyniło się do zarzutów niezrozumiałstwa. Nowe formy rytmiczne, przekonuje Chmielowiec, nie istnieją dla tych, którzy próbują dostosować je do swoich przyzwyczajzeń, dokonując przez to percepcyjnego automatyzmu, którego skutkiem jest diagnoza poetyckiej „niezrozumiałości” (Chmielowiec 1937a, 6). Swoje uwagi o doniosłym znaczeniu awangardy dla praktyki poetyckiej powtórzył Chmielowski niedługo później, podsumowując na łamach *Sygnatów* ówczesne pole poezji. Podobnie jak wcześniej Putrament, krytyk jednoznacznie zakwestionował wartość poezji *Skamandra*, podkreślając wywrotowy (formalnie i tematycznie) wymiar awangardowych eksperymentów (Chmielowiec 1937b, 8). Obie wypowiedzi młodego krytyka są znamienne, nie ocenia on bowiem awangardy w perspektywie światopoglądów i spraw społecznych, lecz stara się dowodzić aktualności (zwłaszcza pomysłów Peipera) poprzez krytyczny namysł nad pracą samych wierszy, domagających się wypracowania adekwatnych strategii lektury, uwolnionych od interpretacyjnych automatyzmów.

Istotną kwestią, wybrzmiewającą na łamach *Sygnatów* szczególnie w drugiej połowie lat trzydziestych, były próby rozstrzygnięć o zwycięstwie lub porażce awangardy. We wspomnianych szkicach Michała Chmielowca próby te prowadziły do uznania, że oto awangarda spod

Istotną kwestią, wybrzmiewającą na łamach *Sygnatów* szczególnie w drugiej połowie lat trzydziestych, były próby rozstrzygnięć o zwycięstwie lub porażce awangardy.

znaku Peipera jest ciągle sprawą przyszłości – bo dopiero przyszłość rozstrzygnąć może w teraźniejszości „niesprawdzone idee” (Chmielowiec 1937b, 8). Bardziej pogłębione analizy krytyczne awangardy autorstwa Jana Kotta i Ignacego Fika wprowadzały do dyskusji szersze ujęcia awangardy, prowadzące jednakże do współbrzmiącego w obu wypowiedziach przekonania o anachroniczności awangardowych dykcji.

Bilanse i prognozy

W *Pyrrusowym zwycięstwie awangardy* Kott umieszcza rozważania o awangardzie w tradycjach europejskich ruchów, w których wyróżnił dwa zasadnicze nurty. Pierwszy, reprezentowany przez Apollinaire’a i Rimbauda, traktował poezję jako metodę obrazoburczych poszukiwań wolności i „permanentnej rewolucji” (Kott 1938, 5). W tym nurcie, „wielkiej przygody”, Kott ceni szczególnie etyczny wymiar poezji, dążącej poprzez eksperymentalne formy do rozwiązania „sprzeczności metafizycznych i społecznych”. Tych dążeń nie dostrzega krytyk w nurcie drugim, estetycznym, któremu przyznaje jednakże nieocenioną rolę w zakresie emancypacji poezji od zobowiązań wobec świata niepoetyckiego, której to emancypacji nie sposób, co podkreśla, sprowadzić wyłącznie do zagadnień formalnych innowacji. Dopiero z tą świadomością europejskiego tła awangardy, przekonuje Kott, można rozpatrywać polskie idiomy poetyckie. Tradycję Awangardy Krakowskiej krytyk podsumował w diagnozie „zamknięcia się w kręgu zagadnień czysto poetyckich”, do którego doprowadził brak „ogólnej ideologii kulturalnej”. Z kolei losy samego pojęcia awangardy opisuje jako postępujące „rozmycie”, związane z dołączaniem doń kolejnych różnogatunkowych zjawisk poetyckich (pisze o poezji Czechowicza, Flukowskiego i Miłosza). I choć Kott widzi zwycięstwo awangardy „w walce o przyszłość poezji”, to awangardowe idee uznaje za bezpowrotnie zaprzepaszczone. Poezję głównego następcy Peipera na tronie papieża awangardy Józefa Czechowicza Kott uznaje za nudną, sprowadzającą się bowiem do „ładnych wierszy”. To w szkole Czechowicza krytyk widzi odrodzenie tego, co przezwyciężyła awangarda krakowska: kult chwytów i technicznych zdobyczy. Wspólne zarówno Czechowiczowi, jak i jego uczniom postawę poetycką i klimat psychiczny Kott sprowadza do poetyckiego ideału śpiewnej kołysanki, rozpoznając jednocześnie, że „poezja nie może lulać do snu, choćby najpiękniej”. „Choćdzić powinno o wyzwolenie wyobraźni, a nie o poetycką eksploatację marzeń pastuszka” (Kott 1938, 5).

Sformułowana przez Kotta diagnoza terażniejszości awangardy okazuje się ostatecznie aprobatą idei awangardowej rewolucji ideowo-estetycznej i wyrazem sprzeciwu wobec zaprzepaszczenia radykalizmu ruchów, których epigoni tworzą poezję kojącą, formalnie dopracowaną, lecz sprzeczną z obrazoburczym charakterem europejskiego zrywu. Kott nie odrzuca więc „burżuazyjnej tradycji” awangardowego eksperymentu⁸, gdyż samą awangardę europejską konceptualizuje jako ruch na wskroś społeczny, wymierzony w zastany kształt rzeczywistości. Trudno byłoby zatem uznać (co proponowała Dorota Jarecka), że *Sygnali* lat 1936–1939 „szczególnie ostro przeciwstawiały się tradycji” (Jarecka 2021, 189), którą były awangardowe ruchy europejskie⁹. Bilans, który sporządził Kott, nie jest bowiem po stronie zerwania czy odrzucenia, ale przeciwko nieskutecznemu przekształceniu awangardy w repertuar technik poetyckich pacyfikujących wywrotowy potencjał twórczości. Tradycja awangardy nie jest tu przeciwniczką, lecz utraconą sojuszniczką w walce o przyszłość poezji, zagrażającej wszelkim utrwalonym porządkom: „Nowa poezja w Polsce nawiązać musi do wielkiego nurtu awangardy Zachodu, stać się groźną, niebezpieczną przygodą duchową” (Kott 1938, 5).

Inaczej i zdecydowanie bliżej humanistycznej, antyfaszystowskiej kampanii *Sygnaliów* wybrzmiewał bilans awangardy sporządzony przez Ignacego Fika. Negatywny stosunek Fika do literatury (zwłaszcza prozy) awangardowej wybrzmiewał już w latach trzydziestych w takich wypowiedziach, jak choćby „Literatura choromaniaków” (*Tygodnik Artystów* 1935, nr 1) czy „Obrona tendencji” (*Albo-Albo* 1937, nr 1), w szkicu „Awangarda i awangardziści” krytyk stara się jednak dookreślić pozytywne ujęcie awangardy w ścisłym związku z socrealistycznym humanizmem (lansowanym ówczesnie na łamach *Sygnaliów*), a przeciwko ustaleniom Kotta.

Dominantą i zasadą koordynującą wszystkie eksperymenty awangardowe może być, jak stanowczo przekonuje Fik, człowiek i jego moralność (Fik 1938, 5). W konsekwencji – „prawdziwa awangarda

8 Tak szkic Kotta odczytała Dorota Jarecka (2021, 189).

9 Postulat odrzucenia awangardowej tradycji jako bezwzględnie już wyczerpanej ogłosił na łamach *Sygnaliów* Henryk Streng, odnosząc się do malarstwa. Streng uznał wyczerpanie awangardowych eksperymentów za znak kryzysu mieszczaństwa, z którego wywodzili się artyści tworzący awangardę. Zdaniem autora szkicu „Walczyliśmy o żywą sztukę”, społeczność mieszczańska nie jest zdolna do wytworzenia nowych treści, w poszukiwaniu których trzeba zwrócić się „do sił idących z dołów społecznych, do zorganizowanych mas robotników i chłopów, gdyż ta klasa i jej założenia są awangardą nowej kultury” (Streng 1936, 6).

Tradycja awangardy nie jest tu przeciwniczką, lecz utraconą sojuszniczką w walce o przyszłość poezji, zagrażającej wszelkim utrwalonym porządkom.

jest związana z ruchami społecznymi i to jest jej determinacja socjalna”. Krytyk, który w innym numerze *Sygnatów* pisał, że „w ostatnich więc instancjach sztuka jest racjonalistyczna” (Fik 1937, 8), wpisywał się w tendencje realizmu socjalistycznego wybrzmiewające na łamach pisma w związku z antyfaszystowskimi stanowiskami, wyraźnie łączącymi irracjonalizm i mistycyzm z hitleryzmem i narodowym socjalizmem. W szkicu Stefana Jędrychowskiego opublikowanym w *Sygnatach* w 1937 roku mistycyzm, metafizyka i irracjonalizm faszystowskiej epoki doprowadziły do wykorzenia materializmu i przeobrażenia psychiki kapitalistycznego przedsiębiorcy w „przenikniętego duchem patriarchalno-religijnym wodza” (Jędrychowski 1937, 11). Podążając za tymi rozstrzygnięciami, Fik nie może zgodzić się z Kotttem, że miarą wielkości literatury jest jej zdolność do stawania się groźną przygodą duchową. Autor „Obrońcy tendencji” woli mówić o „zdolności wyobrażania sobie nowego człowieka” i „szczerości woli w realizowaniu jego kształtu psychosocjalnego” (Fik 1938, 5). Awangardę traktuje w tym ujęciu jako fazę przejściową, „wywiadowczą”, potrzebną szczególnie w czasie walki o nowe pola literackie. Dlatego – przekonuje – awangardiści muszą ucieknąć, gdyż okres awangardy się kończy, ustępując miejsca literackiemu humanizmowi społecznemu.

Niewątpliwie to właśnie wystąpienia Ignacego Fika (ze względu na ich znaczenie dla powojennych dyskusji o odmianach realizmu socjalistycznego, a także z uwagi na poszukiwanie w tychże debatach lat czterdziestych miejsca dla marksizmu) wpłynęły na dominujące uogólnienie o podnoszonej w *Sygnatach* socjologicznej interpretacji sztuki, dewaluującej awangardę jako zamkniętą w zagadnieniach formy. Jak przekonuje Dorota Jarecka, tym jednak, co umykało w artykułach o sztuce z lat powojennych, jest – wyraźne na łamach *Sygnatów* – dialektyczne ujęcie takich pojęć, jak lud, masa i klasa (Jarecka 2021, 188). Można by wskazać, że również pojęcie formy nie było przez środowisko pisma traktowane wyłącznie w jednym, socjologicznym kluczu. Szczególnym przykładem odejścia od tego klucza jest artykuł Izzydora Bermiana „Krytyka czystej formy” (1939), który rozważa zagadnienie immanentnej sztuczności literatury – zagadnienie tym ciekawsze, jeśli weźmiemy pod uwagę obecne na łamach *Sygnatów* próby obrony poetyckiej szczerości, autentyzmu czy realizmu. Berman zresztą z ekspansji tych – jak sam pisze: „gatunków” – wyprowadza zasadność przedmiotu swojego szkicu. I choć zajmuje się w nim przede wszystkim realizmem powieściowym, to uwagi o formie rzucają, *ex post*, nowe światło na wcześniejsze dyskusje o awangardowym formalizmie.

Niewątpliwie to właśnie wystąpienia Ignacego Fika (ze względu na ich znaczenie dla powojennych dyskusji o odmianach realizmu socjalistycznego, a także z uwagi na poszukiwanie w tychże debatach lat czterdziestych miejsca dla marksizmu) wpłynęły na dominujące uogólnienie o podnoszonej w *Sygnatach* socjologicznej interpretacji sztuki, dewaluującej awangardę jako zamkniętą w zagadnieniach formy.

Poza opozycje: marksistowski formalizm

Berman dokonuje swoistego przeglądu środków pisarskich, które „deformują”¹⁰ rzeczywistość literacką, czyli konstruują literacki ekwiwalent fizycznej rzeczywistości. Przegląd ten (obejmujący kwestie z wielu poziomów organizacji tekstu) kończy się postulatem:

Gdyby rzesze czytelników zapoznały się bliżej z aparatem sposobów artystycznych, stosowanych przez pisarzy, umiałyby lepiej dostrzegać ukryte za tymi formalnymi sposobami: realne życie (żywe mięso pod kostiumem deformacji). Zmniejszyłaby się też nieufność do literatury pięknej, tak bardzo rozpowszechniona. Czytelnik pojąłby, że „sztuczność” literatury to tylko jedna z metod głębszego wyczerpania rzeczywistości (Berman 1939, 2).

W odniesieniu do oskarżeń tradycji awangardowej o niezrozumiałość uwagi Bermana (podobnie jak wcześniej Putramenta) oświetlają powtarzane w recepcji klisze, wynikające z niewiedzy lub niedostatecznej uwagi poświęcaniej analizie wierszy. Kontekst krytyki porusza zresztą Berman w kolejnym fragmencie:

Brak głębszego zrozumienia dla tych spraw spotyka się także często u krytyków literackich. Wyraża się to w nieuzasadnionych atakach na pewnych pisarzy, ujawniających swoje treści w wielce zakonspirowanych konstrukcjach formalnych. Czyta się o nich, że są niepotrzebni, nawet szkodliwi, bo są oderwani od swego czasu, od potrzeb aktualnych doby itd. Atakują szczególnie krytycy ze szkoły tzw. socjologicznej. Z ich strony zapewne i moja skromna próba nie spotka się z aprobatą. A przecież socjologiczny i formalistyczny punkt widzenia wcale się nie wykluczają. Przeciwnie. Obie metody razem uzupełniając się mogą dać pełny obraz wartości literatury (Berman 1939, 2).

Na łamach *Sygnatów* szkoła socjologiczna miała swoją reprezentację, którą – w kontekście debaty o awangardzie – stanowił na przykład oskarżycielski tekst proletariackiego poety, jak przedstawiały *Sygnaty* Mariana Piechala, krytykującego w 1934 roku awangardowe dykcje poetyckie za „poszukiwanie odległych słów”, wynikające z niewiary w to, co „natu-

10 To właśnie słowa „deformacja” użył w swoim programowym szkicu Henryk Streng, postulując „nowy realizm” jako strategię wyrażania nowego świata; strategię, która nie „deformuje natury”. Streng odcinał się od stylizacji i realizmu mimetycznego, nawołując do tworzenia sztuki niezapośredniczonego obrazu rzeczywistości (Streng 1936, 6). Można potraktować głos Bermana jako krytyczną odpowiedź na utopię takiej niezmediatyzowanej twórczości.

ralne, bliskie, własne” (Piechal 1936, 3). Krytyk, wcześniej na łamach *Gazety Artystów* zarzucający polskiej awangardzie niezdolność do „wyrażania treści życiowej, która była krwią epoki” (Piechal 1935, 1), teraz atakuje formalny dystans, swoiście pojętą „sztuczność” poezji występującej przeciwko językowej „naturalności”. Jak pokazuje artykuł Bermiana, zarzut ten wynikał z aplikowania, w uproszczonej formie, dychotomicznego modelu formy i treści, niejednokrotnie wybrzmiewał w ocenie awangardowej stylistyki, formułowanej na łamach lewicowej prasy dwudziestolecia zwłaszcza w latach dwudziestych (Stępień 1974, 254–255).

Postulaty interpretacyjne Izzydora Bermiana domykają niejako (także w sensie nieodległego końca samych *Sygnatów*) dyskusję wokół awangardy literackiej. Splot formalistycznego i socjologicznego nastawienia analityczno-interpretacyjnego, ukazany w formie swoistego programu lektury, przekonuje bowiem o wykraczaniu pisma poza ograniczenia uproszczonej krytyki socjologicznej, antagonizującej estetyczne i ideologiczne aspekty literatury. Wskazane powyżej sposoby konceptualizowania awangardy i odnoszenia się do jej tradycji nie tylko różnicują obraz krytyki literackiej *Sygnatów*, ale i pozwalają wydobyć wiązki takich problemów (opozycja zaangażowania i formy; style krytyki socjologicznej; relacja literackiego komunikatu wobec językowej niezrozumiałości), które regularnie powracały w późniejszych, bezpośrednio jeszcze odnoszących się do tradycji *Sygnatów* powojennych debatach o przyszłość literatury, ale też w programach i dyskusjach bieżących, nierzadko wymazujących genealogię międzywojennej tradycji krytyki literackiej.

Dyskusje o awangardzie z lat trzydziestych, prowadzone w znaczącym kontekście Zjazdu Pisarzy Radzieckich i usankcjonowanej nań metody realizmu socjalistycznego, różnią się od poprzedzających je debat, które w latach dwudziestych przetaczały się w kręgu lewicy na łamach między innymi *Nowej Kultury*¹¹. Krytycy i publicyści *Sygnatów* okazjonalnie tylko postulowali całkowite odrzucenie awangardy jako anachronicznej poetyki formalnych utrudnień, komplikującej pożądany przekaz społeczny. Raczej – jak pokazują przytoczone wypowiedzi – przeważały próby wpisania awangardowych technik w program zbliżający się do założeń realizmu socjalistycznego, co jednak wówczas nie oznaczało zakwestionowania artystycznej autonomii, ale jej specyficzne przeobrażenie poprzez oderwanie awangardy od radykalnych wizji artystycznego

Krytycy i publicyści *Sygnatów* okazjonalnie tylko postulowali całkowite odrzucenie awangardy jako anachronicznej poetyki formalnych utrudnień, komplikującej pożądany przekaz społeczny.

11 Różnica ta dotyczy przede wszystkim osłabienia społecznego wymiaru awangardowej poezji jako rewolucji społecznej, o czym szeroko dyskutowano na łamach *Nowej Kultury*, gdzie mniej aprobowano literackie poszukiwania formalne, bardziej natomiast nowatorski, radykalnie postępowy program ideowy (Stępień 1974, 14).

kształtowania życia i sprowadzenia jej do repertuaru form, przydatnych między innymi „społecznemu humanizmowi”. W omawianym tu okresie o awangardowym eksperymencie nie pisze się jednoznacznie pejoratywnie¹², bo też kwestia eksperymentu jawi się jako przede wszystkim sprawa estetyki (repertuaru technik poetyckich), za sprawą której można (z edukacyjnym nastawieniem) komplikować lekturowe przyzwyczajenia czytelników. Rzecznicy awangardowej autonomii (Kruczkowski, Kott) nie wahają się zatem (zgodnie z komunikacyjnym nastawieniem samych *Sygnatów*) instrumentalizować jej dla celów społecznej edukacji, niechętni bywają natomiast (awangardowym skądinąd) programom zrównania sztuki i społecznej rewolucji. Pojęcia ze słownika realizmu socjalistycznego („społeczny humanizm”, „nowy człowiek”, „tendencja”) współlistnieją w wypowiedziach z tego okresu z romantyczną ideologią sztuki, a dziedzictwo awangardy poetyckiej oceniane bywało pozytywnie nie pomimo, ale właśnie za sprawą formalistycznie zorientowanego eksperymentu. Tyle że eksperymentu oderwanego już od swojej proveniencji; formułowanego – jak w przypadku materializmu formy poetyckiej Izzydora Bermana – poza kontekstem (w tym przypadku) konstruktywistycznej tradycji. Paradoksalnie więc formalizowanie i depolityzacja awangardy nie są tu traktowane jako właściwości przeciwne tendencjom socrealistycznego programu, lecz – w niektórych ujęciach – jako jego potencjalne podstawy, co w późniejszych powojennych debatach o realizmie socjalistycznym nie będzie już przyjmowane z taką aprobatą.

Wykaz literatury

- b.a. 1933. „Do czytelnika”. *Sygnaty* 1: 1.
Berman, Izidor. 1939. „Krytyka czystej formy”. *Sygnaty* 63: 2.
Brzękowski, Jan. 1933. *Poezja integralna*. Warszawa: Biblioteka „a.r.”.
Bujnicki, Tadeusz. 1968. „Pismo poszukujące *Sygnaty*”. *Kultura i Społeczeństwo* 3: 45-56.
Bujnicki, Tadeusz. 1999. „*Sygnaty*”. W *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka et al. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

12 Takie ujęcie, jak dowodziła Dorota Jarecka, będzie natomiast powszechne w powojennych rewizjach awangardy, publikowanych między innymi przez *Kuźnicę*, gdzie w głosach Kazimierza Wyki czy Stefana Żółkiewskiego wybrzmie niechęć do awangardowego artysty jako społecznie i historycznie izolowanej jednostki (Jarecka 2021).

- Chmielowiec, Michał. 1937a. „Obrona poety Peipera”. *Sygnaty* 33: 5–6.
- Chmielowiec, Michał. 1937b. „Rozważania o poezji”. *Sygnaty* 35: 8.
<zakres stron>.
- Czachowska, Jadwiga. 1952. *Sygnaty 1933–1939*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czernik, Stanisław. 1933/1934. „Treść i forma (dokończenie)”. *Kamena* 8: 133-136. <zakres stron>.
- Danowska, Ewa. 2017. „*Sygnaty 1933–1939* – Lwowskie czasopismo o ogólnopolskim zasięgu”. *Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy* 9/20: 195–205.
- Fik, Ignacy. 1937. „Rzeczywistość sztuki”. *Sygnaty* 26: 8.
- Fik, Ignacy. 1938. „Awangarda i awangardziści”. *Sygnaty* 39: 5–6.
- Groys, Boris. 2010. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tłum. Piotr Kozak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- [Hollender, Tadeusz]. 1934. „Dziwactwa i zdobycze”. *Sygnaty* 6: 1–2.
- Hollender, Tadeusz. 1937. „Poeta gorejący”. *Sygnaty* 25: 5.
- Jarecka, Dorota. 2021. *Sztuka i lewica komunistyczna (w Polsce) 1944–1948: surrealizm, realizm, marksizm*. <https://ibl.waw.pl/dorota-jarecka-praca-doktorska-instytut-badan-literackich-2021.pdf>
- Jędrychowski, Stefan. 1937. „Solidarystyczny mit XX wieku”. *Sygnaty* 25: 11–12.
- Kłak, Kazimierz. 1975. *Wstęp W Materiały do dziejów awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak. Wrocław et al.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Kott, Jan. 1938. „Pyrrusowe zwycięstwo awangardy”. *Sygnaty* 37: 5.
- Koźniewski, Kazimierz. 1976. *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa: Czytelnik.
- Kruczkowski, Andrzej. 1934a. „Benedetto w onucach”. *Sygnaty* 12: 1–2.
- Kruczkowski, Andrzej. 1934b. „Benedetto w onucach. Dalej”. *Sygnaty* 13: 1–2.
- Kruczkowski, Andrzej. 1936. „Do krytyków”. *Sygnaty* 14: 3.
- Nałkowska, Zofia. 1933. „Pisarze polscy a Rosja sowiecka. Ankieta *Wiadomości Literackich*”. *Wiadomości Literackie* 520/49: 1.
- Pankiewicz, Ewa. 1984. „Karol Kuryluk i *Sygnaty*”. *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 23/2: 71–85.
- Piechal, Marian. 1935. „Awangarda jako problem społeczny”. *Gazeta Artystów* 23: 1.
- Piechal, Marian. 1936. „Jaka awangarda?”. *Sygnaty* 18: 2–3.
- Putrament, Jerzy. 1936. „Perspektywy poetyckie”. *Sygnaty* 16: 3.
- Sierocka, Krystyna. 1979. „Lewicowe czasopisma literackie lat 1918–1939 (refleksje i uwagi)”. *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 18/4: 127–140.

- Streng, Henryk. 1936. „Walczymy o nową sztukę”. *Sygnaly* 17: 6.
- Stępień, Marian. 1974. *Ze stanowiska lewicy. Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Świecki, Andrzej. 1968. „*Sygnaly* (1933–1939)”. *Rocznik Historii Czołpismnictwa Polskiego* 7/2: 158–180.

KATARZYNA TRZECIAK – krytyczka i badaczka literatury, doktor literaturoznawstwa. Adiunktka w Katedrze Krytyki Współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się nowoczesnymi i ponowoczesnymi estetykami, związkami literatury i sztuk przestrzennych, teoriami krytycznymi XX i XXI wieku oraz materialistycznie zorientowanymi badaniami sztuki i kultury. Autorka między innymi monografii *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty* (2018) oraz tekstów poświęconych relacjom między rzeźbą a literaturą.

Dane adresowe:

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

email: katarzyna.trzeciak@uj.edu.pl

Cytowanie:

Trzeciak, Katarzyna. 2023. „Niezrozumiały eksperyment czy społeczna interwencja? Konceptualizowanie literackiej awangardy na łamach lwowskich *Sygnatów*”. *Praktyka Teoretyczna* 3(49): 87–108.

DOI: 10.19195/prt.2023.3.5

Author: Katarzyna Trzeciak

Title: An incomprehensible experiment or a social intervention? Conceptualizing the avant-garde in Lviv's *Sygnaty*

Abstract: The article presents an analysis of comments on poetic avant-garde that had appeared in *Sygnaty* (Signals Magazine), published 1933–1939 in Lwów. The end of the 1930s was the moment of evaluation of the avant-garde tradition, and the voices resounding in the pages of *Sygnaty* emphasized the need to relate avant-garde programs and poetic productions to the vision of socially-engaged literature. The aim of the article is to both – show and comment on the idioms of writing about the avant-garde. The paper reveals the meanings assigned to the concept of 'avant-garde' and the strategy of combining/separating formal poetry (with which the avant-garde was identified) with engaged poetry. The article takes a polemical approach to post-war opinions about *Sygnaty* as an environment that clearly distanced itself from avant-garde formalism and experiment, which denied any connection with social consciousness. The statements from the Lviv's magazine are presented in the article against the background of revaluations formulated in the then Soviet criticism, which allows us to illuminate ways of introducing issues of socialist realism into the critical discourse as a tendency opposed to avant-garde formalism, but

in *Sygnaly* shown in a connection with revisions (not: negations) of avant-garde poetics that is not obvious today.

Keywords: *Sygnaly*, avant-garde, proletarian literature, socialist realism, formalism