


Agnieszka Rejniak-Majewska

 <https://orcid.org/0000-0003-1371-999X>

Uniwersytet Łódzki

Instytut Kultury Współczesnej

agnieszka.rejniak@uni.lodz.pl

„POMIĘDZY IZMAMI” – JAN BRZĘKOWSKI JAKO KRYTYK I TEORETYK NOWEJ SZTUKI

Abstrakt

Z końcem lat dwudziestych XX wieku w Europie nowe kierunki artystyczne wydawały się już czymś okrzepłym, częścią „awangardowej tradycji”. Wyrazem tej świadomości była m.in. książka Jeana Arpa i El Lissitzky’ego *Kunstismen* (1925) oraz *Art. Bilan des arts modernes en France* Ozenfanta (1928). Jan Brzękowski, polski poeta i krytyk, widział ten czas podobnie, jako okres „ustalania się pewnych wartości” raczej niż nowych przełomów.

W artykule śledzę poglądy Brzękowskiego dotyczące sztuk wizualnych oraz jego strategię jako rzecznika sztuki nowoczesnej, pośrednika między środowiskiem paryskim a polską awangardą, autora powiązanego z konstruktywizmem (członka grupy „a.r.”), a równocześnie z kręgami surrealistów w Paryżu. Głównym przedmiotem moich analiz jest wydawane przez Brzękowskiego pismo „Sztuka Współczesna – L’Art Contemporain” (1929–1930) i jego cykl artykułów *Kilometraż*, będący próbą podsumowania przemian nowej sztuki. Zdając sobie sprawę ze „zużywania się” awangardowych idei i zachowując krytycyzm wobec „kultu nowości”, Brzękowski bronił awangardowych pozycji w oparciu o ideę formalnego rygoru i twórczej „budowy”. Zgodnie z modernistycznym światopoglądem odrzucał mimetyczną koncepcję sztuki i opowiadał się za formą abstrakcyjną; zaznaczał jednak, że powinna być ona „zakotwiczona o dno życia” – w oryginalny sposób podkreślał dialektyczne napięcie między abstrakcją i figuracją.

Słowa kluczowe

awangarda, krytyka artystyczna, surrealizm, sztuka abstrakcyjna, Jan Brzękowski, prasa artystyczna, L’Art Contemporain (Sztuka Współczesna)

„Każda nowość ma w sobie coś takiego, co uderza, frapuje i maćci sąd (...) Do wydania sądu o niej musimy tworzyć nowe kategorie uczuć i odczuć”¹. Tak Brzękowski komentował negatywne opinie o współczesnej literaturze, a dokładniej uwagi Karola Irzykowskiego, który w głośnym artykule jego samego

¹ Jan Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumiałym tzw. nowej sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 138, s. 6.

zaliczył w poczet „zarozumiałych niezrozumiałców”, twórców poezji „niejadalnej”, generującej „gąszcze i grzęzawiska” nonsensu². Brzękowski należał do autorów zdających sobie sprawę z potrzeby objaśniania nowej sztuki i tworzenia dla niej teoretycznych ram – przybliżających do zawartych w niej nowych form odczuwania. Jego teksty krytyczne – w większej części dotyczące literatury, ale też sztuk plastycznych – dalekie są przy tym od wojowniczości i apodyktycznego tonu manifestów czy programowych wystąpień. W swoich krytycznych refleksjach starał się przede wszystkim wyjaśniać znaczenie stosowanych przez artystów środków ekspresji, tłumaczyć na czym polega ich odrębność oraz jakiego nastawienia odbiorczego wymaga.

Teksty poświęcone sztukom plastycznym nie są w jego dorobku zbyt liczne, niewiele też poświęcono im dotąd uwagi. Na gruncie historii sztuki przypomina jest przede wszystkim przynależność Brzękowskiego do grupy „a.r.” oraz jego wkład w powstanie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Istotne znaczenie miały w tym względzie jego przyjaźnie z artystami, których efektem stały się także interesująco wydane, ilustrowane przez nich zbiory poetyckie³. Ze względów anegdotycznych chętnie przytaczane są też powojenne wspomnienia poety, przybliżające atmosferę paryskiego życia artystycznego okresu międzywojnia. W niniejszym tekście bardziej jednak interesować mnie będą artykuły Brzękowskiego z lat dwudziestych i trzydziestych, będące bezpośrednim wyrazem świadomości artystycznej tamtych czasów, jego własnych opinii i ocen. Komentarze te nie tylko pozwalają rozpoznać specyficzne usytuowanie tego autora „pomiędzy” różnymi, opozycyjnymi nurtami, ale wskazują na wspólne źródła inspiracji, łączące w jego myśleniu obszary sztuk wizualnych i literatury. Odniesienia do nowoczesnego malarstwa i filmu oraz rozwijanych w nich nowych sposobów widzenia rzeczywistości obecne są też w stosowanych przez Brzękowskiego-poetę literackich sposobach obrazowania, w odwołaniach do wizualnego symultanizmu i technik montażu, oraz w bezpośrednich nawiązaniach do kubizmu i sztuki abstrakcyjnej⁴.

Zgodnie ze specyfiką „krytyki poetów”⁵, krytyczne refleksje Brzękowskiego mogą być czytane przede wszystkim jako wyraz jego własnych poglądów

² Karol Irzykowski, *Niezrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.

³ W serii biblioteki „a.r.” ukazały się tomy: *W drugiej osobie* (1934) z rysunkami Jean Arpa i *Zaciśnięte dokoła ust* (1936) z kolażami Maxa Ernsta. W Paryżu opublikowane zostały *Spectacle métallique* (1937) ilustrowany przez Ernsta, *Nuits végétales* (1938) z ilustracjami Arpa oraz *Les murs du silence* z ilustracjami Fernanda Légera (1958).

⁴ Por. Maria Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 2; Aleksander Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf nieświadomości”*. *Proza pierwszej awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 35, 43–45.

⁵ Na temat „krytyki poetów” i „krytyki ekspertów” zob. Mieczysław Porębski, *O krytyce raz jeszcze*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 156–157.

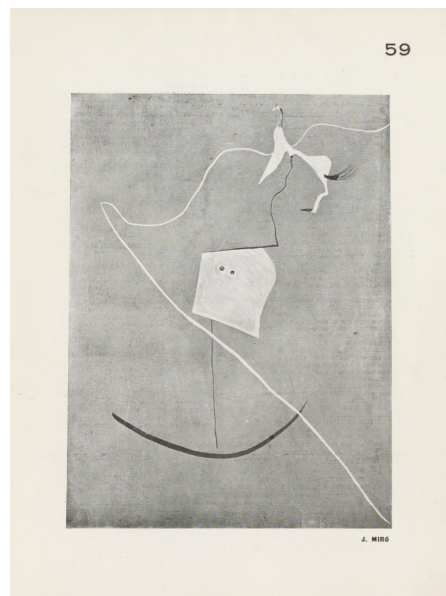
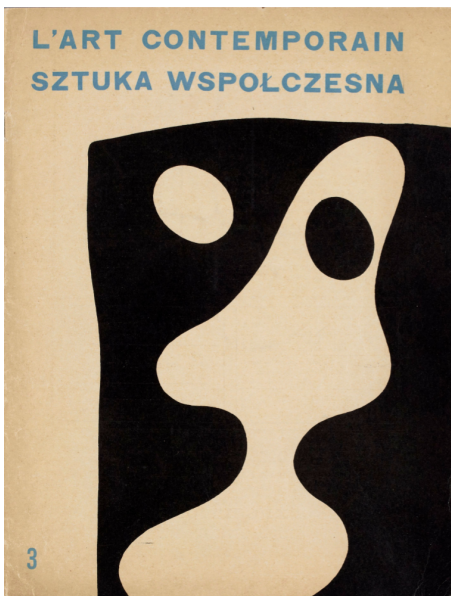
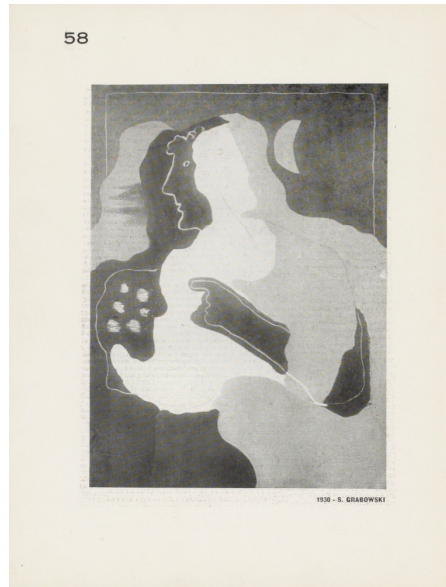
artystycznych i towarzyskich sympatii⁶. Można jednak postrzegać je także jako świadectwo szerszych przemian, jako element szerszej dyskusji, ścierania się i uzgadniania stanowisk. Ta druga perspektywa wydaje mi się o tyle zasadna, że postawa Brzękowskiego daleka była od teoretycznego dogmatyzmu, cechowała ją ogromna ciekawość i chłonność, połączona z potrzebą własnych, samodzielnych uporządkowań. Przejmując teoretyczne koncepty wypracowane przez awangardę krakowską – takie jak Peiperowska koncepcja metafory, pojęcie budowy i konstrukcji – rozwijał i modyfikował je na własny sposób. W jego rozpozniach dotyczących sztuki współczesnej, zawartych w wielu tekstach – w szczególności w wydawanym wspólnie z Wandą Chodasiewicz-Grabowską dwujęzycznym piśmie „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” (1929–1930) – przeważa poszukiwanie szerszej perspektywy, bez programowego obstawiania przy jednej opcji. Dotyczy to zwłaszcza surrealizmu, którego Brzękowski nie aprobował jako metody twórczej czy doktryny, ale podkreślał odkrywczość związanych z tym nurtem realizacji. Ten rys jego postawy, dalekiej – zaznaczmy – od kompromisowości (wątek, do którego jeszcze wrócimy), wydaje się na swój sposób symptomatyczny dla sytuacji awangardy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w okresie, który wedle jego oceny był czasem „ustalania się pewnych wartości”, a nie nowych przełomów⁷. Koniec lat dwudziestych to moment, w którym przygasa bojowy impet awangardowych programów, pojawiają się pierwsze podsumowania i próby retrospektywnej oceny nowatorskich dokonań. Propozycją takiej syntezy była publikacja *Kunstismen 1910–1924* Arpa i Lissitzky’ego (1925), a także wydana w 1928 roku przez Amédée Ozenfanta książka *Art. Bilan des arts modernes en France*, z których obie Brzękowski znał, tę drugą zaś szczególnie cenił⁸.

Przyjeżdżając do Paryża w 1928 roku, Brzękowski miał już za sobą doświadczenie współpracy z Tadeuszem Peiperem, a także znajomość aktualnych tendencji zachodniego i polskiego konstruktywizmu, w tym zapewne także koncepcji Władysława Strzemińskiego. Jednocześnie we francuskiej poezji pociągały go zjawiska rozwijające się na przedłużeniu literackiej tradycji Guillaume’a Apollinaire’a, jak pisarstwo Blaise’a Cendrarsa i Maxa Jacoba.

⁶ Taką perspektywę interpretacji odnośnie do jego komentarzy literackich przyjął Andrzej K. Waśkiewicz, zob. tegoż *Przedmowa*, w: Jan Brzękowski, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

⁷ Jan Brzękowski, *Kilometraż 3*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 91.

⁸ Hans Arp, El Lissitzky, *Die Kunstismen, 1914–1924*, Zurich–München 1925. Brzękowski wspomina o tej książce w tekście *Nowa sztuka na zachodzie* (1934), przedruk w: idem, *Szkice literackie i artystyczne...*, s. 284. O książce Ozenfanta Brzękowski pisał w liście do Przybosia z 21 marca 1929: „Polecam ci, jeśli możesz, zrzuń się na książkę Ozenfanta (...) znajdziesz tam bardzo ciekawe rzeczy”. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia*, w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak, Archiwum Literackie, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 28. Krótki tekst Ozenfanta (*Art/Sztuka*) streszczający niektóre wątki jego książki został zamieszczony w „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 44–48.



Il. 1, 2. (Powyżej) „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), okładki numerów 2 i 3, 1930, projekty okładek: Jean Arp.

Il. 3, 4. (Powyżej) „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 2, 1930, reprodukcje obrazów Stanisława Grabowskiego i Joana Miró.

W Paryżu towarzyskie relacje połączyły go zarówno z grupą Cercle et Carré, utworzoną z inicjatywy Michela Seuphora i reprezentującą sztukę abstrakcyjną, jak też z poetami z kręgu dada i surrealizmu. Znajomość z Seuphorem datowała

się już z wcześniejszego okresu, kojarzył on bowiem Brzękowskiego dzięki jego artykułowi na temat najnowszej poezji polskiej, napisanemu w 1924 roku na prośbę Peipera i opublikowanemu w redagowanym przez Seuphora piśmie „Het Oversicht”⁹. Dzięki Seuphorowi i Paulowi Dermée Brzękowski szybko odnalazł się w nowych kręgach, nawiązując przyjaźń z Arpem i Maxem Ernstem, a także zyskując kontakty z francuskimi poetami, których wiersze publikował na łamach „L’Art Contemporain”. Interesującym świadectwem tych środowiskowych powiązań jest fakt, że wydany na początku 1929 roku tom wierszy Brzękowskiego *Na katodzie*¹⁰ ukazał się z dopiskiem „collection des d. i. de l’esprit nouveau”, stanowiącym skrót od „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” – tytułu pisma, którego jedyny numer ukazał się w 1927 roku w Paryżu pod redakcją Seuphora, Dermée i Prampoliniego. Pismo to było swoistą reaktywacją dada, gestem afirmacji „ducha nowoczesnego”, międzynarodowej wymiany i awangardowej współpracy. Swoją wkład mieli tu artyści wywodzący się z różnych nurtów, w tym Hans Arp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Marinetti, Fernand Léger, Walter Gropius, László i Lucia Moholy-Nagy. Jak głosił jeden z zawartych w nim tekstów (podobnie jak całość publikacji ujęty w nowoczesną, dynamiczną formę typograficzną) wszelkie „izmy”: „futuryzm, ekspresjonizm, kubizm, dadaizm, puryzm, konstruktywizm, neoplastycyzm, surrealizm, abstrakcjonizm, babilizm, soporytyzm [sportyzm?], mechanicyzm, suprematyzm, ultraizm, panliryzm, prymitywizm i wszystkie izmy przyszłości (aż po reakcjonizm niszczący wielkie osiągnięcia naszych czasów)” równają się „jednemu światowemu duchowi nowoczesnemu”¹¹. Choć przedsięwzięcie to miało efemeryczny charakter, znalazło swoje dalsze mniej czy bardziej jawne kontynuacje: oprócz tomiku Brzękowskiego pod szyldem „Les Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” ukazał się też w 1928 roku zbiór wierszy Benjaminą Fondane *Ciné-poèmes* z fotografiami Mana Raya.

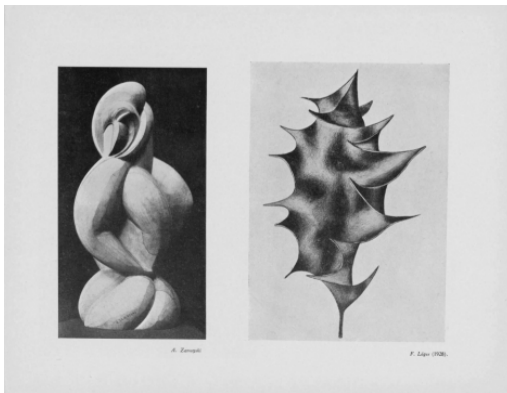
W *Kilometrażach*, tekście otwierającym pierwszy numer pisma „L’Art Contemporain”, Brzękowski pisał we wstępie: „Różnica między wszystkimi «izmami» nie jest znów taka wielka i – za lat kilkadziesiąt oglądana przez

⁹ Jan Brzękowski, *De nieuwe kunst in Polen*, „Het Oversicht” 1924, nr 21, s. 155. Tekst stanowił krótką charakterystykę rozwoju awangardy literackiej w Polsce, począwszy od działalności „Zdroju”, wystąpień futurystów i grupy formistów, po programowe założenia „Zwrotnicy”. Ten sam artykuł w wersji francuskiej, z niewielkimi uzupełnieniami, został zamieszczony w pierwszym numerze „L’Art Contemporain”: Jan Bereta [Jan Brzękowski], *La poésie polonaise d’aujourd’hui*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 22–23.

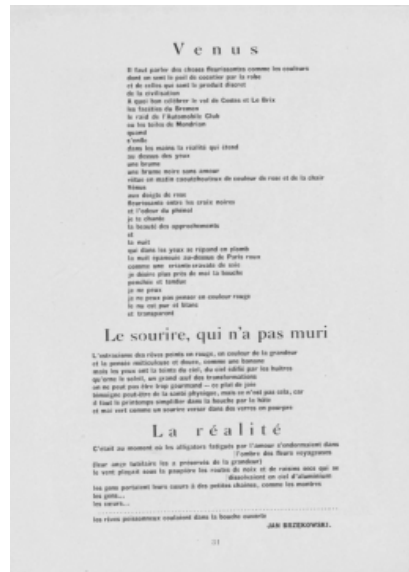
¹⁰ Ze względu na cechującą zebrane w nim wiersze alogiczną, oniryczną poetykę, Przyboś nazwał ten tomik „pierwszym dokumentem surrealizmu w Polsce”. Julian Przyboś, *Rybne sny*, „Głos Literacki” 1929, nr 11, s. 4. Zarzuty co do ulegania wpływom surrealizmu robił mu też w recenzji z tego tomu Jalu Kurek, („Linia” 1933, nr 1).

¹¹ „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau” 1927 [strony nienumerowane]. Pismo to nie było w żaden sposób związane z „L’Esprit Nouveau” Le Corbusiera i Ozenfanta (1920–1925), poza osobą Paula Dermée, który z tamtym pismem początkowo współpracował.

lornetkę czasu – zniknie”¹². Przeglądając strony wszystkich trzech wydanych numerów tego pisma istotnie odnosi się wrażenie, że utarte podziały tu nie obowiązują. Reprodukcyjne kubistycznych prac Louisa Marcoussisa, Witolda Kajruksztisa oraz quasi-abstrakcyjnych rzeźb Augusta Zamoyskiego, pojawiają się obok całkowicie abstrakcyjnych, geometrycznych kompozycji Henryka Stażewskiego i Pieta Mondriana, ale przeważają nad nimi wyróżniające się oniryczną, poetycką aurą obrazy Giorgio de Chirico, Massimo Campigiego, Aleksandra Riemera i Jerzego Janischa. Wielokrotnie prezentowane były też prace Légera i Ozenfanta, co było zrozumiałe zważywszy na związki łączące ich z Chodasiewicz-Grabowską oraz uznanie, jakim ich darzył Brzękowski¹³.



Il. 5, 6. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 1, 1929, reprodukcje prac Augusta Zamoyskiego i Fernanda Légera.



Te zamieszczane często samodzielnie reprodukcje (nie będące ilustracjami do tekstu) towarzyszyły publikowanej w piśmie poezji: wierszom Juliana Przybosa, Peipera, Jalu Kurka, Adama Ważyka, Mieczysława Czechowicza i samego Brzękowskiego (w wersjach oryginalnych i przekładach na francuski), oraz licznie reprezentowanym utworom zagranicznych autorów: Tristana Tzary, Michela Seuphora, Roberta Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Hugnet, Maxa Jacoba, Paula Dermée i Céline Arnaud (publikowanym po polsku i po francusku). W większości byli to poeci związani z dada i z surrealizmem,

¹² Jan Brzękowski, *Kilometrą*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 5.

¹³ Większość ilustracji, zgodnie z relacjami Brzękowskiego, pozyskiwała Chodasiewicz-Grabowska. Oprócz wymienionych były wśród nich liczne reprodukcje jej własnych prac oraz obrazów jej ówczesnego męża, Stanisława Grabowskiego.

Wymowna jest w tym kontekście opowiadana przez Brzękowskiego historia o zaproszeniu do współpracy André Bretona. Zgodnie z relacją, w liście do niego Brzękowski zaznaczył, że „pismo będzie o charakterze awangardowym, ale nie będzie się starało reprezentować jednego kierunku, będzie w pewnym sensie eklektyczne. W odpowiedzi otrzymał[em] z powrotem mój list, na którym słowo «eklektyczne» zostało podkreślone czerwonym ołówkiem i opatrzone dopiskiem: «Non, Monsieur – André Breton»¹⁴. Jak można było przewidzieć, Breton nie był zainteresowany udziałem w przedsięwzięciu, które nie identyfikowało się z programem surrealizmu i nie dawało jemu samemu przywódczej roli.

Inicjatorką powstania „L'Art Contemporain” była dawna uczennica Strzeмиńskiego, mieszkająca w Paryżu od 1925 roku malarka, studentka Académie Moderne Ozenfanta i Légera – Wanda Chodasiewicz-Grabowska. Brzękowski miał początkowo zająć się działem literackim. Ostatecznie jednak większość obowiązków redakcyjnych i odpowiedzialność za kształt magazynu spadła właśnie na niego, w tym również zadanie pozyskania odpowiednich tekstów na temat plastyki¹⁵. Wzmianki o tych redakcyjnych zmaganiach znaleźć można w listach Brzękowskiego do Przybosia, a wśród nich częste narzekania, że autorzy, na których liczył, nie przysyłają mu tekstów: „Prosiłem kilkakrotnie Peipera o artykuł, zwracałem się o artykuł do Witkacego – wszystko nadaremnie (...) Ludzie w kraju leniwi i ciężko ich ruszyć. Strzeмиński też nic nie napisał, a chcieliśmy wysunąć go na czoło”¹⁶. O francuskich krytykach natomiast, poza Ozenfantem, Brzękowski nie miał najlepszej opinii. W Paryżu – pisał po latach – „znalezienie jakiegoś krytyka mogącego pisać o sztuce (a nie tylko o artystach), którego artykuły nadałyby kościec artystyczny piśmiu, było oczywiście marzeniem nie mającym szans realizacji”¹⁷. (Jak stwierdzał w listach, rozczarowany był tekstem Waldemara George’a (Jerzego Jarocińskiego) o Marcoussis, który zamieszczony został w pierwszym numerze – prawdopodobnie uważał go za zbyt estetyzujący i wielosłowny. Artykułowi Jeana Cassou o Ozenfancie zarzucić można było to samo.) Tym niedoborem i szczególną potrzebą

¹⁴ W odpowiedzi Brzękowski miał z kolei wyciąć fragment listu Bretona i odesłać mu z powrotem z dopiskiem „Désolé Monsieur – Jan Brzękowski”. Zob. Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu: wspomnienia i szkice*, PIW, Kraków 1975, s. 165.

¹⁵ Zob. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosia...*, s. 27–84. Zob. także Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu...*, s. 85. Brzękowski narzekał, że pismo jest mało czytane w Polsce, lepiej się sprzedaje w Paryżu.

¹⁶ List z 13 maja 1929, w: *Listy Jana Brzękowskiego...*, s. 33. List ten napisany został po wydaniu 1 numeru w kwietniu 1929; dopiero w nr 3 opublikowany został krótki tekst Strzeмиńskiego pt. *Dramatyzm i architektonizm*.

¹⁷ Jan Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu...*, s. 85.

Brzękowski tłumaczył fakt, że główny tekst – stanowiące swoisty bilans artystycznych przemian *Kilometraże* – był jego własnego autorstwa¹⁸.

Jak sygnalizował sam tytuł, cykl *Kilometraży* miał być „wbiciem kilku słupów milowych oznaczających przebyte już etapy”, próbą „wyśledzenia napięcia kierunkowego teraźniejszości”¹⁹. Brzękowski stara się tu zarysować generalną linię ewolucji nowoczesnego malarstwa – za kluczowe momenty uznając kubizm, futurizm oraz dadaizm. Nowy pejzaż artystyczny porządkuje on za pomocą ogólnych kategorii, odróżniając z jednej strony sztukę „czystej konstrukcji” i geometryzmu (neoplastycyzm, suprematyzm, konstruktywizm), z drugiej twórczość „ageometryczną” i operującą aluzjami przedmiotowymi o wymowie „deformacyjno-groteskowej”. Kategorie te nie są jednak traktowane przez niego wyłącznie na zasadzie opozycji, ale jako swoiste continuum, ze względu na powiązanie pojęcia „konstrukcji” i „deformacji”, rozumianej jako „transpozycja” rzeczywistości. Brzękowski uprawomocnia w ten sposób obecność w malarstwie przedmiotowych odniesień i motywów, ale tak by nie podważyć podstawowej tezy o niezależności nowoczesnego malarstwa od celów przedstawieniowych. Wprowadzenie do obrazów aluzji przedmiotowych – jak w przypadku prac Légera, Ozenfanta, Ernsta czy Chirico – pozwalało, jak twierdził, wyjść poza pewną jednostronność czystej abstrakcji i poszerzyć dostępne środki ekspresji. Nadrealizm odegrał pod tym względem pomocną rolę – był „pożądaną reakcją w łonie samej Nowej Sztuki przeciw pewnym jej tendencjom”²⁰. Odkrycie „nowej treści”, czerpanej ze snu, fantazji, czy naukowej ikonografii, niewiele miało jednak jego zdaniem wspólnego z przedstawieniowością i realizmem w tradycyjnym znaczeniu, mimo „literackiego” nastawienia niektórych malarzy.

Koncentrując się na problematyce formy, Brzękowski omija w swoich rozważaniach kwestie postulowanego w surrealizmie odwrotu od sztuki jako tworzenia autonomicznych form, ku sztuce rozumianej jako narzędzie duchowej rewolty i przemiany życia. Jedynie w *Poezji integralnej* i późniejszych tekstach wspomina o komunistycznych (lub „ultrakomunistycznych”) poglądach części grupy surrealistów²¹. Wzmianka ta miała zresztą wydźwięk pejoratywny, ponieważ Brzękowski nie zgadzał się z próbami politycznej i społecznej instrumentalizacji sztuki, uznając, że podobne wysiłki kończą się albo twórczą „abnegacją” albo dydaktycznym banałem²². W *Kilometrażach* ten negatywny stosunek

¹⁸ Tekst ten, podobno za namową Arpa, opublikowany został także w postaci odrębnej książeczki: *Kilométrage de la peinture contemporaine (1908–1930)*, Paris 1931.

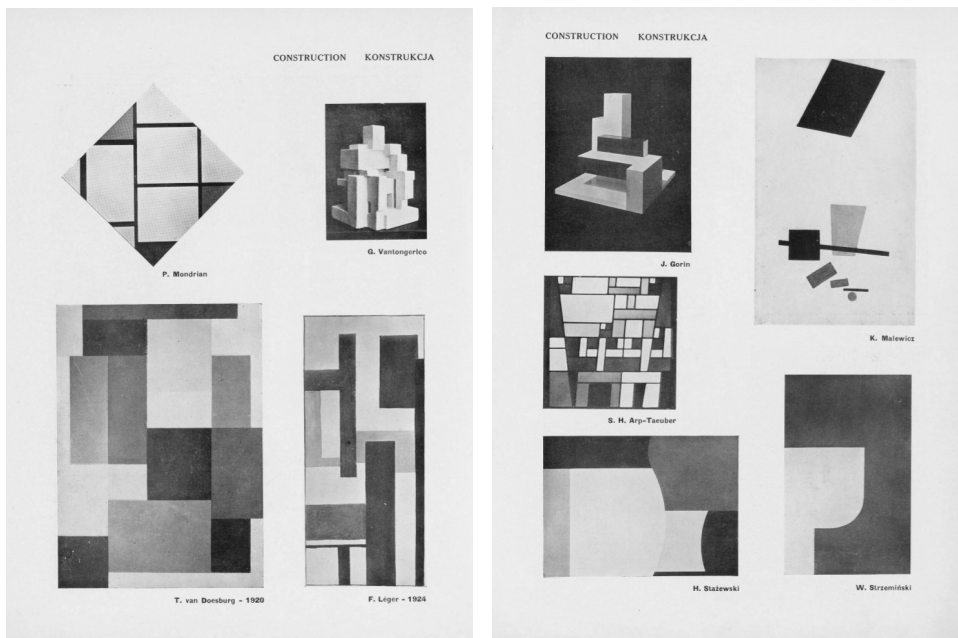
¹⁹ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, „L’Art Contemporain”, 1929, nr 1, s. 5.

²⁰ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 2, s. 52.

²¹ Idem, *Nowa sztuka na zachodzie...*, s. 283.

²² Por. Jan Brzękowski, *Poezja stosowana a poezja proletariacka* w: idem, *Poezja integralna*, Łódź 1933, s. 55–58. Podobnie jak Strzeмиński, Brzękowski zakładał, że wzorcową rolę ma praca

do surrealizmu streszcza się w przekonaniu, że „nie jest [on] ani prądem artystycznym ani żadną nowością”, a jedynie „nawrotem do wiary w natchnienie i fantazję niczym nieograniczoną”²³. Brzękowski podziela w tym punkcie stanowisko przyjęte przez twórców „a.r.” oraz Cercle et Carré, gdzie surrealizm kojarzono z niekontrolowaną ekspresją, swoistym uczuciowym ekshibicjonizmem i twórczą „anarchią”, legitymizowaną przez hasło *écriture automatique*. Jednocześnie, mimo tej różnicy stanowisk, istotne miejsce przyznaje on twórczości poszczególnych malarzy związanych z tym ruchem, jak Chirico, Ernst, Miró, czy Yves Tanguy, zwracając uwagę na cechujący ich prace „liryzm kompozycji” i obecny w nich element groteski. „Potępiając nadrealizm jako metodę – podkreślał – nie należy potępiać równocześnie wszystkich dzieł nadrealistycznych”²⁴.



Il. 9, 10. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 3, 1930, ilustracje do trzeciej części artykułu Jana Brzękowskiego pt. *Kilometraż*.

nad formą: „Nowa budowa poetycka jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej”, „prekursorem nowych wartości społecznych” (ibidem, s. 53–54). Na temat upolitycznienia surrealizmu por. tegoż, *Malarstwo Maxa Ernsta*, „Pion” 1937, nr 26, przedruk w: idem, *Szkice literackie i artystyczne...*, s. 295.

²³ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, s. 52. Na gruncie poetyki – jak stwierdzał – surrealizm jest z kolei tylko „odmianą asocjacionizmu”, i w tym sensie również nie jest niczym nowym.

²⁴ Ibidem.



Il. 11, 12. „L’Art Contemporain” (Sztuka Współczesna), nr 3, 1930, ilustracje do trzeciej części artykułu Jana Brzękowskiego pt. *Kilometraż*.

W przedstawionym przez Brzękowskiego, dość standardowym obrazie ewolucji nowoczesnych kierunków, oryginalnym wątkiem wydaje się zwrócenie uwagi na obecne zarówno w puryzmie, u Légera, jak u surrealistów „przeciwstawienie rzeczywistości realnej i abstrakcyjnej”, „kontrast form abstrakcyjnych z kształtami wziętymi z otaczającego nas świata zewnętrznego”²⁵. W odrębnym artykule o malarstwie Légera Brzękowski pisał, że elementy przedmiotowe funkcjonują w jego obrazach jako „uwypuklenie form abstrakcyjnych”, a podlegając malarskiej transpozycji (to co płaskie jawi się jako wypukłe, pojedyncze obiekty są wyodrębnione z przestrzeni i „kinowo” powiększone), wnoszą większe strukturalne różnicowanie i pewne wartości rytmiczne²⁶. Tekst ten, zamieszczony w konserwatywnych skądinąd i adresowanych do szerszej publiczności „Sztukach Pięknych”, koncentruje się na formalnej analizie obrazów Légera, na oddziaływaniu elementów malarskich na płaszczyźnie, kwestiach ich dynamiki i równowagi, ukazując przy tym znaczną wnikliwość autora w podejściu do zagadnień wizualnej kompozycji. Jednocześnie uwrażliwienie Brzękowskiego na grę abstrakcji i realności wydaje się po części pochodną jego

²⁵ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, „L’Art Contemporain” 1929, nr 1, s. 5.

²⁶ Idem, *Malarstwo Légera*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 10, s. 358 (przedruk w: idem, *Szkiecy literackie i artystyczne...*, s. 276–278).

literackich doświadczeń i refleksji na temat współczesnej poezji – rozważań dotyczących konstrukcji eliptycznej i poetyki skrótu, rozpatrywanej zarówno jako wynik selekcji (kwestia ekonomii) jak i źródło niespodzianki – zaskakujących, pozornie nielogicznych połączeń. W poezji – pisał Brzękowski – „dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, wydobyciem chemicznego powinowactwa słów”²⁷. Te powinowactwa, które „korzeniami tkwią w podświadomości” stają się w gotowym utworze źródłem poetyckiego napięcia, kanwą nowych obrazów-pojęć apelujących do skojarzeń i odczuć odbiorcy²⁸. Podobnie w malarstwie, „elementy życiowe” stają się częścią nowego porządku, podporządkowane zostają prawom formalnych asocjacji i „abstrakcyjnej budowy”.

Kontrast tego co realne i abstrakcyjne ujawnia zarazem podstawową dialektykę formy artystycznej, którą wskazuje cytowane w *Kilometrażach* zdanie Peipera, że „sztuka to uformowana aluzja do rzeczywistości”²⁹. „Połączenie abstrakcji z realnością – pisał Brzękowski – jest właśnie źródłem emocji plastycznej”, podobnie bowiem jak „przy wzlocie aeroplanu, aby zdawać sobie sprawę z odległości od ziemi – musimy ją jeszcze widzieć. Gdy zniknie z oczu, zatracą się nasz związek z nią i niknie wrażenie wysokości. Abstrakcja, aby działała artystycznie i metafizycznie, musi być zakotwiczona o dno życia (...) Jednak im odleglejsze jest to zestawienie – tym większa siła artystycznego oddziaływania”³⁰. W sformułowaniach tych wyczuwalne zdaje się być też echo teorii Witkacego: dzieło sztuki „jest jak szczepionka, której zastrzyk powoduje powstanie w organizmie antytoksyn, uczuć metafizycznych”³¹. Bliskie są one także poglądom Ozenfanta, który w swojej książce podkreślał obecny w doświadczeniu sztuki moment oderwania, „metafizycznego” zdumienia i wyniesienia ponad realność, w rezultacie zaś stwierdzał, że nadrealizm w swojej koncepcji *surréalité* nie zaproponował niczego nowego ponad to co wniosły wcześniejsze nowoczesne kierunki³².

W stanowisku Brzękowskiego jako krytyka zauważyć można pewną dwoistość – porządkując i we właściwy sobie lakoniczny sposób charakteryzując tendencje sztuki nowoczesnej, istotne miejsce przyznaje on nurtom geometrycznym, opartym na założeniach abstrakcji i konstrukcyjnego rygoru; jednocześnie jednak jego własne sympatie i zainteresowania zdają się skłaniać

²⁷ Idem, *Kilometraż*, s. 6.

²⁸ Ibidem. Uznanie nieświadomych źródeł poetyckich asocjacji równoważy akcentowane przez niego pojęcie „budowy”, którym w *Poezji integralnej* Brzękowski zastępuje bardziej rygorystyczne Peiperowskie pojęcie „konstrukcji”. Podkreśla ono obecny w pracy twórczej biegun świadomej kontroli: „spontaniczność asocjacji [ma być] kontrolowana przez świadomą twórczą pracę”. Jan Brzękowski, *Poezja integralna...*, s. 44.

²⁹ Por. Marian Bielski [Tadeusz Peiper], *Fernand Léger*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 12.

³⁰ Jan Brzękowski, *Kilometraż*, s. 5.

³¹ Ibidem, s. 6.

³² Amédée Ozenfant, *Art. Bilan des arts modernes en France*, Paris 1928, s. 134.

w większym stopniu ku asocjacyjnej poetyce dzieł Arpa czy Maxa Ernsta. W pracach tego ostatniego „tarcie wyobrażeń” natrętnych i różnorodnych uznaje on za plastyczny odpowiednik Bretonowskiej *écriture automatique*, poparty jednak „silnym wycuciem formy”³³. W twórczości Arpa ceni zarówno właściwy jej dadaistyczny humor, jak i niezwykłą prostotę jego „geometrycznych” reliefów i rzeźb. Arp – pisał Brzękowski – „nie jest ani dadaistą, ani surrealistą, ani tzw. artystą abstrakcyjnym, będąc zarazem nimi wszystkimi. (...) Pociągają go kontrasty form i kolorów, kontrasty form organicznych zanurzonych w nieskończonej przestrzeni. Reliefy Arpa żyją dzięki zestawieniom otwartej szarości i bieli z czarnym tłem. Rzeźby z drewna rodzą się z tej samej woli kontrastów: form jasno określonych i otaczającej przestrzeni (...) pociągają go jednak także wspomnienia, obrazy i myśli”, konkretyzujące się w rzeźbach siłą poetyckich, symbolicznych skojarzeń³⁴. Prace Arpa, przeniknięte atmosferą zmysłowości i snu – ów „świat wąsaty i pępkowaty, nawiązujący nowe kontakty z Marsem” – stanowiły według Brzękowskiego odrębne i oryginalne osiągnięcie, przekraczające ramy gotowych doktryn³⁵.

Dystans wobec zbiorczych etykiet („izmów”) wydaje się u Brzękowskiego – podobnie jak u Arpa i Lissitzky’ego – wynikać z poczucia ich nadmiaru i dewaluacji, a także z przeświadczenia, że pozorują one odrębność i spójność tam, gdzie – jak w przypadku surrealizmu – dostrzec można ukrytą ciągłość i zarazem wielość zróżnicowanych dążeń. Nakładało się na to też przekonanie, że „kult nowości”, „wstręt do tego, co było i jest” to postawa coraz mniej zasadna i aktualna. „Nowe kierunki – stwierdzał Brzękowski – nie są już dziś nowymi, Marinetti zasiada wraz ze «starymi» w Akademii, gdy Picasso staje się równie oficjalną osobą, jak Watteau czy Matejko”³⁶. Picasso, a właściwie otaczający go poklask i prezentowany przezeń typ artystycznej postawy, stał się obiektem ostrej krytyki w ostatnim, trzecim numerze „L’Art Contemporain”. Obok tekstu Waldemara George, który ganił „picassolatrię”, a samemu Picassowi zarzucał swoisty „aleksandryzizm”, „manieryzm”, „prestidigitatorstwo” i twórcze znużenie³⁷, Brzękowski zamieścił tam własny obszerny artykuł *Przeciw Pikassowi*. Doceniając – na poły ironicznie – „historyczne zasługi” Picassa jako twórcy kubizmu (kierunku, który „zatriumfował, stał się powszechnie uznanym i prawie oficjalnym”³⁸), autor *Poezji integralnej* piętnował swoisty kult „geniuszu” i artystycznego „temperamentu”, jakim malarz ten się otoczył przy wydatnym udziale pochlebnej krytyki. „Trudno nam nie wypowiedzieć się – pisał – przeciw temu Picassowi, którego wizerunek duchowy zaciemnia dziś dobra setka entuzjastycznych monografii, przysłaniając tę legendarną postać «mistrza z Malagi» mdłymi

³³ Jan Brzękowski, *Malarstwo Maxa Ernsta...*, s. 297–298; idem, *Hans Arp*, Łódź 1936, s. 4.

³⁴ Idem, *Hans Arp...*, s. 3–4.

³⁵ Ibidem, s. 4. Por. Jan Brzękowski, *Nowa sztuka na zachodzie...*, s. 288–289.

³⁶ Jan Brzękowski, *Kilometraż 2*, s. 52.

³⁷ Waldemar George, *P. P. C.*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 99.

³⁸ Jan Brzękowski, *Przeciw Pikassowi*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 103.

kadzidłami mglistych pochwał³⁹. Do tego dochodził zarzut widocznego w aktualnej twórczości Picassa, usilnego „wyszukiwania” tego co „nowe”. „Ta chęć wiecznej awangardowości powoduje (...) karkołomne skoki, które mają na celu utrzymanie się na fali za wszelką cenę”. Nowości te są, jak zauważał Brzękowski, często pozorne i noszą rysy plagiatorstwa: „Picasso jest naturą niezwykle łatwo chłonną. Wrażenia wzrokowe, jakie otrzymuje przy zwiedzaniu wystaw i galerii, zepchnięte w podświadomość, muszą przychodzić do głosu ilekroć zabiera się do pracy. Dlatego dzieła Picassa stanowią coś w rodzaju antologii współczesnego malarstwa – przypominają dzieła innych autorów...”⁴⁰ Według Brzękowskiego owa aura „awangardowości” i mit „artystycznego temperamentu” sprawiają, że bezkrytycznie przyjmuje się prace Picassa, które są artystycznie słabe i mogłyby raczej uchodzić za przejaw „twórczej niedyspozycji”.

Artykuły na temat Picassa zamieszczone „L'Art Contemporain” były rzadkim głosem krytyki w morzu wypełniających ówczesną francuską prasę komplementów pod adresem tego malarza. Podobną ironiczną opinię na temat „picasizmu” można znaleźć we wspomnianej książce Ozenfanta, we fragmencie w którym zarzucał on Picassowi powierzchowne szukanie „niespodzianek” i ironizował z banalnej retoryki opiewających go artykułów.⁴¹ Dystans wobec „kultu geniusza” byłby więc kolejnym momentem „wspólnym” w myśleniu Brzękowskiego i Ozenfanta – rewersem cenionego przez nich obu artystycznego rygoru i dyscypliny. Figura Picassa jako uosobienie indywidualnego artystycznego sukcesu, który okazuje się w istocie artystycznym przekleństwem, powraca również w pochodzącej z końca lat trzydziestych powieści Brzękowskiego *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*:

To straszne być Picassem – zauważa kochanek Perdity, młody literat Alfred Feuerstein – Czego można jeszcze pragnąć... czy sztuka bez idei ogólnej, która służy tylko do osiągnięcia pewnego osobistego celu może wystarczyć jednostce jako motor twórczy? (...) czy może zachęcić artystę do tworzenia? Zwłaszcza artystę, który już niczego w dziedzinie sztuki nie może pragnąć. Tzn. żadnego postępu, żadnego kroku naprzód⁴².

Perdita, studentka Académie Moderne Légera i Ozenfanta, nie mogłaby się z nim nie zgodzić.

Zdystansowanie się do Picassa było gestem sprzeciwu wobec efekciarstwa i „arlekinady” – w pewnym sensie kolejnym awangardowym gambitem, w żadnym razie zaś nie miało wspierać negatywnych opinii o artystycznej nowoczes-

³⁹ Ibidem. Opublikowana równolegle francuskojęzyczna wersja artykułu nosiła łagodniejszy tytuł: *Bonsoir M. Picasso*.

⁴⁰ Ibidem, s. 104.

⁴¹ Zob. Amédée Ozenfant, *Art...*, s. 89–100.

⁴² Jan Brzękowski, *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1961, s. 40.

ności. Podkreślał to zamieszczony w „L’Art Contemporain” dopisek, skierowany do polskiego czytelnika, w którym uprzedzając możliwe dezinterpretacje tekstu *Przeciw Pikassowi* Brzękowski wprost „zabraniał” użycia go jako argumentu przeciwko „Nowej Sztuce”⁴³. Znamienna wydaje się w tym względzie różnica między zjadliwym pamfletem Waldemara George’a (opublikowanym zresztą tylko po francusku), gdzie kult „geniuszu” Picassa krytykowany był jako przejaw skrajnego indywidualizmu – jako kulminacja nowoczesnej tendencji, którą sam ten autor uważał za zgubną (i której przeciwstawił uniwersalistyczny „humanizm”), a podejściem Brzękowskiego, dla którego krytyka Picassa była w gruncie rzeczy przedłużeniem walki z romantyczną wizją artysty, z pokusą twórczej „intuicji i rutyny”. Pisząc o „wybuchowym temperamencie” „mistrza z Malagi” Brzękowski widział w nim refleks czegoś niebezpiecznie znajomego – coś co przypominało „młodopolski bezwstyd uczuciowy, niezrównoważenie i kult natchnienia”⁴⁴. Odrzucając je, wybierał awangardowy etos, wymagający świadomej „pracy artystycznej”, poszukiwania „twórczej metody”, z dala od oczekiwania publicznego poklasku.

Zwracając uwagę na proces „standaryzowania się” nowej sztuki oraz na sukces i uznanie, jakie zdobyli sobie niektórzy twórcy⁴⁵, autor *Kilometraży* rozumiał, że kontynuacja awangardowych poszukiwań nie może się już opierać na szumnych zerwaniach i hasłach. Spod awanturycznej historii awangardowych „izmów”, podobnie jak inni artyści w tym czasie, próbował wydobyć długofalowe linie „ewolucji” sięgające wstecz do odległych epok i wzorów. Od ich refleksyjnego przyswojenia i przepracowania uzależniał możliwość dalszego rozwoju – indywidualna swoboda wyrazu i zniuansowanie poszukiwań nie miały bowiem oznaczać utraty wszelkiej orientacji.

BIBLIOGRAFIA

- Arp Hans, El Lissitzky, *Die Kunstisten, 1914–1924*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich–München 1925.
- Brzękowski Jan, *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1961.
- Brzękowski Jan, *Hans Arp*, collection „a.r.”, Łódź 1936.
- Brzękowski Jan, *Kilométrage de la peinture contemporaine (1908–1930)*, Libraire Fischbacher, Paris 1931.
- Brzękowski Jan, *Poezja integralna*, biblioteka „a.r.”, Warszawa 1933.

⁴³ „Nasze wystąpienie przeciw Picassowi mogłoby wywołać w kraju niepowołane komentarze, pochodzące od patentowanych i zaprzysiężonych wrogów Nowej Sztuki (...) Podkreślamy: występujemy przeciw Picassowi w imię idei rygoru i dyscypliny moralnej, a przeciw natchnieniu i temu co jest w nim z zeszłego stulecia. Zabramy wrogom Nowej Sztuki przekręcania celów i faktów.” J[an] B[rzękowski], *Nasze wystąpienie przeciw Picassowi*, „L’Art Contemporain” 1930, nr 3, s. 104.

⁴⁴ Jan Brzękowski, *Przeciw Pikassowi*, s. 104.

⁴⁵ Idem, *Nowa sztuka...*, s. 287.

- Brzękowski Jan, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór i oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i Paryżu: wspomnienia i szkice*, PIW, Kraków 1975.
- „Documents Internationaux de l’Esprit Nouveau”, red. Paul Dermée, Michel Seuphor, 1927 [wydanie faksymilowe: Jean Michel Place, Paris 1977].
- Irzykowski Karol, *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.
- Korcala-Delaperrière Maria, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 2, s. 83–108.
- „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, red. Jan Brzękowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, nr 1–3, 1929–1930.
- Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa*, w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. Tadeusz Kłak, Archiwum Literackie, t. XXIV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Ozenfant Amédée, *Art. Bilan des arts modernes en France: littérature, peinture, sculpture, architecture, science, religion, philosophie. Structure d’un nouvel esprit*, Édition Jean Budry&Cie, Paris 1928.
- Peiper Tadeusz, *Fernand Léger*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 12–14.
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Wójtowicz Aleksander, *Cogito i „sejsmograf nieświadomości”. Proza pierwszej awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010.

„BETWEEN THE ISMS” – JAN BRZĘKOWSKI AS A CRITIC AND THEORIST OF MODERN ART

By the late 1920s in Europe new art directions were regarded as already completed phenomena, a part of “avant-garde tradition.” Such views were expressed by Jean Arp and El Lissitzky’s in their book *Kuntismen* (1925), and by Amédée Ozenfant’s in *Art. Bilan des arts modernes en France* (1928). Similar opinions were also voiced by Jan Brzękowski, a Polish poet and critic, who regarded this time as a period of “establishing certain values” rather than new breakthroughs.

In this article I discuss Brzękowski’s strategies as a spokesman of modern art, an intermediary between the Parisian artworld and Polish avant-garde, an author connected with constructivism (a member of “a.r.” group), and also with surrealist circles in Paris. My main focus is his magazine “Sztuka Współczesna – L’Art Contemporain” (1929–1930) and his series of articles “Mileages,” in which he summarizes the developments of modern art. Conscious of the “wearing up” of avant-garde ideas and critical about seeking “novelty” for its own sake, Brzękowski tried to establish a progressive position based on the idea of formal discipline and creative construction. While rejecting a mimetic conception of art, he argued for abstract artistic form that would be “anchored to the bottom of life,” thus emphasizing the *interplay of abstract and figurative elements and their dialectic*.

Keywords

avant-garde, art criticism, surrealism, abstract art, Jan Brzękowski, art magazines, L’Art Contemporain (Sztuka Współczesna)