



Biserka Rajčić

KRAKOVSKA AVANGARDA

Krakovska avangarda je kao grupa pesnika, prozaika, dramskih pisaca, kritičara i teoretičara književnosti i umetnosti delovala od 1922-1923. do 1926-1927. godine u okviru krakovskog časopisa *Skretnica (Zwrotnica)*. Predvodio ju je Tadeuš Pajper, glavni teoretičar i pisac programa *Grad. Masa. Mašina*, jedini urednik časopisa, vođ jedinog novatorskog pokreta koji je u detalje razradio svoj književni program. Slogan Krakovske avangarde je naglažio: *Minimum reči, maksimum sadržaja*, mada su u prvim brojevima *Skretnice* objavljivali i formisti Hvistek i Vitkjevič, i futuristi Jasjenjski, Čiževski, Mlodoženjec, Stern. Po svoj prilici zbog određenih sličnosti: borbenosti, dinamizma, sklonosti ka promenama, upražnjavanju novih stilova i formi, posezanju za tabu tematikom, korišćenjem novih izražajnih sredstava. A i pre nego što je osnovao časopis i grupu Pajper je, vrativši se iz inostranstva sa specijalizacije u Nemačkoj, Francuskoj i Španiji, počeo da saraduje s futurističkim časopisom *Nova umetnost* koji je prestao da postoji nakon drugog broja, što ga je po svoj prilici navelo da osnuje svoj.

U sastav grupe ulazili su Tadeuš Pajper, Juljan Pšiboš, Jan Bženkovski, Jalu Kurek, Adam Važik i slikar, fotomontažista, tvorac eksperimentalnih filmova Kazimjež Podsadecki koji je bio povezan i sa konstruktivistima i unizmom Stšeminjskog. Njene osnovne premise su bile: antiromantizam, antisentimentalizam, „prezentizam“, konstruktizam, forma, kult savremene civilizacije ili 3 x M (*Grad. Masa. Mašina*), kult novine, tretiranje umetnika kao arhitekta, graditelja iskaza, rečenica, ekvivalentizacija osećanja, odnosno da je „slika“ ekvivalent osećanja, metafora izražajno sredstvo nove, poetske stvarnosti, približavanje ritma poezije ritmu proze, korišćenjem sistema „rascvetavajuće poeme“, ekonomičnost poetskog jezika, intelektualna disciplina jezičke građe, nova tipografija...

Grupa je formulisala ideal rigorozno disciplinovane poezije, kao svrshodne intelektualne konstrukcije. Suprotstavljala se neposrednoj ekspresiji lirskog iskaza „poetskim ekvivalentima“ i „pseudonimima“. Posebnu ulogu je dodeljivala metafori koja se zasnivala na pojmovno „udaljenim“ asocijacijama, dinamizaciji i kondenzaciji stila, funkcionalno izdiferenciranom ritmu i nepravilnim rimama, odbacujući romantičarsku i mladopoljsku tradiciju na koju se nadovezivao ekspresionizam. Njen program je imao za cilj uspostavljanje veza sa urbanističko-tehničkom civilizacijom XX veka, koja je, po mišljenju zvrotničana, promenila obličje sveta kako u civilizacijsko-tehničkom tako i društvenom smislu. Tako da su zvrotničani smatrali da je čovek dužan da učestvuje u tom velikom procesu promena. To učešće je trebalo da obuhvati sve oblasti života, da promeni čovekovu osećajnost, osećanja i maštu. To ih je ispunjavalo radosnim optimizmom, jer je idealan model takvog sveta bilo društvo tretirano kao savršeno delujući organizam, jednorodna „masa“. Međutim, takvo delovanje mora odbaciti sve individualno pa i nadahnuće, slobodnu igru mašte, prema tome donekle i tradicije na koje su se nadovezivali savremeni umetnički

pravci poput Skamandera, ekspresionizma i futurizma. Pomenute formalne premise Pajper je izneo u teorijskoj knjizi *Nova usta* objavljenoj 1925. i pesničkoj zbirki *Ovuda* 1930. godine. One su nalagale da umetnik, pre svega pesnik, treba da bude konstruktor, zanatlija, radnik, „graditelj rečenica“, s obzirom da je poezija „svesno konstruisanje lepih rečenica“, rečenica koje su „ekvivalenti osećanja“, tvoreni pomoću savremenih metafora koje konstruišu novu pesničku stvarnost i obavezuju sve članove grupe. Držeći se tog načela negirali su u poeziji osećanja bilo koje vrste. Odnosno, nameravali su da stvaraju „poeziju intelektualnih konstrukcija“, a ne „poeziju srca“. Trebalo je da ta poezija bude kreativna i da rezultira jedinstvenim konstrukcijama koje nemaju ekvivalente u realnom svetu. Što je bilo u priličnoj meri uslovljeno tadašnjom filozofijom (psihoanaliza, bihejviorizam, egzistencijalizam, fenomenologija, katastrofizam) i novim umetničkim pravcima (dadaizam, ekspresionizam, futurizam, nadrealizam). Da li je u praksi bilo tako? Da li je moglo da bude? U priličnoj meri je bilo. Najviše u Pajperovoj i ranoj Pšiboševoj poeziji u kojoj su na krajnje nov način opisivali grad, nova tehnička i tehnološka otkrića i dostignuća, proletarijat kao novu društvenu klasu, „lepotu rada radnika“, snagu i dinamizam mašina koje zamenjuju iscrpljujući rad ljudi i predstavljaju njihovu svetlu budućnost.

To je trajalo otprilike desetak godina, koliko i grupa izvotnjičana. Posle tri objavljene zbirke, *A*, *Žive linije* i *Jednom* Pajper prestaje da piše poeziju koja je težila maksimalnoj sažetosti i kondenzovanosti značenja, pod sloganom: Minimum reči, maksimum značenja, a ostali članovi grupe vremenom prestajali su da se strogo pridržavaju polaznih premisa i počinjali da menjaju tematiku i formu svoje poezije. Između ostalih Pšiboš koji je u početku, u vreme pisanja zbirki *Šrafovi* (1925) i *Oberučke* (1926) smatrao da „stih treba da se sastoji od poenti“, da je metafora osnovno izražajno sredstvo, za vreme i posle Drugog svetskog rata razočaran urbanom civilizacijom i tehnikom, svet mašina zamenjuje svetom kulture i prirode. Naravno, i dalje negujući i razvijajući metaforu kao osnovno izražajno sredstvo, prevodeći Pajperovu teoriju poezije na jezik pesničke prakse. Tako da je do kraja ostala intelektualna. Pšiboš je čak u vreme socrealizma ostao u ulozi pesnika koji kontroliše osećanja u stvaranju pesme. Kako je bio blizak s konstruktivistima, sa Stšeminjskim, Kobro i Staževskim, odnosno sa grupom a.r. težio je „stvaranju sveta savršenijeg od realnog“. Njegova kreativnost proizilazila je iz uverenja da pesnik stvara svet iznova u jezičkom materijalu. Savršen primer za ovu tvrdnju predstavljaju njegove pesme na temu katedrale iz zbirke *Jednačina srca* (1938). U njima nalazimo veoma originalne i tipično pšiboševske metafore koje i danas iznenađuju neponovljivošću poetske slike. Tvorac je i tzv. višespratne metafore koju je primenjivao u zbirkama *Iznad*, *U dubini šuma*, *Povratni put*, *Vertikalna projekcija*, *Najmanje reči*, *Svetlosno oruđe*, *Provera celovitosti*, *Više od manifesta* i dr. koju je teorijski obrazlagao u tekstovima iz knjiga *Linija i žagor*, *Smisao poezije* i *Zapisi bez datuma* koje je objavio posle Drugog svetskog rata, iako je većina tekstova napisana pre. Pored metafore na originalan način primenjivao je elipsu koja je, po njemu, pogodovala ekonomskoj disciplini stiha. S obzirom na krajnju doslednost nije mu bilo lako da izabere životni i stvaralački put, jer se slično Pajperu, svom velikom učitelju, opredelio da zauvek ostane „beskućni vlasnik snova“. Kao što su to bili i avangardni francuski pesnici zahvaljujući kojima se tokom dvogodišnjeg boravka (1937-1939) u Parizu, kako sam kaže, u priličnoj meri „iskristalizovao“.

Značajnu ulogu u okviru Krakovske avangarde odigrao je i Jalu Kurek (pravo ime Frančišek Kurek), pesnik, prozni pisac, književni i filmski kritičar, urednik časopisa *Linija* (1931-1933) koja je pokušaj nastavljanja II serije *Skretnice*. Studirao je polonistiku i romanistiku u Krakovu. Boravio je na specijalizaciji u Napulju, gde se susreo s italijanskim futurizmom. Po povratku u Poljsku počeo je da prevodi poeziju italijanskih futurista, da piše o njima. Sprijateljio se i sa Marinetijem, čak uspeo da ga dovede u Krakov i Lavov. Pisao je i eksperimentatorsku prozu, posebno u romanima *Ko je bio Andžej Panjik* (1931) i *Grip mahnita u Napravi* (1934). Bavio se i pozorištem i filmom. Kako na planu stvaralaštva tako i teorije i kritike. 1933. godine snimio je jedan od prvih eksperimentalnih filmova *OR (Obračunavanje ritma)* koji je sačuvan i može se videti na stalnoj postavci u Narodnom muzeju u Krakovu. Što se avangardne poezije tiče, najdosledniji Krakovskoj avangardi je bio u zbiricama *Žega* (1925) i *SOS (Spasi naše duše)* (1927, u izdanju *Skretnice*) koje je napisao u slobodnom stihu, pridržavajući se Pajperovog programa.

Još značajniju ulogu imao je Jan Bženkovski, pesnik, prozni pisac, književni kritičar i teoretičar koji je takođe u Krakovu studirao polonistiku i romanistiku, a 1925. postao saradnik *Skretnice* i član Krakovske avangarde, objavljujući poeziju, prozu, teorijske članke i kritiku, među kojima se ističu zbirke *Bilo* (1925, u izdanju *Skretnice*) i *Na katodi* (1928). Napisao je i nekoliko eksperimentalnih romana, *Psihoanalitičar na putovanju* (1929), *Bankrotstvo prof. Milera* (1931), *24 ljubavnika Pedride Lost* (1939). Nakon odbrane doktorata 1928. je oputovao u Francusku, gde je ostao do kraja života. Radio je kao dopisnik brojnih poljskih novina i časopisa, a poduhvatio se i izdavanja avangardnog dvojezičnog časopisa *L'Art Contemporain-Sztuka Współczesna (Savremena umetnost)* (1929-1930) u Parizu, sa Nadeždom Vandom Hodasevič-Grabovskom, kasnije Ležeovom ženom, u kojem su saradivali poljski i francuski avangardni umetnici, pisci i slikari. Iz materijalnih razloga uspeo je da objavi samo tri broja koja su veoma značajna za neposredno uspostavljanje kontakta Poljaka s evropskom avangardom. Zahvaljujući časopisu i kontaktima sa slikarima uspeo je da dođe i do veoma vredne kolekcije slika najznačajnijih slikara toga vremena koju je poklonio Narodnom muzeju u Krakovu, kao i da mnogi od njih ilustruju njegove zbirke pesama i prozna dela koja se takođe nalaze u sastavu krakovske kolekcije. Sa Staževskim od 1929. pomagao je Stšeminjskom u sakupljanju slika pariskih umetnika za tzv. Kolekciju savremene umetnosti lođskog Gradskog istorijskog i umetničkog muzeja Julijana i Kazimježa Bartoševića koja se od 1931. naziva Međunarodna kolekcija savremene umetnosti, koja je po vremenu nastanka drugi muzej avangardne umetnosti u Evropi. Stšeminjski ju je počeo formirati po ugledu na iskustva ruske postrevolucionarne avangarde i poljskih grupa Blok i Praesens. U prvoj fazi posebno su mu pomogli umetnici iz krugova Cercle et Carré i Abstraction i lično Žan Arp i Mišel Sefor. Od 1931. radovi i domaćih i stranih umetnika stizali su u kolekciju sistematski. Za vreme Drugog svetskog rata kolekcija je pala u ruke Nemaca i u priličnoj meri je razgrabljena, a neka dela su kao „jevrejska“ uništena, naročito skulpture. Prema predratnom inventaru nedostaje 225 dela, između ostalih Pikasove slike. Posle rata počinje da se obnavlja. Dobila je legate i velikih poljskih umetnika, Stšeminjskog, Kobro, Hilera i mnogih drugih, između ostalih dela više jugoslovenskih umetnika. Dobila je i nov smeštaj u Palati fabrikana Poznanjskih, a nedavno novu zgradu u jednoj od sačuvanih lođskih fabrikantskih palata. I dalje se naziva Muzej umetnosti,

sačuvavši prvobitni izgled Neoplastične sale prema projektu Stšeminjskog, u koju je prvobitno kolekcija bila smeštena.

Sarađivao je intenzivno i sa *Linijom* (1931-1933), koju je uređivao Jalu Kurek. Bio je i član lođske konstruktivističke grupe a.r. („revolucionarna avangarda“, a prema nekima „prava avangarda“, 1929-1936), koju su činili slikari i vajari Stšeminjski, Kobro i Staževski, tesno povezani sa *Skretnicom*, naročito sa Pajperom i Pšibošem, objavljujući reprodukcije svojih dela u *Skretnici* i ilustrujući zbirke skretničana. Posle Drugog svetskog rata pisao je i na francuskom. Iako jedan od najdoslednijih saradnika Pajpera pokušao je teorijski da obrazloži avangardnu umetnost, nazivajući je integralnom i metarealnom. Tako da neki kritičari i teoretičari taj pokušaj tretiraju kao novi pravac, nazivajući ga integrizmom i metarealizmom. Vremenom se udaljio od konstruktivizma, a približio nadrealizmu, s obzirom na bliske kontakte s Bretonom i drugim nadrealistima. U tom smislu zanimljivi su njegovi tekstovi o oslobođenoj mašti i asocijativnoj poeziji, pogotovu što ih je ilustrovao vlastitom poezijom u tom duhu.

Saradnik *Skretnice* i član Krakovske avangarde bio je i Adam Važik (pravo ime Adam Vagman), pesnik, prozni pisac, esejista, izvrstan poznavalac francuske i ruske avangarde i prevodilac francuske i ruske avangardne poezije. 1924-1925. godine bio je jedan od urednika *Almanaha Nove umetnosti*, glasila varšavskih futurista. Takođe mu je bila bliska poetika francuskog nadrealizma i kubizma, što ilustruju njegove pesničke zbirke *Semafori* (1924) i *Oči i usta* (1926). Kasnije je radije pisao prozu, da bi se posle Drugog svetskog rata priklonio i socrealizmu, pa 1956. ponovo, razočaran u komunizam, umerenoj avangardi, u zbirkama: *Poema za odrasle*, *Lavirint*, *Vagon*. Više teorijski nego stvaralaštvom, u vezi s čim treba istaći njegove knjige: *Pitanje ukusa*, *Igra i iskustvo*, *Neobična istorija avangarde*, *Amfion*. *Razmatranja poljskog stiha*, *Književni eseji*.

Bez obzira na konačni zaključak o Krakovskoj avangardi, pre svega da je trajala relativno kratko, nemoguće je ne reći da je više od bilo kojeg drugog avangardnog pravca uticala na nastanak i dostignuća Druge avangarde, posebno na Lublinsku avangardu i vilnjanske Žagare, kao i na posleratnu poljsku poeziju stvaranu posle 1956. godine.

Pajperova književna ideologija veoma je uticala i na pojavu časopisa *Meteor*, organa istoimene pesničke grupe koja se od 1928. rukovodila sloganom „konstruktivnog metaforizma“. Na povezivanju sa *Skretnicom* veoma je radila pesnikinja Mila Elinuvna. Međutim, kao i većina časopisa toga tipa uspeo je da objavi samo tri broja, posle čega se priključio časopisu *Kvadriga*.

Početakom 1928. godine počeo je da izlazi i *Głos Literacki* (*Književni glas*) koji je takođe ispoljavao bliskost s Krakovskom avangardom. Osnovao ga je i uređivao Juzef Podhalič. Izlazio je kao dvonedeljnik oko dve godine. Imao je ambicije da predstavlja mlade pisce, koje je već kao grupa predstavljala *Kvadriga*. Pajper ga je podržavao objavivši u njemu nekoliko priloga, između ostalih tekst „Umetnost i proletarijat“ i dramu *Šesta! Šesta!* Sa časopisom je sarađivao i Pšiboš, vodeći u njemu žestoku polemiku naslovljenu sa „Protiv fraza u poetici“ koju je kasnije nastavio u II seriji *Skretnice*. Kao dopisnik iz Pariza sa njim je sarađivao i Bženkovski, pišući o književnom i umetničkom životu Francuske. Između ostalog prvi je u Poljskoj pisao o ranoj poeziji francuskih nadrealista. Pisao je i o najnovijim izložbama, posebno zanimljivo o izložbi italijanskih futurista u Parizu. Kada je osnovao svoj

časopis *Savremena umetnost* pisao je informativne članke o *Književnom glasu*. Ohrabren njima njegov urednik Podhalič je odlučio da od marta 1929. objavljuje pojedine sveske časopisa na francuskom, pod naslovom *La Voix Littéraire*, međutim skamandrovci su onemogućili njegovo izlaženje.

U to vreme rađa se ideja o osnivanju još jednog avangardnog mesečnika koji bi se zvao *Europa (Evropa)*, čiji bi glavni urednik bio Stanislav Bačinjski, a likovni Vladislav Stšeminjski. Kako sam naziv sugeriše trebalo je to da bude časopis celokupne poljske avangarde i da je predstavlja i u inostranstvu.

Bačinjski je već sarađivao s konstruktivistčkim časopisom *Praesens*, pišući među prvima tekstove o nadrealizmu. Međutim došlo je do sukoba interesa, jer je u isto vreme u Parizu Bženkovski objavljivao časopis *Savremena umetnost* koji je takođe imao ambicije da bude „časopis celokupne avangarde“. Sukob ova dva časopisa doveo je do toga da oba prestanu da izlaze. Kako je još uvek vladalo interesovanje za avangardu mlađi skretničani i konstruktivisti su odlučili da osnuju grupu a.r. (poezija, likovne umetnosti, arhitektura), u čiji sastav su ulazili Stšeminjski, Kobro, Staževski, Pšiboš, Bženkovski i Kurek koja je takođe kratko trajala, mada je dala veoma značajne književno-likovne rezultate, posebno na planu Biblioteke a.r., mada je i tu dolazilo do ozbiljnih sukoba između likovnih umetnika i pisaca, iako su im shvatanja umetnosti, insistiranje na strogo pridržavanju teorijskih premisa bili veoma bliski.