

MARTA BARON-MILIAN Uniwersytet Śląski, Katowice

AWANGARDOWE KOLEKTYWY ANATOLA STERNA

Jestem pokryty miliardem ust
zorganizowanym proletariatem komórek
buntem gardzieli.

Ten tłum szalejących bachantek – to centymetr mej skóry

– takimi słowami Anatol Stern zamyka opublikowaną w 1925 roku *Europę*, swój najsłynniejszy poemat¹. W intensywnym i niepokojącym obrazie podmiotu skupiającego w sobie mnogość zbuntowanych głosów, osobliwie zorganizowanych w „komórkowej” współpracy, Stern stawia czytelnika – analogicznie do wielu innych swoich tekstów – przed problemem kolektywu i kolektywnych możliwości poetyckiego głosu. Pisze te słowa jako były futurysta, ugruntowany już na pozycjach lewicowych, o władnięty niewątpliwie rozwijaną chociażby rok wcześniej na łamach periodyku „F24. Almanach Nowej Sztuki” ideą „artysty kolektywnego”², która w świetle treści zawartych w poemacie *Europa* jawi się jako koncept organiczny. Jeśli „artystą kolektywnym” miało być – zgodnie ze stwierdzeniem Stefana Kordiana Gackiego z pierwszego numeru czasopisma – „społeczeństwo”³, obraz ten byłby zarazem wizją uspołecznienia sztuki i organicystyczną fantazją o „zorganizowanym proletariacie komórek”, które składałyby się na dziwne, gniewne ciało „artysty kolektywnego”. Jak jednak mogłoby się to dokonać? Wiemy na ten temat niewiele, zaledwie tyle, ile odsłania przed nami niezwykła metafora Sterna.

„Oto moment kolektywu w Nowej Sztuce!”⁴

Tak pojmowany „artysta kolektywny” – ukształtowany na mocy zniesienia granicy między życiem a sztuką, ulepiony z awangardowych wyobrażeń o sztuce w służbie proletariatu, fantazmatów o „pracownikach Nowej Sztuki” i o ich zwartych szeregach na „froncie”⁵ walki o przyszłość – pozostaje nigdy niezrealizowanym projektem

¹ A. Stern, *Europa* (1925). W: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A. K. Waśkiewicz. Kraków 1986, s. 206.

² Zob. m.in. S. K. Gacki, *Sztuka ludzka*. „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 15. – A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*. Jw., nr 2, s. 46.

³ Gacki, *op. cit.*, s. 15.

⁴ Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, s. 46.

⁵ Redakcja, *Front Nowej Sztuki*. „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 2.

awangardy. Pracuje on wszakże wyjątkowo intensywnie, przez krótki czas napędzając ideę awangardowej współpracy, współdziałania twórczego, kooperacji artystycznej. Koncepcja „artysty kolektywnego” dochodzi do głosu na łamach małego awangardowego periodyku – stanowiącego jeden z najważniejszych ośrodków awangardowej współpracy – efemerycznego, prowizorycznego, niekomercyjnego, antyhierarchicznego bytu, za pośrednictwem którego jednoczą się pisarze jako „pracownicy Nowej Sztuki”, by niebawem znów się rozperzchnąć. W tamtym momencie budują wszelkie spójną narrację, odzwierciedlającą w tym konkretnym przypadku zarazem – czytamy u Aleksandra Wójtowicza – „logikę integracji i dezintegracji, kryzysu i nowego początku”⁶. Sama idea kolektywności oddziałuje natomiast na najróżniejsze praktyki artystyczne: zbiorowe i indywidualne, grupowe i sieciowe, eksperymentalne i zaangażowane.

Kolektywne marzenie o zmianie świata za pośrednictwem sztuki – to niewątpliwie właściwość, która łączy wszystkie awangardy. Moc tego utopijnego marzenia jest siłą nośną ich działań i siłą spajającą ich relacji, formujących się wokół podobnych celów wyznaczanych praktyce artystycznej, traktowanej jako wspólna sprawa. Zorientowane na ponadjednostkowy cel awangardowe kolektywy i wspólnoty artystyczne z początku XX wieku oparte na więziach zawiązują się na wiele sposobów, których mnogość, różnorodność i złożoność niespotykana w innych momentach historycznych, stwarza zarazem możliwość głębokiego wglądu w formy kolektywności artystycznej, wspólnot twórczych i łączących je relacji.

Niewątpliwie idee i praktyki awangardowej współpracy badane w kontekście literatury polskiej ujawniają styczność z momentem historycznym, w którym się formują. Jeśli narodziny polskich ruchów awangardowych łączą się w czasie z ponownymi narodzinami polskiego państwa po 1918 roku, formy kooperacji artystycznej zawiązywane w ramach awangardy muszą pozostawać w szczególnym kontakcie z intensywną publiczną dyskusją o kształcie narodowej wspólnoty, formujących się w nowej sytuacji stosunkach społecznych oraz możliwościach jednoczącego działania na rzecz odbudowy państwa. Ten historyczny kontekst odzyskanej niepodległości, a także związanej z nim euforii społecznej – w świetle której wyjątkową istotność zyskują wszelkie działania kolektywne i wspólnotowe – wyznaczają w Polsce społeczne i polityczne ramy dla awangardowego odchodzenia od indywidualistycznego myślenia o sztuce na rzecz myślenia ponadjednostkowego oraz kształtowania się polskiej awangardy w bardziej odmiennych kontekstach politycznym i społecznym, niż ma to miejsce w przypadku innych awangard europejskich po pierwszej wojnie światowej. Wzrost nastrojów narodowych wiąże się także ze zmianą sytuacji wspólnot mniejszościowych, przekładającą się na publiczny odbiór sztuki tworzonej przez reprezentantów mniejszości, a co za tym idzie – na specyficzny kontekst, w którym dochodzi do formowania licznych mniejszościowych kolektywów artystycznych (żydowskich, polsko-żydowskich, polsko-litewskich). Idee współpracy stają się zatem wówczas dla polskich awangardowych twórców tematem

⁶ A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*. Kraków 2017, s. 65. Na temat formowania się frontu „Nowej Sztuki” badacz pisze szczegółowo także w kontekście idei „lewicy literackiej” oraz konkurujących ze sobą narracji o awangardowej współpracy na rzecz nowej rzeczywistości (*ibidem*, s. 58–68, 109–111).

szczególnie istotnym nie tylko ze względu na dobrze rozpoznane oddziaływania międzynarodowych awangardowych ruchów i grupowości utożsamianej z awangardą, ale także ze względu na lokalny kontekst i wyjątkowy moment historyczny, w którym kolektywność przedstawia się jako idea i praktyka znacząca w perspektywie narodowej i mniejszościowej. Samo pojęcie pojawia się w tekstach twórców polskiej awangardy literackiej stopniowo, a skonkretyzowana już wizja kolektywności w sztuce zaczyna przybierać na sile w związku z coraz wyraźniejszym zajmowaniem przez awangardystów pozycji lewicowych⁷ i klarowania się społecznej utopii awangardy⁸. Jednocześnie od początku wzbudza kontrowersje i prowokuje polemiczne głosy.

Wielokrotnie wskazywano na znamienne sprzeczność związaną z relacją między kolektywnym charakterem awangardowych działań a indywidualną praktyką twórczą, opartą na micie oryginalności⁹, inwencji, wynalazczości, ostatecznie zaś – o czym szeroko pisała Marjorie Perloff – idei pozornie tylko przenicowanego geniuszu¹⁰. Renato Poggioli za jeden z awangardowych „aksjomatów” uznawał to, że awangarda jest wystąpieniem grupowym, natomiast „wszystkie zwyczajowe manifestacje sztuki nowoczesnej, a dokładniej sztuki awangardowej, dają się zidentyfikować jako ruchy”¹¹. Traktując podobne stwierdzenie jako oczywisty punkt wyjścia, Charles Russel przedstawiał krytyczne spojrzenia na awangardową ideę kolektywności:

choćby pojęcie przodującej pozycji jest wzmocnione przez przyłączenie się poety do grupy i chociaż większość awangardowych ruchów eksperymentuje z pewnymi formami twórczości kolektywnej – zasadniczym czynnikiem estetycznej innowacji dla awangardowych pisarzy i artystów pozostaje pojedynczy pisarz i artysta, który rozwija wyróżniający go styl i którego poszczególne dzieła proklamują nowe wizje, nowe języki i nowe przyjemności estetyczne. Owa niepokromiona kreatywność jednostki jest wychwalana przez następujące po sobie fale awangardowych artystów i jakakolwiek próba podporządkowania indywidualnej wyobraźni – czy to ustalonej estetycznej tradycji, czy to przyjętemu z zewnątrz politycznemu programowi – spotyka się niezmiennie z oporem awangardy¹².

Spór ten nie zaczyna jednak wybrzmiewać dopiero po latach w tekstach teoretyków i historyków awangardy, ale toczy się również – można powiedzieć – na gorąco.

⁷ Temat ten omawiany był w kontekście polskiego futuryzmu i awangardy wielokrotnie. Zob. m.in. S. R. Lee, *Trudne przemyśle. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa 1982. – Z. Jarośniński, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej Dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1983. – M. Stępień, *Polska lewica literacka*. Rozdział *Dwie literatury* napisał K. Woźniakowski. Warszawa 1985.

⁸ Zob. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*. Warszawa 1990.

⁹ Jak pisze R. Krauss (*Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. Szuba. Gdańsk 2011, s. 163), ukazując w tym zakresie kolejne sprzeczności: „Jeśli pojęcie awangardy może być rozumiane jako funkcja dyskursu oryginalności, to faktyczna praktyka sztuki awangardowej zazwyczaj ujawnia, że »oryginalność« jest założeniem roboczym, które wynika z powtórzeń i powrotów”.

¹⁰ M. Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago 2010.

¹¹ R. Poggioli, *Teoria awangardy*. W zb.: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*. Red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser. Kraków 2020, s. 20 (przeł. Ł. Kraj).

¹² Ch. Russel, *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*. Przeł. J. Płuciennik. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 168.

W otwartej na gruncie polskim dyskusji sprzeczność: indywidualne–kolektywne, przybiera formę pełnego napięć sąsiedztwa pomiędzy indywidualizmem a uniwersalizmem, kultem jednostki i egotyzmem a „wołą zbiorowości”¹³, przejawami myślenia romantycznego występującego w literackich manifestach w paradoksalnej bliskości z ideami kolektywnej pracy a pozytywistycznymi wizjami organicyzmu i pracy u podstaw¹⁴. Podobną debatę na temat awangardowej kolektywności i indywidualistycznych tendencji prowadzi w 1924 roku na łamach „F24. Almanachu Nowej Sztuki” Stern, choć dyskusja przebiega wówczas w tonie znacznie bardziej emocjonalnym. Czytamy w otwartym *Liście do redaktora „Almanachu Nowej Sztuki”*:

„Kolektyw – powie ten, czy ów – ależ to *»fokomek*, to błaga! Jesteście skrajnymi indywidualistami! Jest to zdanie specjalnie rozpowszechnione. Nawet Ypsilon, parodiując któryś z mych wierszy w „Szcztuku”, pisał swego czasu:

Furda Newton i Kopernik
Pierwszy – trąba, drugi piernik,
Wszystkich światów óś bezmierna
Niech się kręci koło Sterna.

I – doprawdy autor tego poemaciku niechcący odgadł wiele¹⁵.

Cytowany tu nieprzychylny parodysta ze „Szcztuka”, zarzucający futuryście egotyzm, oczywiście bez trudu odgaduje i ujawnia ów wskazany już paradoks, który jednak Stern przechwytuje i wyzyskuje dla własnych awangardowych celów, tłumacząc z pełnym przekonaniem:

Istotnie, każdy artysta Nowej Sztuki wygrywa samego siebie. Ale wygrywa metodą wydartą współczesnemu życiu i w celu zsyntetyzowania życia emocjonalnego współczesnej mu zbiorowości. Oto moment kolektywu w Nowej Sztuce!¹⁶

Nie ma wątpliwości, że takich momentów będzie w awangardowej twórczości Sterna sporo, lecz żaden z nich nie będzie wolny od zarysowanej sprzeczności. Wielokrotnie autorowi *Europy* zostanie wszak przypisana rola tego, który idee awangardowej kolektywności demontuje nie jawnie, ale na najgłębszym poziomie. „Być może, to właśnie dźwięki liry Sterna przebijają spod propozycji, które klóca się z główną inspiracją *Jednodniówki* – z duchem anonimowego kolektywu” – zauważa Stephen Richard Lee¹⁷. Mimo wszystko w historii zmieniających się praktyk twórczych relacjonowanej z perspektywy artystów Stern musiałby zapisać się szczególnie jako ten, który opowiada ją nie w pierwszej osobie liczby pojedynczej, lecz liczby mnogiej. Bardzo wyraźnie eksponowane przez autora *Europy* awangar-

¹³ J. N. Miller, *Kryzys egotyzmu*. „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1, s. 47.

¹⁴ Zob. H. Zaworska, *Przemiany polskiego futuryzmu*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1. Warszawa 1975, s. 66–67. – Lee, *op. cit.*, s. 52–55. Istotną, także dla twórców polskiej awangardy, inspiracją do połączenia „indywidualnego aktu ze zbiorowym wysiłkiem” (Lee, *op. cit.*, s. 54, przypis 15) staje się tutaj twórczość S. Brzozowskiego, choć jego wpływ w tym zakresie, jak twierdzą badacze, przeoczono.

¹⁵ Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lee, *op. cit.*, s. 54.

dowe „my” organizuje większość tekstów i wystąpień Sterna o charakterze meta-literackim, wspomnieniowym, historycznym i krytycznym jako część – konsekwentnie, a może nawet nieco obsesyjnie – budowanej *ex post* legendy polskiego futuryzmu i awangardy.

Diaboliczne pytanie

Zbiór awangardowych kolektywów Sterna jest zresztą imponujący. W różnego typu kooperatywy artystyczne wchodził z wyjątkową pasją – wymienić tu można te najważniejsze – Stern i Aleksander Wat we wspólnych praktykach awangardowych: neofuturystycznym TAK¹⁸, prymitywistycznym GGA, szalonym *Nieśmiertelnym tomie futuryz*; Stern, Wat, Gacki itd. w eklektycznym tomie *To są niebieskie pięty które trzeba pomalować*¹⁹; Stern, Wat i Henryk Berlewi w wywrotowych akcjach performatywnych na pograniczu sztuk²⁰; Stern wspólnie z innymi futurystami w *Nożu w bżuhu*²¹; Stern, Bruno Jasiński i Mieczysław Szczuka razem w tomie *Ziemia na lewo*²²; Stern i Gacki jako „robotnicy” tworzący „front Nowej Sztuki”²³; Stern, Szczuka i Franciszka oraz Stefan Themersonowie we współpracy nad intermedialnymi formami poematu *Europa*²⁴; Stern i Berlewi konstruujący powojenną narrację o awangardzie i podejmujący wspólne przedsięwzięcia artystyczne; aż wreszcie Anatol i Alicja Sternowie w licznych realizowanych razem projektach przekładowych i filmowych, na które niezwykle światło rzuca przepastne Archiwum Sternów. To tylko część interakcji, spośród wielu kolektywnych praktyk artystycznych Sterna, których ideą wydawał się zafascynowany – być może tak bardzo, jak żaden inny twórca polskiej awangardy²⁵. Dowód na to dają rozmaite – rozsiane w jego dziełach: we wspomnieniach, listach i zapiskach – opowieści o wspólnym kreowaniu i ujawniającej się w nim niezwyklej energii awangardy, o twórczym przepływie myśli i szansie na zbiorowe zainterweniowanie w świat za pośrednictwem sztuki.

Gdy jednak w 1958 roku – po 40 latach od futurystycznego debiutu – Stern

¹⁸ Neofuturzy [A. Stern, A. Wat], *TAK* (druk ulotny). [Warszawa 1918?]. Zob. B. Śnieci-kowska, „TAK” odnalezione! *Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*. „Teksty Drugie” 2019, nr 3.

¹⁹ A. Stern, A. Wat: *GGA. pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów*. Warszawa 1920; *To są niebieskie pięty które trzeba pomalować*. Odp. kier. gł. S. K. Gacki. Warszawa 1920; *Nieśmiertelny tom futuryz*. Warszawa 1921.

²⁰ A. Stern, A. Wat i H. Berlewi wspólnie organizowali pierwsze futurystyczne wieczory, których nieodłączną częścią były projekty plakatów autorstwa Berlewiego. Zob. K. Pietrych, *Młodzież-cze intermedia Aleksandra Wata (Anatola Sterna i Henryka Berlewiego)*. „Porównania” 2021, nr 1.

²¹ *Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystuw*. [Red., wyd. B. Jasiński, A. Stern]. Kraków-Warszawa 1920.

²² A. Stern, B. Jasiński, *Ziemia na lewo*. Okładka, układ graf. M. Szczuka. Warszawa 1924.

²³ Redakcja, *op. cit.*

²⁴ Pierwodruk *Europy* A. Sterna opublikowany został w lubelskim czasopiśmie „Reflektor” (1925, nr 2). Poemat wraz z projektem graficznym Szczuki ukazuje się w 1929 roku. Szczegółowych informacji o kolejnych wydaniach *Europy* dostarcza artykuł A. Wójtowicza „*Europy*”. *O edycjach poematu Anatola Sterna* („Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 161–175).

²⁵ Na temat projektów współpracy artystycznej podejmowanych przez Sterna pisze również w wielu miejscach swojej książki P. Majerski (*Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001).

próbował opisać *Narodziny wiersza*, był jak najdalszy od idei awangardowej twórczości kolektywnej, choć na polu budowania jej historycznego obrazu położył niewątpliwie ogromne zasługi. Z pewnością o badaniach nad procesem twórczym nie miał najlepszego zdania, skoro rozpoczynał swoją nader lakoniczną opowieść o „narodzinach wiersza” następującymi słowami:

Jak powstaje wiersz?

Gdyby jakiś Wielki Inkwizytor zechciał dotrzeć do najtajniejszego rdzenia „rozpracowywanego” przez siebie poety – myślę, że zadałby mu właśnie takie, a nie inne pytanie. Tak, jest to pytanie o smaku nieco diabolicznym – jeśli chce się odpowiedzieć na nie uczciwie²⁶.

Nie wiadomo zatem, czy Stern zaryzykował ostatecznie odpowiedź uczciwą, wiadomo jednak, że jako były awangardzista wcale nie zawahał się ukazać procesu twórczego w perspektywie „kreatywności jednostkowej i [...] indywidualnej wyobraźni” (słowa Russela)²⁷, najzupełniej już dystansując się od kolektywnych formuł i deklaracji Nowej Sztuki. Dalej czytamy:

Kiedy zaczynam pisać wiersz – jestem czymś zaskoczony. Niekiedy zaskoczony własnym rozwiązaniem zagadki, jaką zafascynowała mnie rzeczywistość. [...] rozwiązanie zagadnienia matematycznego przychodzi przeważnie od razu – trudnością właściwą jest dowiedzenie swej słuszności. Wizja liryczna rodzi się w poecie zazwyczaj w jednym błysku – trudność powstaje przy jej „uzasadnieniu”, rozwiązywaniu, ukształtowaniu w ten, a nie inny sposób²⁸.

W myśleniu Sterna o formie i zasadzie twórczości poetyckiej wyraźne wydają się echa teorii Wiktora Szklowskiego, a „dezautomatyzacja” świata staje się najważniejszą właściwością poezji. Tworzenie artystyczne ukazane jest jednak jako indywidualne – śladu po kolektywnych aktach nie znajdziemy tu nawet w pojawiającym się wspomnieniu wczesnych wierszy, spośród których większość powstawała „w stanie pijaństwa lirycznego”. W *Narodzinach wiersza* niepodzielnie panuje liczba pojedyncza. Autor *Futuryzji* wyznaje: „Rozpłomieniała mnie walka z ówczesną konwencją poetycką. Chciałem zburzyć wszelką konwencję”²⁹. Nie znajdziemy tu żadnych tropów prowadzących do awangardowego „my” – ani w tej części tekstu, ani w następnej, przywodzącej zresztą na myśl „pijaństwo liryczne” znacznie bardziej niż wiersze powiązane z futurystycznym epizodem:

Jak pisze? Jak tworzyłem niektóre wiersze? Przypominam sobie parę z nich. Np. *Romans rycerski* [...] powstał, gdy patrzyłem na pęd dzwonek na łodydze konwalii leśnej. To była trampolina dla wyobraźni, to byli błędni rycerze, pędzący w nieznanie³⁰.

Ową „trampolinę” procesu twórczego lokuje zatem Stern – po latach, co prawda – w konkretnie, inicjując jednak bynajmniej nie narrację o awangardowej kolektywności, lecz raczej indywidualną podróż sentymentalną przy wspomnianych dźwiękach liry. To kolejny przykład ujawniania się – *post factum* – paradoksu doskonale rozpoznanego w historii awangardy.

²⁶ A. Stern, *Narodziny wiersza*. W: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 361.

²⁷ Russel, *op. cit.*, s. 168.

²⁸ Stern, *Narodziny wiersza*, s. 362.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 363.

Awangarda w pierwszej osobie liczby pojedynczej i liczby mnogiej

Napięcie między tworzeniem kolektywnym i indywidualnym jest wyraźnie widoczne także w opowieści o współpracy jednego z najsłynniejszych kolektywów artystycznych polskiej awangardy, zawiązanego przez Sterna i Szczukę na rzecz poematu *Europa*. W komentarzu do wydania dzieła z 1929 roku Stern mówi o *Europie* jako o „naszym utworze”, a Szczukę określa mianem jego „współtwórcy”, wspominając:

Oto upływa lat parę od chwili, gdy po napisaniu przeze mnie *Europy*, Mieczysław Szczuka dał jej formę plastyczną; położył czerwono-czarny wykrzyknik na mej suchej kronice, poświęconej dziejom tragedii, nędzy, mądrości i łajdactwa europejskiego³¹.

Niewątpliwie znakomity projekt graficzny Szczuki, o czym nadmieniano wielokrotnie³², w ogromnej mierze zmieniał odbiór poematu Sterna, intensyfikował sensy *Europy*, przynosił jego nową interpretację, komplikując kwestię autorstwa.

Na lepszy wgląd w to, jak przedstawiała się współpraca artystów, pozwala wszakże fragment wspomnień Sterna spisanych po śmierci Szczuki. Czytamy w nich:

bardzo się ucieszyłem, gdy Szczuka zaproponował mi zilustrowanie go [tj. poematu *Europa*]. Trochę omawialiśmy tę sprawę, ale rozumiałem dobrze, że Szczuce potrzebna jest absolutna swoboda inwencji; od czasu do czasu pokazywał mi oddzielne plansze, czynił to jednak jak gdyby z lękiem, że zechce coś w jego kompozycji zmienić. Kiedy ujrzałem wreszcie całość, uściskałem go tylko i poszedłem z nim „na kroplę” do Wróbla³³.

Choć niewątpliwie wspólnie było co świętować, to słowa Sterna stawiają w stan podejrzania ideę współpracy artystycznej, ujmowanej w perspektywie kolaboratywnej (*collaborative writing*), jako współdziałania w ramach procesu twórczego. Jeśli wierzyć Sternowi, kolektywność nie była w tym przypadku właściwością samego procesu, w obrębie którego zachowano „absolutną swobodę inwencji”, nie ma wątpliwości jednak, że stała się ona przykładem dla polskiej awangardy ikonicznym – jako działanie zespołu, w którym pierwotny kształt dzieła otwiera się na kolejne kolektywne przekształcenia. Współpraca Sterna i Szczuki nie wyczerpuje wszakże bynajmniej tematu dotyczącego zbiorowego charakteru przedsięwzięcia. Precyzyjnie efekt awangardowej kooperacji w ramach tworzenia poematu *Europa* opisywał Aleksander Wójtowicz, zauważając:

O ile wizualny układ poematu jest rezultatem współpracy Szczuki i Sterna, o tyle materialny kształt książki zależał od większego grona osób, do których trzeba zaliczyć Teresę Żarnowerównę (projekt okładki), Jana Nepomucena Millera oraz Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego – tłumacza poematu na język francuski [...]. Jest to zatem rezultat charakterystycznej dla praktyk awangardzistów pracy kolaboratywnej, która testowała nowe modele twórczości, a tym samym rozluźniała tradycyjny paradygmat kategorii autorstwa³⁴.

Ciekawy obraz, rzucający światło na idee awangardowej kolektywności, wyła-

³¹ A. Stern, komentarz do poematu *Europa*. W: *Wiersze zebrane*, t. 2, s. 310.

³² Zob. m.in. inspirującą interpretację A. Turowskiego (*Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000, s. 364), eksponująca powinowactwa z filmem, które się pojawiły w projekcie graficznym Szczuki.

³³ A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki*. W: *Legendy naszych dni*. Kraków 1969, s. 79.

³⁴ Wójtowicz, „*Europy*”, s. 170.

nia się również ze wspomnień o pracy nad zrealizowanym na podstawie *Europy* filmem Themersonów. Po latach Stern pisał o wielkim entuzjazmie, z jakim przyjął propozycję:

Omawialiśmy scenariusz filmu. Potem Stefan i Franciszka Themersonowie przynieśli mi gotowy scenopis. Nie dokonałem w nim niemal żadnych poprawek, szczerze mówiąc, byłem tak rozentuzjuszowany, że nie stać mnie było nawet na krytyczny stosunek do pracy Themersonów. Dobrze była mi znana ciernista droga twórców nowej sztuki w Polsce³⁵.

Wyraźnie dominuje w słowach Sterna – po raz kolejny – przekonanie o wadze indywidualności artystycznej, o wolności twórczej, której nie powinno się za pośrednictwem żadnych ingerencji ograniczać. Awangardowy kolektyw zawiązany zostaje przede wszystkim nie w ramach grupowego procesu twórczego, ale raczej na poziomie eksponowanej przynależności do frontu nowej sztuki, o którą wspólna walka łączy bardziej niż cokolwiek innego.

Podobnie było kilka lat wcześniej w przypadku prac nad zbiorem wierszy *Ziemia na lewo* – wspólnym przedsięwzięciem poetyckim Sterna i Jasińskiego z 1924 roku, ze słynną okładką i projektem graficznym autorstwa Szczuki. Współpracę przy tomie sytuować trzeba jednak w kontekstach społecznym i politycznym – tu bowiem najsilniej w twórczości Sterna dochodzą do głosu komunistyczne idee kolektywności. Równocześnie to właśnie *Ziemi na lewo* najbliższej zapewne do idei kolektywu rozumianego jako grupa połączona wspólnym działaniem, poglądami i dalekosiężnym celem, opierającym się na podzielanej przez poetów wierze w walkę o przemianę rzeczywistości toczoną przy użyciu sztuki, pozostającej w służbie proletariatu. Co ciekawe, także w tym przypadku nie mamy jednak do czynienia z wcieleniem w życie awangardowej idei współautorstwa, która mogłaby się zrealizować we wspólnym procesie twórczym, kolaboratywnej pracy pisarskiej. Kolektyw artystyczny zawiązuje się przede wszystkim na poziomie programu, podejmowanego razem działania artystycznego i zaangażowania politycznego. Wyrażają się one w programowych, „manifestowych” formach pierwszej osoby liczby mnogiej we wstępie do tomu napisanym przez Sterna i Jasińskiego, gdzie czytamy:

Są dwa rodzaje poetów w Polsce: jedni – grzecznicy, rozpieszczeni, starannie fryzują swe wiersze, drudzy – „robują” proroków. Są jeszcze inni, nie rodzajowi. Ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarne estetyzmu. Ci inni – to my, byli futurysty³⁶.

„My” twórców *Ziemi na lewo*, przeobrażających się ze zbuntowanych futurystów w zaangażowanych poetów proletariatu, rezonuje niewątpliwie w ideowej warstwie całego tomu, łącząc wszystkie wiersze za pośrednictwem wstępnego, komunistycznego w swej wymowie manifestu „byłych futurystów”. Niewątpliwie Stern i Jasiński chcą tu działać jako kolektyw artystyczny, ale sam proces twórczy ma także w tym przypadku charakter indywidualny – znany autora każdego wiersza (duża

³⁵ A. Stern, „Europa”. *Polski film awangardowy*. W: *Wspomnienia z Atlantydy*. Warszawa 1959, s. 169. Na ten temat zob. także M. Giżycki: „Europa” Themersonów jako poemat filmowy, symfonia wielkomięska i kolaż. „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 270–279; „Europa” odnaleziona. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 203–209.

³⁶ Jasiński, Stern, przedmowa do *Ziemi na lewo*, s. 115.

ich część opublikowano wcześniej, m.in. w jednodniówce *Nuż w bżuhu*), lecz oprócz wspólnie przygotowanego wstępu nie znajdujemy tu jasnych dowodów kooperacji pisarskiej. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, jeśli weźmiemy pod uwagę historię powstania książki. Wszak *Ziemi na lewo* najprawdopodobniej nie napisali z własnej inicjatywy dwaj poeci, ale jej koncept i realizacja były odpowiedzią na propozycję – przygotowania tomu wierszy o zbliżonej tematyce – złożoną Sternowi i Jasięńskiemu przez Aleksandra Ostrowskiego, kierownika wydawnictwa „Książka”³⁷. Ważną rolę w zainicjowaniu wspólnych działań poetów – prowadzących do napisania *Ziemi na lewo* – odegrali także Jan Hempel i Mieczysław Szczuka³⁸. Na moment związany kolektyw prędko się rozpadnie, a interpretować dziś możemy go tylko ze świadomością znaczących różnic poglądów ideowych i estetycznych Jasięńskiego i Sterna jako dwóch przedstawicieli lewego skrzydła futuryzmu. Szeroko o różnicach tych i powodach „rozejścia się” pisze Lee, ukazując dewaluację przez Jasięńskiego futurystycznej twórczości „w miarę krystalizowania się jego postawy komunisty”, w przypadku zaś Sterna odwrotnie – dowartościowanie „wkładu futurystów do dorobku poezji rewolucyjnej”³⁹. Choć oczywiście w dalszych wystąpieniach Sterna (krytykującego kolektyw spod znaku *Trzech salw*) „przepaść między poezją proletariacką a społeczną awangardą znacznie się pogłębi”⁴⁰.

Z jednej strony, Stern owładnięty jest więc awangardową ideą współpracy i kolektywności, które pozwalają zawiązać wiele wspólnych frontów artystycznych przeciw staremu światu, z drugiej – posłużmy się metaforą Brunona Schulza – poszukuje wciąż „wspólnika do przedsięwzięć odkrywczych”⁴¹. Liczne potwierdzenia tego rodzaju relacji znajdujemy zwłaszcza w przepastnych zbiorach korespondencji, wśród której wyróżnia się wieloletnia wymiana listów z Themersonem⁴² oraz Ber-

³⁷ Wspomina o tym m.in. A. Wat w *Moim wieku. Pamiętniku mówionym* (Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygot. L. Ciołkoszowa. Cz. 1. Warszawa 1990, s. 31–31) : „Jego [tj. Jasięńskiego] *Ziemia na lewo*, napisana razem ze Sternem, to była po prostu cudza inicjatywa, dobrze to pamiętam. Było takie wydawnictwo komunistyczne, »Książka«, małe wydawnictwo [...], prowadził to komunista, Olek Ostrowski [...]. Za czasów, kiedy był kierownikiem »Książki«, zetknął się z Jasięńskim i ze Sternem i zaproponował im, żeby napisali taką właśnie jakąś książkę rewolucyjną. I wtedy, w roku 1924, była ta *Ziemia na lewo*. To, obok *Trzech salw*, była właściwie pierwsza taka wypowiedź, którą można nazwać komunistyczną”. Kwestię okoliczności powstania książki omawia szczegółowo B. Lentas (*Ziemia na lewo. Komentarz*. W: B. Jasięński, *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac., koment. B. Lentas, współpr. M. Ogonowska k a. Gdańsk 2008, s. 434–438).

³⁸ Jak wspominał A. Stern (*Bruno Jasięński poeta rewolucji*. „Gazeta Poznańska” 1956, nr 55. Cyt. za: Lentas, *op. cit.*, s. 437): „Książka ta ukazała się w wyniku naszych spotkań z Janem Hemplem, redaktorem ówczesnego pisma komunistycznego »Nowa Kultura«; drukowaliśmy w tym piśmie swoje wiersze i przekłady”.

³⁹ Lee, *op. cit.*, s. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 112.

⁴¹ B. Schulz, list do T. Brezy, z 21 VI 1934. Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 3, popr. i uzup. Warszawa 1992, s. 32.

⁴² Zob. A. Stern, *Listy od Stefana Themersona*. Zakład Rękopisów Bibl. Narodowej. Archiwum Sternów (dalej skrót: BN), rkps akc. 14359. Ten zbiór listów wnikliwie omawia J. Lachowski (*Anatol Stern i Stefan Themerson. O „Europie”, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959–1968*. „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, s. 269–288).

lewim. Sterna po wojnie łączyła z nimi nie tylko awangardowa przeszłość i przyjaźń, ale także jeden cel – konstruowanie powojennej narracji o awangardzie. Podobnie jak w przypadku Themersonów, światło na współpracę oraz na przyjacielską relację Sterna i Berlewiego rzuca Archiwum Sternów⁴³, gdzie znajdujemy informacje o wielu podejmowanych razem inicjatywach, przede wszystkim w obszarze promowania dokonań polskiej awangardy za granicą. W roku 1967, po śmierci autora *Mechano-faktury*, Stern pisał, że łączyła ich nie tylko długa przyjaźń, ale również „wspólna walka o sztukę nowoczesną”⁴⁴. Najciekawszy przykład późnego kolektywnego, intermedialnego działania artystycznego Sterna i Berlewiego stanowi natomiast – moim zdaniem – graficzna realizacja poematu *Dom Apollinaire’a*, w którym tekst Sterna staje się zarazem inspiracją i materia wizualnych eksperymentów Berlewiego. Nie wiemy jednak, w jaki sposób dokładnie przebiegała ta współpraca⁴⁵.

Wspólniczką „przedsięwzięć odkrywczych” Sterna była niewątpliwie również jego żona, Alicja Stern, a podejmowane z nią działania twórcze – przede wszystkim scenopisarskie i przekładowe – należą do szczególnie interesujących, a mimo to najmniej opisanych. O współpracy tej wspominał jednak Stern bardzo rzadko, traktując ją zapewne w dużej mierze nie jako praktykę artystyczną, ale jako działalność zarobkową. Sternowie rozpoczynają wspólne inicjatywy przekładowe oraz pisanie scenariuszy filmowych w latach trzydziestych XX wieku. Wśród najsłynniejszych stworzonych przez nich scenariuszy wymienić można m.in. scenariusz filmu fabularnego *Jego wielka miłość* z 1936 roku ze Stefanem Jaraczem w roli głównej czy popularnej komedii *Pani minister tańczy* z 1937 roku⁴⁶. Współpracę na polu kinematografii i współpracę translatorską⁴⁷ kontynuowali także po wojnie. Choć kooperacja twórcza Sternów była niewątpliwie intensywna i stała, a odkrywane obecnie kolejne teksty Alicji Stern pozwalają widzieć w niej interesującą prozaiczkę, nie znamy tekstów literackich, które Sternowie napisaliby razem⁴⁸.

⁴³ A. Stern: *Korespondencja*. T. 1–12. BN, rkps akc. 14353; *Listy od Henryka Berlewiego*. BN, rkps akc. 14355.

⁴⁴ Jak czytamy we wspomnieniu A. Sterna (*Trudne życie nowatora. Henryk Berlewi*. W: *Legendy naszych dni*, s. 96) po śmierci Berlewiego: „Znałem go [tj. Berlewiego] dokładnie od pół wieku, od chwili, gdy położyliśmy podwaliny pod awangardę futurystyczną w naszym kraju, biorąc wspólnie udział w pierwszym wieczorze futurystycznym, który odbył się w 1918 roku w Warszawie. Od tego czasu losy związały nas na stałe”.

⁴⁵ Utwór ukazuje się najpierw we fragmentach pod innymi tytułami zob. A. Stern: *Dom na drugim brzegu*. „Nowa Kultura” 1961, nr 3; *Dom poety (fragmenty)*. „Twórczość” 1971, nr 1, s. 5–14. Następnie poemat opublikowany zostaje w całości w książkach *Widzialne i niewidzialne* (Warszawa 1964, s. 35–62), a także *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety* (Przygot. do druku Alicja Stern. Oprac. Z. Czerny. Kraków 1973, s. 29–52). Plansze z logowizualną wersją poematu Sterna, zaprojektowaną przez Berlewiego, znajdują się w Archiwum Sternów.

⁴⁶ Szeroko na temat współpracy małżeństwa Sternów na polu związanym ze scenariuszami filmowymi pisze J. Lachowski (*Anatola Sterna związki z kinematografią*. Kraków 2021).

⁴⁷ A. i A. Sternowie tłumaczą razem m.in. następujące powieści: A. Tołstoja *Eksperyment inż. Garina* (t. 1–2. Warszawa 1935), V. Poznera *Stany nie bardzo Zjednoczone* (Warszawa 1950), P. K. Ignatowa *Notatki partyzanta* (t. 1–2. Warszawa 1951).

⁴⁸ Współpraca ta przybierała najprawdopodobniej także inne formy, na których pojedyncze ślady natrafiamy w materiałach archiwalnych. Zob. Alicja Stern, *Życie i wiersze. Pamiętnik liryczny*. BN, rkps akc. 11854. – A. i A. Sternowie, *Korespondencja wzajemna*. BN, rkps akc. 14369.

Jeśli kolektyw, to TAK

Wśród awangardowych kolektywów Sterna jest jednak wyjątkowy, o innym, jak sądzę, charakterze niż pozostałe – zawiązany na krótko z Watem pod koniec 1918 roku, u progu futurystycznych ekscesów, które za chwilę staną się ich udziałem. Wówczas, rezygnując z eksponowania własnego autorstwa, Stern i Wat wydają uznaną za pierwszy polski druk futurystyczny ulotkę TAK, podpisaną nie ich nazwiskami, lecz wspólnym mianem „Neofuturzy”⁴⁹. Odnaleziony przez Przemysława Strożka w Archiwum Egidia Marzony druk, zaprezentowany przez Beatę Śniecikowską w 2019 roku⁵⁰, po raz pierwszy ukazuje dwuosobową inicjatywę, rozpoczynającą prowokacyjną akcję artystyczną. Będzie ona trwała do 1921 roku – do momentu fuzji warszawskich neofuturów z krakowskimi futurystami, a swój najważniejszy punkt osiągnie w wydany w 1920 roku przez Sterna i Wata almanachu GGA, zawierającym słynny *manifest prymitywistów do narodów świata i do polski*, także eksponujący awangardowe „my”. Co jednak najciekawsze w perspektywie badań nad awangardową kolektywnością – tekst pierwszej ulotki prezentuje warszawskich neofuturów w momencie ich narodzin, w performatywnym akcie ustanawiającym twórczą wspólnotę literacką i jako taki wydaje się niezwykłą opowieścią o charakterze autopojetycznym, jako przedstawiający sytuację własnego wytwarzania. Można wszakże stwierdzić, że to tekst nie tylko opisujący, ale i odgrywający swoje powstawanie, performujący w rytualnej formie zawiązanie awangardowego przymierza i tematyzujący samo zagadnienie współtworzenia. Ulotka TAK nie tyle pełni funkcję metaliterackiej autorefleksji, co raczej zbliża się do performatywnego aktu samowytwarzania. Nade wszystko jednak zdaje się odgrywać formowanie się awangardowego „my”, które oto zabiera głos:

TAK

Jaskrawiącym się wrzaskiem
rżorykiem N E O F U T U R Ó W⁵¹
przygwałdzamy do rozkrzyża sromu
robactwo ludzkie łzawo wyśpiewne w rzygownym
błotku **Mglistego**

Kruszymy zębami brzeżki kruża lawiac wargi swe
i sklepienie swego nieba alkoholem eteru
Krzyczymy ciałem swoim
w jaskrzach
w dźwięczach lir
w zastygłym steżałym **chcę**

SIEBIE

w glorzystym Pramuskule

słońcowe ziemie z mordami spienionemi
od śmigu nam nieznane
wkołysane w rytmy fal fal rytmu nie znają

⁴⁹ Neofuturzy [Stern, Wat], *op. cit.*

⁵⁰ Śniecikowska, *op. cit.*, s. 331-352.

⁵¹ Spacją oddano kolor czerwony czcionki. Zachowano oryginalny układ pierwodruku.

zmorne szaleństwo rozżarzonych kraterów miast

Jesteśmy

tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu
 owrzodzone kolumny
 rozkonwulsjowane upojnie w podrygach
 Czekamy na **Niego**

PRZYJDŹ

NEOFUTURZY

Samozwrotność literackiego komunikatu widoczna jest od pierwszych słów, skoro tekst – podpisany u dołu strony mianem „Neofuturzy” – rozlega się ich „Jaskrawiącem się wrzaskiem”, „rżorykiem”. Neofuturzy (jaskrawą czerwienią⁵²) wołają „ciałem swoim”, wykrzykując (podobnie na czerwono) „SIEBIE”, obwieszczając (powiększonymi literami): „Jesteśmy”. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z wyeksponowaną „*autopoiesis* pętli”, jak o cyrkularnej organizacji zdarzenia w przypadku performansów pisze Erika Fischer-Lichte⁵³. Wszystko kręci się wokół tekstowego „my”, które obwieszcza „jesteśmy” i wciąż wraca do „siebie”. „Przygwadzamy”, „kruszymy”, „krzyczymy”, „czekamy” – całość komunikatu sformułowana jest w czasie teraźniejszym, w pierwszej osobie liczby mnogiej. Za jej pomocą neofuturzy wystawiają tu na pokaz celebrację własnego „połączenia” i uwolnienia wspólnego głosu. Unia ta zawiązana zostaje w ramach spektakularnego obrządku, w przebiegu rytuału pełnego blasfemicznych gestów. Celem wypełniających go symbolicznych praktyk i ekstatycznych formuł wydaje się utworzenie awangardowej wspólnoty, która eksponuje zarówno swój rytualny, jak i widowiskowy charakter: właściwą teatrowi współobecność ciał i uczestnictwo bliskie performatywnym formom sztuki, do którego zaproszony jest także czytelnik. Na jego oczach bowiem dzieje się ów neofuturystyczny rytuał zawiązania nowej wspólnoty: poprzez ofiarę, kolejne profaniczne gesty i dziwną komunie, która dokonuje się dzięki „alkoholowi eteru”, ognistemu futurystycznemu napojowi, mającemu moc „lawić wargi”, zdającemu się płynąć zarówno ofiarnym winem, jak i krwią.

Tekst zatrzymuje czytelnika za pomocą obrazu swoistej inicjacji, obrzędu przejścia⁵⁴, w którym następuje zetknięcie się ze sobą *sacrum* i *profanum*. Dochodzi tu zarazem do ekspozycji fazy liminalnej jako stanu „pomiędzy” – zawieszonego w czasie, już wyrwanego z tego, co było, ale jeszcze w oczekiwaniu na to, co nadciąga. W ramach takiego „tekstowego performansu” ustawiający się w sytuacji progowej neofuturzy funkcjonują na niezwykłym pograniczu, zarazem jako artyści, buntownicy, profani i prorocy. Liminalność staje się tu właściwością miejsca, w którym rozgrywa się rytuał zawiązania się nowej wspólnoty: między starym a nowym, przeszłością a przyszłością, wszystkim, co już znane a tym, co dopiero nadchodzi i na co się czeka. Być może zatem liminalność staje się właściwością

⁵² Na temat wizualnych aspektów ulotki TAK zob. K. Pietrych, *Jednodniówka „TAK” – lektura w perspektywie intermedialnej*. „Teksty Drugie” 2021, nr 1.

⁵³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 253.

⁵⁴ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progę [...] i o wielu innych rzeczach*. Przeł. B. Biały. Wstęp J. Tokarska-Bakir. Warszawa 2006, s. 30.

samego tekstu TAK? Tworząca się tu poprzez osobliwą komunie *communitas* neofuturów łączy się jednak z więzią odmiennego typu, niż ma to miejsce w przypadku innych awangardowych kooperacji, których uczestnicy jednocześnie się pod sztandarem wspólnego celu oraz programu pozwalającego ów cel osiągnąć.

Po pierwsze, wydawałoby się, że ta kolektywna i performatywna forma charakteryzuje wiele programowych narracji awangardowych, koncentrujących się na wytworzeniu podmiotu zbiorowego, tekstowego „my”, po drugie – wyraźna jest jej odmienność. Na czym miałyby ona polegać? Przyglądając się wspólnym wystąpieniom warszawskich neofuturów, można zauważyć, że cechująca je kolektywność ma głębsze motywy, a układ odniesienia wyznaczany przez awangardowe, eksperymentalne i wyrotowe praktyki artystyczne okazuje się w tym przypadku niewystarczający. Choć w roli awangardystów – futurystów warszawskich – niewątpliwie funkcjonują jako nakierowany na cel kolektyw, jednocześnie ich także więzi innego typu, które dotyczą łączącego ich żydowskiego pochodzenia i wspólnego usytuowania w pozycji mniejszości wobec większości⁵⁵. Wraz z inicjacyjnym rytuałem spod znaku TAK rozdziłby się więc futurizm warszawskich neofuturów jako literatura mniejsza⁵⁶: tworzona przez mniejszość w języku większości, formująca kolektywny układ wypowiedzenia, który produkuje aktywną solidarność, sytuując każdy indywidualny głos w aktualności politycznej, jako głos, który stanowi część głosu mniejszości, ustawiającego się zawsze z konieczności wobec głosu większości i wykazującego szczególny potencjał eksperymentowania z językiem. „My” neofuturów nie byłoby zatem jedynie awangardowym „my”, dającym się sprowadzić do grupowego charakteru ruchów. „My” neofuturów stanowiłoby również, a może przede wszystkim, formułę mniejszościową, która sytuuje się wobec większościowego „wy” lub „oni”, byłoby więzią zbudowaną na wspólnym doświadczeniu inności i pękniętej tożsamości, szukającej dla siebie miejsca i „mniejszego” układu kolektywnego. Działa on przez kilka lat, spełnia swoją efemeryczną rolę awangardowego ekscesu i rozpada się.

Związać inaczej?

Badania nad kolektywnymi formami twórczości Sterna ujawniają, jak wiele wcieleń zyskuje w nich pierwsza osoba liczby mnogiej, a jej głównymi – typowo awangardowymi – właściwościami stają się prowizoryczność i nietrwałość. Wgląd w praktyki współpracy Sterna przez pryzmat różnych ujęć awangardowej kolektywności pozwala zarazem zarysować spektrum praktyk współpracy artystycznej, sposobów kooperacji literackiej, rodzajów więzi, licznych komplikacji dotyczących

⁵⁵ Temat ten szerzej podejmowałam we wcześniejszych pracach poświęconych warszawskim neofuturum i ich drodze „ku literaturze mniejszej”. Zob. M. Baron-Milian, *Neofuturzy i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy*. Toruń 2023, s. 279–322.

⁵⁶ Termin „literatura mniejsza” stosuję w rozumieniu zaproponowanym przez G. Deleuze’a i F. Guattariego w książce *Kafka. Ku literaturze mniejszej* (Przeł. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender. Wstęp, red. nauk., sprawdzenie zgodności z oryginałem C. Rudnicki. Kraków 2016). Do tego ujęcia odnoszą się również wskazane dalej właściwości literatury mniejszej, które dostrzegam także we wspólnej twórczości Sterna i Wata z lat 1918–1921.

autorstwa i odmiennych koncepcji awangardowego współdziałania, w ramach których ujawniają się jej paradoksy.

Sprzeczność między kolektywnym i indywidualistycznym dążeniem awangardy staje się dotkliwa przede wszystkim wówczas, gdy badamy jej historię jako historię grup literackich i artystycznych. Próba wyjścia poza ową sprzeczność mogłaby łączyć się z przekraczaniem tego rodzaju narracji i koncentrowaniem się zarazem na innych, mniejszych lub mniejszościowych formach awangardowej współpracy, kooperacji twórczej i zawiązującej się wspólnoty artystycznej. Początkiem drogi do rekonceptualizacji może więc stać się myślenie o awangardzie jako o „sieci piszących wspólnot” i „mniejszościowych kolektywów”⁵⁷ lub w kontekście konstytutywnego „wspólnotowego wymiaru awangardowej polityki i estetyki”⁵⁸. Nowe formy studiów nad kolektywnością awangardowych praktyk mogłyby zatem – odrzucając historycznoliterackie klisze „-izmów” i grupowych etykiet – koncentrować się na bezpośrednich relacjach współpracy, rodzajach wewnątrzgrupowych, międzygrupowych i pozagrupowych więzi, poszukiwaniu nowych, nieoczywistych konfiguracji awangardowego współdziałania i alternatywnych sieci kooperacji. Jednocześnie dla nowego ujmowania awangardowych wspólnot i kolektywów kluczowe wydaje się badanie motywacji, faktycznych celów, warunków ich powstawania i ośrodków ich działania. Choć wskazane tu kierunki namysłu mogą jawić się jako oczywiste, ich przedmiot ulega znaczącej zmianie, gdy zdecydujemy się uchwycić go w oderwaniu od dawno uzgodnionych historycznoliterackich określeń i kategorii (nazw kierunków, prądów czy grup), służących za pryzmat dla większości ujęć awangardowego współdziałania. Punkty odniesienia zostają wówczas przemieszczone z uniwersalizującego kontekstu międzynarodowych ruchów do tego, co umiejscowione i lokalne, związane z faktyczną praktyką twórczą, perspektywę „makro” zastępując perspektywą „mikro”. W tym wymiarze, pośród wielu możliwych ujęć awangardowej kolektywności poza obrębem grup literackich, szczególnie interesujące wydają mi się trzy: przejawy kolektywnych praktyk pisarskich (*collaborative writing*, *common authorship*) i różnych form współpracy artystycznej; funkcjonowanie czasopism awangardowych (*avant-garde little magazines*) jako ośrodków formowania się kolektywów i jako ogniwi sieciowej, ponadlokalnej i międzynarodowej kooperacji twórczej; oraz aktywność mniejszościowych kolektywów czy wspólnot artystycznych, interpretowanych w perspektywie działania literatury mniejszej (*minor literature*). Każde ze wskazanych ujęć pozwala na wyeksponowanie innych wymiarów kolektywnych praktyk twórczych awangardy, różnych sposobów zawiązywania relacji współpracy literackiej oraz odmiennych form i rezultatów współdziałania.

Scharakteryzować futurystyczne „my”? Nic prostszego, wydawałoby się w świetle dobrze znanych międzynarodowych teorii, historycznych opisów, uniwersalizujących nośnych fraz wyrwanych z kontekstu kolejnych manifestów i programów. Opowiadać historię futuryzmu to w istocie opowiadać historię „my” łączącego wszystkich futurystów, którego chcą stać się częścią, wpisując w ramy futury-

⁵⁷ S. Seita, *Provisional Avant-Gardes. Little Magazines Communities from Dada to Digital*. Stanford, Calif., 2019, s. 15.

⁵⁸ Z. Božić, *The Community in Avant-Garde Literature and Politics*. Cham 2022, s. 101.

stycznego ruchu. Zamiast ruchu – „my” grzęźnie jednak wówczas w bezruchu, a awangardowa kolektywność staje się uniwersalnym, przezroczystym pojęciem. Jeśli najłatwiej zdefiniować kolektyw na podstawie wspólnego celu, to cel badań nad różnymi formami awangardowej kolektywności byłby oczywisty: uczynić z awangardowego „my” cel ruchomy.

Abstract

MARTA BARON-MILIAN University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-5430-4339

ANATOL STERN'S AVANT-GARDE COLLECTIVES

The subject of the paper is a set of various forms of avant-garde collectivity and cooperation in the work of Anatol Stern. Displaying the key contradiction between the collective and the individual tendencies within the avant-garde appears to be an important aspect of the proposed depiction. Baron-Milian analyses the collective creative practices and forms of Stern's cooperation in the 1920s and later, pointing at those among them he was involved, *inter alia*, with Aleksander Wat, Bruno Jasiński, Mieczysław Szczuka, Henryk Berlewi, Stefan Kordian Gacki, Stefan and Franciszka Thémerson, or Alicja Stern. The article aims to capture the distinctness and diversity practices of collective creativity shown in the perspective of theories of avant-garde group, collectivity and cooperation which were formulated both by avant-garde theoreticians and historians, as well as by artists. Additionally, the author of the paper proposes some possible future directions for research in avant-garde collectivity.