
Andrzej Szczerski

Niewidoczna awangarda „Nowej Europy”¹

W Europie Środkowo-Wschodniej powstało wiele grup awangardowych, które trudno w bezpośredni sposób porównać z awangardą zachodnioeuropejską i radziecką. Wpisywanie w kanon historii sztuki i odnajdywanie wpływów z Zachodu lub Wschodu nie pozwala wyjaśnić specyfiki i docenić oryginalności działań podejmowanych przez środkowoeuropejskich artystów. Ten rozpowszechniony dziś sposób myślenia paradoksalnie prowadzi do wtórnego zapomnienia „Nowej Europy” i powoduje, że staje się ona tym bardziej niewidoczna. Należy więc przyjąć odmienną perspektywę badawczą, dzięki której region traktowany jako peryferyjny można postrzegać jako „Nową Europę”, o której pisał Tomáš Masaryk. Dyskutowano tu nowy kształt europejskiej kultury, biorąc pod uwagę własne hierarchie wartości i doświadczenia historyczne, a nie próbując nawiązywać do problemów ważnych dla społeczeństw zachodnich bądź komunistycznego ZSRR. Problem ten zostanie omówiony na przykładzie zaangażowania awangardy w rewolucję węgierską w 1919 roku, jugosłowiańskiej koncepcji barbarogeniusza i problematycznej kariery Le Corbusiera jako architekta koncernu „Bata”.

Rewolucja węgierska

Dnia 21 marca 1919 roku ogłoszono utworzenie Węgierskiej Partii Socjalistycznej. Tego samego dnia proklamowano powstanie nowego państwa, Węgierskiej Republiki Rad (Magyar Tanácsköztársaság). Węgierska dziś

¹ W artykule wykorzystano fragmenty książki Andrzeja Szczerskiego *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, wydanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2010 roku.

„zapomniana rewolucja” zasługuje na szczególną uwagę jako przykład „faustycznej modernizacji”, nie tylko w dziedzinie socjalnej czy politycznej, ale przede wszystkim w dziedzinie kultury. Wydarzenia 1919 roku mogą także stać się pretekstem do zadania pytań o relacje pomiędzy sztuką i polityką, zwłaszcza w dwudziestowiecznych systemach totalitarnych, i zaangażowanie awangardy w konstruowanie radykalnych projektów modernizacyjnych. Należy również pamiętać, że twórcami węgierskich reform byli wybitni przedstawiciele sceny artystycznej i intelektualnej Budapesztu, a dorobek wielu z nich stał się z czasem istotnym elementem historii intelektualnej minionego stulecia.

Kluczową rolę reformatora kultury odegrał trzydziestoczteroletni wówczas György Lukács, który w rewolucyjnych władzach pełnił funkcję najpierw zastępcy komisarza, a następnie ludowego komisarza oświaty, *de facto* sprawując kontrolę nad całym życiem artystycznym kraju. Zajmując się redakcją pism partyjnych, szybko awansował i już w lutym 1919 roku został członkiem Komitetu Centralnego. Jego największymi osiągnięciami były jednak objęcie wysokiego stanowiska w rządzie Béli Kuna i rola, jaką odegrał w działalności Ludowego Komisariatu Oświaty zajmującego się reformami kultury i edukacji, które węgierska rewolucja uznała za priorytetowe.

Węgierska Republika Rad poświęciła wiele środków na rozbudowę państwowego mecenatu i kontrolowanych przez państwo organizacji zrzeszających twórców. Podobnie jak w bolszewickiej Rosji, artyści mieli stać się heroldami nowego porządku i twórcami rewolucyjnej propagandy. Ambicje nowych władz sięgały znacznie dalej. Pod wpływem Lukácsa uznano, że najważniejszym celem politycznej rewolucji jest doprowadzenie do powstania „nowej kultury”, oznaczającej ukształtowanie „nowego człowieka” wyznającego rewolucyjny światopogląd, dzięki czemu rewolucja nigdy się nie zatrzyma i będzie dążyć do zwycięstwa. Jak twierdził: „polityka to tylko środek, naszym celem jest kultura”, a jedynie najwyższej klasy kultura rewolucyjna może zostać zinternalizowana przez proletariąt i doprowadzić do jego przemiany². Władze wiedziały jednak także, że to nie masy, ale nowe elity będą decydować o kierunkach przemian. Jak podkreślał Kun w wywiadzie udzielonym w maju 1919 roku angielskiej

² Cyt. za: J. Farkas, *Révolution du proletariat, avant-garde et culture de masse*, [w:] *L'Activisme hongrois*, red. Ch. Dautrey, J.-C. Guerlain, tłum. V. Charaire i in., Montrouge 1979, s. 48. Problem polityki kulturalnej reżimu Kuna omawia też D. Kettler, *Marxismus und Kultur. Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolution 1918–1919*, Neuwied–Berlin 1967.

socjalistce, największym osiągnięciem węgierskiej rewolucji i krokiem naprzód w stosunku do wydarzeń w Rosji było docenienie wartości, jaką dla ostatecznego zwycięstwa stanowili rewolucyjni intelektualiści³.

W istocie Kun mógł liczyć na wsparcie wielu intelektualistów i artystów wywodzących się z kręgów młodej inteligencji, która już przed wojną występowała przeciw zastanemu porządkowi. W Ludowym Komisariacie Oświaty sprawami literatury zajęli się między innymi wybitni poeci, jak Mihály Babits czy Zsigmond Móricz i Béla Balázs, muzyką sam Béla Bartók i Zoltán Kodály, a teatrem reformatorzy, tacy jak Oszkár Beregi i Gyula Hegedűs⁴. W dziedzinie sztuk plastycznych czołowe role odgrywali natomiast twórcy przedwojennej awangardy, wywodzący się z dwóch odrębnych środowisk artystycznych i sympatyzujący z działalnością Koła Galileusza i Koła Niedzielnego, a tym samym dzielący estetyczne poglądy Lukácsa⁵.

Pierwsze z nich stanowili artyści zrzeszeni w grupie Poszukujący (Keresők) założonej w 1909 roku (od 1911 występujący pod nazwą Ośmiu [Nyolcak]), którzy w swoich pracach kontestowali impresjonizm i nawiązywali do twórczości Paula Cézanne'a, fowizmu, a także do sztuki włoskiego renesansu i tradycji klasycznej⁶. Drugim kluczowym środowiskiem byli artyści i literaci skupieni wokół Lajosa Kassáka – poety, pisarza, artysty i dziennikarza-samouka, wywodzącego się ze środowiska robotniczego⁷. W listopadzie 1915 roku Kassák zaczął wydawać antywojenne pismo „A Tett” („Czyn”), w którym obok wiodących tematów z dziedziny politycznej i społecznej pisano także o literaturze i sztuce współczesnej. Kontestacja działań wojennych doprowadziła do zamknięcia przez władze pis-

³ A. Riggs Hunter, *Facts about Communist Hungary*, London 1919, s. 11.

⁴ S. Kiss, *A Magyar Tanácsköztársaság Művészete*, „Művészettörténeti Értesítő” 1959, nr 4, s. 297–303.

⁵ Na temat ewolucji ideowej węgierskich artystów w 1919 roku por. É. Körner, *Künstler der ungarischen Räterepublik*, „Acta Historiae Artium” 1959, t. VI, s. 169–191.

⁶ Por. S.A. Mansbach, *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908–1930*, London 1991; G. András, G. Pataki, G. Szücs, A. Zwickl, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest 1999, s. 46–67; *Magyar Művészet 1890–1919*, red. L. Németh, Budapest 1981, s. 546–612.

⁷ Na temat Aktywistów istnieje obszerna literatura przedmiotu. Por. m.in.: J. Szabó, *A Magyar Aktivizmus Története*, Budapest 1971; L. Németh, *Moderne ungarische Kunst*, Budapest 1969, s. 68–72. Kassák odbył m.in. pieszą podróż do Paryża, którą opisał w autobiograficznej powieści, zob. L. Kassák, *Als Vagabund unterwegs. Erinnerungen*, Budapest–Berlin (Ost) 1976–1979. Por. też polski przekład poematu z 1922 roku *A ló meghal, a madarak kirepülnek: Koń umiera, ptaki ulatują*, tłum. W. Wirpsza, G. Kerényi, [w:] *Arion 16. Nemzetközi Költői Almanach. Almanach International de Poésie*, red. S. György, Budapest 1988, s. 134–144.

ma we wrześniu 1916 roku, ale w listopadzie tegoż roku Kassák otworzył kolejne – pod tytułem „Ma” („Dziś”). Mimo iż ono również występowało przeciw wojnie, miało charakter mniej prowokacyjny niż „A Tett”, a zainteresowanie redakcji skupiło się głównie na nowoczesnej literaturze, sztuce i teatrze, z czasem nadając mu charakter pisma artystycznego⁸. Propagowano ekspresjonizm, według Kassáka mający być sztuką nowych czasów, wyrażającą dynamikę i fragmentaryzację współczesnego świata, których nie potrafili opisać członkowie grupy Ośmiu, zafascynowani porządkiem i tradycją klasyczną. Nawiązując do tytułu niemieckiego lewicującego pisma „Die Aktion”, wydawanego od 1911 roku, Kassák na początku 1919 roku nazwał skupionych wokół siebie artystów Aktywistami (Aktivisták)⁹.

Obok artystów związanych z grupą Ośmiu i Aktywistami władze Węgierskiej Republiki Rad podjęły ponadto współpracę z pojedynczymi twórcami, zarówno o uznanej renomie, jak i debiutantami, dla których nowe czasy stanowiły albo kolejne artystyczne wyzwanie, albo szansę na szybki awans. Wszyscy zostali zaangażowani w pierwszej kolejności do realizacji zakrojonego na wielką skalę programu propagandowego, mającego przekonać Węgrów do nowego rządu i wprowadzanych reform, a także do podjęcia walki w obronie zagrożonej ojczyzny. Artyści i literaci brali udział w opracowaniu licznych broszur i pamfletów, opisujących cele rewolucji, nowy system rządów i oczekiwania wobec obywateli. Zaprojektowano też atrybuty nowej władzy, jak monety autorstwa rzeźbiarzy Fülöpa Ö. Becka i Béniego Ferenczyego czy serię znaczków z przedstawieniami rewolucyjnych bohaterów, w tym Karola Marksa, Fryderyka Engelsa, węgierskiego jakobina Ignáca Martinovicsa i bohatera 1848 roku Sándora Petőfię¹⁰. Najbardziej spektakularnym osiągnięciem były jednak plakaty agitacyjne o wyjątkowej wyrazistości, sile przekazu i nowatorskiej ikonografii. Podczas 133 rewolucyjnych dni powstało około 1200 projektów afiszów, ulotek i plakatów, w tym 84 na wielkich formatach, które wydrukowano w imponującej ilości 2 371 000 egzemplarzy¹¹. Plakaty i dru-

⁸ K. Passuth, *Von einer nationalen Stimme zur internationalen Autorität. Die Entwicklung der ungarischen Zeitschrift MA von 1916 bis 1925*, „Umění” 2003, nr LI, s. 203–218.

⁹ Por. m.in. tejże, *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest–Dresden 2003, s. 78–94.

¹⁰ N. Aradi, *Les enseignements de la vie culturelle sous „la dictature du prolétariat”*, [w:] *L'Activisme hongrois*, dz. cyt., s. 76.

¹¹ M. Koczó, *Die ungarische Räterepublik*, dysertacja doktorska, Uniwersytet Wiedeński 1968, s. 155–165; R.L. Tőkés, *Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic*, New York–Stanford 1967, s. 167.

kowe materiały, między innymi ogłoszenia w gazetach, traktowano jako priorytetowe narzędzia agitacji i sposób przekazywania reżimowych zarządzeń, a zapoznanie się z nimi uznawano za obywatelski obowiązek. Aby przekazać rewolucyjne wiadomości wszystkim grupom etnicznym zamieszkującym Węgry, druki te ukazywały się również po niemiecku, rumuńsku, serbsku, chorwacku, słowacku, czesku i hebrajsku¹². Według ostrożnych szacunków i biorąc pod uwagę komplet materiałów drukowanych (w tym książek i broszur), można uznać, że reżim Kuna zdołał opublikować około 23 milionów różnego rodzaju druków¹³.

Najbardziej konsekwentnym i oryginalnym twórcą politycznego plakatu był Mihály Bíró, działający także aktywnie we władzach Węgierskiej Republiki Rad. W 1910 roku Bíró wstąpił do Partii Socjaldemokratycznej, biorąc odpowiedzialność za jej wizerunek propagandowy, zwłaszcza plakaty wyborcze, druki agitacyjne czy oprawę demonstracji, uznawanych za istotne narzędzia walki politycznej. Zajmował się jednocześnie działalnością komercyjną, tworząc ilustracje, karykatury, ekslibrisy i plakaty, a swoją pierwszą indywidualną wystawę otworzył w Budapeszcie w 1912 roku. W czasie wojny wykonywał zlecenia wojskowe, a po wybuchu rewolucji Károlyiego wspierał jej osiągnięcia, tworząc między innymi plakaty sławiące proklamację republiki. Służba Węgierskiej Republice Rad była więc logiczną konsekwencją jego dotychczasowej działalności, a Bíró uznał, że w plakatach dla nowej władzy powinien wykorzystać te same motywy ikonograficzne i oryginalną ekspresyjną stylistykę, którą wypracował na potrzeby Partii Socjaldemokratycznej. Emblematem rewolucji stała się dzięki temu postać „Czerwonego Człowieka” – muskularnego giganta, który przygotowuje się do zadania ciosu trzymanym oburącz młotem.

Wiarę w posłannictwo artysty-reformatora podzielał także inny wybitny twórca rewolucyjnych plakatów Béla Uitz, wywodzący się ze środowisk chłopskich¹⁴. W latach 1908–1914 Uitz studiował malarstwo i rysunek na Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie, a pierwszy sukces przyniosła mu w 1914 roku indywidualna wystawa ekspresjonistycznych rysunków, którą zainteresował się między innymi Lajos Kassák. Po powrocie z podróży do Włoch, gdzie podziwiał przede wszystkim renesansowe freski,

¹² F. Eckelt, *The Internal Policies of the Hungarian Soviet Republic*, [w:] *Hungary in Revolution 1918–1919. Nine Essays*, red. I. Völgyes, Lincoln 1971, s. 62.

¹³ Dane te podaje O. Botar, *Technical Detours: The Early Moholy-Nagy Reconsidered*, New York 2006, s. 58.

¹⁴ Szczegółowa analiza artystycznej ewolucji artysty w: É. Bajkay, *Béla Uitz*, Budapest 1977.

w 1915 roku Uitz podjął współpracę z pismami „A Tett”, a następnie „Ma”. Czynnie zaangażował się w działalność na rzecz reżimu Kuna, nie tylko jako artysta, ale także działacz zarządu związku zawodowego zrzeszającego artystów plastyków. Jego największym osiągnięciem była praca organizacyjna i dydaktyczna w Proletariackich Warsztatach Artystycznych, mających stanowić pierwowzór nowego typu szkoły artystycznej dla ludzi z dawnego społecznego marginesu, zwłaszcza młodych robotników. Mimo to zapamiętany został przede wszystkim jako twórca plakatów agitacyjnych, wśród których wyróżniał się wzywający do walki żołnierzy węgierskiej Armii Czerwonej pod tytułem *Vörös katonák előre!* (*Czerwoni Żołnierze naprzód!*), zaprojektowany na początku kwietnia 1919 roku podczas nasilenia walk na terenie Słowacji. Obok prac nad plakatami Uitz poświęcił się projektowaniu trzech wielkich fresków sławiących narodziny nowej ludzkości, które miały dekorować wnętrza mającego wkrótce powstać propagandowego Domu Pracy i dowodzić, że rewolucja pozwoliła na stworzenie wielkich dzieł sztuki równych epoce renesansu – *Épitők* (*Budowniczości*), *Halászosok* (*Rybaczy*) i *Emberiség* (*Ludzkość*). Ten ostatni, mający zajmować centralne miejsce w Domu Pracy, był najbardziej rozbudowany i składał się z wielu pomniejszych, wielopostaciowych kompozycji¹⁵. W centrum znalazły się symbole nowej ogólnoludzkiej harmonii: para złączona w miłosnym uścisku i matka karmiąca piersią dziecko. Wokół nich Uitz umieścił: po stronie lewej przedstawienia cierpień ludzkości pochłoniętej wojną, u dołu apologię wspólnej pracy symbolizowaną przez trud kowali w kuźni, a po stronie prawej wizję ludzkości odkupionej, gdzie wszyscy są zajęci współdziałaniem na rzecz powszechnego dobra. O witalności przyszłego świata miało świadczyć przedstawienie kobiety w chwili porodu, wydającej na świat pierwszego członka nowej, szczęśliwej ludzkości. Kompozycję wieńczyła grupa postaci reprezentujących patronów przyszłości: starzec oraz młody mężczyzna i młoda kobieta, którym towarzyszyło dziecko. W 1922 roku Uitz pisał, że *Ludzkość* miała być pomnikiem dyktatury proletariatu na Węgrzech i wizją odkupionej przez komunizm ludzkości, która znajduje swoje spełnienie w miłości. Uważał także, że struktura obrazu była socjalistyczna, a więc oparta na centralizmie, analizie psychologicznej i prawdzie ujawniającej kolejne etapy powstawania dzieła, zawarte w śladach narzędzi artystycznych wyko-

¹⁵ K. Bakos, *Les traits communs des discussions artistiques et de la politique culturelle dans la République des Conseils Hongroise et en Russie Soviétique*, [w:] *L'Activisme hongrois*, dz. cyt., s. 129.

rzystywanych przez artystę¹⁶. Mimo tej retoryki nie sposób nie dostrzec, że projekt Uitza był trawestacją chrześcijańskiej sztuki religijnej, opartej na ikonografii cierpienia, ofiary i odkupienia, ale miejsce Boga zajmowała w nim ludzkość, a mesjaszem stawał się proletariatus. Nawiązania do sztuki religijnej nie były zresztą czymś niezwykłym w kręgu aktywistów, którzy odnajdywali w niej gotowe wzorce przedstawień o wielkiej sile perswazji.

Na tle ekspresjonistycznych plakatów agitacyjnych wyróżniały się prace Bertalana Póra, nawiązujące do tradycji klasycznej i dzieł Cézanne'a, a tym samym podejmujące dialog z twórczością grupy Ośmiu. Stylistyka ta odpowiadała treściom prac artysty przepełnionych wiarą w rewolucję, która oznacza nie walkę i niszczenie, ale budowanie nowej ludzkiej wspólnoty i światopoglądu pozwalającego nadać sens istnieniu, a więc tego, co Lukács nazywał *Totalität*. Na plakacie *Világ proletárjai, egyesüljetek!* (*Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!*) Pór przedstawił parę młodych nagich postaci symbolizujących nową ludzkość wywodzącą się z proletariatu, gdzie panuje „wolność, równość i braterstwo”. Bohaterowie plakatu, wpatrzeni w siebie i biegnący naprzód tanecznym krokiem, nieśli ponad głowami czerwone sztandary, sugerując tym samym, że tylko rewolucja i komunizm mogą przynieść oczekiwane odkupienie. Patoz plakatu potęgowały jego rozmiary (250 × 190 centymetrów), największe spośród wszystkich plakatów rewolucyjnych, tym bardziej mógł więc on претендовать do miana sztuki monumentalnej.

Mimo iż artyści awangardy byli przekonani, że stworzyli wzorzec nowej rewolucyjnej sztuki dla rewolucyjnego proletariatu, ich prace nie spotkały się z przychylnym przyjęciem przez węgierską ulicę. Ten brak zrozumienia dla dzieł awangardy nie miał jednak tylko wymiaru anegdotycznego i nie ograniczył się do krytyki prasowej. W cieniu rewolucyjnych wydarzeń toczyła się zażarta walka o kształt nowej sztuki, w której Kassák i jego zwolennicy starli się z Lukácssem. Obok kwestii artystycznych kluczowy okazał się w niej problem relacji między mecenatem komunistycznego państwa a sztuką zaangażowaną politycznie. W rezultacie propozycje awangardy zostały odrzucone. Dla artystów związanych z „Ma” zasadniczymi wartościami były autonomia sztuki i jej niezależność wobec jakiegokolwiek aktywności partyjnej, co konsekwentnie podkreślali od początku swojej działalności. Mimo zaangażowania w działalność nowych władz –

¹⁶ „Egység” 1922, nr 22, [przedruk w:] S. Kontha, *L'art de Béla Uitz*, „Acta Historiae Artium” 1973, t. 19, s. 308.

aktywiści zajęli ważne miejsca w strukturach Ludowego Komisariatu Oświaty, współtworzyli politykę wydawniczą, projektowali plakaty agitacyjne lub organizowali edukacyjne poranki poświęcone sztuce nowoczesnej, przeznaczone dla stołecznego proletariatu – na partyjnym kongresie 14 czerwca 1919 roku zostali wyeliminowani z życia publicznego, gdy Kun, mówiąc o poparciu władz dla kształtującej się nowej kultury proletariatu, uznał pismo „Ma” i propagowaną przez nie sztukę za wytwór „burżuazyjnej dekadencji”¹⁷. Wkrótce „Ma” zostało zamknięte, co stało się częścią jego legendy i pozwoliło uznać Kassáka za bezkompromisowego obrońcę wolności twórczej, gotowego zaryzykować nawet konflikt z władzą. Gwałtowny atak Kuna nie był przypadkowy, ale wynikał z ewolucji polityki kulturalnej reżimu, który po kilku miesiącach flirtu z awangardą zdecydowanie odrzucił jej ofertę kształtowania oficjalnego oblicza nowej władzy¹⁸. Uznano, że należy popierać sztukę propagandową, która w ewidentny sposób wyraża rewolucyjne hasła i nie stawia odbiorcy zbyt wielkich wymagań. Oznaczało to przede wszystkim nawiązania do standardowego języka współczesnego plakatu reklamowego, wywołującego zarówno sentymentalne uczucia, jak i zdolnego do paternalistycznej perswazji. Promowane powinny być tym samym przedstawienia realistyczne, operujące prostą metaforą i odnoszące się do powszechnie znanej i akceptowanej ikonografii. *De facto* jednak, wraz z rozwojem rewolucyjnych wydarzeń, coraz wyraźniej akceptowano realizm czy nawiązania do popularnej ikonosfery, jak plakaty, ilustracje gazetowe, karykatury, które łatwo trafiały w gusta nieprzygotowanego do odbioru sztuki nowoczesnej widza.

Ten drugi nurt sztuki rewolucyjnej wyraźnie zaznaczył się w dziedzinie plakatu agitacyjnego autorstwa już nie awangardowych artystów, ale zawodowych grafików, czynnych na komercyjnym rynku jeszcze przed wybuchem rewolucji. Ich prace, których ilość wielokrotnie przewyższała projekty awangardy, pokazywały paternalistyczny stosunek władz do obywatela Węgierskiej Republiki Rad. Miał on być tylko odbiorcą i wykonaw-

¹⁷ B. Kun, „Vörös Újság” 1919 (14 IX), cyt. za tłumaczeniem w języku francuskim: *Un passage de l'intervention prononcée au deuxième jour de la reunion nationale du parti*, [w:] *L'Activisme hongrois*, dz. cyt., s. 142–143. Por. też M. Szabolcsi, *La littérature hongroise sous la Commune*, [w:] *L'Activisme hongrois*, dz. cyt., s. 84.

¹⁸ K. Passuth, *Autonomie der Kunst und sozialistische Ideologie in der ungarischen Avantgardekunst*, [w:] *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, red. H. Gassner, (kat. wyst.) Neue Galerie Kassel Museum Bochum, Marburg 1987, s. 12–26. Passuth podkreśla, że dawni członkowie grupy Ośmiu opowiadali się za pluralizmem życia artystycznego w czasie rewolucji, natomiast aktywiści żądali dla siebie monopolu na sztukę rewolucyjną.

cą jednoznacznych komunikatów przekazywanych przez partię, stąd też zamiast zbyt nowatorskiej sztuki awangardowej wykorzystywano formy pozbawione ambiwalencji i łatwo przyswajalne. W pracy Marcella Vértesa żołnierz o melancholijnym wyrazie dziecięcej twarzy, dzierżąc w dłoni udekorowany sztandar, zadawał sentymentalnie brzmiące, tytułowe pytanie: *Velem vagy ellenem? (Ze mną czy przeciw mnie?)*. Plakat, wywołując uczucie współczucia i chęć pomocy osamotnionemu dziecku, daleki był od apoteozy siły Armii Czerwonej znanej z plakatów awangardowych. Zaskakująca naiwność niektórych plakatów wskazywała, że ich odbiorców traktowano w wyjątkowo infantylny sposób, nie próbując nawet ukryć banalności użytych środków artystycznych. Również w plakatach ostrzegających przeciwników rewolucji przed kontestowaniem nowej władzy nie zdecydowano się na bardziej radykalną stylistykę. Nieznany autor plakatu *Te! sötétben bujkáló rémhírterjesztő ellenforradalmár reszkess! (Ty! Podstępny wicherzycielu, oszczerco, reakcjonisto, drzyj!)* wykorzystał popularny motyw postaci kierującej w stronę widza rękę w oskarżycielskim geście, choć pokazany na plakacie żołnierz nie wyglądał na mściciela i przypominać mógł co najwyżej ilustrację poglądową z książki o współczesnym umundurowaniu wojskowym.

Barbarogeniusz

Idea odrodzenia Europy przez radykalne zanegowanie jej historii, wprowadzenie nowych porządków, powstanie nowego człowieka i nowego społeczeństwa narodziła się wśród artystów i teoretyków wydających pismo „Zenit”. „Zenit” ukazywał się od lutego 1921 do maja 1932 roku w Zagrzebiu, a następnie od lutego 1924 roku w Belgradzie, gdzie w grudniu 1926 roku wydrukowano ostatni, 43. numer pisma, które w atmosferze skandalu zostało następnie zamknięte¹⁹. Publikowanie „Zenitu” oraz towarzyszącej mu książkowej serii wydawniczej było przedsięwzięciem całkowicie prywatnym, finansowanym dzięki prenumeratom i reklamom, w tym między innymi dużych banków i indywidualnych przedsiębiorców,

¹⁹ V. Golubović, I. Subotić, *Monografija Zenit 1921–1926* (Монографија Зенит 1921–1926), Belgrad 2008. Por. też archiwum wydań „Zenitu” on-line: <http://digital.nb.rs/novine/zenit/swf.php?lang=scc> (dostęp: 12 lipca 2009).

a jego program ideowy i artystyczny opracował poeta, pisarz i artysta Ljubomir Micić. Pełniąc funkcję redaktora naczelnego „Zenitu”, Micić nadał mu status wiodącego pisma jugosłowiańskiej awangardy i skupił wokół siebie grono podzielających jego poglądy artystów i krytyków, których uznawał za oryginalną formację awangardową o nazwie „zenityzm”. Poza Micciem wśród „zenitystów” znaleźli się tacy literaci i artyści, jak Yvan Goll, Boško Tokin, brat Micicia Branko Micić, Dragan Aleksić i Marijan Mikac. „Zenit” w bezkompromisowy sposób propagował nowoczesną cywilizację, publikując na jej temat nowatorskie poematy, manifesty i hasła propagandowe, sławiące zarówno ducha nowoczesności, jak i jego materialne atrybuty, takie jak kino, audycje radiowe, reklama, plakat czy muzyka jazzowa. W skupionej wokół Micicia grupie obowiązywały rygorystyczna dyscyplina i wierność wyznawanym ideałom, nie znoszono także sprzeciwu wobec przywódcy. Aby podkreślić swą wyjątkowość, Micić dopełniał swój artystyczny i polityczny radykalizm dbałością o efektowny i modny strój, wpisując się tym samym w tradycję dandyzmu²⁰. Ten quasi-totalitarny charakter Micicia ujawnił się już na początku historii pisma, kiedy to jesienią 1921 roku z redakcji odszedł Tokin, jeden z autorów programowego *Manifest Zenitizma* (*Manifestu zenityzmu*), oraz grupa artystów reprezentujących tendencje ekspresjonistyczne. W rezultacie zenityści utworzyli zamknięty i elitarny krąg wyznawców własnego programu artystycznego, a mimo swojej aktywności usytuowali się na marginesie ówczesnego życia artystycznego w Jugosławii. Wymowny był zwłaszcza ich konflikt z nieformalną grupą modernistów Alfa w Belgradzie, która kontestowała predylekcję Micicia do kolektywizmu i prowokacyjnych manifestów, przeciwstawiając im indywidualizm i estetyzujące, poetyckie środki wyrazu²¹.

Najważniejszym elementem programu „Zenitu” była idea barbaro-geniusza – nowoczesnej, silnej i pełnej autentyzmu jednostki, którą należy uznać za kolejne wcielenie bohatera „modernizacji faustycznej”. To ona w bezkompromisowy sposób miała się przeciwstawić burżuazyj-

²⁰ I. Subotić, *Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia*, „Art Journal” 1990, t. 49, nr 1, s. 23. O postawie dandysa jako krytyce kultury współczesnej por. M. Hussakowska, *The Transformation of a Dandy into an Anthropologist – and Back Again*, [w:] *The City in Art*, red. P. Martyn, Warszawa 2007, s. 205–214.

²¹ M. Šuvaković, *Impossible Histories*, [w:] *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, red. D. Djurić, M. Šuvaković, London–Cambridge, MA 2003, s. 16.

nej kulturze przeszłości, jej systemowi wartości i dążeniu do kompromisów w oficjalnej polityce kulturalnej, reprezentując zarazem mistyczny Wschód występujący przeciw racjonalistycznemu Zachodowi²². Jak podkreśla Krisztina Passuth, w powojennej Europie podobne hasła o mesjanistycznej proveniencji nie były czymś niezwykłym i głosili je między innymi popularni pisarze, jak Walter Hasenclever, a także młodzi prota- goniści awangardy, jak Kassák²³. W 1921 roku słoweński futurystyczny poeta Anton Podbevšek w wydawanym przez siebie piśmie „Rdeči Pilot” („Czerwony Pilot”) snuł wizję zatonięcia „euro-amerykańskiego Titanica” (1922). Największą popularnością cieszył się bez wątpienia *Der Untergang des Abendlandes (Zmierzch Zachodu)* Oswalda Spenglera, wydany po raz pierwszy jeszcze w 1918 roku, w którym autor utożsamiał kulturę zachodnią z postacią Fausta i przewidywał jej nieuchronną klęskę. Koncepcję barbarogeniusza wyróżniało jednak wyraziste odwołanie do kontekstu, w jakim powstała, a więc Bałkanów i ich miejsca w kulturze europejskiej. „Zenit” głosił konieczność „bałkanizacji Europy”, czyli nadania jej nowej dynamiki i witalności przez barbarzyńskie, młodzieńcze siły drzemiące na Bałkanach. Zwolennicy Micicia byli przekonani, że zniszczona wojną kapitalistyczna Europa Zachodnia nie jest w stanie powstać z kolan bez nowej, nieokielzanej i prymitywnej energii, jaka przetrwała na Półwyspie Bałkańskim. Należy podkreślić, że chociaż wizja ta powstała w kręgach wąskiej grupy awangardowych artystów, korespondowała z toczoną wówczas przez jugosłowiańskie elity ogólnokrajową dyskusją. Zastanawiając się nad miejscem nowego państwa w Europie, podkreślano, że Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców chce zarówno uczestniczyć w tworzeniu głównego nurtu europejskiej kultury, jak i zachować swoją cywilizacyjną odrębność, wynikającą tak z historii, jak i ze współczesnej, wyjątkowej sytuacji wewnętrznej²⁴. W programowym *Manifestie zenityzmu*, opublikowanym w pierwszym numerze pisma, jego autorzy Ljubomir Micić, Yvan Goll i Boško Tokin nie oszczędzali Zachodu i zapowiadali nadejście barbarzyńców, którzy w radykalny sposób odmieniają świat. Manifest, złożony z trzech części napisanych oddzielnie przez trzech autorów, miał charakter wypowiedzi poetyckiej, składał się z haseł, metafor i pełnych pasji

²² I. Subotić, *Zenit and Zenitism*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts” (Yugoslavian Theme Issue) 1990, nr 17, s. 15. Por. też *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, red. Z. Maković, A. Medić, (kat. wyst.) Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2007.

²³ K. Passuth, *Treffpunkte...*, dz. cyt., s. 165.

²⁴ I. Subotić, *Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia*, dz. cyt., s. 21.

wierszowanych akapitów poświęconych nowej wizji świata propagowanej przez artystów²⁵. Arbitralne sądy oraz postulaty programowe stanowiły o sile wyrazu manifestu, nie pozostawiały też wątpliwości, że jego twórcy nie zachęcają nikogo do dyskusji, ale oczekują przyznania im racji i dołączenia do grona wyznawców zenityzmu. Tekst otwierała wizja upadku Europy Zachodniej, utożsamianej między innymi z pożeranymi przez zarzę miastami, giełdami i bankami oraz tłustymi przedsiębiorcami, którzy zdobyli fortunę dzięki wojnie i teraz opłacają konkubiny ze swoich brudnych kieszeni. Tymczasem nadchodzą już barbarzyńcy, stojący na razie na zboczach gór otaczających Europę, które L. Micić utożsamiał z Uralem i górą Šar, leżącą na granicy Kosowa i Macedonii. Barbarzyńcy są dziećmi słońca i gór, przynoszą z sobą kosmiczną jedność, opartą na miłości i wielkości ludzkiego ducha, prowadzi ich nadludzki, wywodzący się z południowego wschodu barbarogeniusz. Przybywając w żółtym pojeździe ratunkowym, niosą z sobą flagę odkupienia i śpiewają wschodniosłowiańską pieśń zmartwychwstania, będąc zbawieniem dla Europy, która pogrzyżyła się w wojnie i teraz żyje wśród grobów. Na zakończenie manifestu wyraźnie podkreślono, że nowa gwiazda wznosząca się nad Europą będzie się wywodzić z nowo narodzonego kraju Jugosławii, która rozpoczyna swoje wzrastanie ku wielkości. Tezy te, powracające w kolejnych numerach pisma, znalazły swoje podsumowanie w książce Micicia o wymownym tytule *Антыевропа* (*Antyeuropa*), wydanej w 1926 roku w Belgradzie, w serii wydawniczej „Zenitu”. Okładka książki nawiązywała do stylistyki agitacyjnych plakatów El Lissitzky’ego z okresu rewolucji październikowej, podkreślając radykalizm swojego tytułowego przesłania. Micić opublikował w swym dziele dziesięć poematów sławiących barbarzyński geniusz i Bałkany, napisanych „językiem pozarozumowym” (*zaum*), znanym z rosyjskiej poezji futurystycznej. We wstępie podkreślał, że wybierając taką technikę tworzenia poezji, chciał uciec od kategorii racjonalistycznych i analitycznych, związanych ze starą europejską kulturą, a przede wszystkim słać nową, witalną siłę zrodzoną z ducha zenityzmu²⁶.

²⁵ L. Micić, Y. Goll, B. Tokin, *Manifest zenitizma*, „Zenit” 1921, t. 1, nr 1, cyt. za tłumaczeniem w języku angielskim: *The Zenithist Manifesto*, tłum. M. Starčević, [w:] *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, red. T. O’Benson, É. Forgács, London–Cambridge, MA 2002, s. 284–291.

²⁶ L. Micić, [wstęp do:] *Anti-Evropa*, Belgrad 1926, cyt. za tłumaczeniem w języku angielskim: *Beyond-sense Poetry (Introduction to „Anti-Europe”)*, tłum. M. Starčević, [w:] *Between Worlds...*, dz. cyt., s. 527–528. Nie była to jedyna publikacja o wymowie anyteuropejskiej, podob-

Le Corbusier i Bata

O odrębności modelu modernizacji autorstwa Tomáša i Jana Antonína Batów świadczyły też losy współpracy koncernu z Le Corbusierem, który po raz pierwszy przyjechał do Zlína wiosną 1935 roku jako juror w konkursie na dom jednorodzinny. W tym okresie architekt, rozczarowany współpracą z rządami w Związku Radzieckim, Włoszech i Algierii, miał nadzieję, iż nowych mecenasów znajdzie wśród prywatnych przemysłowców²⁷. Dlatego też w styczniu 1935 roku przyjął zaproszenie do Zlína za pośrednictwem Františka Gahury, który musiał następnie przekonać zarząd firmy do zatrudnienia nieznanego im szwajcarskiego architekta. Dominik Čipera uznał jednak, że obecność Le Corbusiera może tylko podnieść prestiż konkursu, szybko więc wyraził zgodę²⁸. Po zakończeniu obrad, korzystając z gościny Gahury, Le Corbusier pozostał w Zlinie przez sześć tygodni, aby poznać miasto i jego mieszkańców. Zgodnie z życzeniem gospodarza miał także zabrać głos w sprawie architektury i urbanistyki Zlína oraz planów jego rozbudowy. Opinia ta była potrzebą chwili. W 1934 roku na zlecenie J.A. Baty Gahura opracował plany perspektywicznego rozwoju miasta, które zamiast 29 miało liczyć 100 tysięcy mieszkańców i rozciągać się aż do oddalonych o 12 kilometrów Otrokovice. Pomiędzy miastami planowano budowę nowych ciągów komunikacyjnych oraz osiedli jedno- i wielorodzinnych domków²⁹. Publikując te plany w praskim piśmie architektonicznym „Stavitel” (1934), Gahura snuł wizje przyszłości, w której ludzie poruszają się prywatnymi samolotami i rozmawiają przez telefony bezprzewodowe³⁰. Zlín wywarł na Le Corbusierze wielkie wrażenie. W listach do J.A. Baty architekt twierdził, że odkrył tu fascynujący świat przyszłości, w którym wartością jest zarówno racjonalizacja, jak i rzecz najcenniejsza – „serce”, które stanowi o sile

ny charakter miały też książki *Aeroplan bez motora* (Belgrad 1925) i *Barbarogénie le Décivilisateur* (Paryż 1938).

²⁷ J.-L. Cohen, *Il nostro cliente è il nostro padrone: Le Corbusier e Bata*, „Rassegna” 1980, nr 3, s. 47–60; A. Gatti, *Bata et Le Corbusier*, [w:] tegoż, *Chausser les hommes qui vont pieds nus. Bata-Hellocourt, 1931–2011: enquête sur la mémoire industrielle et sociale*, Metz 2004, s. 115–126.

²⁸ V. Karfík, *Architekt si spomína*, Bratislava 1993, s. 118.

²⁹ P. Novák, *Zlínská architektura 1900–1950*, Zlín 1993, s. 216.

³⁰ Optymizm ten podzielali dziennikarze piszący do firmowych gazet, które w latach 1931–1932 publikowały wizje Zlínu przyszłości, zakładając m.in., że w 1950 roku ulice będą pokryte gumowymi brukami, działać będzie telewizja, a podróż szybkim samolotem do Pragi zajmie 15 minut. Por. Z. Pokluda, *Baťovské projekty, představy, vize*, „Prostor Zlín” 2008, č. 2, s. 54.

miejscowej społeczności, łącząc w jeden organizm kierownictwo i robotników³¹. Za zgodą autora słowa te opublikowano wkrótce w anglojęzycznej publikacji reklamowej *Zlín. The Town of Activity*, wydanej przez koncern w 1935 roku. Wyrażając tak pochlebne opinie, Le Corbusier chciał przekonać Batę do podjęcia dalszej współpracy, i aby poznać dyscyplinę obowiązującą w firmie, przez kilka tygodni praktykował w oddziale architektonicznym pod opieką Vladimíra Karfíka. W egalitarnym świecie Baty jego sława nie miała wielkiego znaczenia, dlatego też musiał między innymi podporządkować się obowiązującemu na terenie fabryki zakazowi palenia. Jak wspominał Karfík, uzależniony od nikotyny Le Corbusier podczas pracy wielokrotnie był zmuszony wychodzić poza bramę zakładu i folgować nałogowi³². Jan Antonín Bata podjął rękawicę, na początek zlecając Le Corbusierowi zaprojektowanie standardowego domu robotniczego, który to projekt ujawnił zasadnicze rozbieżności między mecenasem i architektem. Zastosowanie przesuwanych okien i drogich materiałów sprawiło, że realizacja planów Le Corbusiera kosztowałaby pięć razy więcej niż typowego domku „Baty”, dlatego też w oszczędnym Zlinie nie było dla nich miejsca³³. W lipcu 1935 roku, zgodnie z wytycznymi otrzymanymi od koncernu, Le Corbusier przedstawił własną wizję rozwoju zlińskiej metropolii. Kontestując plany Gahury, architekt zrezygnował z budowy osiedli pojedynczych domów na południowych zboczach doliny Dřevnicy, uznając je za marnotrawstwo przestrzeni rodem z Ameryki. W zamian proponował budowę sześciu zespołów 8–10 bloków mieszkalnych, każdy dla 2–5 tysięcy mieszkańców, na zboczu północnym, na osi wschód–zachód, między Zlinem i Otrokovicami. W Otrokovicach miały natomiast powstać równoległe bloki mieszkalne o długości kilku kilometrów, zbudowane na osi północ–południe, zamknięte od południa przez kompleks fabryczny i stację kolejową. Zgodnie z koncepcją miasta liniarnej całość miała spajać oś komunikacyjna, złożona z szybkiej kolei, autostrady oraz kanału rzecznego na potrzeby transportu fabrycznego. Ten projekt także odrzucono. Jan Antonín Bata nie mógł zaakceptować wizji gigantycznych bloków mieszkalnych zamiast osiedli pojedynczych

³¹ Tamże, s. 51–52. Le Corbusierowi towarzyszył działacz związkowy Hyacinthe Dubreuil, który także był zafascynowany Zlinem. Por. też A. Gatti, *Bata et Le Corbusier*, dz. cyt., s. 116.

³² V. Karfík, *Architekt si spomina*, dz. cyt., s. 118. Poza paleniem Le Corbusier tęsknił także za rozrywkami w damskim towarzystwie, niedostępnymi w Zlinie. Za radą jednego z pracowników Baty w poszukiwaniu zabawy wybrał się na cztery dni aż do Wiednia.

³³ P. Novák, *Zlínská architektura...*, dz. cyt., s. 38.

domów, irytowały go także piloty w proponowanych przez Le Corbusiera nowych budynkach fabrycznych, przez które, jak uważał, traci całe piętro, gdzie może się odbywać produkcja. Jak twierdzi Monika Platzer, to właśnie odrzucenie planu Le Corbusiera dowodziło, że Bata nie tylko nie doceniał pryncypiów awangardy z kręgu CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne – Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej), ale odwoływał się do feudalnego systemu wartości, opartego na niewzruszonych podziałach społecznych, wertykalnej hierarchii władzy oraz uniformizacji siły roboczej³⁴. Mimo wzajemnego rozczarowania kontakty nie zostały zerwane, przede wszystkim z uwagi na planowaną budowę fabryki i miasta w Hellocourt we Francji, mateczniku Le Corbusiera. W lutym 1936 roku Jan Antonín Bata pokazał Le Corbusierowi miejsce inwestycji z pokładu własnego samolotu, a w lipcu otrzymał gotowy projekt nowego miasta, którego współautorem był Pierre Jeanneret. Równolegle architekt opracował też standardowe wnętrza sklepów „Baty”, które miały być wykorzystane podczas rozbudowy sieci handlowej koncernu we Francji. Po raz kolejny cierpliwość Baty została wystawiona na ciężką próbę. W projekcie Le Corbusiera centrum Hellocourt stanowiła strefa komunikacji przeznaczona tylko dla ruchu samochodowego oraz gigantyczny parking. Wokół miało powstać 13 mieszkalnych wieżowców na pilotach oraz infrastruktura socjalna (między innymi szkoła, urządzenia sportowe, sklepy itd.), otoczone terenami zielonymi i strefami tylko dla pieszych. Powierzchnia pojedynczego mieszkania wynosiła 16 metrów kwadratowych, a w każdym bloku miało zamieszkać 2450 osób, dzięki czemu zamiast planowanych 13 tysięcy populacja Hellocourt wynosiłaby ponad 31 tysięcy. Wizja ta, zgodna z postulatami Karty Ateńskiej, przynosiła nową organizację życia w nowoczesnym mieście i, jak twierdzi Alain Gatti, jej echo można odnaleźć w najważniejszej publikacji Le Corbusiera poświęconej urbanistyce, *Les Trois établissements humains* (Paryż 1945)³⁵. Z oczywistych względów dla Baty plany te okazały się nie do przyjęcia, co nie zraziło Le Corbusiera, upatrującego kolejnej szansy w projekcie pawilonu „Baty” na wystawę światową w Paryżu, który ukończył w lutym 1937 roku. Pawilon o modernistycznych formach miał mieć przeszklone ściany i taki sam sufit, dodatkowo ściany i podłoga miały być częściowo pokryte

³⁴ M. Platzer, *Zlín: A Special Case in Architecture*, Regional Gallery of Fine Arts in Zlín, 2009, s. 212.

³⁵ A. Gatti, *Bata et Le Corbusier*, dz. cyt., s. 120. Szczegółowa analiza powstania w: tegoż, *Chausser les hommes qui vont pieds nus...*, dz. cyt., w różnych miejscach.

garbowaną skórą, wyciętą na kształt podeszew butów. Wewnątrz dominowały: zawieszony w powietrzu model samolotu produkowanego w Zlinie, plany Hellocourt, wielkie fotografie przedstawiające robotników i miasta Bata, kompozycje alegoryczne poświęcone pracy, plansze z informacjami o koncernie i wielki neon „Bata”. W kinowym aneksie miały być wyświetlane filmy, które goście oglądaliby, leżąc na specjalnych fotelach i poddając się zabiegom pedikiurzystów. Koncern uznał jednak projekt za zbyt ekstrawagancki i kosztowny, co przelało czarę goryczy i doprowadziło do zerwania współpracy. Jan Antonín Bata potraktował projekty Le Corbusiera jako całkowicie sprzeczne z jego wizją modernistycznej architektury, zbyt skomplikowane w realizacji, a jego honoraria za zbyt wysokie³⁶. Podkreślany przez samego Le Corbusiera i historyków architektury nowoczesnej uniwersalizm jego architektury okazał się zbyt „partykularny” i niedostosowany do wymagań czechosłowackiego szewca. Bata nie był skłonny do kompromisów, twierdząc, że jego wizja nowoczesności jest równie doskonała i uniwersalistyczna. Mimo to Le Corbusier nie zapomniał o fascynacji Zlinem, a projektując swoje „dzieło życia”, nowe miasto Chandigarh (1951–1956), zarezerwował w nim miejsce dla sklepu „Bata”³⁷.

³⁶ P. Novák, *Zlínská architektura...*, dz. cyt., s. 29.

³⁷ A. Gatti, *Bata et Le Corbusier*, dz. cyt., s. 126.