

Heller, Leonid (2025). „Ariergardy artystyczne: kontekst i analiza nowego pojęcia z teorii sztuki (i literatury)”. *Mirgorod: The Annual of the History and Epistemology of Contemporary Literary Studies*, 23/24, pp. 323–339. DOI: <https://doi.org/10.32017/mirgorod-2025-23.24-10>

Ariergardy artystyczne: kontekst i analiza nowego pojęcia z teorii sztuki (i literatury)

Leonid Heller

Université de Lausanne, Suisse

ABSTRACT

*Rear Guards in Art: Context and Analysis
of a New Concept in Art (and Literature) History*

The article proposes a critical approach to the concept of “artistic rear guards”, introduced in the early 2000s by the French comparative literature scholar William Marx. It aims to balance the generally accepted concept of the avant-garde. Our perspective in this article is mainly terminological. The starting point is a brief glance at the history of the use of the term “avant-garde”. The metaphorical and non-binding meaning of the term is emphasised, as well as the fact that it was rarely used by the innovators themselves, especially in Russia, where the word at that time belonged to the discourse of ideology and politics. We proceed to deal with the concept of “rear guard”, its transition from a military context to its application in politics, and then we analyse its application to artistic theory and practice in the works of William Marx and the scholars who were mobilised by the new concept.

We find much in common between how the relationship between the avant-garde and the rear guard was described in Marx's circle and the view of the artistic evolution of the Russian Formalists of the 1920s and 1930s, who did not use the concept of the rear guard. In our opinion, this concept requires some further elaboration, but it may prove useful for historians.

KEYWORDS

avant-garde / *neo-avant-garde* / *post-avant-garde* /
rear guard / *modernism* / *literary history* / *literary evolution* /
terminology / *William Marx*

Artykuł stanowi zmodyfikowaną i przetłumaczoną odautorsko na język polski wersję francuskiej przedmowy (*Arrière-gardes artistiques: notes pour une réflexion*) do *Profils et types des arrière-gardes dans la littérature russe*, *Modernités russes* 2024, № 23.

Na początku XXI wieku, głównie za sprawą znanego francuskiego komparatysty Williama Marksa (Marx 2004), zrodziło się pojęcie *ariergardy artystycznej*. Ma ono wzbogacić myślowe instrumentarium sztuki i literatury, współgrając bezpośrednio z powszechnie używanym przez historyków i krytyków konceptem *awangardy*. Ten ostatni powinien stanowić dla nowego pojęcia oczywisty i niepodważalny punkt odniesienia.

Czy sprawa naprawdę jest oczywista? Spójrzmy pobieżnie na dzieje terminu *awangarda*. Jeśli pominąć pierwotny kontekst wojskowy, jego historia w dziedzinie sztuki sięga dość daleko — co najmniej 1824 roku, kiedy to w kręgu Henriego de Saint-Simona przypisano artystom rolę awangardy w rozwoju współczesnego społeczeństwa (Saint-Simon 1875: 210). Użycie terminu przez długi czas miało jednakże charakter okazjonalny i bardzo płynny. Oto jeden tylko przykład, tytuł pisma francuskiego z końca wieku: „Awangarda francusko-rosyjska. Tygodnik polityczny, literacki i artystyczny, antyżydowski, antymasoński i antyrewolucyjny”*. W tym właśnie okresie zaczynają rozprzestrzeniać się nurty, których przedstawiciele mianują się pionierami postępu w sztuce. W latach 20. XX wieku zaczynają się pojawiać publikacje, w swoich nazwach nawiązujące wprost do awangardy w jej artystycznym znaczeniu. Jedną z pierwszych był warszawski „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej” ukazujące się od 1924; jeszcze wcześniej powstała grupa Awangardy Krakowskiej. Nie było to

* *L'Avant-garde franco-russe. Journal hebdomadaire politique, littéraire et artistique, anti-juif, anti-franc-maçon et anti-révolutionnaire* (1893).

jednak powszechnie używane określenie. Artyści identyfikowali się wtedy bardziej poprzez przynależność do określonej szkoły: jako kubiści, futuryści, ekspresjoniści itp.

Szczególnie dotyczy to Rosji, gdzie pojęcie awangardy przez długi czas było zmonopolizowane przez radykalny dyskurs polityczno-ideologiczny, przenikający wszystkie obszary. W latach porewolucyjnych jedno czasopismo — publikowane w Moskwie w 1922 r. pod redakcją krytyka Oskara Bluma — nosiło tytuł „Awangarda”; miało ono jednak bardzo luźny związek z prawdziwie innowacyjnymi ugrupowaniami (*Avangard* 1922). Do miana awangardy otwarcie pretendowali twórcy proletariaccy, ucieleśniający obecność Partii w sztuce. Właściwy (z obecnego punktu widzenia) ruch niekonformistyczny był utożsamiany z jej nurtami, lub też określano go wyrażeniami w rodzaju „sztuka nowa” czy „lewa” (*левое искусство*).

Znany pisarz i czujny obserwator epoki Jewgienij Zamiatin uważał, że ewolucja artystyczna przebiega dialektycznie — od afirmacji życia materialnego u realistów, przez jego negację u symbolistów, aż po syntezę obu tych nurtów w neorealizmie, który ten nazwał później syntetyzmem (np. Zamiatin 1988: 412–420). Futuryści wyłaniają się na tym obrazie jako odkrywcy, którzy zapędzają się tak daleko w swoich eksperymentach, że się gubią; gdyby jednak złagodzili swój ekstremizm, ich synteza z neorealizmem mogłaby zrodzić nowy kierunek. Ani Zamiatin, ani rosyjscy formaliści, inni aktorzy i uprzywilejowani świadkowie tamtych

czasów, nie potrzebowali w swoich koncepcjach pojęcia *awangardy* (np. Tynianow 1978; 1985). Idea nowatorstwa artystycznego była wszechobecna w Rosji, ale pojęcie nie przyjęło się ponieważ, jak powiedziałem, słowo *awangarda* należało do innego dyskursu. Być może rolę odegrały tu także względy epistemologiczne: nie chciano widzieć pod jednym mundurem tak różnych osobowości i tendencji.

Jak się wydaje, w międzynarodowym użyciu termin *awangarda* rozpowszechnił się z działaniem wstecznym dopiero po wydaniu książek Renato Poggioli o teorii awangardy (Poggioli 1962) i Camilli Gray o „rosyjskim eksperymencie w sztuce” (Gray 1962); zaraz potem pojawiło się wiele prac i wiele definicji *awangard historycznych*, często w ich powiązaniu z modernizmem — równie trudno uchwytnym zjawiskiem historycznym. Podkreślę, że problematykę tę w sposób najgłębszy traktują na materiale rosyjskim prace Andrzeja Turowskiego (np. Turowski 1990).

W historiografii późne pojawienie się jakiegoś terminu lub opóźnienie w jego rozpowszechnieniu nie jest niczym niezwykłym. Dla przykładu, określenie *art déco* zostało przyjęte przez historyków sztuki czterdzieści lat po paryskiej wystawie 1925 roku, która zapoczątkowała ten ruch. Właściwe pytanie brzmi: czy termin, który został powszechnie zaakceptowany, jest niezbędny? Czy da się dziś opowiedzieć historię rewolucji artystycznych XX wieku, pomijając pojęcie awangardy? Otóż wielu badaczy właśnie tak czyni, śledząc zmiany form i programów estetycznych, dzieje bohemy

i innych kręgów artystycznych, ewolucje dzieł etc. Zdarza się też na odwrót: jako awangardę kwalifikuje się każdą nowatorską sztukę niezależnie od epoki; mówi się na przykład o manieryzmie jako o awangardzie XVI wieku (Falguières 2004). Bywa, że pojęcia awangardy i modernizmu nakładają się na siebie, stają się zamienne, sprowadzają się do jednego lub drugiego; i odwrotnie, opisywane przez nie zjawiska bywają nie tylko rozróżniane, lecz ostro przeciwstawiane sobie według takich kryteriów, jak stosunek do przeszłości lub, najczęściej, rewolucyjne zaangażowanie polityczne.

Podobne opozycje, świetnie działające w teorii, czasami trudno przyłożyć do konkretnych przypadków. Według większości definicji awangarda jest nihilistyczna, bojowa, agresywna? Henri Matisse, przywódca fowizmu, „dzikiego malarstwa”, powiedział w 1908 roku, w szczytowym okresie ruchu:

Marzę o sztuce równowagi, czystości, spokoju, bez żadnego niepokojącego czy uciążliwego tematu, która byłaby dla każdego pracownika umysłowego, zarówno dla biznesmena, jak i na przykład dla artysty-literata, środkiem nasennym, uspokajającym umysł, czymś na kształt dobrego fotela, który pozwala mu się zrelaksować po fizycznym zmęczeniu. (1908: 741–742).

Definicje mówią, że awangarda zrywa wszelkie więzi z przeszłością? O ile włoscy futuryści gonią za nowoczesnością, futuryści rosyjscy patrzą na nią z wielką podejrzliwością; świadczy o tym postawa Wielimira Chlebnikowa, czytelnika

starych autorów — i chociażby jego poemat, w którym mechaniczny żuraw ożywa i staje się przerażającym symbolem odczłowieczonej maszynowej przyszłości (Hlebnikov 2000: 208–216).

Zakończę tu mój pełen wahań przegląd. Zgódźmy się, że mimo mnogości znaczeń i zastosowań, a także mimo swego opcjonalnego charakteru, pojęcie awangardy potrafi być wygodnym przy rozpatrywaniu burzliwej dynamiki sztuki współczesnej.

A co z ariergardą? Ze strażą tylną, jak mówią niekiedy słowniki?

William Marx słusznie stwierdza, że pierwotnie termin ten nie posiadał pejoratywnego wydźwięku. Zgodnie ze statutami wojskowymi, ariergarda musi chronić zasadniczą część armii wszelkimi środkami, nawet kosztem własnej śmierci. Jej rola jest bohaterska. Tę aurę niweczy dyskurs ideologiczny, w którym termin zadomawia się na dobre w latach 1960. To Frantz Fanon mówi, że kolonializm prowadzi „boje ariergardy”, bezużyteczne i śmieszne, ponieważ wojna została już przegrana (2016: 11). To znaczenie bezcelowości, jałowości, przyłgnęło do terminu.

William Marx chce go odświeżyć. Powiada on, że jeśli zmieni się kierunek lub cel marszu, awangarda może przekształcić się w ariergardę. Wydaje się to jasne. Wojskowe terminy, o których mowa, oznaczają przecież nie esencje, lecz funkcje. Przykład: Kozacy Płatowa podczas kampanii napoleońskiej pełnili służbę wywiadowczą, prowadzili nieustanną walkę partyzancką, chronili tyły, podejmowali się wszystkich przydanych im misji. Podobnie w sztuce nie ma

konieczności — chociaż i to się zdarza — narzucania pojedynczej misji ruchowi, programowi czy artyście. I na odwrót, jedną misję mogą wykonywać różne oddziały.

Pisząc w zbiorze pod redakcją Marksa, Antoine Compagnon zauważa z kolei, że współczesna ariergarda nie przypomina „spóźnialskich”, których opisał Gustave Lanson w swojej klasycznej *Historii literatury francuskiej* (1895). „Spóźnialscy” po prostu nie nadążają, wloką się za nowatorami. Nowa ariergarda natomiast przystępuje do walki przeciw awangardzie, gdy tylko duch tej ostatniej zaczyna dominować (Compagnon 2015: 97). Może warto zastanowić się nad tym, czy temu twierdzeniu nie przeczy wybrany przez Compagnona jako przykład poëta Charles Péguy, który swoją „przynależność” do ariergardy otwarcie deklarował już w roku 1910, kiedy duch awangardy raczej jeszcze nie przeważał. Nie jest wykluczone, że tradycyjna kultura rozpoczyna prześladować ducha awangardy, gdy tylko go dostrzeże. Ale mniejsza o to.

Istnieje wielka pokusa, by traktować awangardę i ariergardę jako dwie strony tego samego medalu. Według Williama Marksa te dwa pojęcia nie są symetryczne; a jednak twierdzi on, że są nierozłączne i posuwa się nawet do porównania ich do doktora Jekylla i pana Hyde’a, nie rozstrzygając, który jest który — co, przynajmniej, mocno wypacza sens wyjściowej metafory.

Dalej — zauważmy, że organizacja armii, ze wszystkimi jej podziałami i funkcjami, kieruje się jednym tylko postulatem: rzeczywistym lub domniemanym istnieniem wroga — i zmierza do jednego tylko celu, jakim jest walka, którą należy stoczyć.

Terminy wojskowe, o których mówimy, włączają leksem „garda”; określają jednostki, których powołaniem jest ochrona. Powstaje pytanie, czego właściwie mają chronić awangardy i ariergardy? Co w przerwie między nimi wymaga ochrony? I jeszcze: jaki nieprzyjaciół tu zagraża? Jeżeli ma nim być sztuka uwikłana w konwencje, w tradycję, to nie znajduje się ona na zewnątrz, lecz jest częścią samej armii, która idzie za awangardą i jest osłaniana przez ariergardę. Straże, walczące przeciw własnej armii? Użyteczność metafory wojskowej na rzecz sztuk pięknych wykazuje tutaj swoje limity.

Rozumowanie Marksa warto być może rozwinąć. Zaczniemy od analogii wojskowej: zasługuje na rozszerzenie poza parę „awangarda” — „ariergarda”. Weźmy na przykład sztukę naiwną, *art brut*, sztukę miejską; nie są to nurty, lecz oddzielne dyscypliny sztuki, zarówno ze względu na ich społeczną genezę, jak i na środki wyrazu. Jawnie egzystują one poza dominującymi konwencjami. Ani straż przednia, ani tylna. Czy może są to wolni strzelcy, partyzanci, działający obok, czasami wbrew armii regularnej? A co w takim razie ze sztuką ludową, która przetrwała do dziś? Czy jest częścią ariergardy sztuki współczesnej? Czy da się postrzegać ją jako coś, co w języku wojskowym nazwano by strażą flankową? Zapewnia ona osłonę boczną, na przykład gdy armia wkracza w górską przełęcz, gdzie atak może nastąpić z dowolnego miejsca i w każdej chwili. Trwałość folkloru, dając dostęp do źródeł tworzenia, pozwala zachować spójność całego wojska.

Wróćmy do wyjaśnień Williama Marksa. Precyzuje on: „Kiedy wiara w postęp sztuk opanowuje masy, nastają czasy ariergard”. Muszą one być w mniejszości, w przeciwnym razie, to one stanowiłyby „masę”. Możemy zapewne wywnioskować, że według myśli Marksa armią literacką, którą chronią strażę, jest literatura głównego nurtu, a także „gatunki masowe” z obszarów rozrywki, edukacji, informacji.

Jednocześnie Marx rozróżnia dwa rodzaje ariergard. Jedna, zamykając marsz armii, któremu przewodzi awangarda, posuwa się w tym samym kierunku i w końcu „nawraca się na estetykę awangardową”. Innego typu ariergarda gubi się, rzuca się do ucieczki i w końcu dołącza do armii przeciwnika, by stoczyć walkę z siłami postępu i stać się „reakcyjną siłą estetyczną” (Marx 2008: 19). Przy tym jednak, przestrzega Marx, opozycja ta nie powinna prowadzić do „bipolarnej redukcji”. Wydaje mi się, że ostrożność całego wywodu wynika z dążenia do pogodzenia w koncepcie „ariergardy artystycznej” różnych treści: historycznej, ideologicznej i teoretycznej.

Proponowana przez Marksa koncepcja wyklucza traktowanie epoki w sztuce jak statycznej wystawy sukcesów kosztem dzieł „mniej pięknych”. Konieczne jest według niego uwzględnienie zjawisk i dzieł drugoplanowych, w rzeczywistości równie ważnych, jak te z planu pierwszego. „Poprawność epistemologiczna” prowadzi do odrzucenia redukcjonizmu, który upraszcza i nadaje terminom jednoznaczność. Ariergarda bowiem posiada również cechy nowoczesności — co z kolei wymaga dostrzeżenia w zjawiskach współobecności różnych,

czasami sprzecznych aspektów; to zaś przypomina teorię Ernsta Blocha (przywołaną wprost we wzmiankowanym artykule Antoine'a Compagnona) o współistnieniu w tym samym czasie zjawisk, przynależących do różnych epok, o *niejednoczesności jednoczesnego*, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* (Bloch 1985).

Przykładów podobnej złożoności Marx szuka w nurtach, które wyrażają według niego nowego ducha ariergardy: we włoskiej neo- i transawangardzie czy też *Neue Slowenische Kunst* (NSK)*. Artyści tych nurtów często podchodzą do awangard historycznych jak do materiału podlegającego przekształceniu lub dekonstrukcji. W ostatecznym rozrachunku nowy duch ariergardy polega na próbie odrodzenia pewnych aspektów minionego dziedzictwa awangardowego.

Czasami potrzeba odkrycia dziedzictwa wynika — jak w przypadku NSK — z tego, że reżimy totalitarne niszczyły czy ukrywały dorobek awangard historycznych. *Awangarda polityczna, ariergarda poetycka* — tak w zbiorze pod redakcją Marksa nazwał swój artykuł Michel Décaudin (2008). Omawia on twórczość literacką anarchistów XIX wieku. Formuła odpowiada sytuacji artystów-komunistów po rewolucji w Rosji, a także istocie systemu socrealizmu, który ustanowiono nie bez wsparcia artystów awangardy (formuła działa, oczywiście, pod warunkiem, że uznamy komunizm stalinowski za awangardę polityczną). W swojej książce sprzed

* *Neo-avanguardia*: nurt głównie literacki, zainicjowany na początku lat 1960., inspirowany m.in. przez Ezrę Pounda i T.S. Eliota. *Transavanguardia*: ruch plastyczny, który trwa od początków lat 1970. NSK powstaje w r. 1984.

czterdziestu lat Jeffrey Herf przeanalizował niemal odwrotną sytuację: „reakcyjny modernizm” niemieckich myślicieli Weimaru i nazizmu — tych, którzy byli zafascynowani technologią nowoczesnej epoki, a jednocześnie odrzucali jej osiągnięcia społeczne i polityczne, przygotowując nadejście prawdziwej ariergardy w kulturze (Herf 1984; 2018).

Dla rusycysty refleksja nad ewolucją sztuki jest niemożliwa bez odniesienia się do prac rosyjskich formalistów. Ponad sto lat temu odrzucali oni historię literatury tworzoną na podobieństwo galerii „generałów od literatury” i interesowali się pisarzami i dziełami drugiego i trzeciego rzędu. Mówili o literaturze jako o systemie dynamicznym, podlegającym ciągłym przemianom, powodowanym zmaganiem między jego warstwami i formacjami zarówno w diachronii ewolucyjnej, jak i w cięciu synchronicznym (jawnie kryje się tu myśl o niejednoczesności tego, co teraźniejsze). Mówili o współgrze wielu linii — tak głównych, jak i pobocznych. W swojej sztandarowej książce pod tytułem *Archaiści i nowatorzy* Jurij Tynianow mówi między innymi, że „każdy ruch literacki szuka punktów oparcia w systemach poprzednich: możemy to nazwać jego tradycyjizmem” (1985: 30, 11, 47). Zasada dotyczy również awangardy. „Półtoraoki strzelec”, figura rosyjskiego futurizmu (Liwszyc 1990), miał półtora oka zwrócone na Wschód i pół na Zachód; parafrazując ten słynny obraz, można powiedzieć, że awangarda wpatruje się w przyszłość, kierując jednak połowę oka do tyłu.

Chciałbym tu wspomnieć o zjawisku w sztuce, którego w znanych mi pracach Marx nie przywołuje, a w którym można dostrzec znamiona ariergardy, rozumianej w zbliżony do niego sposób.

Mówię o prymitywizmie. Tęsknota za prostą, zdrową, autentyczną kulturą przeszłości, co i raz to, w różnych epokach, pojawia się na scenie artystycznej. Historycy mówili o „atrakcyjności prymitywu”. Ta postawa, szukająca inspiracji i materiałów w tradycji wczorajszej, łącząca teraźniejszość z przeszłością oraz z projekcjami na przyszłość, przeniknęła zarówno do modernizmu, jak i do awangardy. Pozwoliła, podobnie jak orientalizm, uwolnić się od realizmu mimetycznego (Venturi 1926; Lovejoy & Boas 1935; Goldwater 1938).

Na zakończenie zobaczmy, co o ariergardzie mają do powiedzenia ci, którzy wypowiadali się na ten temat w majestacie największego autorytetu — specjaliści w dziedzinie strategii wojskowej stosowanej w odniesieniu do spraw społecznych. W *Dziecięcej chorobie komunizmu* Lenin przestrzegał przed niebezpieczeństwami, jakie niesie ze sobą oderwanie się awangardy, czyli Partii, od mas: setki tysięcy komunistów nie mogą kierować się własnymi opiniami i aspiracjami, muszą liczyć się z opiniami milionów robotników. Wierny leninista Stalin powtarzał, że wąska awangarda, Partia, która przewodzi szerokiej awangardzie, klasie robotniczej, musi jednocześnie posuwać naprzód, nie odrywając się od niej, ariergardę — czyli resztę społeczeństwa. Co do Grigorija Zinowiewa, przywódcy bolszewików, który najczęściej odwołuje się do konceptu

ariergardy, dba on o jej rozróżnienie; większość mas, która w różnym stopniu jest pozbawiona świadomości klasowej, jest ariergardą, oczekującą na odpowiednią edukację i dołączenie do marszu naprzód; jednakże istnieje także arystokracja robotnicza na służbie u właścicieli, stanowiąca ariergardę aktywną i wroga (Zinov'ev 1925: 26–27).

Widzimy, że te podziały w nieco bardziej zróżnicowany sposób odpowiadają analizie Williama Marksa. Podsumuję to, co zostało powiedziane, szkicując coś na kształt brudnopisu ogólnej typologii ariergardy w dziedzinie sztuki. W literaturze mielibyśmy więc — nie nalegam na terminy — *ariergardę syntetyczną*, model ścisłej współpracy awangardzystów z tradycją, jak miało się to u futurystów, formalistów czy Zamiatina; następnie — *ariergardę pasywną* (wrażliwą na postęp, choć inercyjną „masę” twórczości głównego nurtu, jak również gatunki paraliterackie, powieści dworcowe itd.). Wreszcie mówilibyśmy o zasadniczo wstecznej, reakcyjnej *ariergardzie aktywnej*, bez względu na to, czy byłby to neotradycjonalizm, czy autocentryczny prymitywizm, występujący przeciwko nowym prądom.

Wszystko to można badać, pogłębiając analizę, rozważając konteksty i mając nadzieję, że pojęcie straży tylnej nie zniknie pod cięciem brzytwy Ockhama.

BIBLIOGRAFIA

- Avangard. Literaturno-hudožestvennyj al'manah* (1922). Moskva. [Авангард. Литературно-художественный альманах (1922). Москва.]
- Bloch, Ernst (1985): *Tendenz — Latenz — Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Compagnon, Antoine (2008): «L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes». Dans: Marx, William (Dir.). *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Décaudin, Michel (2008): «Avant-garde poétique, arrière-garde politique: autour de *L'Effort libre*». Dans: Marx, William (Dir.). *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Falguières, Patricia (2004): *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI siècle*. Paris: Gallimard.
- Fanon, Frantz (2016): *Les Damnés de la Terre*. Paris: AVF éditions. (Original work published 1961)
- Goldwater, Robert, (1938): *Primitivism in Modern Painting*. New York: Harper & Brothers.
- Gray, Camilla (1962): *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922*. London: Thames & Hudson.
- Herf, Jeffrey (1984): *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge—New York: Cambridge University Press.
- Herf, Jeffrey (2017): „Paradoks reakcyjnego modernizmu”. *Przegląd Polityczny*, 141, ss. 136–143.
- Hlebnikov, Velemir (2000): «Žuravl'». V: Hlebnikov, Velemir. *Izbrannoe*. Moskva: Terra. (Original work published 1910) [Хлебников, Велемир (2000): «Журавль». В: Хлебников, Велемир. *Избранное*. Москва: Терра. (Original work published 1910)]
- Liwszyc, Benedikt (1995): *Półtoraoki strzelec*. Przeł. Adam Pomorski. Warszawa: Czytelnik.
- Lovejoy, Arthur O., & Boas, George (1935): *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore—London: Johns Hopkins University Press.

- Marx, William (2004): *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: Puf.
- Marx, William (Dir.) (2008): *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Puf.
- Marx, William (2023): *Nienawiść do literatury*. Tłum. Tomasz Stróżyński, Krystyna Belaid. Łódź — Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego — słowo/obraz terytoria.
- Matisse, Henri (1908): «Notes d'un peintre». *La Grande revue* (25 déc), pp. 731–745.
- Poggioli, Renato (1962): *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Ruhrberg, Karl, et al. (2005): *L'art du XX^e siècle*. Vol. I. Cologne: Taschen.
- Saint-Simon, Henri de, (1875): «L'Artiste, le Savant et l'Industriel». Dans: Saint-Simon, Henri de. *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*. Vol. 10. Paris: Le Dentu. p. 210. (Original work published 1824)
- Turowski, Andrzej (1990): *Wielka utopia awangardy*. Warszawa: PIW.
- Tynanov, Ūrij N. (1985): *Arhaisty i novatory*. Ann Arbor: Ardis. (Original work published 1929) [Тынянов, Юрий Н. (1985): *Архаисты и новаторы*. Ann Arbor: Ardis. (Original work published 1929)]
- Tynianow, Jurij (1978): *Fakt literacki*. Przeł. Elżbieta Feliksiak. Warszawa: PIW.
- Venturi, Lionello (1926): *Il gusto dei primitivi*. Bologna: N. Zanichelli.
- Zamâtin, Evgenij (1988): «O sintetizme». V: Zamâtin, Evgenij. *Sočineniâ*. Moskva: Kniga. (Original work published 1922) [Замятин, Евгений (1988): «О синтетизме». В: Замятин, Евгений. *Сочинения*. Москва: Книга. (Original work published 1922)]
- Zinov'ev, Grigorij (1925): *Lenin i Komintern*. Moskva — Leningrad: Molodaâ gvardiâ [Зиновьев, Григорий (1925): *Ленин и Коминтерн*. Москва — Ленинград: Молодая гвардия.]

LEONID HELLER

The University of Lausanne

Department of Slavic and South Asian Studies (SLAS)

ORCID: 0000-0002-6996-7266

hellerleonid5@gmail.com