# OD CZYSTEJ FORMY
# DO LITERATURY FAKTU

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE POPULARNONAUKOWE
Nr 5

ARTUR HUTNIKIEWICZ

# OD CZYSTEJ FORMY DO LITERATURY FAKTU

## GŁÓWNE TEORIE I PROGRAMY LITERACKIE XX STULECIA

Wydanie II uzupełnione

TORUŃ 1967

ARTUR HUTNIKIEWICZ

# OD CZYSTEJ FORMY DO LITERATURY FAKTU

## GŁÓWNE TEORIE I PROGRAMY LITERACKIE XX STULECIA

Wydanie II uzupełnione

TNT

TORUŃ 1967

REDAKTOR NACZELNY WYDAWNICTW TNT:
*Artur Hutnikiewicz*

Komisja Wydawnictw Popularnonaukowych

*Andrzej Tomczak, Franciszek Pepłowski,*
*Wanda Zabłocka*

Okładkę projektował
ZYGFRYD GARDZIELEWSKI



WYDANO Z ZASIŁKU
WOJEWÓDZKIEJ RADY NARODOWEJ
W BYDGOSZCZY



Printed in Poland

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE
ODDZIAŁ W POZNANIU, 1967

Wydanie II. Nakład 4800+200 egz. Ark. wyd. 16,25. Ark. druk. 19,75+16 wkl.
Papier druk. sat. III kl. 80 g, 82×104. Podpisano do druku 27 II 1967 r.
Druk ukończono w marcu 1967 r. Cena zł 36,—

ZAKŁADY GRAFICZNE W TORUNIU — ZAM. NR 1415 — F-13

# OD AUTORA

Z trzech podniet wyrosła książka, którą się tu prezentuje Czytelnikowi — z potrzeb dydaktycznych, z niedostatku informacji, z zaniedbań polonistyki naukowej w zakresie popularyzacji osiągnięć wiedzy. Uniwersyteckie studium historii literatury kończy się w istocie na Młodej Polsce. Absolwent uniwersytetu lat sześćdziesiątych, jeśli pasja i niecierpliwość poznawcza nie skłoniły go do poszukiwań na własną rękę, staje właściwie bezradny wobec zawile skomplikowanej rzeczywistości literackiej naszego wieku. W naszej krytyce naukowej brak wydawnictw informacyjnych, brak zarysów i syntez, choćby cząstkowych i tymczasowych, ale przecież nieodzownych, jeśli szkoła na wszystkich szczeblach nauczania i wychowania nie ma stracić kontaktu z bieżącym życiem. Wciąż nie docenia się roli i społecznej wartości piśmiennictwa popularnego, olbrzymiego znaczenia popularyzacji w budowaniu świadomości kulturalnej narodu.

Książka o teoriach i programach literackich współczesności pragnie na wybranym odcinku zaradzić choćby częściowo i tymczasowo tym niedostatkom. Jej świadomie założony cel informacyjny przesądził formę, kształt i sposób wykładu. Ponieważ jego potencjalnym i spodziewanym adresatem będzie uczeń, student, nauczyciel, stykający się po raz pierwszy z problematyką tego rodzaju, więc dla ułatwienia i uprzystępnienia lektury wyeliminowano zupełnie całą tzw. aparaturę naukową — przypisy, odsyłacze, noty źródłowe. W krytyce i w dyskusji ograniczono się do zaznaczenia pytań i wątpliwości w przekonaniu autora najistotniejszych, ewidentnych i oczywistych, bez wdawania się w niuanse i subtelności dialektyki polemicznej. Wychodzi się z założenia, że w pracy typu popularno-informacyjnego rzeczom i zdarzeniom przysługuje pierwszeństwo i zdecydowana przewaga. Z tego samego względu

starano się położyć szczególny nacisk na propedeutyczną przejrzystość i systematykę wykładu. Autor miał pełną świadomość wszystkich związanych z tym niedogodności i niebezpieczeństw. Sprowadzanie zjawisk niejednokrotnie w swej strukturze i mechanizmie niezwykle skomplikowanych i wieloznacznych do jednej, prostej, syntetycznej formuły jest zawsze w jakimś stopniu symplifikacją, zubożeniem i deformacją, ale na tym pierwszym etapie wtajemniczenia wydaje się to nieuchronne i nie do uniknięcia. Klasyfikacja, ład i porządek opisu, wyłuskanie z plątaniny pomysłów i artystycznych propozycji racjonalnego jądra czy przewodniej idei, wydobycie i zaznaczenie punktów węzłowych choćby za cenę uproszczenia rysunku wydaje się tu prostą i naturalną koniecznością, nieodzownym warunkiem porozumienia.

Uzupełnieniem książki jest bibliografia, wyselekcjonowana pod kątem potrzeb czytelnika, do którego ta książka jest adresowana. Stąd ograniczenie pozycji obcojęzycznych do encyklopedii, słowników, antologii i dzieł treści ogólnej jako najłatwiej dostępnych w większych bibliotekach. Natomiast w zakresie opracowań polskich nie pominięto rzeczy drobnych, artykułów i szkiców, po które Czytelnik zaledwie oswojony z problematyką wykładu sięgnie przede wszystkim.

I jeszcze jedno wyjaśnienie winien autor Czytelnikowi. Książka niniejsza w założeniach swych jest tylko tym, co zaznaczono w podtytule — przeglądem doktryn i teorii, a nie pełnym obrazem rzeczywistości literackiej naszego wieku. Dlatego zabrakło w niej np. grupy poetów skupiających się ongiś wokół czasopisma „Skamander". Nie stworzyli oni wspólnego i wyraźnie określonego kodeksu norm i założeń, a w książce chodzi właśnie o te tylko zjawiska, które legitymowały się racjonalnie wykoncypowanym programem. Podobnie wprowadzający rozdział pierwszy nie zamierza być syntezą kulturową XX stulecia; pragnie spośród mnogości najróżniejszych przejawów życia te jedynie wydobyć i uświadomić, które najdobitniej zdają się wyróżniać i określać rzeczywistość naszego wieku i które wpłynęły bezpośrednio na charakter i ewolucję sztuki. Analiza wydobywa tylko niektóre symptomy, intelektualne koncepcje i teorie, a nie procesy, których owe „ideologie" były produktem i nadbudową.

*Toruń, w czerwcu 1964 r.*

*ARTUR HUTNIKIEWICZ*

# PRZEDMOWA DO WYDANIA DRUGIEGO

Pierwsze i próbne niejako, sondujące chłonność rynku czytelniczego wydanie niniejszej książki stwierdziło żywe i naglące zapotrzebowanie na tego właśnie typu publikacje informacyjne. Nakład pierwszy okazał się niewystarczający. Nadchodzące z różnych stron, zwłaszcza ze środowisk nauczycielskich, liczne postulaty wznowienia oraz jednogłośne opinie krytyków i sprawozdawców skłoniły autora i Wydawnictwo do przygotowania edycji drugiej. Edycja ta nie odbiega zasadniczo swą zawartością od wydania pierwszego, przynosi jednak pewne drobne uzupełnienia. Dopisano więc rozdziałki, które w książce winny się były znaleźć już poprzednio: o filozofii Bergsona, o kubizmie i konstruktywizmie, poszerzono informacje o współczesnym teatrze, muzyce i filmie, o sztuce i literaturze impresjonizmu.

Wprowadzono też pewne innowacje ułatwiające korzystanie z tej książki: indeksy imienny i rzeczowy oraz tablice chronologiczne, które pozwolą Czytelnikom uświadomić sobie wyraźniej pewną współrzędność i współzależność zjawisk należących w istocie do zupełnie różnych zakresów życia: polityki, nauki, kultury materialnej, sztuki, literatury. Wydawnictwo postarało się wreszcie o bardziej staranną szatę typograficzną, papier, ilustracje.

Toruń, w kwietniu 1966 r.

ROZDZIAŁ I

# Wiek rewolucji

Gdyby szukać owej cechy najistotniejszej, co określa niejako i definiuje oblicze i fizjonomię wieku, to można by ją dostrzec przede wszystkim w nerwowo przyśpieszonej, niespokojnej zmienności życia, w dynamicznej płynności i nietrwałości jego politycznej, społecznej i kulturowej struktury. O ile wiek XIX odznaczał się wyraźną stabilnością * ustrojową, o tyle wiek XX, jak każdy okres przejściowy, wydaje się być epoką jaskrawych i gwałtownych przewrotów, wstrząsów, kontrastów, sprzeczności i dysonansów. Nowa polityka, nowe układy i ustroje społeczne i ekonomiczne, wojny i rewolucje o światowym zasięgu i znaczeniu, ostateczny zmierzch starych imperiów kolonialnych, narodowa i społeczna emancypacja ludów i kontynentów, oszałamiające tempo rozwoju techniki i wiedzy — wszystko to sprawia, że świat współczesny wśród błyskawicznych przeobrażeń posuwa się szybko ku jakiejś nowej epoce dziejów, całkowicie odmiennej od wszystkiego, co jest i co dotychczas było. Ponieważ twórczość artystyczna bywa z natury rzeczy, jeśli nie prostą, to pośrednią reakcją na kon-

* stabilność (łac. *stabilis* — stały) — stan równowagi, pewności, trwałości.

kretną rzeczywistość danego czasu i to nawet wówczas, gdy asekuruje się hasłem „sztuka dla sztuki", przeto u wstępu do książki o doktrynach literackich XX stulecia trzeba się przez chwilę zatrzymać na owych przesłankach i wyznacznikach cywilizacyjnych współczesności, które określają zarazem jej artystyczne oblicze. Czym jest więc ów wiek XX, czym różni się od epoki poprzedniej, jakie są jego dążenia, tendencje i kierunki rozwoju? A przede wszystkim — kiedy się właściwie zaczyna?

GRANICA WIEKU. Chronologia wydarzeń kulturowych nie pokrywa się z reguły z chronologią kalendarzową. Z wiekiem XX jako pewną epoką o określonym wyrazie ma się sprawa podobnie jak ze stuleciem poprzednim, którego właściwy początek historycy kultury skłonni są sytuować w czwartej jego dekadzie. Trzydziestolecie wyprzedzające tę datę zdaje się przynależeć do cyklu rozwojowego związanego najściślej z erą rewolucji, odznacza się tym samym stanem fermentu i braku stabilności co wiek XVIII. Dopiero po r. 1830 ustala się ten porządek rzeczy, który będzie charakterystyczny dla wieku XIX i wyrazi jego oblicze, tj. system kapitalistyczny i mieszczański porządek obyczajowy. Wpływy arystokracji i szlachty, tych dwu filarów feudalizmu, ostatecznie runęły; burżuazja utrwala definitywnie swoją polityczną przewagę. Proletariat robotniczy, który łudził się dotąd, że mieszczaństwo jest jego sojusznikiem, występuje do walki o swe prawa. Ustala się racjonalizm gospodarczy, rozwija w oparciu o postęp techniki i wiedzy industrializacja, a pragmatyzm * polityczny przygotowuje walkę z romantyzmem, która wypełni nadchodzące dziesięciolecia.

Z wiekiem XX sprawa ma się podobnie. Rok 1901 nic tu bowiem zasadniczo nie zmienił w sytuacji politycznej, w ukła-

* pragmatyzm (z grec. *prágma,* dop. *prágmatos* — działanie) — kierunek i styl myślenia zakładający, że o wartości działania rozstrzyga jego użyteczność dla jednostki lub zbiorowości, a nie jego obiektywna słuszność.

dzie sił społecznych. Układ ten przetrwał w stanie w istocie nienaruszonym do wybuchu I wojny światowej i dopiero ona i jej następstwa wyzwoliły energię, rozsadzającą wiązania starego świata. Tak więc dopiero po r. 1918 uświadomiono sobie powszechnie, że pewne formy i normy, określające dotąd życie społeczne i uchodzące za niewzruszone i nietykalne, podważone zostały i zakwestionowane w samych swych podstawach.

ZMIERZCH DEMOKRACJI MIESZCZAŃSKIEJ. Przewartościowanie wartości rozpoczęło się od zakwestionowania idei, którą wiek XIX uznał za fundamentalną zasadę ustanowionego przezeń porządku rzeczy — idei demokracji, w tym, rzecz jasna, jej sformułowaniu, jakie wiek ów jej nadał. Ideę tę wywiódł on z koncepcji prawnopolitycznych, ustrojowych i moralnych inspiratorów i twórców rewolucji francuskiej, rozwinął ją doktrynalnie i próbował urzeczywistnić. Tę dominującą podówczas doktrynę polityczno-społeczną można by sprowadzić w największym skrócie do następujących punktów: ustrój demokratyczny to system zakładający równy udział wszystkich obywateli w życiu społecznym, współdecydowanie o losach zbiorowości poprzez opinię publiczną i przez wykonywanie kontroli nad organami władzy państwowej za pośrednictwem takich instytucji przedstawicielskich, jak parlamenty, samorządy, partie polityczne i stowarzyszenia, nieingerencję państwa w życie społeczne i prywatne obywateli, swobodną grę sił politycznych w ramach ustanowionego ustroju, świadomą działalność obywatelskowychowawczą, zmierzającą do rozwijania w jednostkach i w całych grupach twórczego i pozytywnego stosunku do spraw publicznych, wytwarzanie aparatu kierowniczego w drodze naturalnej selekcji od dołu, spośród jednostek dzięki indywidualnym walorom szczególnie dysponowanych do wykonywania doniosłych i odpowiedzialnych funkcji państwowych, wreszcie pewne postawy i idee ogólne, stanowiące jak gdyby nadbudowę światopoglądowo-moralną

tak rozumianego systemu — humanizm, liberalizm *, kosmopolityzm **, poczucie ogólnoludzkiej solidarności.

Postulaty teoretyczne demokracji parlamentarnej nigdy nie doczekały się pełnej i powszechnej realizacji. Uniemożliwiała ją przede wszystkim wsparta na uprzywilejowaniu ekonomicznym i egoizmie klasowym przewaga polityczna wielkiej burżuazji i średniego mieszczaństwa. Demokracja dla wybranych była z natury rzeczy zaprzeczeniem teoretycznego postulatu równości i wolności dla wszystkich. Ale jako pewien ideał, wyrażający naturalne dążenia i aspiracje ludzkie, idea demokracji zachowała przez cały wiek XIX olbrzymią siłę atrakcyjną i kulturotwórczą.

Wiek XX przyniósł w tym zakresie diametralną odmianę. Zaatakował gwałtownie ideę demokracji w jej dziewiętnastowiecznej formule i realizacji z dwu stron jednocześnie, z prawa i z lewa. Atak ów nie był pozbawiony istotnych przyczyn. Już przed I wojną światową ustrój demoliberalny wykazywał wyraźne symptomaty społecznej i gospodarczej niewydolności. Kurczące się możliwości zbytu dla intensywnie rozwijającego się przemysłu groziły widmem głębokich perturbacji ekonomicznych. Na tym tle zaostrzały się antagonizmy polityczne i narodowościowe. Społeczeństwa w fazie zaawansowanego kapitalizmu mocno wewnętrznie zróżnicowane klasowo z trudem wytrzymywały rosnące napięcie sprzeczności interesów pomiędzy poszczególnymi społecznymi grupami. Wojna światowa nie tylko nie rozwiązała tych konfliktów, ale jeszcze więcej sytuację ogólną skomplikowała, co było naturalnym następstwem dewastacji i spustoszeń wojennych, przemian politycznych i rewolucji społecznych. W tych warunkach ustrój demokracji parlamentarnych, ustalony w okresie względnej stabilizacji polityczno-społecznej i ekonomicznej, nie oka-

---

* liberalizm (łac. *liberalis* — dotyczący wolności) — tu: wolnomyślność, niezależność myślenia.

** kosmopolityzm (z grec. *kosmopolites* — obywatel świata) — pogląd przyjmujący, że ojczyzną człowieka jest cały świat.

zał się ustrojem, który zdolny byłby sprostać rosnącym trudnościom czasu. Trudności te obnażyły jaskrawo wszystkie nieniedostatki i niedomagania systemu — słabość władz wykonawczych, nieodpowiedzialność parlamentów, będących aż nazbyt często areną intryg i politycznych kombinacji, a nie pracy rzetelnej, rozbieżność między piękną i szlachetną teorią a faktycznym stanem rzeczy, bardzo daleko od teorii z reguły odbiegającym.

MARKSISTOWSKA KRYTYKA DEMOKRACJI MIESZCZAŃSKIEJ. Pierwsze hasło do zaatakowania podstaw ustrojowych demokracji dziewiętnastowiecznej dała rewolucja rosyjska r. 1917, odrzucając system parlamentarny jako formę panowania klas posiadających. Krytyka marksistów wychodziła z historycznej i socjologicznej analizy zjawiska. Dla Marksowskiego socjalizmu wartość polityczna demokracji burżuazyjnej jest mistyfikacją. Dopóki istnieją antagonistyczne klasy społeczne, wolność i równość dla wszystkich są teoretycznym postulatem, a nie faktem rzeczywistości. Toteż wiek XIX przyniósł masom społecznym demokrację tylko formalną, ponieważ jednoczesne zachowanie nierówności ekonomicznej i przewagi politycznej warstw posiadających automatycznie ograniczyło demokrację istotną. Demokracja parlamentarna dziewiętnastowiecznego typu jako wytwór burżuazji jest tedy dla teoretyków socjalizmu instrumentem władzy i panowania kapitału nad masami robotniczo-chłopskimi. Ponieważ jest rzeczą oczywistą, że burżuazja nigdy nie wyrzeknie się dobrowolnie swojej uprzywilejowanej pozycji, przeto rewolucja socjalistyczna winna być aktem politycznej przemocy. Aby ustanowić ustrój prawdziwej, rzeczywistej równości, trzeba się posłużyć siłą. W sytuacji wewnętrznego i zewnętrznego zagrożenia zwycięski proletariat wolność polityczną rezerwuje tylko dla siebie, ustanawia demokrację, ale ludową — dyktaturę proletariatu. Jej instrumentem jest proletariackie państwo robotników i chłopów. Ale państwo dyktatury mas pracujących to ograniczony czasowo etap przejściowy, to przymus po to, aby można było

zrealizować naprawdę ideę równości i wolności. Tak więc koncepcja ustrojowa, sformułowana przez wiek XIX i określająca jego oblicze, została tu uznana za politycznie podejrzaną i nie do przyjęcia. Ta świadomość jej anachronizmu i w konsekwencji odrzucenie wyznacza dobitnie zaakcentowaną granicę między stuleciem poprzednim a bieżącym.

IDEOLOGIA NACJONALIZMU. Ale atak szedł nie tylko ze środowisk rewolucyjnych. Wiek XX już w samych swych początkach stał się widownią gwałtownego przypływu i naporu fali nacjonalizmów. W różnych krajach nacjonalizm ów przybierał odmienne formy, ale w generalnej tendencji i orientacji zwracał się całą siłą i dynamizmem swej ekspansji przeciw egalitarnym * i kosmopolitycznym ideałom demokracji. Wychodził z założenia absolutnej suwerenności i nadrzędności narodu, który pojmował jako swoistą osobowość, duchową i biologiczną. Osobowość ta posiada wykształcone jakoby w ciągu wieków istnienia cechy konstytucjonalne i wyznaczoną sobie misję dziejową, realizowaną w przebiegu zdarzeń historii. Tak pojętej osobowości narodu wszystkie partykularne interesy jednostek i grup społecznych winny być bezwzględnie podporządkowane. Nacjonalizm nie uznawał i nie tolerował żadnych walk klasowych, żadnych wewnątrznarodowych sprzeczności i jeśli się podszywał pod frazeologię społeczną (jak włoski faszyzm czy niemiecki narodowy socjalizm), to w istocie nie chodziło mu wcale o jakąś zasadniczą przebudowę socjalną czy ekonomiczną, lecz jedynie o likwidację i unicestwienie polityczne warstw i grup społeczeństwa, które przeszkadzały jakoby w kształtowaniu jedności i solidarności wewnętrznej narodu. Najwyższym prawem i zadaniem społeczności narodowej miało stać się zachowanie istnienia

---

* egalitarny (franc. *égalitaire*) — dążący do urzeczywistnienia całkowitej równości między ludźmi pod względem politycznym, społecznym i ekonomicznym.

i wszechstronny rozwój wartości moralnych i materialnych. W tej ekspansji i dążeniu do potęgi politycznej, militarnej i gospodarczej nie należało się krępować żadnymi względami moralności ogólnoludzkiej czy poszanowania praw innych narodów. Jedyną normą i prawem, jedyną i najwyższą instancją stawał się interes narodu, *sacro egoismo* *. Społeczeństwo uległe wobec takiej doktryny niczym rzecz jasna nie przypominało liberalnej i kosmopolitycznej demokracji dziewiętnastowiecznej. Nawykłe do posłuchu i dyscypliny, obdarzone przymiotami żołnierskimi, wolne od pokusy krytykowania i indywidualistycznego interpretowania zarządzeń władzy, miało je witać z entuzjazmem i z zapałem realizować.

Najbardziej skrajną i reakcyjną postacią dwudziestowiecznego nacjonalizmu był ruch faszystowski. Faszyzm zgodnie z przyrodzoną nacjonalizmowi tendencją nie przedstawiał się nigdy jako ściśle określona i zdefiniowana doktryna; tworzenie systemów intelektualnych było sprzeczne z jego naturą, która domagała się bezwzględnego pierwszeństwa dla pierwiastków witalnych, emocjonalnych oraz czysto praktycznych. Jego punkt wyjścia był zasadniczo negatywny i można by go sprowadzić do trzech elementów — antyracjonalizmu, antyliberalizmu i antydemokratyzmu.

Antyracjonalizm faszyzmu przejawił się przede wszystkim w apoteozie faktu, w brutalnym kulcie życia, w pochwale żywiołowości i w wyznaczaniu szczególnej roli w mobilizowaniu sił społecznych wielkim, irracjonalnym mitom. We Włoszech mitem takim miała być tradycja *Imperium Romanum*, w Niemczech „wspólnota krwi i ziemi", *Blut und Boden*.

Antyliberalizm faszyzmu wyraził się przede wszystkim w przekreśleniu tak podstawowej dla ustroju demokratycznego zasady rozdziału między prywatnym a publicznym życiem obywateli. Faszyzm zakładał niczym nie ograniczoną suwerenność państwa, któremu jednostka miała być podporządko-

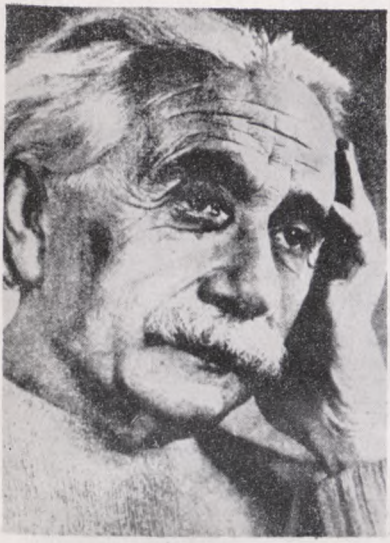
* *sacro egoismo* (wł.) — święty egoizm, sztandarowe hasło nacjonalizmu włoskiego.

wana pod każdym względem. Dominować miała bez zastrzeżeń jako rzeczywistość dana i pierwotna zbiorowość i jej wykładnik — państwo.

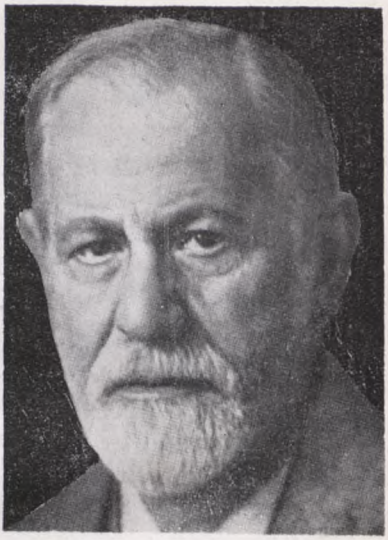
Faszyzm przeprowadził też całkowitą likwidację demokracji parlamentarnej jako z natury sprzecznej z uznawanym przezeń porządkiem rzeczy. Gdy bowiem demokracja przyjmuje za podstawę swej koncepcji pełny walor każdej bez wyjątku jednostki, faszyzm wręcz przeciwnie głosił naturalną, wrodzoną nierówność ludzi — psychiczną, moralną i biologiczną. Lud w budowie społecznej miał być jedynie i wyłącznie pierwiastkiem liczby, bezwładu, ciężkości, podścieliskiem i przedmiotem rządzenia, którego zadanie wyczerpuje się w posłuchu i uległości wobec elity, naznaczonej piętnem „wiekowego doboru" i przeznaczonej z tego tytułu do sprawowania władzy. Najwyższą organizacją życia zbiorowego miało być państwo totalne, ogarniające swym decydującym wpływem całokształt życia, stojące ponad interesami grup i klas społecznych i kierujące się w swym politycznym działaniu tzw. narodową racją stanu, którą określa i realizuje elita narodu, partia faszystowska.

Jako wytwór XX stulecia, wyrażający jedną z najbardziej charakterystycznych jego tendencji, faszyzm był więc jaskrawym zaprzeczeniem dominującej idei politycznej wieku XIX, przedstawiał najskrajniejszą w formie reakcję współczesności na dziedzictwo polityczne minionego stulecia.

REWOLUCJA MANADŻERÓW. Świadomość załamania się i niewystarczalności porządku rzeczy, wywodzącego się z doświadczeń przeszłości, jest charakterystycznym znamieniem nie tylko masowych ruchów politycznych, drąży i niepokoi myśl teoretyczną we wszystkich zakątkach świata, staje się podnietą poszukiwań i przewidywań spodziewanej i prawdopodobnej ewolucji wydarzeń. Jedną z ciekawszych a znamiennych prób w tym zakresie jest koncepcja tzw. „rewolucji manadżerskiej" Jamesa Burnhama (*The managerial Revolution,* 1941). Godząc się z twierdzeniem, że kapitalizm w swojej obecnej po-

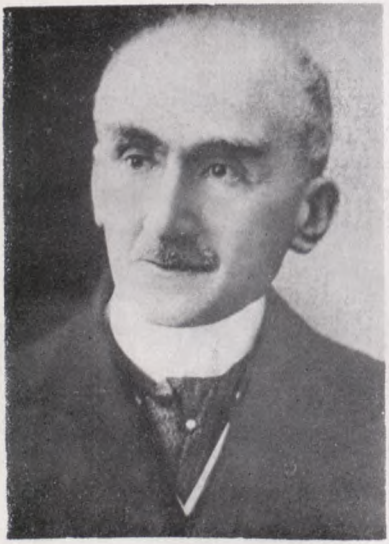


Albert Einstein



Sigmund Freud

Henri Bergson



Jean Paul Sartre

staci nie może się utrzymać na dłuższą metę, Burnham przewidywał, że zastąpiony on zostanie przez nie znaną dotychczas formację ustrojową, której wyróżniającym znamieniem będzie dominacja nowej zupełnie klasy kierowniczej, klasy techników-specjalistów, zwanych manadżerami. Wiązać się ma to jakoby ze współczesnym żywiołowym rozwojem cywilizacji przemysłowej, która wysoce komplikując system istniejących współzależności pomiędzy poszczególnymi ogniwami aparatu państwowego i gospodarczego, wymaga do kierowania tą machiną doskonale wyspecjalizowanych i przygotowanych jednostek. Nowy ustrój oprze się z konieczności na społecznej własności podstawowych środków produkcji, ale kierować nimi będzie na podstawie ustaw państwowych ograniczona liczebnie grupa manadżerów. Jako swoisty klan, zamknięty i ekskluzywny, wyróżniający się od egzystującej poza nim masy społecznej sobie tylko dostępnym wtajemniczeniem w umiejętność panowania nad skomplikowanym funkcjonalizmem współczesnej cywilizacji technicznej, owi manadżerowie znajdą się z natury rzeczy w sytuacji grupy uprzywilejowanej, rządzącej. W świecie stworzonym i określonym przez absolutną dominację maszyny, znajomość zasad jej funkcjonowania i opanowanie jej mechanizmu stanie się normalną logiką rzeczy gwarancją i synonimem władzy. Rzeczywistość rządzona przez polityków i finansistów przeobrazi się w świat kierowany przez trust wyspecjalizowanych mózgów.

Jakkolwiek ustosunkować się do przewidywań tego rodzaju, jedno jest oczywiste, że i w tym wypadku pewien usankcjonowany tradycją system organizacji, pewien świat, do którego olbrzymia część ludzkości po prostu się przyzwyczaiła, został uznany za formację skończoną i skazaną na bezpotomne zejście z areny życia.

NOWY ŚWIAT FIZYKI. Ale wiek XX to nie tylko podważenie pewnych norm i zasad społecznych i politycznych, ustalonych przez stulecie poprzednie; to jednocześnie zupełne rozbicie całej struktury świata, unicestwienie wszystkich konwen-

cjonalnych, potocznych i popularnych wyobrażeń o naturze jego istnienia.

Na obliczu i świadomości stulecia zaważył najsilniej gwałtowny i olśniewający rozwój nauk fizycznych. Tu właśnie, w tej dziedzinie dokonał się prawdziwy przewrót i rewolucja pojęć. Obraz wszechświata, skonstruowany przez klasyków od Kopernika do Laplace'a, w wyniku rewelacyjnych odkryć fizyki nowoczesnej uległ zasadniczej i szokującej rewizji. Pierwszym wstrząsem było sformułowanie przez Alberta Einsteina szczególnej i ogólnej teorii względności. Podważyła ona dwa pojęcia uchodzące do niedawna za nietykalne aksjomaty * i obiektywną, bezwzględną rzeczywistość — pojęcia czasu i przestrzeni. Czas i przestrzeń, tak pewne i tak dotychczas oczywiste, uległy w koncepcji Einsteina całkowitej relatywizacji **. Wyszedł od analizy ruchu. Stwierdził, że „aby opisać ruch jakiegokolwiek przedmiotu, należy się odwołać do innego przedmiotu, do którego się odnosi ruch poprzedniego. I tak ruch jakiegokolwiek pojazdu odnosimy do ziemi, ruch planet do gwiazd stałych". Owe ciała, do których się odnosi ruch badanych przedmiotów, stanowią w stosunku do nich układ współrzędnych. Tak więc „powiedzenie, że dwa jakieś zdarzenia są jednoczesne, ma sens wyłącznie i jedynie w odniesieniu do określonego układu współrzędnych". Ale te same zdarzenia, rozpatrzone w relacji do innego układu, mogą się okazać wcale nie współczesne; nawet czas ich następstwa i kolejność trwania zmienią się natychmiast, skoro tylko zmienimy układ współrzędnych i punkt obserwacji. Tak więc czas absolutny jest kategorią fikcyjną, istnieje wielość czasów. Ale nie ma też przestrzeni w tym znaczeniu tego pojęcia, jakie mu potocznie dajemy — trójwymiarowej, nieskończonej, podobnej do olbrzymiego naczynia wypełnionego rzeczami. Przestrzeń

---

* aksjomat (łac. *axioma*) — pewnik nie wymagający dowodu.

** relatywizacja (od przym. relatywny, łac. *relativus* — względny) — ujmowanie czegoś jako rzeczy względnej.

jest kategorią równie względną jak czas, jest każdorazowo wyznaczana przez znajdujące się w niej i poruszające się ciała.

Ale był to zaledwie początek zdumiewających rewelacji. Zakwestionowano z kolei potoczne i powszechnie przyjęte rozumienie materii i przyczynowości. Odkrycie w r. 1900 energii promieniotwórczej po czterdziestu latach teoretyzowania doprowadziło do definitywnej konstatacji istnienia atomu i do jego rozbicia. To, co uchodziło jedynie za roboczą hipotezę, stało się rzeczywistością, dającą się doświadczalnie stwierdzić i sprawdzić. Ustalono też jednocześnie, że ów świat atomów wcale nie tak wygląda, jak to sobie poprzednio wyobrażano; że nie składa się on bynajmniej z jakichś twardych, niezmiennych i jednorodnych cząstek materialnej substancji, lecz raczej jakby z swoistego rodzaju skupisk energii, z mikroskopijnych systemów słonecznych, w których wokół jądra krążą elektrony. Tak więc dawne rozumienie materii, pojmowanej jako twarda, gęsta i nieprzenikalna masa, zajmująca określone wyraźnie miejsce w trójwymiarowej przestrzeni, ustąpiło poglądowi dynamicznemu, sprowadzającemu materię do elektromagnetycznej energii, jaką wchłaniają i wypromieniowują cząstki elementarne. Pojęcie materii uległo więc jak gdyby dematerializacji; pozostała nazwa jako prosta i poręczna formuła, ale oznaczająca zupełnie coś innego, niż potocznie sądzimy.

Tej powszechnej tendencji do rewidowania i kwestionowania „absolutnych pewników" nie oparło się również pojęcie przyczynowości. Fizyka tradycyjna widziała w każdym zjawisku konsekwencję określonych przesłanek, które nieuchronnie muszą wywołać ściśle się dające przewidzieć skutki. Na tej to właśnie zasadzie opierał się postulat determinizmu, przyjmujący, że wszystko, co się dzieje w rzeczywistości, jest w istocie konieczne, ponieważ działają tu nie dające się uchylić prawa przyczynowości. Mikrofizyka XX w. poddała w wątpliwość ten pogląd tak na pozór rozsądny. Stwierdzono mianowicie, że w świecie cząstek elementarnych, w świecie atomów

zdaje się panować całkowity indeterminizm *, że owe niewidzialne cząsteczki — elektrony, protony i neutrony nie zajmują wobec jądra niezmiennie i definitywnie określonej pozycji, lecz przeskakują ustawicznie z orbity na orbitę, a przeskoków tych absolutnie niepodobna w żaden sposób przewidzieć. W świecie fizyki (a ostatecznie cały świat jest natury fizycznej) nie ma żadnej prawidłowości, przypadkowość zdaje się być jego „stanem pierwotnym, dla którego nie ma wytłumaczenia". Na tej podstawie Heisenberg sformułował w r. 1926 zasadę niepewności, wedle której wszystkie zjawiska są niepewne i niekonieczne, a jeśli wydaje nam się niekiedy, że odkryliśmy w przyrodzie jakąś dającą się jakoby stwierdzić prawidłowość, to jest to w istocie prawidłowość pozorna, oparta na prawdopodobieństwie i na tzw. statystycznym prawie wielkich liczb. Prawo to powiada, że im większą dysponujemy ilością doświadczeń, tym większe się staje prawdopodobieństwo powtórzenia się i częstotliwości określonego zjawiska.

Tak więc współczesna mikrofizyka ukazała człowiekowi XX stulecia obraz świata, w który tak trudno mu uwierzyć i w którym nie może on rozpoznać ani siebie samego, ani tej rzeczywistości najbliższej, którą skłonny był uważać za tak dobrze sobie znaną i bliską. Wszystko to, co dawało mu poczucie pewności i bezpieczeństwa — dający się wymierzyć czas, dająca się określić przestrzeń, pewna i budząca zaufanie konsystencja ** materialna przedmiotów, którymi się otacza, zdolność przewidywania w oparciu o niewzruszoną zasadę przyczynowego następstwa rzeczy, wszystko to wydało się jak gdyby zwodniczym i mylącym złudzeniem, czymś niepewnym i względnym. Jednocześnie zaś astrofizyka współczesna oszołomiła jego świadomość lawiną cyfr, od których można istotnie

---

* indeterminizm (łac. *in* — przeczenie i *determinare* — określać) — brak prawidłowości.

** konsystencja (z łac. *consistere* — zatrzymać się, *consistentia*) — wewnętrzna spoistość.

dostać zawrotu głowy. Ustalono definitywnie, że tzw. układ słoneczny i wszystkie gwiazdy Drogi Mlecznej to tylko bardzo nieznaczna i znikoma część rzeczywistego wszechświata, który się ustawicznie rozszerza, ponieważ poszczególne galaktyki uciekają bez przerwy w przestrzeń kosmiczną z szybkością 40 000 km na sekundę.

Za tymi odkryciami teoretycznymi przyszły praktyczne zastosowania. Technika jądra atomowego ujawniła i wyzwoliła potężne zasoby nieograniczonej energii, które mogą być równie obrócone na zgubę, jak pożytek ludzkości. Badania zaś nad elektromagnetyzmem stworzyły nową naukę — cybernetykę *, która rozpatruje problemy związane z najrozmaitszymi sposobami informacji, komunikacji, automatyzacji, kierowania, kontroli, wreszcie budowania tzw. mózgów elektronowych i wszelkiego rodzaju istot mechanicznych, których zachowanie się jest analogiczne do zachowania się ludzi i które są zdolne wykonywać pewne skomplikowane operacje intelektualne o wiele szybciej, sprawniej i punktualniej, niż mógłby wykonać je człowiek.

Bezpośrednie następstwa rewolucji naukowej XX stulecia okazały się głębsze i dalej sięgające niż z początku sądzono, zmieniły zasadniczo sytuację człowieka. Po raz pierwszy w swych dziejach stanął on wobec samego siebie jako jedynego partnera i przeciwnika. Rozwój nauk i wiedzy zabezpieczył go przed niszczącym działaniem ślepych sił natury, ale na ziemi coraz gęściej zaludnionej natrafia człowiek na drugiego człowieka jako rywala i współzawodnika w walce o jej bogactwa. Życie ludzkie, włączone ongiś organicznie w wielki rytm życia przyrody, od tego naturalnego podłoża zostało gwałtownie oderwane i izolowane. Człowiek egzystuje w świecie tak gruntownie przez siebie samego przeobrażonym, że kontaktuje się już tylko i wyłącznie ze sztuczną rzeczywistością przez człowieka stworzoną. Wreszcie rozbiwszy wszystkie aksjo-

---

* Od wyrazu grec. *kybernetikós* — sterujący, ang. *cybernetics*.

maty, wszystkie pewniki, pozbawiwszy całą fizykalną rzeczywistość natury materialnej konsystencji, zniszczywszy czas, przestrzeń, przyczynowość, odbierając im status obiektywnej realności, człowiek sprowadził niejako całą rzeczywistość do rzędu swej własnej, subiektywnej projekcji * świata. Jest to nowa do gruntu sytuacja, wymagająca od człowieka kolosalnego wysiłku przemyślenia od podstaw jego własnej pozycji, jego roli, celów i środków działania.

PSYCHOLOGIA BEHAWIORYSTYCZNA I FREUDYZM. Ale na świadomość społeczeństw XX stulecia, na postawę człowieka i jego orientację we własnej pozycji i stanowisku w świecie, wpływ niezwykle doniosły i nierównie głębszy wywrzeć musiały orzeczenia i odkrycia nauk społecznych. Rola szczególna przypadła tu nowej psychologii w dwóch zwłaszcza jej odmianach i nurtach — behawiorystycznym i psychoanalitycznym.

John Watson, profesor amerykański, wyzyskując badania fizjologów rosyjskich, zwłaszcza Pawłowa, nad tzw. odruchami warunkowymi u zwierząt, zastosował je do psychologii człowieka. Odrzucił tradycyjną psychologię introspekcyjną, wychodząc z założenia, że stany i procesy wewnętrzne nie mogą być przedmiotem badania, ponieważ jako osobista wyłącznie własność każdej jednostki wymykają się z natury rzeczy jakiejkolwiek bezstronnej i obiektywnej obserwacji. Przedmiotem psychologii może więc być jedynie i wyłącznie to, co jest bezpośrednio dostępne — zachowanie się ludzkie. Stąd też i nazwa watsonowskiej koncepcji — behawioryzm od wyrazu ang. behaviour — zachowanie, postępowanie.

Człowiek i jego życie sprowadzone zatem zostały w koncepcji behawiorystów do systemu reakcji, dość łatwo dających się określić i przewidzieć, bo odrzucając reakcje instynktowne

---

* projekcja (łac. *proiectio* — wyrzucanie) — nakładanie własnej podmiotowej wizji i sposobu widzenia na rzeczywistość obiektywną, utożsamianie ich.

i odziedziczone Watson we wszelkich czynnościach ludzkich widział jedynie wyuczone i nabyte odruchy. Od teorii tego rodzaju niedaleka już była droga do wniosków społecznie i moralnie dość niepokojących. Reakcje wyuczone można kontrolować i organizować. A jeśli zachowanie się człowieka jest zdeterminowane warunkami, w jakich go wychowano i w jakich żyć mu wypadło, to w takim razie z człowiekiem zrobić można wszystko, poprzez określone i świadome zabiegi można go ukształtować, jak się tylko zapragnie. A w literaturze i w sztuce wystarczy ograniczyć się do pedantycznego opisania zewnętrznych gestów i reakcji ludzkich, aby mieć przekonanie, że się powiedziało o człowieku i życiu całą, bez reszty, prawdę.

Nie behawioryzm jednakowoż stał się najgłośniejszym ewenementem psychologicznym XX stulecia, lecz freudyzm i jego wszystkie następstwa. Neurolog wiedeński Zygmunt Freud wyszedł od terapii * pewnych schorzeń nerwowych. Zastanawiając się nad podłożem i pochodzeniem nerwic, doszedł do przekonania, że ich pierwotną przyczyną jest tłumienie wrodzonych człowiekowi, naturalnych instynktów i popędów. Szczególną rolę przypisał popędowi seksualnemu, jako jednemu z najpierwotniejszych i wyjątkowo dynamicznych. Popęd ów, tłumiony i powściągany przez jaźń, która kierując się względami na dobro społeczne i moralne spełnia w stosunku do owej irracjonalnej sfery popędów i pożądań rolę jakby swoistego rodzaju cenzury, zachowuje przecież nadal swą dynamiczną prężność. Powstaje napięcie między jaźnią, zajmującą postawę obronną, a tym, co stłumione szuka sobie okrężnymi drogami ujścia i zastępczego zaspokojenia, często zniekształconego i odwróconego od swego celu. Napięcie wywołane działaniem cenzury staje się z kolei podłożem i powodem psychicznych urazów, nerwic i kompleksów. Terapia psychoanali-

---

* terapia (łac. *therapio*) — dział medycyny zajmujący się metodami leczenia, tu: sposób leczenia.

tyczna polegać miała na psychicznym sondażu, na ujawnianiu i na wyzwalaniu kompleksów, na rozładowywaniu przez uświadamianie i stawianie ich w ostrym świetle krytycznego osądu.

Na podłożu tej teorii, zasadniczo i pierwotnie lekarskiej, Freud wypracował z czasem skomplikowaną, spekulatywną nadbudowę swoistej metapsychologii *, rozróżniającej w psychice ludzkiej trzy zasadnicze warstwy — jaźń, ono i nadjaźń. Jaźń (ego) — jest to najbardziej ustabilizowana, kierowana rozumną myślą i uzależniona od zewnętrznego świata warstwa psychiki ludzkiej. Warstwa ta nie reprezentuje jednakże istotnego charakteru osobowości, jest jedynie wierzchnią i cieniutką przesłoną nad głębiami podświadomości. Ono (id) — to właśnie owa utajona w psychice ludzkiej sfera popędów i pożądań. Potęga podświadomego zasadza się na tym, że jest to anarchiczny i dynamiczny żywioł, który nie podlegając władzy rozumu, z największym trudem daje się ujarzmiać i opanowywać.

W tej ustawicznej walce z ciemnymi impulsami podświadomego jaźń znajduje sojusznika w kulturze. Kultura i cywilizacja stwarzają mianowicie cały szereg tzw. kompensacji, tj. środków zastępczych, które zdolne są łagodzić napięcie, wywołane niezaspokojeniem popędów w drodze naturalnej. Takimi kompensacjami są religia, moralność, sztuka. One to pozwalają ujawniać się i wyładowywać podświadomym instynktom i pożądaniom w formie uwznioślonej, wysublimowawanej i nieszkodliwej społecznie. Te to właśnie wysublimowane wyobrażenia, które zawdzięczamy kulturze, tworzą ową trzecią, najwyższą warstwę psychiki ludzkiej — nadjaźń (super-ego), która trzyma niejako w karbach prężną i niespokojną energię życia popędowego, równie zresztą nieświadoma i równie tyrańska jak ono. Nieświadoma samej siebie dlatego, że człowiek realizując w swoim życiu jakiś ideał moralny, pod-

---

* metapsychologia (z grec. *metà* — poza i *psychologìa*) — teoria naukowa wykraczająca poza zakres zainteresowań psychologii opisowej i eksperymentalnej i uzupełniająca ją pewnymi na oderwanym myśleniu opartymi hipotezami.

dając się określonym nakazom, tworząc dzieła artyzmu, nie zdaje sobie najczęściej sprawy z ich pierwotnej i najgłębszej genezy, że są wysublimowaną przez kulturę formą i postacią jego pożądań i popędów. A tyrańska dlatego, że człowiek jednocześnie buntuje się przeciw zakazom i ograniczeniom, jakie mu narzuca kultura, i jednocześnie im ulega. Tak więc psychoanaliza uświadomiła człowiekowi XX stulecia życie ludzkie jako sytuację tragiczną, ponieważ życie to poddane jest ustawicznej presji dwóch potężnych mechanizmów — ciemnej siły popędów i rygorystycznej bezwzględności społecznych i obyczajowych imponderabiliów *.

Psychoanaliza odbiła się głośnym i szerokim odzewem nie tylko w psychologii i w medycynie, ale i w życiu, w sztuce i w literaturze. Okazała się jedną z tych hipotez i propozycji naukowych, które wybiegając poza ciasne granice zawodowej specjalności, stają się szybko składnikiem świadomości całej epoki. Dotyczyła niejako wszystkich i każdego z osobna, zachęcała nieomal, by ją sprawdzać na sobie, inspirowała sztukę, która zresztą przeczuła i w niejednym wypadku jej „objawienia" wyprzedziła, a bez orientacji w jej założeniach i sugestiach niepodobna zrozumieć i wyjaśnić wielu najbardziej reprezentatywnych i charakterystycznych zjawisk w sztuce i w literaturze stulecia.

Koncepcje Freuda rozwinęli i zmodyfikowali jego uczniowie i następcy. Modyfikacje szły głównie w kierunku silniejszego eksponowania czynników społecznych jako decydujących przesłanek zachowania się ludzkiego. Alfred Adler, odrzucając seksualną genezę nerwic, dopatrywał się istotnych przyczyn alienacji ** współczesnego człowieka w prześladującym go subiektywnym poczuciu niepewności i zagrożenia. Wynika ono

---

* imponderabilia (łac. *in* — przeczenie i *ponderabilis* — dający się zważyć) — wartości, których znaczenia niepodobna wymierzyć, absolutne.

** alienacja (łac. *alienatio*) — wyobcowanie, poczucie, że świat pełen jest sił zagrażających naszemu istnieniu.

z zakłóceń w ocenie własnej osoby i w ocenie środowiska. Człowiek obarczony podejrzliwą nieufnością nie potrafi się zdobyć na obiektywną ocenę własnej pozycji i osiągnięć ani obiektywną ocenę otoczenia, w którym żyć mu wypadło. Na podłożu podejrzliwości rozwija się w nim kompleks psychiczny, który blokuje drogę do porozumienia z innymi. Obsesyjny lęk przed grożącym mu jakoby niebezpieczeństwem skierowuje wszystkie siły neurotyka w kierunku stworzenia jakiejś idealnej nadbudowy, która by wyrównała ów kompleks niższości i w jego subiektywnym odczuciu zabezpieczyła mu zagrożoną osobistą pozycję. Wyostrzona chorobliwie ostrożność i podejrzliwość czynią go ekspansywnym i agresywnym, bo w ten sposób spodziewa się on zapewnić sobie pożądaną, a niepewną przewagę.

Na socjalne podłoże nerwic zwrócili szczególną uwagę psychoanalitycy amerykańscy. Nerwice są następstwem frustracji * społecznej, będącej owocem współczesnej wielkomiejskiej cywilizacji. Cywilizacja dawna, ziemiańsko-wiejska, zapewniała człowiekowi równowagę psychiczną i poczucie bezpieczeństwa, ponieważ osadzała jego życie w bliskim mu, znanym środowisku, z którym wiązały go trwałe i mocne węzły — osobiste, uczuciowe, rodzinne, moralne, religijne, społeczne. Środowisko to posiadało swój usankcjonowany tradycją system wartości, a wiara w ich prawdziwość, słuszność i niewzruszoność dawała ludziom poczucie bezpiecznej stabilności. Współczesna cywilizacja miejska wyrwała człowieka z tego naturalnego podglebia. W olbrzymiej, milionowej metropolii miejskiej człowiek czuje się bardziej osamotniony i bezbronny niż w pierwotnej, odizolowanej od świata społeczności wiejskiej. Współzawodnictwo i bezwzględna rywalizacja w dziedzinie prywatnej i społecznej, nierówność startu życiowego, wyzysk i niepewność ekonomiczna, upadek religii i tradycyjnych norm moralnych, których niepodobna zastąpić równo-

* frustracja (łac. *frustratio*) — poczucie daremności wszystkiego, bezcelowości.

wartościowym ekwiwalentem w fazie przejściowej, w warunkach społecznej dezyntegracji * i rozproszenia, tak znamiennych dla okresów wielkich przewarstwień demograficznych — wszystko to wywołuje wzajemną wrogość, lęk i poczucie zagrożenia. Tak charakterystyczny dla ludzi XX stulecia i wciąż wzmagający się wzrost przypadków najrozmaitszego rodzaju chorób nerwowych jest oczywistym symptomatem powszechnego kryzysu optymistycznej wiary w siebie, wiary w moralny i w racjonalny sens ludzkiej egzystencji.

Ten motyw nieuniknionego konfliktu między prawami życia jednostkowego a postulatami form i rygorów społecznych podejmuje również literatura, dając mu wyraz najbardziej może artystycznie wstrząsający w rozległej twórczości powieściowej i dramatycznej znakomitego laureata nagrody Nobla, Luigi Pirandella, w którego dziełach antynomia między subiektywną, indywidualną wolnością ludzkiej osobowości a nieugiętą tyranią praw i urządzeń społecznych urasta do wymiarów swoistego systemu metafizycznego o głęboko negatywnym i pesymistycznym wydźwięku.

KRYZYS WARTOŚCI. Gdy ziemia i wszechświat zdają się zachwiane w swych węgłach i fundamentach, gdy człowiek czuje się zagrożony od wewnątrz i od zewnątrz, wtedy pojawia się kryzys wartości. Wiek XIX, produkt stulecia racjonalistów i encyklopedystów, duchowych ojców rewolucji francuskiej, był z samej swej istoty optymistyczny, wierzył w niewzruszone imponderabilia, w wielkie idee, które były napędowym motorem jego poczynań i nadziei — w ideał postępu, w racjonalizm historii, w pokój, w naukę, w godność i dostojeństwo człowieka. Wydawało się, że cała ewolucja świata dąży do tego, by zagwarantować te wartości. Tymczasem bieg historii XX stulecia odchylał się coraz wyraźniej i gwałtowniej od spodziewanego i pożądanego rozwoju zdarzeń. Na dziewiętna-

---

* dezyntegracja (niem. *Desintegration*) — rozkład, rozpadanie się całości na części.

stowieczne przekonanie o racjonalności dziejów wiek XX odpowiedział dwiema światowymi wojnami, milionami poległych na polach bitew i zgładzonych w obozach śmierci, zniszczeniem owoców pracy całych pokoleń. Wiara w godność człowieka znalazła odpowiedź w ustrojach totalitarnych, w których traktuje się jednostkę i masy ludzkie jak bezwartościową mierzwę historii. Nauka, po której spodziewano się ostatecznego wyzwolenia, ujawniła grozę straszliwych broni, a jej symbolami stały się Hiroszima, Nagasaki i rozkwitające nad ziemią grzyby eksplozji nuklearnych. Jednocześnie zaś uświadomiła ona, jak w istocie ten świat, w którym żyjemy, jest „nieludzki", skoro rzeczywistość w swym wewnętrznym układzie i strukturze jest w niczym niepodobna do naszego o niej wyobrażenia. Człowiek zdaje się jak gdyby ustawicznie ulegać łudzącemu działaniu jego własnych zmysłów, tak bardzo nie przystosowanych do właściwego orientowania się w naturze świata. Co gorsza, człowiek wydaje się niekiedy niezdolny nawet do kierowania samym sobą, skoro historia i psychologia wykazują, że działa on zbyt często pod wpływem ślepych, nie kontrolowanych impulsów i popędów, a ilekroć usiłuje opanować ów ciemny żywioł, naraża się na poważne trudności, opory i zahamowania. Równocześnie zaś cywilizacja współczesna ze swoją standaryzacją * we wszystkich niemal dziedzinach — społecznej, obyczajowej, towarzyskiej, ze swą zmasowaną reklamą i propagandą, z banalnością swych masowych rozrywek i masowych obchodów wytwarza typ człowieka stadnego i infantylnego w swych reakcjach, upodobaniach i w sposobie myślenia, nowoczesnego barbarzyńcę. Ten motyw zagrożenia powszechną niwelacją ** niepokoi naukę, przewija się nieustępliwie przez sztukę i myśl filozoficzną stulecia. Wszystko jest względne, nie ma żadnych wartości absolutnych. Cywili-

---

* standaryzacja (ang. *standardization*) — ograniczenie zachowania się i postaw do kilku typowych i jednakowych dla każdego wzorców.

** niwelacja (franc. *niveler* — zrównywać) — zrównanie, zniesienie różnic.

zacje są śmiertelne — pisał w r. 1919 znakomity poeta francuski Paweł Valéry — „ziemia utworzona jest z popiołów". Świat przeżywa kryzys i nie wiadomo, co jutro w filozofii i w sztuce będzie jeszcze żyło. Pozostaje nadzieja, ale nadzieja to sugestia, „że wszelki nieprzychylny dla nas wniosek naszego umysłu jest omyłką". Tymczasem rozum poucza, że wszystko się chwieje — wiedza, sztuka, religia, etyka, nawet sceptycyzm przestaje być sobą, przestaje wątpić.

„AGONIA CHRZEŚCIJAŃSTWA". Ta powszechna niepewność przejawia się w niepokoju religijnym, w filozofii i w historiozofii. Religia przeżywa w świecie współczesnym poważny kryzys, a kryzys ten nie ogranicza się bynajmniej do kręgu kultury wywodzącej się z tradycji Grecji i Rzymu, ogarnia wszystkie terytoria i wszystkie cywilizacje. Wydaje się niekiedy, że Nietzsche miał rację, gdy już pod koniec ubiegłego stulecia mówił o „śmierci Boga". W r. 1924 słynny pisarz hiszpański i rektor starożytnego uniwersytetu w Salamance Miguel de Unamuno opublikował głośną później książkę o intrygującym tytule — *Agonia chrześcijaństwa*. Znakomity hellenista użył owego określenia „agonia" ze względu na dwuznaczność tego wyrazu, bo agonia — to konanie, ale zarazem zgodnie z pierwotnym sensem tego greckiego słowa — walka, zapasy. Agonia chrześcijaństwa to nie tylko zmaganie się religii z grożącą jej zagładą w świecie coraz bardziej indyferentnym *, ale jednocześnie rozpaczliwa walka, jaka toczy się w każdym człowieku o zwycięstwo nad śmiercią, które obiecuje tylko religia, to dramatyczne rozdarcie i rozdwojenie między żądaniami i aspiracjami kultury, która ubóstwia doczesność jako jedyną wartość i dobro życia, a religią i Kościołem, które ustawicznie odwracają ludzką myśl i świadomość w stronę wieczności. Niepokój wewnętrzny Unamuna był jednym z najbardziej charakterystycznych stanów duchowych europejskiego człowieka

---

* indyferentny (łac. *indifferens*) — obojętny, nie wykazujący zainteresowania problemami religijnymi.

współczesnej doby. Niemniej mimo oczywistego zagrożenia myśl religijna przejawiła w naszym stuleciu niezwykłą prężność dynamiczną, bez porównania aktywniejszą niż w stuleciu poprzednim. Świadczy o tym odrodzenie filozofii scholastycznej, usiłującej dostosować średniowieczną naukę Tomasza z Akwinu do wymagań współczesności, jak i chrześcijański egzystencjalizm, podejmujący próbę asymilowania w duchu ortodoksji religijnej modnych współczesnych kierunków filozoficznych. U podstaw wszystkich tych innowacji i inicjacji kryje się dążenie do „unowocześnienia" teologii, do wyzwolenia jej z zakrzepłego formalizmu i anachronicznego języka, którym niepodobna przemawiać do ludzi żyjących w świecie marksizmu i egzystencjalizmu. Jednocześnie zaś znamienny jest dla tendencji religijnych świata współczesnego swoisty synkretyzm, dążność do pogodzenia najrozmaitszych i na pozór sprzecznych idei, do stworzenia jakiejś nowej, otwartej religii uniwersalnej, natchnionej duchem tolerancji, gotowej zawsze przyznać, że istnieją liczne i różne drogi zbawienia.

NADCIĄGAJĄCA NOC POWROTNEGO „BARBARZYŃSTWA". W r. 1930 głośny hiszpański eseista i historyk kultury José Ortega y Gasset wydał książkę pod znamiennym tytułem — *La rebellión de las masas, Bunt tłumów.* Przewodnią myślą książki było zaniepokojenie autora przyszłością i losem Europy z powodu wzmagającej się wyraźnie we wszystkich dziedzinach życia dominacji i agresywności „zrewoltowanych mas". Niepokoiło Ortegę nie samo ze wszech miar uprawnione i słuszne dążenie do wyrównania życiowego standardu upośledzonych do niedawna warstw i klas społecznych, lecz groźne i nieuchronne jakoby implikacje zjawiska, wynikające ze swoistego mechanizmu psychologii zbiorowej. Tłum nie toleruje nikogo, kto nie chce się ugiąć i poddać jego psychologii i prawom. Być innym jest niedopuszczalne. Tłum niszczy wszystko, co ośmiela się wyróżniać, co jest osobnicze, indywidualne i oryginalne. Kto nie zachowuje się jak wszyscy, kto nie myśli jak wszyscy, ten naraża się na niebezpieczeństwo napiętnowania

i wykluczenia ze społeczności. Człowiek tłumu odczuwa pogardę dla przekonywania i tolerancji, dla stopniowego i powolnego realizowania zamierzeń. Jego ulubioną metodą jest *action directe,* działanie bezpośrednie, zapewniające natychmiastowe osiągnięcie celów bez względu na koszty i na cenę owego bezwzględnego postępowania. Przemoc jest dla niego *ultima ratio* *. Usankcjonowany i wypracowany doświadczeniem stuleci ład i porządek moralny, wsparty o hierarchię wartości, zagrożony jest tym więcej, że ów proces „barbaryzacji" zdaje się ogarniać, zdaniem Ortegi, nawet grupy społeczne i jednostki, które stanowiły do niedawna elitę duchową Europy.

FILOZOFIA EGZYSTENCJALNA. Najbardziej jednakże reprezentatywnym przejawem dwudziestowiecznych niepokojów i kryzysu wartości jest egzystencjalizm. Sformułowany teoretycznie przez profesorów niemieckich Martina Heideggera i Karla Jaspersa oraz filozofa i literata francuskiego Jean Paul Sartre'a genealogią swą sięga w istocie bardzo głęboko w przeszłość myśli ludzkiej, a ziarna jego teorii można odnaleźć już w odległej starożytności — u Sokratesa, Platona, Augustyna, a i później, już w czasach nowożytnych i najnowszych, u Pascala, Kierkegaarda, Stirnera. Ale dopiero wiek XX rozbudował go w całkowicie skończony i konsekwentny system.

Podstawowym aksjomatem filozofii egzystencjalnej jest pojęcie istnienia, przy czym mówiąc o egzystencji, twórcy tej filozofii mają na uwadze przede wszystkim byt ludzki. Przedmiotem filozofii może być tylko byt, ponieważ jest to jedyna rzeczywistość naprawdę konkretna w przeciwieństwie do niezliczonych hipostaz ** i abstrakcji, w których tworzeniu tak rozmiłowany jest umysł. Byt jest ponadto jedynym faktem pierwotnym, którego nie można wywieść z żadnej przyczyny,

---

* *ultima ratio* (łac.) — najwyższa zasada postępowania.

** hipostaza (grec. *hypôstasis* — podstawa) — przedmiot fikcyjny, któremu przypisuje się bezpodstawnie realne istnienie.

z żadnej konieczności. Człowiek pojawia się właściwie na świecie bez żadnego powodu, jego egzystencja nie jest niczym usprawiedliwiona, nie widać żadnej istotnej racji, która by motywowała jego istnienie. Nawet on sam nie ma żadnego wpływu na to, czy będzie istnieć, czy nie będzie; jest wrzucony w istnienie, czy tego chce, czy nie chce. Istnieje — oto wszystko.

Obok istnienia poszczególnego egzystują oczywiście jeszcze inne byty, a fakt ten staje się powodem ustawicznie człowieka prześladującej świadomości zagrożenia, ponieważ ów świat innych egzystencji istnieje sam dla siebie, z niczym, co jest poza nim, się nie liczy, jest zawsze gotów zmiażdżyć każdy byt jednostkowy i przejść nad tym zdarzeniem do porządku. Istotnym atrybutem istnienia ludzkiego jest więc poczucie niepewności i kruchości własnego bytu, nieustanna troska i lęk. Nie jest to lęk przed drobnymi niepowodzeniami i konfliktami życia, lecz lęk przed samym istnieniem, które nie daje człowiekowi nic poza przeświadczeniem, że jego życie jest absurdem. Dołącza się do tego trwoga przed śmiercią jako nieuchronnym i nieodwracalnym końcem wszystkiego. Człowiek wie, że jest bytem skończonym i że skazany jest na niemożliwość ucieczki poza granice swej ludzkiej skończoności i ograniczenia. A zresztą dokąd miałby uciekać, skoro poza śmiercią jest nicość. Człowiek łudzi się, że istnieje jakiś byt absolutny, jakiś Bóg, wieczna, niezniszczalna materia, wieczne wartości, ale to są puste abstrakcje i wymysły jego własnej imaginacji. A nawet gdyby się okazało, że jego ciało w formie rozproszonych atomów będzie nadal po śmierci w jakiś sposób egzystowało, to cóż mu po tym, jeśli to hipotetyczne istnienie nie będzie już takie, jakie było za życia.

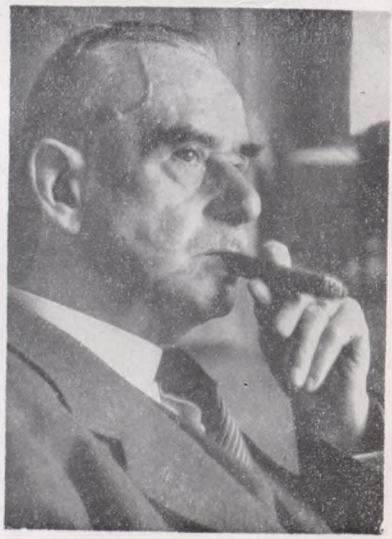
Człowiek ratując się przed perspektywą unicestwienia i widmem nihilizmu rzuca się w rzeczywistość, rozwija gorączkową aktywność, rozprasza się w zajęciach codzienności, łudząc się naiwnie, że uniknie w ten sposób przeznaczenia i że ta jego działalność nada jakiś sens głębszy jego istnieniu. Ale trwoga,

Marcel Proust

James Joyce

John Dos Passos

Thomas Mann



która nigdy nie milknie, strąca w nicość cały ten świat pozorów, ukazując człowiekowi całą jego sztuczność i bezwartościowość. Człowiek wraca do siebie, uświadamiając sobie, że poza nim nie istnieje absolutnie nic, na czym mógłby się oprzeć. Człowiek jest skazany na samotność, od początku do końca swego istnienia jest opuszczony. Ale i w samym sobie nie znajduje żadnej podpory i żadnego oparcia. Życie ludzkie nie ma żadnego ewidentnego, z góry założonego sensu. Człowiek, którego losu nic nie przesądza, ani żaden Bóg i wieczne wartości, bo ich nie ma, ani świat, bo on toczy się własnym torem, obojętny na dramaty jednostek, człowiek w swej przyrodzonej kondycji jest wolny, jest skazany na wolność, będzie tym, czym sam siebie uczyni, jest możliwością, jest wyborem samego siebie. „Człowiek istniejąc odkrywa, że jest odpowiedzialny za siebie, że nie jest tym, czym jest, ale czymś »mającym być«". A skoro wszystko od niego tylko i wyłącznie zależy, skoro może sam siebie stwarzać według własnej woli, to czyż nie powinien pragnąć, aby być czymś więcej niż chwiejącą się i drżącą od lęku trzciną? Wykraczać poza siebie i dźwigać się ustawicznie ponad siebie — oto zadanie człowieka, jedyne, co może nadać sens i wartość jego istnieniu. Jest to oczywieści zadanie heroiczne, jeśli człowiek ma budować swoją wielkość bez żadnego oparcia, bez żadnej sankcji i racji, poza własnym przekonaniem, że jest to jedyne wyjście godne człowieka. Sartre w tym uzależnieniu losów człowieka od jego własnej woli widział dowód optymizmu, ale w szerokich kręgach odbiorców, zwolenników i wyznawców tej filozofii przyjęto ją jako kwintesencję pesymizmu, wyrażającą najwymowniej i najdobitniej tragiczne rozdarcie współczesności.

Tajemnica wyjątkowego powodzenia filozofii egzystencjalnej kryje się zatem w jej wewnętrznej zgodności z nastrojem czasów, w jej irracjonalizmie, który bardziej przemawia do serca niż do racjonalnej świadomości, w jej wreszcie względnie łatwej przyswajalności, bo jest to filozofia oscylująca na gra-

nicy teologii i beletrystyki, metafizyki i literatury. To niesłychanie ułatwia krążenie i rozpowszechnianie się idei i to tłumaczy ów wpływ olbrzymi filozofii egzystencjalnej na świadomość generacji lat czterdziestych i pięćdziesiątych, na myśl, sztukę i literaturę.

HISTORIOZOFIA KATASTROFIZMU. Każda epoka przewartościowuje swój stosunek do przeszłości z perspektywy własnych, aktualnych doświadczeń. Na historiozofię XX stulecia kładzie się cień dramatycznego napięcia jego dotychczasowych dziejów. Do w. XVII sprawy te rozpatrywano w aspekcie stosunku do idei wieczności; w w. XVIII Bóg zastąpiony został Naturą, a w w. XIX Natura została zastąpiona Historią jako pojęciem dla zrozumienia dziejów człowieka fundamentalnym. Stało się to za sprawą filozofii Hegla, według którego człowiek jako byt daje się wyjaśnić tylko na podstawie swojej historii. To, co charakteryzuje każdy fakt historyczny, to jego ludzkie znaczenie. A ponieważ wedle Hegla światem rządzi rozum, przeto historia miała być z samej swej natury racjonalna, decydować w niej miało i działać prawo postępu. Przekonanie to, odziedziczone po w. XVIII, panuje istotnie nad wszystkimi systemami historiozoficznymi w. XIX.

Otóż w w. XX owej optymistycznej filozofii historii pozostał bezwzględnie wierny właściwie tylko materializm historyczny, którego związki z heglizmem są powszechnie wiadome. Idea postępu jest przewodnim motywem filozofii marksizmu. Kapitalizm jest postępem w stosunku do feudalizmu, socjalizm jest formacją doskonalszą i wyższą niż kapitalizm. Na drodze progresywnej ewolucji stosunków ekonomicznych i poprzez rewolucje społeczne ludzkość w swym dziejowym pochodzie zmierza do bezklasowego społeczeństwa wolności i dobrobytu. Marksizm, sięgający swą genezą wieku XIX, dzieli z nim jego optymistyczną i ufną wiarę w człowieka i w historię. Ten zaś afirmujący ton zasługuje tym więcej na szczególną

uwagę, że tak jaskrawo i donośnie się wyróżnia na tle pesymistycznych nastrojów eschatologii * stulecia.

Na schyłku w. XIX Fryderyk Nietzsche zapowiadał, że wiek następny będzie „klasyczną erą wojen". Ktoś inny nazwał go „epoką tyranii". Przewidywania te nie okazały się bynajmniej tak bardzo bezpodstawne, jak by można przypuszczać, historia wieku dostarczyła aż nadto podniet i przesłanek nie tylko dla powstawania i rozszerzania się nastrojów fatalizmu i katastrofizmu, ale i tworzenia całych systemów historiozoficznych, opartych na założeniu, że świat kultury zachodniej zbliża się nieuchronnie do swego końca. W okresie tuż po I wojnie światowej zrobiła zawrotną karierę książka Oswalda Spenglera *Zmierzch Zachodu (Der Untergang des Abendlandes,* 1918/22). Otwierając niejako dzieje stulecia, stała się wydarzeniem niemal symbolicznym.

Przedmiotem książki Spenglera jest analiza sytuacji, w jakiej znalazła się cywilizacja zachodnia na tle reszty świata w w. XX. Analiza ta skłoniła Spenglera do sformułowania oryginalnej cyklicznej filozofii historii, która najracjonalniej jakoby miała jego zdaniem wyjaśniać przyczyny gwałtownego rozwoju nowych prężnych społeczeństw egzotycznej Azji i dynamicznej Ameryki oraz wyczerpania i upadku starej Europy. Odwołał się do analogii z światem przyrody. Społeczeństwa ludzkie to wedle Spenglera twory organiczne, „podlegające fatalnej krzywej wszystkich istnień żyjących" — rodzą się, dochodzą do stanu dojrzałości, starzeją się i umierają. Ale cóż to znaczy „śmierć społeczeństwa"? Społeczeństwa umierają, gdy stworzone przez nie „kultury, tj. żywe, organiczne jednostki przeradzają się w cywilizacje". Cywilizacja zaś jest nieuniknionym losem i przeznaczeniem każdej kultury. Przez

---

* eschatologia (z grec. *éschatos* — ostatni i *logos* — nauka) — w teologii nauka o tzw. „rzeczach ostatecznych" (śmierć, zbawienie, niebo, piekło), tu: styl i kierunek myślenia wyrażający się w poczuciu zagrażającej światu katastrofy i w szczególnym zainteresowaniu perspektywami owej niepokojącej przyszłości.

cywilizację rozumiał Spengler „najbardziej zewnętrzny i sztuczny stan", do którego dochodzi każde społeczeństwo w momencie, gdy wyczerpie się ostatecznie twórczy rozmach jego kultury; jest to koniec po stawaniu się, stan używania i biernego konsumowania po okresie twórczości, krystalizacja po ewolucji, starość duchowa po dzieciństwie i młodości, śmierć po życiu.

Tę teorię narodzin, rozwoju i zmierzchu kultur uzupełnił Spengler koncepcją cyklicznego nawrotu zjawisk historycznych. Liczba form, w jakich się przejawia historia, jest ograniczona, epoki i sytuacje historyczne jako pewne typy i wzorce zjawisk ustawicznie wracają. Los ginącego Rzymu powtarza się w nieskończoność. Całe przestrzenie i obszary, niegdyś kwitnące i uczestniczące aktywnie w tworzeniu wartości kulturowych, giną zdławione i wyeksploatowane do szczętu przez jedno potężne centrum cywilizacyjne, jak Rzym lub Bizancjum. Zagarnia ono chciwie wszystkie dobra kultury dla własnego wyłącznie użytkowania, wysysa pasożytniczo prowincję, zasilając się resztkami jej najlepszych ludzi, obce i wrogie wszystkiemu, co istnieje poza nim. To miasto światowe odznacza się kosmopolityzmem, pogardą dla tradycji, materializmem i naturalizmem, chłodną, cyniczną inteligencją i zanikiem głębszej kultury uczuć, żądzą łatwej rozrywki. Europa XX stulecia ze swoimi wielkimi skupieniami ludzkimi, jak Paryż, Londyn czy Berlin, ze swoim wyrafinowaniem w używaniu i konsumowaniu osiągnięć cywilizacji, z wszystkimi przerostami swej techniki i materialistycznym stylem życia wykazuje według Spenglera wszystkie symptomaty cywilizacji dotkniętej ciężkim i śmiertelnym schorzeniem. Skrajny pesymizm i nastrój fatalizmu był ostatecznym wydźwiękiem książki.

Po II wojnie światowej sławę równą rozgłosowi Spenglera zdobył historyk angielski, profesor uniwersytetu londyńskiego Arnold Toynbee, autor wydanych w r. 1949 dziesięciotomowych *Badań nad historią* (*A Study of History*). Głównym motorem ewolucji dziejów jest dla Toynbeego nie spenglerow-

skie prawo narodzin, wzrostu i śmierci, lecz ludzka wola. Cywilizacje rodzą się i rozkwitają jako odpowiedź na wyzwanie. Te dwa pojęcia — „wyzwanie" i „odpowiedź" — mają podstawowe znaczenie w systemie historiozoficznym Toynbeego. Powstanie jakiejkolwiek kultury jest zawsze wynikiem reakcji człowieka i określonego zbiorowiska ludzkiego na jakąś trudność, próbę, zadanie, nieoczekiwany, a brzemienny w następstwa przebieg wydarzeń. Tym wyzwaniem mogą być wyjątkowo trudne i ciężkie warunki bytu, surowy klimat, klęski i katastrofy żywiołowe, nawiedzające periodycznie określone środowiska i terytoria, bujność podzwrotnikowych lasów, zmuszająca do ustawicznej walki z nadmiarem płodzącej się natury lub jej ubóstwo i surowość na obszarach północy. Siłę, pozwalającą ludziom sprostać wyzwaniu i pobudzającą ich aktywność, widział Toynbee w czynniku, który określił terminem zapożyczonym od Bergsona — *élan vital,* impuls życiowy. Jest to czynnik psychiczny, niewymierny, ale niemniej istotny. Gdzie go zabraknie, tam cywilizacja zastyga w martwym bezruchu. Cywilizacje umierają, gdy opuszczają ręce wobec wyzwania, które wydaje im się przerastające ich siły.

Toynbee zgadza się ze Spenglerem na zmierzch Zachodu, ale główną przyczynę podważenia jego dotychczasowego prymatu dostrzega w ekspansji nowych dynamicznych kultur egzotycznych, które wyzwoliwszy się ze swej wiekowej izolacji i hermetycznego zamknięcia, nie omieszkają zaznaczyć swej obecności w dziejach współczesnego, scalającego się i jednoczącego się świata.

Sceptycyzm wobec perspektyw rozwojowych historii ujawnił się również we współczesnych badaniach nad zjawiskiem wojny. Wiek XIX zgodnie ze swą organicznie optymistyczną orientacją skłonny był widzieć w wojnie instytucję archaiczną. Wiek XX, który stał się widownią dwu największych w historii świata konfliktów militarnych, dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że wojna jako narzędzie gry politycznej nic nie straciła w istocie ze swej aktualności i atrakcyjności. Socjologia wojny

odkryła jej głębokie korzenie w ustroju sił społecznych i w naturze człowieka. W areligijnym świecie współczesnym wojna zdaje się jak gdyby nabierać niekiedy znamion obrzędu sakralnego na wielką skalę, który stwarza na czas zmagań wojennych jakby mistyczną wspólnotę losu i krwi. „Wojna jest okresem szczególnie spotęgowanej socjalizacji, absolutnego zespolenia wszystkich sił zbiorowości dla osiągnięcia celu". Jest miarą wielkości i potęgi narodu, jest swoistym narzędziem polityki demograficznej, ponieważ uśmiercając, stwarza luz populacyjny i rozładowuje społeczne i ekonomiczne sprzeczności. Ale tkwi ona zarazem w jakichś głęboko utajonych, groźnych instynktach psychiki ludzkiej. Ludzie bawią się w wojnę od najwcześniejszego dzieciństwa i skłonni są widzieć w tym przerażającym zjawisku najwspanialszy dramat i niewyczerpane źródło najsilniejszych emocji. A więc i od tej strony rzeczywistość świata nie wydaje się zachęcająca. Człowiek jest istotą, która może być niebezpieczna dla samej siebie, może zagrozić egzystencji swego własnego gatunku.

Historiozofia XX w., reprezentując rozmaite stanowiska, w jednym zgadza się przeważnie, niezależnie od tego, z jakich przesłanek wychodzi i do jakiej ucieka się metody, w swym krytycznym i podejrzliwym stosunku do dziewiętnastowiecznej ufności i optymizmu. Ilekroć staje ona wobec pytania kluczowego i podstawowego — jaki jest sens historii? — pytania, na które wiek poprzedni odpowiadał bez wahań pozytywnie, to jeśli nawet nie posuwa się do skrajnego pesymizmu, zajmuje przecież najczęściej stanowisko sceptyczne, pełne wątpień i obaw.

Tej powszechnej niepewności i dezorientacji, nastrojom depresji i katastrofizmu przeciwstawia się jedynie filozofia marksizmu. Nie podlega ona owemu uczuciu przerażenia i rezygnacji, jakie tak głośno się odzywa w myśli Zachodu, jest optymistyczna i afirmująca. Jako ideologiczny wykładnik społecznej i politycznej rewolucji wyraża jej energię, aktywność, zdobywczość, wiarę w przyszłość nowego świata, który wyłania

się z odmętów burzliwego i krytycznego czasu. Jeśli pominąć doktrynę katolicką, która dzięki swej motywacji religijnej zajmuje wobec wydarzeń współczesności stanowisko niejako ponadczasowe i nie podlega w zbyt jawnym stopniu zmiennym fluktuacjom nastrojów, to przyjdzie stwierdzić, że myśl Zachodu nie zdołała, jak dotąd, przeciwstawić owej afirmatywnej postawie socjalizmu żadnej pozytywnej alternatywy. Próby wypracowania jakichś nowych postaw wobec skomplikowanych zjawisk epoki są wyrazem indywidualnych jedynie, jednostkowych wysiłków. Problematykę tego typu podejmuje przede wszystkim filozofia w swym egzystencjalistycznym szczególnie odgałęzieniu i literatura. Wszystkim tym poszukiwaniom wspólne jest poczucie tragizmu. Obraz człowieka jest obrazem tragicznym, ale trzeba ową dolę człowieczą przyjąć, trzeba odważnie patrzeć w twarz przeznaczeniu, na wyzwanie odpowiadać „działaniem, ryzykiem, walką, buntem i odwagą". Wolność, trzeźwość, ostrość widzenia, intelektualna precyzja, zmysł krytyczny — to jedyne wartości, które zdolne są zagwarantować człowiekowi autentyczność i wewnętrzną prawdę. Pisarze współcześni stawiają swych bohaterów w sytuacjach krańcowych, w położeniu bez wyjścia, aby walcząc do końca, docierali do ostatnich swoich rezerw moralnych, jakie pozostają człowiekowi nawet wówczas, gdy wszystko wydaje się stracone. W obliczu niebezpieczeństwa, w obliczu śmierci człowiek nie tylko sprawdza miarę swego upodlenia lub swej godności, siły i odwagi, ale jednocześnie kontaktuje się z ostateczną, fundamentalną prawdą, przerastającą wszystkie jego prawdy dotychczasowe, cząstkowe i ograniczone. Tak więc jedynie w pełnej realizacji wszystkich możliwości natury ludzkiej sprawdza się sens istnienia, przeznaczenie i powołanie człowieka.

Ale obok tego nurtu konstruktywnego wiek XX wyzwolił w świadomości powszechnej nurt odmienny, nurt destrukcji, anarchii i gwałtownego zaprzeczenia. W latach I wojny światowej dojrzało nowe pokolenie ludzi młodych, dla których

ład i stabilność czasów przedwojennych były już tylko historią; rzeczywistością najdotkliwiej odczuwaną i kształtującą ich świadomość był chaos wojny i spowodowany przez nią katastrofalny kryzys wszystkich uświęconych wartości. Poznawszy u progu życia całą gorycz klęski, całe piekło nienawiści i pogardy dla człowieka, całą kruchość i znikomość cywilizacji, pokolenie to odpowiedziało na zbrodnie współczesności postawą wybujałego jak nigdy indywidualizmu, totalnej negacji i anarchii. Pod przemożnym działaniem tych dwu generalnych tendencji — całkowitego zaprzeczenia i woli nowego humanizmu rozwijać się będzie historia wieku.

SZTUKA XX STULECIA. Tak zatem obraz świata w XX wieku dość daleko odbiega od mniemań i wyobrażeń, jakie sugerują nam nawyki i stereotypy myślenia. Wstrząsany wojnami i rewolucjami, zagrożony w istnieniu, podminowany zwątpieniem i uczuciem niepewności, „nie-ludzki" w swej wewnętrznej strukturze i poddający się zbyt często dominacji sił ciemnych zarówno w samym człowieku, jak i poza nim, rozdarty wewnętrznie między poczuciem absurdu i bezsensu a tragicznym heroizmem, jest bez wątpienia epoką przejściową, epoką wielkiego niepokoju jak każdy okres przełomu. Jest rzeczą oczywistą, że w świecie egzystującym w stanie permanentnej rewolucji sztuka nie mogła być prostą kontynuacją tradycji dziewiętnastowiecznych, bo niepodobieństwem było uwolnić się od zależności i nacisków zmiennej i burzliwej epoki. Tak więc w swych generalnych tendencjach sztuka XX wieku stała się wykładnikiem zmieniających się gwałtownie wydarzeń.

UNIWERSALISTYCZNY SYNKRETYZM *. Pierwszym narzucającym się znamieniem sztuki współczesnej jest jej uniwersalizm. Kiedy w w. XIX mówiono „sztuka", to myślano oczywiście o sztuce wywodzącej się z tradycji grecko-rzymskich

* synkretyzm (grec. *synkretismós*) — zmieszanie zjawisk pochodzących z różnych kręgów kulturowych i wyrosłych z odmiennych założeń estetycznych.

i chrześcijańskich; w podręcznikach historii sztuki dominowała wyłącznie i tylko ona. Wiek XX, który dzięki niebywałemu rozwojowi techniki i komunikacji zbliżył niepomiernie odizolowane dotychczas obszary cywilizacyjne, rozszerzył tym samym granice i perspektywy sztuki współczesnej do skali uniwersalnej. Mówiąc o sztuce XX stulecia, ma się więc na uwadze nie tylko Europę i Amerykę północną, ale i sztuki prymitywne, murzyńskie, azjatyckie, południowoamerykańskie i polinezyjskie. Sztuka współczesna chce być zatem całością wszystkich znanych dotychczas stylów i skłonna jest przyznać prawo istnienia nawet artystycznym usiłowaniom dzieci i umysłowo chorych. Jest to zatem sztuka uniwersalna i otwarta, tzn. gotowa do przychylnego przyjęcia każdej bez wyjątku manifestacji twórczej.

TEORIA ARCHETYPÓW KAROLA JUNGA. To poczucie i świadomość wewnętrznej, organicznej jedności sztuki współczesnej znalazło dodatkowe, a nieoczekiwane wsparcie w psychoanalitycznej teorii archetypów jednego z uczniów i następców Freuda, Karola Junga. Indywidualna podświadomość jednostki jest zdaniem Junga historycznym wariantem podświadomości zbiorowej, opierającej się na tzw. infrastrukturach, tj. na głęboko utajonych pojęciach i wyobrażeniach pierwotnych, właściwych całemu rodzajowi ludzkiemu. Owe infrastruktury lub archetypy to obrazy odziedziczone po odległych, nieznanych przodkach, bytujące ukrytym życiem w zbiorowej podświadomości pokoleń późniejszych i sprawiające swym niedostrzegalnym działaniem, że pewne mity, legendy, symbole i wyobrażenia wyłaniają się z odmętów czasu w identycznej postaci w najodleglejszych miejscach globu ziemskiego i na olbrzymich przestrzeniach ludzkiej historii. Są to najogólniejsze i najpierwotniejsze myśli całej ludzkości, stojące u podstaw wszystkich religijnych, gnoseologicznych * i filozoficznych systemów.

---

* gnoseologiczny (z grec. *gnósis* — poznanie i *logos* — nauka) — teoriopoznawczy, badający źródła i sposoby poznania rzeczywistości.

Teoria Junga okazała się niezwykle interesująca i atrakcyjna dla poezji współczesnej, która przy całym swym antytradycjonalizmie w sposób paradoksalny, jakby na przekór sobie, zanurza się coraz głębiej w mroki przeszłości, wskrzesza mity i kulty, powstałe przed tysiącami lat na styku umarłych cywilizacji Europy i Azji, inkrustuje swe wiersze egzotycznym folklorem, spożytkowuje z upodobaniem wątki antyczne i średniowieczne, wciela w dosłownym brzmieniu w dzieła nowoczesne poetyckie fragmenty tekstów biblijnych, greckich, staroitalskich, prowansalskich, cytuje *Upaniszady*, Owidiusza, Augustyna, Dantego.

NOWE POJĘCIE PIĘKNA. Ten uniwersalizm sztuki dwudziestowiecznej musiał prostą logiką rzeczy doprowadzić do zasadniczego zrewidowania dotychczasowego wyłącznego kanonu piękna. Jeszcze w stuleciu poprzednim wyłączną i jedyną miarę estetyczną stanowił kanon piękna ustalony przez starożytność i renesans. Za najatrakcyjniejszy wzór i model sztuki uchodziła — natura, za najwyższy ideał piękna — możliwie najdokładniejsze odtworzenie modelu, a więc imitacja, za najistotniejsze atrybuty doskonałości formalnej — harmonia i równowaga. Mierzyć sztukę obejmującą wytwory najróżniejszych cywilizacji i kręgów kulturowych jedną i tą samą klasyczną miarą byłoby najoczywistszym absurdem. Wychodzi się przeto z założenia, że nie ma jakiejś jednej, ponadczasowej techniki artystycznej, nie ma stylów lepszych lub gorszych, nie ma jednego, raz na zawsze ustalonego kanonu piękna. Istnieje wielość stylów i rozmaitość piękna, a różnice w ich pojmowaniu i realizacji nie są wyrazem doskonalącej się umiejętności, lecz wynikają po prostu z różnych intencji i zamierzeń artysty.

ANTYNATURALIZM, ZASKOCZENIE, NAPIĘCIE. W związku z odrzuceniem klasycznego ideału naśladownictwa natury jako podstawowej tendencji i dyrektywy artystycznej sztukę w. XX charakteryzuje przede wszystkim zdecydowany anty-

naturalizm. Sztuka dawna, harmonijna i zrównoważona, była z samej swej istoty kontemplacyjna. Obraz miał zachęcać do skupionej obserwacji, z którą łączyło się swoiste uczucie przyjemności i podziwu. Sztuka współczesna pragnie zaskakiwać i niepokoić odbiorcę niezwykłością swych treściowo-formalnych innowacji i propozycji, wywoływać szok i napięcie. Dziwność tej sztuki, tak zasadniczo odmiennej od tego, do czego przyzwyczaiły odbiorców całe wieki tradycji, działając siłą uderzenia, pragnie wydrążyć ze stanu biernej kontemplacji i zaspokoić powszechne w tym nerwowym stuleciu pragnienie zmiany, nowości i bezpośredniości.

Sztuka imitatorska zatrzymywała się na powierzchni zjawisk, uważając ją za jedyną rzeczywistość realną; sztuka w. XX, wyrastająca z freudyzmu i z rewolucyjnych odkryć nauki, wyraża obsesyjne poczucie dwoistości i absurdalności życia. Obok świata empirii przyjmuje istnienie innej jeszcze, tajemniczej rzeczywistości niewidzialnej, nierozerwalnie z tamtą splątanej, ale jednocześnie tak odmiennej i niepojętej, że nic pozytywnego powiedzieć o niej nie można. Tylko niekiedy, na moment dane nam jest wedrzeć się w jej tajemniczą egzystencję przez szczeliny i luki zmysłowego i racjonalnego poznania. Symbolem tej dwoistości bytu staje się sen, w którym realność i irrealizm, logika i fantastyczność osiągają organiczną i całkowitą jedność.

ZMIERZCH REALIZMU I STRUKTUR KONWENCJONALNYCH. Antynaturalizm sztuki współczesnej przejawił się z oczywistością najsilniej się narzucającą w prozie epickiej. W powieści dziewiętnastowiecznej dominowała realistyczna obserwacja życia i precyzyjna analiza psychologiczna. Powieść owoczesna starała się dać czytelnikom iluzję bohatera osadzonego mocno w określonym środowisku i posiadającego wyraźnie zarysowaną osobowość. Aspiracje te pozwoliły wykształcić odpowiednią technikę pisarską narracji i opisu, która gwarantowała osiągnięcie pożądanego ideału, tj. stworzenia obrazu osobowości ludzkiej skupionej wokół wyraźnie wy-

eksponowanego centrum psychicznego, opisanej dokładnie od stóp do głowy i usytuowanej w przestrzeni wyładowanej po brzegi milionem naturalistycznie odtworzonych przedmiotów.

Ten ideał „żywego", „prawdziwego" człowieka w w. XX coraz wyraźniej i coraz częściej ustępuje miejsca jakiemuś anonimowemu podmiotowi, którego aparat psychiczny z wszystkimi jego popędami, automatyzmami, racjonalizmami i irracjonalizmami, z całą jego skomplikowaną wielowarstwowością analizuje się na setkach i tysiącach stronic z niesamowitą wprost i zdumiewającą dokładnością. Analiza jest tak szczegółowa, że prowadzi do całkowitej dezyntegracji psychiki jako wyrazu określonej osobowości. Zamiast indywidualnego bohatera w typie balzakowskim czy flaubertowskim otrzymujemy nieskończoną rzekę myśli i skojarzeń, rozlewny i nieustający w przepływie strumień świadomości, pozbawiony cezur wewnętrzny monolog, w którym granice czasu i przestrzeni w konwencjonalnym znaczeniu ulegają całkowitemu zatarciu, wszystko jest jednoczesne, przeszłość zamyka się immanentnie w teraźniejszości. Zgodnie z sugestiami Bergsona i Einsteina powstaje świat „wyzwolony z umownych kategorii identyczności, czasu i przestrzeni".

Również to, co stanowiło zwykłe realia tradycyjnej powieści — środowisko ludzkie i martwe, w którym osadzony jest bohater, przedstawiane bywa zupełnie inaczej niż u Balzaka, Stendhala czy Tołstoja. W cyklu powieściowym Marcelego Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* nie ma zupełnie przeciwstawienia między podmiotem opowiadającym a otaczającym go światem. Cała rzeczywistość, w której zanurzony jest narrator, istnieje tylko jako zawartość jego indywidualnej świadomości i tylko poprzez jego medium duchowe jest ukazana. Ludzie i rzeczy nabierają „konsystencji subiektywnych przywidzeń i wyobrażeń, snów, wizji, wspomnień, majaków i koszmarów", stają się, jak u Kafki, swoistym rodzajem symboliki i mitologii. W końcu sam temat staje się nieważny, będąc

w istocie pretekstem jedynie do podjęcia i rozpatrzenia społecznych, moralnych lub metafizycznych problemów.

Literaturę dwudziestowieczną, a zwłaszcza prozę powieściową, cechuje również znamienny polimorfizm strukturalny, wielokształtność i rozpęknięcie form tradycyjnych, opartych na zdarzeniu, fabule i akcji. Powieść współczesna zatraca coraz częściej swą dawną strukturalną i rodzajową klarowność, stając się jednocześnie opowiadaniem, poematem, dokumentem, wyznaniem, esejem i rozprawą filozoficzną. Tak charakterystyczna dla powieści konwencjonalnej anegdotyczność, wszystkie owe zabiegi pisarskie, zmierzające do skonstruowania ciekawej i pasjonującej intrygi, wydają się wielu pisarzom niepoważne, skażone dowolnością i mimo pozornej logiki absolutnie niewiarogodne. Niepodobna uwierzyć ani w prawdziwość bohaterów, ani w prawdziwość zdarzeń. A tymczasem powieść współczesna pragnie właśnie wyrazić życie człowieka w jego najgłębszej istocie, przekazać „totalność doświadczenia". Ale maksymalizm ambicji ujawnia jaskrawą niewydolność starych, wytartych i zużytych chwytów pisarskich, prowadząc w konsekwencji do ostatecznego rozsadzenia struktur tradycyjnych, odpowiadających innym czasom, innym stosunkom. Ład, jasność, równowaga są naturalnymi wykładnikami pewności i stabilizacji, spokoju i bezpieczeństwa. Gdy wszystko się chwieje i rozpada, piękność uładzonych opisów odczuwa się jak fałsz. Pojawia się estetyka „nerwowa, gwałtowna i brutalna".

NOWY TEATR. Analogiczne tendencje ujawniły się w teatrze, któremu patronują nazwiska wielkich reformatorów: Gordona Craiga, Adolphe'a Appii i Georga Fuchsa. I tu również stwierdza się całkowitą dekadencję starego realizmu oraz dążenie do wyrwania się z przymusów konwencjonalnego imitatorstwa. Drogę reformy upatruje się głównie w wyzwoleniu teatru spod supremacji słowa i literatury na rzecz gestu i gry przestrzeni, w stworzeniu swoistej ekspresji teatralnej, niezależnej od psychologicznej rutyny i pokus naśladowania.

Wychodzi się z założenia, że nie jest rzeczą teatru „odtwarzanie światła naturalnego" ani kopiowanie natury, która „nie pozwala się ujarzmić ani z powodzeniem skopiować". Spektakl teatralny to nie odtworzenie rzeczywistości przy pomocy iluzjonistycznej aparatury, lecz widowisko, tj. całość autonomiczna, twór absolutnie nowy i niezależny sam w sobie, siebie tylko oznaczający, rezultat współdziałania autora, aktorów, dekoratora, muzyka i przede wszystkim reżysera, bo teatr współczesny jest bardziej teatrem reżysera i inscenizatora niż dramatopisarza. Wyrasta z tańca, z ruchu, z obrzędu, a nie ze słowa. Ale wszystkie te środki teatralnej ekspresji nie są celem nadrzędnym i absolutnym, lecz mają poszerzyć i pogłębić wrażliwość ludzką i mają służyć wyrażeniu owej metafizycznej dziwności istnienia, o której teatr dziewiętnastowieczny właściwie nic nie wiedział. Symbolika i metafizyka wypierają coraz skuteczniej realistyczną substancję dramaturgii ubiegłowiecznej. Sięga się do sztuki ludowej, do średniowiecza, do widowisk pasyjnych i misteryjnych, nawiązuje do wielkiego teatru Greków, z którego czerpie się natchnienie do przywrócenia teatrowi nowoczesnemu znamion świątyni. Nie wszystkie usiłowania reformatorskie zmierzają jednak w tym jedynie kierunku. Wspólny jest punkt inicjalny: pogarda dla realizmu, ale konkretne próby jego przezwyciężenia rozmijały się niekiedy wręcz diametralnie. Gdy w propozycjach Craiga było coś romantycznego i mistycznego nieledwie, w latach dwudziestych pod sugestią kubizmu i idei od kubizmu pochodnych pojawią sią tendencje konstruktywistyczne. Fascynacja grą form geometrycznych i techniką nowoczesną zabudowuje scenę teatralną strukturami mechanicznymi, które ją przeobrażają jak gdyby w wielkie hale fabryczne. Spiętrzone rusztowania, sztuczne urządzenia, imitujące niezmordowaną i nieustającą pracę mechanizmów, płaszczyzny i platformy zawieszone na różnych poziomach i wysokościach, karkołomne przejścia, wymagające od aktorów akrobatycznej zręczności — wszystko to miało zaprzeczać konwencjonalnej, staroświeckiej

scenie malowanej, a zarazem oddawać mechaniczny i technicystyczny charakter nowego wieku.

W POSZUKIWANIU FORM. Sztuki współczesnej niepodobna zresztą sprowadzić do jakiejś jednej zasady. Jest to sztuka niesłychanie wielokształtna i zróżnicowana właśnie dlatego, że czerpie podniety ze wszystkich stron, z najbardziej egzotycznych i odległych kultur. Ale jedno jest wspólne dla jej różnorakich manifestacji: sztuka XX wieku pojmuje sama siebie i sama się w swej istocie określa jako tworzenie form. Tzw. forma nie jest już dla niej jakąś zewnętrzną osłoną, łupiną, opakowaniem, którego cukierkowa przyjemność miałaby ułatwić odbiorcom połknięcie pewnego kwantum budujących morałów, lecz ona sama jest właśnie sztuką. Dzieło sztuki istnieje tylko jako forma, twórczość artystyczna jest „sposobem robienia" i tylko „wykonanie odsłania temat dzieła". Nie ma zresztą lepszych czy gorszych tematów, temat sam przez się nie rozstrzyga, czy coś jest piękne, czy nie. Sztuka jest „zdobywaniem form", a wzruszenie, jakie artysta wywołuje, jest efektem działania formy, a nie tematu. Zachód słońca w obrazie „nie jest pięknym zachodem słońca, lecz zachodem słońca wielkiego artysty", a wzruszenie, jakie ów obraz wywołuje, jest innym wzruszeniem od tego, jakie wywołuje zachód słońca w rzeczywistości. Jest to wzruszenie wywołane strukturą przedmiotu.

Takie rozumienie istoty dzieła miało kolosalne znaczenie dla estetyki naukowej i tym się właśnie tłumaczy ów szybki rozwój w XX w. teorii i metodologii badań nad sztuką. Pojmowanie wytworów artystycznych jako rzeczy i form posiadających status rzeczywistości obiektywnej doprowadziło do odrzucenia dziewiętnastowiecznej estetyki subiektywnej, opartej na tzw. „wczuwaniu się", tj. interesującej się wyłącznie psychicznymi reakcjami estetycznymi twórców lub odbiorców i zastąpienia jej estetyką ergocentryczną, tzn. koncentrującą się na samym dziele. Analiza strukturalna konkretnych wytworów

artystycznych stała się głównym celem i metodą pracy badaczy i historyków sztuki.

ABSTRAKCJONIZM I „CZYSTOŚĆ". Odwrót od imitowania rzeczywistości jest generalną tendencją całej sztuki dwudziestowiecznej, a więc i malarstwa, rzeźby i architektury. Trzy wielkie kierunki zaważyły na losach i ewolucji sztuk oglądowych w XX wieku — kubizm, abstrakcjonizm i surrealizm. Wszystkie trzy wyrażają opozycję wobec tradycyjnych tematów i form ekspresji — linearnego rysunku i iluzjonizmu, usiłującego przy pomocy środków malarskich wywołać złudzenie trójwymiarowości. Chodzi o wyzwolenie plastyki spod nacisku rzeczywistości. Publiczność oczywiście narzeka, że w obrazach i rzeźbach nie rozpoznaje „konwencjonalnych modeli świata rzeczy", ale twórcom współczesnym o to właśnie chodzi, aby obrazy, pozbawione tematu, unikające jak ognia imitacji, były czystym malarstwem. Malarstwo to, odrzucając wrażenia i obserwację, pragnie zawierzyć wyłącznie intelektowi i tworzyć z rozbitych elementów rzeczywistości całkiem nową rzeczywistość autonomiczną, skonstruowaną nie według praw optyki normalnej, lecz wewnętrznej idei. Jest to sztuka koncepcji, dążąca — według słów Apollinaire'a — do wzniesienia się aż do poziomu kreacji. Jest to zarazem sztuka abstrakcyjna, „która niczym nie przypomina rzeczywistości i nie chce świadomie być jej ewokacją, niezależnie od tego, czy ta rzeczywistość była lub nie punktem wyjścia artysty". Oddzielić sztukę od przyrody, stworzyć ze sztuki dziedzinę absolutnie ekskluzywną, rządzącą się własnymi prawami, stworzyć czyste malarstwo, czystą rzeźbę, czystą architekturę, oto generalna tendencja współczesności. Eliminuje się zatem z obrazów elementy plastyczne i tektoniczne, niweczy perspektywę, odrzuca wszelkie chwyty iluzjonistyczne, czyniące z obrazu imaginowany, trójwymiarowy jakby fragment czy wycinek przestrzeni. Obraz ma być czystą płaszczyzną i niczym więcej. „Konstrukcja" — oto słowo, które ma urzekający urok dla współczesnych artystów. Obraz się „konstruuje", atelier ma-

Claudé Monet: *Lilie wodne*

larskie przemienia się w laboratorium, w którym „malować" znaczy „eksperymentować" i „fabrykować". Obok „konstrukcji" — „montaż", drugie słowo magiczne. „Tworzyć" to „montować kawałki".

Malarstwo abstrakcyjne jest sztuką podległą jedynie i wyłącznie prawom malarstwa; malarstwo surrealistyczne, w technice swej najczęściej konwencjonalne, poszerza jednakowoż zakres nowej sztuki o obszary podświadomego, snów, szaleństw, deliriów, stanów „systematycznej nierównowagi". Sztuka wizjonerska, halucynacyjna, obsesjonalnie sugerująca chaotyczność, wielokształtność i absurdalność świata, działa tym bardziej szokująco, im bardziej naturalistyczne są części fantastycznej całości. Maszyna do szycia i parasol na operacyjnym stole, trup osła na klawiaturze fortepianu, nagie ciało kobiece, otwarte jak komoda — takie i tym podobne motywy malarstwa surrealistycznego są próbą sprowadzenia w sposób paradoksalny zatomizowanego świata, w jakim żyjemy, do swoistej jedności. Wszystko, co jest, zdaje się ujawniać jakieś związki z sobą, każdy przedmiot wydaje się być czymś innym, niż jest w istocie.

DEFORMACJA I FUNKCJONALIZM. Ten sam kierunek od imitacji do konstrukcji i do abstrakcji dominuje w rzeźbie współczesnej. Jest to rzeźba geometryczna i antyfiguratywna, dążąca do stworzenia „formy wyzwolonej całkowicie z okowów antropomorfizmu" * albo też używającej elementów natury do wkomponowywania ich w dzieło według absolutnie dowolnego i subiektywnego wyboru. Najistotniejszą jej cechą jest zatem deformacja, tak charakterystyczna dla całej w ogóle sztuki dwudziestowiecznej, zrywającej z estetyką klasyczną i renesansową. Rzeźba tego rodzaju wymaga od odbiorców niemałego wysiłku. Ponieważ artysta stwarza przedmioty dotąd

---

* antropomorfizm (grec. *ànthropos*-człowiek i *morphè*-kształt) — tendencja do traktowania problemów sztuki w kategoriach rzeczywistości ludzkiej.

w rzeczywistości nie istniejące, przeto nieodzowne jest nauczyć się na nie patrzeć, tzn. uwolnić się od nawyku szukania podobieństw i analogii między wytworami artystycznymi a przedmiotami realnymi, znanymi odbiorcom z codziennych kontaktów i doświadczeń. Ogólnie mówiąc, zarówno malarstwo, jak rzeźbę XX w. znamionuje skrajny subiektywizm. Podobnie jak w poezji, tak i w sztukach plastycznych język kreacyjny * zdobywa zdecydowaną przewagę nad językiem ekspresyjnym **.

Ogólny pęd do przeciwstawiania się tradycji i konwencjom nie ominął również architektury, w której ujawnia się ta sama generalna tendencja sztuki współczesnej — dążenie do czystości i autonomii. Architektura chce być wolna od wszelkich elementów, które nie należą do jej istotnej, rodzajowej natury, elementów malarskich, plastycznych, ornamentalnych, symbolicznych i antropomorficznych. Jest to architektura rozległych konstrukcji geometrycznych i otwartej przestrzeni o maksymalnym oświetleniu. To operowanie bryłą i światłem jako zasadniczymi elementami struktury architektonicznej wskazuje niewątpliwie na kubistyczną genezę współczesnego budownictwa,, choć bardziej decydujący wydaje się tu wpływ techniki nowoczesnej, otwierającej przed architekturą nie znane dotychczas możliwości. Jak dla poezji i malarstwa, tak i dla budownictwa technika i maszyna stają się symbolem i niedościgłym wzorem. Przenosi się ze swoistym patosem i fascynacją materiał konstrukcyjny, właściwy światu rozpętanych mechanizmów — stal, nikiel, chrom, rozpędzone transmisje, w dziedzinę wytworów, w której dominowały dotąd kamień i drewno. Domy o szkieletach z metalu, rozsuwające się ściany, zautomatyzowane okna i drzwi, ruchome meble, elewatory, pomieszczenia kuchenne i łazienki, zmechanizowane i urządzone na

---

* kreacyjny (łac. *creatio*-tworzenie) — wytwarzający przedmioty artystyczne nie mające żadnych odpowiedników w świecie realnym.

** ekspresyjny (franc. *expression*-wyrażenie) — wyrażający, odtwarzający psychiczną i materialną rzeczywistość świata.

podobieństwo laboratoriów — wszystko to świadczy o panowaniu maszyny nad całością życia. Piękno architektury jest zresztą niewymierne w kategoriach czystej sztuki, ponieważ jest to piękno swoiste, zrodzone z doskonałego rozwiązania licznych problemów wynikających z różnorakich funkcji, spełnianych przez budownictwo. Jest to piękno funkcjonalne, polegające na najściślejszym, organicznym powiązaniu estetyki wyglądu z maksymalną użytecznością, z doskonałym przystosowaniem obiektu do jego praktycznych zadań.

MUZYKA ABSOLUTNA. To samo, co w poezji i w malarstwie, pragnienie emancypacji, pasja eksperymentowania i nowości, jest również charakterystyczną cechą muzyki współczesnej. Najogólniej mówiąc, muzyka XX stulecia jest reakcją przeciw dziewiętnastowiecznej melodyczności, harmonii i sentymentalizmowi. Ideałem staje się tworzenie muzyki formalnie śmiałej i absolutnie wolnej od tych wszystkich obcych jej istocie nalotów malowniczości, anegdoty i emocjonalności, które wiek XIX mieszał z właściwą „treścią" muzyki najzupełniej, według jej współczesnych teoretyków, opacznie i bezsensownie. W istocie bowiem „treścią" muzyki nie są żadne wmawiane jej uczucia, żadne myśli czy nastroje; nie ma ona nic wspólnego z czymkolwiek, co należy do sfery duchowości ludzkiej; jest ładem i konstrukcją, jak w architekturze grą form, która nas zachwyca, choć nic nie wyraża.

Walka z tradycją, prowadząca do swoistego impresjonizmu muzycznego, któremu przewodzili Claude Debussy i Richard Strauss, przejawiała się w najrozmaitszy sposób: w zerwaniu z linią melodyczną, w konstrukcjach polirytmicznych, w używaniu akordów pozbawionych funkcji harmonicznej, w operowaniu dysonansami i w szerokim wyzyskaniu folkloru. Był to jednak zaledwie krok początkowy. Prawykonanie w r. 1913 baletu Igora Strawińskiego *Święto wiosny* stało się nie tylko „skandalem", ale zapoczątkowało zarazem reakcję antyimpresjonistyczną. Oddawanie za pomocą wzbogaconej instrumentacji i walorów brzmieniowych nastrojowych, księżycowych

pejzaży, padającego deszczu, szumu fal morskich, czarów wiosny i odgłosów natury już nie wystarczało; chodziło o stworzenie muzyki zrywającej radykalnie z dziewiętnastowiecznym sensualizmem i wyzyskującej totalnie wszystkie możliwości, jakie stwarza zimny, krystalicznie czysty i antyromantyczny świat tonów. Zaczęto kojarzyć w obrębie jednego dzieła najróżniejsze i najsprzeczniejsze konwencje, banalną i popularną muzykę rozrywkową i najbardziej ekscentryczne eksperymenty formalne, co prowadziło do znamiennego nakładania się stylów i symultaneizmu * dźwiękowego.

W ostatecznym wyniku tych poszukiwań narodziła się tzw. muzyka absolutna, tj. wyzwolona z wszelkich uchodzących dotąd za niepodważalne praw tonalności, tematyki i modulacji. Twórcą tej nowej techniki muzycznej był kompozytor austriacki Arnold Schönberg, a kontynuatorami jego myśli byli jego uczniowie — Alban Berg i Anton Webern. Muzykę ich nazywa się często dodekafoniczną (od wyrazu grec. dódeka — dwanaście), ponieważ opiera się ona na 12 nutach gamy chromatycznej, złożonej z samych półtonów. U klasyków epok dawniejszych „stosunki między dźwiękami uzależnione były od jednej nuty, tzw. toniki, wokół której organizowały się wszystkie inne w określonej tonacji i trybach (dur lub moll). Ale już u romantyków [np. u Chopina] zaczęło się lekkie podważanie tonacji przez wprowadzanie nut przejściowych, opóźnianie lub zmiany tempa, nieśmiałe dysonanse". W w. XX tonacje zaczęły się na siebie nakładać, chromatyka uwolniła półtony, prowadząc do atonalności, dysonanse zyskały pełnię obywatelstwa. Kompozytor współczesny komponuje jak matematyk, a muzyka zaczyna przemawiać raczej do intelektu niż wrażliwości zmysłowej.

Z czasem w owym poszukiwaniu nowych form wyrazu posunięto się dalej, usiłując wyzyskać w dziełach muzycznych takie najzupełniej surowe elementy akustyczne rzeczywistości, jak

* symultaneizm (z łac. *simultaneus* — równoczesny, franc. *simultanéité*) — jednoczesność.

wszelkiego rodzaju hałasy, stuki i trzaski. Wychodzi się z założenia, że „hałas może z punktu widzenia rytmu i barwy dźwięku zawierać niezwykle interesujące możliwości artystyczne". Zwrócono uwagę na muzyczne walory nawoływania fabrycznej syreny, sapania maszyny i dyszenia motoru. Były to stopnie wiodące do stworzenia najnowszej rewelacji muzycznej XX stulecia — muzyki konkretnej. Polega ona na tym, że najpierw „pobiera" się z realnej rzeczywistości dźwięki lub hałasy, nagrywa je na taśmę magnetofonową, a następnie te mechanicznie utrwalone akustyczne dokumenty życia montuje się według określonej kombinacji w celu uzyskania najzupełniej nowych i oryginalnych wartości dźwiękowych. Stąd to określenie — „muzyka konkretna", ponieważ komponuje się ją z materiałów realnie istniejących i eksperymentalnie zebranych.

MUZYKA JAZZOWA. Na tej fali poszukiwań i eksperymentów wypłynął jazz, najbardziej reprezentatywna i popularna, ludowa i masowa muzyka stulecia. Wyrósł z folkloru Murzynów północnoamerykańskich. Jest „przede wszystkim rytmem, ale jest jednocześnie melodią, harmonią, tańcem i śpiewem, rozmową i improwizacją. Zawiera w sobie brutalność i tkliwość, zamiłowanie do magii i cudowności rasy uciemiężonej" i żyjącej przez długie wieki w najtrudniejszych warunkach niewoli i poddaństwa. Posługuje się instrumentami, jakich muzyka europejska nie znała. To odpowiada właśnie powszechnemu w naszym stuleciu pociągowi do egzotyki, prymitywizmu i antytradycjonalizmu. Stąd też zwycięstwo jazzu w skali światowej, świadczące o uniwersalizmie naszej kultury i o „odwoływaniu się do instynktu, przypadku, gry, podświadomego".

Najistotniejszym znamieniem muzyki jazzowej jest tzw. swing, tj. „regularne, giętkie, niespokojne i sugestywne pulsowanie rytmiczne w takcie na cztery czwarte", którego niepodobna właściwie zapisać na partyturze, ponieważ jest ono zależne od wykonawcy. Jazz bowiem jest przede wszystkim improwizacją. Swing to tajemniczy, podniecający fluid, który

powstaje w czasie wykonania i porusza zarówno wykonawców, jak i słuchaczy. Jazzu nie komponuje się jak innej muzyki i nawet jeśli istnieje zapis, to w realizacji ulega on ustawicznej ewolucji, uzależnionej od solisty, orkiestry i dyrygenta. Jazz jest sztuką wybitnie zespołową i „gdy solista improwizuje, akompaniament grupy rytmicznej odpowiada mu, a jednocześnie wpływa na charakter improwizacji". Stąd stała płynność interpretacji utworów jazzowych.

Dodać wreszcie należy, że instrumenty używane są w jazzie zupełnie inaczej i wedle całkowicie odmiennej techniki niż w muzyce europejskiej. Murzyni „grają tak, jakby śpiewali, potrafią oni wprost zdumiewająco nagiąć trąbkę, puzon czy flet do infleksji głosu ludzkiego".

Urodzony jeszcze przed wybuchem I wojny światowej na południu Stanów, w okolicach Nowego Orleanu, gdzie powstała pierwsza orkiestra murzyńska The Old Dixieland Jazz Band, po roku 1918 narzucił się jazz Ameryce i Europie z żywiołową i nieodpartą siłą. Po okropnościach wojny świat pragnął zapomnienia i oszołomienia, poddania się instynktownej radości życia. Jazz swym przejmująco sugestywnym rytmem zmysłowym, krzykliwą instrumentacją, orgią dźwięków od najbardziej piskliwych do najgłębszych, stłumionych, swą bezpośredniością i egzotyką odpowiadał powszechnemu nastrojowi powojennego witalizmu i woli życia, a żelazny, motoryczny rytm improwizacji jazzowych niewątpliwie korespondował tajemnie z ogólnym charakterem współczesnej kultury, tak bez reszty poddanej dominacji i supremacji maszyny.

KINO — SZTUKA STULECIA. Jednakowoż na czoło wszystkich sztuk XX w. wybija się jedna, najpopularniejsza, jedyna naprawdę wszystkim bez wyjątku bliska i dostępna — kino. Malarstwo, rzeźba, architektura i poezja są w swej obecnej formie jakimś końcowym ogniwem i etapem długiej ewolucji; film jest sztuką *par excellence* dwudziestowieczną i w tym sensie jest naprawdę nowy, zaspokaja najidealniej tak symptomatyczny dla naszego stulecia głód absolutnej nowości. Jest

nowy także dlatego, że nie sposób wyobrazić go sobie bez techniki nowoczesnej. Wszak film najorganiczniej z techniki wyrasta i jest od początku do końca związany z maszyną, przez maszynę produkowany i wyświetlany. Ruch mechaniczny to prafenomen sztuki filmowej. Film jest fotografią, a zatem sztuką mechaniczną z samej swej istoty. Ale najistotniejsza jest ludowość i powszechność tej sztuki w dosłownym tych określeń znaczeniu. Jest sprawą oczywistą, że to, co dzieje się we współczesnym malarstwie, w rzeźbie, w muzyce i w poezji, jest z natury rzeczy dostępne jedynie dla bardzo wąskich, elitarnych i ekskluzywnych środowisk. Film natomiast jest sztuką dosłownie dla wszystkich, powszechnie zrozumiałą, idealnie komunikatywną. Jest sztuką ludową również w swej genezie. Co prawda interesowali się nim od początku jego istnienia artyści i pisarze, ale arcydzieła kinematografii powstawały najczęściej w oparciu o utwory miernej wartości lub przy pomocy anonimowych scenarzystów, których produkty nie miały nic wspólnego z wielką literaturą. Początki kina to ludowe kiermasze, wesołe miasteczka, ubogie robotnicze przedmieścia, na których rozbijali swe czarodziejskie budy pierwsi iluzjoniści.

Z czasem powstała z tych niepozornych i niepoważnych początków nowa, interesująca i pełnoprawna sztuka, posiadająca swą odrębną i oryginalną estetykę i teorię wyrazu. Estetyka ta zaczęła oddziaływać na inne sztuki i dziś bez odwołania się do kina niepodobna wytłumaczyć wielu charakterystycznych właściwości najnowszej muzyki czy literatury. Dzięki specyficznym środkom ekspresji film wywołał przede wszystkim prawdziwą rewolucję w rozumieniu i w przedstawianiu przestrzeni i czasu. W innych sztukach, a więc także w teatrze, tak pozornie najbliższym sztuce filmowej, przestrzeń jest z natury statyczna, nieruchoma, niezmienna, we wszystkich swych częściach jednorodna i jednoczesna. W filmie inaczej, przestrzeń jest dynamiczna, powstaje na oczach widza w miarę jak przesuwa się kamera, jest płynna, bezgraniczna i ma swoją historię. Po-

dobnie czas. Z jednej strony traci on swoją ciągłość, z drugiej swój nieodwracalny kierunek. Czas w filmie może ulec zwolnieniu lub zatrzymaniu, może się cofać w retrospekcji i wybiegać wprzód w wizjach przyszłości. Montaż filmowy pozwala szeregi zdarzeń pokazać jednocześnie, to, co wcześniejsze, później, a co późniejsze, najpierw. Jest to więc czas w przeciwieństwie do czasu empirycznego, a także dramatycznego, bardziej subiektywny i dowolnie organizowany. Czas rzeczywisty, przynajmniej w tym potocznym rozumieniu, jakim posługujemy się na codzień, posiada — jak wiadomo — swój progresywny, ciągły, wolny od luk porządek. W filmie można regulować nie tylko tempo zmieniających się obrazów, ale i skala chronometryczna dla poszczególnych sekwencji bywa odmienna. Przedstawiając zaś jednocześnie zdarzenia rozgrywające się w odległych miejscach, ale paralelne czasowo, film stwarza charakterystyczną dla sztuki kinematograficznej dwuwymiarowość czasu, „czasoprzestrzeń". W ten sposób dzięki środkom, jakich mu dostarcza technika nowoczesna, film realizuje i nadaje widomy kształt rewelacjom dwudziestowiecznej nauki i filozofii, temu nowemu pojęciu czasu, jakie sformułowali Bergson i Einstein.

WPŁYW KINA NA SZTUKĘ LITERACKĄ. Pojawienie się filmu i jego szybka ewolucja od „ruchomych obrazów", które wydawały się naiwną i niepoważną rozrywką, ku pełnoprawnej i ambitnej sztuce zafascynowały od początku literaturę. Apollinaire wieścił zwycięstwo kina jako „sztuki o ileż rozleglejszej niż prosta sztuka słowa"; Cocteau, Prévert, Malraux poświęcali filmowi tyleż samo uwagi co twórczości pisarskiej. W Polsce czołowy twórca i animator futuryzmu Anatol Stern uprawiał publicystykę i scenopisarstwo filmowe, a najwybitniejszy krytyk literacki lat międzywojennych Karol Irzykowski dał jedną z pierwszych w skali światowej prób teorii kina, *Dziesiątą Muzę*. Wpływ filmu szedł jednakowoż głębiej, działał na fakturę samych dzieł literackich, rewolucjonizował przede wszystkim pojęcie czasu. Rozbicie ciągłości zdarzeń, napór

myśli i nastrojów, relatywność i niekonsekwencje czasowe u Prousta, Joyce'a czy Dos Passosa są najoczywiściej proweniencji filmowej. U Prousta zdarzenia odległe od siebie o trzydzieści lat traktowane są jakby działy się wczoraj. Jak w filmie przeszłość i teraźniejszość, sen i medytacja przełamują konwencjonalne granice czasu i przestrzeni. U Joyce'a płaszczyzny czasowe tak się krzyżują, obrazy tak nieoczekiwanie egzystują obok siebie, nie wiadomo dlaczego lub po prostu na zasadzie jednoczesności, że powieść można czytać w dowolnym porządku od jakiejkolwiek strony i jakiegokolwiek rozdziału. Rozbicie fabuły i akcji w powieściach Dos Passosa na izolowane momenty, niby symultaneiczne sekwencje, poprzedzielane „ciemniami" lub „aktualnymi wstawkami", ujmowane z oddalenia albo w zbliżeniu, przypomina najoczywiściej technikę obrazów filmowych. Tak więc nowoczesna filozofia, nauka i sztuka poprzez wielorakie transmisje i oddziaływania wchodzą w głębokie i organiczne z sobą związki, nadające najróżniejszym przejawom twórczych usiłowań człowieka piętno nowoczesności i dynamicznego nowatorstwa, tak bardzo charakterystycznego dla ogólnych rozwojowych tendencji naszego rewolucyjnego stulecia.

ROZDZIAŁ II

# U źródeł współczesnej myśli literackiej

Wszystko, co się zdarzyło w sztuce, w prozie i w poezji XX stulecia, miało swe przesłanki w przeszłości. Wiek XX liczymy od momentu, w którym pewne tendencje, od dawna nurtujące cywilizację współczesną, ale działające w niej dotąd jakby w utajeniu, w podglebiu, wychyliły się na powierzchnię życia, zyskały zdecydowaną przewagę i uświadomiły powszechnie, że przekroczona została wyraźnie pewna linia demarkacyjna. Tendencje te wyzwoliła ostatecznie I wojna światowa, ale w istocie dojrzewały one i sygnalizowały swą aktywność już wcześniej. Tyle jedynie, że wówczas uświadamiały się bądź nielicznym tylko jednostkom, bądź siła ich i zaborczość były jeszcze zbyt słabe, by mogły niepodzielnie zapanować nad świadomością epoki. Ale wpływ owych zjawisk, wówczas jeszcze odosobnionych, rósł przecież ustawicznie w miarę jak konieczności, które je sprowokowały, przybierały na sile, zmieniając nieustępliwie oblicze świata. Zanim więc przystąpimy do omówienia zasadniczych tendencji literatury współczesnej w tym ich sformułowaniu, jakie znalazły one w głównych programach, manifestach, teoriach i doktrynach

stulecia, trzeba nam się jeszcze cofnąć na chwil parę w niedawną przeszłość, w wiek XIX, i prześledzić, choćby pośpiesznie i w skrócie, poszczególne etapy kiełkowania i dojrzewania nowych poglądów na istotę i zadania literatury.

INTUICJONIZM, WITALIZM I TEORIA OSOBOWOŚCI BERGSONA. W r. 1889 młody filozof francuski Henri Bergson opublikował swoją pracę doktorską *O bezpośrednich danych świadomości*. Ogłoszenie tej rozprawy stało się w dziejach myśli nowoczesnej wydarzeniem olbrzymiego znaczenia. Po tym debiucie filozoficznym przyszły dalsze dzieła Bergsona, które uczyniły go pierwszym myślicielem nadchodzącego stulecia: *Materia i pamięć, Ewolucja twórcza*. Idee w nich sformułowane wyszły daleko poza krąg filozofów-profesjonalistów, stały się dobrem wspólnym świadomości powszechnej, całej intelektualnej i artystycznej elity europejskiej, oddziałały na politykę, religię, sztukę.

Znaczenie i wpływ Bergsona polegały na przezwyciężeniu przez niego podstawowej antynomii filozofii pozytywistycznej, a mianowicie nigdy przez pozytywizm nie rozwiązanej sprzeczności między wolnością a determinizmem. Bergson determinizm odrzucił; uznał, że natura wszelkiego istnienia jest dynamiczna, rzeczywistość różnorodna, w możliwościach swych nieobliczalna, twórcza, wolna, niepodległa żadnym normom i prawom. Istnieć, to znaczy być unoszonym przez potężny prąd życia, który w nieustającym przepływie zmierza ku ciągle nowym i nieprzewidzianym formom i kształtom. Tę płynność trwania, niezależność i wolność ma też ludzka świadomość. Prawa, normy, konieczności, którym człowiek zdaje się podlegać w swoim własnym mniemaniu, to jedynie wytwory jego własnego mózgu, stworzone przez intelekt dla kontaktowania się z rzeczywistością w celach praktycznych. Ale poza tą jaźnią powierzchowną, poprzez którą nawiązuje się łączność ze światem rzeczy, istnieje jaźń głęboka i ona dopiero stanowi istotę osobowości. Jest, jak życie, nieustającym ruchem, rozwojem, niepodzielna i ciągła, ujawniająca się w czasie, w strumieniu

przeżyć. Tej dwoistej naturze jaźni odpowiada dwoistość poznania: intelektualnego, które unieruchamia, rozkłada na części, systematyzuje, upraszcza i deformuje, wtłaczając rzeczywistość w stereotypy i schematy, oraz poznania intuicyjnego, opartego na tajemniczej sympatii i wewnętrznym powinowactwie z całością życia, które pozwalają poznać je i zrozumieć bezpośrednio w jego istocie.

Wpływ Bergsona na sztukę był kolosalny. Obalając determinizm, otwierał przed nią obszary nieograniczonej wolności. Degradując intelekt, rehabilitował metafizykę i wyzwalał żywioły irracjonalne. Odrzucając schematy i stereotypy, wskazywał na istnienie tajemniczych regionów rzeczywistości, czekających na odkrycie. Sztuka XX wieku podejmie to zadanie skwapliwie.

IMPRESJONIZM. Pierwszym symptomatem szybkiego przesuwania się i przemiany kryteriów smaku i piękna, zapowiedzią nadciągającej rewolucji pojęć był impresjonizm. Zainicjowany w ostatnim trzydziestoleciu w. XIX przez malarzy francuskich: Cézanne'a, Moneta, Renoira, w Polsce przez Aleksandra Gierymskiego, Pankiewicza i Podkowińskiego, rozprzestrzenił się również na sztuki inne, muzykę (Debussy, de Falla, Szymanowski), literaturę. Impresjonizm to supremacja momentu nad stabilnością, to wyraz przekonania, że każde zjawisko jest tylko umykającą, krótkotrwałą i jednorazową konstelacją, uciekającą falą w rzece, do której się już nigdy po raz drugi nie wejdzie, to oddanie pierwszeństwa subiektywnemu wrażeniu przed analizą intelektualną, a więc przyjęcie postawy passywnej, receptywnej, dystansu, niezaangażowania. W sztuce impresjonistycznej ujawniły się po raz pierwszy najzupełniej wyraźnie charakterystyczne symptomaty tej rewolucji estetycznej, której pełną realizację przynieść miał dopiero XX wiek. A więc przede wszystkim organiczny związek tej sztuki z cywilizacją miejską. Impresjoniści pierwsi związali się z miastem, i to w dwojaki sposób — czyniąc zeń model swych artystycznych zaciekawień i zajmując wobec przedmiotu swoistą postawę

i sposób widzenia, charakterystyczny i właściwy mieszkańcom miast. Ta swoistość oglądu wyrażała się w reagowaniu na podniety zewnętrzne napiętymi nerwami człowieka nowoczesnego, tzn. będącego wytworem współczesnej cywilizacji urbanistycznej i mechanicznej z jej niespokojnym i wyczerpującym nerwowo rytmem. Impresjonizm oznaczał w sztuce najwyższy punkt tendencji dynamicznej, zupełne rozbicie dotychczasowego statycznego obrazu świata, który zastąpiony został projekcją rzeczywistości, pełną wewnętrznego ruchu, wewnętrznych napięć i przemian. Statyczny model sztuki dawnej zmienił się w proces, w stawanie się, w przemijanie. Widać to najwyraźniej na obrazach impresjonistów, w których rozbicie barwy na walory, gra refleksów i cieni, drżące punkty barwne, szkicowość i mgławicowość konturów sprawiają wrażenie dynamicznej, zmiennej, pulsującej rzeczywistości.

Sztuka przedimpresjonistyczna opierała się na wiedzy, zarówno pojęciowej, jak i zmysłowej; impresjonizm jest jednorodny w swej czystej wrażeniowości. Sztuka dawna była rezultatem syntezy, impresjonistyczna — analizy. Impresjonizm budował swój obraz świata z nagich danych zmysłowych z wykluczeniem jakiejkolwiek interwencji czynników racjonalnych. Przynosił zatem jedynie surowy materiał postrzegania, oznaczał powrót do nieświadomych, czysto mechanicznych funkcjonalizmów psychiki ludzkiej. Prowadziło to do całkowitego zerwania z realistycznym i naturalistycznym iluzjonizmem. Sztuka impresjonistyczna zamiast konkretnej, sugestywnej iluzji przedmiotu dawała subiektywną i zdeformowaną projekcję, zamiast całości — części. Ta zaś dezyntegracja świata miała się stać w niedalekiej już przyszłości jedną z cech podstawowych sztuki najnowszej.

Impresjonizm po raz pierwszy zakwestionował również znaczenie tematu. Temat, fabuła, anegdota zostały uznane za wartości całkiem ubocznego i wtórnego znaczenia, konwencjonalna hierarchia motywów ustąpiła przed świadomą deheroizacją i trywializacją rzeczywistości. Miało to oznaczać, że w sztu-

ce istotnie ważne są jedynie problemy specyficznie artystyczne. I w tym również wyraziła się zapowiedź przyszłej, dwudziestowiecznej sztuki integralnej, absolutnie autonomicznej i od rzeczywistości niezależnej.

IMPRESJONIZM W LITERATURZE. Impresjonizm był techniką i metodą przede wszystkim malarską, na terenie malarstwa święcił też swoje krótkotrwałe, choć olśniewające triumfy. Przetransponowany na grunt literatury, w liryce przez Verlaine'a, Balmonta, Tetmajera, w powieści przez Goncourtów, d'Annunzia, Żeromskiego, w dramacie przez Maeterlincka, Schnitzlera i Rittnera, przejawił się w szerszej niż dotąd eksploatacji motywów przyrody, w szczególnym spotęgowaniu opisowej nastrojowości, w odtwarzaniu przelotnych i pierzchliwych momentów, wrażeń, wzruszeń zmysłowych, asocjacji kolorystycznych, wszystkiej chaotycznej zmienności świata, w odrzuceniu jakichkolwiek rygorów racjonalnej analizy i artystycznej kompozycji, a więc w zajęciu jak w impresjonizmie malarskim postawy biernie odtwarzającego swe doznania podmiotu, postawy receptywnej, subiektywistycznej, prowadzącej nieuchronnie do zaprzeczenia podstawowej, programowej zasady pisarskiego naturalizmu — obiektywności. Tak zatem impresjonizm literacki stał się pomostem między obiektywnym (przynajmniej w założeniu) pisarstwem realizmu i naturalizmu a podmiotowością moderny.

SZTUKA SYMBOLICZNA. Impresjonizm był tylko krótkim epizodem, ale wypierający go symbolizm z dystansu i perspektywy czasu okazał się dalszym, koniecznym i naturalnym stadium ewolucji, wiodącym do sytuacji, w jakiej znajdujemy się dzisiaj. Mimo że impresjonizm był z natury i przede wszystkim techniką malarską, a symbolizm wypowiedział się głównie w literaturze, łączył je przecież wbrew pozorom związek dosyć istotny. Spirytualizm i mistycyzm symbolizmu były rzecz jasna obce integralnej zmysłowości impresjonizmu. Impresjonizm jak naturalizm, był w swej istocie materialistyczny. Dla impresjo-

nizmu wrażenie zmysłowe było czymś ostatecznym; dla symbolizmu cała empiryczna rzeczywistość tylko metaforą świata idei. Ale wszystkie optyczne i akustyczne efekty symbolizmu, mieszanie różnych wrażeń zmysłowych, zmienność form, muzyczność poezji symbolicznej, a przede wszystkim podmiotowość, organiczny związek tej sztuki z doznającym subiektem, są już najoczywiściej spadkiem impresjonizmu. Z impresjonizmem łączyło symbolistów przesunięcie nacisku na problemy formalne, estetyczny fanatyzm, a dalej wielkomiejski charakter obu kierunków. Karol Baudelaire, praojciec symbolistów, nienawidził wsi, Oskar Wilde mówił o niej w tonie pogardliwej ironii. Symbolizm był jedną z najskrajniejszych reakcji przeciw idei Rousseau, oznaczał tak charakterystyczną dla całej najnowszej, a więc i współczesnej, dwudziestowiecznej sztuki ucieczkę od natury, koniec poezji pastoralnej, sielskiej, naiwnej, koniec słowików i księżycowych, romantycznych zmierzchów. Miasto, miejska kultura, życie sztuczne i sztuczne raje — według nomenklatury Baudelaire'a — uznane zostały za bardziej artystycznie atrakcyjne niż surowa, bezkształtna i nie tknięta przez kulturę natura. Wybierało się fikcyjne życie sztuki, ponieważ rzeczywistość nigdy nie może być tak piękna jak iluzja, a zestawienie marzenia z życiem może je tylko zrujnować.

SZTUKA SECESJI. Ucieczka od życia i natury przywróciła w literaturze i w malarstwie pełne prawa marzeniu, fantastyce, nastrojowości, wizjonerstwu. O ile jednak w poezji ów nawrót do romantyczności dawał w niejednym wypadku efekty artystyczne o wysokich wartościach, o tyle w malarstwie była to przeważnie literatura wyrażona farbami. Symbolizm wizjonerów malarskich, jak Arnold Böcklin, Max Klinger, Franz von Stuck, Gustave Moreau czy Odilon Redon, pozbawiony był niemal z reguły walorów czysto plastycznych, był w technice swej bardzo często wręcz archaiczny. Toteż pod koniec stulecia zaczęło się gwałtowne szukanie stylu w opozycji do bezstylowości symbolizmu, a także impresjonizmu, który zaaferowany światłem i barwą zaniedbał w wysokim stopniu zagadnienia

rysunku i kompozycji. Ów ruch w poszukiwaniu formy określony został nazwą secesji, ponieważ jego twórcy i zwolennicy oddzielili się od malarstwa urzędowego i od oficjalnych salonów tworząc własne, niezależne zrzeszenia. Kierunek powstały w Wiedniu największe wpływy zdobył w krajach niemieckich. Nawiązywał poniekąd do idei prerafaelitów angielskich i tak modnej w owym czasie sztuki japońskiej. Przejawiało się to przede wszystkim w dekoracyjności i w przywiązywaniu szczególnej wagi do doskonałości rysunku. Po impresjonistycznym lekceważeniu formy i dywizjonistycznym * rozbiciu barwy było to swoistą nowością. Secesja operowała zdecydowaną w kolorze plamą, obwiedzioną dla uwydatnienia konturu grubo obrysowaną linią o kapryśnych skrętach. Wynikające stąd walory ornamentacyjne predestynowały secesję w sposób szczególny do pełnienia funkcji sztuki dekoracyjnej, sztuki użytkowej i stąd jej doniosła rola w organizacji plastycznej wnętrz, w ilustracji, w drukarstwie.

KUBIZM I KONSTRUKTYWIZM. W r. 1907 Pablo Picasso namalował głośny później obraz *Panny awinońskie*. Tytuł obrazu sugerował, że ma się w nim do czynienia z jakimś studium natury i w myśl założeń estetyki tradycyjnej obraz będzie przedstawiać przedmioty piękne, w danym wypadku ciała kobiet, odtworzone według praw anatomii i w zgodzie z naturalną proporcją kształtów. Tymczasem na obrazie Picassa postaci dziewcząt zostały jakby pocięte i pogruchotane, ukazane jakby w roztrzaskanym zwierciadle i sprowadzone do form geometrycznych. W ten sposób narodził się kierunek artystyczny, który miał decydujący wpływ na dalszą ewolucję sztuki współczesnej. Nazwano go kubizmem od słowa kub, jako że sprowadzał kształty naturalne do kubów, brył, do uproszczonych form stereometrycznych, komponując je w rzeźbie czy na płaszczyźnie obrazu według praw geometrii. Była to więc sztu-

---

* dywizjonistyczny (franc. *division* — podział) — rozkładający, tu oczywiście wrażenia barwne na elementy najprostsze.

Edward Munch: *Taniec życia* (1899—1900)

ka analityczna, wychodząca poza przedmiot zewnętrzny, poza bierną obserwację modelu. Chciała być jak nauka współczesna poszukiwaniem i odkrywaniem rzeczy nowych. Podstawą rysunku jest geometria, ale jak trójwymiarowa geometria euklidesowa nie zadowala już nauki, tak i kubiści zaczęli szukać intuicyjnie nowych miar przestrzeni. Problem polegał na tym, jak wyrazić jej nieskończoność istniejącą w każdym momencie, jak przedstawić jednocześnie wszystkie możliwe i następujące po sobie oglądy rzeczy. Rozwiązaniem zagadnienia miało być rozbicie przedmiotu na izolowane fragmenty i powtórne ich złożenie w celu uzyskania owej pełni widzenia. Totalność wizji była rezultatem mnożenia planów i konturów, przenikających się wzajemnie, okrążania przedmiotu w celu uzyskania przedstawienia złożonego z wielu nakładających się aspektów.

Kubizm Picassa, Braque'a i pokrewnych im nowatorów mimo daleko posuniętych tendencji deformacyjnych nie zrywał jednak całkowicie z malarstwem figuratywnym, przedstawiającym. Ale raz zrobiony krok w kierunku przekroczenia granicy dzielącej świat natury od świata abstrakcji pociągnął dalsze nieuniknione konsekwencje. W r. 1910 malarz rosyjski, przebywający zresztą stale na Zachodzie, Wasyl Kandinsky namalował pierwszy obraz, który nic nie przedstawiał. Była to akwarela, kilkanaście plam barwnych i nie skoordynowanych linii, rozrzuconych chaotycznie na prostokątnej płaszczyźnie. Jednocześnie działający na terenie rosyjskim Polak Kazimierz Malewicz oraz malarz holenderski Piet Mondrian zaczęli wystawiać obrazy, na których widniały jedynie nagie geometryczne figury, białe płaszczyzny, podzielone pionowymi i poziomymi liniami na barwne prostokąty. Jeden z głośnych obrazów Malewicza nosił podpis: *Czarny kwadrat na białym tle*. Był to początek abstrakcji typu geometrycznego, nowego kierunku malarskiego, który niebawem nazwano czystym konstruktywizmem.

Kubizm był rewolucją przede wszystkim w malarstwie, w rzeźbie, w architekturze. Ale mówi się również o kubizmie w poezji, przywołując nazwiska Apollinaire'a, Jacoba, Cend-

rarsa, Reverdy'ego. Kubizm w poezji to zerwanie z dyskursywnością. Dyskursywność to wewnętrzny, logiczny związek i wynikliwość wzajemna zdań. Zdania następne wynikają z poprzednich. Nawet w strukturach eliptycznych mimo skrótów i wyrzutni nieciągłość myśli i odległość oddzielająca obrazy są w istocie pozorne i łatwo dają się wypełnić ogniwami pominiętymi. Poetyka kubizmu podnosi nieciągłość do zasady kompozycyjnej, maksymalne rozluźnienie związków znaczeniowych do rangi najistotniejszego waloru. Powstają układy otwarte i dynamiczne, złożone z różnorodnych, nie przylegających do siebie obrazów rzeczywistości. Nie skodyfikowany w żaden system, nie rozwinięty nawet w pełni kubizm wszedł jednak w dzieje poezji najnowszej, manifestując się w owych wierszach awangardy dwudziestowiecznej, które sprawiają wrażenie przypadkowej zbieraniny zdań i wyrazów.

TRZEJ POPRZEDNICY. Rewolucję poetycką XX stulecia wiąże się zazwyczaj z trzema nazwiskami — Baudelaire'a, Rimbauda i Mallarmégo. Z tych trzech poetów wywodzi się cała współczesność literacka, aczkolwiek i oni wyrastali z tradycji i dla nich również można by znaleźć antenatów. Ale stanowiąc ogniwo współczesności najbliższe, sztuka ich nabiera wagi szczególnej. Nasuwa się zatem pytanie, co w poezji owych praojców XX stulecia zapowiadało nowoczesność, co w niej już było wyprzedzeniem naszego czasu, co przynależało do sztuki wieku XX?

EGZYSTENCJALIZM PRZED SARTREM. Pierwszy rys tej poezji to jej eschatologiczny * i egzystencjalistyczny nastrój, tak bardzo współbrzmiący z katastrofizmem XX stulecia. Baudelaire uważał współczesną sobie epokę za erę upadku i agonii, w poezji nocy i anormalności widział jedyny środek zdolny ocalić przed trywialnością „postępu", w który stroi się epoka

---

* eschatologiczny (grec. *eschatologia, èschatos*-ostatni *i logos*-nauka) — odnoszący się do spraw ostatecznych, tj. takich, jak los człowieka po śmierci, sąd ostateczny, życie wieczne itp.

schyłku. Pisał często o smutku jako przyrodzonym stanie człowieka. W swoich dziennikach intymnych zapowiadał upadek świata, uwiąd i zupełną atrofię sił duchowych ludzkości, zdławionych przez mechanizację. Myśl usiłująca przeniknąć tajemnicę istnienia odkrywa „po tamtej stronie" jedynie lodowatą nicość, a po tej — troskę, trwogę i śmierć. Życie jest absurdem, a człowiek otoczony jest nicością i skazany na samotność wśród ludzi. Również Rimbaud odrzucał nadzieję i wiarę w postęp. Przyszłość jest plugawa, a wszystkie bunty kończą się klęską.

POEZJA „NADRZECZYWISTOŚCI". Poezja ta operowała również dość często tak znamienną dla współczesności kategorią transcendencji *, a takie określenia, jak „wzlot", „błękit", „niebo", „światło", „sfera idealna", powracały w niej raz po raz. Nie ulega wątpliwości, że zarówno Baudelaire, jak Mallarmé, niejedną ze swych koncepcji poetyckich i myśli zawdzięczali mistykom i iluminatom ** XVIII wieku. Ale w istocie była to mistyka i transcendencja dość osobliwego rodzaju, nie mająca nic wspólnego z pojęciami i doświadczeniami jakiejkolwiek religii. Były to obszary czystej tajemnicy, nie dającej się określić ani też nazwać, pustka niczym nie wypełniona, absolut pozbawiony całkowicie normalnych atrybutów realnego istnienia — czasu, przestrzeni, życia i śmierci. Niemniej ciążyło nad całą tą poezją jakieś głuche przeczucie niewymiernej w kategoriach ludzkiej myśli i zmysłowych doświadczeń „nadrzeczywistości", którą winna wyrażać i objawiać właśnie poezja.

NOWOCZESNOŚĆ I WIELKOMIEJSKOŚĆ. Przy wszystkich swych idealistycznych aspiracjach poezja ta była jednocześnie najściślej związana z aktualnym życiem i z wielkomiejskim charakterem współczesnej cywilizacji, była nowoczesna przez

---

* transcendencja (łac. *transcendens* — przekraczający) — rzeczywistość istniejąca poza zasięgiem ludzkiego doświadczenia.

** iluminaci (łac. *illuminatus* — oświecony) — członkowie tajnego odłamu masonerii w XVIII w.

swój zdecydowany antyrustykalizm, niechęć i awersję do wsi. To właśnie Baudelaire użył po raz pierwszy słowa „nowoczesność" dla określenia nowej sztuki, mającej odtwarzać zagubienie się człowieka w pustyni współczesnego wielkiego miasta. Uważał, że poezja winna być zgodna z nastrojem i orientacją powszechną życia i wyrażać to właśnie, co jest najbardziej adekwatnym synonimem nowoczesności: chorobliwe piękno życia wielkomiejskiej ulicy, nieskończoną nudę gazet i plakatów, grozę wzbierającego przypływu wszystko niwelującej ochlokracji *, progresywną amputację duszy i wzrastające panowanie materii. Nędza, zło, noc, sztuczność nabierały swoistej poetyckiej wartości. Sztuczna, kubistyczna faktura miasta, sprzeczna z tym, co tworzy przyroda, intensywne kontrasty życia ulicy, śmietniki i rynsztoki, asfalt, sztuczne, gazowe oświetlenie, zapach kwiatów i smoły, grzechu i śmierci — wszystko to fosforyzowało blaskiem chorobliwego piękna, a motywy najbanalniejsze w przetworzeniu poetyckim nabierały uroku oryginalności.

DEHUMANIZACJA POEZJI. Poezja dawna była wyrazem uczuć, wypowiadała myśli i nastroje konkretnego człowieka, a jej autobiograficzny podkład był aż nadto widoczny. Od Baudelaire'a rozpoczęła się tak znamienna dla poezji współczesnej dehumanizacja i depersonalizacja liryki. Osobowość ludzka poety rozpływa się i ulatnia, szczegóły jego biografii stają się dla zrozumienia jego poezji najzupełniej obojętne. Zakłada się, że nie tyle wrażliwość serca jest dla poety korzystna, ile wrażliwość wyobraźni, przy czym pojmowana jest ona jako czysta operatywność intelektualna, abstrahująca całkowicie od indywidualnych wzruszeń i zdolna wyrażać w sposób świadomie bezosobisty każdy stan świadomości. Utwór poetycki powinien być tak skomponowany, aby go odczuwano nie jako wyznanie dającego się zidentyfikować podmiotu, lecz jako powszechny symptom współczesności.

---

* ochlokracja (grec. *ochlokratía*) — rządy tłumu.

Rimbaud posuwał się jeszcze dalej w tym izolowaniu liryki od sfery prywatnego życia artysty. Podmiot twórczy miał być jedynie medium, poprzez które wypowiadają się siły o wiele potężniejsze od niego. Jest to oczywiście typowo mistyczne pojmowanie źródeł poezji, ale z tą istotną jednak poprawką, że siły owe, które Rimbaud określał metaforycznie jako „boską inspirację", napierają w istocie z głębi, od dołu, z chaosu podświadomości. I to był również rys dwudziestowieczny, który czynił Rimbauda poprzednikiem nadrealizmu.

POEZJA KREACYJNA. Jeśli lirykę Baudelaire'a i Rimbauda nazwiemy anonimową, to u Mallarmégo stwierdzić przyjdzie konsekwentną aż do ostateczności eliminację naturalnych, ludzkich treści wewnętrznych. Jest to liryka wypływająca ze źródeł, których niepodobna określić; podmiot liryczny osiąga tu status integralnej bezosobistej neutralności, a to, co liryka ta „wyraża", nie odpowiada żadnej znanej nam z doświadczenia rzeczywistości humanistycznej. Jest to zatem poezja czysta w dosłownym znaczeniu, tzn. nie mająca nic wspólnego z czymkolwiek, co należy do sfery ludzkich doznań i przeżyć, niwecząca wszelkie ślady tożsamości i związku z realnym światem.

Takie wysterylizowanie poezji z wszystkich naturalnych przejawów życia ludzkiego można było osiągnąć jedynie w wyniku całkowitej deformacji przedmiotu. O ile poezja dawna imitowała lub wyrażała, od Baudelaire'a zaczęła ona kreować świat najzupełniej autonomiczny. Wyobraźnia poety dekomponuje rzeczywistość, która jest mu dana, i według praw wynikających z najgłębszych konieczności imaginacji twórczej kojarzy te zdruzgotane szczątki w nową, oryginalną rzeczywistość zmyślenia. Jest to fundamentalna zasada estetyki nowoczesnej.

Rimbaud posuwał się jeszcze dalej w tym eksperymencie, zalecał generalne przebudowanie całej psychiki ludzkiej, bo jeśli się chce być poetą i powiedzieć istotnie coś nowego, trzeba przezwyciężyć w sobie normalne reakcje, pokonać w sobie

normalnego człowieka, odzwyczaić swe zmysły od normalnych funkcji. Tylko na tej drodze integralnej denaturalizacji i deformacji można wydrzeć jeszcze naszemu życiu coś istotnie nie odkrytego. Oczywiście poezja zawsze odrealniała i deformowała, ale owe zabiegi deformacyjne miały w poezji dawnej pewną granicę; obraz musiał być współmierny z rzeczywistością, metafora zrozumiała i pojęciowo klarowna. Od Rimbauda te konieczności i względy przestały obowiązywać. Zdeformowany materiał rzeczywistości wypowiada się w zespołach słownych, które posiadają swoistą jakość pojęciową, ale łączą się w związki tak wewnętrznie sprzeczne, że z owych pojęciowych jakości powstają obrazy całkowicie irrealne, które nie wykazują najodleglejszego podobieństwa do tego, do czego przyzwyczaiła nas poezja dawna. Przekraczają one wszelką wolność, jaką dotąd cieszyła się literatura dzięki metaforycznym możliwościom języka. W rezultacie nie tyle sam ów obraz przyciąga i przykuwa uwagę, ile akt twórczy, który powołuje do istnienia świat egzystujący jedynie w wyobraźni poety. Poecie przysługuje niczym nie ograniczona wolność kreacyjna. Poezja staje się czynnością niemal magiczną, ponieważ stwarza rzeczy nigdzie i nigdy nie istniejące. Akt twórczy jest aktem gwałtu, ponieważ z absolutną nonszalancją niweczy normalny porządek natury i zawiesza normalne funkcjonowanie myśli.

AGRESYWNOŚĆ. Łączy się z tym inny jeszcze rys znamienny nowej poezji, który występując u Baudelaire'a, Rimbauda i Mallarmégo po raz pierwszy, zapanuje z czasem niepodzielnie nad liryką współczesną — jej ostra, drapieżna agresywność. Poezja dawna dostarczała czytelnikom swoistych wzruszeń i przyjemności nawet wówczas, gdy mówiła o doznaniach tragicznych; od Baudelaire'a piękność i przyjemność w tradycyjnym znaczeniu ustąpiły miejsca agresywnej podniecie z przymieszką dziwności. Dziwność prowokuje drażniąco banalne poczucie smaku. Rośnie walor estetyczny brzydoty, która staje się interesująca i ponętna, ponieważ prowokując naturalne nasze przyzwyczajenia i konwencjonalne pojmowanie tego, co

ładne, zapewnia dramatyczny wstrząs, jaki powinien powstać między tekstem a czytelnikiem.

INTELEKTUALIZM. Dla poezji dawniejszej sprawą bodaj najistotniejszą wydawało się „wzruszenie serca"; od Baudelaire'a, Rimbauda i Mallarmégo — praca, świadome budowanie konstrukcji architektonicznej. Piękno jest wytworem rozumowej kalkulacji, akt poetycki jest natury intelektualnej i woluntarnej. Warsztat poety to laboratorium, w którym według bezwzględnych praw geometrii technik-intelektualista, mistrz wysoce wyspecjalizowanej umiejętności tworzy swe dzieło, wytwór zimnej, mózgowej spekulacji. Było to logicznym następstwem enigmatyczności i tajemniczości tej poezji. Im bardziej bowiem rozszerzał poeta zakres treści, im bardziej oddalał się od konwencjonalnej, tradycyjnej tematyki, tym silniej związać musiał ową treść niezwykłą w kształt językowy dokładnie i precyzyjnie wyważony. Poezja, niszcząc świat realny, tym natrętniej i nieodzowniej domaga się piękności, która jest ukształtowaną pięknością języka. Jest to podstawowa zasada liryki nowoczesnej — abstrakcyjność substancji poetyckiej, jej wieloznaczność domaga się więzi formalnej jako punktu oparcia.

Tak zatem sytuacja poety jest sytuacją inżyniera. Najważniejszy jest plan racjonalnie, do gruntu skalkulowany. Wszystko dalsze realizuje się już tylko ściśle i rygorystycznie wedle założeń. Poeta jest konstruktorem, który swe dzieło zawdzięcza jedynie i wyłącznie własnej inteligencji i własnej woli.

MAGIA I MISTYKA SŁOWA. Poezja, która odgradza się kategorycznie i odżegnuje od rzeczywistości, która nie chce wyrażać żadnych myśli, żadnych uczuć, żadnych w ogóle stanów świadomości ludzkiej, sprowadza się w istocie do czystego języka, który rezygnując ze swej funkcji komunikatywnej staje się wartością i celem sam w sobie.

Nie była to koncepcja poezji absolutnie nowa. Już w okresie oświecenia i romantyzmu pojawiały się wiersze, które więcej dźwięczały, aniżeli mówiły. Walor foniczny języka nabrał wów-

czas szczególnej siły i znaczenia. Wiersze straciły na komunikatywności, ale zaczęły za to działać muzyczną sugestią i asocjacjami, które owa muzyczność wywoływała. Proces tworzenia zaczął coraz mniej liczyć się ze zrozumieniem, a coraz bardziej kierować się impulsami tkwiącymi w samym języku. Zakładano możliwość tworzenia wierszy na drodze kombinacji fonicznych wyłącznie elementów wypowiedzi i ta wewnętrzna logika czy magia mowy, a nie temat czy problem, miały stać się czynnikiem rozstrzygającym i określającym tzw. „sens" utworu, sens zagadkowy i ciemny, bo zdeterminowany nie przez semantyczne, lecz dźwiękowe jedynie walory słów. Poeta stawał się czarodziejem dźwięków.

Rimbaud rozbudował tę koncepcję w cały oryginalny system swoistej „alchemii słowa". W języku dostrzegał utajone alogiczne siły, które kierują wypowiedzią i za pomocą niezwykłych, dyktowanych przez siebie następstw dźwiękowych wywołują niezwyczajne wrażenie. W poezji widział swoistego rodzaju praktykę czarnoksięską, a w poecie brata i potomka średniowiecznych alchemików, poszukiwaczy tajemniczej formuły, która by im pozwalała metale nieszlachetne zamieniać w szczere złoto.

Owa „alchemia słowa" miała polegać na tym, że tworzy się zdania i układy syntaktyczne nie o ściśle określonym znaczeniu, lecz o przemyślanym następstwie dźwięków, asonansów, aliteracji. Nie konieczność znaczeniowa, lecz podobieństwo foniczne determinuje następstwo i porządek słów we wnętrzu wiersza. W ten sposób powstawała poezja nieprzetłumaczalna i odznaczająca się organiczną niezdolnością asymilacji.

CIEMNOŚĆ I NIEZROZUMIAŁOŚĆ. Mallarmé uważał, że tak właśnie powinno być. Słowo poetyckie miało istnieć i funkcjonować całkowicie uniezależnione od realnego życia i absolutnie poza granicami zwyczajnego rozumienia. Stąd świadomie zaczęto wprowadzać rozbicie zdania, związków syntaktycznych, niedopuszczalne gramatycznie inwersje, stosować na

szeroką skalę zasadę kontrapunktu *, według której różne linie myślowe wikłają się i przeplatają nawzajem, tak że od razu mówi się o wszystkim. Poeta rezygnuje z wszelkich odbiorców. Spodziewa się najwyżej, że uda się z czasem wykształcić wąskie grono fachowców, przygotowanych do odbioru tych specjalistycznych tekstów. Język, przestając być narzędziem porozumienia, staje się środkiem objawienia samego siebie. W miejsce pojęcia zrozumiałości wstawia się pojęcie sugestii. Poezja wywołuje wrażenie niezwykłym, podniecającym czarem dźwiękowym. Wyobraźnia czytelnika ma snuć w dalszym ciągu twórczy akt poety. Niewyczerpana potencjalność języka ma pobudzać potencjalność wyobraźni odbiorców. Mają oni nie rozwiązywać zagadkę wiersza, lecz wpisywać w tekst poetycki własne zagadki i odczytywać wszystkie zawarte w nim potencjalne sensy. Utwór nie może mieć zatem jednej interpretacji i nie może być nigdy całkowicie poznany.

PRZEDPROŻE WSPÓŁCZESNOŚCI. Jesteśmy na progu XX stulecia. Zerwanie wszelkich mostów z rzeczywistością, która jest niewystarczająca, i zerwanie z wszelką tradycją, zamknięcie się w hermetycznej izolacji, zaciekłość w fanatycznej pracy nad językiem, który jest jedyną ojczyzną poety i jego wolnością, osiągniętą za cenę obojętności na to, czy go ktokolwiek zrozumie — oto prasytuacja całej liryki współczesnej.

Ekstremizm nowatorski ostatnich lat kilkudziesięciu przejawił się głównie w poezji. I na terenie twórczości poetyckiej powstały najgłośniejsze programy i doktryny literackie XX stulecia, które mają być tematem niniejszej książki. Poeci współcześni, jakby nie dowierzając swym utworom, starają się usprawiedliwić je w oczach odbiorców i niejako podeprzeć szeroko rozbudowaną działalnością teoretyczną.

Ale i w prozie XX w. dokonały się istotne zmiany. I tak jeśli za najbardziej znamienny kierunek sztuki współczesnej

---

* kontrapunkt (łac. *contrapunctus*) — w muzyce jednoczesne zestawianie kilku samodzielnych melodycznie głosów według zasad harmonii.

przyjąć odwrót od realizmu i ambicji imitatorskich, to tendencję tę znajdziemy przede wszystkim o Prousta, który jest jak gdyby postacią graniczną między sztuką w. XIX a literaturą współczesną, ponieważ doprowadziwszy psychologizm powieści tradycyjnej do ostatecznych konsekwencji, spowodował w istocie i przypieczętował reakcję przeciw psychologii w literaturze i wmanewrował powieść psychologiczną w ślepy zaułek, z którego nie ma wyjścia. Wszystko, co można było w tym zakresie osiągnąć, zostało osiągnięte i nie można się już niczego na tej drodze spodziewać. Toteż u takich poprzedników współczesnej antypowieści jak Mann, Joyce, Gide, Kafka i inni, to, co nazwalibyśmy ewentualnie psychologią bohaterów, jest bądź sprowadzone do kilku uproszczonych odruchów, bądź ulega zamazaniu i zamąceniu, ponieważ postaci zredukowane do stanu alegorii i symbolów obywają się zupełnie bez psychologicznych finezji i subtelności. Toteż Hans Castorp z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna jest postacią psychicznie najzupełniej niewyraźną z całkowicie świadomą aprobatą pisarza, ponieważ bohater i jego losy mają być tylko alegorią i swoistym wyrazem rozrachunków autora ze współczesnym mu światem. Postacie z *Lochów Watykanu* André Gide'a to uproszczone do kilku odruchów marionetki, którymi autor się wyraźnie bawi bez względu na poczucie prawdopodobieństwa. Bohater Lafcadio jest skonstruowany z przeciwieństw, a całą quasi-powieść przenika duch relatywizmu. Kafka pozbawia swych bohaterów nawet takich czysto zewnętrznych znamion i wyróżników osobniczej identyczności, jak imiona i nazwiska, zadowalając się literami alfabetu.

Fabuła, bez której w w. XIX powieść byłaby nie do pomyślenia, ulega stopniowej redukcji aż do zupełnej likwidacji. U Prousta, Joyce'a nie ma jej właściwie zupełnie, u Manna jest jedynie pretekstem, u Dos Passosa istnieją już tylko jej szczątkowe relikty, które giną i rwą się raz po raz w natłoku treści, u Gide'a mimo zastosowania typowych dla romansu sensacyjnego chwytów kompozycyjnych ich przesadnę wyja-

skrawienie prowadzi w istocie do kompromitacji fabuły jako splotu wątków całkowicie nieprawdopodobnych. W domenę coraz intensywniej wypieranej intrygi i anegdoty wdzierają się — faktograficzny reportaż lub filozoficzno-naukowy czy publicystyczny traktat. Faktów nie referuje się, lecz przedstawia się dokumenty *in extenso*. W młodzieńczej powieści Martin du Garda *Jean Barois* w sposób skrupulatnie pedantyczny opowiada się na dziesiątkach stronic perypetie dreyfusady; *Czarodziejską górę* Tomasza Manna wypełniają dysputy między dwoma rezonerami, Naphtą i Settembrinim. Dyskutuje się o wszystkim — o liberalizmie i demokracji, o racjonalizmie, fanatyzmie, irracjonalizmie, o ustrojach totalnych i o biologii, o parapsychologii i medycynie. Zatracają się zupełnie rodzajowe znamiona gatunku, mniemana powieść przeobraża się w twór hybrydyczny *, w którym zmieszano wątki i style najróżniejszej proweniencji **. Jest to przedproże dwudziestowiecznej antypowieści.

W wielkim zamęcie sztuki współczesnej wykrystalizowały się przecież już nieomal w samych początkach owej rewolucji estetycznej naszego wieku dwa bieguny polaryzacji, dwa ośrodki, z których promieniują jakby energie określające dynamizmy wewnętrzne okresu. Jeden biegun to gwałtowny, graniczący z anarchią sprzeciw wobec przeszłości, bunt, nieład, wyzwolenie wyobraźni, zawierzenie instynktom, przypadkowi, podświadomości; drugi to rygor, rozum, jasność, dyscyplina, świadomy wybór, ład i konstrukcja. Wokół tych dwu ośrodków inspiracji i przyciągania układać się będą i owijać główne linie ewolucyjne sztuki współczesnej. Czytelnik książki winien o tej swoistej ambiwalencji, dwukierunkowości rozwoju stale pamiętać.

---

* hybrydyczny (łac. *hibrida* — mieszaniec) — zawierający właściwości różnych gatunków.

** proweniencja (łac. *proveniens* — pochodzący) — pochodzenie.

ROZDZIAŁ III

# Ekspresjonizm

WYJAŚNIENIA WSTĘPNE. Ekspresjonizm jest kierunkiem w sztuce, stworzonym przez generację urodzoną między r. 1875 a 1895. Jego największy rozkwit i aktywność przypadły na lata 1910—1925. Sam termin pochodzi z łac. *expressio* — wyraz, wyrażenie. A zatem ekspresjonizm — sztuka wyrazu. Kierunek ten, jak wszelki kierunek w sztuce, był realizacją pewnych założeń estetycznych i jako świadomy swych celów i swych metod ruch artystyczny, określający się ową nie znaną poprzednio nazwą, jest oczywiście zjawiskiem dwudziestowiecznym. Ale jako metoda, jako swoisty sposób osiągania zamierzonych przez twórcę celów artystycznych jest zjawiskiem sztuce od dawna znanym. Ekspresjonistów przed ekspresjonizmem znaleźć więc można zarówno w średniowieczu, jak i w dobie baroku, w okresie tzw. „burzy i naporu", jak i w epoce romantyzmu i schyłkowej moderny. Wszędzie tam, gdzie w kształtach, w linii, w barwach, w rytmie i w melodii widać świadomą i wyraźną dążność do wielokrotnego wzmocnienia siły wyrazu, zastąpienia klasycznego spokoju ekstatycznym napięciem — we wszystkich tych wypadkach możemy mówić o przejawianiu się bądź obecności elementów ekspresjonizmu. Istota metody ekspresjonistycznej polega bo-

wiem na wydatnej koncentracji i uintensywnieniu siły wyrazu, na forsownym dążeniu do maksymalnego spotęgowania indywidualnych cech przedstawionego przedmiotu, na operowaniu dysonansem i kontrastem wewnętrznym. A więc wszelkie cienie będą pogłębione, linie wygięte mocniej i wyraźniej zarysowane, obfitość kształtów przejdzie w bujność i przelewność, każdy głos będzie krzykiem, każdy ruch i gest będą się odznaczały szczególną gwałtownością i dynamizmem. Dla ekspresjonisty bowiem tylko to, co zdolne jest wywołać żywiołową, spontaniczną reakcję, przyśpiesza obieg krwi, co wstrząsa i do głębi przejmuje, ma w dziele sztuki istotną wartość.

GENEALOGIA. Genealogia ekspresjonizmu jest dość powikłana, ponieważ z jednej strony jest on niewątpliwie kontynuacją dziewiętnastowiecznych prądów romantycznych i w tym sensie niektórzy badacze są skłonni widzieć w nim ostatnią powrotną falę starej romantyki z początków wieku, z drugiej zaś strony jest bez wątpienia reakcją na powszechny kryzys duchowy, jaki dotknął kulturę europejską na przełomie dwu wieków, ulegając pogłębieniu i zaostrzeniu w wyniku wydarzeń i następstw I wojny światowej.

Aby zrozumieć tendencje ekspresjonizmu, trzeba mieć w świadomości obraz momentu, w jakim dojrzały ostatecznie jego idee. Początek XX stulecia. W filozofii renesans kierunków idealistycznych, nawiązujących do systemów Kanta i Hegla. Filozofia ta, usiłująca rozwijać ich poglądy w zastosowaniu do warunków współczesności, występuje pod nazwami neokantyzmu, neoheglizmu. Jest to czas narodzin fenomenologii i niebywałych triumfów Bergsona; intuicjonizm staje się największą rewelacją epoki. W dziedzinie myśli oznaczało to generalną rehabilitację wygnanej przez pozytywizm metafizyki, w dziedzinie etyki reakcję przeciw relatywizmowi i historycyzmowi na rzecz rygoryzmu moralnego w sensie kantowskiego, imperatywnego absolutyzmu. Obok zaś Bergsona wciąż trwa i rośnie urok i wpływ osobowości Fryderyka Nietzschego. Nietzscheańskiej z całą pewnością proweniencji są w eks-

presjonizmie ekstatyczność, dionizyjskość *, aktywizm, demaskacja mieszczaństwa. Wzmagające się przeciwieństwa polityczno-społeczne, dysproporcje i wynaturzenia cywilizacyjne, które miały niebawem znaleźć swój ostateczny finał w kataklizmie i potwornościach wojny — wszystko to pogłębiało poczucie kryzysu i wywoływało coraz gwałtowniejsze odruchy protestu. Ale każdy kierunek, choćby wyrastał bezpośrednio z doświadczeń dnia bieżącego, szuka sobie jednocześnie jakichś antenatów i przodków w dalszej przeszłości. Po Bergsonie i Nietzschem szukali ich sobie ekspresjoniści wśród romantyków i idealistów dwu ostatnich stuleci. Ich mistycyzm religijny ujawniał wiele pokrewieństw z idealizmem magicznym Novalisa, z uczuciowością Schellinga i Schleiermachera; z Rousseau'em i Herderem dzielili ich wiarę w zasadniczą dobroć natury ludzkiej i kult dla prostego człowieka z tą jedynie różnicą, wynikającą z odmiennych uwarunkowań czasu, że romantycznego wieśniaka zastąpił proletariusz-robotnik. W ogóle wszystko, co po russowsku pierwotne, prymitywne, nabrało szczególniejszej wartości i wyjątkowego znaczenia.

Ekspresjoniści, podkreślający z ostentacją czynne zaangażowanie w sprawach swego czasu, odrzucili oczywiście modernistyczny estetyzm, artystyczny izolacjonizm i obojętność dla tzw. problemów życia. Ale spirytualizm i pogłębiona uczuciowość modernizmu były im bliskie. Pociągała ich, jak modernistów, hieratyczność gotyku, niepokoiło wewnętrzne napięcie sztuki baroku. Byli najgłębiej przeświadczeni, że do współczesnego człowieka, żyjącego pod grozą najstraszliwszych katastrof, silniej przemawia i nabiera w jego oczach szczególniejszej wymowy cierpiąca twarz gotyckiego Chrystusa i ekstatyczna rozpacz baroku. Bliskie mu są cierpienia i zwątpienia,

---

* dionizyjskość (grec. Dionysos — bóg wina, którego kult przejawiał się w formach orgiastycznych) — tu: charakterystyczne dla filozofii Nietzschego uwielbienie pełni życia, nie ograniczonej żadnymi prawami i zakazami w przeciwstawieniu do postawy apollińskiej jako wykładnika umiaru, opanowania i zrównoważenia.

odpychają, jako obce zasadniczej sytuacji duchowej współczesnego świata, spokój klasycyzmu i chłodne piękno renesansu.

POCZĄTKI I ROZWÓJ. Po raz pierwszy użył słowa „ekspresjonizm", i to dla oznaczenia dzieł sztuki plastycznej, malarz francuski J. A. Hervé, który w r. 1901 nadał tę nazwę cyklowi swych obrazów, wystawionych w Salonie Niezależnych. Ale kierunek jest produktem przede wszystkim niemieckim. Pierwsze próby sformułowania jego zasad pojawiły się w latach 1905—1906 w czasopiśmie monachijskim „Die Erde", ale rozgłosu nabierać zaczęły idee ekspresjonizmu dopiero wówczas, gdy około r. 1910 i w latach następnych podjęły je i rozpoczęły lansować czasopisma stołeczne, berlińskie — „Pan", silnie lewicująca „Die Aktion" i skrajnie subiektywistyczny „Der Sturm", a także „Die Weissen Blätter", „Literarische Echo", „Das Ziel", „Genius" i inne. Wtedy to po raz pierwszy w Niemczech użył wyrazu „ekspresjonizm" głośny i znakomity historyk sztuki Wilhelm Worringer w studium o malarstwie Cezanne'a, van Gogha i Matisse'a, opublikowanym w r. 1911 w czasopiśmie „Der Sturm".

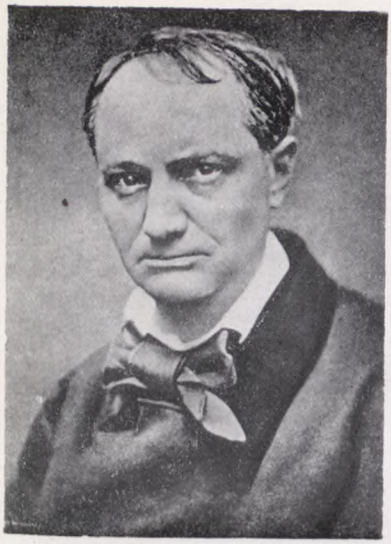
Rozrost kierunku był tak gwałtowny i żywiołowy, jak niegdyś ofensywa romantyzmu, ogarnął szybko zarówno literaturę, jak i plastykę, teatr i kino. Cała sztuka niemiecka czasu I wojny światowej i pierwszych lat powojennych rozwijała się pod zawołaniem ekspresjonizmu. W malarstwie reprezentowała ten kierunek założona jeszcze w r. 1906 drezdeńsko-berlińska grupa artystów pod nazwą Die Brücke, do której należeli m. in. Emil Nolde, pejzażysta Ernst Ludwig Kirchner, malarz i litograf Otto Müller oraz późniejszy kubista Franz Marc. Do protagonistów ekspresjonizmu zaliczano też kilku głośnych artystów z ekspresjonistycznym ruchem i środowiskiem niemieckim silnie związanych, chociaż obcej narodowości — niemiecko-austriackiego malarza i poetę Oskara Kokoschkę, Norwega Edwarda Muncha, Szwajcara Hodlera i dwu działających na emigracji Rosjan, późniejszego abstrakcjonistę

Wasyla Kandinskiego i rzeźbiarza Archipenkę. W całym tym malarstwie ekspresjonistów chodziło przede wszystkim o jedno — o ekstazę, o napięcie i siłę. Służyła temu pożoga przesłonecznionych barw, szalone i gwałtowne skręty linii, wizjonerstwo, brutalność, niesamowitość.

W muzyce tendencje ekspresjonistyczne wyraziły się najsilniej w twórczości kompozytorów niemieckich i austriackich, w symfoniach Gustawa Mahlera, w operach Ryszarda Straussa, w nowatorskich eksperymentach twórców muzyki atonalnej, atematycznej — Schönberga, Berga i Weberna.

W teatrze w myśl nie zrealizowanych idei genialnego Gordona Craiga i przy wydatnym udziale reżyserów i teatrologów rosyjskich — Wachtangowa, Meyerholda i Tairowa nastąpiło ostateczne zerwanie z naturalistycznym iluzjonizmem, znikło zupełnie pojęcie „dekoracji" jako ozdoby czy rekwizytu, służącego wzmocnieniu scenicznej złudy. Scena nie miała być odtąd, jak poprzednio, perspektywicznym skrótem markowanej przestrzeni, lecz samą sobą, jednolitym tworem przestrzennym, integralnie i organicznie z całością widowiska związanym. Wyrzucono więc wszelką teatralną rupieciarnię, którą zastąpiły monumentalne konstrukcje geometryczno-kubistyczne, schody, podesty, kotary, smugi świateł, rekwizyty ograniczone do minimalnej ilości oraz całkowicie stylizowane. W grze aktorów nie tyle chodziło o psychologiczne cieniowanie, ile ukazanie w sposób maksymalnie dobitny poprzez ruch rytmiczny przypływów i odpływów emocji. Inscenizacja i praca reżysera wysunęły się w teatrze ekspresjonistycznym na pierwszy plan. To bezwzględne realizowanie indywidualnych koncepcji twórców widowiska prowadziło niekiedy do niedopuszczalnej deformacji intencji dzieła, lecz z drugiej strony pomagało niejednokrotnie do przywrócenia kolorów życia wielu znakomitym skądinąd utworom klasyki światowej, które w rzemieślniczej rutynie i interpretacji starego teatru zdawały się tracić na zawsze swój dawny blask.

Podobnie jak w teatrze, tak i w kinematografii był ekspresjo-



Charles Baudelaire

Arthur Rimbaud
(mal. Latour)

Stéphane Mallarmé
(mal. Manet)

Guillaume Apollinaire
(rys. Picasso)

nizm protestem przeciw akademizmowi, doskonale oddającym stan duchowy Niemiec w okresie powojennego chaosu i rozprzężenia. Przypomniano sobie stare, świetne tradycje romantyki niemieckiej z czasów Hoffmanna. Makabryczna i niesamowita fantastyka wydała się bardziej interesująca niż przygnębiająca codzienność. Na tej fali subiektywizmu i ucieczki od zamętu ciężkich lat powojennej niepewności wypłynęły takie dziś już klasyczne obrazy ekspresjonizmu filmowego, jak *Gabinet doktora Caligari* Wienego, *Nosferatu* Murnaua, *Doktor Mabuse* Langa, *Golem, Student z Pragi* i inne. Dominujące motywy tych ekscytujących utworów to hipnoza, obłąkanie, somnambulizm, lunatyzm, rozdwojenie osobowości, czasem stare, groźne mity germańskie (*Nibelungi*) lub niepokojące, fantastyczne wizje przyszłości (*Metropolis*). We wszystkich tych obrazach nie chodziło jednakowoż o grubą i trywialną sensację; był w nich jakiś przemożny głód i pragnienie nowości, stworzenia jakiejś nowej, wielkiej i oryginalnej sztuki, wyjścia poprzez niepokojący eksperyment z ślepego zaułka beztwórczej imitacji teatru i imitacji życia.

Z fantastycznośnią i niezwykłością motywów tej kinematografii łączyły się ekscentryczność i oryginalność jej stylu. Ekspresjonizm pierwszy stworzył swój odrębny język filmowy, rugując z kina raz na zawsze wszelkie relikty sztuki teatralnej. W filmach tych niepodobna było znaleźć najsłabszych nawet przejawów i skłonności do naśladowania; żadnych plenerów, żadnych zdjęć z natury. Cały ów świat kubistycznie zdeformowanych domów, uliczek, zaułków, korytarzy, krzywych latarni, potężnych zamków i monumentalnych dziedzińców, spiętrzonej architektury fantastycznych miast, był sztucznym tworem inscenizatora i dekoratora, podporządkowanym funkcjonalnie wymaganiom swoistej, wyrafinowanej ekspresji.

Ekspresjonizm literacki najsilniej się przejawił w poezji lirycznej (Gottfried Benn i Georg Trakl) oraz w dramacie (Walter Hasenclever, Frank Wedekind, Reinhard Johannes Sorge, Bertolt Brecht). I w liryce i w dramacie postulował

i wyrażał to samo — całkowitą przebudowę człowieka i warunków życia oraz nieodwracalną agonię świata mieszczańskiego. W formie zupełne zerwanie z naturalizmem, z realistyczną psychologią, symbolizm, wizyjność i stylizację języka.

Estetyczne założenia ekspresjonizmu ograniczały niejako z samej swej natury możliwości kierunku w zakresie form epickich. Niepodobna było pisać ekstatycznym patosem wielotomowych powieści. Nawet powieść przeciętnej, konwencjonalnej objętości pisana stylem emfatycznym byłaby czymś niełatwym do skonsumowania. Toteż w zakresie epiki rozwinęły się głównie nowela i opowiadanie (Gottfried Benn, Kasimir Edschmid, po części Franz Kafka).

Ruch ekspresjonistyczny w ciągu krótkiego stosunkowo rozmachu swej dynamicznej ekspansji przechodził najrozmaitsze fazy i stadia, w których poszczególne jego tendencje ulegały na przemian przypływom i odpływom, regresjom i nasileniom. I tak w fazie wyjściowej — ekspresjonizmu wczesnego (do wybuchu I wojny światowej) tendencje metafizyczno-moralistyczne wysunęły się zdecydowanie na pierwszy plan; w fazie drugiej, wojennej, zaktywizował się szczególnie nurt rewolucyjny, polityczno-społeczny, pacyfistyczny; w fazie trzeciej, ekspresjonizmu schyłkowego, ujawniły się skłonności surrealistyczne.

EKSPRESJONIZM W POLSCE. Tendecje ekspresjonistyczne pojawiły się w literaturze polskiej na długo przed ich formalnym ujęciem w system norm i zaleceń. Już w okresie rozkwitu sztuki młodopolskiej pojawili się pisarze i to wysokiej rangi, którzy dali utwory ujawniające właściwości i znamiona najrdzenniej ekspresjonistyczne. Wizjonerstwo, patos, pogarda dla cyzelatury formalnej w ekstatycznej twórczości Tadeusza Micińskiego, metafizyczne pretensje i nadużywanie wielkich i wzniosłych słów w stylistyce Przybyszewskiego, „barokowość" Berenta, te i podobne symptomaty w twórczości pisarzy starszej generacji nie tylko zapowiadały, ale i spełniały niejednokrotnie podstawowe postulaty poetyki ekspresjonistycznej. Ale jako

świadomy swych założeń i programowo skodyfikowany kierunek literacki ekspresjonizm polski pojawił się na schyłku I wojny światowej, a był inicjatywą prywatną jednego człowieka, który w to ryzykowne przedsięwzięcie włożył zarówno cały swój talent i energię, jak i majątek. W r. 1917 młody ziemianin wielkopolski Jerzy Hulewicz zaczął wydawać w Poznaniu czasopismo „Zdrój". Redaktor i wydawca był nie tylko hreczkosiejem; przed wojną studiował malarstwo i sztuki piękne w Krakowie, Paryżu i w Monachium, był jednocześnie malarzem i poetą, myślicielem i magiem. Jego posiadłość w Kościankach bardziej przypominała siedzibę artystów niż „szlacheckie gniazdo", stale ktoś z cyganerii artystycznej bawił tu w gościnie. „Zdrój" ukazywał się w latach 1917—1922, zrazu jako dwutygodnik, potem na skutek rosnących trudności finansowych wydawcy jako kwartalnik. Pismo nie posiadało początkowo zdecydowanego oblicza i charakteru, nie miało wyraźnie sformułowanego programu, jego redaktor i współpracownicy nie bardzo nawet zdawali sobie sprawę, że ma to być organ ekspresjonizmu, bodaj nawet nie znali tego wyrazu. O braku artystycznej samowiedzy świadczyły najdobitniej nazwiska autorów, którzy publikowali swe utwory w pierwszych zeszytach. Gomulicki, Miriam, Tetmajer, Porębowicz, Przybyszewski, Berent, Kasprowicz — wszystko to właściwie stara ekipa młodopolska, a przy niej młodzi, ale znowuż każdy z innej parafii, trafiał na kolumny „Zdroju" najzupełniej przypadkowo — Kaden-Bandrowski, Iwaszkiewicz, Grabiński, Wittlin, Horzyca, Rytard, Wierzyński, Zegadłowicz.

Nad filozoficznymi podstawami „nowej sztuki" usiłował pracować główny redaktor, ogłaszając stopniowo wyniki swych przemyśleń na łamach pisma. Zebrał je potem i opublikował własnym nakładem w Kościankach w r. 1921 pt. *Ego eimi. O ewangeliey Jezu Chrysta według spisania Janowego rzecz w Duchu uyźrzana.* Była to interpretacja ewangelii św. Jana, ale wielce osobliwa, niedogmatyczna, nie licząca się zupełnie

z oficjalną egzegezą * kościelną. Autor poczynał sobie z absolutną swobodą, nie krępując się bynajmniej orzeczeniami teologii i uciekając się w swym wyjaśniającym komentarzu do źródeł najbardziej egzotycznych i ekscentrycznych. Znaleźć więc można było w jego osobliwych wywodach pogłosy gnozy, teozofii, mitologii orientalnej, okultyzmu, spirytyzmu i Słowackiego z jego pism mistycznych. Powstała z tej mieszaniny cała nowa kosmogonia ** o założeniu monistycznym ***, przedstawiająca świat i jego dzieje jako potężny, na miliardy lat rozciągający się proces inwolucji **** i ewolucji, w którym Absolut, dążąc do samouświadomienia się w swojej własnej istocie, zstępuje z niedosięgłych oddaleń i wysokości swego bóstwa w rzeczywistość materii. Dzieje człowieka, będącego atomem Absolutu, to zdobywanie w drodze metempsychozy coraz większej doskonałości i nieśmiertelności aż do zjednoczenia się z Bogiem. Droga ta wiedzie poprzez walkę z bezwładem świata materii, z zaleniwieniem ducha, z marazmem i jałowością życia. Walka ta jest obowiązkiem zarówno jednostek, jak i narodów, a jej propagowaniu służyć właśnie powinna sztuka współczesna.

Teozoficzno-mistyczne koncepcje Hulewicza nie przesądzały oczywiście, jaka w istocie ma być nowa poezja. Idealizm, spirytualizm, duch, dusza, Absolut — te pojęcia były niestety obiegowymi liczmanami nie pierwszej świeżości, najwyraźniej odziedziczonymi po Młodej Polsce. Niewiele poprawił sytuację umieszczony w II tomie „Zdroju" artykuł Przybyszewskiego *Powrotna fala* (*Naokoło ekspresjonizmu*) oraz większa jego

* egzegeza (grec. *ekségesis*) — objaśnianie, komentowanie, interpretacja.

** kosmogonia (grec. *kosmogonia*) — tu: system mitologiczny usiłujący wyjaśnić powstanie świata w oderwaniu od orzeczeń nauki.

*** monistyczny (z grec. *monos* — jedyny) — zakładający, że rzeczywistość jest stworzona z jednego tylko pierwiastka, tu z pierwiastka duchowego.

**** inwolucja (łac. *involutio* — owinięcie) — rozwój wsteczny, powrót do źródeł.

rozprawa *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z ducha"*. W istocie bowiem inspiracje i wskazania Przybyszewskiego nie wnosiły do kwestii nic naprawdę nowego. Autor powtórzył zasadniczo główne tezy swego *Confiteor* sprzed lat dwudziestu, a ekspresjonizm uznał za kontynuację moderny. Mocno już podstarzała Młoda Polska sąsiadowała więc nadal na łamach „Zdroju" ze skamandrytami. Nie widać w tym było żadnej świadomości i jednolitości założeń; ekspresjonistów niemieckich zdrojowcy prawie nie znali.

Pierwszą próbą zdefiniowania i określenia się nowego kierunku było wystąpienie na wiosnę r. 1918 grupy młodych artystów, poetów i malarzy, która przyjąwszy prowokującą nazwę „Bunt", urządziła w Poznaniu wystawę obrazów, a jednocześnie wydała zeszyt „Zdroju", tzw. zeszyt „Buntu". Należeli do tej grupy oprócz dwu Hulewiczów, Jerzego i Witolda, Małgorzata i Stanisław Kubiccy, Władysław Skotarek, Adam Bederski, August Zamoyski i kilku innych. Grupa była już wyraźnie ekspresjonistyczna. Pierwsze próby sformułowania programu, podjęte przez Bederskiego i Kubickiego, bardzo istotnie odbiegały od wywodów Przybyszewskiego. Z czasem dołączyli jeszcze do grupy Jan Stur (Feingold) i Zenon Kosidowski i tak uformował się krąg właściwych ekspresjonistów w ścisłym znaczeniu. Zaczęto powoli rugować ze szpalt „Zdroju" nazwiska, które zbyt długo tu gościły na mocy nieporozumienia i czystego przypadku. Pismo zaczęło wreszcie nabierać charakteru trybuny określonego wyraźnie kierunku artystycznego. Wykrystalizowaniu się oblicza grupy zdrojowców dopomogło wydatnie ostateczne sformułowanie programu, wychodzące już daleko poza mglistą metafizykę Hulewicza, odgrzewane rewelacje Przybyszewskiego i ogólniki Bederskiego. Takim zarysem pełnego programu był artykuł Stura pt. *Czego chcemy* oraz Kosidowskiego *Z zagadnień twórczości*. Ale zdobywszy się na to, od czego należało zacząć, zdrojowcy nie mieli już siły i środków, by ów program zweryfikować w odpowiednio reprezentatywnych i wartościowych utworach.

Grupa była zresztą zbyt słaba, a talenty dość mierne. „Zdrój" przestał wychodzić, a jego współtwórcy rozpoczęli życie na własną rękę, choć nikt z nich nie zdobył jakiejś poważniejszej pozycji w poezji i w prozie polskiej lat międzywojennych. Efemeryczne dzieje ekspresjonizmu polskiego miały pozostać w historii naszego piśmiennictwa jako świadectwo buntów i poszukiwań burzliwego, niespokojnego czasu.

GŁÓWNE PRZESŁANKI DOKTRYNY EKSPRESJONIZMU. Ekspresjonizm był reakcją na kryzys polityczno-społeczny lat wojennych i powojennych. Twórców i wyznawców kierunku przeraziła pustka i jałowość duchowa współczesności, rozpleniony szeroko gruby i prymitywny materializm, zagrażające suwerenności wewnętrznej człowieka przerosty technokracji i mechanizacji. Niepokoiła fala rezygnacji i nihilizmu, idąca przez całą Europę i osiągająca stan najwyższego spiętrzenia w latach wojny i powojennego zamętu. Był też ekspresjonizm sprzeciwem wobec sztuki z przełomu wieków. Atakował naturalizm, jak i modernizm. Naturalizm za ciasnotę i ograniczoność założeń, modernizm za zupełne wyzucie się z odpowiedzialności za losy świata. Przyczynę kryzysu współczesności upatrywał w odwróceniu się człowieka od wartości duchowych i od przyrodzonych, naturalnych norm moralności. Pierwszym hasłem i zadaniem ekspresjonizmu miał być przeto powrót do pierwotnych, duchowych źródeł kultury.

SPIRYTUALISTYCZNY MONIZM. Filozoficzne podłoże ekspresjonizmu stanowił monizm spirytualistyczny, zakładający, że jedynym istotnym bytem jest byt duchowy, jedynym zaczynem wszelkiego postępu „Duch — wieczny rewolucjonista" i że życie to niezmordowana i nieustająca ewolucja wzwyż. Splatały się w tym monizmie głośne i atrakcyjne idee współczesne — pragmatyzm Jamesa, pojmujący istnienie jako żywiołową erupcję sił instynktownych, dionizyjskość Nietzschego, Bergsonowski nieustanny i niezmożony pęd w nieznaną przyszłość. Ekspresjoniści polscy dodali tu jeszcze genezyjską naukę Słowackiego.

W POSZUKIWANIU ABSOLUTU. W związku z tym zmienić się miały zasadniczo zadania sztuki. Sztuka dotychczasowa, realistyczna, naturalistyczna czy impresjonistyczna, zajmowała się rzeczywistością zewnętrzną, gubiła się w drobiazgach i w jednostkowych szczegółach, w sprawach w istocie najzupełniej obojętnych, bo absolutnie nie tłumaczących istoty życia. Sztuka ekspresjonistyczna miała na nowo przywrócić walor aktualności problemowi stosunku człowieka do Absolutu. Miała odzyskać z powrotem to stanowisko, jakie zajmowała niegdyś w starożytności, kiedy to stanowiła integralny składnik kultu religijnego. Miała być czymś sakralnym, wiersz miał być modlitwą, środkiem wyrażenia najwyższej prawdy i odsłonięcia choćby na moment tajemnic bóstwa. „Twórczość jest koniecznością — pisał Kosidowski — ciągłego i gorączkowego docierania do istoty wszechbytu, wulkanicznym pragnieniem ogarnięcia prawdy absolutnej poprzez prawdę indywidualną, wykuwania w krwawym znoju stopni w materii, aby po nich powolnie i uporczywie stąpać do otchłannych głębin duszy".

W związku z tym należało definitywnie skończyć z naturalistycznym opisywactwem. Według Stefana Stasiaka, jednego z ideowych popleczników kierunku, „twórczość jako taka nie może odtwarzać ani naśladować życia. Ono to, życie czołga się ciężko za jej płomiennym śladem i acz opornie i niechętnie idzie wciąż za nią [...] Nie sztuka naśladuje życie, lecz życie sztukę!" Toteż ekspresjonistów nie interesował ani człowiek biologiczny, ani człowiek socjalny, ani zewnętrzno-materialne okoliczności i warunki jego istnienia, lecz ludzkość i człowiek w ogóle, człowiek w swej istocie, a więc to wszystko zagadkowe w nim i niepokojące, co świadczyć się zdaje o jego przynależności do jakiegoś innego, wyższego świata nadnatury: tajemnicze własności jego duszy, które są w stanie wynieść go ponad jego cielesny byt, magiczny związek między ludźmi, możliwości komunikacji duchowej między osobami oddalonymi i między światem żyjących a zaświatem umarłych, ponieważ nieobecni i zmarli krążą wokół nas. Była w tym niewątpliwie

inspiracja tak modnych w pierwszym trzydziestoleciu naszego wieku koncepcji i hipotez teozoficznych i metapsychicznych.

Zmieniło się również istotnie odczuwanie przyrody. W przedstawieniu natury chodziło ekspresjonistom nie o jakąś realistyczną wierność wobec wybranego modelu, lecz o kosmiczne odczucie jej potęgi. Pejzaż przestawał być celem samym w sobie, lecz należało w nim szukać wyrazu jakichś praw głębszych, które ułatwiłyby zrozumienie istoty świata. Traktowano więc naturę w ścisłym związku z wszechświatem i doszukiwano się drzemiących w niej sił tajemniczych, które poeta ekspresjonista winien obudzić, uwolnić z więzienia form i ujawnić jako wartość o powszechnym znaczeniu.

PRZECIW ESTETYZMOWI. To poszukiwanie absolutu doprowadziło ekspresjonistów dość nieoczekiwanie do otwartego zakwestionowania formalnych, estetycznych walorów sztuki, do zdecydowanego antyestetyzmu. Sztuka miała szukać przede wszystkim prawdy; prawda jest najważniejsza. Konwencjonalne piękno, do którego przyzwyczaiła nas wymuskana, gładka, a jednocześnie zimna i martwa dziewiętnastowieczna sztuka akademicka, uznane zostało za element dzieła nie tylko podrzędny, akcydentalny, lecz nie do przyjęcia, destrukcyjny i nieomal zabójczy, bo artysta zafascynowany dążeniem do doskonałości formalnej zaniedbuje dla niej istotę rzeczy, ideowo-moralną treść i wartość dzieła. W artykule programowym *Czego chcemy* Jan Stur pisał w marcu r. 1920 wyraźnie i nie pozostawiając żadnych w tym względzie niedomówień: „[...] nie chcemy być poetami, patrzącymi na życie li tylko przez pryzmat estetycznej fantazji, która szuka tematów nadających się do literatury, dla której temat jest pretekstem, forma zaś wycyzelowana zasłuchanego w dźwięk artysty alfą i omegą [...]. Dochodzimy do przekonania, że piękno samo nie zdoła ani w tysiącznej części oddać tego, co się w nas i poza nami dzieje, ani wywołać wrażenia, jakie by twórca ogarniający piekło i raj ludzkości wywołać pragnął". A Stanisław Kubicki w jednym z osobistych manifestów nowej sztuki wzywał współwy-

znawców: „[...] wyrzućmy z obrazów naszych i wierszy piękność formy, która zawsze dotychczas sprowadzała artystów i duchy wielkie na drogę kłamstwa i nieszczerości; szukajmy prawdy!" Najdobitniej zaś wyraził to podstawowe założenie estetyki ekspresjonistycznej jeden z głównych jej teoretyków zachodnich Wasyl Kandinsky: właśnie przekreślenie „zewnętrznej, narzucającej się piękności odsłania — jego zdaniem — najpewniej wewnętrzny ton (dźwięk) rzeczy", właśnie dzięki zredukowaniu „do minimum »artystyczności« dźwięczy najdonośniej dusza przemiotu, od której odwieść już nie może zewnętrzna, przyjemna piękność".

CIEMNOŚĆ, HERMETYCZNOŚĆ. Takie rozumienie zadań poezji prowadziło nie tylko do odrzucenia uznanych i konwencjonalnych kanonów piękna, lecz co gorsza, do ignorowania nie dających się w istocie uchylić immanentnych praw i konieczności literatury. Wiodło to w konsekwencji do niezrozumialstwa, do sztuki ciemnej i nieczytelnej, do utworów pisanych według słów Przybyszewskiego „hieroglifami, wewnętrznym pismem klinowym". Literatura tego rodzaju nie mogła oczywiście liczyć na zbytni aplauz odbiorców i ekspresjoniści mieli pełną tego świadomość. Pragnęli zresztą tego i godzili się na to. „Dzieła nasze niechaj wstręt wzbudzają w obywatelu, przyzwyczajonym do delektowania się sztuką (nie brania jej na serio)" — pisał cytowany już Stanisław Kubicki. Ostatecznie — czytamy dalej — sztuka jest jedynie wyrazem, „znakiem porozumiewawczym; a ważny jest nie znak, lecz to, co znak ów wyraża".

OTCHŁAŃ PODŚWIADOMEGO. Poszukiwaczy absolutu nie mogła oczywiście interesować zewnętrzność świata, którą uważali za omyłkę i złudę. Sztuka miała wyrastać z „światłości Ducha" i wyrażać jego najsubtelniejsze drgnienia, poprzez które przejawia się Nieznane. W sukurs pośpieszyły ekspresjonistom stare pomysły romantycznego idealizmu, „naga dusza" Przybyszewskiego, w końcu tak modna w owym czasie freu-

dowska psychoanaliza. W rezultacie ów głos Ducha, którego tłumaczem i narzędziem miał być poeta, sprowadził się do podszeptu podświadomości. W manifestacjach podświadomego, tego anarchicznego i nieobliczalnego żywiołu, który wymyka się uchwytom myśli, wypowiadać się miała jakoby pamięć przedbytowa, przypomnienie prawd, przeżyć i doświadczeń, które dusza ludzka wyniosła z kołowrotu swych niezliczonych poprzednich wcieleń. Dlatego zadaniem sztuki miało być wsłuchiwanie się w ów głos idący z ciemnych głębin.[1]

ALOGICZNOŚĆ, EKSTATYCZNOŚĆ, IMPROWIZACJA. Jest to oczywiście niezwykle trudne, bo owe manifestacje podświadomego mają charakter pierzchliwych i momentalnych wizji, które zaledwie rozbłysną, a już giną natychmiast. Te błyskawiczne olśnienia nie są powiązane ze sobą żadną więzią logiczną i dlatego doznań tego rodzaju niepodobna uchwycić i zamknąć w kategoriach języka pojęciowego. Podświadomy żywioł jest najzupełniej irracjonalny i najzupełniej niepodległy normom i zasadom logicznego myślenia. Żeby więc ową anarchiczną, kipiącą żywiołowość jak najwierniej wyrazić, trzeba szukać formy najidealniej adekwatnej, tj. formy dowolnej, absolutnie nie liczącej się z obiegowymi wzorcami wypowiadania się literackiego, ponieważ każda forma jest dobra, jeśli jest artyście wewnętrznie potrzebna. Irracjonalności podświadomego odpowiadać przeto powinna alogiczność formy, aintelektualizm, gorączkowość, negacja kompozycji, bo kompozycja to wykładnik umiaru, selekcji, stosunków racjonalnie wymierzonych, a taka ingerencja intelektu sfałszowałaby czystość i wierność przekazu. Żywioł jest z natury rzeczy gwałtowny, zmienny, wciąż się przeobrażający — trzeba w momentalnym spięciu owe nagłe objawienia prawdy natychmiast chwytać i na gorąco utrwalać. Stąd w formie to szczególne i spotęgowane napięcie ekspresji, dynamiczność, eruptywność, ekstatyczność, po trosze nawet krzykliwość sztuki ekspresjonistycznej oraz jej wyraźnie improwizacyjny charakter. Na cyzelaturę nie ma tu czasu i nie jest ona wcale potrzebna. „Trzeba zesu-

nąć — pisał Kosidowski — wszelkie okowy logicznej zewnętrzności i namacalności. Równolegle z procesem doznań notować gorączkę wizyjnych asocjacji, zestawiać obrazy, które wewnątrz pobłyskują reflektorycznie, bez zimnego nadzoru rozumu i estetyzujących zmysłów, gwałcić, gwałcić świat zewnętrzny — materię do swoich konieczności...

Z tego (pozornie, bo tylko zewnętrznie nielogicznego) zestawienia obrazów wyłoni się syntetyczna jedność, to uczucie z swoją głębią i subtelnością, które kłębi się i szamoce w duszy twórcy".

TON PROFETYCZNY. Czując się mandatariuszami najgłębszych prawd bytu, ekspresjoniści ujawniali wyraźny i nieprzeparty pociąg do używania podniosłych i wielkich słów, co nadawało ich utworom i wypowiedziom profetyczny charakter. To nie była zwykła, pospolita literatura, lecz wieszczenie i objawianie. W związku z tym niesłychanie urastała w ich oczach rola i pozycja artysty. Ekspresjonizm nawiązywał w tym zakresie wyraźnie do romantycznej koncepcji wieszcza-proroka. „Świat nie został dotąd stworzony — pisał w ankiecie rozpisanej przez „Zdrój" na temat odwiecznej kontrowersji między poetą a światem Stefan Stasiak — Sabat jeszcze nie nastąpił. Bóg nie odpoczywa złożywszy ręce na podołku". Dzieło stworzenia dokonuje się nadal w tworach ludzkiego ducha. „Poeta jest brzuszcem bożego palca, gniotącego dalej glinę życia". Święci, geniusze nauki i artyści — oto ci, którzy kontynuują akt stwórczy Boga, są zaczynem ustawicznego fermentu i niepokoju, a przez to jednocześnie i kamieniem obrazy dla gnuśnej gliny ludzkiej, która się zżyma, że jej spać nie dają. Stąd odwieczny antagonizm między twórcą a światem. Ale im jednocześnie zawdzięcza ludzkość najwyższe swe wtajemniczenia i najpotężniejsze doznania. „Metafizyczne pomysły Sankary lub Spinozy — czytamy dalej — kosmogoniczna hipoteza Laplace'a, freski Giotta, fasada katedry w Chartres, Improwizacja w *Dziadach* i obrona Lucyfera w *Zborowskim*, *Agnus Dei* w *Missa solemnis* — gną nam jednako kolana i przechylają

dusze za kraj świata, nad cichą przepaść wieczności, którą w zgrozie i zachwycie poznają jako swój początek".

„PRAGNIENIE ISTOTNOŚCI". Jednym z podstawowych postulatów ekspresjonizmu było „pragnienie istotności". Sztuka miała docierać do istotnego jądra rzeczy, artysta winien być wizjonerem, dla którego fakty i szczegóły rzeczywistości miałyby znaczenie tylko o tyle, o ile poprzez owe fakty można dotrzeć do tego, co się za nimi kryje. Ekspresjonistów interesowały przeto szerokie, syntetyczne zarysy, punkty węzłowe i kulminacyjne. Stąd niechęć do realistycznej pedanterii, obojętność wobec postulatów motywacji psychologicznej. Zaznacza się tylko główne i najważniejsze ośrodki treści, ponieważ wszelkie psychologizowanie zamąca czystość i bezpośredniość twórczego przeżycia, którego znakiem ma być dzieło. W ogóle indywiduum w jego osobniczym i niepowtarzalnym ukształtowaniu nie może być interesujące, ponieważ ważne i ciekawe jest to tylko, co powszechne, typowe. Sztuka jest ekspresją, ale nie jednostkowych i przypadkowych objawień psychiki ludzkiej, lecz typowych, istotnych, które są wspólne wszystkim. „Pragniemy — pisał Stur — wypadek poszczególny uogólnić, w czasowo przemijających faktach odnaleźć prawo wieczyste, wydobyć tragizm ukryty w najniepozorniejszych postaciach, tragizm polegający na tym właśnie, że rzecz smutna, która raz się stała, z małymi wariacjami stanie się jeszcze wiele, wiele razy". Dlatego artysta musi rozszerzyć swoje ja do granic powszechności. Wyraz osobniczego przeżycia powinien być pojęty jako formuła ogólna, jako absolutne prawo powszechne. Stąd bohaterowie dramatów ekspresjonistycznych nie noszą bardzo często imion i nazwisk jak normalni ludzie i zwyczajne literackie postaci, lecz nazwy ogólne, jak gdyby rodzajowe określenia typów i gatunków — Mężczyzna, Kobieta, Ojciec, Matka, Syn, Dziewczyna itp. W powieści historycznej chodzi nie o realia, o wierne odtworzenie materialnej prawdy określonego czasu, lecz o intuicyjne wczucie się w ducha epoki i odsłonięcie tego, co pod zmiennością form jest niezmienne, co

symbolizuje wieczne, zawsze te same dążenia, aspiracje i tragedie człowieka. W wyniku założeń tego rodzaju przedstawiony w utworze świat wyobrażalny stawał się w istocie subiektywną projekcją w obiektywnej masce. Ważne stawało się jedynie wyrażenie wewnętrznej, indywidualnie zdobytej i przeżytej prawdy, dotarcie do rdzenia egzystencji. Pisarz przestawał być niewolnikiem rzeczywistości zmysłowej, mógł być znowu poetą. Nawet najbardziej fantastyczne historie nie mogły odtąd budzić uśmiechów pobłażania, jeśli przeglądała spoza nich zagadka bytu.

AKTYWIZM I ZAANGAŻOWANIE. „Poszukiwanie absolutu", „pragnienie istotności" nie wykluczały przecież jak najżywszego zaangażowania się w bieżącym życiu. Był to swoisty paradoks ekspresjonizmu, że sztuka, tak dobitnie akcentująca na każdym miejscu przewagę i znaczenie pierwiastków wiecznych i irracjonalnych, pragnęła być jednocześnie i bywała na wskroś zaangażowana i polityczna. Berlińska „Die Aktion" posiadała zdecydowaną socjaldemokratyczną orientację, drukowała Liebknechta i Jauresa, potępiała wojnę, a w ramach związanej z pismem biblioteczki publikowała dzieła Marksa, Lenina i Majakowskiego. Jeden z czołowych ekspresjonistów polskich, wspomniany tu kilkakroć Stanisław Kubicki, był aktywnym działaczem komunistycznym, a na łamach „Zdroju" debiutowali literacko ludzie tak eksponowane zajmujący później miejsce w dziejach polskiej lewicy, jak spółdzielca i publicysta Jan Hempel oraz Stanisław Ryszard Stande, jeden z wybitniejszych poetów rewolucyjnych.

Ekspresjonizm wyrastał z protestu przeciw krótkowzrocznemu i małostkowemu samozadowoleniu burżuazji, z ostrej świadomości cywilizacyjnego kryzysu. Była to walka dwu generacji, młodej i starej, którą młodzi obarczali odpowiedzialnością za wmanewrowanie świata w zaułek bez wyjścia. Ów spór pokoleń wyrażał się zwłaszcza w bardzo charakterystycznym i reprezentatywnym dla sztuki ekspresjonistów motywie ojców i dzieci. Gwałtowny protest przeciw dziedzictwu ojców, pragnienie

poznania i wyrażenia wszystkich zwątpień współczesnego europejskiego człowieka łączyło się z dążeniem do odnowienia i zreformowania życia i sztuki na wszystkich odcinkach od fundamentów. To zaangażowanie ekspresjonizmu wypowiadało się w żywiołowych atakach na przerosty mechanizacji i biurokratyzmu, w hasłach pacyfistycznych, w radykalnym antykapitalizmie, w głoszeniu ideologii powszechnego braterstwa. Szczególnie gwałtownie zwracała się nowa sztuka przeciwko dwom najpotężniejszym mechanizmom współczesności, które dławią w swych trybach ludzkość — militaryzmowi i kapitalizmowi. Skomplikowany i wszechpotężny aparat wojska, wojny i kapitału, którego demoniczna potęga panuje nad światem niby wrogie i nieprzychylne ludziom bóstwo, atakowany był z wyjątkową zaciekłością i pasją. Był to swoisty patetyczny socjalizm o zabarwieniu mesjanicznym, zwrócony przeciw tyranii i przemocy sił materialnych i organizacyjnych mechanizmów, namiętny, emocjonalny, wahający się między idealistyczną wiarą w człowieka a nihilistycznym zwątpieniem.

EX ORIENTE LUX. Aktywizm, czyn przeobrażający rzeczywistość — to była jedna droga wyzwolenia, prowadząca do powszechnej odnowy. Drugą miał być powrót do naturalnego porządku świata. Wszystko, co pierwotne, co proste i w swej prostocie wspaniałe, poczytane zostało za synonim wartościowego. Ten swoisty kult prymitywizmu wyrażał się w przekładaniu surowego trybu życia ludów pierwotnych nad przecywilizowaną kulturę Europy, w żywym zainteresowaniu obyczajowością i sztuką Murzynów, Australijczyków i mieszkańców Oceanii, w podziwie dla wiedzy i mądrości ludów Azji, Chin, Indii i Persji. Tam znajdowali ekspresjoniści prostotę i wielkość, umiłowanie pokoju i właściwą, opartą na przyznaniu pierwszeństwa sprawom ducha hierarchię wartości, gdy Europa grążyła się w gorączce geszefciarstwa i wojen. Nie chodziło przy tym o jakieś totalne negowanie cywilizacji. „Wcale niczego są mnogie wynalazki — czytamy w programowym wyznaniu Stura — byle by nie zapomnieć, że jeno środkiem są, a nie

celem", byle nie „stać się pędzącym ku zgubie czystym mechanizmem". I zastanawiając się nad najlepszą drogą rzeczywistego postępu, dostrzegał ją teoretyk kierunku w połączeniu techniki Zachodu z idealizmem moralnym starych kultur wschodnich. „Może znowu ex Oriente zbawcze wyjdzie światło? Tam stała kolebka ludów europejskich. Może i powtórne narodziny ginącego świata poczną się na Wschodzie? Sposób? Zespolenie dwu tak odmiennych światopoglądów: handlowo-utylitarnie-ruchliwego i pięknie-idealistycznie-kontemplacyjnego. Z połączenia tego wynijdzie długo czekane królestwo trzecie, które uratuje Europę od niechybnego upadku".

„BARBARYZACJA" JĘZYKA. Filozoficzne i społeczne założenia sztuki ekspresjonistycznej determinowały jej formę. Odrzucono oczywiście wszystkie dawne konwencjonalne pojęcia „piękności", uznając za piękny i godny uwagi każdy przejaw „oszalałego życia". Chodziło jedynie o znalezienie jak najbardziej intensywnych środków ekspresji. Język naturalistów czy neoromantyków wydał się absolutnie niewydolny. Nie było mowy o jakimś opisywaniu czy pławieniu się w nastrojach. Nie chodziło też wcale o zwyczajną komunikatywność, porozumienie. Ekstatyczne słowo nowej poezji miało być jak pocisk, który trafia w sam rdzeń najistotniejszy rzeczy i nasyca się nią, stając się nieomal jej tożsamością. Słowo miało być krystalicznie czystym obrazem przedmiotu, utwór miał nie powiadamiać czytelnika o jakimś zdarzeniu, lecz sam miał być zdarzeniem, które zmusza odbiorcę do zanurzenia się w rwący, głęboki nurt myśli i uczuć, z którego powstaje i rośnie na cały świat namiętny głos poety. Dlatego odpaść musiały wszelkie słowa zbyteczne, bo nadmiar słów wprowadza tylko zamęt i uniemożliwia odczytanie nieuchwytnych skojarzeń poetyckiego objawienia. Żywiołowość, spontaniczność, dążenie do jak najwierniejszego oddania treści narzucało styl prosty, który by nie zaprzepaszczał w ornamentyce werbalnej sensu rzeczywistego wypowiedzi. A ponieważ i to jeszcze mogło okazać się niewystarczające, przeto cechą stylu ekspresjonistycznego miało być

swoiste „barbarzyństwo" języka, nie liczącego się zupełnie z przyjętymi normami i kanonami wypowiedzi literackiej.

Skłonność i nakaz ekspresyjnej kondensacji prowadziły w zakresie leksyki do uprzywilejowania pozycji rzeczownika jako tej części mowy, która najbliższa jest samego przedmiotu, do oszczędnego operowania przymiotnikami i przysłówkami, do tworzenia zbitek słownych i formowania wyrazów zupełnie nowych, ponieważ w istniejącym zasobie słów nie znajdowano dostatecznie adekwatnych ekwiwalentów. Składnia współrzędna, zdania krótkie, zwarte, syntaktycznie najprostsze, styl telegraficzny, pełen skrótów i wyrzutni w połączeniu z ekstatycznym patosem, przechodzącym w orgiastyczny krzyk, wreszcie w poezji niespokojny rytm wiersza wolnego — wszystko to razem miało właśnie wyrażać napiętą sytuację czasu wojen i rewolucji.

MONUMENTALNOŚĆ. Ekspresjonizm wykazywał wyraźną predylekcję do pewnych szczególnie mu odpowiadających rodzajów literackich. Po małych formach modernizmu przyszedł renesans form monumentalnych. W liryce — form hymnicznych i dytyrambicznych jako najbardziej zgodnych z profetycznym nastawieniem kierunku. W dramacie — w przeciwieństwie do obyczajowo-środowiskowego teatru naturalistów czy nastrojowego teatru modernistów — wielki, ekstatyczny teatr idei, dla którego postaci i akcja dramatyczna miały być tylko symbolami myśli abstrakcyjnej. Tradycyjna struktura dramatyczna została zastąpiona swobodnym następstwem symbolicznych obrazów, akcja (w konwencjonalnym znaczeniu) zestawieniem silnie skontrastowanych sytuacji, nie powiązanych ze sobą żadnym bezpośrednim stosunkiem przyczynowego wynikania. W przeciwieństwie do statycznego dramatu lat niedawnych miało to oddawać żywiołową dynamikę współczesności. Wymowę akcji i dialogów miała podkreślać ilustracja muzyczna, ruchomy chór, taniec, pantomima, wreszcie wstawki liryczne w formie monologu, który odrzucony przez naturalizm jako sztuczny i sprzeczny jakoby z praktyką życia

Gottfried Benn

Jerzy Hulewicz

Stanisław Przybyszewski i Jerzy Hulewicz

odzyskiwał obecnie utracone znaczenie jako wyjątkowo efektywny instrument wyrażania niezwykłych stanów i wstrząsów duchowych. Podobnie reżyseria i scenografia zmierzały w teatrze ekspresjonistycznym do całkowitego i wyłącznego skoncentrowania się na treści ideowej, którą miały wyraziście podkreślać i sugerować zarówno organizacja przestrzenna sceny (przeważnie w formie abstrakcyjnych konstrukcji kubistycznych), jak też efekty świetlne.

ZESTAWIENIE. Program i poetykę ekspresjonizmu można by zatem sprowadzić do następujących punktów:

1. Ekspresjonizm był powrotną falą irracjonalizmu i spirytualizmu, oznaczał reakcję antyrealistyczną i zwrot ku metafizycznym wartościom życia i sztuki.

2. Spirytualistyczne założenia ekspresjonizmu przejawiły się:

a) w przyznaniu atrybutów realnej egzystencji światu nadnatury;

b) w odrzuceniu naturalistycznego deskryptywizmu i realistycznego psychologizmu;

c) w zainteresowaniu dla fenomenów podświadomości, poprzez które wypowiadać się jakoby miała najpełniej i najprawdziwiej metafizyczna istota życia;

d) w nowym odczuciu natury, pojętej jako symbol ukrytych poza zasłoną rzeczy sił nadrealnych.

3. Antyestetyzm, podporządkowujący formę treści jako wartości podstawowej. Ekspresjonizm był estetyką treści, a nie formy.

4. Wizyjność, alogiczność, aintelektualizm pojęte jako warunek prawdy artystycznej, ponieważ jedynie spontaniczność i intuicja, wolne od skrępowań racjonalnych, mogą zagwarantować czystość i wierność wyrażenia.

5. Profetyczność, przyznanie artyście pozycji kontynuatora kreatorskiej działalności bóstwa, a sztuce dźwigni moralnej społeczeństwa.

6. „Pragnienie istotności", do skrajności doprowadzona typizacja i alegoryzacja zamiast realistycznej indywidualizacji.

7. Aktywizm, ideowe zaangażowanie się w politycznych i społecznych konfliktach współczesności, co wyraziło się w podejmowaniu takich tematów, jak wojna, rewolucja, walka o pokój, inflacja, kryzys polityczny, społeczny i gospodarczy powojennego świata.

8. Prymitywizm, zainteresowanie dla kultur egzotycznych i pierwotnych jako przewyższających moralnie zdeprawowaną cywilizację Europy.

9. Prostota, telegraficzność i dynamiczność stylu, poszukiwanie maksymalnie intensywnych środków językowego wyrazu, rozbicie konwencjonalnych struktur w zakresie wewnętrznej organizacji dzieła na rzecz ich dynamizacji i uwolnienia od logicznych współzależności.

Wymienione tu tendencje nie występowały oczywiście u wszystkich ekspresjonistów i we wszystkich ugrupowaniach w tym samym zakresie i w jednakowym natężeniu. W obrębie ruchu działały różne tendencje i różne indywidualności. I tak berlińska grupa „Die Aktion" była wybitnie upolityczniona, natomiast grupa „Sturmu" apolityczna i subiektywistyczna. Wśród zdrojowców Hulewicz czy Stur ciążyli ku metafizyce i ekspresjonizmowi pojmowanemu spirytualistycznie, idealistycznie i teozoficznie, a Kubicki to raczej zwolennik nurtu aktywistycznego, zaangażowanego.

ZDOBYCZE EKSPRESJONIZMU. Na poczet aktywów doktryny i praktyki ekspresjonizmu można by zapisać:

1. Ideę totalnej odnowy i przebudowy życia, przywrócenia mu ponadosobistego sensu i znaczenia; ekspresjonizm był pierwszym kierunkiem literackim, który uświadomił sobie zmienioną zasadniczo sytuację kulturową człowieka w XX wieku;

2. Etos ekspresjonistów, dobitne akcentowanie moralnych powinności życia i sztuki, dążenie do wyrwania współczesnego człowieka ze stanu bierności i rezygnacji;

3. Zainteresowanie dla społecznych i politycznych problemów współczesności, aktywizm, przekonanie, że czyn ludzki jest zdolny opanować chaos i nadać światu humanistyczny ład. Ekspresjonizm nie wypracował co prawda jakiegoś konkretnego, praktycznego i jednolitego programu działania, w jego ideowo-literackich enuncjacjach mieszały się najróżniejsze i nie zawsze zgodne z sobą poglądy — demokracja, socjalizm, anarchizm, komunizm, pacyfizm, antymilitaryzm i bliżej nie określony antykapitalizm, ale nie ma to żadnego istotnego znaczenia, ponieważ układanie programów nie jest powinnością poetów. Cenny, wartościowy, sprzyjający twórczym tendencjom życia był sam rys aktywizmu, inicjatywa przywrócenia głębszego, ideowego sensu egzystencji człowieka.

4. W zakresie zagadnień czysto warsztatowych za słuszną należałoby uznać ogólną orientację kierunku, tj. tendencję do podporządkowania w sztuce środków wyrazu treściom ideowym, powrót do wielkich form, próby odnowienia stylu i języka literatury.

KRYTYKA I WĄTPLIWOŚCI. Najwięcej zastrzeżeń budziła od początku poetyka ekspresjonizmu. A więc antypsychologizm tego kierunku, jego dążenie do uogólnień, typizacji, zastąpienia zindywidualizowanych kreacji postaciowych reprezentatywnymi symbolami kryło w sobie już w zalążku niebezpieczeństwo zbytniej abstrakcyjności, ilustracyjności, rezonerstwa, martwoty i schematyzmu.

Jego aintelektualizm, położenie nacisku na bezpośrednie wyrażanie alogicznych odruchów podświadomości groziło zabrnięciem na jałowe mielizny pustych i nie kontrolowanych dywagacji, a w zakresie artystycznym dekompozycją i destrukcją formalną.

Aspiracje profetyczne łatwo mogły doprowadzić i istotnie w praktyce doprowadziły dość szybko mimo teoretycznego postulatu stylistycznej prostoty i kondensacji do jarmarcznego patosu, nieopanowanej gadatliwości, nawet krzykliwości graniczącej z kakofonią.

Bagatelizowanie przyjętych i obowiązujących norm wypowiedzi językowej groziło uwikłaniem się w niezrozumialstwo, a to jest zaprzeczeniem nie tylko istotnej roli języka jako środka komunikacji, ale i zaprzeczeniem literatury, która w każdym wypadku jest sposobem porozumienia twórcy z odbiorcą. To jest jej sens najistotniejszy i jedyna racja istnienia.

ROZDZIAŁ IV

# Futuryzm

W tym samym mniej więcej czasie, gdy na terenie niemieckim zyskiwał coraz więcej wyznawców ekspresjonizm, na południu Europy pojawił się inny kierunek, mający niebawem dość istotnie zaważyć na dziejach literackich stulecia. Twórcy i protagoniści ruchu określili go mianem futuryzmu.

GENEALOGIA KIERUNKU. Podobnie jak ekspresjonizm wyrósł z ogólnego nastroju i klimatu epoki, z sytuacji polityczno-społecznej i duchowej, w jakiej znalazła się Europa w przededniu I wojny światowej. Jednakowoż reakcja futuryzmu na polityczno-społeczny i kulturowy status quo współczesności była diametralnie odmienna. Ekspresjonizm był protestem przeciw podeptaniu praw ducha, był negacją, zaprzeczeniem, rozpaczliwą próbą odnowy i usiłowaniem odwrócenia biegu wydarzeń; zafascynowany dniem dzisiejszym futuryzm był frenetyczną afirmacją teraźniejszości i przyszłości. Wychodził z założenia, że to, co nowe, silne, dynamiczne, agresywne i nacechowane piętnem żywiołowej prężności, ma tym samym rację, jest słuszne. W języku polityki i socjologii okres nosi, jak wiadomo, nazwę imperializmu. W w. XIX dokonano ostatecznego po-

działu świata między główne mocarstwa przemysłowo-handlowe. Podział ten nikogo nie zadowolił. Jedni poczuli się skrzywdzeni, ponieważ otrzymali za mało w stosunku do aspiracji i pretensji. Inni, zagarnąwszy dostatecznie dużo, pragnęli więcej, ponieważ w miarę, jak się je, rośnie apetyt. Przybierająca na sile rywalizacja o kolonie, o rynki zbytu i źródła surowców, zamącała coraz bardziej niepokojąco kwietystyczną atmosferę ostatnich dziesięcioleci w. XIX, kiedy to wydawało się, że pokój jest nienaruszalny i trwale zagwarantowany.

Jednocześnie przybierały na sile tendencje rewolucyjne, zwłaszcza tam, gdzie dysproporcje socjalne i ekonomiczne doprowadziły sytuację do stanu zapalnej nekrozy i rozkładu. Najsilniej podminowana była, jak się niebawem okazało, Rosja carska, gdzie w specyficznych warunkach cywilizacyjnego prymitywu i zacofania, nie wytrzebionych do końca reliktów feudalizmu, sztucznie zaaplikowany kapitalizm zdołał ulec zwyrodnieniu, zanim się na dobre rozwinął. Nie miał on tam nigdy swego okresu „bohaterskiego", jak go miał na Zachodzie, gdzie był przecież w swoim czasie formacją postępową i historycznie konieczną. Tu, w Rosji, był od początku tylko i wyłącznie systemem bezwzględnej i nieludzkiej eksploatacji.

W związku z szybko postępującą industralizacją, opartą na najnowszych zdobyczach myśli technicznej, wyrosła na oczach jednej nieomal generacji nowa cywilizacja, zasadniczo odmienna od poprzednich. Jej symbolem stała się maszyna, działająca szybko, sprawnie, precyzyjnie i wielekroć zwiększająca siłę ludzkich mięśni. Mimo wszystkich swych stron negatywnych nowa ta cywilizacja suwerennej dominacji technicznego wynalazku nie była przecież pozbawiona swoistych pokus i powabów. Otwierała przed człowiekiem olbrzymie możliwości zwycięskiego podboju i podporządkowania jego woli całego świata, oszałamiające perspektywy zawrotnych karier dla współczesnych konkwistadorów * i zdobywców, rozmaitych

* konkwistador (hiszp. *conquistador*) — zdobywca.

*selfmademanów* *, którzy własną energią, talentem i przedsiębiorczością dźwigali się ze społecznych nizin na najwyższe niekiedy szczyty życiowego powodzenia. Dodajmy wreszcie, że ów świat techniki, na pozór martwy i bezduszny, nie był w istocie pozbawiony rzeczywistych walorów swoistego, oryginalnego, atrakcyjnego piękna. Rozległe, gigantyczne hale fabryczne, zalane potokami elektrycznego światła, szum motorów i maszyn, ów jednostajny rytm, który przenika na wskroś to królestwo zmechanizowanej pracy, lśniący blask metali, wysterylizowana czystość nowoczesnych laboratoriów — było w tym wiele specyficznej estetyki. Poezja nie mogła przejść obok obojętnie.

Myśl filozoficzna epoki w zdumiewający sposób zgadzała się w wielu swych propozycjach z powszechnymi tendencjami tamtego czasu, dając im niejako uzasadnienie. Witalizm Bergsona, głoszący żywiołowość, ustawiczną zmienność i płynność rzeczywistości, doskonale odpowiadał powszechnemu aktywizmowi i dynamizmowi okresu gwałtownych i głębokich przewrotów. Nietzscheańska *Wille zur Macht*, wola potęgi, świetnie się zgadzała z agresywnymi skłonnościami imperializmu, rozbudzonych nacjonalizmów, z prawami bezwzględnej walki konkurencyjnej, obowiązującymi na światowym rynku indywidualnego, jak i zbiorowego współzawodnictwa. Freudyzm, przyznający we wszystkich działaniach i poczynaniach ludzkich zdecydowany i absolutny prymat podświadomym instynktom, odkrywał w człowieku pod cieniutką warstewką cywilizacyjnego pokostu prymitywnego barbarzyńcę, którym kieruje w decydujących momentach życia ciemny i nieobliczalny żywioł.

W świetle tych faktów i sugestii ideowych twórcom futuryzmu poezja dotychczasowa wydała się niesłychanie zacofana i jaskrawo rozmijająca się z naturalnymi rozwojowymi dąże-

---

* selfmademan (ang. *self-made man*) — człowiek, który wybił się własnym wysiłkiem.

niami i tendencjami życia. W życiu dynamizm, aktywizm, śmiały, brutalny rozmach, nerwowy pośpiech, szybkość, warkot motorów, gwizd śmigieł samolotu, a w poezji jak dawniej, po staremu, zwietrzałe rekwizyty i remanenty zeszłowiecznej nastrojowości. Celem futuryzmu było zlikwidowanie tego rozziewu między życiem a sztuką, stworzenie nowej poezji, odpowiadającej charakterowi nowoczesnego świata. Poezji, która w tym świecie bałwochwalczego kultu techniki i mechanizacji uświadamiałaby sobie wyraźniej, w silniejszym niż dotąd stopniu, że i ona jest również subtelnym i skomplikowanym instrumentem technicznym.

FUTURYZM WE WŁOSZECH. Ojczyzną futuryzmu są Włochy. Nie był to bynajmniej przypadek. Właśnie tu, na mocy kontrastu istniały idealne warunki dla powstania kierunku, który całym swym rozpędem i orientacją zwrócony był ku przyszłości zgodnie ze swą nazwą (bo łac. *futurum* oznacza przyszłość). Ruch był manifestacją młodzieży literackiej i artystycznej, która w tym kraju ruin, zabytków, historycznych pamiątek, muzeów i antykwariatów szczególnie dotkliwie odczuwać musiała presję tradycji i buntowała się żywiołowo przeciw owemu uciążliwemu dziedzictwu historii. Stare piękno napierało tu na świadomość ludzką ze wszystkich stron, wywołując naturalny sprzeciw młodego życia, które domagało się swobody i nie chciało być tyranizowane przez przeszłość, choćby jak znakomitą.

Sprzyjała buntowi wydatnie aktualna sytuacja polityczna młodego państwa włoskiego — upojenie niedawno odzyskaną niepodległością i zjednoczeniem kraju, prężność nacjonalizmu i imperializmu włoskiego, marzenia o wielkiej Italii i o zbudowaniu potężnego imperium, nawiązującego do tradycji Imperium Romanum. Było rzeczą znamienną i nieprzypadkową, że główni reprezentanci futuryzmu włoskiego entuzjastycznie powitali w r. 1914 wybuch wojny światowej, wzięli w niej spontanicznie udział, niektórzy z nich zginęli na polach bitew, inni ponieśli ochotnie ofiarę krwi, wiersze swe pisali w rowach

strzeleckich i w samolotach, a po wojnie stali się prekursorami i bardami „rewolucji faszystowskiej".

Początki futuryzmu włoskiego wiążą się z dwoma nazwiskami— poety Filippo Tommaso Marinettiego i malarza Umberto Boccioniego. Dnia 20 lutego 1909 r. ogłosił Marinetti w dzienniku paryskim „Le Figaro" *Pierwszy manifest futuryzmu* (*Le Manifeste du Futurisme*). Że dokument ten opublikowany został we Francji i po francusku, było tylko przypadkiem; Marinetti przebywał właśnie w owym czasie w Paryżu. Ale w skład powstałej wówczas pierwszej grupy futurystycznej weszli wyłącznie Włosi; na terenie francuskim futuryzm nigdy się właściwie silniej nie przyjął. Do współwyznawców Marinettiego należeli między innymi Corrado Govoni, Ardengo Soffici, Aldo Pallazeschi, a przejściowo również głośny w latach późniejszych Giovanni Papini. Po manifeście Marinettiego ukazał się w okresie między r. 1910 a 1924 szereg dalszych pism programowych, antologii i prób syntetycznego ujęcia założeń ruchu — *Manifesto tecnico della letteratura futurista* z r. 1910 (*Manifest techniczny literatury futurystycznej*), *Manifesti del futurismo* z r. 1914, *Manifesto del teatro futurista sintetico* (*Manifest teatralny*) i *Guerra sola igiene del Mondo (Wojna jedyna higiena świata)* z r. 1915, *Futurismo e Fascismo* (*Futuryzm i faszyzm*) z r. 1924. Ruch rozszerzył się jednocześnie na malarstwo i muzykę. Wspomniany Boccioni ogłosił w r. 1910 *Manifesto della pittura futurista (Manifest malarzy futurystycznych)*, a Luigi Russolo wzywał do stworzenia nowej muzyki, „sztuki hałasu" (*Manifesto dell'arte dei rumori*, 1913). W tym celu wynalazł nawet 23 instrumenty „futurystyczne", które miały naśladować głosy, dźwięki, szmery i stuki spotykane w przyrodzie i w codziennym życiu. Organami futuryzmu były pisma „La Voce", „Lacerba", „Poesia". Po większych miastach italskich zaczęły się tworzyć grupy artystów futurystów, które z powodu swej agresywnie i prowokacyjnie antymieszczańskiej

postawy były silnie atakowane. Ich wystąpienia publiczne kończyły się z reguły skandalem i powszechną bijatyką.

Po I wojnie światowej heroiczny szał futurystycznej destrukcji szybko się wyczerpał. Futuryści włoscy sprzymierzyli się z faszyzmem, a po objęciu władzy przez Mussoliniego zajęli się polityką, budowaniem nowego faszystowskiego państwa, tworzeniem nowych form organizacyjnych życia kulturalnego, naukowego i artystycznego. Ta działalność i urzędowe honory pochłonęły ich zupełnie. Poza tym w samych założeniach programowych kierunku za mało było treści pozytywnej, która by mogła inspirować i owocować. Anarchistyczne hałasowanie może ostatecznie spełnić swą rolę w początkowym okresie, kiedy ruch nowatorski musi walczyć na barykadach o swe prawo do życia, ale jako program konstruktywny pracy codziennej całkowicie zawodzi. Toteż futuryści włoscy bardzo szybko znaleźli się na bocznym torze. Niezmordowany Marinetti usiłował co prawda przeciwdziałać temu niepomyślnemu biegowi rzeczy, przeszczepiając swe koncepcje z poezji na grunt teatru i prozy, ale ujawniały się już nowe, bardziej prężne prądy i nurty, spychając przedwcześnie postarzały futuryzm do muzeum literatury, co było dla kierunku tak programowo zwalczającego instytucje tego rodzaju szczególnie złośliwym i perfidnym odwetem losu.

FUTURYZM W ROSJI. Z Włoch przerzucił się futuryzm do innych krajów, ale rzecz znamienna, najszerzej się rozwinął i przyniósł najciekawsze osiągnięcia w podminowanej już rewolucją Rosji. Odmienna sytuacja polityczno-społeczna tego kraju sprawiła jednak, że nowatorskie poszukiwania formalne skojarzyły się tu z zupełnie innymi niż na Zachodzie tendencjami ideowymi. Carat dożywał swoich ostatnich dni, doprowadziwszy byt państwa na skraj przepaści. Potem przyszła wojna światowa, która obnażyła niebywałą słabość tego przysłowiowego kolosa na glinianych nogach. Kapitalizm, zawsze w Rosji słaby, w obliczu klęski systemu nie wykazywał najmniejszych perspektyw rozwojowych. Toteż o ile futuryzm

włoski był w swej ideowej orientacji imperialistyczny, militarystyczny, agresywny i dynamiczny, nacjonalistyczny i z neoficką żarliwością adorujący cuda techniki XX stulecia, o tyle futuryzm rosyjski, rozwijający się w cieniu wojny, klęski i rewolucji, wyrażał zwłaszcza w pierwszej swej fazie eschatologiczne nastroje oczekiwania ostatecznej jakiejś zagłady, indywidualizm, anarchizm i mimo pozorów urbanizmu i technicyzmu buntowniczo-rewolucyjne dążenia nie tyle mas robotniczych, ile rosyjskiej wsi.

Futuryści rosyjscy nigdy nie stanowili zresztą grupy jednolitej wewnętrznie. Jedni, jak Siewierianin, Marienhof, Szerszeniewicz, związani byli z symbolizmem i wiele z owego estetyzującego i mistycyzującego symbolizmu w ich futuryzujących wierszach przetrwało. Byli to tzw. egofuturyści. Inni, jak Burluk, Majakowski, Chlebnikow, czyli tzw. kubofuturyści, byli zdecydowanymi przeciwnikami estetyzmu i symbolizmu.

Pierwszą zbiorową publikacją kubofuturystów była książka o dość osobliwym tytule — *Sadzawka sędziów* (*Sadok sudiej*), wydrukowana w r. 1909 na papierze tapetowym. Pierwszy manifest programowy opublikowany został w almanachu z r. 1912 o prowokacyjnym tytule — *Policzek powszechnemu smakowi*, w którym zaatakowano nie tylko symbolistów rosyjskich, ale i Puszkina, Tołstoja i Dostojewskiego, żądając wyrzucenia ich za burtę z okrętu współczesności. Aczkolwiek kubofuturyści odżegnywali się od wpływów włoskich i w czasie wizyty Marinettiego w Rosji w r. 1914 nie zdołali nawiązać z nim zgodnego dialogu, a w ogólnym obrazie przemian stanowili niewątpliwie nurt progresywny, ich zachowanie się, sposoby i metody propagandy jako żywo przypominały niekiedy ekstrawagancje ich italskich kolegów. Żółty kaftan Majakowskiego, umalowana twarz Dawida Burluka, poety i malarza, jednego z najaktywniejszych protagonistów kierunku, książki drukowane umyślnie na odwrotnej stronie tapetowego lub pakunkowego papieru, hałaśliwy styl bycia,

przesadne nadużywanie wulgaryzmów — wszystko to było obliczone dość wyraźnie na epatowanie i prowokowanie mieszczucha, na wytwarzanie wokół siebie atmosfery skandalu.

Po zwycięstwie rewolucji część futurystów zajęła stanowisko nieprzejednane lub neutralne, część, z Majakowskim na czele, powitała ją entuzjastycznie i usiłowała uzyskać oficjalne uznanie za cenę pewnych korektur pierwotnego programu. Nie rezygnowano z poszukiwań formalnych, robiąc w zamian ustępstwo na rzecz ściślejszego związania poezji z bieżącym życiem, na rzecz nadania literaturze charakteru działalności użytecznej społecznie. Śmierć Majakowskiego w r. 1930 oznaczała ostateczną likwidację kierunku. Mimo to wpływ futuryzmu na literaturę rosyjską był niewspółmiernie większy niż wpływ Marinettiego na literaturę włoską i zachodnioeuropejską. Cały szereg poetów młodszej generacji, a nawet całe grupy, jak np. konstruktywistów, korzystały z tradycji i osiągnięć przekazanych przez futurystów. Podobnie najważniejszy i najgłośniejszy kierunek w międzywojennej krytyce rosyjskiej i badaniach literackich — formalizm, reprezentowany przez takie znakomite nazwiska, jak Szkłowski, Eichenbaum, Jakobson, Tynianow, wywodzi się najoczywiściej z estetycznych doświadczeń futuryzmu.

FUTURYZM W POLSCE. W Polsce był futuryzm towarem importowanym. W kraju słabo uprzemysłowionym, w którym rolnictwo wciąż jeszcze nadawało główny akcent gospodarce narodowej, nie było naturalnego podłoża dla poezji najściślej związanej z industrializmem i z urbanizmem nowoczesnym. Podobnie przedrewolucyjny futuryzm rosyjski ze swym nihilizmem i anarchizmem, z chłopomańsko-mistyczną „razinowszczyzną" nie mógł znaleźć przychylnej gleby w społeczeństwie, które dopiero co uzyskało polityczną wolność i wcale nie pragnęło niczego burzyć, lecz wręcz przeciwnie, odbudowywać i umacniać fundamenty nowego, niepodległego życia państwowego. Futuryści polscy popełnili też od początku szereg istotnych błędów; zbyt mechanicznie realizowali programowe za-

łożenia swych cudzoziemskich mistrzów i patronów, uprawiali swoistą demagogię literacką, wysuwając na pierwszy plan najbardziej jaskrawe, choć nie najważniejsze postulaty kierunku.

Pionierem nowych haseł był na terenie polskim Jerzy Jankowski, który swoje futurystyczne nowalie ogłaszał już przed wojną, a wydał w książce *Tram wpopszek ulicy* w r. 1920. Okres stosunkowo najszerszej i najgłośniejszej ekspansji futuryzmu polskiego przypadł na lata 1917—1922, kiedy to wytworzyły się dwa dynamiczne ośrodki ruchu, w Krakowie i w Warszawie. W Krakowie powstały kluby futurystyczne „Katarynka" i „Gałka Muszkatułowa", w których produkowali swe ekstrawaganckie utwory zarówno istotni, autentyczni zwolennicy kierunku — Bruno Jasieński i Stanisław Młodożeniec, jak też artyści, którzy w tym pierwszym okresie zamętu pojęć przymknęli do ruchu, ale tylko na krótko, do momentu uświadomienia sobie istotnych różnic między nim, a ich własną, indywidualną postawą. Byli to eks-ekspresjoniści, przemianowani z kolei na formistów, poeci, malarze, rzeźbiarze i estetycy, jak Tytus Czyżewski, bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, August Zamoyski, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Leon Chwistek.

Pod koniec r. 1918 powstała w Warszawie druga grupa futurystyczna, której przewodzili przede wszystkim Anatol Stern i Aleksander Wat. Pod ich redakcją wychodziły futurystyczne jednodniówki, almanachy i czasopisma-efemerydy, które zazwyczaj znikały z horyzontu po kilku ledwie numerach. I tak w r. 1920 ukazał się pierwszy almanach poezji futurystycznej pt. *Gga*. Wydawcy wyjaśniali ów osobliwy tytuł dość oryginalnie: „Otwórzmy oczy, wówczas świnia wyda nam się czarowniejsza od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi". W latach następnych ukazały się dalsze tego rodzaju publikacje zbiorowe — w r. 1921 *Jednodniuwka Futurystuw. Manifesty futuryzmu polskiego. Wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską. Krakuw czerwiec*

*MCMXXI*, a w r. 1922 osławiony *Nuż w bżuhu*, według określenia Jasieńskiego „najpiękniejsza publikacja brukowa futuryzmu europejskiego". Zarówno ortografia tych wydawnictw, jak i zawartość obliczone były wyraźnie na prowokację. Skandalami stawały się też z reguły publiczne występy futurystów, na których nie tylko czytano ich szokujące wiersze, ale napastowano również czcigodnych i uznanych pisarzy starszej generacji, odsądzając ich od jakiejkolwiek wartości i odsyłając do muzeów starzyzny. Dla wytworzenia specjalnej atmosfery rozpylano na sali zapachy perfum, rozpinano transparenty z negatywistycznymi hasłami, które poddawano następnie pod powszechny plebiscyt publiczności. Dla zapewnienia sobie pożądanych wyników głosowania przewidujący organizatorzy przyznawali sobie z góry po sto głosów na głowę, co gwarantowało równowagę i co najmniej wyrównywało obustronne szanse. Jasieński występował nieodmiennie w jaskrawo czerwonym szalu i z monoklem w oku. Owe wieczory autorskie kończyły się zazwyczaj powszechnym zamętem, któremu kres kładła z reguły interwencja policji.

O wiele poważniejszy charakter od wspomnianych efemeryd w rodzaju *Noża w bżuhu* miała „Nowa Sztuka", czasopismo wychodzące w Warszawie w latach 1921—1922. Redagował je Anatol Stern, a współpracował z nim przez czas jakiś, bardzo zresztą daleki od założeń poetyki futurystycznej, późniejszy „papież" awangardy, Tadeusz Peiper. „Nowa Sztuka" odżegnywała się od ekstrawagancji ekspresjonistów, dadaistów i pierwszej, anarchistycznej fazy futuryzmu, aczkolwiek jak one hołdowała ideałom nowości, poszukiwań, eksperymentu, uwolnienia literatury od „zaciemniających" ograniczeń zrozumiałości.

W ślad za owymi czasopismami, almanachami i jednodniowymi efemerydami zaczęły ukazywać się pierwsze tomiki futurystycznej poezji i prozy o tytułach znowuż wyraźnie obliczonych na drażnienie i dezorientację odbiorców. I tak rok 1919 przyniósł trzy tomy Sterna — *Mój czyn miłosny*

*w Paragwaju, Nagi człowiek w śródmieściu* oraz *Futuryzje.* W r. 1920 ukazał się czwarty tom Sterna — *Muza na czworakach,* poezje Aleksandra Wata pt. *Fruwające kiecki* oraz tegoż autora utwór prozą — *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka.* W r. 1921 pojawił się pierwszy zbiór utworów poetyckich Stanisława Młodożeńca *Kreski-Futureski,* a w 1922 dwie pozycje Tytusa Czyżewskiego — *Osioł i słońce* oraz *Włamywacz z lepszego towarzystwa,* tudzież Brunona Jasieńskiego *Pieśń o głodzie.* Ta ostatnia otwierała właściwie zupełnie nowy rozdział w polskiej poezji rewolucyjnej lat międzywojennych. Jasieński porzucał tu wyraźnie etap młodzieńczych i niepoważnych ekstrawagancji, stając się poetą rewolucji społecznej. Wydane w cztery lata później *Słowo o Jakubie Szeli* ciężarem gatunkowym swej idei i powagą moralną nie miało już nic wspólnego z hałaśliwą butadą i brawurą pierwszych futurystycznych wybryków. W istocie bowiem mimo początkowej dezorientacji i braku świadomości, czym właściwie ma być i dla kogo ma istnieć, futuryzm polski określił się ostatecznie jako sztuka masowa, mająca dawać wyraz zarówno potrzebie zabawy wielkich tłumów ludzkich, jak ich aspiracjom emancypacyjnym. „Wielkie przesunięcie się warstw na Wschodzie i Zachodzie trwa — czytamy w jednym z manifestów. — Do głosu dochodzi nowa siła — uświadomiony proletariat [...]. Podkreślamy trzy zasadnicze momenty życia współczesnego: maszynę, demokrację i tłum [...]. Sztuka powinna być sokiem i radością życia, a nie jego płaczką ani pocieszycielką. Zrywamy raz na zawsze z fikcjami tzw. „czystej sztuki", „sztuki dla sztuki", „sztuki dla absolutu". Sztuka musi być jedynie i przede wszystkim ludzka, tj. dla ludzi, masowa, demokratyczna i powszechna. Artyści na ulicę!"

Mimo tego zwrotu ku życiu futuryzm polski podzielił dość rychło los swych zachodnich i wschodnich poprzedników; po gromkich wyładowaniach wiosennej burzy jego rozpęd osłabł gwałtownie i wypalił się do szczętu. Nikt mu właściwie nie

pozostał wierny. Wat przerzucił się do prozy mniej więcej umiarkowanej, Stern zaczął pisywać wiersze prawie konwencjonalne, stając się jednocześnie etatowym sprawozdawcą filmowym skamandrycko-eklektycznych „Wiadomości Literackich", Jasieński wyemigrował do Francji, a następnie do Rosji. Po r. 1922 wchodziły już na widownię inne kierunki i inni ludzie.

TOTALNA NEGACJA DZIEDZICTWA KULTURALNEGO. Kierunek zwrócony ku przyszłości na czoło swych programowych postulatów wysunął przede wszystkim radykalną i ostentacyjnie manifestowaną negację dziedzictwa kulturalnego. Wobec zmieniającej się z dnia na dzień w zawrotnym tempie współczesności cała przeszłość, tradycja i dorobek artystyczny dawnych pokoleń wydały się futurystom bezwartościową zbieraniną starych rupieci. Człowiek współczesny, który dzięki wynalazkom technicznym stworzył nowe piękno i dla którego naturalnym pejzażem są kominy fabryczne, a naturalną muzyką szum motorów, dźwięk klaksonów, śpiew syren, człowiek XX stulecia nie może się zachwycać zgrzybiałym pięknem czasów minionych, „ziewa on — jak to dosadnie określił Przyboś — przed gotycką katedrą, a drży z podziwu przed celnym pięknem linij płatowca, który pobił rekord lotu". Co więcej, coraz dotkliwiej odczuwa on tradycję jako przeszkodę, nienawistny hamulec, który pęta i krępuje jego twórczą swobodę. Człowiek bowiem dzięki wychowaniu i szkole, która nigdy nie nadąża za życiem i urabia wychowanków wedle wzorów i pojęć absolutnie przebrzmiałych, tyranizowany jest ustawicznie przez przeszłość, żyje pod jej nieustającą presją, ugina się pod ciężarem narzuconych przez nią nawyków i norm myślenia, odczuwania i postępowania. Cały ten balast znienawidzonego dziedzictwa, obarczający jego świadomość, niesłychanie krępuje i nie pozostawia miejsca na swobodne zamanifestowanie treści duchowych, które rodzą się w zetknięciu z żywymi, prężnymi wartościami dnia dzisiejszego. Człowiek współczesny, aby mógł w pełni wyrazić swoje indywi-


Stanisław Wyspiański: Ordonówna jako Krasawica
w *Bolesławie Śmiałym* (1903)

dualne i niepowtarzalne, z podłoża aktualności wyrastające doświadczenia wewnętrzne, musi się wpierw wyzwolić od tyranii przeszłości i tradycji historycznej.

Ten programowy antyhistoryzm i antytradycjonalizm futurystów nabierał bardzo często tonów i gestów herostratesowych. W burzycielskim zapale nie przebierano w słowach. Przeszłość i tradycję określano niezbyt uprzejmie i dystyngowanie jako „dwie spluwaczki", wzywano do izolowania ruin i zabytków, ponieważ są „bardziej zaraźliwe niż cholera". Zwolennicy kierunku z ostentacją przechwalali się nieuctwem i ignorancją w zakresie wiedzy rudymentarnej, wzywali do palenia bibliotek, niszczenia archiwów, likwidowania pomników i muzeów. Obrzucali anatemą architekturę i rzeźbę klasycznej Grecji i gotyku, malarstwo Michała Anioła i Leonarda. Kiedy Francja odbierała Włochom skradzioną z Luwru *Monę Lizę* i w związku z tym cała Italia przeżywała nieomal narodową żałobę, futuryści w jednym ze swych czasopism zawiadomili czytelników o wydarzeniu w krótkiej jeno wzmiance, dodając od siebie, że ich samych losy tego tam „obrazidła" nic a nic nie obchodzą. Wszystko, co było dumą Italii, stanowiło dla futurystów kamień obrazy i ohydę nie do zniesienia. „To z Włoch — wołał prowokująco Marinetti — rzucamy w świat ten nasz manifest gwałtowności niszczycielskiej i podpalającej, którym ustanawiamy dziś Futuryzm, ponieważ chcemy uwolnić ten kraj od śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy.

Zbyt długo już były Włochy targowiskiem tandeciarzy. Chcemy uwolnić je od niezliczonych muzeów, które pokrywają ten kraj niezliczonymi cmentarzyskami [...]. Niechże więc nadejdą radośni podpalacze o zwęglonych palcach [...]. Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne! Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea! [...]. Chwytajcie za kilofy, za siekiery, za młoty i burzcie, burzcie bez litości szacowne miasta!"

Futuryści polscy w niczym nie ustępowali pod tym względem swym zachodnim kolegom. W enuncjacjach programowych

Sternów, Watów i Jasieńskich rozlegały się głośno te same hasła: „Cywilizacja, kultura z ich chorobliwością na śmietnik! Wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech. Od śmiechu dusza tyje i dostaje silne, grube łydy. Dość długo byliśmy już narodem-panopticum, produkującym tylko mumie i relikwie. Szalone, niepowstrzymane dziś wali do wszystkich naszych drzwi i okien i krzyczy, dopomina się, wymaga [...]. Trzeba otworzyć na oścież wszystkie drzwi i okna, niech wywieje ten swąd piwnic i kościelnego kadzidła, którym od dziecka nauczyli was oddychać [...]. Ogłaszamy wielką wysprzedaż starych rupieci [...]. Sprzedaje się za pół darmo stare tradycje, kategorie, przyzwyczajenia, malowanki i fetysze. Wielkie ogólnonarodowe panopticum na Wawelu [...]. Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, przygotować miejsce tym, którzy idą".

AKTYWIZM I AGRESYWNOŚĆ. Ponieważ sztuka futurystów miała opiewać zmieniającą się ustawicznie teraźniejszość, jej nerwowy, podniecający pośpiech, co więcej, miała wyprzedzać i antycypować tajemniczą, niepokojącą przyszłość, przeto z natury rzeczy winien ją był cechować aktywizm, dynamizm i witalny rozpęd. Poezja, podobnie jak życie, miała być napięta w nieustannym wysiłku, miała przezwyciężać paseizm * literatury dotychczasowej i wielbić niespodziankę, przygodę, ślepy pęd w nieznane, upojenie ryzykiem, rozkosz, jakiej dostarcza wyładowanie energii biologicznej w bezpośredniej walce. „Chcemy śpiewać miłość niebezpieczeństwa — pisał Marinetti — energię i zuchwałość. Istotnym pierwiastkiem naszej poezji będą odwaga i bunt. Zważywszy, że dotąd literatura wielbiła zadumany bezruch, ekstazę i sen, my chcemy wielbić ruch agresywny, gorączkową bezsenność, krok gimnastyczny, skok niebezpieczny, bicie w twarz i uderzenie

* paseizm (franc. *passeisme*) — w sztuce: tradycjonalizm, konserwatyzm, przywiązanie do form ustalonych i niechęć do rzeczy nowych.

pięścią". Stąd w konsekwencji rehabilitacja wojny jako niezawodnego i najwspanialszego sprawdzianu fizycznej i moralnej tężyzny człowieka, jego wartości i przydatności społecznej i narodowej. Futuryzm miał przebudować psychikę współczesnego Europejczyka w myśl ideału siły i agresywności. „Nie ma arcydzieła bez charakteru zaczepnego. Chcemy sławić wojnę — jedyną higienę świata — militaryzm, patriotyzm, gest burzycielski anarchistów".

FASCYNACJA NOWOŚCIĄ. Dynamizm — to było ulubione słowo futurystów. Utożsamiali to pojęcie z kinetyzmem, z szybkością. „Świat wzbogacił się o nowe piękno, piękno szybkości" — pisał Marinetti. „Ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od *Nike z Samotraki*". Prawdziwą wartość przedstawiać więc może tylko to, co istotnie nowe. Ale w świecie zmechanizowanej, masowej wytwórczości każda nowość może być nowością niezwykle krótko, ponieważ zdobycz jutrzejsza wyprze zdobycz wczorajszą. Futuryści heroicznie rozciągali to prawo czasu i na własną twórczość. „Gdy będziemy mieli czterdziestkę, inni, młodsi i dzielniejsi od nas niech nas wyrzucą do kosza jak niepotrzebne rękopisy. Pragniemy tego! [...] Sztuka w istocie może być tylko gwałtem, okrucieństwem i niesprawiedliwością". Dzieło zatem dziś napisane, jutro będzie antykiem. Obliczano czas życia i oddziaływania poematu na 24 godziny. Należało tworzyć z szybkością maszyny dzieła wciąż nowe i w niczym do wczorajszych niepodobne, skazując je heroicznie na śmierć i zapomnienie dnia następnego.

„LIRYCZNA OBSESJA MATERII". Konsekwentna opozycja wobec tradycji wyraziła się również w programowym zerwaniu z literacką psychologią. Literatura europejska od wielu stuleci pasjonowała się, jak wiadomo, uprawianiem swoistego rodzaju wiwisekcji i anatomii na duszy ludzkiej, rozkładała ją na atomy, rozszczepiała na włókna, każdy odruch świadomości i podświadomości natychmiast podchwytywała i brała

pod skalpel lub powiększające szkło. Futuryści uznali, że poezja nie ma już nic w tym zakresie do powiedzenia i — że to w końcu jest nudne. „Precz z psychologiczną fantastyką — nawoływał któryś z niezliczonych manifestów futurystycznych. — Precz z metafizycznym niepokojem. Precz z ujeżdżaną od dwudziestu wieków przez romantyków, symbolistów i ekspresjonistów nie istniejącą szkapą metafizyki". W miejsce człowieka jako prawie wyłącznego dotąd tematu literatury, wobec którego wszystko inne było tylko pretekstem i dodatkiem, futuryści wprowadzili materię jako jedyny motyw godny poezji. Nie duchowe doświadczenia człowieka, lecz fizyczne życie materii — oto, co może prawdziwie i istotnie pasjonować nowoczesnego artystę. „Płyta stalowa — pisał Marinetti — interesuje nas sama przez się, tj. niezrozumiałe i nieludzkie przymierze jej molekułów i elektronów np. w chwili, kiedy stawiają opór uderzającemu pociskowi armatniemu. Gorąco kawałka żelaza lub drzewa roznamiętnia nas bardziej niż uśmiech lub łzy kobiety". Tytus Czyżewski zalecał kochać zamiast kobiet elektryczne maszyny, żenić się z nimi, płodzić dynamo-dzieci, magnetyzować je i kształcić na mechanicznych obywateli. Oczywiście zalecenia i wezwania tego rodzaju koncypowano przede wszystkim z myślą o publiczności, którą należało zaskoczyć, podekscytować, wprawić w osłupiałe zdumienie, ale mimo to istotnie materia miała pozostać uprzywilejowanym tematem nowej poezji. „Nasza współczesna świadomość — czytamy w *Manifeście technicznym* włoskich futurystów — już nie umieszcza człowieka w centrum życia wszechświata. Ból ludzki tyleż jest dla nas interesujący, co ból lampy elektrycznej, która cierpi w spazmatycznych drgawkach i krzyczy najbardziej przejmującym wyrazem koloru". Tak więc przeniknąć istotę tajemniczego życia martwych przedmiotów, odgadnąć poprzez maszynę prawa przyrody, „zbadać — za pośrednictwem przedmiotów na wolności i kapryśnych motorów — oddychanie, wrażliwość i instynkty metali, kamieni, drzewa [...], zastąpić wyczerpaną już psycho-

logię człowieka liryczną obsesją natury" — oto godne zadanie, warte, by mu się bez reszty poświęcić. Należy tylko strzec się naiwnego antropomorfizowania, przypisywania „materii ludzkich uczuć" i dramatów, należy odgadywać raczej różne działające w niej kierunkowe impulsy, „siły sprężające i rozprężające, spajające i rozspajające, szturmy zmasowanych drobin, wiry elektronów".

INTUICJONIZM. Oczywiście poznanie intelektualne byłoby tu operacją najzupełniej chybioną. Cóż powiedzieć może rozum o wewnętrznym życiu kawałka metalu? Czy podobna nieskończoną płynność i dynamiczność życia zamknąć w sztywnych, intelektualnych schematach? Inklinacje futuryzmu zbiegały się w tym punkcie bardzo znamiennie z filozofią Bergsona. Marinetti wyrażał się z nie ukrywaną pogardą i nienawiścią o poznaniu rozumowym, przyznając zdecydowany prymat i wyższość intuicji. Futuryści rosyjscy dążyli do stworzenia języka pozarozumowego. Futuryzm był z samej swej istoty irracjonalny i zawierzający bez zastrzeżeń instynktom. Jedynie „intuicja pozwoli nam usunąć wrogość, która oddziela nasze ciało od metalu motoru". Jedynie na mocy „intuicjonistycznych skojarzeń" poeta może wyrazić nieznane treści.

ESTETYCZNY EKSTREMIZM. Poezja nowej epoki musiała być oryginalna pod każdym względem. Odrzucone przeto zostało kategorycznie dawne, sentymentalne pojęcie natchnienia, tradycyjne pojmowanie piękna i brzydoty, wydano bezkompromisową walkę fantazji i marzycielstwu. W zamian zalecano bardziej jakoby odpowiadający nowoczesności system tworzenia — *a mente fredda,* tj. na zimno, tak jak się rozwiązuje problemat matematyczny. „Zamiast ekstazy — intelekt. Twórczość świadoma i celowa". Zgodnie zaś z przyszłościowym nastawieniem kierunku na czoło wymagań stawianych sztuce wysunięto postulat oryginalności, pomysłowości, wyjątkowości, rzadkości jako podstawowych sprawdzianów rzeczywistego arcydzieła. Oryginalność zaś i wyjątkowość oceniać się miało

i mierzyć ilością zużytej energii mózgowej. Kojarzenie mniej lub więcej różnych pierwiastków i wykrywanie zachodzących pomiędzy nimi, a nie przeczuwanych często związków, stanowić miało zasadnicze zadanie i obowiązek twórcy. Ze względu zaś na to, że jedynie ilość wyładowanej przez artystę energii mózgowej miała być miarodajna przy ocenie wartości dzieła, przeto wolno było poecie posługiwać się „wszelkimi dziwactwami, wszelkimi szaleństwami oraz wszelkimi nielogicznościami". Artyście przysługuje prawo tworzenia z chaosu linii, słów, kolorów, dźwięków, zapachów, ruchów, kształtów, hałasów i wszelakiego rodzaju sensacji zmysłowych nowych zupełnie i nie znanych dotąd całych dziedzin sztuki jako „dowolnych ekspresji poszczególnych idiosynkrazji * jego ustroju mózgowego, współcześnie szalonego i skomplikowanego". Stąd przyznanie w szeregu niezliczonych przejawów psychiki ludzkiej miejsca całkowicie równoprawnego i współrzędnego szaleństwu jako niesłychanie interesującemu „odwróceniu stosunków logicznych", do których żywili futuryści instynktowną i spontaniczną awersję. „Nonsens jest wspaniały — czytamy w dwumiesięczniku prymitywistów *Gga* — przez swą treść nieprzetłumaczalną, która uwypukla naszą twórczą szerokość". Prowadziło to w rezultacie do rozmaitego rodzaju ekstrawagancji, do nadużywania „mocnych" i trywialnych wyrażeń, do posługiwania się bluźnierstwem, aby w ten sposób utwierdzić się w poczuciu własnej absolutnej niezależności od tradycyjnych tematów, postaw i nawyków.

JĘZYK POZAROZUMOWY. Radykalizm estetyczny futuryzmu przejawił się najjaskrawiej w dziedzinie formy. Wrogość wobec tradycji rozciągała się również na skonwencjonalizowany język tradycyjnej poezji, wobec którego poeta futurysta winien był odczuwać nieprzezwyciężoną nienawiść. Nowe treści mogły być wyrażone tylko nowymi słowami i nowymi skoja-

---

* idiosynkrazja (łac. *idiosyncrasia*) — nadwrażliwość na pewne bodźce.

rzeniami słów. Najdalej w tym rewolucjonizowaniu języka poetyckiego posunęli się niektórzy futuryści rosyjscy. Wyszli od doświadczeń kubizmu. Jak kubizm w plastyce dążył do wyeksponowania formy przez usunięcie na plan drugi tematu, tak i poezja powinna dążyć stopniowo, acz konsekwentnie do coraz większego ograniczania dominacji materiału (tj. tematyki życiowej) na rzecz coraz wyraźniejszego obnażania struktur i form. Jak w malarstwie właściwie pojętym chodzi o układy kształtów i barw, a nie o temat, treść i prawdę życiową, tak i w poezji nie fabuła, akcja czy obraz są najważniejsze, lecz swoiste konstruowanie językowych jakości. Nie miało to bynajmniej oznaczać likwidacji sensu, lecz zastąpienie „sensu" w rozumieniu potocznym „sensem" swoistym, poetyckim. Poetyka futuryzmu wychodziła z założenia, że obowiązujący system językowy i gramatyczny doprowadził do zupełnego skostnienia słów, którym na podstawie ogólnie przyjętej umowy i ugody przypisano pewne raz na zawsze ustalone znaczenia. Tego rodzaju system językowy, niesłychanie skonwencjonalizowany, nie może oczywiście nadążyć i podołać wyobraźni i inspiracji poetyckiej. Tymczasem w samych słowach, w samym języku, w najprostszych jego elementach, jak sylaby i głoski, utajone są nieznane, „mistyczne" siły, zdolne wyrazać takie treści, jakich nigdy nie potrafiłby wyrazić umowny, zracjonalizowany żargon codzienności i literatury konwencjonalnej. Ale słowo zdolne jest ujawnić swe rewelacyjne możliwości pod tym tylko warunkiem, że przywróci mu się jego dawną pierwotną samoistność. Należy uwolnić słowa, udręczone i storturowane tyranią myśli, należy stworzyć uniwersalny język pozarozumowy, w którym nie myśl rządziłaby słowami, lecz słowo, dźwięk objawiały nieznaną i rewelacyjną treść. Język przypominający magiczne, niepojęte zaklęcia posiada niesłychaną władzę nad świadomością ludzką i dlatego przysługuje mu takie samo prawo do życia, jak językowi rozumowemu.

„SŁOWA NA WOLNOŚCI". Rewolta językowa futurystów zachodnioeuropejskich usprawiedliwiała owe destrukcyjne zapędy o wiele mniej mistycznie, uzasadniając po prostu generalną wymianę środków wyrazu potrzebami i koniecznościami nowych tematów. Ideałem futuryzmu było tak głębokie wniknięcie w tajemniczą, niepojętą dotąd istotę świata materii i wyrażenie tego świata tak całkowite, by zatarła się zupełnie granica między słowem a rzeczą. Materia jest dynamiczna, zmienna, pełna prężnej, eksplodującej siły — a więc pojęta najzupełniej nowocześnie, nie tyle jako bezwładna masa, ile energia, zgodnie z orzeczeniami fizyki atomistycznej. Żeby oddać w języku poezji tę dynamikę rzeczy, trzeba zdecydowanie odrzucić starą, tradycjonalną, opartą na intelekcie składnię, „ciężką, sztywną, przykutą do ziemi, bez rąk i skrzydeł", trzeba stworzyć nowe, nie istniejące słowa. Podstawowym elementem odnowionego języka i stylu poetyckiego miał być rzeczownik, ponieważ rzeczownik z samej swej istoty najbliższy jest rzeczy. Rzeczowniki uwolnione od przymiotników i zaimków, które hamują dynamizm aktu twórczego, należało kojarzyć i zestawiać na zasadzie analogii możliwie najbardziej odległych, z pominięciem jakichkolwiek związków logicznych, ponieważ logika jest zaprzeczeniem intuicji, a jedynie intuicja może nas przybliżyć do istoty przedmiotu. „Ponieważ wszelki porządek jest wytworem intelektu, należy układać obrazy według maksimum nieporządku". W skrępowaniu literatury prawami logicznego myślenia widział Marinetti główną przeszkodę na drodze postępu sztuki pisarskiej, która na przestrzeni od Homera do d'Annunzia nie ujawniła jakoby żadnych istotnych przeobrażeń. Aby zmienić ten wysoce niezadowalający stan rzeczy, należało uwolnić słowa od tych praw zależności, jakimi spętała je konwencjonalna forma ciągłej, sukcesywnej i progresywnej narracji. „Słowa na wolności" przywrócić miały ekspresji artystycznej pełnię bezpośredniości i niczym nie skrępowanej dynamiczności. W praktyce literackiej takie ustawianie obok siebie rzeczowników w porządku

najzupełniej dowolnym i przypadkowym, poza jakimikolwiek prawidłami logiki i składni, prowadziło bądź do niezwykłego uproszczenia syntaktycznego, bądź też do zwyczajnej niezrozumiałości. Nie przejmowano się tym jednak; „być rozumianym nie jest wcale rzeczą konieczną".

Obok rzeczownika miał być dopuszczalny czasownik, ale tylko wyjątkowo i w formie wyłącznie bezokolicznej, bo jedynie ta forma, wolna od elementu podmiotowego, nie obciążona autorskim „ja", zdolna jest jakoby odtworzyć szał stawania się i oddać ciągłość zjawisk. Natomiast należało bezwzględnie wyeliminować z języka poezji przymiotniki, ponieważ przymiotnik jest przystankiem, rozdziela on niepotrzebnie i ze szkodą dla utworu rzeczowniki, będące głównymi wyznacznikami treści, rozrywa przepływający błyskawicznie potok obrazów i skojarzeń. Radykalnej likwidacji ulec też miały wszystkie przystankowe znaki interpunkcyjne, bo dopiero słowa uwolnione od natrętnych przecinków, pauz, kropek mogą jakoby w całej pełni promieniować na siebie, „krzyżować swoje rozmaite działania magnetyczne zgodnie z nieprzerwanym dynamizmem myśli". Natomiast w miejsce owych znaków rozdzielających należało wprowadzać znaki arytmetyczne jako symbole łączności i powinowactwa — znaki mnożenia, dodawania, równania, a także nuty.

Dużą rolę odgrywać miała w nowej poezji onomatopeja, ponieważ szmer jest wykładnikiem „zderzenia się ciał lotnych i stałych" i tylko dźwięk naśladowczy, nowe, nie istniejące dotąd słowo, wyłowione z ciemnej otchłani żywiołu mowy, może oddać genialnie rzeczy dotąd niewyrażalne — ciężar i zapach przedmiotów, życie wewnętrzne rozpędzonej maszyny, mowę silników i motorów, bieg pociągów i samolotów.

POSTULAT SYMULTANEIZMU. Olbrzymią wagę przywiązywali futuryści do współrzędności zjawisk, do swoistego symultaneizmu rzeczywistości. Rzeczywistość jest niepodzielna i jednoczesna. Wszystko jest w ruchu, każda chwila przechodzi momentalnie w chwilę następną, uchwycenie jakiegokolwiek

zjawiska w stanie spoczynku czy odosobnienia jest właściwie niemożliwością. Zjawiska i przedmioty nakładają się niejako na siebie i mamy wciąż do czynienia nie z przedmiotami w izolacji, lecz z kłębowiskiem zjawisk i rzeczy. Sztuka ową dynamiczność życia i współrzędność czasową winna właśnie odtwarzać. Jeden z teoretyków futurystycznego malarstwa Carlo Carrà pisał w związku z tym postulatem: „Wszystko porusza się, wszystko biegnie, wszystko przekształca się pośpiesznie. Żaden profil nie znajduje się przed nami nieruchomy, lecz ukazuje się i znika bez przerwy. Zważywszy, że obraz przedmiotu zatrzymuje się na siatkówce, przedmioty będące w ruchu pomnażają się i targając się wzajemnie, doznają zniekształcenia. W ten sposób koń, który biegnie, ma nie cztery nogi, lecz dwadzieścia, a ruchy ich są trójkątne". Stąd malarze futuryści zalecali specjalny dobór form „dynamicznych", umożliwiających oddanie kinetyki zjawisk. A więc wyklęto sześcian i piramidę jako formy statyczne, a przeciwstawiono im stożek podstawą zwrócony w górę jako formę „eksplozyjną"; potępiono linię prostą jako martwą na rzecz eliptoidalnej jako wyrażającej ruch; zlikwidowano „apatyczne" kąty proste, przeciwstawiając im kąty ostre jako „formy woli".

Poetyckim ekwiwalentem owego symultaneizmu i dynamizmu zjawisk miało być grupowanie obok siebie rzeczowników o najzupełniej różnych zakresach znaczeń oraz łączenie ich tu i ówdzie owymi znakami arytmetycznymi, które miały sugerować jednoczesność zjawisk i wrażeń. Stłoczenie na niewielkiej przestrzeni poematu lawiny rzeczowników miało oddawać chaos doznań, jakich doświadcza człowiek w każdej minucie. Jedna strona utworu futurystycznego, napisanego takim właśnie sposobem, miała swą intensywnością odpowiadać jakoby setkom stronic poezji i prozy konwencjonalnej.

EKSTRAWAGANCJE TYPOGRAFICZNE. Szał nowatorstwa ogarnął również zewnętrzną formę dzieł futurystycznych. „Główna wartość książki — to format i druk, po nich dopie-

ro — treść". Zalecano przeto odrzucić obowiązującą ortografię i zastąpić ją ortografią uproszczoną i fonetyczną. Przywiązywano duże znaczenie do rytmu, gdyż jest pierwszy i zapładniający. Należało go zatem podkreślać przez niezwykłe rozmieszczanie wyrazów i specjalne ich akcentowanie. Poezja futurystów była poezją wybitnie mówioną, przeznaczoną z samej swej istoty do recytowania, ponieważ w cichym czytaniu niektóre jej walory ulegały zatarciu, stawały się niedostrzegalne. Przywiązywano też dużą wagę do formy typograficznej. Druk miał być tak samo aktywnym i doniosłym eksponentem treści jak słowo. Należało zatem wprowadzać ekscentryczne kombinacje wielkich i małych liter, drukować je na tej samej stronicy różnymi kolorami farby, łamać kolumnę w geometryczne figury, a wszystkie te ekstrawagancje miały podkreślać sens istotny utworu, uwydatniać momenty węzłowe treści, skupiać na nich poprzez działanie optyczne uwagę czytelnika. Jeden z najgłośniejszych nowatorów francuskich, Polak z pochodzenia, Guillaume Apollinaire (Kostrowicki), który miał w swej karierze poetyckiej również epizod futurystyczny, układał wiersze w kształt fontanny, mandoliny, w postać automobilu, rysował z liter zegarki, krawaty i tym podobne akcesoria.

ZESTAWIENIE. Program futuryzmu można by ująć w następujące punkty:

1. Futuryzm miał być bezkompromisową i nieustającą rewoltą przeciw tradycji i dziedzictwu przeszłości jako głównym hamulcom społecznego i artystycznego postępu.

2. Miał być przezwyciężeniem paseizmu literatury dotychczasowej na rzecz aktywizmu, oddającego zawrotne tempo przemian doby współczesnej.

3. Propagował agresywność, kult przemocy i wojny jako jedynego sprawdzianu biologicznych i duchowych wartości człowieka.

4. Był negacją psychologizmu i antropocentryzmu, któ-

rym przeciwstawiał materię i przyrodę nieorganiczną jako jedyne tematy godne nowej poezji.

5. Oznaczał odrzucenie poznania rozumowego na rzecz poznania intuicyjnego.

6. Uznawał oryginalność i wyjątkowość za jedyne kryteria rzeczywistej wartości wytworów sztuki.

7. Postulował stworzenie całkowicie nowego języka poetyckiego, wyzwolonego z normatywnych skrępowań logicznego myślenia i umownej składni;

8. stosowanie nowego typu obrazowania, polegającego na przenikaniu się wzajemnym słów i obrazów w celu oddania dynamizmu i symultaneizmu rzeczywistości;

9. zerwanie z obowiązującymi normami interpunkcji i ortografii, jako hamującymi bezpośredność poetyckiej ekspresji;

10. położenie nacisku na wzmocnioną rytmizację wypowiedzi poetyckiej;

11. wprowadzanie ekscentrycznych innowacji w zakresie formy typograficznej jako dodatkowego współczynnika literackiej wypowiedzi.

DZIAŁANIE I OPOZYCJA. Mimo przewagi haseł negatywistycznych w perspektywie mijającego czasu epizod futurystyczny okazał się jednym z bardzo istotnych i koniecznych komponentów rzeczywistości literackiej XX stulecia. Był szokiem, ale i ożywiającym wstrząsem; obudził literaturę europejską z drętwej senności. Swą permanentną prowokacją uświadomił złożoność i nowość sytuacji cywilizacyjnej, rozsiał nasiona buntu przeciw wszelkim naciskom, i to nie tylko tradycji, ale i teraźniejszości, natury i kultury. Głosił mit człowieka absolutnie wolnego od jakichkolwiek determinant, biologicznych i cywilizacyjnych, ale będącego jednocześnie syntezą najwyższych możliwości, jakie ofiarować może kultura, i wszystkich sił instynktownych, jakie daje pierwotność nie stłumiona i nie przygaszona tresurą. Jego bezwzględna walka z tradycją, choć przybierała niekiedy pozory nihilizmu, na-

rzuciła przecież twórcom okresu obowiązek nieustających poszukiwań nowych i oryginalnych środków ekspresji. Futuryzm wyzwolił pragnienie i odwagę eksperymentu. Jego szczególne wyczulenie na dźwięk i semantykę słowa, poczucie rytmu, oryginalne wyzyskiwanie gwary ludowej nie w celach stylizacyjnych, lecz dla wzbogacenia leksykalnych i wokalnych wartości języka, wszystko to uświadomiło po prostu poetom i pisarzom tamtej epoki, że istniejący i uznany język poezji nie jest systemem raz na zawsze zamkniętym i już do końca wyeksploatowanym, że kryją się w nim jeszcze bogate i nie wyzyskane możliwości i że świadoma praca nad słowem może jeszcze przynieść niezwykle ciekawe i zachęcające rezultaty. Bodaj najtrafniej ocenił osiągnięcia futuryzmu jeden z jego polskich współtwórców, Aleksander Wat: „Najważniejsza jego rola, że łamał w swoim czasie dotychczasowe kanony estetyczne, rozszerzając materiał, zwalczając ekshibicjonizm liryczny, wynajdując ekonomiczne środki ekspresji, a przy tym ciążąc w przeważnej mierze ku ideologii lewicowej — stać się mógł pod wielu względami punktem wyjścia dla polskiej poezji proletariackiej".

Uznając niewątpliwe osiągnięcia kierunku, niepodobna jednocześnie przeoczyć, że program i praktyka futuryzmu okazały się od początku w swych założeniach i propozycjach ideowych i warsztatowych niesłychanie kontrowersyjne, dyskusyjne i prowokujące do zasadniczego sprzeciwu. Ruch od pierwszych wystąpień znalazł się więc istotnie w ogniu gwałtownej i skoncentrowanej opozycji. I tak antyhistoryzm i antytradycjonalizm futuryzmu dopóki zwracały się przeciw formom martwym, przebrzmiałym (a takich nie brak przecież w żadnej epoce), były zupełnie uprawnione i w zasadzie godne poparcia. Ale hałaśliwa agitacja przeciw historii i tradycji bez poczynienia nieodzownych dystynkcji i rozróżnień niosła z sobą niebezpieczeństwo dehumanizacji i cywilizacyjnego nihilizmu. Futuryści zdawali się jak gdyby przeoczać niekiedy fakt przecież skądinąd oczywisty, że cywilizacja i postęp, które ich tak

wysoce fascynowały, rosną zawsze i jedynie z sumowania się i nakładania na siebie usiłowań i zdobyczy całych pokoleń i że w próżni historycznej, na jałowym i nieuprawnym ugorze nic godnego uwagi pojawić by się nigdy nie mogło.

Równie wątpliwej wartości był tak głośno przez futurystów reklamowany antypsychologizm i oczarowanie materią. Można wątpić, czy istnieje dla literatury temat bardziej fascynujący niż blaski i nędze życia ludzkiego i by mogła go zastąpić martwa natura. Ostatecznie sztuka jest wytworem człowieka i dla niego jest przeznaczona, jest próbą zapanowania nad chaosem zjawisk i zamanifestowania wobec świata materii suwerenności człowieka jako istoty świadomej. Wszystko ma jakiś związek z człowiekiem, ponieważ nie może on wyjść poza siebie i wyzwolić się od siebie. Antypsychologizm wydał się ponadto od samego początku szczególnie anachroniczny i absurdalny na gruncie polskim. Zauważono już wówczas, gdy futuryści ogłaszali pierwsze swe manifesty i utwory poetyckie, że teoretycznie rzecz biorąc, można by ostatecznie zrozumieć ową awersję do psychologicznych przerostów w niektórych krajach i literaturach Europy zachodniej, np. we Francji, „w ojczyźnie Racine'a, Moliera, Stendhala i Zoli, w kraju, gdzie przez kilka wieków duszę ludzką rozkładano na krople". Ale w Polsce lansowanie podobnych haseł wydawało się zupełnym nonsensem, ponieważ literatura polska, wiecznie uginająca się pod jarzmem społecznych i narodowych obowiązków, od dawna zaniedbała jednostkę i bardzo nieznacznie poszerzyła obiektywną wiedzę o wewnętrznym życiu człowieka.

Futuryści zafascynowani byli materią i mechanizacją. Ale i ta ich fascynacja przypominała niekiedy jakiś naiwny, infantylny fetyszyzm. Dla Marinettiego maszyna była bóstwem, zniewalającym do bałwochwalczej adoracji. Było to niczym nie usprawiedliwione odwrócenie hierarchii, absolutyzacja wartości, które w istocie podporządkowane być powinny woli i potrzebom człowieka. Podobnie sprowadzanie zadań literatury do biernego reprodukowania chaotycznie rozpętanego ży-

cia było równoznaczne z likwidacją artystycznej wolności i niezależności sztuki i z podporządkowaniem jej anarchicznym i nie kontrolowanym żywiołom rzeczywistości.

Krytyka politycznej lewicy wysuwała obiekcje natury społecznej. Zarzucano futurystom, że mimo rewolucyjnej frazeologii poezja ich nie ujawniała jakiegoś organicznego i wyraźnego związku z życiem i ekonomiczno-socjalną sytuacją autentycznego proletariatu wielkomiejskiego; miasto i ulice, o jakich ta poezja mówiła, to nie miasto wstające o 5 rano, a już o 10 wieczorem układające się do snu, lecz raczej to, co dopiero o 5 rano udaje się na spoczynek. „Spółczesny futuryzm jest dzieckiem ulicy konsumującej, a nie produkującej".

Ale najwięcej bodaj zastrzeżeń wywoływały od początku formalne propozycje futurystycznego programu. Walka z prawami języka była przedsięwzięciem zarówno niecelowym, jak z góry skazanym na niepowodzenie. Poezja, dla której słowo jest jedynym narzędziem przekazu treści, nie może się wyzwolić od przyrodzonych i nie dających się uchylić form egzystencji i funkcjonalizmu języka, jeśli ma osiągnąć cel zamierzony, tzn. nawiązać kontakt z odbiorcą i wywołać pożądany rezonans. Stąd „wyzwalanie" słów i rozbijanie prawideł i konieczności mowy wiodło nieuchronnie do nikąd. Sztuka zawsze była i będzie rygorem, dyscypliną i skupionym rozmysłem. Nie można eliminować świadomości, która formuje amorficzne tworzywo wedle konieczności artystycznego postępowania. Bez kompozycji opartej na logicznych współzależnościach nie ma istotnego i wartościowego wytworu sztuki. I jak niepodobna żadnemu twórcy uwolnić się od praw i dyrektyw logicznego myślenia, które są zarazem immanentnymi prawami literatury, tak nie sposób zneglizować naturalnych konieczności języka, który jest zjawiskiem społecznym, podległym kształtotwórczej działalności jednostki tylko w określonym i ograniczonym zakresie. Toteż z luźnych rzeczowników nie można stworzyć rzeczywistej literatury. Zdanie jest koniecznością słowa. Tylko

zdanie może być terenem istotnych podbojów i zdobyczy literackich. „Bez składni — ostrzegał Peiper — możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata". „Jakikolwiek brak logicznego sensu zawierałby w sobie utwór poety — pisał Żeromski w eseju *Snobizm i postęp* — słowo jego było aktem logicznym, skoro stosowało się do zasad niezłomnych, którym podlega nieświadomie mowa człowiecza. Słowo, umieszczone we właściwym miejscu, w obrębie zdania, zbudowanego należycie, cokolwiek by wyrażało, było ostoją rozumu. Wyrwane ze zdania, jak to czyni Marinetti i jego naśladowcy, jest jak roślina wyrwana z ziemi".

W całej tej futurystycznej „alchemii słowa" roiło się od sprzeczności i więcej w niej było niekiedy fizyki niż estetyki. Futuryści pragnęli odtwarzać dynamikę rzeczywistości i dlatego zalecali używać czasownika jedynie w formie bezokolicznej. Tymczasem bezokolicznik wyraża właśnie nieskończoność trwania, a nie przechodzenie zjawisk jednego w drugie. Futuryści mieli rację, gdy zarzucali literaturze dawniejszej nadużywanie przymiotnika, ale brnęli w bezsens, gdy zalecali jego całkowitą eliminację, ponieważ walor obrazotwórczy określeń przymiotnych jest niezastąpiony. Walkę z ortografią i z zasadami interpunkcji nawet sympatycy i zwolennicy nowatorstwa uznali od początku za oczywiste zubożenie, zwłaszcza wokalnych wartości języka, i za niepoważną bufonadę, obliczoną wyraźnie na epatowanie i wywoływanie taniej sensacji.

Nowatorstwo za wszelką cenę, nie liczące się zupełnie ze społecznym charakterem literatury, prowadziło nieuchronnie do niezrozumialstwa i szarlatanerii. „Kto choćby tylko pobieżnie przejrzał najnowsze polskie wydawnictwa futurystyczne — pisał Karol Irzykowski w artykule polemicznym *Futuryzm a szachy* — odniósł zapewne wrażenie, że z polskiego języka robi się jakieś swojskie esperanto. Są to nowe rozkojarzenia, rozszalenie się etymologiczne zastygłego dotychczas języka — czasem tylko żarciki drukarskie i szczebiot dadaistyczny [...] Próby te są [...] raczej figlami futurystycznymi niż futuryzmem

Ernst Ludwig Kirchner: *Artysta i model* (1907)

świadomym, zakrojonym na wielką skalę. Ale tak samo jak w malarstwie mają one jeden niezawodny skutek: są aspołeczne, niezrozumiałe, indywidualne [...]. Pogłos, który określiliśmy jako warunek wrażenia estetycznego, nie funkcjonuje w tym wypadku, tak jakbyśmy od starych skrzypiec odjęli pudło rezonansowe. Sztuka udaje się na niebezpieczne manowce i im bardziej zajmująca się staje dla filozofa, tym bardziej niepokoić musi się o nią jej odbiorca i miłośnik".

ROZDZIAŁ V

# Imażinizm

GENEALOGIA KIERUNKU. Imażinizm był kierunkiem poetyckim, który pojawił się na terenie Anglii i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej w latach 1909—1917. Jego ojcem duchowym był filozof i estetyk angielski Thomas Ernest Hulme, który w r. 1908 założył w Londynie Klub Literacki, stawiający sobie za cel walkę o przebudowę podstaw sztuki nowoczesnej. Eseje filozoficzne Hulme'a, wydane po latach w zbiorach *Speculations* (*Rozważania,* 1924) i *Notes on Language and Style* (*Uwagi o języku i stylu,* 1929) stały się ewangelią imażinistów. Hulme był zdecydowanym przeciwnikiem sztuki i filozofii romantycznej oraz jej epigonów, widział w tej sztuce ostatnią, dekadencką fazę humanizmu. Jego własna myśl estetyczna była wyraźnie inspirowana z jednej strony przez wybitnego teoretyka symbolizmu francuskiego Remy de Gourmonta, a z drugiej przez najpopularniejszego niewątpliwie w tamtym czasie filozofa europejskiego Henri Bergsona. Otóż zarówno Gourmont, jak Bergson podkreślali z naciskiem, że między uczuciem a logicznym myśleniem nie zachodzi żadna istotna sprzeczność, lecz wręcz przeciwnie, w każdym procesie myślowym zawiera się immanentnie element emocjonalny, a przedstawienia obrazowe są integral-

nym składnikiem czynności rozumowania. Wychodząc z tego rodzaju przesłanek, Hulme odrzucał romantyczną, inspiracyjną i na czystym wzruszeniu bazującą koncepcję sztuki, żądając od poezji takiej samej jasności, pewności i precyzji, jakich się oczekuje od racjonalnych operacji. Poezja przyszłości miała być przeto inspirowana przez matematykę, miała być jak matematyczne równanie, z tą oczywiście różnicą, że nie byłoby to równanie liczb i abstrakcyjnych figur, lecz równanie uczuć i myśli. Hulme odrzucał romantyczny subiektywizm i romantyczną lirykę wyznań, żądał od poetów klasycznej obiektywności. Nowa poezja winna być wedle jego własnego określenia „męska, opanowana, wytworna i pełna życia". Spełnienie tego ideału stanowić miał kierunek poetycki, nazwany przez jego twórców imażinizmem.

IMAŻINIZM W ANGLII I W USA. Początek dał mu w r. 1912 znakomity i głośny później poeta, krytyk i tłumacz północnoamerykański, który większą część swego życia przepędził zresztą w Europie — Ezra Pound. On to wynalazł nazwę dla tej nowej szkoły poetyckiej — *imagism* — (od łac. *imago,* ang. *image* — obraz). Do szkoły tej przystąpili z poetów angielskich Richard Aldington, Frank Stuart Flint, David Herbert Lawrence oraz żona Aldingtona, z pochodzenia Amerykanka, Hilda Doolittle; z poetów amerykańskich, oprócz Pounda, John Gould Fletcher i bardzo aktywna jako teoretyk kierunku Amy Lowell. Duchowy inspirator imażinizmu Hulme napisał jedynie pięć wierszy, które miały być próbą zrealizowania jego poetyckich idei. Ezra Pound opublikował je w r. 1915 jako dodatek do własnego tomu *Ripostes* (*Odpowiedzi*), dając im na pół żartem, pół serio tytuł w określonej sytuacji dość osobliwy i zabawny — *Wydanie zbiorowe dzieł poetyckich T. E. Hulme'a* ( *The Complete Poetical Works of T. E. Hulme*). Otwierający to pięciostronicowe wydanie wiersz *Autumn* (*Jesień*) uchodzi za pierwszy utwór imażinistyczny.

W r. 1913 w czasopiśmie „Poetry" ukazał się pierwszy

program nowej szkoły, napisany przez Pounda przy udziale małżeństwa Aldingtonów. Głównym organem grupy stał się na lat kilka założony w r. 1914 przez Thomasa Stearnsa Eliota „The Egoist", aczkolwiek sam Eliot bezpośrednio z kierunkiem związany nie był. W latach I wojny światowej ukazało się kilka imażinistycznych antologii, wydanych przez Pounda i Amy Lowell — *Des Imagistes* (1914), *Some Imagist Poets* (1915). Żywot grupy oraz inspirowanego przez nią ruchu nie był jednakże długi. W r. 1917 pod wpływem wydarzeń wojennych ruch imażinistów poszedł w rozsypkę, a jego najwybitniejsi przedstawiciele zdobyli rozgłos i pozycję w poezji anglo-amerykańskiej i światowej już poza organizacyjnymi ramami szkoły.

IMAŻINIZM ROSYJSKI. W tymże czasie, gdy ruch imażinistów na swoim terenie rodzimym stawał się z wolna historyczną przeszłością, idee jego ożyły i zaktywizowały się dość niespodzianie na gruncie rewolucyjnej Rosji. W r. 1919 grupa byłych futurystów, złożona z Marienhofa, Iwniewa, Kusikowa i Szerszeniewicza oraz z najwybitniejszego wśród nich, aczkolwiek poprzednio z futuryzmem nie związanego Sergiusza Jesienina, ogłosiła deklarację programową, nawiązującą wyraźnie do tez imażinistów anglo-amerykańskich. Grupa przetrwała przez kilka lat, stanowiąc obok symbolistów, futurystów i tzw. Lewego Frontu Sztuki jeden z głównych nurtów w poezji rosyjskiej w pierwszym dziesięcioleciu porewolucyjnym.

W Polsce imażinizmu jako odrębnej szkoły poetyckiej nie było. Ale zdobycze najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu w poezji światowej stały się tak dalece własnością wspólną całej w ogóle liryki dwudziestowiecznej, że u każdego nieomal z poetów dwudziestolecia, zwłaszcza terminujących w laboratoriach awangardy, ślady oddziaływania estetyki imażinistycznej można by odnaleźć. Najwyraźniej ujawnił się on może w wiejskiej, pejzażowej liryce Piętaka i w symbolizujących wierszach Czechowicza.

POETYKA „CZYSTEGO OBRAZU". Za podstawę poezji przyjmowali imażiniści — zgodnie z nazwą kierunku — tzw. czysty obraz. „Jedynym prawem sztuki — czytamy w deklaracji programowej grupy rosyjskiej — jedyną i niezrównaną metodą jest ukazywanie życia poprzez obraz i rytmikę obrazów". Obraz zaś to realizujący się momentalnie dzięki właściwemu zastosowaniu języka kompleks przedstawieniowy, intelektualny i emocjonalny. Powstawanie kompleksów tego typu w granicach jednej chwili, eksplodowanie obrazów jawiących się błyskawicznie po sobie, wywołuje w czytelniku uczucie nieoczekiwanego wyzwolenia z przestrzennych i czasowych ograniczeń oraz uczucie nagłego wzrostu i wzbogacenia duchowego, jakiego doświadczamy zawsze i tylko wtedy, ilekroć obcujemy z prawdziwie doskonałym wytworem sztuki.

SŁOWO JAKO OBRAZ. Obraz jest nie tylko przedmiotem zmysłowo przez artystę postrzeganym, ale także przez przedmiot wywołanym przeżyciem poety. Te dwa aspekty obrazu, optyczno-zmysłowy i emocjonalno-duchowy winny być wyrażone przez słowo, dokładne i oczyszczone z nalotów konwencjonalnej piękności. Tak pojęte słowo, nie dźwięk, nie symbol, lecz słowo-metafora, słowo-obraz, słowo jako znak i wykładnik określonej treści przedstawieniowej i emocjonalnej, zajmowało w poetyce imażinistów dominującą pozycję. Liryka według Hulme'a nie jest niczym innym, jak mozaiką słów. Eksperymentowanie słowem, docieranie do ostatecznych, a nie wyzyskanych dotąd możliwości ekspresyjnych języka, najdalej posunięta precyzja i staranność rzemiosła poetyckiego zostały uznane za główne przykazanie i dyrektywę imażinistycznej poezji.

Zasadniczą różnicę, zachodzącą między językiem potocznym a językiem poetyckim, upatrywali imażiniści w tym, że w języku potocznym, w którym chodzi jedynie o porozumienie się rozmówców, to dążenie do zrozumiałości, czyli troska o sens wypowiedzi zabija niemal z reguły i doszczętnie obrazowe walory słów. Natomiast w języku poetyckim nad seman-

tyką słowa dominuje obrazowość. „Drogą rozwoju słowa poetyckiego jest pożeranie sensu przez obraz" — pisał Szerszeniewicz. Ponieważ sens słowa mieści się nie tylko w jego rdzeniu, ale i w formie gramatycznej, przeto dozwolone jest, a nawet wskazane ignorować gramatyczne prawidła, łamać świadomie strukturę składniową zdania, aby na tej drodze zniszczenia sensu w potocznym rozumieniu wyzwolić pierwotne obrazowe wartości języka. „Łamiąc gramatykę — pisał Szerszeniewicz w artykule 2×2=5 — niszczymy potencjalną siłę treści, a zachowujemy dawne oddziaływanie obrazu". Aby osiągnąć maksymalną wyrazistość obrazu, poetyka imażinistów zalecała kojarzyć w wyrażeniu metaforycznym najodleglejsze pojęcia i zakresy semantyczne zgodnie „z prawem magicznego przyciągania ciał z dodatnimi i ujemnymi biegunami", wyzyskiwać ekspresyjne walory mowy potocznej, wprowadzać do utworów poetyckich język ulicy, nie cofać się nawet przed użyciem słów brutalnych i wulgarnych, jeśli są konieczne. W każdym zaś razie słowo winno być ścisłe, wierne i adekwatne rzeczy, którą ma wyrażać, nigdy zaś piękne i ozdobne.

RZECZOWOŚĆ I KONCENTRACJA. Dosadność, wyrazistość i konkretność obrazu miały być również zapewnione przez maksymalną rzeczowość i koncentrację, Przedmiot niezależnie od tego, czy chodzi o subiektywne przeżycie duchowe czy obiektywną rzecz, powinien być odtworzony ściśle i dokładnie. W tym celu należało eliminować z utworu wszelkie słowa zbyteczne, wszelkie określenia, wyrazy wiążące i wyjaśniające, ponieważ nadmiar słów szkodzi jasności i precyzji obrazu. Z tych samych przyczyn imażiniści odrzucali wiersz regularny, zastępując go wierszem wolnym i swobodną kadencją zdania, opartą na muzycznym wyczuciu intonacyjnych walorów wypowiedzi językowej. Wiersz wolny miał zapewnić przede wszystkim tak charakterystyczne dla imażinizmu i przezeń postulowane szybkie przechodzenie obrazu w obraz, a poza tym jako oparty na wewnętrznej muzyce słowa i rytmice organicznej, wynikającej z namiętnej emocjonalności wypo-

wiedzenia, wydawał się bardziej w swej ekspresji intymny i wymowny niż wiersz regularny, zbudowany na mechanicznej powtarzalności zgłosek i akcentów. Poeta uległy wobec tradycyjnych konwencji był zmuszony swe niepowtarzalne i jednostkowe przeżycia naginać do powszechnych obiegowych schematów metrycznych, z którymi tradycja poetycka zwykła była kojarzyć określone postawy i przeżycia wewnętrzne. Ale być uległym wobec schematu, to znaczy narzucać przeżyciu obcą mu i nieadekwatną formę. Poeta winien wybierać taki kształt wypowiedzi, taki typ i strukturę wiersza, jakie by mu pozwoliły odnaleźć rytm najwłaściwszy, najidealniej dostosowany i przylegający do jego idei i tematu.

ABSOLUTNA WOLNOŚĆ PRZEDMIOTU. W zakresie tematycznym imażinizm nie nakładał swym wyznawcom żadnych ograniczeń, przyjmował absolutną wolność przedmiotu. Deklarując najściślejszą więź ze współczesnością, program imażinistów podkreślał jednakowoż, że bałwochwalcze zapatrzenie się w maszynę i obsesjonalne opisywanie samolotów i samochodów nie gwarantuje samo przez się artystycznych sukcesów, a z opowiadania o odległej przeszłości nie musi koniecznie powstać kicz literacki. Dlatego w tej samej szkole poetyckiej było miejsce dla różnych i sprzecznych nawet upodobań. Wśród imażinistów rosyjskich linie podziału były szczególnie wyraźne i znamienne. I tak Szerszeniewicz, Iwniew, Marienhof reprezentowali kierunek urbanistyczny, pociągało ich miasto, wielkomiejska ulica, tłum, jego brutalne i prymitywne namiętności. Natomiast elegijny, marzycielski, mistyczno-ludowy i animistyczny Jesienin to wyjątkowo charakterystyczny przedstawiciel kierunku pejzażowo-lirycznego, choć i jemu zdarzały się niekiedy brutalne, pesymistyczne wiersze „chuligańskie".

POWINOWACTWA Z WYBORU. Imażiniści mieli swoje awersje, antypatie, a także wyraźnie określone sentymenty i upodobania. Żywiołową niechęć żywili do romantycznej

i neoromantycznej nastrojowości, a za wzór brali poezję francuskich symbolistów i parnasistów, starożytność klasyczną, obrazową lirykę Chin i Japonii, średniowieczną lirykę prowansalską i poezję balladową. Jeśli zaś idzie o strukturę wierszową, ową według określenia Franka Flinta „bezrymową kadencję", to przyznawali się do długu wdzięczności w stosunku do symbolistów francuskich, głównie Regniera i Gourmonta oraz wielkiego poety amerykańskiego Walta Whitmana.

ZDOBYCZE IMAŻINIZMU. Do pozytywnych postulatów imażinizmu, które weszły niejako do powszechnego kodeksu całej współczesnej liryki światowej, należałoby zaliczyć:

1. Zdecydowane przekreślenie dziedzictwa romantycznego i modernistycznego;

2. przyznanie dominującej roli w strukturze wiersza obrazowi i metaforze poetyckiej;

3. żądanie koncentracji, jasności i precyzji intelektualnej wypowiedzenia;

4. uwolnienie poezji od ograniczeń metru regularnego i ugruntowanie przewagi wiersza wolnego.

Tego rodzaju trwałe, jak się wydaje, osiągnięcia stały się możliwe oczywiście dlatego, że postulaty imażinizmu, jeśli nawet nie zostały w pełni zrealizowane przez jego właściwych przedstawicieli, to przecież zostały podjęte i rozwinięte przez poezję współczesną jako zgodne z jej orientacją i kierunkiem rozwoju.

ROZDZIAŁ VI

# Dadaizm

W r. 1941 krytyk francuski Jean Paulhan wystąpił z twierdzeniem, że wszystkich bez wyjątku prozaików i poetów można by zasadniczo podzielić na dwa podstawowe rodzaje — na terrorystów i na retoryków. Terroryści to pisarze, którzy w każdej epoce występują przeciw szablonom i konwencjom, walczą z intymnością i z wszelkim ekshibicjonistycznym wypowiadaniem siebie, z wyrażaniem i przedstawianiem, jednym słowem z tym wszystkim, co zazwyczaj się określa mianem tradycji i kultury pisarskiej. Aczkolwiek wielu z nich nie czytało może nigdy Bergsona, to przecież wszyscy oni zdają się wywodzić z ducha jego poglądów. Ich dążenie do ocalenia pierwotności i bezpośredniości jest identyczne z bergsonowskim intuicjonizmem i z *élan vital*, a więc z przekonaniem, że prawem życia jest poszukiwanie nowości, że jest ono zaprzeczeniem wszelkich skostniałych i sztywnych formuł, w jakich usiłuje je uwięzić schematyzujące myślenie. Retorycy natomiast to ci, którzy zdają sobie sprawę, że literatura to komunikowanie, to porozumienie, a zatem — język, a więc — tradycja. Wiedzą też oni doskonale, że ceną rozumienia jest zgoda na klisze i konwencje i że tego uniknąć niepodobna. Są to mistrzowie stylu i wymowy, którzy poddają się świado-

mie rygorom, jakie zawsze narzucała sztuka wytwornego mówienia i pięknego pisania. Ich punkt widzenia wydaje się jedynym możliwym do przyjęcia, ponieważ konsekwentne stosowanie terroru równałoby się samobójstwu literatury.

Gdyby tę klasyfikację zastosować do dadaistów, to należałoby ich określić jako najbardziej skrajny, najbardziej radykalny i bezkompromisowy odłam terrorystów, jakich kiedykolwiek widziały dzieje poezji.

GENEZA I ROZWÓJ. Okres aktywności ruchu dadaistycznego przypadł na lata 1916—1924. W trzecim roku I wojny światowej, kiedy po obu walczących stronach wystąpiły już wyraźnie symptomaty znużenia i wyczerpania, gdy waliły się kolejno wszystkie niewzruszone dotychczas prawdy społeczne i moralne i gdy widoczna już była w całej oczywistości absurdalność cywilizacji, prowadzącej do takiego obłędu i szaleństwa, jak wojna, spotkało się w neutralnej Szwajcarii kilku młodych ludzi, którzy jakoś nad podziw szczęśliwie zdołali uniknąć wcielenia do szeregów walczących armii i którzy wbrew całemu światu postanowili na własną rękę zawrzeć „separatystyczny pokój". Głównym manażerem i inicjatorem imprezy był Tristan Tzara (J. Rosenstok), który dnia 8 lutego 1916 r. w Zurychu, na zebraniu w Cafê Terrasse przy współudziale kilku pisarzy i malarzy niemieckich urządził pierwszy wieczór dadaistów. Wtedy to wymyślono nazwę dla ruchu, otwierając na chybił trafił słownik Larousse'a. Pierwsze spojrzenie padło na wyraz *dada*. *Dada* to w języku dziecinnym nazwa zabawki, drewnianego konika. Piętno infantylizmu i dziecinnego rozbawienia miało też istotnie przylgnąć do ruchu.

W lipcu r. 1916 ukazał się pierwszy biuletyn dadaistyczny *Cabaret Voltaire*, a w czasopiśmie „Dada" zaczęły się pojawiać szokujące publiczność manifesty i nie mniej skandaliczne próby poetyckie. Po szeregu hałaśliwych występów, po zakończeniu wojny, niewielka dotąd grupka dadaistów opuściła spokojną i nieco zaściankową, prowincjonalną Szwajcarię, usiłując wy-

płynąć na szersze wody. Powojenny zamęt sprzyjał wszelkiego rodzaju anarchicznym gestom, znajdującym dość łatwo posłuch i popleczników. W latach 1919 do 1921 dadaizm istotnie zdołał przyciągnąć uwagę i na krótko zainteresować jako osobliwa i ekscentryczna nowość. Do ruchu przymknęli nowi ludzie, potworzyły się nowe ogniska i ośrodki. Sam Tzara, główny animator kierunku, wylądował w Paryżu, gdzie zdołał pozyskać dla swej imprezy takich pisarzy i artystów, jak Georges Ribemont-Dessaignes, późniejszy historyk ruchu, Jean Cocteau, jak późniejsi nadrealiści — André Breton, Louis Aragon i Paul Eluard. Grupa ta wydawała czasopismo „Littérature", urządzała wystawy i publiczne wieczory. Przetrwała do r. 1922, po czym się rozpadła na skutek wewnętrznych waśni i sporów.

Silniej i szerzej rozwinął się ruch dadaistyczny w weimarskich Niemczech, gdzie powstały grupy i ośrodki ruchu w Berlinie, w Kolonii i w Hanowerze. Najsilniejsza była grupa berlińska z Ryszardem Huelsenbeckiem i Walterem Mehringiem, wydająca aż dwa literackie pisma — „Dada Club" i „Der Dada". Z wszystkich odłamów najsilniej upolityczniona przechylała się coraz wyraźniej ku politycznej i społecznej lewicy. W grupach pozostałych — kolońskiej (Max Ernst, Hans Arp) i w hanowerskiej (Kurt Schwitters) przeważali plastycy i malarze.

Dadaizm sięgnął też na drugą stronę oceanu. W Nowym Jorku powstała grupa dadaistyczna skupiająca się wokół czasopisma „The Blind Man", w której skład wchodzili również przeważnie malarze i rzeźbiarze — Marcel Duchamp, Man Ray i Hiszpan Francis Picabia.

Dalsze dzieje dadaizmu potoczyły się dwoma nurtami w dwu przeciwnych kierunkach. Cała prawie grupa paryska, a częściowo kolońska i hanowerska przeszły pod sztandary nadrealizmu; grupa berlińska, najbardziej zawsze politycznie aktywna, opowiedziała się zdecydowanie za komunizmem, przechylając się coraz wyraźniej ku pozycjom sztuki i litera-

tury społecznie zaangażowanej. W tym samym kierunku rozwinęła się również ewolucja Aragona i Eluarda, których czekała jeszcze po drodze przygoda nadrealizmu. Niektórzy z najbardziej aktywnych dadaistów znaleźli się z czasem na zupełnym marginesie i bocznym torze, dowodząc najoczywiściej, jak podejrzane i niepoważne były źródła tej literackiej bufonady. Odnosi się to szczególnie do prawodawcy i pierwszego inspiratora, Tristana Tzary. „Enfant terrible" kierunku, w istocie pozbawiony autentycznego talentu, raczej mistyfikator i koniunkturalista, skandalizujący opinię niepoczytalnymi wybrykami, po kilku latach likwidował całą tę przez siebie zaaranżowaną awanturę zrezygnowanym i przekornym machnięciem ręki. „Dada jest unieruchomieniem i wyklucza namiętności. Powiecie, że jest to paradoks, skoro Dada ujawnia się przez czyny gwałtowne. Tak, w jednostkach zarażonych destrukcją reakcje bywają gwałtowne, ale kiedy reakcje te wyczerpią się, pozostanie już tylko obojętność. Zresztą mógłbym z tym samym tonem przekonania dowodzić czegoś wręcz przeciwnego".

W Polsce dadaizmu jako odrębnego kierunku właściwie nie było. Dla narodu dobijającego się orężnie wolności wojna nie była absurdem i Apokalipsą, lecz jedyną i wielką szansą historyczną, jaką stwarzał bieg zdarzeń. W tej sytuacji nie było też i miejsca na nihilizm i anarchistyczne gesty. Przy ówczesnym jednak zamęcie i dezinformacji niektóre ekscentryczności dadaizmu przenikały przecie i do nas pod firmą ekspresjonizmu lub futuryzmu. Określeniami tymi żonglowano wówczas z dużą nonszalancją, bez troski o jakieś subtelniejsze i ściślejsze dystynkcje. Niektóre wystąpienia młodych poetów były widomie wzorowane na analogicznych imprezach dadaistów, którzy mało efektywni w pracy pisarskiej, wyżywali się ochoczo w publicznych ekscesach. W r. 1921 w Paryżu zainscenizowano trybunał literacki, przed którym postawiono w stan oskarżenia znanego pisarza konserwatywnego z nacjonalistycznej prawicy Maurycego Barrésa. Otóż niewątpliwie

z tej to dadaistycznej inspiracji począł się pomysł zorganizowania w Krakowie, bodaj w roku następnym, „powszechnego mityngu w sprawie sztuki". Mityng odbył się w sali Kopernika Uniwersytetu Jagiellońskiego pod hasłami negatywizmu. Wzięli w nim udział m. in. Jan Brzękowski, Józef Edward Dutkiewicz, Julian Przyboś i Jan Alfred Szczepański. Zebranie zamieniło się w wielki akt oskarżenia przeciw całej współczesnej literaturze polskiej, której odmówiono wszelkiej wartości, po czym uchwalono „post twórczy na dwa lata", zobowiązując się solennie powstrzymać w tym okresie od jakiegokolwiek pisania. Jedynym twórcą, w którego technice poetyckiej dałoby się wyśledzić pewne wpływy dadaizmu, był Aleksander Wat. Gorączkowa wizyjność, zupełny rozkład związków logicznych i syntaktycznych między słowami w jego wczesnych wierszach i poematach prozą przypominały w uderzający sposób analogiczne zjawiska w poezji dadaistycznej.

„Wyrazem uszlachetnionego dadaizmu" nazwano też u nas *Słopiewnie* Tuwima, będące próbą stworzenia jakiegoś oryginalnego, subiektywnego języka pozarozumowego, przy pomocy którego mógłby poeta wyrażać swoje indywidualne i niewyrażalne w potocznym, skonwencjonalizowanym języku literatury tradycyjnej treści wewnętrzne.

ANARCHIA I NIHILIZM. Gdyby istotę programu dadaistycznego chcieć sprowadzić do jakiejś najprostszej formuły, to można by powiedzieć, że ideałem tego ruchu była całkowita anarchia i totalny nihilizm. Dadaizm miał być permanentną rewoltą przeciwko sztuce, przeciw moralności, społeczeństwu, kulturze. Ponieważ społeczeństwo i kultura doprowadziły do takiego absurdu, jakim jest wojna, należało zniszczyć jedno i drugie, cofnąć się niejako do pierwszych dni, do pierwotności, do samego początku dziejów stworzenia, o którym marzył niegdyś Jean Jacques Rousseau. Dadaiści prześcignęli go oczywiście w swym nihilistycznym ekstremizmie. Podważyli wszystkie uznawane wartości społeczne, moralne, artystyczne, wychodząc z założenia, że nie tylko nie ma sensu mówić o ich

jakiejś hierarchii, ale że w ogóle są one względne i wątpliwe. Należało zniszczyć wszystkie ideologie, obalić całą tradycję. „Nie chcemy nic wiedzieć, że przed nami istnieli jacykolwiek ludzie" — wołał Tristan Tzara. Nie chcemy nic wiedzieć o przeszłości, odrzucamy ją z całym balastem jej tzw. osiągnięć i zdobyczy, których nie uznajemy i nie przyjmujemy do wiadomości. Dadaizm miał być absolutnym wyzwoleniem z kategorii czasu historycznego, negował przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, proklamował całkowite znieruchomienie, bezwzględną i niewzruszoną obojętność.

TOTALNA WOLNOŚĆ. Podstawową dewizą dadaizmu była zatem absolutna, totalna wolność. „Dość malarzy — czytamy w jednym z dadaistycznych manifestów — dość literatur, dość muzyków, dość rzeźbiarzy, dość religii, dość republikanów, dość monarchistów, dość imperialistów, dość anarchistów, dość socjalistów, dość bolszewików, dość polityków, dość proletariuszy, dość demokratów, dość burżuazji, dość arystokratów, dość wojsk, dość policji, dość ojczyzn, dość wreszcie tych wszystkich idiotyzmów, niech wreszcie nie będzie nic, nie będzie nic, nic, nic.

W ten sposób mamy przynajmniej nadzieję, że nowość, która będzie tym wszystkim, czego już nie chcemy, będzie choć trochę mniej zgniła, mniej egoistyczna, mniej merkantylna, mniej ciemna, mniej idiotycznie groteskowa. Niech żyją konkubiny i konkubiści! Wszyscy członkowie ruchu Dada są prezesami".

Dadaizm dążył zatem do absolutnej niwelacji *, do jakiejś całkowitej *tabula rasa* **, do zrównania wszystkich i wszystkiego — na dnie. Chciał wyzwolić jednostkę od wszelkich krępujących ją dotąd społecznych współzależności, od wszelkich dogmatów, wszelkich praw i formułek, nawet z „niewoli"

---

* niwelacja (franc. *niveler* — zrównywać) — wyrównanie, zniesienie różnic.

** *tabula rasa* (łac.) — czysta, nie zapisana karta, ogołocanie ze wszystkiego.

umysłu, stawiając znak równania między geniuszem a idiotą. „Wszyscy są prezesami".

Środkami propagowania tej nihilistycznej i niwelistycznej ideologii miały być manifesty, wiersze, ulotki, obrazy, rzeźby, przedstawienia teatralne oraz manifestacje publiczne o wyraźnie wywrotowym i destrukcyjnym charakterze. Ponieważ zwolennicy kierunku byli przeważnie artystami i pisarzami, więc z natury rzeczy atakowali przede wszystkim sztukę. I to nie tylko konwencjonalną, akademicką, dziewiętnastowieczną, ale także i tę, na której sami się uczyli — kubizm i futuryzm. Nota bene robili to często przy pomocy środków uderzająco przypominających to właśnie, co zniszczyć i zburzyć usiłowali.

„Czarny humor" odgrywał w tym światoburczym zapamiętaniu szczególną rolę. W Nowym Jorku — przypominał Breton ów „Sturm und Drang-Periode" dadaizmu — Duchamp podpisywał „swoim nazwiskiem reprodukcje Mony Lizy z domalowanymi wąsami", w Kolonii na wystawę Maxa Ernsta wchodziło się i wychodziło przez klozet, w Zurychu Hans Arp przedstawiał „jako struktury przedmioty zgromadzone zgodnie z »prawem przypadku«", w Paryżu Picabia tworzył „»obraz« przybijając do podłogi pustą ramę z naciągniętymi sznurkami", do których miała być przywiązana żywa małpa, a w Hanowerze Kurt Schwitters „zaczął systemem »collage'u« wznosić w swojej pracowni nieokreślony i niemożliwy do skończenia pomnik, na który składał dzień po dniu wszelkiego rodzaju niepotrzebne przedmioty do odpadków kuchennych włącznie".

ODWRÓCENIE WARTOŚCI. Mimo zdecydowanej przewagi w ich programie elementów negatywnych, dadaiści odczuwali przecież potrzebę stworzenia czegoś nowego, oczywiście nie w sensie ponownego poddania się rzeczywistości, co byłoby zdradą główną wobec podstawowych założeń ich doktryny. Nowa sztuka miała egzystować poza wszelką uznawaną dotychczas waloryzacją formalną. I choć mogła się składać z elementów zapożyczonych z konkretnej rzeczywistości życia,

to przecież zespolonych poza jakimikolwiek kanonami konstrukcji i kompozycji. Dadaistów zupełnie nie obchodziły konwencjonalne pojęcia piękna czy brzydoty, logiki i prawdopodobieństwa, porządku, proporcji i hierarchii. Wszystko ustawione było na jednej płaszczyźnie i poziomie. Co więcej, ponieważ mogłoby się zdarzyć, że to, co w potocznym i tradycyjnym rozumieniu uchodzi za „ładne, szlachetne, harmonijne i doskonałe, mogłoby podnieść głowę, przeto należało okazywać specjalne upodobanie w tym, co śmieszne, podłe, wulgarne, niezrównoważone, nieprzewidziane i bezkształtne".

BEZPOŚREDNIOŚĆ I SPONTANICZNOŚĆ. Sztuce tradycyjnej zarzucali dadaiści przede wszystkim nieszczerość, kłamstwo. Stworzone przez nią klisze i konwencje fałszują rzeczywistość i autentyczność wyrazu. Dadaizm pragnął więc oddać splątaną chaotyczność rzeczywistości poprzez swoisty prymitywizm. „Słowo »Dada« wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako równoczesna plątanina dźwięków, barw i rytmów duchowych, które z dnia powszedniego i w całym brutalnym realizmie wiernie przejmuje sztuka dadaistyczna ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche". Chodziło zatem o niczym nie zamąconą bezpośredniość, którą jednak tylko wówczas można osiągnąć, gdy się odrzuci wszelkie normy, wszelkie prawidła. Dada to skasowanie logiki, to zniszczenie wszelkich hierarchii, to likwidacja pamięci, to absolutna wiara w każdy produkt spontaniczności. Jedynie bowiem spontaniczność i bezpośredniość zagwarantować mogą prawdę i autentyzm przekazu. „To, czego chcemy teraz — pisał Tristan Tzara — to samorzutności. Nie dlatego, że jest ona lepszą lub piękniejszą od czego innego, lecz dlatego, że to, co wydobywa się z nas w sposób wolny, bez współudziału idei spekulatywnych, to właśnie nas reprezentuje".

Taka absolutna bezpośredniość wyrazu najidealniej realizuje się w gaworzeniu niemowlęcia. Noworodek nic bowiem nie

Filippo Tommaso Marinetti

Bruno Jasieński

Anatol Stern

Tristan Tzara
(rys. Bellmer)

wie o żadnym języku i gramatycznych normach, nie ma pojęcia, że istnieje jakaś estetyka i hierarchia wartości. Jego umysł jest jeszcze na tyle świeży, że nie deformuje spontanicznych odruchów zadowolenia czy przykrości. Dadaizm, który nie wierzył w sztukę w tym jej kształcie i formach, jakie jej nadała kultura, usiłował sprowadzić ją do gaworzenia, do dziecinnej paplaniny o niczym, spodziewając się wyzwolić poprzez spontaniczność wyrazu wszystkie najgłębsze i pierwotne siły ludzkiej natury.

DADAIZM W MUZYCE I W MALARSTWIE. Dadaizm nie był wyłącznie techniką literacką. Podobnie jak większość nowatorskich kierunków XX w. eksponował swe „osiągnięcia" na terenie poezji, muzyki i sztuk plastycznych. W muzyce objawił się w formie tzw. bruityzmu, znanego już zresztą futurystom, tzn. w technice maksymalnie wiernego zapisywania wszystkich akustycznych odgłosów rzeczywistości w tym ich symultaneizmie, w jakim docierają one do świadomości ludzkiej. Ponieważ w owej „harmonii świata" nie tyle dźwięki przeważają, ile najrozmaitszego rodzaju szmery, trzaski, hałasy, przeto należało stworzyć nowe instrumenty, które by ową akustykę wiernie zdołały odtworzyć. Aspiracje tego rodzaju doprowadziły z czasem do powstania wspomnianej już poprzednio muzyki konkretnej.

W malarstwie walka z tradycją w połączeniu z dążeniem do maksymalnej bezpośredniości i szczerości wyrazu doprowadziły do stworzenia swoistej techniki tzw. *collage'u*, polegającej na jak gdyby nakładaniu się i naklejaniu na siebie w jednym obrazie różnych i sprzecznych stylów. Robili to zwłaszcza Schwitters i Picasso. Obalenie ideału sztuki jako monumentu o stylowej jednolitości i jako wyrazu niepowtarzalnej osobowości twórczej, kompromitowanie konwencjonalnych środków ekspresji przez świadome i forsowne mieszanie różnych technik malarskich bez najmniejszego wyboru miało być protestem przeciw panującemu w dawnej sztuce kultowi indywidualności, hedonizmowi i estetyzmowi. Picasso malował

każdy obraz tak, jakby po raz pierwszy odkrywał sztukę malowania.

DADAISTYCZNY BEŁKOT. W poezji idea bezpośredniości i spontaniczności wyrazu prowadziła do odrzucenia wszelkiej intelektualnej kontroli, do naiwności i prymitywizmu istotnie przypominającego gaworzenie noworodka lub bełkot niemowy, do odrzucenia rygorów składni, uwolnienia słów od obciążeń znaczeniowych i kojarzenia ich dowolnie bez względu na sens. Słowo pojmowali dadaiści jako czysty kompleks dźwiękowy (wolny nawet od wartości naśladowczych, onomatopeicznych), po prostu jako rzecz całkowicie uniezależnioną od swego umownego znaczenia. Świadome gromadzenie nonsensów odgrywało w tej poezji olbrzymią rolę. Tristan Tzara dawał taką np. receptę na tworzenie poematów: „Włóżcie słowa do kapelusza, wyciągnijcie na chybił trafił, otrzymacie poemat dada". Zamiast kapelusza można używać nożyczek, można wycinać z gazety dowolne wyrazy i z ich przypadkowego układu tworzyć poetyckie „arcydzieła". Wynikający z takiej metody bełkot miał być swoistego rodzaju protestem przeciw obłędowi świata. Na wojnę i jej skutki odpowiadali dadaiści stekiem nonsensów, ponieważ ów obłąkany świat na nic innego w ich mniemaniu nie zasługiwał. Bełkot miał też wyrażać nihilistyczne przekonanie, że w istocie nic sensownego nie da się powiedzieć ani o człowieku, ani o świecie.

Szokująca niezwykłość i dziwaczność miała zatem obnażać istotną prawdę. „Chciałbym pisać — wołał Tzara — brutalnie, sztyletem, bezpośrednio na nagim ciele świata wężów, nieprzeźroczystych i ciężkich słów, pisać historie, od których żaru oślepliby ci, którzy by się za bardzo zbliżyli do tego ogniska nieszczęścia, pisać żrącym kwasem nigdy jeszcze nie stosowanym do potrzeb życia umysłowego".

Tym namiętnym wyznaniom nie towarzyszyła, niestety, choćby do pewnego stopnia współmierna twórczość. Poematy dadaistów nie miały w sobie nic z wielkich anarchicznych gestów, sprawiały raczej wrażenie komicznej i niepoważnej błazenady.

Było to również zgodne z generalną postawą dadaistów. Jeśli życie jest absurdem, to świadomość jego bezsensu nie musi nieuchronnie prowadzić do rozpaczy i pesymizmu. Pustkę życia zapełnić można zabawą, maskaradą, wiecznym, nieustającym karnawałem, furią prowokującej wesołości. W świecie, w którym wszelkie działanie, nawet działanie artystyczne pozbawione jest celu, pozostaje jako jedyny żywioł, któremu warto się oddać, żywioł frenetycznej, niczym nie ograniczonej w swej fantastycznej pomysłowości zabawy.

BILANS REWOLTY DADAISTYCZNEJ. Osiągnięcia twórcze dadaizmu były zatem znikome, dadaizm nie stworzył, bo stworzyć nie mógł, żadnych dzieł wybitnych. Uniemożliwiała to po prostu jego poetyka. Był w rozwoju literatury najnowszej tylko epizodem nihilistycznym, był przygodą i prowokacją, a nie konstruktywnym, stabilizującym programem. Ale swą totalną negacją uświadomił stan kryzysu i niepokoju. Oczywiście, negacja nigdy nie może rokować długiej egzystencji; ruch wypalił się szybko, ale stworzywszy pustkę, uprzątnął drogi dalszym poszukiwaniom. Bez dadaizmu nie byłoby, być może, nadrealizmu, z wszystkimi jego konsekwencjami, które trwają do dzisiaj. Wszak większość najwybitniejszych nadrealistów miała w swej historii epizod dadaistyczny. Ale na tej pobudzającej roli wyczerpuje się właściwie znaczenie dadaistycznej awantury. Sam program i nieliczne dokonania były oczywistą pomyłką. Kojarzenie słów przy jednoczesnym ignorowaniu zawartości treściowej nie jest zdolne powołać do życia żadnej nowej rzeczywistości ani otworzyć szerokich, rozległych horyzontów. „»Poematy« dadaistyczne — słusznie stwierdzał Przyboś — mogłaby wybierać i składać papuga kataryniarza [...]. Z obracania mechanicznego młynka do słów nic artystycznego" powstać nie może. Wyobraźnia ludzka nudzi się nonsensem, bo nie dostarcza jej żadnego pokarmu. Słowa choćby najbardziej dźwiękowo atrakcyjnie i oryginalnie zestawione, ale pozbawione znaczenia i nie tworzące żadnych sensownych układów treści, nie mogą dostąpić rangi wypo-

wiedzi poetyckiej, są tylko i wyłącznie bełkotliwym i usypiającym szmerem głosek. Dopiero wówczas gdy owe dźwięki osiągną status słowa w ścisłym znaczeniu, tzn. kiedy dźwięk wzbogaci się o przynależne mu znaczenie, a słowa zwiążą się w zdania, dopiero wówczas może się począć literatura.

ROZDZIAŁ VII

# Nadrealizm

PRZESŁANKI GENEALOGICZNE. Nihilizm dadaistów zniechęcił bardzo szybko nawet tych poetów, którzy początkowo sprzymierzyli się z ruchem zainicjowanym przez Tzarę. Jednym z pierwszych „zbuntowanych" był André Breton. Tkwiąc jeszcze formalnie w szeregach ruchu, Breton szukał jakiejś pozytywnej alternatywy, jakiejś konstruktywnej zasady nowej, integralnej poezji, która byłaby w niczym niepodobna do liryki konwencjonalnej, ale jednocześnie odżegnałaby się stanowczo od dadaistycznego bełkotu. Pomocne okazały mu się w tym poszukiwaniu jego studia lekarskie. Medycyna pchnęła go do lektury dzieł Zygmunta Freuda, którego zresztą poznał osobiście w r. 1921 w Wiedniu. Freud objawił mu rozległe i nie zbadane dotąd obszary podświadomości. Breton przyszedł rychło do przekonania, że w oparciu o odkrycia psychoanalityków można by stworzyć poezję właśnie integralną, tj. całkowicie wolną od jakiejkolwiek presji zewnętrznej, poezję alogiczną, somnambuliczną, halucynacyjną, wydobytą z głębin snu czy półsnu zgodnie z teorią Junga, wedle której poezja powstaje z impulsu ciemnych prawizji, dla których poeta jest tylko medium, jakby stacją przekaźnikową. Poezję taką określił Breton nazwą *surréalisme* — nadrealizm.

POPRZEDNICY. Określenie wbrew pozorom nie było czymś absolutnie nowym. Jeden z najciekawszych, a mało znanych romantyków francuskich, Gérard de Nerval, zwykł był opowiadać o pewnym bardzo charakterystycznym i osobliwym gatunku gawędziarzy, którzy tak dalece przejmują się wytworami swej wyobraźni, że się po prostu z nimi identyfikują. Otóż jeden z owych genialnych bajarzy tak niesłychanie sugestywnie opowiadał pewnego razu o swym zgilotynowaniu w czasie rewolucji francuskiej, że słuchacze, przejęci do głębi niebywałą sugestywnością jego narracji, skłonni byli zastanawiać się niemal na serio, jakim sposobem ów zgilotynowany jakoby fenomenalny anegdociarz „zdołał sobie przyprawić z powrotem głowę". Ten stan absolutnej identyfikacji marzenia z rzeczywistością, całkowitego zatarcia między nimi przedziałów, określał Nerval nazwą marzenia supernaturalistycznego.

Określenia *surnaturalisme* użył w szereg lat po Nervalu Baudelaire, nazywając tak sztukę, która odrealnia rzeczy i której niepodobna oceniać według potocznej miary. I wreszcie Apollinaire użył znowuż tej nazwy w r. 1908 w prozie poetyckiej *Onirocritique*. Tytuł podnosił pojęcie snu do rangi terminu naukowego w analogii do późnoantycznej *Księgi snów* (*Oneirokritika*) niejakiego Artemidora. Utwór Apollinaire'a składał się z irrealnych obrazów, które następowały po sobie zupełnie dowolnie i bez związku. Wszystko było w tym poemacie absurdalne jak w śnie, a więc nadrealne. W r. 1917 Apollinaire przychylił się ostatecznie ku przyjęciu w miejsce terminu *surnaturalisme* określenia *surréalisme*, nadrealizm, jako ściślej odpowiadającego istocie rzeczy. Breton przyjął zatem słowo znane, ale dał mu rozległą podbudowę teoretyczną, rozwinął w przemyślany gruntownie system.

POCZĄTKI I ROZWÓJ. Za pierwszy tekst nadrealistyczny uważa się powszechnie w historii kierunku utwór pt. *Les Champs Magnêtiques* (*Pola magnetyczne*), napisany do spółki przez Bretona i Filipa Soupault, a opublikowany już w r. 1921

w dadaistycznym czasopiśmie „Littérature". W r. 1924 ogłosił Breton swój pierwszy *Manifest nadrealizmu* jako program nowej szkoły, składającej się przeważnie z byłych dadaistów, a więc samego Bretona, wspomnianego Soupault, Aragona, Eluarda, Ribemonta i kilku młodszych. Z czasem do współpracy z ruchem zdołał Breton przyciągnąć z osobistości głośniejszych i trwalej zapisanych w annałach sztuki XX stulecia Giorgia Chirico, Maxa Ernsta, Juana Miró i przelotnie Pabla Picasso.

Organem nadrealistów było czasopismo „La Révolution Surréaliste", wychodzące w latach 1924—1929. Jak wszystkie czasopisma nowatorów ukazywało się ono bardzo nieregularnie, w ciągu sześciu lat wydano zaledwie 12 numerów. W latach późniejszych w związku z radykalizacją społeczną niektórych członków ruchu powstało czasopismo „Le Surréalisme au Service de la Révolution", którego ukazało się również zaledwie 6 numerów.

Pierwszy manifest z r. 1924 był bardzo ogólnikowy jak każdy program nie zweryfikowany jeszcze i nie sprawdzony w praktyce twórczej. Ale w latach następnych rozwinęli nadrealiści bardzo ożywioną działalność „eksperymentalną", która miała dostarczyć materiałów do ściślejszego sprecyzowania tez programowych kierunku. Owe „zabawy nadrealistyczne" — jak je określano — przypominały bardzo żywo seanse spirytystyczne. Schodzono się razem, aby wspólnie wywoływać odpowiednią atmosferę, sprzyjającą powstawaniu stanów sennych i podświadomych, które następnie poetycko eksplorowano w formie ścisłych zapisów. Otóż dopiero owe seanse poetyckie pozwoliły jakoby głębiej zrozumieć istotę tajemniczej dziedziny, którą nadrealiści obrali sobie za główny przedmiot swych zaciekawień, i dostarczyły materiału do drugiego manifestu, opublikowanego przez Bretona w r. 1930.

W latach bezpośrednio wyprzedzających II wojnę światową ruchem nadrealistów wstrząsały ustawiczne rozłamy głównie na tle polityczno-społecznym i na tle opozycji wobec zbyt

apodyktycznego i autorytatywnego charakteru Bretona. Gdy część popleczników ruchu z Aragonem i Eluardem na czele przeszła ostatecznie pod sztandary partii komunistycznej, Breton przeciwnie, aczkolwiek początkowo był jej gorliwym sympatykiem, zerwał z nią kontakty, a osiedliwszy się tuż przed wojną w Meksyku, zbliżył się ideowo do koncepcji politycznych Trockiego. W r. 1941 wyjechał do Nowego Jorku, gdzie założył i redagował pismo surrealistyczne „V. V. V." Po powrocie do Francji w r. 1947 zorganizował tu jeszcze drugą międzynarodową wystawę nadrealistów, ale pobudzić ruchu do nowego życia nie zdołał. W zmienionych warunkach powojennych nie było ochotników do kontynuowania imprezy, która wraz z zapadnięciem się dawnego świata stawała się również jako zjawisko artystyczne fragmentem minionej bezpowrotnie przeszłości.

ODGŁOSY POLSKIE. Literatura polska nie przeżyła tak głębokiego zaangażowania się w przygodę nadrealistyczną, jak to wydarzyło się Europie zachodniej. Przyczyn tego oporu można by się dopatrzeć z jednej strony w tym, że nadrealizm był reakcją na przesyt racjonalizmem, a o przesycie tego rodzaju w kraju cywilizacyjnie zapóźnionym mowy być nie mogło, z drugiej zaś strony nadrealizm stał się na Zachodzie ekscytującą nowością właśnie wtedy, gdy w Polsce, po pierwszych latach zamętu i dość chaotycznego eksperymentowania, okrzepła i ustaliła się jako główna siła opozycyjna w stosunku do tradycyjnych nurtów poetyckich awangarda krakowska. Założenia zaś teoretyczne poetyki awangardowej były w rzeczywistości nie do pogodzenia z koncepcjami Bretona. Mimo to konkretne rezultaty działalności obu kierunków, wychodzących z odmiennych zasadniczo założeń, były niejednokrotnie bardzo sobie bliskie i dość podobne. Niektórzy przedstawiciele awangardy polskiej chętnie eksploatowali tzw. stany podświadome, a wiersze oparte na szerokim stosowaniu elipsy czy tzw. myślenia metaforycznego przypominały w niejednym niektóre produkty surrealistycznego pisarstwa automatycznego.

Najbliższy nadrealistom był bodaj wczesny Ważyk, chętnie tworzący na zasadzie wolnych skojarzeń, a także Wat. Silne związki z nadrealizmem wykazywał również Brzękowski, eksplorujący w swych utworach w szerokim zakresie dziedzinę marzeń sennych z ich kapryśnym i wieloznacznym mechanizmem, aczkolwiek usiłował je pogodzić z rygoryzmem „Zwrotnicy". Podobnie u wielu poetów młodszej generacji — Czechowicza, Zagórskiego, Miłosza, Gałczyńskiego i innych — w rozkojarzeniach obrazowania i w kompozycji można by odnaleźć wyraźne ślady oddziaływania antyracjonalistycznej poetyki nadrealizmu.

Niektórzy krytycy i poeci, jak Mieczysław Jastrun, wskazywali na bardzo odległe koligacje tego prądu tak na pozór niesłychanie rewolucyjnego. Zresztą sam Breton w rzędzie poprzedników surrealizmu wymieniał Heraklita, Novalisa, Lautréamonta, markiza de Sade, Baudelaire'a, Rimbauda, Dostojewskiego, Einsteina, Heisenberga i Freuda. Krytycy polscy dorzucali przede wszystkim nazwisko Słowackiego. Jego *Samuel Zborowski,* dziejący się w wymiarze snów i halucynacji, może być nie bez podstaw poczytany za dramat nadrealistyczny. „Ostatnie liryki Słowackiego — pisał Jastrun — utkane ze snu i widzeń nieskoordynowanych, można również uznać za prekursorskie. Także światotwórcze koncepcje tego poety, wizje *Genezis z Ducha.* Napisane w jednym z głównych języków Europy byłyby nie mniej znane od wizji Lautréamonta". Można by tu wreszcie dorzucić nazwisko Przybyszewskiego, który przy całej różnicy terminologii w swych literackich penetracjach tajemniczych pokładów i głębin „nagiej duszy" mógłby być poczytany za dalekiego prekursora surrealizmu.

W POSZUKIWANIU AUTENTYCZNOŚCI. Nadrealizm nie był bufonadą w stylu dadaistycznym; chciał być w intencji twórców tego ruchu próbą poznania i określenia losu człowieka, przeznaczenia i sensu życia w świecie współczesnym. U podstaw filozofii i poetyki nadrealizmu kryło się przekonanie o wciąż pogłębiającej się dezyntegracji świata, uwikłanego

w nieprzezwyciężalnych sprzecznościach, o społecznej i duchowej alienacji człowieka. Breton wielekroć to podkreślał, że pomiędzy człowiekiem a naturą stanęła jakaś przegroda nie do przebycia, która nie pozwala mu jej poznać, zrozumieć, zbliżyć się do istoty rzeczywistości. Konwencje i nawyki społeczne uczyniły nas niewolnikami działań, myśli i postępków, którym poświęcamy nasze całe istnienie, nie wiedząc po co i na co. Człowiek postępuje tak, jak postępować wypada, jak jest powszechnie przyjęte, ale ma niejednokrotnie świadomość, że to jego działanie jest w istocie absurdem.

Ale nie tylko usankcjonowany powszechną umową ład i porządek społeczny wydaje się wątpliwej wartości; zawodzi również nauka, tak zawsze zdawałoby się obiektywna i tak godna tego, aby jej bez reszty zaufać. Tymczasem sztywny, schematyczny, skonwencjonalizowany język enuncjacji naukowych ukazuje nam równie konwencjonalny i schematyczny obraz rzeczywistości, obraz powierzchowny i jednostronny, niesłychanie daleki od autentycznego wyglądu rzeczy. Nie lepiej jest ze sztuką i literaturą. Ile razy artysta usiłuje ujawnić najgłębsze treści swoich wewnętrznych doświadczeń, tylekroć napotyka na opór tego bezdusznego tworzywa, które służy mu za środek i narzędzie wypowiedzenia. Musi się chcąc nie chcąc poddać bezsensownym normom języka, chociaż wie doskonale, że „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". Tak więc udziałem każdego artysty jest tragiczna świadomość, że cokolwiek by powiedział i jak by powiedział, będzie to zawsze w stosunku do intencji niedoskonałe, błąkające się na granicy pozorów, kłamstwa i fałszu. Celem i ambicją nadrealizmu było odkrycie takich zasad poznania i twórczości, które pozwoliłyby przezwyciężyć sprzeczności świata, dotrzeć do jego wewnętrznej, tajemniczej istoty, uświadomić właściwy sens i znaczenie ludzkiej egzystencji oraz uwolnić poezję i wyobraźnię artystyczną od presji i tyranii estetycznych konwenansów w celu przywrócenia twórczej działalności człowieka cech autentyzmu.

EGZALTACJA WOLNOŚCI. Nadrealizm łączył poczucie tragizmu epoki i bezsensu ludzkiego istnienia w tych warunkach, w jakich świat się znajduje, z egzaltacją wolności. „Jedynie słowo wolność podnieca mnie jeszcze" — pisał Breton w swoim manifeście. Filozofia i etyka nadrealistów to filozofia i etyka „pierwotnej kondycji człowieka", stawiająca „bezpośrednie życie", tzn. życie wolne i uległe jedynie „wobec sił pożądania, marzenia i miłości ponad przymusem, kłamstwami i konwencjami świata".

ANTYRACJONALIZM I ANTYREALIZM. Bunt przeciw kłamstwu świata sprowadzał się przede wszystkim do kategorycznej opozycji wobec skrępowań i ograniczeń racjonalizmu. Nadrealizm w życiu i w sztuce miał być wyzwoleniem z zacieśnień i otamowań naszej wiedzy o świecie. Intelekt i inspirowany przezeń realizm artystyczny były dla Bretona synonimami wulgarnej przeciętności, nienawiści i płaskiej zarozumiałości, przeciwnej wszelkiemu rzeczywistemu wzlotowi duchowemu, moralnemu i artystycznemu. Żyjemy pod władzą logiki i dlatego nasze poznanie jest tak niesłychanie ograniczone. „Kręci się ono w ciasnej klatce, z której coraz trudniej je wyprowadzić". Potępia się bezapelacyjnie wszystko, co wydaje się niezgodne z pospolitym i powszechnym mniemaniem. W ten sposób całe olbrzymie dziedziny rzeczywistości istnieją poza granicami zainteresowań człowieka z oczywistą szkodą dla jego wiedzy i znajomości życia i świata. Ten to właśnie stan rzeczy tłumaczy ową zdumiewającą popularność u współczesnych czytelników gatunku powieści, tej płaskiej prozy, pozbawionej ambicji, schlebiającej najbardziej wulgarnym i pospolitym gustom, pisanej ohydnym stylem informacyjnym, przy pomocy którego producenci owych pseudoliterackich wytworów usiłują przekazać czytelnikom, najzupełniej zbytecznie, możliwie jak najwięcej swoich małych spostrzeżeń, które w istocie nikogo nic a nic nie obchodzą. Wszystko jest w takiej powieści z góry dane i do przewidzenia — kolor włosów, nazwisko, koleje życia, akcje i reakcje

uroczo przewidziane, których nic udaremnić nie może. „Jest to partia szachów, która nie interesuje mnie zgoła" — pisał pogardliwie Breton. Na szczęście „pozostawiono mi [...] dyskretną możliwość zamknięcia książki, czego nie omieszkuję robić w okolicy pierwszej strony". Tak więc błąd sztuki dotychczasowej krył się według Bretona w szukaniu modeli w świecie zewnętrznym. „Wrażliwość ludzka może oczywiście przedmiotowi o najbardziej wulgarnej aparycji nadać nieoczekiwaną dynstynkcję, ale posługiwać się magiczną zdolnością wyobrażania plastycznego, jaką niektórzy posiadają, do konserwowania czy potęgowania tego, co i bez niej by istniało, to lichy z niej robić użytek. Jest w tym niewybaczalna rezygnacja". Przeto „jedno z dwojga [...], sztuka [...] poszuka sobie modelu czysto wewnętrznego, albo sztuką w ogóle nie będzie".

WYZWOLENIE WYOBRAŹNI. Jedynym wyjściem z tego kłamstwa, banału i nudy świata jest więc wyzwolenie imaginacji. Nowa sztuka powinna wyrażać rzeczywiste funkcjonowanie myśli poza wszelką kontrolą sprawowaną przez rozum. Nadrealizm miał się opierać na niezachwianym zaufaniu do wszechpotęgi marzenia i na niezłomnym przeświadczeniu o absolutnie doskonałej, z niczym nieporównywalnej wyższości swobodnych skojarzeń nad nieugiętą prawidłowością logicznych sylogizmów. Poemat nadrealistyczny, uwolniony od rządzących poezją mechanizmów psychicznych, miał spontanicznie notować „przejściowe i nieuchwytne stany wewnętrzne, nie poddające się analizie i konwencjonalnym ujęciom — sny, halucynacje, błyski, krzyki, ekstazy, żywe strzępy myśli i uczuć, wyrwane z chaosu krótkotrwałych doznań, niejasne marginesy, mrące na obwodach świadomości". W imię wyobraźni Breton był skłonny ponad rozsądek i trzeźwość wynieść nawet obłąkane urojenia i złudzenia szaleńców. Podejrzewał, że muszą być one dla nich źródłem nieskończonej pociechy i satysfakcji. Zazdrościł im. „Ach, zwierzenia obłąkanych — spędziłbym życie na ich prowokowaniu". A zresztą jakżeż niepewną jest

granica między szaleństwem a normą i jakże często ci, którzy uchodzą za szaleńców, „zawdzięczają swe odosobnienie jedynie bardzo niewielkiej ilości aktów prawnie nagannych". I oto gdyby aktów tych nie było, prawa tych ludzi do wolności nikt nigdy podważyć i zakwestionować by nie mógł. Czyż nie uważano za szalonych Kolumba i towarzyszy, kiedy wybierali się odkrywać nieznane światy? „I spójrzcie, to szaleństwo przybrało ciało i trwanie".

HUMOR BEZ WESOŁOŚCI. Wiązał się z tym swoisty, na absurdzie, nonsensie i grotesce budowany humor nadrealizmu. Według Bretona tylko absurd zawiera w sobie potencję poetycką. Swoistą manifestacją absurdu jest właśnie deformacja w formie groteski i „czarny humor". Jest to humor bez wesołości. Świat groteskowo zdeformowany i odczłowieczony nie wyzwala śmiechu, lecz uczucie dziwności. Teorię „humoryzmu" surrealistycznego dał Gómez de la Serna: „«Humor» rozbija rzeczywistość, w której odnajduje nieprawdopodobne i kojarzy rozdzielone czasy i rzeczy; wszystko, co istnieje, czyni obcym; rozrywa niebo i ukazuje potworne morze pustki; staje się wyrazem rozdźwięku między człowiekiem a światem; jest królem tego, co nie istnieje".

REWIZJA KONWENCJONALNYCH KATEGORII RZECZYWISTOŚCI. Zakwestionowanie autorytetu myśli prowadziło do odrzucenia wszystkich konwencjonalnych kategorii opisu świata — przyczynowości, hierarchii zjawisk, czasu i przestrzeni. Pojęcie przyczynowości uznane zostało za fikcyjne i fałszywe. Nie ma żadnych przyczyn i żadnych skutków, ponieważ wszystko zależy nie od własnej struktury, ale od naszej podmiotowej oceny. Siłę kwalifikującą ma tylko ludzka świadomość. Nie wiemy, jak jest w rzeczywistości. Rzeczywiste jest nasze widzenie.

Nie ma też żadnej bezwzględnej hierarchii ważności, co więcej, gdyby się nawet przyjęło, jak to się często zdarza, że hierarchia taka rzeczywiście istnieje i obowiązuje, to byłaby

ona grobem dla sztuki. „To, co jest ważne w życiu, może być w sztuce niewarte jednego spojrzenia".

Podobnie czas i jego aspekty — przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, to w pojęciu nadrealistów kategorie gramatyczne, którym nie odpowiada żaden obiektywny i stwierdzony stan rzeczy. Wprowadzono je, aby łatwiej orientować się i widzieć świat, łatwiej, ale nie dokładniej, bo fikcyjność tych kategorii prowadzi nieuchronnie do odkształcenia przedmiotu. Przeszłość jest równoznaczna z teraźniejszością i przyszłością, zjawiska czasowo odległe sprowadzają się w istocie do jednego momentu.

I wreszcie przestrzeń. W poetyce nadrealizmu traci ona zupełnie swoją spójność i normalny porządek swych wymiarów. W jednym zdaniu wyobraźnia przerzuca się z przedmiotu na przedmiot, każda rzecz jest równocześnie i tu i tam, wszystko zbiega się i przecina na wspólnej płaszczyźnie świadomości.

RZECZYWISTOŚĆ NADREALNA. Rzeczywistość oglądana poprzez projekcję rozumu, określona przy pomocy umownych kategorii, została zatem definitywnie odrzucona jako fałszywa i niewystarczalna. Podstawowym przeżyciem nadrealistów stało się odkrycie drugiej rzeczywistości, która jest z empirią nierozerwalnie splątana, ale jednocześnie tak odmienna, że nic pozytywnego powiedzieć o niej niepodobna. Wedrzeć się w jej niepokojącą i zagadkową egzystencję możemy tylko niekiedy, w wyjątkowych momentach. Nadrealistom pomogła w tej penetracji nieznanego psychoanaliza. Breton studiował Freuda i był pod wyraźnym jego urokiem. Uważał, że sztuka powinna być wdzięczna Freudowi za „wyprowadzenie na światło dzienne części świata psychicznego" — według opinii Bretona — stanowczo najważniejszej, a o którą przestano się już troszczyć. W odkryciu przez psychoanalizę rzeczywistości snów i rzeczywistości podświadomego dostrzegał Breton wielką szansę dla wyobraźni; „wyobraźnia znajduje się być może w momencie odzyskania swych praw". Życie ludzkie przełamuje się na dwie jak gdyby odrębne płaszczyzny istnienia — rzeczywistość jawy

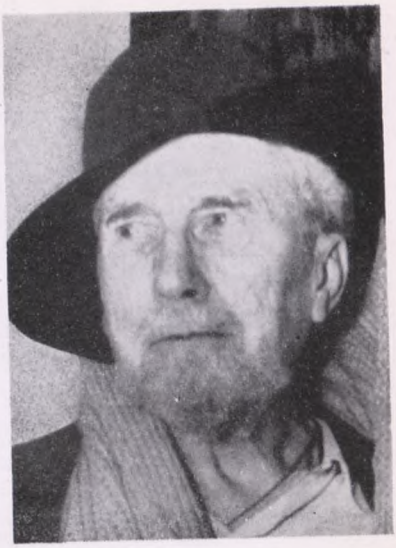
i rzeczywistość snów. Co najmniej 40% naszego życia przypada na rzeczywistość nocy i wszystkie owe tajemnicze zdarzenia, jakie dzieją się, gdy spoczywamy pogrążeni w stanie nieświadomości. Tymczasem człowiek skłonny jest przypisywać istotne znaczenie tylko faktom i wypadkom dziejącym się na jawie, w stanie czuwania. Wygląda na to, że budząc się ze snu, człowiek „staje się przede wszystkim igraszką swej pamięci", ma złudzenie kontynuowania jakichś czynności wartych zachodu, którym się poświęcał dnia poprzedniego. Wszystkie okoliczności marzenia sennego pozbawione zostają całkowicie aktualnych następstw. „Marzenie senne zostaje w ten sposób zamknięte w nawias, jak noc", przestaje się liczyć. Tymczasem nie ma żadnych podstaw, aby tak postępować. Owa rzeczywistość snów, którą nasza pamięć i świadomość spychają do rzędu zjawisk nieistotnych, ma najprawdopodobniej taką samą ciągłość i wykazuje takie same znamiona organizacji, jak rzeczywistość jawy. Wątek snu wczorajszego podejmie, być może, sen jutrzejszy i następne z absolutną i „chwalebną ścisłością". Istniejemy zatem rozdzieleni między dwie równorzędne rzeczywistości i nie ma żadnych przyczyn, aby status wartości i realności przyznawać tylko jednej. Kto wie, czy owa lekceważona dotąd dziedzina istnienia nieświadomego nie mogłaby nam dostarczyć cennych dyrektyw i pouczeń dla naszego życia na jawie. „Czyż marzenie senne nie może także zostać użyte do rozwiązania najistotniejszych spraw życia? Czy sen mniej obfituje w sankcje, jak reszta?" Ileż w życiu naszym postępków, decyzji i omyłek, których niepodobna wyjaśnić w oparciu o normalne funkcjonowanie organów świadomości, a których przyczyny istotne zdają się ukrywać w tej głębokiej nocy, która nam zabiera pół naszego istnienia. Czyż nie jest intrygująco ciekawa sama wewnętrzna struktura marzeń sennych, ich swoista autonomia i samowystarczalność? Wszak dzieją się w nich rzeczy, przeciw którym umysł na jawie najgwałtowniej by protestował, ale skoro tylko owładnie nim sen, godzi się na nie, przyjmuje „bez zastrzeżeń tłum

zdarzeń", których obcość poraziłaby go w stanie czuwania, i śniąc wypływa na nieograniczone przestrzenie możliwości, o których prawdopodobieństwo nikt nie pyta — zabija, umiera i zmartwychwstaje, „kocha, ile mu się podoba". Dlaczegóż więc nie zająć się poważnie tą dziedziną, dotąd tak bezpodstawnie omijaną? Nadrealiści mieli nadzieję, że jeśli podda się marzenia senne metodycznemu badaniu, to będzie można poszerzyć naszą znajomość świata o rozległe obszary, tonące obecnie w mrokach tajemnicy. W ten sposób będzie można połączyć dwa tak pozornie sprzeczne stany, jak marzenie senne i jawę, w „pewien rodzaj rzeczywistości absolutnej", rzeczywistości nadrealnej.

Najłatwiej może to zrobić poezja, bo marzenia, halucynacje, nie skoordynowane obrazy, wyławiane z głębin snu czy półjawy, gdy odmykają się ukryte furtki życia podświadomego, to przecież od niepamiętnych czasów jej przyrodzone królestwo. Czyż nie było zawsze rzeczą i przywilejem poetów zapuszczać sondy w te niepokojące i tajemnicze głębie? Breton przywoływał przykład poety Saint-Pol-Roux, który kładąc się spać, wywieszał codziennie na drzwiach swego domu w Camaret kartkę z napisem: „Poeta pracuje". Błądząc po królestwie snów, poeta pracuje, poeta spełnia swe powołanie, gdy wyzwoliwszy się spod dyktatu logiki, powraca do swej właściwej roli twórcy mitów i fantastycznych zmyśleń. W literaturze jedynie niezwykłość i cudowność są piękne.

CZYSTY AUTOMATYZM PSYCHICZNY. Aby to osiągnąć wystarczy jedynie nie tamować tego żywiołu podświadomości, który poprzez medium poety szuka sobie ujścia. Nadrealizm zakładał jako fundamentalną zasadę swojej praktyki literackiej absolutną bierność tworzącego podmiotu. Wszelka bowiem aktywność w stosunku do materii, mającej stanowić tzw. treść utworu, jest równoznaczna z ingerencją intelektu, z mniej lub więcej świadomym konstruowaniem i organizowaniem strumienia doznań psychicznych, a więc deformowaniem go i fałszowaniem. Jeśli się chce zagwarantować sztuce autentyczność,

Thomas Stearns Eliot



Ezra Pound

André Breton

Paul Eluard

tzn. uczynić ją istotnie wyrazicielką rzeczywistości absolutnej, owej nadrzeczywistości, która złączy empirię z obszarami podświadomego w wyższą syntezę, to nieodzowne jest przyjąć postawę wyłącznie receptywną. Nadrealizm — definiował Breton — jest to „czysty automatyzm psychiczny, przez który chce się wyrazić bądź słownie, bądź na piśmie, bądź w każdy inny sposób rzeczywiste funkcjonowanie myśli. Dyktat myśli pod nieobecność wszelkiej kontroli rozumu, poza wszelką troską estetyczną lub moralną". Chodzi więc o „bezrozumowe notowanie strumienia myśli ze wszystkimi jego odbiegami i zbiegami, ze wszystkimi przypadkowościami i luźnościami, z nietroszczeniem się o jakąkolwiek z góry przyjętą linię myśli, zupełną bezplanowość, bezrozumowość, zupełny bezład pisania".

PISANIE AUTOMATYCZNE. W związku z tym Breton opracował całą teorię postępowania, *sui generis* receptę, jakiej powinien się trzymać pisarz-nadrealista, gdy przystępuje do pracy. Jest to słynna teoria tzw. *écriture automatique*, pisania automatycznego. Termin został co prawda wynaleziony dopiero w dalszej fazie istnienia ruchu, ale samą zasadę sformułowano w ogólnym zarysie już w pierwszym manifeście z r. 1924. A oto co radził Breton adeptom pióra:

„Każcie sobie podać przybory do pisania, umieściwszy się w jakimś spokojnym miejscu, gdzie umysł wasz mógłby się odpowiednio skupić nad samym sobą. Wprowadźcie się w stan najbardziej passywny, recepcyjny, na jaki was stać. Zapomnijcie o własnym geniuszu czy talencie, jak i o geniuszu innych. Wbijcie sobie dobrze w głowę, że literatura jest najsmutniejszą z dróg, które prowadzą wszędzie. Piszcie prędko, bez żadnego z góry obmyślonego tematu, na tyle prędko, aby nie pamiętać ani nie mieć pokusy przeczytania tego, co się już napisało. Pierwsze zdanie przyjdzie samo, bowiem w każdej chwili, w każdej sekundzie jakieś zdanie obce naszej świadomości szuka sobie przez nas ujścia". Oczywiście umysł nasz pobudzony tym pierwszym zdaniem, będzie usiłował interweniować, włączyć się w bieg myśli, kształtować ją i kierować nią, ale

wówczas należy tę ingerencję świadomości natychmiast przerwać w sposób bardzo prosty. Można np. przerwać zdanie choćby w pół słowa i postawić dajmy na to literę *l*, po czym od tej litery zacząć jakiekolwiek słowo, choćby nie mające żadnego logicznego związku ze słowami poprzednio napisanymi. Chodzi o to, aby przywrócić grę przypadku.

Tym, którzy by wysuwali zastrzeżenia wobec takiej metody, można by przypomnieć ich własne doświadczenia z praktyki życiowej. Wszak w potocznym życiu, w rozmowie lub przy pisaniu listu nie drżymy o słowa, które nastąpią, mówimy i piszemy spontanicznie. Dlaczegóż więc w pęezji nie mielibyśmy zaufać tej umiejętności reagowania natychmiastowego? Zastanawianie się, szukanie i wyważanie słów przerywa jedynie „flukt tajemniczej, wspaniałej pomocy". Jeśli jakieś zdanie rozczarowuje nas, należy ufać, że zdanie następne okupi w dwójnasób winy poprzedniego. „Słowa, wiązki następujących po sobie słów są nawzajem solidarne. Nie do mnie należy faworyzowanie jednych kosztem drugich. O wyrównanie szans dba jakaś tajemnicza siła i zawsze je wyrównuje".

OBRAZ NADREALISTYCZNY. Podstawowym elementem języka nadrealistycznego miał być obraz. Obraz nadrealistyczny powstaje tak, jak powstają obrazy zrodzone pod wpływem opium, haszyszu czy innych egzotycznych narkotyków według głośnej recepty Baudelaire'a, teoretyka „sztucznych rajów". Obrazy owe nie człowiek wywołuje i tworzy, lecz one same „narzucają się despotycznie", tak iż niepodobna od nich się uwolnić; „wola jest tu bezsilna i nie włada już zdolnościami człowieka". Obraz taki powstaje jako wynik zupełnie przypadkowego zbliżenia się dwu elementów rzeczywistości. Ich zetknięcie się wywołuje wytrysk światła, „na które jesteśmy nieskończenie uczuleni". „Wartość obrazu zależy od piękna owej iskry, która jest funkcją różnicy potencjałów między dwoma przewodnikami". Iskra powstaje wówczas, gdy różnica między zestawionymi elementami jest dostatecznie wielka. Ale wszystko to odbywa się poza jakąkolwiek kontrolą. Poeta nie

może zamierzyć z premedytacją zbliżenia dwu takich oddalonych rzeczywistości. Jest to sprzeczne z psychologicznym prawem kojarzenia, które nie przewiduje możliwości zestawień tak odległych. A zatem owe elementy obrazu „nie są wyprowadzane przez umysł w celu wywołania iskry, lecz są produktem działalności surrealistycznej, wobec której umysł ogranicza się tylko do konstatacji".

Tworzeniu takich obrazów sprzyja szczególnie metoda pisania automatycznego. „Jak iskra — pisał Breton — zyskuje na długości, gdy przebiega przez rozrzedzony gaz, podobnie atmosfera surrealistyczna, stworzona przez pismo mechaniczne [...] nadaje się szczególnie do tworzenia najpiękniejszych obrazów". W nich to objawiają się nieskończone obszary pożądań, o których umysł nasz nic wiedzieć nie może. Zrazu przyjmuje je tylko, ale niebawem przekonuje się i uświadamia sobie, jak zgodne są one z rzeczywistością i jak poszerzają o niej wiedzę. Oczarowani przeżywamy najpiękniejszą z nocy, „noc błyskawic, przy której dzień jest nocą".

Najpiękniejszy jest taki obraz, w którym jest największa doza dowolności i który najtrudniej przetłumaczyć na język praktyczny, ponieważ albo zawiera „olbrzymią dawkę pozornej sprzeczności, albo jeden z elementów został po drodze zgubiony czy ciekawie ukryty, albo [...] dlatego, że wywodzi się z porządku halucynacyjnego, albo też abstrakcji nakłada maskę konkretu lub zawiera zaprzeczenie jakiejś elementarnej właściwości fizycznej" itp. Obrazy takie wprawiają umysł w zakłopotanie, ale to właśnie jest najlepsze — będzie mniej pewny siebie.

ZESTAWIENIE. 1. Nadrealizm był wyrazem opozycji wobec skonwencjonalizowanych form życia, myślenia i artystycznego działania;

2. Jako ruch artystyczny usiłował wyrażać ową opozycję przede wszystkim poprzez dążenie do wyzwolenia sztuki z jej racjonalistycznych rygorów. Dzieło sztuki uznane zostało nie za wytwór skomplikowanych i subtelnych operacji intelektual-

nych, lecz produkt wolnej gry skojarzeń, niczym nie skrępowanej wyobraźni.

3. Wyzyskując entuzjastycznie objawienia i sugestie psychoanalizy w podświadomości i w rzeczywistości marzeń sennych dostrzegał nadrealizm dziedzinę nieograniczonych, a zupełnie dotąd nie wyeksploatowanych możliwości artystycznych. Był przekonany, że metodyczne badanie tej rzeczywistości pozwoli nie tylko uzupełnić nasz jednostronny obraz świata, ale jednocześnie odkryć i ujawnić rzeczywistość drugą, rzeczywistość absolutną, zawierającą w sobie pełnię wszystkich istotnych wartości życia.

4. Jedynym środkiem zapewniającym poznanie owej nadrzeczywistości jest przyjęcie jako podstawowej zasady surrealistycznego tworzenia postawy konsekwentnie passywnej, gdyż tylko ona może zagwarantować doskonałą wierność i adekwatność przekazu, nie zdeformowanego ingerencją czynnika racjonalnego. W tym celu należało stosować specyficzną technikę zapisu mechanicznego, dokonującego się poza udziałem jakiejkolwiek kontroli rozumowej, moralnej czy estetycznej. Zapis taki miał prowadzić do konstytuowania się specyficznych obrazów surrealistycznych, powstających nie pod wpływem świadomej działalności konstrukcyjnej artysty, lecz narzucających się despotycznie poza jego wolą, tak jak obrazy powstające w stanach narkotycznej ekscytacji. Są to obrazy absolutnie nieprzetłumaczalne na język praktyczny, a zatem maksymalnie frapujące, nowe i oryginalne.

WPŁYW I ZNACZENIE. Nadrealizm, jak większość nowatorskich kierunków stulecia, zawierał obok sugestii i propozycji artystycznie słusznych i ciekawych zasadnicze nieporozumienia i oczywiste pomyłki. Był niewątpliwie ostatnim wielkim ruchem poetyckim, poza którym nic się już ciekawszego później w poezji współczesnej nie wydarzyło, a chociaż nie stworzył dzieł olśniewających, to przecież każdy niemal z wybitniejszych poetów XX stulecia zawdzięcza mu jakąś, choćby niewielką, cząstkę swoich osiągnięć. Nadrealizm oddziałał na poezję

i sztukę nie tym lub owym konkretnym przepisem swej poetyckiej receptury, które w większości okazały się zresztą niemożliwe do zrealizowania lub oparte na omyłce, lecz ogólną orientacją swego dążenia. Stworzył klimat wolności, uświadomił dobitnie, jak niewystarczalne są środki, którymi dysponuje artysta, gdy próbuje wyrazić swoją ideę, jak środki te niesłychanie szybko się dewaluują i jakże często się zwracają przeciwko twórcy. Podejmując próbę rozwiązania tego problemu, próbę może omylną, ale w intencjach i ambicjach niewątpliwie odważną i konstruktywną, nadrealizm usiłował ograniczyć poezję do tych wartości, które w jego mniemaniu są w niej najistotniejsze, za cenę odrzucenia całej tej formalnej i racjonalnej przyprawy, która czyni ją dostępną i zrozumiałą. Doprowadził ją swym fanatyzmem doktrynalnym i konsekwencją na skraj przepaści i samobójstwa, ale jednocześnie rozluźniwszy jej rygory w stopniu nigdy poprzednio nie spotykanym, dokonał swoistego przełomu, przywrócił pełne prawa fantazji, bez której wszelka twórczość więdnie i nieuchronnie zamiera. W tym sensie jego działanie było z całą pewnością płodne.

KRYTYKA. Pobudzający ogólną dyrektywą wolności w konkretnych swych postulatach programowych wikłał się nadrealizm od początku w sieci złudzeń i wewnętrznych sprzeczności. Złudzeniem była podstawowa idea pisma automatycznego. W jakikolwiek sposób wmawialibyśmy w siebie i w innych, że pisząc jesteśmy jedynie biernym medium, poprzez które wypowiada się jakaś rzeczywistość tajemna, będzie to zawsze mistyfikacją, bo sama czynność spisywania owego nurtu myśli już jest z natury rzeczy aktem intelektualnym, przez świadomość kontrolowanym. Wydając walkę konwencjom i szablonom, nadrealizm stwarzał w istocie konwencję nową — procedurę automatycznego zapisu, równie rygorystyczną jak inne i o wiele bardziej nieelastyczną. W postulacie automatyzmu kryła się zarazem wyraźna sprzeczność. Negując literaturę odtwarzającą nadrealizm wpadał w pułapkę swej negacji, bo sam nie był w istocie niczym innym, jak techniką mechanicznej,

stenograficznej notacji. Była to swoista, ku psychicznym treściom podświadomości zorientowana odmiana naturalizmu. A to też było co najmniej dyskusyjne, czy owe treści podświadome są istotnie ciekawsze i bogatsze od tych, które stanowią zawartość życia świadomego. Jeśli rzeczą banalną jest naturalistyczne odtwarzanie zewnętrznej, zmysłowej codzienności istnienia, to równie banalne jest mechaniczne spisywanie majaczeń i perypetii sennych. Nawet tak entuzjastycznie uwielbiany przez Bretona mistrz jego i przewodnik Freud przyjmował te rewelacje surrealistyczne dość powściągliwie, gdy rozmawiając z jednym z najgłośniejszych przedstawicieli nadrealistycznego malarstwa, Salvadorem Dali, dał wyraźnie do zrozumienia, że w twórczości tego artysty interesuje go nie tyle tak charakterystyczna dla niego symulowana paranoja, ile metoda symulacji, nie tyle sama fantastyka pomysłów, ile sposób jej preparowania. Sprężyny bowiem nadrealistycznego irracjonalizmu były w istocie rzeczy na wskroś racjonalistyczne. Wynikał on nie z rzeczywistego szaleństwa, lecz ze świadomie, z premedytacją zamierzonego. W tej wyrozumowanej spontaniczności kryła się największa wewnętrzna sprzeczność doktryny. Toteż po wygaśnięciu pierwszego impetu i rozmachu w kręgu samych nadrealistów zaczęły się coraz częściej odzywać głosy o potrzebie wycofania się w interesie samej poezji z niebezpiecznych krańcowości, o społecznym zaangażowaniu literatury, o jej skuteczności, uwarunkowanej czytelnością języka, o powrocie do tradycji, do życia, o przywróceniu słowom i obrazom walorów zwyczajnej oczywistości, o konieczności nadawania wierszom organicznej struktury, która równoważy i trzyma całość, o walorach rymu i tradycyjnej prozodii.

ROZDZIAŁ VIII

# Teoria „poezji czystej"

W rozważaniach o poezji współczesnej bardzo często natknąć się można na określenie — „poezja czysta", *poésie pure*. Określenie jest wieloznaczne i wymaga bliższego wyjaśnienia.

DWA POJĘCIA „POEZJI CZYSTEJ". Sprawa ciągnie się zresztą już od 2 połowy ubiegłego stulecia. Już Flaubert myślał o książce bez tematu, która byłaby czystą formą, stylem, nagim ornamentem. Był to pierwszy znak idei tzw. poezji czystej. Potem przyszli Rimbaud i Mallarmé, od których datuje się to „pęknięcie", jakie dzieli poezję romantyczną od nowoczesnej. Jeśli język poezji dawnej różnił się czymkolwiek od języka codzienności, to tym chyba jedynie, że obowiązywały w nim pewne zasady prozodii, tj. rytmu i rymu. Poza tym jak potoczny, zwyczajny język komunikatywny wyrażał myśli i uczucia. Ale już na schyłku XIX w. ów język „wyrażeniowy" zaczęto zastępować językiem „twórczym", „kreacyjnym". Uznano mianowicie, że to, co w poezji najistotniejsze, mieści się nie w tzw. treści, lecz w samym języku, który staje się autonomicznym celem. Według Mallarmégo „poezja składa się ze słów" i one są właściwym materiałem poezji. A skoro tak, to

muszą się czymś odróżniać od słów zwyczajnych, potocznych, pełnić inną funkcję. W tym celu należało wyrzec się działania elementami pozaestetycznymi, ideowymi i emocjonalnymi. Dla estetycznej konsumpcji wcale nie jest konieczne, by wiersz posiadał jakiś sens racjonalny. Samo interesujące, a nieprzewidziane zestawienie wyrazów najzupełniej wystarczy, by wiersz stał się źródłem artystycznej rewelacji. Toteż Mallarmé zaczynał pisać wiersz, nigdy nie wiedząc dokładnie, dokąd zaprowadzi go pierwsze słowo. Utwór powstawał nieomal automatycznie jako krystalizacja kojarzących się wyrazów i wersów.

Podobne idee rozwijał już współcześnie Paul Valéry. Określał on poezję jako „język w języku". Język zawiera zmieszane w nim jednocześnie treści znaczeniowe, emocjonalne i właściwości praktyczne. Zadanie poezji polega na „wydobywaniu na jaw i aktywizowaniu tych potencjalnych sił oczarowania, tych podniet życia emocjonalnego i wrażliwości intelektualnej, jakie kryją się w języku codziennym, przemieszane ze znakami i środkami komunikacji zwyczajnego, powierzchownego życia". Poeta wykonuje zatem w języku pracę konstrukcyjną, która ma doprowadzić do stworzenia języka nowego, potężniejszego, głębszego i intensywniejszego. I ten to język, wytwór sztucznych zabiegów konstrukcyjnych artysty, stanowi autonomiczny, samoważny przedmiot poezji. Poezja tego rodzaju, uwolniona od uciążliwego balastu tzw. treści życiowych, sprowadzona do fascynującej gry znaczeń, niesionych strumieniem dźwięków, promieniujących na siebie, odpychających się i przyciągających, staje się poezją czystą, tylko poezją, staje się po prostu sobą, a nie czymś służącym do jakichś innych, pozaestetycznych celów i potrzeb. Tak pojęta poezja traci ostatnie związki z rzeczywistością ludzkich losów i doświadczeń. Sztuka zostaje uznana za najwyższą wartość i dobro; czysty, radykalny estetyzm dociera do swych ostatnich konsekwencji.

To jest jedno rozumienie terminu „poezja czysta". Ale wiek XX zna jeszcze inną interpretację tego pojęcia. Poezja nie jest tylko językiem, jest czymś o wiele więcej. Pragnie ona, posłu-

gując się słowami, objawiać coś, co nigdy nie byłoby objawione, gdyby nie istniała poezja. To coś jest to specyficzne doświadczenie poetyckie, którego niepodobna sprowadzić ani do języka, ani do muzyczności, jak chcieli to kiedyś symboliści. Poezja tego rodzaju również realizuje się przy pomocy słów, ale nie jest już tylko i wyłącznie organizacją słów. Jej natura jest właściwie mistyczna, jest „pochwyceniem rzeczywistości" w samej jej istocie, czego żadne inne działanie i usiłowanie ludzkie osiągnąć nie może. Poezja nie ma nic wspólnego z czymkolwiek, co należy do sfery ludzkich satysfakcji i ludzkich radości, prawdy i obowiązku. „Objawem zasady poetyckiej — pisał już dawno amerykański romantyk Edgar Allan Poe — bywa zawsze podnoszące poruszenie Duszy całkowicie niezależnej od tej namiętności, która jest odurzeniem serca i od tej prawdy, która jest zadowoleniem rozumu".

Poezję tego typu również określa się nazwą „poezji czystej", ale tu sens nazwy jest najzupełniej odmienny. To drugie pojęcie „poezji czystej" występuje przede wszystkim u poetów, filozofów i historyków literatury związanych z inspiracją religijno-mistyczną, a także u pisarzy stojących poza jakąkolwiek oficjalną ortodoksją wyznaniową, o ile tylko jest im bliskie metafizyczne i spirytualistyczne odczucie świata. I tak według jednego z najwybitniejszych współczesnych filozofów katolickich Jakuba Maritaina „poezja jest owocem kontaktu duchowego z rzeczywistością w rzeczy samej niewysłowioną i z jej źródłem [...] Bogiem [...], jest pieśnią prawdziwego poznania [...] wypływającą z jedności naturalnej z przedmiotem, który ją zrodził". Podobnie dla znakomitego poety i dramatopisarza Pawła Claudela przedmiotem poezji nie są myśli czy złudzenia artysty, lecz „święta rzeczywistość, w środku której tkwimy" — wszechświat rzeczy widzialnych i niewidzialnych. Poprzez skończoność wyraża ona niewyczerpane.

Inni przedstawiciele podobnego poglądu, unikając motywacji religijno-mistycznej, próbowali wiązać poezję z tradycją okultystyczną. Już Rimbaud widział w poecie jasnowidzącego.

Według Rollanda de Réneville „doświadczenie poetyckie jest poznaniem absolutu". Twórczość poetycka odtwarza w skali ludzkiej świadomości „proces emanacji wszechświata, przypisywany przez dawne kosmogonie świadomości niepoznawalnej". „Poezja jest bezpośrednim uświadomieniem sobie strasznej zagadki, jaką życie nasze, unoszone prądem kosmicznym, samo dla siebie stanowi". Wszelka inna działalność ludzka poza poezją usiłuje „sprowadzić wszechświat do skali człowieczej, poezja pragnie rozszerzyć świadomość człowieka do skali wszechświata". „Poeta [...] prowadzi nieustający dialog z niebiosami, w których się rozpoznaje".

U wielu poetów z lat 1925—1935 stwierdzić można ową identyfikację doświadczenia poetyckiego z doświadczeniem mistycznym. Natchnienie poetyckie jest formą jasnowidztwa, poeta europejski „jest słabym, lecz autentycznym odbiciem murzyńskiego czarownika czy też wschodniego maga. Sens animizmu i magii określa dokładnie drogę doświadczenia poetyckiego". Doświadczenie poetyckie dąży przede wszystkim do poznania świata irracjonalnego. „Poeci, którzy od czasów Rimbauda pracowali nad wyzwoleniem poezji z pęt racjonalizmu, wiedzą dobrze, że odnaleźli w nieświadomości dawne, a zarazem świeże i ożywcze źródło".

Z wszystkich tego rodzaju i na podobnych założeniach opartych koncepcji literackich najwięcej zdobyła rozgłosu w latach dwudziestych teoria poezji czystej ks. Henryka Bremond.

OSOBOWOŚĆ BREMONDA. Henryk Bremond, urodzony we Francji w r. 1855, profesor literatury w gimnazjach jezuickich, historyk zagadnień religijnych, krytyk, eseista, członek Akademii Francuskiej, zmarły w r. 1933, nowicjat i studia teologiczne odbył w Anglii. Długoletni pobyt na wyspach brytyjskich miał doniosły wpływ na ostateczne ukształtowanie się jego osobowości duchowej. Jako Francuz z urodzenia zachował oczywiście to, co jest dla kultury i umysłowości francuskiej tak bardzo znamienne i uchodzi za jej cechę wyróżniającą — zamiłowanie do harmonii, umiaru, intelektualnej finezji, logiki,

rozsądku. Ale pobyt w Anglii i głębokie zżycie się z kulturą, sztuką i charakterem Brytyjczyków rozbudziły w nim upodobanie w wartościach, które umysłowości typowego Francuza są na ogół dość obce — dla romantycznego sentymentalizmu, fantastyki, indywidualizmu i metafizyki. To skojarzenie postaw i punktów widzenia pozornie dość od siebie odległych dawało jego poglądom i rozważaniom filozoficznym, historycznym i literackim olbrzymią szerokość i oryginalność spojrzenia, zapewniając tym samym jedno z pierwszych miejsc w krytyce, eseistyce i historiografii francuskiej XX stulecia.

Głównym zamierzeniem życiowym Bremonda było napisanie historii mistycyzmu francuskiego. Udało mu się zrealizować to kolosalne przedsięwzięcie tylko częściowo przez wydanie w latach 1916—1933 11 tomów gigantycznej *Historii literackiej uczucia religijnego we Francji (Histoire littéraire du sentiment religieux en France)*, doprowadzonej zresztą jedynie do czasów Ludwika XIV. Na marginesie tego olbrzymiego *operis vitae* ogłosił Bremond szereg studiów i rozpraw pomniejszych, spośród których szczególną uwagę krytyków i badaczy literatury przyciągnęły trzy zwłaszcza — *W obronie romantyzmu* (*Pour le romantisme*, 1924), *Poezja czysta* (*La poésie pure*, 1926), *Modlitwa i poezja* (*Prière et poésie*, 1926). Swe znaczenie i rozgłos zawdzięczały one właśnie wyłożonej w nich teorii poezji czystej.

POEZJA CZYSTA. Istotę poezji stanowi według Bremonda nieznana, tajemnicza i jednocząca rzeczywistość. W utworze poetyckim, jak w każdym innym dziele literackim, zawierają się oczywiście obrazy, myśli i uczucia, wyrażone w sposób mniej lub bardziej artystycznie udały, ale wszystkie te elementy zawartości poematu są zdaniem Bremonda najzupełniej drugorzędne, są w pewnym sensie „nieczyste". Nieczyste jest „wszystko, co w poemacie zajmuje albo może zająć bezpośrednio nasze czynności powierzchowne, rozum, wyobraźnię, uczuciowość, wszystko, co poeta zdawał się chcieć wyrazić i naprawdę wyraził; wszystko, co nam, jak mówimy, sugeruje, wszystko,

co analiza, gramatyka albo filozofia wydobywa z poematu, wszystko, co przekład zdolny jest z niego zachować. Nieczysty, jak to łatwo odgadnąć, jest przedmiot czy spis rzeczy poematu, ale również sens każdego zdania, logiczny bieg idei, postęp opowiadania, szczegóły opisów i nawet obudzone w nas bezpośrednio emocje. Nauczać, opowiadać, malować, dawać dreszcz albo wyciskać łzy, do tego wystarczyłaby doskonale proza, której to jest naturalnym zadaniem". Ale poezja znajduje się poza tym wszystkim, poza słowami i granicami mowy. Jest to coś niewypowiedzianego, tajemniczego. „Każdy poemat zawdzięcza swój charakter poetycki obecności, promieniowaniu, przekształcającemu i jednoczącemu działaniu tajemniczej rzeczywistości, którą nazywamy poezją czystą".

IRRACJONALIZM. Owa poezja czysta, jej nieuchwytny czar emanuje niezależnie od sensu. Żeby przeżyć wzruszenie poetyckie, nie potrzeba znać jednocześnie czy uprzednio całego poematu. Czasem wystarczy otworzyć książkę na jakiejkolwiek stronie, przeczytać kilka wierszy, ażeby dostać się od razu w krąg działania swoistego rodzaju łaski poetyckiej. Pewne wiersze, nawet wyrwane z kontekstu, działają na nas bezpośrednio, nagle i tak przemożnie, że w jednym momencie nasycają nas do głębi. Dlatego wielkich poetów czyta się tak rzadko w sposób ciągły. Wystarczy przeczytać kilka jakichkolwiek strof Dantego, by uczuć się podniesionym i przeniesionym w jakiś inny wymiar istnienia. Ale te swoiste akty poetyckiego doświadczenia są niezwykle rzadkie, są jak błyskawice, które przelatują po kilku wierszach utworu, aby natychmiast zagasnąć.

PRZEŻYCIE POETYCKIE JAKO DOŚWIADCZENIE MISTYCZNE. Tej tajemnicy oddziaływania czaru poetyckiego niepodobna sprowadzić do zabiegów i czynności racjonalno-dyskursywnych. Można poddać dzieło bardzo wszechstronnej i gruntownej obserwacji, określić jego temat i treść, zbadać problematykę, przeanalizować obrazy, skontrolować logikę

myśli i rozwoju przedstawionych w dziele wydarzeń, poddać szczegółowej penetracji badawczej jego język i strukturę wierszową, a jednak po tych wszystkich żmudnych i wyczerpujących zabiegach dojść do przekonania, że się przecież tej najistotniejszej tajemnicy nie wyjaśniło. Wszystkie te usiłowania, wystarczające — być może — przy oględzinach prozy, wykazują najoczywiściej swą niewystarczalność i bezradność, gdy usiłujemy je stosować przy badaniu poezji. Pozostaje jeszcze zawsze coś ponad, jakaś nieuchwytna naddawka czy nadwartość, coś tajemniczego, co wymyka się wszelkim uchwytom racjonalnej świadomości. Wszystko to, w czym skłonni bylibyśmy upatrywać istotę poezji, owe obrazy i ich wzajemne związki, ich sensy, wibracje dźwiękowe, melodia słów, rytmy i rymy, są tylko niezdarnymi środkami, zwykłymi przewodnikami, „które swą dźwięczność i przelotny blask zawdzięczają prądowi, jaki je przenika". To, co nas w czasie obcowania z utworem poetyckim na wskroś przejmuje i bierze we władzę całkowitą i absolutną, to nie sens słów, z jakich utwór się składa, nie idee i marzenia poety, lecz ów tajemniczy stan duszy, który go uczynił poetą, zanim jeszcze wyraził swe uczucia i myśli. Jest to oczywiście doświadczenie dla świadomości nieosiągalne, doświadczenie mistyczne.

NATCHNIENIE POETYCKIE. Łączność poezji z mistyką i modlitwą usiłował Bremond udowodnić w drugiej ze wspomnianych rozpraw *Modlitwa i poezja*. Rozprawa ta poświęcona była głównie analizie istoty natchnienia poetyckiego, które Bremond porównywał z analogicznymi stanami bezpośredniego kontaktu z Rzeczywistością Nadprzyrodzoną, właściwymi autentycznym mistykom religijnym. Podobnie jak stany mistycznej aktywności natchnienie poetyckie składa się, zdaniem Bremonda, z trzech jakby stadiów:

Faza pierwsza to poczucie bolesnej płodności umysłu i serca, intensywnej aktywności myślowej, niesłychanie męczącej i pełnej napięcia, ale pozbawionej na razie konkretnych, widomych rezultatów.

Faza druga to nagły, nieoczekiwany błysk iskry, błysk natchnienia, po którym następuje wielki spokój, znika napięcie i wewnętrzne rozdarcie, pozostaje tylko błogie przeczucie arcydzieła, które ma powstać. Jakie ono będzie, o tym nic jeszcze nie wiadomo, ale poeta odczuwa absolutną pewność swoistego nawiedzenia, ma niezachwianą świadomość, że dotknął i posiadł jakąś cząstkę rzeczywistości, o której nic poprzednio lub prawie nic nie wiedział.

Faza trzecia to poczucie radosnej płodności umysłu, gotowości do utrwalenia i przekazania na zewnątrz owej wiedzy wewnętrznej, którą się posiadło.

Faza pierwsza i trzecia mogą być przedmiotem badania psychologów, natomiast faza druga, tzn. moment właściwego natchnienia, owej iskry rozświetlającej i zapładniającej, wymyka się oczywiście wszelkim próbom naukowego jej wyjaśnienia i zdefiniowania. Stajemy tu wobec zupełnej tajemnicy, w obliczu cudu. Sami nie zdajemy sobie sprawy, co się właściwie stało. Doświadczamy jedynie nie znanego dotąd, szczęśliwego i wzruszającego wrażenia, przenikającego nas aż do najgłębszej istoty. Jest to przy tym wrażenie absolutnie od naszej woli niezależne, to nagłe olśnienie jest nam dane przez kogoś, kto nas nawiedza i sam siebie nam ofiarowuje. Już Platon powoływał się na to poczucie odwiedzin. Natchnienie to odwiedziny, które objawiają odwiedzanemu istotę istot, niewidzialne, niewysłowione.

SWOISTOŚĆ „MISTYCZNEGO" CHARAKTERU POEZJI. Między doświadczeniem mistycznym a doświadczeniem poetyckim zachodzą zatem według Bremonda bardzo istotne podobieństwa. Oba są darem bożym. Ale u mistyków *sensu stricto* chodzi o poczucie bezpośredniego kontaktu z Bogiem. W doświadczeniu poetyckim tego związku bezpośredniego z rzeczywistością nadnatury właściwie nie ma, jest jedynie związek pośredni poprzez unię poety z całym światem widzialnym, poprzez poznanie go nie pojęciowe, racjonalne, lecz ciemne, intuicyjne, mistyczne.

Od doświadczenia mistycznego przeżycie poetyckie różni się jeszcze i tym, że przeżycie to domaga się uzewnętrznienia, chce być przekazane i udzielone innym. Poetą jest się dla innych, a nie dla siebie. Jest to nieprzezwyciężona konieczność, której zupełnie nie odczuwają mistycy właściwi. Jeśli są oni obdarowani talentem literackim, jak św. Teresa z Avili, św. Jan od Krzyża czy św. Franciszek Salezy, to przekazują nam w swych dziełach swoje przeżycia poetyckie, a nie doświadczenia mistyczne, bo to niemożliwe.

Z mistyką łączy również poezję zdaniem Bremonda *katharsis*. Jest to, jak wiadomo, pojęcie przejęte od Arystotelesa, który określał nim swoisty sposób i charakter działania tragedii. *Katharsis* jest to wstrząs i przeżycie duchowe, oczyszczające duszę z wszelkiej namiętności. Otóż według Bremonda każde przeżycie poetyckie przynosi jako rezultat poczucie absolutnego wyzwolenia się naszej najgłębszej istoty z wszelkich ograniczeń ja zewnętrznego. Jest to ów niewytłumaczalny prąd, który nas przenika, gdy obcujemy z poezją.

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA TEORII BREMONDA.

Przedstawiona tu w skrócie teoria poezji czystej jest teorią dyskusyjną. Reprezentuje ona pewien dający się dość ściśle określić typ rozumienia poezji, typ postawy wobec zjawisk literatury — typ emocjonalno-spirytualistyczny w przeciwieństwie do typu formalno-racjonalistycznego. Pogląd Bremonda będzie oczywiście bliski tym wszystkim, którzy sztuce przypisują podkład metafizyczny. Odnosi się on dalej jedynie do pewnego i raczej dość rzadkiego gatunku poezji, poezji wielkiej, genialnej. Natomiast olbrzymia większość utworów poetyckich, których urok kryje się w formalnej efektowności, zręczności, w kulturze literackiej, w tym po prostu, co zadawala przede wszystkim nasz zmysł estetyczny, nie mieści się oczywiście w Bremondowskiej formule.

Koncepcja „poezji czystej" kryje też w sobie dość istotne niebezpieczeńswo, a mianowicie pokusę wytwarzania „metafizycznych głębin" na zimno. Poezja zawsze była czymś więcej

niż sens składających się na utwór słów, ale ów podtekst, międzysłowie, strefa milczenia, w której dokonywały się najprzedziwniejsze oscylacje obrazów, skojarzeń, błyski objawień, niewyrażalnych w żadnym innym języku poza mową poezji, nie były nigdy przedmiotem świadomych, racjonalnych zabiegów. Z „poezją czystą" ma się sprawa podobnie, jak z nadrealizmem lub „Czystą Formą" Witkiewicza. Nadrealiści pragnąc objawiać podświadome, zaczęli preparować irracjonalizm najzupełniej racjonalnie, z premedytacją. Znakomity poeta Czesław Miłosz ten właśnie zarzut programowości postawił Witkiewiczowskiej „Czystej Formie". „Czysta Forma istniała zawsze, ale nie była programowa [...]". Jeśli „zmierza się ku niej programowo, zadaje się jej ranę nieuleczalną. W kulturze bywają mechanizmy tak delikatne, że kiedy wskaże się je palcem, zmieniają się natychmiast w coś innego przez samo zwrócenie w tę stronę nadmiernie wytężonej uwagi".

Dość niejasno przedstawia się w koncepcji Bremonda stosunek poezji do prozy. Bo jeśli istota poezji tkwi nie w jakiejś odrębności formalnej, gatunkowej, lecz w czymś absolutnie nieuchwytnym i tajemniczym, to owo coś może równie dobrze objawić się w utworach prozy, jak i w dziełach poezji. Oczywiście w prozie z natury rzeczy będzie się to zdarzać raczej wyjątkowo, ponieważ jako bezpośrednio związana z codziennym życiem nastawiona jest ona na jego podpatrywanie i odtwarzanie w zewnętrznej, zmysłowej widzialności. Natomiast poezja, nastawiona wobec rzeczywistości raczej statycznie, z samej swej istoty kieruje się w jej głąb.

Dla nauki o literaturze teoria ks. Bremonda jest dość kłopotliwa i raczej nie zachęcająca, ponieważ jej przyjęcie i aprobata oznaczałyby rezygnację *a priori* z możliwości dotarcia kiedykolwiek do źródeł poezji i całkowitego wytłumaczenia jej mechanizmu. Teoria ta stwierdza przecież kategorycznie, że istotę poezji stanowi nieznana, tajemnicza rzeczywistość i że ta rzeczywistość nigdy nie da się poznać. Tymczasem założeniem każdej nauki jest aprioryczne przeko-

Salvador Dali: *Ostrzeżenie przed wojną domową* (1936)

nanie o poznawalności zjawisk i możliwości ich całkowitego wytłumaczenia.

Z drugiej jednakże strony niepodobna zaprzeczyć, że w każdym dziele poetyckim istnieje pewien dość znaczący margines, którego w żadnym opisie naukowym do końca wyczerpać i wyjaśnić się nie da. Nie powinno to jednak zdaniem Bremonda prowadzić nikogo do sceptycyzmu, zniechęcenia i zrezygnowania. Owa pozorna ciemność i niedostępność jest ciemnością względem rozumu. Ale w istocie jest ona jasnością i światłością, ponieważ poza świadomością racjonalną człowiek posiada jeszcze inne władze poznawcze — instynkt, intuicję, artystyczną wrażliwość, wreszcie to tajemnicze doświadczenie wewnętrzne, w którego blasku człowiek może odkrywać i poznawać strefy rzeczywistości, jakich w kategoriach języka pojęciowego i zracjonalizowanego opisu zamknąć się nie da.

ROZDZIAŁ IX

# Formizm

Omówione dotychczas doktryny literackie docierały do Polski jako towar importowany, coś wtórnego, zapożyczonego od innych. Skłoniło to kiedyś znakomitego krytyka lat międzywojennych, Karola Irzykowskiego, do postawienia sztuce i literaturze polskiej zarzutu, że wszystkie jej przełomy i rewolucje artystyczne miały plagiatowy charakter. Sąd ten nie we wszystkim pokrywa się z rzeczywistością. Gdy spojrzeć z perspektywy czterdziestu z górą lat na okres początków II naszej niepodległości, widzi się wyraźnie, jak niesłychanie ciekawa była to epoka, twórcza, dynamiczna, pełna nadziei i niespokojnego szukania, ustawicznych eksplozji artystycznej pomysłowości. I aczkolwiek działała tu niewątpliwie ogólna atmosfera i podniety idące z zewnątrz, to przecież i w Polsce tamtych lat nie brakło nowatorów, artystów i teoretyków sztuki, którzy w tę ogólnoświatową rewolucję artystyczną wnieśli własne problemy, koncepcje i dokonania. Jednym z nich był twórca i prawodawca formizmu — Leon Chwistek.

GENEZA I HISTORIA FORMIZMU. Syn lekarza zakopiańskiego nauki gimnazjalne odbył w Krakowie, wyższe na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie studiował matematykę i filo-

zofię. Ponieważ interesowało go również malarstwo, przeto uczęszczał jednocześnie do Akademii Sztuk Pięknych, poznając zasady rysunku głównie w pracowni Józefa Mehoffera. Mimo że były to jeszcze lata Młodej Polski i Zielonego Balonika, idee artystyczne tego okresu pozostały Chwistkowi obce i obojętne, trzymał się od nich z dala, uczył w gimnazjum, kontynuował swe studia psychologiczno-filozoficzne i zamiłowania malarskie. Kilkakrotne wyjazdy za granicę, do Getyngi i do Paryża, pozwoliły mu poznać najnowsze prądy artystyczne. Toteż gdy na schyłku lat wojny ożywiło się nagle w Polsce życie intelektualne, w Poznaniu powstał ekspresjonistyczny „Zdrój", a w Krakowie ciekawie redagowane przez Tadeusza Świątka czasopismo „Maski", propagujące dość usilnie zagraniczne nowalie, gdy docierać zaczęły do kraju pierwsze, wiosenne podmuchy futuryzmu, Chwistek znalazł się od początku w awangardzie nowatorów. Zrazu przyznawał się do ekspresjonizmu, który był dlań jakimś ogólnym synonimem sztuki najnowszej. Ale w istocie teorie ekspresjonistyczne nie bardzo go zadowalały, pracował już wówczas nad własnym systemem, którego zarys dał w dwu fundamentalnych rozprawach z lat 1918—1921 (bo stale je modyfikował i ogłaszał w różnych wariantach): *Wielość rzeczywistości* oraz *Wielość rzeczywistości w sztuce*. Wyłożony w tych rozprawach system poglądów estetycznych nazwał ostatecznie formizmem. Eksponentem jego na zewnątrz był ruch artystyczny, powstały w r. 1917 w Krakowie, do którego przystąpili m. in. Konrad Winkler, Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski. Organem ruchu było czasopismo „Formiści". Wśród zwolenników kierunku przeważali zdecydowanie plastycy i malarze, ale ruch miał ambicję ogarnięcia swym wpływem także i poezji. Tytus Czyżewski był zarówno malarzem, jak poetą, pisał formistyczne poezje, a Chwistek, choć sam działał twórczo tylko w malarstwie, usiłował dać przecież przynajmniej ogólny zarys teorii formizmu literackiego.

Formizm jako idea i program nie utrzymał się długo; sztuka

formistów nie miała powodzenia, upodobania estetyczne zarówno szerokich warstw publiczności, jak i przedstawicieli malarstwa akademickiego, zajmujących oficjalne stanowiska w ówczesnym szkolnictwie artystycznym, tkwiły jeszcze nadal w epoce symbolizmu i impresjonizmu. Szeregi formistów, atakowane zaciekle ze wszystkich stron, zaczęły się łamać i kruszyć, przyszły pierwsze apostazje. Chwistek pozostał oczywiście wierny swoim ideom, dalej malował, dalej ulepszał i precyzował swe poglądy, ale szerszego wpływu na bieg artystycznych wydarzeń wywrzeć już nie mógł. Twórczość własną traktował coraz bardziej jako prywatne *hobby*, zajmując się zawodowo matematyką i filozofią.

DOKTRYNA FORMIZMU. WIELOZNACZNOŚĆ POJĘCIA RZECZYWISTOŚCI. Aby sobie uświadomić istotę formizmu, trzeba się odwołać do wspomnianej rozprawy filozoficznej Chwistka — *Wielość rzeczywistości*. Autor poddał w niej logistycznej analizie pojęcie rzeczywistości jako wieloznaczne i rozmaicie w różnych okolicznościach rozumiane. W życiu codziennym posługujemy się oczywiście pewnym popularnym rozumieniem tej kategorii pojęciowej i to nam najzupełniej wystarcza, ale rozumienie to w wypadkach bardziej skomplikowanych zdaje się wyraźnie zawodzić. Nic nie wiemy np. o tym, czy pewne zwierzęta niskiego stopnia doznają cierpień czy nie. Ale gdyby któregoś dnia nauka rozstrzygnęła ten dylemat, to powstałaby nowa rzeczywistość, wolna od owej niejasności. Podobnie odkrycia nowoczesnej fizyki unaoczniają nam niezbicie, że nasze pierwotne rozumienie rzeczywistości jest niewystarczające, że pod wpływem takich przedmiotów zmysłowo niedostrzegalnych, jak atomy czy elektrony, lub takich teorii, jak zasada względności, musimy zmodyfikować nasze pierwotne wyobrażenia o świecie, czyli powołać do istnienia jakąś nową, odmienną, nie znaną nam dotąd rzeczywistość. Podobny dylemat wyłania się i wówczas, gdy ktoś pragnie, dajmy na to, namalować portret jakiejś osoby. Przystępując do takiego zadania, musi wpierw uświadomić sobie,

czy ma do czynienia z kompleksem wrażeń wzrokowych, a zatem winien się posłużyć techniką impresjonistów, czy też niezależnie od owych wrażeń istnieje pewien realny przedmiot, konkretny model portretu, co nakazywałoby sięgnąć po bardziej skomplikowane i złożone metody twórcze. Rozstrzygnięcie tego dylematu zależne jest oczywiście od przyjęcia określonej koncepcji rzeczywistości.

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI. Rozprawa poświęcona logistycznej analizie tego wieloznacznego pojęcia doszła w konkluzji do wniosku, że nie ma jakiejś jednej wyłącznie rzeczywistości, lecz pojęcie to rozumiane być może na co najmniej cztery różne sposoby, czyli że istnieją cztery zasadnicze typy rzeczywistości — rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość fizykalna, rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń.

Rzeczywistość rzeczy to, inaczej mówiąc, rzeczywistość popularna, a więc takie rozumienie pojęcia, jakim posługujemy się na codzień. Rzeczywistość rzeczy to rzeczywistość rozumiana naiwnie, nie wdająca się w żadne komplikacje i subtelne dystynkcje, daleka od naukowej precyzji w definiowaniu pojęć, jakimi się posługujemy, będąca wynikiem porównania szeregu własnych i cudzych obserwacji i przyjmująca na tej zasadzie, że naprawdę istnieje wszechświat i że naprawdę istnieją przedmioty. Dla celów praktycznych takie rozumienie rzeczywistości jest zupełnie wystarczające.

Rzeczywistość fizykalna to pojęcie nierównie bardziej zawiłe i skomplikowane. Mówiąc o rzeczywistości fizykalnej, wychodzimy z założenia, że świat składa się z takich elementów bezbarwnych i niewidzialnych, jak atomy, protony, elektrony i tym podobne abstrakcyjne pojęcia, jakie wprowadziła do naszego obrazu świata fizyka teoretyczna. Ponieważ owe elementy, z jakich składa się rzeczywistość fizykalna, są niedostępne naszemu bezpośredniemu postrzeganiu i doświadczeniu, przeto przyjęcie tego rodzaju rzeczywistości zakłada *implicite* niemożliwość powstania jakiejś bezpośredniej wiedzy o rzeczach, a przydatność praktyczna tego rodzaju rozumienia rze-

czywistości jest niesłychanie ograniczona. Sprawa ma się po prostu w tym wypadku podobnie, jak z jakimś, dajmy na to, mechanikiem samochodowym, który by miał bardzo mgliste wyobrażenie o nauce termodynamiki, ale doskonale by się rozumiał na budowie i funkcjonowaniu motoru. W praktyce rzeczywistość fizykalna przedstawia się jako szereg stosunków zachodzących pomiędzy obserwatorem, źródłem światła i przedmiotami obserwowanymi, które jawią się nam pod postacią barw, świateł, cieni, konturów, drgnień świetlnych itp.

Rzeczywistość wrażeń zmysłowych opiera się na założeniu, że to wszystko, co nazywamy światem, jest sumą wrażeń. Gdy w rzeczywistości rzeczy podstawowym kryterium poznawczym i sprawdzianem realności przedmiotów są własne i cudze obserwacje, to w rzeczywistości wrażeń są nimi tylko nasze własne wrażenia. O ile więc w rzeczywistości rzeczy istnienie np. wieży Eiffel, bieguna północnego lub Drogi Mlecznej nie jest nigdy kwestionowane, to w systemie wrażeń zmysłowych istnienie wieży Eiffel jest prawdopodobne, bieguna hipotetyczne, a Droga Mleczna to tylko czysta abstrakcja, służąca do celów wyłącznie teoretycznych. Dla kogoś, dla kogo rzeczywistość jest przede wszystkim systemem doznań sensorycznych, nie istnieją rzeczy, lecz tylko kompleksy wrażeń. Chwistek przytaczał na poparcie tego twierdzenia charakterystyczną uwagę jednego z impresjonistów polskich, który patrząc pewnego razu na panoramę Paryża z balustrady w St. Cloud, miał jakoby powiedzieć: „Tyle opowiadacie o tym Paryżu, a to jest po prostu jedna szara plama".

Rzeczywistość wyobrażeń albo inaczej rzeczywistość wizjonerów jest najtrudniejsza do określenia, ponieważ o jej istnieniu może być przekonany tylko ktoś, kto sam miewa wizje i sny na jawie — wielcy poeci, mistycy i ekstatycy. Chwistek powoływał się na przykłady zaczerpnięte z pism mistycznych wielkiej wizjonerki św. Teresy z Avila oraz na *Sztuczne raje* Baudelaire'a. Rzeczywistość wyobrażeń może się opierać na rzeczywistości elementów wrażeniowych, ale owe elementy

w wyobraźni wizjonera ulegają tak głębokim modyfikacjom, dopełniają się o tyle szczegółów dodatkowych, że wrażenia pierwotne giną w potopie owych przedmiotów nowych i tak powstaje coś absolutnie odmiennego, rzeczywistość snów, halucynacji, ekstaz i marzeń, wobec których świat zmysłów określa się nazwą złudy. Właściwym terenem rzeczywistości wizjonerów jest kontemplacja, a środkiem komunikowania owych obrazów wizyjnych siła sugestii.

WIELOŚĆ RZECZYWISTOŚCI W SZTUCE. Na podstawie przedstawionej tu w skrócie analizy Chwistek doszedł do przekonania, że każdej z owych czterech rzeczywistości odpowiada odmienny, a najściślej z nią związany rodzaj malarstwa. I tak rzeczywistości rzeczy odpowiada prymitywizm, rzeczywistości fizykalnej realizm z jego skrajnym odgałęzieniem, występującym pod nazwą naturalizmu, z rzeczywistością wrażeń związany jest impresjonizm, a z rzeczywistością wyobrażeń nowa sztuka, czyli futuryzm, którą to nazwą obejmował Chwistek całość eksperymentatorskich poszukiwań artystycznych współczesnej mu epoki.

Prymitywizm to kierunek w sztuce, który opiera się na powszechnie uznanej i przyjętej wiedzy o własnościach przedmiotów. Prymityw nie maluje z obserwacji, nic nie wie on o jakichś zasadach anatomii czy perspektywy. Wie tylko, że np. jabłko jest okrągłe i rumiane, profil i kształt ludzkiego ciała taki a taki i w oparciu o ten zasób ograniczonych zresztą wiadomości usiłuje malować owe jabłka czy ową postać ludzką. Pragnie on przedstawić rzeczy nie tak, jak je widzimy, ani jak się wydają, ale takimi, jakie są. Prymityw nie waha się używać szablonów i naśladować obcych wzorów, ponieważ naśladownictwo jako coś poniżającego nie wchodzi tu zupełnie w rachubę. Ale najczęściej tworzy on z pamięci, polegając na sobie samym i swych wiadomościach. Malarstwo prymitywne wbrew dość powszechnemu mniemaniu nie jest wcale niedołężne, umie ono te cechy przedmiotu, które je interesują, odtworzyć z jak największą dokładnością, a wrażenie niedo-

łęstwa wywołuje tylko wówczas, gdy stawia mu się żądania sprzeczne z odpowiadającą mu rzeczywistością. Styl prymitywny występuje w malarstwie starożytnego Wschodu, średniowiecza, Chin, Japonii, w sztuce ludowej, a częściowo, w formie zmodyfikowanej, we współczesnym kubizmie.

Realizm to typ sztuki, który odpowiada rzeczywistości fizykalnej. Rzeczywistość tego rodzaju jest bezpośrednio niedostrzegalna. Realista zakłada zatem, że przedmioty poznajemy tylko pośrednio przy pomocy wrażeń wzrokowych, wywołanych drganiami świetlnymi. Ażeby odtworzyć wiernie wszystkie stosunki świetlne zachodzące pomiędzy artystą a poszczególnymi częściami odtwarzanego przedmiotu, malarzowi realiście nie wystarcza jeden krótki seans, bo mógłby on przynieść co najwyżej jakąś impresję, sprzeczną z zasadą realizmu. Realista ucieka się więc do długich obserwacji i studiów natury, a ponieważ w ciągu owych wielokrotnych i długotrwałych posiedzeń warunki obserwacji stale się zmieniają, przeto wynikające stąd sprzeczności neutralizuje on w oparciu o teoretyczne wiadomości z zakresu perspektywy, optyki i anatomii. Ostateczny rezultat tych zabiegów nie może oczywiście przedstawiać żadnego poszczególnego momentu obserwacji, lecz jest niejako ich wypadkową. Wynika z tego, że realizm jest metodą bardzo skomplikowaną i obwarowaną olbrzymią ilością rygorystycznych warunków; dowolność, do której artyści zdają się być tak przywiązani, jest tu niesłychanie ograniczona, swoboda w dobieraniu i kombinowaniu barw i kształtów skrępowana postulatem wierności wobec danych obserwacji. Osiągnięcie zatem doskonałości formalnej, czysto malarskiej, zależne jest tu nie tyle od artysty, ile od dobrania sobie doskonałego modelu. Ze względu na przywiedzione tu trudności i ograniczenia realizm nie jest bynajmniej metodą artystyczną tak bardzo rozpowszechnioną, jak przywykło się sądzić. Całe wieki kultury obywały się bez niego, a popularność zyskiwać sobie począł dopiero z chwilą rozwoju nowoczesnej fizyki i związanego z nim fizykalnego widzenia rzeczywistości. Jest

to okres od w. XVI do XIX, w którym sztuka realistyczna osiągnęła szczyt swego wzniesienia i atrakcyjności.

Impresjonizm to typ sztuki odpowiadającej najściślej rzeczywistości wrażeń. Impresjonista nie zastanawia się nad istotą rzeczy lub jej stosunkiem do obserwującego podmiotu, lecz stara się utrwalić w obrazie moment zapatrzenia się w rzeczywistość. Świat sprowadza się dla impresjonisty do plam barwnych, danych bezpośrednio we wrażeniu wzrokowym. Chodzi mu więc o oddanie przy pomocy farb blasku barw naturalnych, przeźroczystości wody, żaru promieni słonecznych, drgań powietrza na ciele ludzkim. Podobnie jak realista oddaje się pilnej obserwacji natury, ale obserwacja ta ma zupełnie inny charakter. Realista prowadzi żmudne i długie studia, niedostatki i luki obserwacji wypełnia wiedzą, w jego pracowni zawsze znajdują się pod ręką takie przedmioty i akcesoria pomocnicze, jak manekiny, kostiumy, cyrkle, podręczniki sztuki malarskiej. Impresjonista odrzuca to wszystko, bo chodzi mu jedynie o błyskawiczne uchwycenie i utrwalenie przelotnego wrażenia. Długie posiedzenia z modelem są mu najzupełniej zbyteczne, zastępują je krótkie, półgodzinne, a nawet kilkuminutowe seanse. Rozwój impresjonizmu jest ściśle związany ze współczesnym rozwojem badań psychologicznych. Zainteresowanie dla psychologii, psychologizm w nauce i w sztuce sprzyjają bardzo wydatnie tej właśnie metodzie, tak niesłychanie z natury rzeczy subiektywistycznej. Zmierzch psychologizmu w XX w. oznacza jednocześnie upadek impresjonizmu.

I wreszcie nowa sztuka, którą Chwistek nazywał początkowo futuryzmem, w końcu formizmem. Jest to typ sztuki odpowiadający rzeczywistości wyobrażeń. A zatem sztuka, która korzystając z rozluźnienia granic przedmiotów jawiących się w wyobrażeniu, z owej chwiejności i zmienności, jaką posiadają wszelkie wytwory imaginacji, dąży do przezwyciężenia treści i przesunięcia uwagi w dziele sztuki na problemy czysto formalne.

TREŚĆ I FORMA. Tu konieczne jest wyjaśnienie, jak rozumiał Chwistek te dwa od wieków aż do znudzenia przeżuwane we wszelkich teoriach sztuki, zrośnięte organicznie ze sobą, pojęcia treści i formy. Otóż przez treść rozumiał występujące w niektórych typach wytworów sztuki elementy rzeczywistości, natomiast przez formę — kompozycję, koloryt, technikę wykonania, tj. kształt i wymiar płótna, gatunek farb, sposób ich kładzenia w malarstwie, tzw. styl w poezji. Wytwory sztuki dzielił na dwie zasadnicze kategorie: sztuki takie, jak muzyka, taniec, architektura i ornamentyka, w których brak właściwie elementów rzeczywistości, czyli tzw. treści, łączy się z jednoczesną względną prostotą i nieskomplikowaniem formy, oraz sztuki takie, jak malarstwo, rzeźba i literatura, które pozbawione treści przestałyby być sobą i których od obecności elementów świata rzeczywistego lub idealnego oderwać niepodobna. Otóż z punktu widzenia czysto artystycznego sytuacja obu tych zasadniczych rodzajów sztuki jest bardzo nierówna. W sztukach asemantycznych (które nic nie znaczą, nie przedstawiają i nie wyrażają) brak tzw. treści sprzyja wydatnie pomyślnemu rozwojowi ich struktury formalnej, nowym poszukiwaniom artystycznym, a więc temu, co dla sztuki jest według Chwistka najistotniejsze. Natomiast w grupie drugiej udział elementów rzeczywistości sprawia, że na zasadzie najmniejszego oporu wysuwają się one na plan pierwszy przed problemy formalne. Ten nacisk treści doprowadził zdaniem Chwistka do takich potworności, że za jedyne kryterium wartościowania przyjmuje się np. naśladowanie natury albo pisanie utworów literackich zgodnych z zasadami etyki i konwenansu towarzyskiego. Produktem owej preponderancji elementów treści jest ohydny naturalizm na poziomie gabinetów figur woskowych, a w literaturze rymowane i nierymowane podręczniki *savoir-vivre'u* lub historii. Gdyby taki stan rzeczy miał okazać się trwały, oznaczałby niechybną zagładę całych dziedzin sztuki.

PRZEZWYCIĘŻENIE TREŚCI. Artyści od dawna zdawali sobie sprawę z tego niebezpieczeństwa i usiłowali przeciwdziałać owemu zgubnemu dla sztuki naciskowi rzeczywistości. Ale artyści-prymitywi, realiści i impresjoniści osiągali owo przezwyciężenie treści przez jej banalizowanie, tj. spychanie na drugi plan jako czegoś mało ważnego i nie interesującego, co nie wychodziło oczywiście dziełu na dobre, skoro nie może się ono od owej treści oddzielić. Chodziłoby zatem o znalezienie takich środków i sposobów postępowania, które by pozwoliły uniknąć owej deprecjacji treści i dobierać ją tak, by nie tylko nie przeszkadzała ona formie, lecz wręcz przeciwnie, potęgowała maksymalnie jej estetyczne działanie. Otóż rozwiązanie tak idealne można według Chwistka osiągnąć tylko na gruncie rzeczywistości wyobrażeń, ponieważ jest to rzeczywistość dla artysty wprost wymarzona, giętka, płynna, elastyczna, niesłychanie podatna dla swobodnych odkształceń. Opierając się na niej twórca-formista osiąga w całkowitej harmonii dwa istotne cele: jest wierny sobie, bo tworzy zgodnie z przyjętą i wyznawaną przez siebie rzeczywistością, a jednocześnie może osiągać maksimum efektów formalnych, ponieważ wybrana przezeń rzeczywistość nie krępuje go tak, jak realistę krępuje rzeczywistość fizykalna, a impresjonistę rzeczywistość wrażeń. Dlatego w wysunięciu w sztuce współczesnej rzeczywistości wyobrażeń na pierwszy plan dopatrywał się Chwistek zapowiedzi wybuchu nowej wielkiej twórczości, sztuki formistycznej, dysponującej dzięki płynnym i nieokreślonym granicom rzeczywistości wyobrażeń niesłychaną swobodą w tworzeniu form.

FORMIZM W POEZJI. Głównym przedmiotem roztrząsań teoretycznych Chwistka było malarstwo, i formizm jako krótkotrwały zresztą epizod ma znaczenie przede wszystkim dla sztuk plastycznych. Ale twórca formizmu zakreślał mu teoretycznie ramy dużo szersze, próbując przetransponować założenia teorii z dziedziny sztuk oglądowych na grunt literatury.

Chwistek zdawał sobie sprawę, że przedsięwzięcie nie jest

łatwe z uwagi na to, że poezji od treści oddzielić nie można i że radykalne urzeczywistnienie tego postulatu zamieniłoby poezję w muzykę szmerów. Niemniej uważał, że poeta może dobierać sobie treść w ten właśnie sposób, aby nie umniejszała ona wrażeń artystycznych, wypływających z atrakcyjnej doskonałości formy. Treść powinna być w takim wypadku na tyle wieloznaczna i „zaciemniona", by skutkiem swej niejasności pozostawała niejako w głębokim tle, pozwalając wysunąć się formie na pierwszy plan. Całą tę dość skomplikowaną alchemię usiłował Chwistek wyjaśnić przez odwołanie się do przykładu logiki i nauki. Wiadomo, że logika wyróżnia zdania mające sens, czyli sądy w ścisłym znaczeniu, oraz zdania sensu pozbawione, nie będące sądami. Dla nauki realną wartość mają tylko sądy. Ale pojęcie „sensu" może być rozumiane wielorako. Możemy używać tego pojęcia w znaczeniu ścisłym, logicznym, ale możemy też posługiwać się nim w znaczeniu szerszym, nie posiadającym oczywiście naukowej wartości, ale interesującym z artystycznego, dajmy na to, punktu widzenia. Chwistek zakładał, że można by zbudować całą hierarchię zdań, zależną od różnego rozumienia wyrazu „sens". Otóż im dalej posuwalibyśmy się w owej hierarchii, tym bardziej oddalilibyśmy się od „sensu" w znaczeniu naukowym, a zbliżali do pustego dźwięku, tj. do muzyki szmerów. Innymi słowy oddalalibyśmy się od problemu prawdy i fałszu, przesuwając na teren zagadnień czysto formalnych. Naturalne dążenie poezji do maksymalnego oddalenia się od języka nauki kieruje ją zdaniem Chwistka nieuchronnie ku tym nieuchwytnym i nieokreślonym obszarom, na których nie ma jeszcze czystej muzyki szmerów, ale jednocześnie problem prawdy i fałszu staje się właściwie bezprzedmiotowy. Dążenie to nazwał Chwistek formizmem w poezji.

TRUDNOŚCI I PRZEZWYCIĘŻENIE. Oczywiście stworzenie tego rodzaju poezji nie jest rzeczą łatwą. Chwistek dostrzegał w tym zakresie dwie przede wszystkim trudności: jedna to płynność, mętność i nieuchwytność rzeczywistości wyobrażeń,

druga to nieprzydatność dla celów poezji formistycznej konwencjonalnego języka, który dostosowany jest zasadniczo w całej swej strukturze do rzeczywistości rzeczy. Z drugiej jednakże strony trudności owe mogą stać się doskonałą podnietą, pobudzającą żywiołową twórczość poetów i kierującą ją na właściwe tereny. Narzuca się w tym wypadku przede wszystkim konieczność pracy nad rozszerzeniem i odnowieniem języka, co jest według Chwistka znamienną cechą każdej budzącej się do życia literatury.

Chwistek uważał, że tylko tego rodzaju poezja, przesuwająca punkt ciężkości na formę, ma przed sobą przyszłość. Dziś nikt już nie szuka w poezji ani pociechy, ani pokrzepienia, ani potwierdzenia dumy narodowej, ani zabawy, ani nauki. „Ci — pisał — którzy pragną poezji naprawdę, wiedzą, że znaleźć w niej można jedną tylko wartość wielką i jedno tylko uczucie godne zaspokojenia, a mianowicie doskonałą formę i upojenie się tą formą. Dążenie do poezji pojętej w ten właśnie sposób nazywamy formizmem w poezji".

FORMISTYCZNE POEZJE CZYŻEWSKIEGO. ANARCHIZACJA SŁOWA. Chwistek „dochował" się tylko jednego poety, który usiłował rzekomo realizować jego formistyczne wskazania i do formizmu się niekiedy przyznawał. Był nim Tytus Czyżewski, malarz i poeta, o którym Chwistek pisał entuzjastycznie: „Tytus Czyżewski, wielki, przekorny, dziwny artysta, który z całą bezwzględnością depcze przesądy filistrów nie posiadających się z oburzenia, że znalazł się fanatyk czystej sztuki, co nie chce dostarczać im sensacyjnych dreszczy ani uczuć, ani nawracać, ani pocieszać, ani dodawać fantazji, ale chce ich zmusić, aby usłyszeli i odczuli potęgę słowa i dziwy rytmu wyzwolonego z więzów zakorzenionych skojarzeń".

Czyżewski, jeśli nie liczyć jego dość błahych iuveniliów, debiutował *de facto* w r. 1920 tomikiem „poezji formistycznych" *Zielone oko*. Chwistek zaopatrzył zbiorek entuzjastycznym wstępem, w którym jako przykład idealnego wyzyskania

treści wyrazów dla spotęgowania siły rytmu przytaczał następujący dwuwiersz:

Wdziej ciepłe astrachany
Termometr wciąż opada

Obojętne jest oczywiście, że gdzieś tam spada termometr, ale — wywodził Chwistek — „ten przedziwny, jakby w nieskończoność skierowany spadek rytmu drugiego wiersza absorbuje całą uwagę wywołując rozkosz i niepokój właściwy wielkiej sztuce".

Istotnie w tomiku panował język niejasny, a „splątane obrazowanie" realizowało Chwistkowy postulat „zaciemniania treści" dla eksponowania formy. Czyżewski uzupełniał zresztą teoretyczne formuły swego mistrza, tworząc coś jakby swój własny system, nazwany przez niego „anarchizacją słowa". „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy — pisał w szkicu *O odlogicznieniu poezji* — jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania i składni". Niemniej aneksja Czyżewskiego wydaje się raczej uzurpacją bez dostatecznego pokrycia. Więcej było w jego poezji ludowego prymitywizmu o dadaistycznym nalocie i elementów poetyki imażinistycznej aniżeli formizmu. Chwistek poszukiwał usilnie we współczesnej twórczości sojuszników i realizatorów swojej koncepcji, ale rzeczywistość dowiodła, że były to wysiłki daremne.

BILANS I KRYTYKA FORMIZMU. Formizm był w dziejach sztuki polskiej krótkim epizodem, ale epizodem bardzo znamiennym, bardzo dla tamtego okresu symptomatycznym, wyraźnie w swej istocie zsynchronizowanym z ogólnymi tendencjami artystycznymi sztuki europejskiej czasu I wojny światowej. Wypłynął na tej samej fali antyrealizmu i antynaturalizmu, walczył w imię tych samych haseł powrotu do pierwotności, instynktów, subiektywizmu, walki z przerostami materializmu i technicyzmu. Zadaniem sztuki nowoczesnej — pisał Chwistek — jest otwarcie drogi i dostępu do owych obszarów, „na których działają stłumione przez kulturę pożądania i przeraże-

nia", „do rzeczywistości danej nam w własnym organizmie, w własnej tęsknocie i w własnej namiętności", do pierwotnego, wrodzonego schematu, tzn. do takiego sposobu widzenia i odczuwania, jaki jest właściwy ludziom pierwotnym, dzieciom i obłąkanym. Taką właśnie sztuką winien być formizm. „Formiści malowali tak, jak czuli. Byli to ludzie czujący po prostu, pełni fantazji i naiwności zaiste dziecięcej. Byli jak dziecko, które z łopatą wybiera się do ogrodu, żeby kopać złoto. Nie znajduje złota, ale odkrywa coś bez porównania cenniejszego: czar wielkiej artystycznej sugestii".

Formizm miał być również w intencji jego twórcy odpowiedzią na niezwykle współcześnie skomplikowaną sytuację świata. „Tragedia współczesnej Europy — pisał Chwistek — polega na przerażeniu, wywołanym nadmiernym rozwojem kultury materialnej". Od przerażenia tego i od konsekwencji owych materialistycznych przerostów uchronić może ludzkość jedynie sztuka. „Wierzę głęboko — czytamy dalej — że sztuka jest synonimem naiwności i że wielkie społeczne zagadnienie sztuki jest ściśle związane z samoobroną prostego człowieka przeciw zalewającej go fali racjonalizmu i mechanizacji".

Mimo wiary Chwistka w słuszność jego koncepcji i w ich zbawienność, bieg zdarzeń tych nadziei nie usprawiedliwiał. Formizm nie stał się punktem zwrotnym w dziejach poezji polskiej. Mimo zachwytów dla twórczości Czyżewskiego, który miał istotnie w swym dorobku poetyckim kilka wierszy udanych (np. słynną *Zaragozę*), pozostała ona zjawiskiem efemerycznym. To zaś, co w poglądach Chwistka jest niewątpliwie słuszne i na co pisać się można, to prawdy tak powszechne i tak ogólne, że nigdy wątpliwości budzić nie mogły — że artysta musi być wierny sobie, że wyobraźnia jest warunkiem podstawowym wszelkiej artystycznej twórczości, że doskonałość formy jest oczywistym sprawdzianem wartości sztuki. Ale co jest formą i w czym się wyraża doskonałość, w tych konkretnych sprawach koncepcje Chwistka nasuwały od początku szereg istotnych wątpliwości.

Chwistek był artystą-malarzem, jego wypady w stronę literatury miały charakter sporadyczny i okazjonalny i ta jego profesja twórcza w poważnym stopniu zaważyła na stosunku i podejściu do spraw sztuki pisarskiej. Przede wszystkim samo pojęcie formy jest u Chwistka niesłychanie problematykę upraszczające i prymitywne, bo sprowadzające ją w istocie do zagadnień budowy, stylu, wersyfikacji i eufonii. Tymczasem utwór literacki to struktura wewnętrznie niezwykle skomplikowana, twór wielowarstwowy i polimorficzny, którego tworzywo podlega wielostronnym działaniom formatywnym, sięgającym daleko poza organizowanie atrakcyjnych dla ucha kadencji intonacyjnych. O ile w malarstwie istnieją i doskonale prosperują obrazy i malowidła bezprzedmiotowe, sprowadzające się w istocie do konstrukcji czysto formalnych, o tyle w literaturze czysta forma jest mitem, słowo to nie tylko szmer głosek, ale jednocześnie znaczenie i dwa te aspekty języka są ze sobą nierozerwalnie i na zawsze złączone. Forma i treść w literaturze stanowią całość integralną, implikują się wzajemnie i wszelkie próby eksponowania jednego aspektu tej organicznej dwujedni kosztem drugiego zwraca się przeciwko literaturze. Chwistek rozumiał to, ale na przekór tej świadomości dążył do tak daleko posuniętego rozcieńczenia treści i do uczynienia jej czymś tak nieokreślonym, anemicznym, widmowym, w końcu obojętnym, że przestawała się liczyć, przestawała zwracać uwagę. Czytelnik uwolniony od treści miał się swobodnie i bez ograniczeń oddawać skupionej kontemplacji pięknie brzmiących kadencji. Ale ta nadzieja na zaabsorbowanie odbiorcy wyłącznie formą, sprowadzoną do eufonii i eurytmii wypowiedzenia, opierała się na przeoczeniu pewnych empirycznie sprawdzonych praw psychologicznych. Psychologia procesów recepcyjnych poucza bowiem, że im bardziej wieloznaczna i niejasna jest treść wypowiedzenia (jak chciał tego Chwistek), tym silniej absorbuje uwagę, zmusza po prostu odbiorcę do myślowego wysiłku i skoncentrowania się na wyplątywaniu zawiłych i niepokojących sensów. Zamiast uwol-


Pablo Picasso: *Włoszka* (1917)

nienia od nacisku treści (jak spodziewał się Chwistek) odwraca i odciąga od formy.

Krytyka ówczesna zwróciła też bardzo szybko uwagę na wewnętrzne niekonsekwencje systemu Chwistka, co było szczególnie zastanawiające u zawodowego logistyka i filozofa. Degradując i eliminując treść, twórca formizmu wprowadzał ją w istocie z powrotem, chyłkiem, milcząco, tylną furtką. Zalecenie, by poezja zajmowała się rzeczywistością wyobrażeń, było równoznaczne z kapitulacją wobec sztuki odtwarzającej, a więc jak najbardziej sprzecznej z intencjami formizmu. Formistyczny wiersz odtwarzający rzeczywistość wyobrażeń nasycał się z natury rzeczy nieuchronnie treścią, bo treść, nawet rozcieńczona i wysoce zdeformowana, nie przestaje być sobą.

Formizm był teorią sztuk oglądowych — malarstwa, rzeźby. W tych dziedzinach odegrał rolę istotną, jego działanie było płodne i twórcze. Przetransponowany w dziedzinę zjawisk z natury swej innorodnych, zjawisk literackich, oddziałał jedynie tym, co go łączyło z innymi nowatorskimi prądami czasu — swym nonkonformizmem wobec dziedzictwa przeszłości. Próba pełnej asymilacji jego konkretnych, szczegółowych założeń na gruncie poezji skończyła się niepowodzeniem, wykraczała poza możliwości literatury. Dzieło literackie jest strukturą nazbyt skomplikowaną i wielowarstwową, by można je było sprowadzić do zagadnień rytmu i stylu. Zasadnicza pomyłka formizmu polegała więc na przeoczeniu owej ontologicznej i morfologicznej swoistości literatury.

ROZDZIAŁ X

# Witkiewiczowska teoria czystej formy w teatrze

W tym samym czasie, gdy Leon Chwistek krzątał się około lansowania formizmu, wiele rozgłosu wywołała w ówczesnym świecie literackim i artystycznym Witkiewiczowska teoria „czystej formy" w teatrze.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ JAKO CZŁOWIEK I TWÓRCA. Stanisław Ignacy Witkiewicz, urodzony w r. 1885 w Warszawie, był synem Stanisława, artysty malarza, krytyka, publicysty i pisarza z czasów Młodej Polski. Witkiewicz-ojciec związany był ongiś z głośnym pismem „Wędrowiec", od którego datują się dzieje naturalizmu polskiego. Rozgłos i uznanie pozyskał sobie jako autor znakomitych na swój czas monografii artystycznych o Matejce i o Aleksandrze Gierymskim, jako inspirator nowych prądów i metod w zakresie opisu i wartościowania wytworów sztuki, jako działacz społeczny oraz twórca i propagator tak popularnego w tamtej epoce stylu zakopiańskiego. Stanisław Ignacy odziedziczył po ojcu jego uzdolnienia i zainteresowania artystyczne, ale bodaj że je znacznie poszerzył i pogłębił. Był w latach międzywojennych najwszechstronniej bez wątpienia utalentowaną indywidual-

nością twórczą, postacią nieomal renesansową o wyraźnych znamionach genialności. Ponieważ od piątego roku życia z powodu choroby ojca przebywał stale w Zakopanem, gdzie nie było podówczas żadnej szkoły średniej, więc uczył się prywatnie, w domu i tylko egzaminom rocznym poddawał się w normalnej szkole jako tzw. ekstern. Matura, uzyskana w r. 1903, była ostatnim oficjalnym świadectwem systematycznych studiów Witkiewicza. W istocie był to genialny samouk, który wszystkie swe osiągnięcia życiowe zawdzięczał przede wszystkim sam sobie, niesłychanej chłonności intelektualnej i ciekawości, które go pobudzały do ustawicznego szukania i były zaczynem wiecznego umysłowego nienasycenia. Wszystkie studia, jakie sam podejmował, nie były przez nikogo inspirowane, wynikały z wewnętrznego i samoistnego popędu. Bodaj najbardziej systematyczne były jego studia malarskie. Malował nieomal od dzieciństwa; przykład ojca odegrał tu zapewne rolę istotną. Potem podróże do Niemiec i do Włoch pozwoliły Witkiewiczowi zwiedzić najsłynniejsze galerie malarstwa europejskiego. Uczęszczał w pewnym okresie czasu do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pracował pod kierunkiem Mehoffera i Stanisławskiego, nie budząc w nich zresztą specjalnego zachwytu. Ale już wówczas jego zainteresowania intelektualne i artystyczne wybiegały raz po raz poza malarstwo. Miewał okresowe pasje i namiętności, które potrafiły go zagarniać na pewien przeciąg czasu aż do momentu psychicznego znużenia i nasycenia.

Na wiosnę r. 1914 wybrał się Witkiewicz ze swym przyjacielem, słynnym później etnografem i profesorem uniwersytetu londyńskiego, Bronisławem Malinowskim, na wyprawę naukową do Australii. Ledwo tam przybyli, wybuchła wojna światowa. Malinowskiego jako obywatela austriackiego internowano, Witkiewicza, który miał obywatelstwo rosyjskie, odstawiono do Rosji. Lata wojny przyczyniły się w wydatnym stopniu do pojawienia się i ugruntowania w Witkiewiczu jego poglądów historiozoficznych i katastroficznych. Wojna,

rozkład i demoralizacja, towarzyszące agonii rosyjskiego imperium, pierwsze miesiące rewolucyjnego zamętu pogłębiły nastroje przygnębienia i zagrożenia. Jako oficer rosyjski poznał Witkiewicz kulisy wielkiego dziejowego dramatu bezpośrednio, z autopsji. Wtedy bodaj obudziły się jego zainteresowania filozoficzne i ożywiły literackie. Ale aktywność w tym zakresie ujawniła się dopiero po powrocie do kraju w r. 1918. Witkiewicz osiadł w Zakopanem, które stało się na lat dwadzieścia główną jego siedzibą.

Lata dwudzieste to okres wyjątkowej aktywności twórczej artysty. Ogólna atmosfera, pełna niesłychanej dynamiki intelektualnej, działała bez wątpienia pobudzająco. Wówczas to ujawniła się w całej pełni imponująca wielostronność zainteresowań Witkiewicza-filozofa, krytyka i teoretyka sztuki, malarza, portrecisty, teoretyka nowego teatru, dramato- i powieściopisarza, polemisty, no i człowieka, bo dla Witkiewicza i samo życie było *sui generis* sztuką, potrafił uczynić je prawdziwie niebanalnym i oryginalnym. Niesłychanie ekscentryczny, nieobliczalny w swych reakcjach, obcy i wrogi wszelkim przymusom i konwenansom, wciąż czymś zaskakujący, a jednocześnie pełen niezwykłego osobistego uroku, już za życia obrastał legendą. W ówczesną wielką dyskusję na temat sztuki wniósł oryginalny i ważki wkład. Na problemy malarstwa wypowiedział się w książce *Nowe formy w malarstwie* (1919) oraz w *Szkicach estetycznych* (1922); na temat teatru w tomie studiów pt. *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* (1923). Swoje poglądy filozoficzne przedstawił w rozprawie z r. 1935 pt. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia.* Do tych czterech książek należy dodać dziesiątki artykułów krytycznych i polemicznych, rozsianych po czasopismach dwudziestolecia, bo Witkiewicz był zawołanym dyskutantem i polemistą, nie pozostawiającym bez odpowiedzi żadnej choćby najdrobniejszej o sobie wzmianki.

Tej imponującej działalności teoretycznej, krytycznej i publicystycznej towarzyszyła twórczość ściśle artystyczna i lite-

racka: malarska, która była główną podstawą jego egzystencji (słynne portrety Witkiewicza), oraz dramato- i powieściopisarska. Witkiewicz napisał ponad dwadzieścia sztuk teatralnych oraz ogłosił dwie duże powieści — w r. 1927 *Pożegnanie jesieni*, a w r. 1930 *Nienasycenie*.

Witkiewicz był jednym z największych w sztuce polskiej i bodaj ostatnim tej miary indywidualistą. Niesłychanie chłonny i wyczulony na wszelką intelektualną nowość w istocie żył poza swoją epoką, był jej duchowo obcy. Przerażała go mechanizacją, materializmem, techniką, pogardą dla osobowości ludzkiej. Uważał, że zadaniem kultury winna być ochrona jednostki, jej wolności i niezależności, a tymczasem bieg zdarzeń zdawał się iść na przekór jego mniemaniom i postulatom. Zewsząd docierał zmasowany tupot zdyscyplinowanych zbiorowisk i tłumów ludzkich. Witkiewicz widział w tym zapowiedź nadchodzącej epoki kolektywów, w której o losach człowieka, świata i kultury decydować będą nie genialne jednostki, lecz zbiorowości. Odczuwał ją jako ostateczny kres i katastrofę wolności, sztuki i cywilizacji i to poczucie zagłady legło u podstaw jego poglądów historiozoficznych, jego koncepcji estetycznych i działalności pisarskiej.

TEORIA CZYSTEJ FORMY. TAJEMNICA ISTNIENIA. Witkiewiczowska teoria czystej formy w teatrze należy niewątpliwie do najciekawszych, a jednocześnie wyjątkowo kontrowersyjnych. Aby zrozumieć, o co chodzi jej twórcy, trzeba sięgnąć do podstaw Witkiewiczowskiej filozofii, do jego swoistej ontologii *.

Witkiewicza-filozofa interesował przede wszystkim jeden problem fundamentalny — zagadnienie istnienia. Metafizyka analizując strukturę Bytu w jego najgłębszej istocie i podstawach, stawia nas twarzą w twarz z Tajemnicą Istnienia.

---

* ontologia (grec. *ontos* — byt i *logos* — słowo, nauka) — dział filozofii zajmujący się analizą pojęcia bytu, w dalszym znaczeniu — metafizyka.

Niepokój metafizyczny, skłaniający do ustawicznego stawiania pytań Życiu, pojętemu jako Byt (w sensie metafizycznym), jest zdaniem Witkiewicza koniecznością człowieka, wypływa organicznie z jego ludzkiej natury. Tylko jednostki tępe i bezmyślne, uległe bez reszty wobec nieustających nacisków tzw. życiowego poglądu na świat, tj. tej najbardziej wulgarnej i pospolitej formy praktycznego rozsądku i rozumu, mogą pojmować istnienie jako coś zwyczajnego i bezproblemowego. Ale nawet i dla nich wystarczający bywa niekiedy jakiś jeden przypadek, jakieś wytrącenie z równowagi szablonu, aby uświadomił się im i uprzytomnił tak znamienny dla fenomenu istnienia posmak dziwności i niesamowitości. Człowiek uświadamia sobie w takich momentach, że przecież nawet on sam jest dla siebie zagadką. Wtedy to pojawiają się owe wieczne pytania, pytania zasadnicze, które ludzkość powtarza poprzez wszystkie wieki swego istnienia: „Czemu jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? dlaczego w ogóle istnieję? mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość".

RELIGIA, FILOZOFIA I SZTUKA WOBEC TAJEMNICY ISTNIENIA. Ludzkość szukała odpowiedzi na te pytania w najróżniejszy sposób, na rozmaitych drogach. Szukała jej w religii, ponieważ w świetle objawień religijnych wszystko, co mogło się wydawać niezrozumiałe i bezsensowne, zdawało się nabierać wyższego, zaświatowego i nadzmysłowego znaczenia. Szukała odpowiedzi w rozważaniach filozoficznych, które opisując całość istnienia w jego poszczególnych elementach i prawach, zdawały się ukazywać je jako ład celowy i głęboko rozumny. Ową funkcję eksplikatywną pełniła też zawsze sztuka, w swych prapoczątkach tak organicznie związana z religią i metafizyką. Ale to wszystko było kiedyś. To, co ludzkość przeżywa na przestrzeni kilku ostatnich wieków, nie można zdaniem Witkiewicza określić inaczej jak nazwą katastrofy.

Na tle postępującego gwałtownie rozwoju materialno-cywilizacyjnego religia znalazła się w stanie zupełnego upadku, metafizyka pożarła samą siebie, tak silny dawniej w człowieku niepokój metafizyczny rozwiał się nieomal bez śladu, bo społeczeństwu, zorientowanemu wyłącznie praktycznie, uczucia metafizyczne wydają się czymś zbytecznym i nieużytecznym. Los religii i filozofii podzieliła też sztuka. Na przestrzeni ostatnich trzech bez mała tysięcy lat sztuka europejska przeżyła według Witkiewicza dwie przede wszystkim groźne katastrofy i klęski — Grecję i renesans. Ostateczne oderwanie się poezji i teatru greckiego od misteriów religijnych, emancypacja sztuki w wyniku rozpoczynającej się w dobie renesansu powolnej agonii chrześcijaństwa, dwa te fakty zaważyły niesłychanie złowrogo na dalszych losach sztuki światowej. Grecja bowiem klasyczna i renesans, odrywają sztukę od jej metafizycznych źródeł, wysunęły nowy, potworny i zabójczy dla twórczości ideał — podglądania i naśladowania natury. Oznaczało to całkowitą i nieuchronną degenerację sztuki, ponieważ jej istotnym zadaniem było i jest wywoływanie uczuć metafizycznych, a nie odtwarzanie życia i świata.

CZYSTA FORMA JAKO DOŚWIADCZENIE METAFIZYCZNE. Czy jest jakieś wyjście z tej nieodwracalnej na pozór sytuacji? Otóż powrotu do religii, do wygasłych mitów i wierzeń, według Witkiewicza, już nie ma. Jest również nieprawdopodobne, by współczesny człowiek, leniwy i pogrążony po uszy w głupstwach życiowych, zdolny był i miał w ogóle ochotę przezwyciężyć tę przyrodzoną mu inercję duchową i zabrał się do rozważań filozoficznych. Odstraszają go ich trudny język i związany z tym nieuchronnie umysłowy wysiłek. Niepodobna również łudzić się nadzieją, że uda się komukolwiek przywrócić sztuce ów stan sprzed wieków, kiedy była ona integralnym składnikiem doświadczeń i wtajemniczeń kultu. Niemniej mimo owych zmian nieodwracalnych tylko sztuka zdolna jest jeszcze w świecie współczesnym umożliwić nam przeżycie Tajemnicy Istnienia. Ale przeżycie tego rodzaju

zapewnić nam będzie mogła jedynie wówczas, gdy uwolnimy ją od życiowego balastu, gdy przestaniemy widzieć w niej odtworzenie treści życiowych, a zaczniemy ją pojmować wyłącznie jako Czystą Formę, tzn. gdy odetniemy ją kategorycznie i bezwzględnie od jej powiązań z życiem i nauczymy się jedyne jej piękno dostrzegać w tej jedności czysto formalnej, która w każdym dziele sztuki wiąże wszystkie jego elementy składowe w nierozerwalną całość.

PRZEŻYCIE METAFIZYCZNE JAKO ŚWIADOMOŚĆ WEWNĘTRZNEJ JEDNOŚCI ISTNIENIA. Uczucie metafizyczne, o które Witkiewiczowi przede wszystkim chodziło, przeżywać bowiem możemy nie tylko w religijnych misteriach lub w filozoficznych medytacjach, ale i wówczas, gdy uświadamiamy sobie jedność istnienia. Witkiewicz odwoływał się tu do podstawowych założeń swej ontologii. Świat jest jednością złożoną z wielości poszczególnych istnień. Ale i każde poszczególne istnienie jest jednością utworzoną z wielu jakości. Uświadamiając to sobie, stajemy wobec Tajemnicy Istnienia, doznajemy wstrząsu metafizycznego. Otóż sztuka osiąga to samo, tylko na innej drodze. Filozofia osiąga to na drodze dedukcyjnego myślenia, sztuka na drodze bezpośredniego doznania owej jedności doskonale w dziele sztuki zrealizowanej. Twórczość artystyczna wzmaga to poczucie jedności, a zatem i uczucie metafizyczne zarówno w samym artyście, jak i w odbiorcy. W artyście przez to, że uzewnętrzniając się w obiektywnym materiale, z którego buduje dzieło, uświadamia on sobie dzięki tej obiektywizacji swego ja silniej niż kiedykolwiek jedność własnej osobowości. W odbiorcy owo uczucie metafizyczne realizuje się dzięki kontemplacji doskonałej jedności formalnej, jaką jest każde dzieło artyzmu. Silne przeżycie formy i tylko formy, absolutnie uniezależnionej od jakiejkolwiek treści życiowej, która jedynie zanieczyszcza każde dzieło twórcze, zdolne jest wprowadzić nas w inny zupełnie niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę doświadczeń metafizycznych,

KRYTYKA TEATRU NATURALISTYCZNEGO I SYMBOLICZNEGO. Witkiewicza-reformatora interesował przede wszystkim teatr; jego teoria czystej formy odnosi się głównie do teatru. W poezji sprawa uwolnienia się od nacisku treści była już poważnie zaawansowana; już od ostatnich dziesięcioleci w. XIX zdobywała sobie coraz szersze uznanie poezja nie licząca się zupełnie z tzw. rozumieniem i z tzw. sensem w konwencjonalnym i życiowym tego pojęcia znaczeniu. Była to poezja, w której według Witkiewicza „forma, pojęta jako konstrukcja, jako bezpośredni wyraz uczucia jedności, jest celem sama w sobie, a nie środkiem ekspresji dla jakichkolwiek uczuć, choćby były one nie wiadomo jak wzniosłe i nadzwyczajne czy też perwersyjne". Uwolnienie poezji od konieczności liczenia się z prawdopodobieństwem życiowym, operowanie bezsensem, ale nie programowo, lecz dla poszerzenia możliwości kompozycyjnych, otwiera zdaniem Witkiewicza przed poezją szerokie pole do formalnych poszukiwań, „wzbogaca formę w sposób przerażający".

Prozy, zwłaszcza powieściowej, jedynego żywego dziś gatunku narracji, Witkiewicz w ogóle nie uznawał za sztukę. Pozostawał więc teatr, niegdyś najbliższy istotnym zadaniom sztuki, współczesnie najbardziej zaniedbany jej rodzaj. Ten powolny, ale systematyczny upadek teatru datuje się zdaniem Witkiewicza od renesansu. Wtedy to rzucono potworne hasło zbliżenia teatru do życia i oto w wieku XX oglądamy co dzień na wszystkich scenach Europy i świata ohydne, nieomal jarmarczne widowiska, nędzne imitacje stosunków i sytuacji życiowych, które już wszystkim bardziej świadomym rzeczy widzom od dawna obrzydły.

Witkiewicz zaatakował przede wszystkim stare, wytarte i zbanalizowane schematy konstrukcyjne teatru. Teatr współczesny to oczywiście teatr iluzjonistyczny, w którym chodzi jedynie o to, by widz przejął się losami bohaterów. W tym celu buduje się odpowiednie napięcia, widz nie może się ani przez chwilę nudzić z powodu braku ruchu i działania na

scenie, ciągle musi się toczyć jakaś walka, ale całe to menu teatru współczesnego jest tak już wiadome i opatrzone, że żadnego silniejszego wrażenia wywołać wśród widzów nie może.

Obok takiego dramatu naturalistycznego teatr współczesny dla urozmaicenia repertuaru prezentuje niekiedy rozmaite odmiany dramaturgii „pogłębionej", rozmaite nastroje, symbolizmy, mętne historiozofie, usiłuje podniecać otępiałą i znudzoną publiczność przez wywoływanie tzw. „gęsiej skórki", wprowadza najróżniejsze „gatunki strachu przed niewiadomym, zaczynając od ciemnego pokoju, a kończąc na śmierci", ale wszystkie te efekty nazbyt są już zużyte i ograne, aby mogły osiągnąć cel zamierzony.

Witkiewicz nie ufał też absolutnie rozmaitym współczesnym próbom odrodzenia teatru, podejmowanym na Zachodzie i Wschodzie, tak rozpowszechnionej dziś modzie „nowatorskiego" odczytywania i uwspółcześniania starych klasyków dramaturgii światowej, rozmaitym czysto zewnętrznym modyfikacjom inscenizacyjnym i reżyserskim. Nie wierzył, by naprawdę mogły one zmienić cokolwiek. Irytowała go swoista „usługowość" współczesnego teatru, który niemal z reguły spełnia funkcję ambony, trybuny i wiecowej estrady, z której się prowadzi tanią agitację i wypowiada poglądy autora na przypadkowe i różne kwestie poprzez źle zaaranżowane sytuacje, mające poglądy te dobitnie jakoby ilustrować. Jeśli się ma takie ambicje, to czyż nie lepiej — perswadował Witkiewicz — napisać traktat, broszurkę lub skromny aforyzm? Wszystko to zaś razem stanowi jedną kolosalną mistyfikację. Teatr współczesny jest jedynym w swym rodzaju przybytkiem, w którym się ludzi po prostu „nabiera" i „nabija w butelkę". Przez trzy godziny sugeruje się widzowi najwznioślejsze uczucia i najtragiczniejsze dramaty, aby uświadomić na końcu, że to wszystko nieprawda, udawanie i kłamstwo.

TEATR CZYSTEJ FORMY. Teatr tego rodzaju, absolutnie dziś już niestrawny, należy zdaniem Witkiewicza nie „odro-

dzić", bo galwanizowanie rzeczy martwej życia prawdziwego przywrócić jej nie zdoła, lecz po prostu trzeba go zastąpić teatrem innym, teatrem czystej formy, który by umożliwił współczesnym widzom przeżywanie w stanie czystym tzw. uczuć metafizycznych, tj. przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości.

Czysta forma to według Witkiewicza pewna konstrukcja dowolnych elementów — barw, dźwięków, słów lub działań, ale działań i słów całkowicie uniezależnionych od tzw. sensu życiowego, życiowego prawdopodobieństwa. Witkiewiczowi chodziło o stworzenie takiej formy teatru, w której „samo stawanie się w czasie, «dzianie się» czegoś, określonego jedynie czysto formalnie, niezależnie od życiowej treści owych działań i ciągłości charakterów działających osób, wprowadzić nas może w zupełnie inny niż życiowy wymiar przeżywania, w sferę uczuć metafizycznych". To, co działoby się na scenie, mogłoby być z punktu widzenia życiowego całkowitym bezsensem, istotne byłoby to, że wszystkie owe działania dyktowałaby konieczność artystyczna i widz niezależnie od dziwaczności życiowej widowiska, wyczuwając ową jedność konstrukcji i konieczność następstw, doznawałby czysto estetycznego zadowolenia, czyli miałby chwilę metafizycznego przeżycia.

„CZYSTA FORMA" JAKO NATURALNA KONIECZNOŚĆ TWÓRCZA. Żeby stworzyć teatr tego rodzaju, trzeba uprzednio spełnienia dwu koniecznych warunków: 1) trzeba chcieć taki teatr stworzyć, odczuwać potrzebę takiego teatru, co jest rzeczą w chwili obecnej raczej wyjątkową, 2) należy całkowicie zerwać z wszystkimi tradycyjnymi konwenansami teatralnymi, ze współczesnym pojęciem sceniczności, akcji i psychologii dramatycznej. Witkiewicz zdawał sobie sprawę z wszystkich niebezpieczeństw, jakie mogą towarzyszyć powstawaniu i narodzinom tej nowej sceny. Nowatorskie poszukiwania w sztuce współczesnej dokonują się w pośpiechu i w gorączce, a to wpływa rozkładowo i blazująco zarówno na twórców, jak i odbiorców; pod miano artystów podszywają się rozmaici

spryciarze, korzystając z chaosu i zamętu pojęć. Tymczasem nowa sztuka może powstać naprawdę tylko jako „naturalna konieczność twórcza u kogokolwiek z autorów dla sceny piszących, a nie jako programowy bezsens, wymyślony na zimno, bez istotnej potrzeby". Ryzyko jest więc duże; Witkiewicz posuwał się nawet jeszcze dalej w swych pesymistycznych prognozach, nie wykluczając i takiego obrotu rzeczy, że odrodzenie czystej formy stanie się zarazem jej ostatnim przedśmiertnym kurczem. Lepiej jednak — wywodził — „skończyć [...] w pięknym szaleństwie niż w szarej, nudnej banalności i marazmie".

WALKA Z ILUZJONIZMEM. Drugi nieodzowny warunek zwycięstwa „czystej formy" to uwolnienie teatru od doszczętnie skompromitowanych schematów. Nowy teatr miał przede wszystkim zerwać stanowczo z wszelką tendencją iluzjonistyczną. Jest to generalna zasada negatywna Witkiewiczowskiego teatru; „zapomnieć kompletnie o życiu i nie zwracać uwagi na żadne życiowe konsekwencje tego, co się dzieje na scenie w danej chwili, w stosunku do tego, co się ma dziać w chwili następnej". Za cenę wyzbycia się pewnych zastarzałych nałogów i fatalnej skłonności do doznawania w teatrze dreszczyków i sensacji czysto życiowych osiągnąć by można istotne i rzetelne wartości, których nie jest w stanie dostarczyć teatr stary, oparty na imitacji, udawaniu i kłamstwie. Przede wszystkim „wiedzielibyśmy na pewno, że nikt nas nie nabiera w ordynarny sposób, że to, co się dzieje na scenie, nie jest niedoskonałą imitacją czegoś, czego zupełna imitacja jest niemożliwa, tylko czymś kompletnie identycznym z samym sobą, tym właśnie, co być miało, a nie szeregiem sztuczek dla wywołania ułudy". Znajdowalibyśmy się zatem w świecie „absolutnego, formalnego piękna i w sferze zupełnej prawdy". I wreszcie siedząc w tym teatrze, stworzonym „poza pojęciami śmiechu i płaczu, życiowego komizmu lub tragizmu", w teatrze czystym, pozbawionym kłamstwa, a dziwnym jak sen, doświadczalibyśmy w każdej minucie, jak poprzez owe na

scenie przedstawione wypadki, „wypadki niczym życiowo nie usprawiedliwione, śmieszne, wzniosłe czy potworne", prześwieca „łagodne, niezmienne, z Nieskończoności promieniujące światło Wiecznej Tajemnicy Istnienia".

ODRZUCENIE NATURALISTYCZNEJ PSYCHOLOGII. Z negacji naturalistycznego iluzjonizmu wywodził się dalszy rys znamienny Witkiewiczowskiego teatru „czystej formy", jego świadomy, zamierzony antypsychologizm. Realistyczna psychologia, konsekwencja rozwoju psychologicznego postaci nie mają w nim żadnego uzasadnienia. Ponieważ chodzi o maksymalne rozszerzenie kompozycyjnych możliwości, o zupełną swobodę formalnego konstruowania, dopuszczalna jest więc zupełna fantastyczność psychologii i postępowania postaci. Osoby nie muszą mieć w sztuce przez cały czas jej trwania tej samej psychiki; może ona ulegać najdziwniejszym, a zupełnie z życiowego punktu widzenia nieuzasadnionym metamorfozom. Co więcej, postaci mogą przechodzić jedne w drugie, mogą zamieniać się na role, a owe zamiany mogą się uzewnętrzniać w odpowiednio zmienionym zachowaniu się i wypowiedzeniach. Może też być inaczej; liczba kombinacji jest nieograniczona, wszystko zależy od inwencji i pomysłowości pisarza. Oba elementy, wypowiedzenie i działanie, mogą stanowić dwa szeregi nic życiowo nie mające wspólnego, a związane ze sobą czysto formalnie, artystyczną koniecznością. Tak samo nie należy mierzyć języka postaci miarą życiową, ponieważ „wypowiedzenia osób niezgodne z ich charakterystyką ubraniową lub przynależnością klasową" mogą mieć „wartość formalną", tzn. mogą być ważne nie same przez się ani jako części mniej lub więcej prawdopodobnej historii życiowej, tylko w odniesieniu do całości sztuki jako pewnej jedności w uniezależnieniu od życia. Dla oceny konieczności użycia przez daną postać takich lub innych zwrotów i frazesów nie ma zresztą, według pisarza, jakichś bezwzględnych kryteriów.

ROLA AKTORA. Z założeń tego rodzaju wynikały oczywiście określone wymagania wobec aktorów, którzy by się zdecydowali na występy w teatrze „czystej formy". W teatrze takim nie może być oczywiście mowy o jakimś „przeżywaniu", „wczuwaniu się" czy „wcielaniu" w postać dramatyczną; aktor ma stwarzać rolę, tzn. „zrozumiawszy ideę formalną sztuki w oderwaniu od wszelkiego życiowego prawdopodobieństwa w każdym momencie winien zrobić z matematyczną dokładnością to, co wypada z tej właśnie czysto formalnej idei".

Teatr oparty na takich założeniach przenosiłby widza w zupełnie inny świat, „w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci nie podobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką oprócz logiki samej formy tego stawania się".

LIKWIDACJA AKCJI DRAMATYCZNEJ. W teatrze „czystej formy" nie istniałaby oczywiście akcja dramatyczna w konwecjonalnym rozumieniu, tj. akcja, której poszczególne ogniwa i kolejne stadia wynikałyby z życiowych czy psychologicznych konieczności działających postaci. Tego rodzaju akcja możliwa jest jedynie w utworach, które są spotęgowaną reprodukcją życia, tj. w teatrze realistycznym lub naturalistycznym. W teatrze Witkiewiczowskim „zadanie sprowadzałoby się do wypełnienia kilku godzin stawaniem się na scenie, posiadającym swoją wewnętrzną, formalną logikę od niczego «życiowego» niezależną". Chodziłoby o całkowite wyłamanie się spod przesądów naturalizmu. Witkiewicz dał w swej rozprawie o teatrze w formie przykładu i ilustracji coś jak gdyby scenariusz czy konspekt takiej właśnie sztuki, co prawda nie napisanej, ale możliwej. „Akcja" owej sztuki, nie licząca się zupełnie z jakimkolwiek prawdopodobieństwem, w tym rzecz jasna znaczeniu, do którego przyzwyczaił nas konwencjonalny teatr iluzjonistyczny, wyglądałaby tak np.: „Wchodzą trzy

osoby czerwono ubrane i kłaniają się nie wiadomo komu. Jedna z nich deklamuje jakiś poemat (powinien on robić wrażenie czegoś koniecznego w tej właśnie chwili). Wchodzi łagodny staruszek z kotem na sznurku. Dotąd wszystko było na tle czarnej zasłony. Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słychać muzykę organów. Staruszek mówi coś z postaciami, coś, co musi dawać odpowiedni do wszystkiego poprzedniego nastrój. Ze stolika spada szklanka. Wszyscy rzucają się na kolana i płaczą. Staruszek zmienia się z łagodnego człowieka w rozjuszonego „pochronia" i morduje małą dziewczynkę, która tylko co wpełzła z lewej strony. Na to wbiega piękny młodzieniec i dziękuje staruszkowi za to morderstwo, przy czym postacie czerwone śpiewają i tańczą. Po czym młodzieniec płacze nad trupem dziewczynki i mówi rzeczy niezmiernie wesołe, na co staruszek znów się zmienia w łagodnego i dobrego i śmieje się w kącie, wypowiadając zdania wzniosłe i przejrzyste. Ubrania mogą być zupełnie dowolne: stylowe lub fantastyczne — podczas niektórych części może być muzyka".

Witkiewicz pyta sam siebie: „A więc po prostu szpital wariatów? Raczej mózg wariata na scenie? Możliwe, że nawet tak, ale twierdzimy, że tą metodą można, pisząc sztukę na serio i wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywałej dotąd piękności". Chodziłoby więc o to, by widz wychodząc z teatru doznawał wrażenia, jakby się obudził z dziwnego snu. Taki teatr umożliwiałby „przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między samymi tonami jedynie w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości".

FORMA JAKO WARTOŚĆ AUTONOMICZNA. Realizując założenia tego rodzaju, Witkiewicz spodziewał się urzeczywistnić prawdziwe piękno, piękno czysto formalne, które może być

mierzone przy pomocy kryteriów wyłącznie formalnych. Zastanawiając się nad istotą wszelkiego dzieła sztuki, Witkiewicz doszedł do przekonania, że cechy wyróżniającej wytwory sztuki od wszelkich innych zjawisk i przedmiotów nie może stanowić tzw. treść, która w każdym przedmiocie bywa z reguły inna, lecz to, co wszystkie bez wyjątku dzieła sztuki na tle innych przedmiotów dobitnie wyróżnia i co jest im wspólne — zdecydowana przewaga elementów formalnych nad zawartością treściową. Forma w zjawisku sztuki nie jest jakimś ujęciem, ujednoliceniem, strukturą czegoś, lecz jest wartością samodzielną, działającą samą przez się swą konstruktywnością jako taką. Wartość ta działa zaś tym silniej, im mniej zanieczyszczone jest dane dzieło tzw. treścią życiową. Najbliższe tej czystości są muzyka i malarstwo abstrakcyjne, gorzej jest z poezją, którą zanieczyszczają rozmaite „bebechowe" nastroje, ale najgorzej z teatrem, który na skutek skomplikowania swej faktury (słowo, efekty inscenizacyjne i gra aktorów) najbardziej jest narażony na inwazję treści życiowych, tak że obciążony nimi ponad miarę „balon czystej formy [...] ledwo się wlecze, szorując po ziemi". Walka o nowy teatr miała wedle nadziei Witkiewicza przynieść sztuce na określonym jej odcinku i froncie wyzwolenie od praw i skrępowań, przeniesionych na jej grunt z innej jakościowo dziedziny, z dziedziny życia realnego, nie mającej nic wspólnego z całkowicie odmienną i innorodną rzeczywistością sztuki.

SPRZECZNOŚCI I WĄTPLIWOŚCI. Teoria „czystej formy" w teatrze miała zbyt wiele w sobie punktów niejasnych i wątpliwych, zbyt wiele nawet zawierała sprzeczności, by nie prowokowała do dyskusji i opozycji. Zresztą sam Witkiewicz miał pełną świadomość kontrowersyjności swoich koncepcji, gdy opatrywał je takimi epitetami i określeniami, jak „teatr wariatów" czy „sen wariata na scenie", twierdząc jednocześnie przekornie, że lepsze takie wariactwo niż nuda teatru konwencjonalnego. Witkiewicz zdawał też sobie sprawę, że to, co nazywał on koniecznością artystyczną, mającą jakoby regu-

Leon Chwistek

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Julian Przyboś

Jan Brzękowski

lować swoistą logikę scenicznego działania, wygląda w jego wykładzie raczej jak zupełna dowolność, zależna jedynie od autorskiego kaprysu. Twierdząc więc, że postulowany przezeń teatr „czystej formy" winien powstać „jako naturalna konieczność twórcza", że bezsens życiowy jest dopuszczalny, jeśli „jest on z punktu widzenia czysto artystycznego prawdziwą koniecznością", że użycie w dialogu takiego właśnie, nie innego wyrazu winno być podyktowane koniecznością jego „jako elementu «dynamicznego napięcia» w danym miejscu danej sztuki", dodawał jednocześnie natychmiast, że właściwie nie ma jakiejś obiektywnej miary, która by określała zakres zastosowania poszczególnych słów, tak jak nie istnieje obiektywne kryterium artystycznej konieczności. „Autor tak chciał i koniec". Decyduje o wszystkim szczerość. A więc dopuszczalny jest wszelki bezsens, jeśli autor ma na niego szczerą ochotę. Jeśli najdziwniejsze nawet kombinacje pisarza będą pomyślane szczerze, to zawsze znajdzie się ograniczona choćby liczba odbiorców, „którzy odczują jedność konstrukcji [...] i doznają czysto estetycznego zadowolenia". Ale cóż to jest szczerość? Jest to oczywiście postulat absolutnie niemożliwy do obiektywnego sprawdzenia. Nikt nigdy nikomu nie udowodni, że coś jest szczere lub nieszczere. Konieczność artystyczna legitymująca się jako jedynym argumentem szczerością sprowadza się w rzeczywistości do subiektywnej zachcianki. W taką „konieczność" można co najwyżej uwierzyć i Witkiewicz, przewidując ten zarzut, przyznawał otwarcie, że w tym wypadku jest oczywiście konfesjonalistą.

Twierdząc, że sztuka jest wyrazem wartości wyłącznie formalnych, Witkiewicz dodawał jednocześnie, że obiektywego kryterium takich wartości nie ma. Istotnie, jeśli bagatelizując tzw. treść i sens dziejących się na scenie wydarzeń, jedyną wartość upatrywać będziemy w samej czysto formalnej konstrukcji następstw, to nie tylko pozbawimy się jakiejkolwiek możliwości wartościowania, ale otworzymy zarazem nieograniczone pole dla literackich nadużyć i mistyfikacji. Wszelkie

bowiem wartościowanie formy może być dokonywane jedynie w odniesieniu i w stosunku do treści. Doskonałość formy sprawdza się jej adekwatnością wobec zawartości treściowej, jej niedoskonałość ujawnia się w rozdźwięku z treścią. Kto z dzieł literackich ruguje treść, ten likwiduje właściwie literaturę jako sztukę podlegającą określonym artystycznym rygorom i wywiesza zielone światło dla wszelkiego rodzaju spryciarzy i grafomanów, którzy zapisują tysiące stronic niearty-kułowanym bełkotem w imię „szczerości".

Witkiewicz był zresztą sam wobec siebie niekonsekwentny. Oddzielając sztucznie formę od treści, aby ocalić swą ideę, przyznawał równocześnie, że właściwie zrealizować owej „czystej formy" naprawdę i w zupełności niepodobna, że zawsze „zanieczyszczona" ona będzie naleciałościami życia. Jego zaś dramaty, które miały być empirycznym sprawdzianem teoretycznych założeń autora, roiły się od paradoksów, dowcipów, aluzji i pocisków satyrycznych, pełnych jak najbardziej realnej treści, wymierzonej przeciw tym wszystkim negatywnym zjawiskom i tendencjom współczesnej mu epoki, które go przerażały i niepokoiły. To właśnie pozwoliło Janowi Nepomucenowi Millerowi zaliczyć tego programowego i „czystego" formistę mimo wszystko do pisarzy zaangażowanych.

KAROLA IRZYKOWSKIEGO „WALKA O TREŚĆ". POLEMIKA Z WITKACYM. Zasadniczą batalię z Witkiewiczowską koncepcją „czystej formy" stoczył Karol Irzykowski w książce wydanej w r. 1929 pt. *Walka o treść*. Irzykowski, wielbiciel merytoryzmu, był oczywiście przeciw. „Każda epoczka literacka u nas — pisał z ironicznym przekąsem — ma swego bziczka; dawniej była nim dusza, tragizm, absolut, dziś konstrukcja". Lecz w istocie mimo pozorów nic w tym wszystkim nowego. Formizm istniał w Polsce już przed Witkacym i Chwistkiem, aczkolwiek w innym nieco ujęciu. Formistą był poniekąd Witkiewicz-ojciec, który „usankcjonował tezę, że temat jest niczym". Formistami byli ci wszyscy przedstawiciele moderny, „którzy mieli jedyne, a krótkie i wygodne credo:

»Wszystko jedno, co kto napisze, byle tam była poezja«". Formistą był na swój sposób dyrektor Szyfman, gdy twierdził, że to nic nie szkodzi, jeśli publiczność paryska będzie słuchać sztuki granej po polsku. Formistą jest „każdy, kto z jakichkolwiek motywów lekceważy treść na rzecz innych czynników sztuki lub jest względem treści obojętnym, jako że »wszystko jedno«". Tymczasem treść nie jest według Irzykowskiego czymś zbytecznym lub obojętnym, jest koniecznością, jest niezbędnym punktem wyjścia dla jakichkolwiek poszukiwań formalnych. Bez treści forma nie da się pomyśleć. Te dwa pojęcia są ze sobą organicznie zrośnięte, jest to dualizm doprowadzony do jedności. Co prawda niektórzy współcześni krytycy i literaci są skłonni wyśmiewać to prostoduszne „co" i „jak", „treść" i „obróbkę", formę pojmowaną jako szatę czy naczynie dla treści. Zapewne, są to sprawy skomplikowane, ale nie należy przesadzać w zbyt pochopnym odsyłaniu tych kategorii do lamusa starzyzny. Forma w sensie naczynia nie jest bynajmniej pojęciem tak bardzo absurdalnym, jakby się mogło wydawać nazbyt lekkomyślnym likwidatorom.

Irzykowski powoływał się w tej kwestii na ogłoszoną w r. 1922 rozprawę prof. Juliusza Kleinera *Treść i forma w poezji*. Kleiner nie kładł specjalnego nacisku ani na jedną, ani na drugą stronę zagadnienia, nie wyróżniał treści kosztem formy, ani odwrotnie. Wychodził z „niewątpliwego faktu rozróżniania [jednak] owych dwóch rzeczy", że jest i „co" i „jak" i że ma się przecież w procesie tworzenia poczucie „dobierania" różnych form dla treści. A więc owa „żelazna konieczność formy", którą się rzekomo widuje na dnie dzieł gotowych i która według urojenia niektórych literatów cechować ma jakoby twory genialne, jest właściwie fikcją. Kleiner twierdził wręcz coś przeciwnego, że im ma się większą umysłową kulturę, zwłaszcza literacką, tym więcej nasuwa się pisarzowi możliwości formalnego ujęcia. Forma stanowi zatem swoistego rodzaju problem i zadanie, wobec których staje artysta. Z chwilą gdy osiągnie on pożądany kształt rzeczy, następuje

zrośnięcie wszystkich warstw dzieła i granice między treścią a formą zacierają się zarówno tak dla artysty, jak i dla odbiorcy, wszystko jest treścią i wszystko jest formą. Ale tam, gdzie tę granicę się czuje, tam stwierdzamy niedoskonałość dzieła. Tak więc pojęcie formy jest nieoddzielne od pojęcia treści, a dla wszelkiej oceny artystycznej kategoria treści jest nieodzownym punktem odniesienia.

Tymczasem Witkiewicz traktuje formę niesłychanie upraszczająco, niemal naiwnie, tak jak pojmowano ją niekiedy za czasów Antoniego Langego, owego poety z doby Młodej Polski, który uchodził za wirtuoza wersyfikacji. Wtedy to właśnie za szczyt formy uważano kunsztowne rymy i wciąż tylko na te koniuszki patrzono. „Aliści — pisał Irzykowski — poezja, jeżeli była, tkwiła w tym wszystkim, co było przed rymem, a więc w treści wiersza". Treść akceptuje i uzasadnia formę. Jeśli sprawę formy sprowadzimy, jak chce Witkiewicz, do własności utworu czysto zmysłowych (optycznych lub dźwiękowych), to w istocie ominiemy najbardziej zasadnicze problemy formy, bo problemy tego rodzaju „pojawiają się dopiero w stosunku do treści, do życia, do materiału".

Witkiewicz umiłował sobie swoją nie istniejącą *de facto* „czystą formę", bo mu obmierzła „bebechowość" literatury. Tymczasem nie ma zdaniem Irzykowskiego innej możliwości sprawdzenia, czy dane dzieło i dany eksperyment artystyczny wzięły czy nie wzięły, poza odwołaniem się właśnie do „bebechowości". „Kto silniej wstrząśnie czytelnikiem, kto głębiej zatarga jego bebechami, ten [...] jest lepszym poetą. Jeżeli formę bierze się na serio, to innego regulatora nie widzę". „Walić czytelnika młotem wrażeń w łeb — oto jedyna logiczna racja bytu takiej czystej formy, skądkolwiek by te wrażenia pochodziły". „Bebechowość" sama przez się nie jest więc zła; złe może być jedynie jej zastosowanie. Po prostu chodzi o to, że myśl, którą usiłowano przedstawić jako rewelację, okazała się banałem, „bebechowy" opis miłości nie przemówił do przekonania, ponieważ obudził zastrzeżenia natury psycholo-

gicznej, narodowej albo społecznej, marna fabuła, marna psychologia nie pozwoliły się rozróść wrażeniu, jakiego by autor pragnął. Chodzi więc o nowe widzenie rzeczy. Tylko treść jest tym, co dynamikę wywołuje i odmierza jej potencjał, treść czerpana ze źródła, które wszystkim istotom znane jest z własnego, przyjemnego albo nieprzyjemnego doświadczenia, to znaczy z życia.

Irzykowski zgadzał się na to, że sztuka, nawet realistyczna, nie może sprowadzać się do biernej eksploatacji własnych losów i przeżyć autora, do podglądania sąsiadów lub watowania powieści rozdętym ponad miarę i ponad konieczność opisywaniem. Realizm musi się legitymować odkrywczą, demaskatorską wściekłością. Ale jeśli spełnia ten warunek, zachowuje pełny walor sztuki niezmiennie wartościowej. Realizm jako forma nigdy się nie starzeje. Jeśli Witkiewicz wszystko, co było dotąd w sztuce, uważa za idiotyzm, to rozumuje poniekąd jak rzeźnik lub bankier.

Wątpliwe jest również, czy to, co Witkiewicz proponuje w miejsce sztuki dawnej, byłoby istotnie lepsze i ciekawsze od tego, co dawał i daje teatr tradycyjny. Zredukowanie teatru do konstrukcji czysto formalnej niesłychanie zubożyłoby świat artystycznego tworzywa, a zatem i ograniczyło możliwości oddziaływania. Teatr Witkiewiczowski na pewno osiągać może efekty komiczne, ale już takie np. kategorie estetyczno-moralne, których działanie tylekroć zostało sprawdzone w największych arcydziełach sztuki światowej, jak wzniosłość lub tragizm, w Witkiewiczowskim typie dramatu są niewyrażalne. Toteż J. N. Miller słusznie zauważył, że komizm i brzydota, dla których teatr „czystej formy" stwarza niejakie możliwości wyrazu, bardzo szybko się opatrują, sprowadzając nieuchronnie nudę i znużenie. Witkiewicz sam to wyczuwał, gdy np. w tekście pobocznym niektórych swych dramatów z autoironicznym grymasem niejednokrotnie zaznaczał: „na scenie panuje nuda", „nuda coraz większa na scenie".

Formistyczna gorączka jest zdaniem Irzykowskiego symptomatem kryzysu sztuki współczesnej. Formie robi się hałaśliwą reklamę na skutek umysłowej posuchy. Ale gdyby przyszedł genialny twórca, jak Ibsen lub Dostojewski, i narzucił do uporania się światu nową i wielką treść, przestano by bardzo szybko mówić o formie. Forma bowiem to wegeteriaństwo, to namiastka w czasie głodu, to panowanie ludzi, którzy nie mają nic do powiedzenia i dlatego wciąż powtarzają swoje zabawne „nie co, lecz jak". Zawsze tak było, że kult formy towarzyszył zanikowi zainteresowania samą poezją, tzn. przetwarzaniem życia na treść literatury.

Witkiewicz mógłby na to odpowiedzieć swoim wciąż i z uporem powtarzanym: że przecież wcale o to nie chodzi, że w sztuce nie szukamy bynajmniej realiów życia wiernie odtworzonych, lecz wyrazu uczuć metafizycznych. Ale na to można by zareplikować z kolei, że nie widać żadnych przekonywających dowodów, by dowolne eksperymenty formalne Witkacego lepiej się nadawały do wywoływania owych uczuć metafizycznych niż tradycyjna sztuka przedstawieniowa. Wszak genialna tragedia grecka z doby klasycznej obudzała w widzach metafizyczną *kátharsis* i zwracała myśl ich ku fundamentalnym problemom tajemnic życia i śmierci, rozsnuwając swe wątki na kanwie bardzo realistycznie ujmowanej fabuły i anegdoty. Dlaczegóż akurat przeżycie jedności w wielości stwarzać by miało doskonalsze podłoże dla kontemplowania Tajemnicy Istnienia? Witkiewicz uzasadniał to tym, że świat współczesny choruje jakoby na „nienasycenie formą". Można jednakże wątpić, czy istotnie jest to choroba tak powszechna i czy istotnie cierpią na nią owe milionowe masy odbiorców literatury, które i dziś jeszcze zachwycają się Balzakiem, Stendhalem, Tołstojem i Dostojewskim, Prusem i Sienkiewiczem. „Nienasycenie formą" wydaje się dolegliwością wąskiej, ekskluzywnej elity znawców, nowatorów, poszukiwaczy. Działa tu również tak powszechny dziś snobizm, przyjmujący każdą nowość, każdą najbardziej nawet absurdalną propozycję z bez-

krytycznym aplauzem, jeśli tylko naznaczona jest stemplem nowoczesności. Elitaryzm Witkiewiczowskiej teorii i praktyki literackiej oraz ewidentna omylność wielu założeń tej skądinąd interesującej propozycji estetycznej wyznaczają jej w dziejach sztuki miejsce eksperymentu, niewątpliwie ciekawego i godnego uwagi, ale nie mającego warunków na to, by otworzyć nową epokę w dziejach piśmiennictwa i teatru polskiego.

ROZDZIAŁ XI

# Awangarda krakowska

GENEZA I ZAKRES ZNACZENIOWY TERMINU. Ekspresjonizm, formizm, futuryzm okazały się bardzo szybko efemerycznymi jedynie epizodami. Były zbyt skrajne w swych postulatach i zbyt wątpliwe w swych niektórych sugestiach. Nie dysponowały ani jedną naprawdę wybitną indywidualnością poetycką, która byłaby zdolna wyprowadzić te ruchy poza stadium szukania i eksperymentu. Mimo jednodniowej nieomal efemeryczności owych kierunków coś przecież po nich w atmosferze artystycznej tamtych lat zostało — idea wolności, chęć wyswobodzenia się spod czarów i uroków tradycji. W Krakowie, w Warszawie, w Wilnie i w Lublinie na przestrzeni całego dwudziestolecia międzywojennego pojawiały się raz po raz grupy młodych poetów, którzy unikając jaskrawości pierwszych manifestów futurystycznych, usiłowali przecież zasadniczą myśl nowatorów z lat przedwiośnia niepodległości twórczo rozwijać. I tak powstał z czasem w poezji międzywojennej nurt poetycki, zajmujący w stosunku do kierunków mniej lub więcej tradycjonalnych czy choćby tylko w nowatorstwie swym umiarkowanych stanowisko wyraźnie i zdecydowanie opozycyjne. Nurt ów na wzór analogicznych zjawisk w Europie zachodniej zaczęto określać mianem awan-

gardy (z franc. *avant-garde* — straż przednia). Termin okazał się poręczny i użyteczny ze względu na swą specyficzną dogodność i pojemność, bo był na tyle ogólnikowy i nieokreślony, że nadawał się jako nazwa obiegowa dla bardzo wielu dość w istocie różnych zjawisk nowatorskich.

Ale obok awangardy pojętej tak szeroko i obejmującej swym zasięgiem całość eksperymentatorskich poszukiwań w poezji dwudziestolecia istniała jeszcze awangarda inna, w węższym i ściślejszym znaczeniu, złożona z kilku ledwie poetów, którzy w początkach swej twórczości związali się z osobą Tadeusza Peipera i z redagowanym przezeń pismem „Zwrotnica". Była to tzw. awangarda krakowska, wobec której wszystkie późniejsze inicjacje awangardowe były poniekąd przedłużeniem, kontynuacją, rozwijaniem idei, sformułowanych po raz pierwszy w kręgu grupy krakowskiej.

AWANGARDA KRAKOWSKA JAKO GRUPA OTWARTA. Awangarda krakowska nie była zespołem monolitycznym, związanym bezwzględną tożsamością programu; nie posiadała żadnego sztabu, opracowującego plan kampanii, który miał być następnie realizowany przez armię szeregowych wykonawców. Peiper, „papież awangardy", pisał wyraźnie w „Zwrotnicy", że „nie jest ona organem żadnej grupy zamkniętej" i że „nie ma kodeksowo dokładnego i policyjnie chronionego dekalogu estetycznego". Różnice poglądów w łonie awangardy podkreślał również Przyboś. Mimo kilku cech wspólnych, odróżniających utwory poetów awangardy od poezji tradycjonalistów, można by wskazać jeszcze więcej różnic dzielących wiersze poszczególnych współuczestników rewolucji awangardowej. Rozwijając się stale na przestrzeni dwudziestolecia, awangarda skupiała na łamach swych czasopism indywidualności arstystyczne różniące się niekiedy co do pierwszych założeń i jeśli coś je łączyło, to według określenia Peipera, jedność pragmatyczna, tzn. to, co je dzieliło od innych oraz idea teraźniejszości.

POWSTANIE I ROZWÓJ. Historia awangardy wiąże się nierozerwalnie z indywidualnością twórczą Tadeusza Peipera. Była to postać na tle dziejów literatury, i to nie tylko polskiej, dość wyjątkowa ze względu na właściwie nie mający przykładu we współczesnej poezji talent teoriotwórczy. Jeśli się porówna tę aż do najmniejszego szczegółu wypracowaną koncepcję teoretyczną, jaką zawarł Peiper w *Nowych ustach* i w *Tędy*, z improwizacyjnym, wyrywkowym i fajerwerkowym charakterem większości dwudziestowiecznych manifestów poetyckich, to wówczas dopiero uświadomić sobie można pełny wymiar i niezwykłość zjawiska. Krakowianin, urodzony w r. 1891, okres I wojny światowej i początkowe lata powojenne spędził w neutralnej Hiszpanii, dokąd przybył z Francji, gdzie go wojna zaskoczyła i gdzie przez czas pewien jako obywatel austriacki był internowany. Siedmioletni z górą pobyt w środowisku i w klimacie duchowym tak bardzo dla Polaka egzotycznym i nowym pozwolił Peiperowi nie tylko zapoznać się z budzącymi się właśnie w owym czasie nowymi prądami w sztuce i w literaturze, zżyć się z niesłychanie oryginalną poezją hiszpańską, która już wówczas zaczęła sobie zdobywać światowy rozgłos i znaczenie, ale jednocześnie dał mu czas i warunki do gruntownego przemyślenia własnych koncepcji poetyckich. Kiedy po rozmaitych perypetiach w r. 1921 wrócił wreszcie do Polski, zastał kraj wolny, ale — jak to określił — „była to wolność ziemi" i tylko ziemi, bo np. w poezji wszystko zostało po staremu. Zainteresowała go jedynie twórczość polskich formistów i futurystów. Nie podzielał wszystkich ich ekstrawagancji, ale mimo to powziął z miejsca mniemanie, że „w ludziach tych skupiły się zdolności, od których współcześnie nie było w Polsce większych". Nawiązał przeto współpracę z Anatolem Sternem, który wydawał był wówczas pismo pod nazwą „Nowa Sztuka", a kiedy pismo to upadło, Peiper postanowił założyć własną trybunę literacką. To nowe wydawnictwo ochrzcił mianem „Zwrotnicy", ponieważ przestawić ono miało bieg i rozwój poezji na nowe tory. Niemniej w pierwszej serii

„Zwrotnicy", obejmującej 6 numerów, wydanych w latach 1922—1923, eksfuturyści i formiści dominowali właściwie niepodzielnie, byli przecież w owym czasie jedynymi możliwymi sojusznikami, jedynymi ludźmi w Polsce, którzy pojmowali i rozumieli konieczność przemian. Ta pierwsza „Zwrotnica" stała właściwie energią i poświęceniem założyciela. Peiper był w redakcji i w administracji pisma po prostu wszystkim — redaktorem, głównym dostawcą artykułów, portierem, kierownikiem ekspedycji, posłańcem, akwizytorem inseratów, kolporterem, typografem, zecerem. Następstwa takiej wyłącznej — jak ją Peiper określał — i zachłannej miłości były niszczycielskie; założyciel „Zwrotnicy" nie miał po prostu warunków dla twórczości własnej, dla sprawdzenia w praktyce poetyckiej swych teoretycznych założeń. Dopiero więc gdy „Zwrotnica" upadła, zaktywizował się Peiper-pisarz i poeta, wydając w latach 1924—1925 pierwsze tomy swych wierszy — *A* i *Żywe linie*.

W tych to latach skupiła się wokół „Zwrotnicy" i Peipera grupa młodych poetów, którą można by uznać za czołówkę ruchu awangardowego w Polsce, za awangardę awangardy. W skład jej wchodzili, obok oczywiście Peipera, Julian Przyboś, Jalu Kurek, Jan Brzękowski i Adam Ważyk. Wszyscy oni ogłosili właśnie w tym czasie pierwsze swe poetyckie plony; to sprzyjało konsolidacji. W r. 1926 postanowiono wznowić „Zwrotnicę". Ta druga „Zwrotnica", wychodząca w latach 1926—1927, odznaczała się nierównie większą spoistością programu niż seria pierwsza, ale żywot miała podobnie krótki i równie trudny. Peiper zgodnie ze swą niechęcią do kapliczkowości pozostawiał współpracownikom całkowitą swobodę, zwłaszcza w zakresie poglądów i orientacji ideowych. Ten światopoglądowy liberalizm nie wszystkim się podobał, żądano wyraźnej i zdecydowanej deklaracji i linii. Z gwałtownymi protestami spotykały się niektóre publikacje „Zwrotnicy", jak głośny pamflet Przybosia, wymierzony w Kasprowicza i w Zegadłowicza, *Chamuły poezji*, a także zwrotnicowe wiersze, odczuwane i oceniane przez publiczność wyłącznie od strony

ich rzekomego niezrozumialstwa. Wszystko to nie rokowało przedsięwzięciu trwałej egzystencji; księgarze bojkotowali „Zwrotnicę", nie chcąc jej przyjmować do kolportażu. Po wydaniu więc następnych 6 numerów pismo podzieliło los „Zwrotnicy" pierwszej.

Nastąpiła kilkuletnia przerwa, w czasie której główni protagoniści ruchu rozproszyli się po Polsce i po szerokim świecie. Jan Brzękowski wylądował aż w dalekim Paryżu, gdzie w latach 1929—1930 współredagował periodyk francusko-polski „L'Art Contemporain" — „Sztuka Współczesna". Z pismem tym współpracowali obok głośnych nowatorów zachodnich, jak Arp, Tzara, Ribemont-Dessaignes, także polscy zwrotnicowcy — Peiper, Przyboś, Ważyk i Kurek. Ale i „Sztuka Współczesna" długo się nie utrzymała. Jej dwujęzyczność utrudniała kolportaż, zwiększała wydatnie finansowe nakłady. Po jej rychłym upadku jeszcze jedną, ostatnią próbę podjął więc Jalu Kurek, redagując w latach 1931—1933 czasopismo „Linia". Udało mu się co prawda wydać w tym okresie 5 jedynie numerów, ale znaczenie tych pięciu niewielkich zeszycików okazało się dla propagandy programu awangardowego bardzo istotne. Kurek miał dobrą zaprawę i zacięcie dziennikarskie oraz wysoce rozwinięty zmysł aktualności; pismo było redagowane żywo, silnie rozbudowany dział recenzji i redakcyjnych notatek pozwalał nawiązać bardziej bezpośredni kontakt ze współczesną rzeczywistością literacką w Polsce. Ale co najważniejsze, pismo wciągnęło młodych, grono współpracowników wydatnie się poszerzyło, do grupy starych weteranów dołączyły nowe nazwiska, które już zdołały zdobyć sobie pewną pozycję na literackiej giełdzie. Z Krakowa przybyli Piętak i Czuchnowski, z Wilna Bujnicki, Miłosz i Zagórski. W r. 1933 ukazała się ważna rozprawka Brzękowskiego *Poezja integralna,* podejmująca na materiale wierszy awangardowych próbę ich wyjaśnienia i obrony przed zarzutami niezrozumialstwa oraz próbę dalszego rozwinięcia teorii ruchu.

„Linia" była ostatnim pismem awangardowym, skupiają-

cym zwartą i wspólnie występującą grupę poetów. Mniej więcej od r. 1935 poszczególni wyznawcy awangardy działali już tylko indywidualnie, publikując swe wiersze i artykuły teoretyczne po dziennikach i pismach z awangardą bezpośrednio nic niekiedy nie mających wspólnego. Ale jednocześnie w tym właśnie czasie rośnie wpływ awangardy na poezję najmłodszych. Powstają ośrodki ruchu nowatorskiego w Wilnie, w Lublinie i w Warszawie. Cała ta młoda poezja przeciwstawia się zdecydowanie dominacji skamandrytów i wraz ze starą awangardą krakowską tworzy ruch awangardowy w szerszym znaczeniu, niejednokrotnie w opozycji nawet w stosunku do pierwotnej, macierzystej doktryny Peipera.

DOKTRYNA AWANGARDY. PREZENTYZM. Poetyka awangardy, sformułowana głównie w pismach Peipera, a następnie rozwijana w enuncjacjach Przybosia, Brzękowskiego i Kurka, wychodziła z założenia wspólnego wszystkim nowatorskim ruchom poetyckim, że nowe czasy wymagają nowej poezji. Wiek XX nie umiał przyjść na świat, czternaście lat embrionował i dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą nowej epoki. Wojna wywołała totalną rewolucję w ustroju świata. Powstały nowe państwa, stare organizmy uległy głębokim i wszechstronnym przeobrażeniom, zmieniły się zasadniczo formy bytowania na co dzień. Wspaniała zdobywczość współczesnego człowieka, wynalazczość, szybkość, jego „zapasy z niebem", „lot na stalowych skrzydłach", stały się dla ludzi XX stulecia przedmiotem nie znanych poprzednio uniesień. Te rewolucyjne przemiany z konieczności i nieuchronnie oddziałują na sztukę. Pragnie ona „wszyć w człowieka nerw teraźniejszości", rozognić w nim miłość do nowości, „obudzić wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim, oświetlić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia".

W przeciwieństwie do przyszłościowej orientacji futurystów doktrynę awangardy charakteryzował zatem swoisty prezen-

tyzm. W miejsce przyszłości — teraźniejszość. Był w tym dowód umiaru i stateczności Peipera, teoretyka i inicjatora, który nie dał się uwieść zwodniczej demagogii Marinettiego i pokrewnych mu nowatorów, ich maksymalizmowi bez pokrycia. Uważał współbrzmienie poezji z życiem bieżącym za wystarczająco wielkie i zaszczytne dla niej zadanie, nie odrzucał całej bez wyjątku przeszłości i tradycji, kwestionując jedynie relikty świadomości najbardziej anachroniczne i w sytuacji polskiej najsilniej, jego zdaniem, obciążające i krępujące wolność działania — mity i złudy romantyzmu.

URBANIZM, KOLEKTYWIZM, TECHNICYZM. Peipera, podobnie jak futurystów, uderzyły przede wszystkim jako zjawiska najsilniej się w obrazie ogólnym cywilizacji nowoczesnej narzucające — urbanizm, wielkomiejskość, kolektywizm, technicyzm. Polemizując z Żeromskim, który w książce *Snobizm i postęp* (1923), zastrzegając się przeciw zbyt pochopnej recepcji zagranicznych nowinek literackich, zachęcał sięgać do pierwotnie polskich, rodzimych i rdzennie ludowych źródeł kultury, Peiper usiłował wykazać muzealną niewspółczesność i ewidentną starzyznę tego programu. Ta stara idea wiązania kultury z rasą narodową i sięgania do prototypu owej rasy, do chłopa, wlecze się już od Brodzińskiego i Mickiewicza, a jest, zdaniem Peipera, wyrazem skrzywień życia w warunkach niewoli. Tymczasem to, co dla romantyzmu czy Młodej Polski było wiarą i nadzieją, dla Polski Nowej byłoby zagładą, ponieważ znikły okoliczności i uwarunkowania polityczne, będące podłożem zapatrzenia się w lud i w obyczaj wiejski. „Czemuż więc — perswadował — żądać od sztuki, ażeby szła między pastuszków! Nie! Twórzmy sztukę na najświeższych warstwach życia. Budujmy ją na ostatnich zdobyczach"... „Tworzyć samodzielnie, wynalazczo, nowocześnie. Nie dać się mylić naiwnym piewcom prostoty; nie dać się uwodzić kaznodziejom barbarzyństwa; pamiętać, że kultura jest poskromicielką natury [...] marzyć o celach złożonych i środkach wyrafinowanych; głosić nie barbaryzm lub prymitywizm, lecz

cywilizacjonizm i komplikacjonizm; być wykwitem i wykwintem kultury". Toteż najbardziej pasjonującym tematem nowej sztuki nie może być wieś, jakby pragnął Żeromski, lecz życie wielkich miast, wielkich zbiorowisk i kolektywów ludzkich, wprzęgniętych w tryb nowoczesnej, masowej, mechanicznej produkcji, ponieważ tylko tutaj rozstrzygają się sprawy istotnej siły, wielkości, bogactwa i kultury narodu.

Peiper ujął to swoje przekonanie w głośną później formułę — miasto, masa, maszyna, zdając sobie wyraźnie sprawę, jak bardzo nieatrakcyjna może być ta propozycja i tematyka tego rodzaju dla twórców-tradycjonalistów oraz dla większości literackich odbiorców, wychowanych na poezji romantycznej i modernistycznej. Niechęć do miasta w społeczeństwie takim, jak polskie, tj. w swej genealogii ziemiańsko-chłopskim, była dla Peipera zupełnie oczywista, zrozumiała i nieunikniona. Miasto pod wpływem techniki i potrzeb ekonomicznych bardzo szybko się zmienia, a nawyki i upodobania ludzkie zmieniają się wolno. Konstytucja organiczna człowieka jest dziełem natury, człowiek czuje się dobrze nie w kamiennych murach, lecz na łonie przyrody. Miasto jest siedliskiem filisterskich mieszczuchów, a *bourgeois* był od dawna przedmiotem powszechnej, solidarnej pogardy. Tłum, masę ma się zawsze pokusę odczuwać i oceniać jako ciemny motłoch, żywioł niebezpieczny i nieobliczalny, którego działaniem kieruje niemal z reguły nierozumny, ślepy i anarchiczny odruch. Z pojęciem maszyny kojarzą się takie negatywne wyobrażenia, jak fabrykant, nadwartość, wyzysk, dym, hałas, gruźlica, zawodowe choroby, degeneracja.

Zdając sobie sprawę z siły i z zakorzenienia owych uprzedzeń oraz wyrastającej z nich niechęci, Peiper usiłował przecież dowodzić, że wszystkie te obiekcje są anachroniczne, że w aktualnych warunkach i okolicznościach sytuacja przedstawia się zgoła odmiennie. Człowiek współczesny coraz silniej i głębiej wrasta w specyficzny klimat i atmosferę środowiska miejskiego, asymiluje się fizjologicznie; mieszczaństwo prze-

staje być klasą ocenianą wyłącznie negatywnie, skoro cały dorobek naukowy i cywilizacyjny dwu ostatnich stuleci jest dziełem ludzi związanych swoim życiem i pracą z miastem. Można więc i należy dostrzec w mieście współczesnym elementy specyficznego piękna i wartości cywilizacyjno-społecznych, można w nim dostrzec temat godny artysty.

Miasto oddziaływa na współczesnego człowieka przede wszystkim potężnym ciśnieniem ludnościowego potencjału oraz niezwykle precyzyjną organizacją życia. Doskonałość wewnętrznego ustroju olbrzymiego zbiorowiska ludzkiego, w którym każdy najdrobniejszy element łączy się z całością na zasadzie funkcjonalnej współzależności, może być dla nowej sztuki prawdziwym ideałem organicznej budowy.

Oddziaływa również na twórczość masa — suma, masa — zbiorowość. Nowe warunki ekonomiczne naciskają na sztukę, która stając się produktem pierwszej potrzeby, musi być rentowna i dostosowana do zmienionej świadomości człowieka. Pociąga to za sobą konieczność tworzenia nowych odmian sztuki, nowych jej gatunków i form.

Zmienia się wreszcie powoli nasz stosunek do maszyny. Odkąd uświadomiono sobie, jak głęboko przeobraziła ona całe nasze życie, jak dostarczając dóbr konsumpcyjnych stała się tym samym sojuszniczką człowieka, odtąd zaczęto łaskawiej na nią spoglądać, uznano ją za godną wprowadzenia w królestwo sztuki.

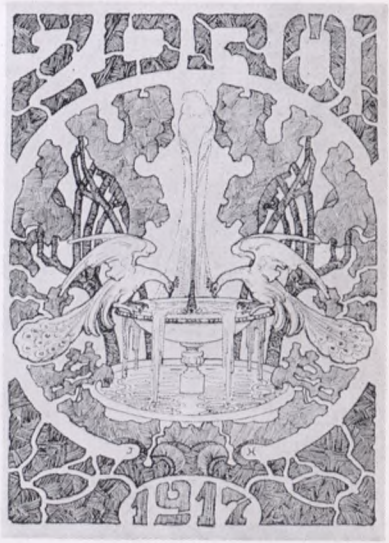
SZTUKA WYTWÓRNIĄ WZRUSZEŃ. Peiper nie był jednakże jakimś ciasnym doktrynerem i fanatykiem technicyzmu, nie traktował swych propozycji jak aksjomatów, które należy bezwzględnie i bez dyskusji przyjąć, nie absolutyzował wagi i znaczenia tematu. Uważał, że pochwala miasta, tłumu i techniki współczesnej może mieć znaczenie manifestacyjne, może niejako symbolizować fizjonomię epoki, ale niepodobna na tym jedynie i wyłącznie poprzestać. Sztuka winna przynosić takie wartości, jakich się nie produkuje w żadnej innej dziedzinie pracy, winna być wytwórnią wzruszeń. Sztuka służy społeczeń-


Jalu Kurek

„Zwrotnica"
(karta tytułowa)

„Formiści”
(karta tytułowa)


„Zdrój”
(karta tytułowa)



stwu, „gdy daje wzruszenia, które orzeźwiają, wzmacniają lub myją i wtedy współzawodniczy zaszczytnie z fabryką wentylatorów, hemogenów i mydeł". Awangarda, która uważała siebie za poezję zwycięskiego proletariatu, uznawała oczywiście pełnowartościowość takiego dajmy na to tematu, jak trud i wysiłek robotnika, ale jednocześnie Peiper bez ogródek przestrzegał, że nie należy z ową pracą zanadto przesadzać. „Artysta pracuje, aby pracującym dać wypoczynek po pracy i ochotę do dalszej pracy. Widzicie tego palacza? — pytał Peiper. — Cały dzień spędził wśród siekących rózg ognia, a teraz pozorami drogi, rudej od żużli węglowych, wraca do domu; żyła na szyi głęboko rzeźbiona i piękna, mimo iż jest śladem bólu, zwija się coraz to inaczej, szarpana ruchami głowy szukającej powietrza. Któż śmie być na tyle okrutnym, aby tego wieczoru mówić mu jeszcze o kotle? O alejach parku miejskiego, o kochance, z którą pójdzie do kina, o kuflu piwa w domu robotniczym, o tym niech mówią mu jego poeci, a spełnią czyn społeczny".

POEZJA W SŁUŻBIE SPOŁECZNEJ. Peiper jak wielu innych poetów awangardy uważał się za socjalistę. Był przekonany, że w każdym uczciwym pisarzu socjalizm musi budzić sympatię, ponieważ otwiera nowe perspektywy życia i sztuki. Socjalizm ten miał jednak wyraźne piętno dziewiętnastowieczne, pozytywistyczne; daleki od rewolucjonizmu, solidarystyczny i reformistyczny, był swoistą inteligencką wiarą w automatyzm postępu, który realizuje się w procesie powolnej, stopniowej ewolucji. Wychodząc z założeń i przeświadczeń tak optymistycznych, Peiper nie widział konieczności wciągania sztuki w jakąś akcję bezpośrednią, politycznie doraźną. Nie sądził też, by sztuka, pragnąca współdziałać czynnie w budowie nowego świata sprawiedliwości społecznej, musiała to robić w formie prymitywnej, wulgarnej agitacji. Nie potrzeba wiecznie mówić o swych zapatrywaniach. Iluż to poetów — przypominał ironicznie — przestało być artystami, pisząc i opiewając polityczne programy mową wiązaną. Podobnie Brzękow-

ski rozróżniał poezję od poezji stosowanej i przestrzegał przed „zohydzaniem" poezji przez własnych jej wyznawców. Wiersz może nie mieć nic wspólnego z tematyką proletariacką, a przecież jak najusilniej służyć sprawie proletariatu. Wiersz zawierający najszczytniejszą myśl, jeśli jest kiepski literacko, jest społecznie stracony. Tak więc wartość poezji sprowadzała się przede wszystkim do spraw warsztatu. Artysta służy społeczeństwu jedynie formą. „Spośród artystów najlepszym obywatelem jest najlepszy artysta". Może on mówić i pisać o czym tylko zechce, byle pisał dobrze. Jego śmiałość, oryginalność, nowatorstwo formalne będą właśnie popierać sprawę socjalizmu, ponieważ „dobre dzieło sztuki staje się ośrodkiem rozległych sugestii i we wszystkich dziedzinach pracy budzi ambicję pracy jak najlepszej [...], podnosi obyczajność społeczną [...], nowe formy artystyczne stają się antytoksynami gnuśności [...], rozdmuchują rojne iskry wynalazczości [...], budzą nieufność do dróg zapisanych". Sztuka i działalność artysty tak pojęte stają się zatem środkiem kształtowania określonych postaw, nastawień i emocji, które z kolei, jako stan świadomości ludzkiej zorientowanej ku wytkniętym celom, przekształcają rzeczywistość społeczną.

Na zależność życia od poezji, na zapładnianie życia przez twórczość wskazywał również Brzękowski: „nowa forma poetycka jest prekursorem nowych wartości społecznych [...], które w niej znajdują swój artystyczny wyraz. Nowe sposoby łączenia, nowe elementy budowy poetyckiej są odpowiednikami nowej budowy społecznej. Poezja jest jednym z ważnych czynników, stwarzających nową kulturę społeczną. Poezja wcześniej ją realizuje niż życie i w tym tkwią olbrzymie społeczne, klasowe i rewolucyjne wartości poezji".

Wychodząc z założenia, że właśnie i przede wszystkim w sferze artyzmu dokonują się i „rozstrzygają wielkie sprawy człowieka", Peiper i jego współtowarzysze przywiązywali szczególną i wyjątkową wagę do zagadnień warsztatowo-formalnych,

a ich poszukiwania w tym zakresie okazały się najbardziej oryginalne, płodne i pobudzające.

EKWIWALENTYZACJA UCZUĆ. MIŁOŚĆ SŁOWA. Poetyka awangardy wyrosła z opozycji wobec wzorów, szablonów i nałogów, odziedziczonych po romantyzmie i Młodej Polsce. Poeci romantycy i neoromantycy, a w jeszcze wyższym stopniu ich naśladowcy i spadkobiercy pośledniejszej rangi, tak dalece nadużyli pewnych wielkich słów, jak absolut, dusza, jaźń, byt i prabyt, że już samo pojawienie się któregoś z tych pompatycznych wyrazów w jakimkolwiek wierszu dyskredytowało poetę. Uczuciowość uznano za fundamentalną i najistotniejszą cechę poezji. Liryka stawała się swoistą literacką formą subiektywnego, emocjonalnego ekshibicjonizmu. Peiper z przekąsem ironizował na temat wasalizacji poezji przez uczucie. „Poezji nie wolno było sprzeniewierzyć się uczuciu". „Zmierzano do tego, ażeby nic z uczucia nie zginęło w drodze do zdania; mówiono o przelewaniu uczuć na papier, bo marzono o tym, ażeby drogocenny ten płyn znalazł się wśród pisanych plam nie zmieniwszy swego wyglądu i nie utraciwszy ani jednej kropli". Poeci awangardy uznali, że po prostu najzwyczajniejsza higiena duchowa wymaga stanowczego zerwania z tym żenującym nałogiem. Ponieważ nie dostrzegali żadnych oznak takiego przeciwstawienia się ani u poetów Skamandra, ani u zdrojowców, postanowili sami wydać bezwzględną walkę temu obnażaniu się uczuciowemu, które utożsamiali z duchową niedojrzałością i prymitywizmem. A poezja to kultura, dyscyplina, konstrukcja. „Poeta [...], mistrz słowa, powinien gwałtowność i pierwotną surowość, zieloność słowa ukryć, ociosać z ziemi i krwi — okiełzać je uzdą jak jeździec niekarnego rumaka". „Poeci — kiełzajcie uczucie! — wołał Kurek. — Zarzućcie lirykę osobistą i indywidualną! Poezja jest funkcją, służbą, rzemiosłem społecznym i wolno w niej tyle tylko przemycić tzw. indywidualności, ile jej posiada każdy krawiec, robiący nowe ubranie. Należy stwarzać świat, nie odtwarzać własnego serca. Co to kogo obchodzi?"

Wylewności i bezpośredniości uczuciowej poprzedników przeciwstawiono zatem „wstyd uczuć" — *pudor poetae*, który unika wypowiadania się dosłownego i bezpośredniego, lecz wypowiada się skrycie, szuka zastępczych obrazów, opiera poezję na tym, co Peiper nazywał „metaforą wstydliwego uczucia". Nic nie jest według niego bardziej obce poezji, jak nazywanie rzeczy po imieniu. „Proza nazywa, poezja pseudonimuje"; treściowa bezpośredniość uczuć jest sprzeczna z istotą poezji. Toteż w miejsce bezpośredniego wylewu emocji poezja wprowadza ekwiwalentyzację uczuć, polegającą na wynajdywaniu dla nich poetyckich odpowiedników. W miejsce uczuć „życiowych" zalecano więc wprowadzać uczucie swoiście poetyckie i niejako profesjonalne — miłość słowa. To miała być jedyna pasja poety — obróbka słowa, szlifowanie języka, wydobywanie zeń wszystkich nie wydobytych jeszcze potencjalnych wartości, dla których osobiste przeżycie tworzącego podmiotu miało być tylko punktem wyjścia; punktem dojścia ekwiwalent sytuacji wyjściowej, oderwane od źródła wyrażenie poetyckie, będące odpowiednikiem przeżycia pierwotnego, ale odpowiednikiem powstałym w wyniku świadomej i przekształcającej ingerencji poety.

RZEMIOSŁO, RYGOR, DYSCYPLINA. W konsekwencji wydano zdecydowaną walkę wszelkiemu wieszczeniu, teatralizacji, koturnowości i pojęciu natchnienia. Uznano je za kompromitujące relikty magicznego myślenia. „Należy natchnieniu — pisał Kurek — odebrać charakter mistyczny, ekstatyczny, wyższy. Jest to legenda szkodliwa i niebezpieczna". W procesie tworzenia chodzi przecież „o pewne stany psychiczne i funkcje mózgowe, które im bardziej są świadome i normalne, tym bardziej są artystyczne". Romantycznemu natchnieniu przeciwstawiła awangarda rzemiosło, rygor, dyscyplinę. Poezja miała być wyrazem intelektualnego wyrafinowania, komplikacjonizmu, świadomej pracy nad dziełem. Dawniej powszechne było mniemanie, „że tworzenie odbywa się w czarnych otchłaniach tajemnicy [...], że ręka, która pisze [...], porusza

się kierowana jakąś demoniczną siłą, której ani nazwać, ani określić nie można". Z poety robiono cudotwórcę, niesłychanie tym podniecając próżność artysty. „Wśród mgły kadzidlanej — pisał Peiper w *Nowych ustach* — [sam] czuł się świętą mgłą, w której wnętrznościach rodziły się dzieła bez jego woli i wiedzy. Chełpił się, że nie myśli, kiedy tworzy [...]. Praca nad dziełem, jeśli nie była wyklinana, to w każdym razie wstydliwie trzymana w ukryciu. Interwencja mózgu była dopuszczaniem się świętokradztwa". Awangarda postanowiła wydać bezpardonową walkę temu *sui generis* szamaństwu. Natchnionej inspiracji przeciwstawiła intelektualną obróbkę słów, nadała własnej twórczości charakter mózgowy. Należało wiele spraw od podstaw przemyśleć, każdą „nową ideę obracać rozumem, ażeby dokładnie ujrzeć cały jej obwód". Tylko w ten sposób dostrzega się nowe możliwości i nowe trudności. Poezji trzeba mózgu. „Nie mózg szkodzi sztuce, lecz pospolity mózg. Trzeba dobrego mózgu". Irracjonalnym tendencjom liryki współczesnej, tak wyraźnym w ekspresjonizmie czy surrealizmie, przeciwstawiła zatem awangarda swoisty, racjonalistyczny perfekcjonizm, podświadomości — nadświadomość. „Dzieło artystyczne — pisał Przyboś — (podobnie jak wszelka myśl twórcza) jest wytworem najjaśniejszego światła, najczystszej świadomości siebie samego". Mieć zaś świadomość siebie samego, to znaczy widzieć jasno cel, do którego się zdąża, i wypracować samodzielnie najlepsze i najsprawniejsze sposoby osiągnięcia zamiaru.

„ROZBIJANIE TWORZYDEŁ". Toteż za pierwsze i najważniejsze zadanie artysty uznała awangarda „rozbijanie tworzydeł". Tym niezbyt fortunnym neologizmem określał Peiper pewne stałe i gotowe szablony, które utworom literackim nadają formę, a więc zbanalizowane układy słowne, klisze językowe, rekwizyty stylistyczne, które siłą inercji utrzymują się w literaturze. Otóż te martwe produkty rutyny pisarskiej należy bezwzględnie rozbijać, należy jej zastępować ujęciami maksymalnie nowymi, śmiało wyprzedzającymi ustalone kon-

wencje poetyckie. Dobry wiersz ocenia się zdaniem Przybosia stopniem jego antytradycjonalizmu, a pozytywnie zdolnością uchwycenia w nim nowej sytuacji lirycznej, odpowiadającej zmienionej sytuacji obyczajowej. Poeta powinien tworzyć tak, jakby nie istniała przed nim żadna tradycja; nawet to wszystko, co sam poprzednio stworzył, winno być w nieustającym dążeniu ku wciąż nowym realizacjom przezwyciężane.

„TWORZENIE PIĘKNYCH ZDAŃ". Rzecz charakterystyczna, że ten programowy rewolucjonizm omijał w zasadzie element dla poezji zdawałoby się tak istotny, jak słowo. Nowość, oryginalność słownictwa sama w sobie nie przedstawiała dla awangardy szczególnego znaczenia. „Samo słowo — pisał Brzękowski — oderwane od innych, nie ma wartości elementu poezji". Słowo nabiera właściwego znaczenia, blasku i wymowy dopiero w skojarzeniu ze słowami innymi, gdy zostaną złożone w myśl pewnego systemu. „Istota poezji nie tkwi więc w słowach, ale w wiązaniach słów [...] w ich zdolności asocjacyjnej, w ich sposobach łączenia". A zatem nie słowo winno być podstawowym celem pracy twórczej poety, lecz zdanie, „ponieważ słowo jest surowcem, materiałem, budulcem, a zdanie jest już budową. Słowo jest łobuzem, a zdanie jest już czymś odpowiedzialnym. Słowo nie daje nam nic, zdanie przedstawia nam wizję". „Poezja — pisał Peiper — jest to tworzenie pięknych zdań". Szczególny nacisk położony był właśnie na ową piękność zdania, która rozumiana była zresztą bardzo swoiście, jako nowość, oryginalność, niezwykłość. „Poeta pisze neologizmami nawet wtedy, gdy używa zwykłych słownikowych słów". Tak pojętej piękności podporządkowana być winna cała reszta, cała treściowa i emocjonalna zawartość zdania. Chodziłoby więc o zespół słów, który by budził zachwyt następstwem i związkiem pojęć, nowym i oryginalnym. Że przy tym całkowitym podporządkowaniu myśli postulatom piękności i niezwykłości wyrażenia myśl może pozornie stracić na jasności, to wielbiciela pięknych zdań obchodzić ani powstrzymywać nie może. „Język jest społecznym narzędziem porozumiewania

się, [...] lecz może doskonalenie tego narzędzia wymaga, aby ludzie czasem nie rozumieli się; choćby przez chwilę; przez jedno pokolenie". A zresztą tak właśnie być powinno, że rzeczywistość przedmiotowa i podmiotowa ulega w poetyckim utworze gruntownemu przekształceniu, a im to przekształcenie jest głębsze, tym bliżej jesteśmy pięknego zdania, bliżej poezji.

NOWA METAFORA. To „piękne zdanie" program awangardy utożsamiał w istocie rzeczy z wyrażeniem metaforycznym. W teorii i w praktyce poetyckiej awangardy metafora miała odgrywać rolę wyjątkową i podstawową. „Poezja dzisiejsza — pisał Peiper — drga cała od zamieci metafor". Przyczyn tej generalnej tendencji poetyckiego programu współczesności dopatrywał się Peiper. w zasadniczym antyrealizmie poezji. Opozycja wobec naśladowczych i odtwórczych tendencji sztuki zeszłowiecznej jest w ogóle zasadniczą, dominującą właściwością XX stulecia. Wynika to zdaniem Peipera z pojawienia się nowych dziedzin sztuki — fotografii i filmu, które doskonale wyręczają artystę w kopiowaniu rzeczywistości. Literaturze pozostał zatem jako wyłączna dziedzina poszukiwań i odkryć język. Ma ona wyrażać przy pomocy języka treści uczuciowe i myśli nie wyrażalne inaczej, jak w języku poezji. Poezja jest zatem konstruowaniem nowej, autonomicznej, w niczym do obiektywnego świata niepodobnej rzeczywistości artystycznej. W tworzeniu tej rzeczywistości metaforze wyznacza się funkcję wyjątkowo doniosłą, ale metaforze nowego typu, tj. kojarzącej wyobrażenia możliwie maksymalnie odległe. Metafora konwencjonalna była bądź stylistyczną ozdobą, bądź swoistą odmianą porównania, była opisem, obrazem, niewolniczym inwentaryzowaniem rzeczywistości, środkiem realistycznego jej odtwarzania. Metafora nowa miała być „samowolnym spokrewnianiem pojęć [...], tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada". „Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką". Metafora peipe-

rowska nie miała więc nic wspólnego z obrazowością, była grą pojęć, a nie grą obrazów. Było to zgodne z dążeniem Peipera do całkowitego wykluczenia z poezji elementów malarskich i plastycznych; liryka miała być czystą literaturą, czystym „słowiarstwem".

Drugim powodem szczególnego uprzywilejowania metafory w poezji nowoczesnej jest zdaniem awangardy jej wyjątkowa ekonomiczność. Artysta żyjący w świecie nowoczesnym, który rozwija się pod znakiem szybkości i sprawności, nie ma zarówno czasu, jak też i ochoty na rozwlekłe ględzenie. „Poeci dzisiejsi — pisał Peiper — zrywają z rozrzutnymi słowotryskami dotychczasowego pieśnienia, a zmierzają do wprowadzenia w swoje rzemiosło jak najoszczędniejszej gospodarki słownej". A właśnie „metafora jest sama przez się skrótem", zastępuje rozwlekłe i rozwinięte porównania, zaoszczędza wyśmienicie sporą ilość tzw. waty słownej, służącej zwykle do zaokrąglenia i wypełnienia zdań.

POEZJA METAREALNA. To wysunięcie metafory na plan pierwszy jako podstawowego elementu poezji budziło jednakowoż sugestie niezbyt odpowiadające rzeczywistym intencjom teoretyków awangardy (poza oczywiście Peiperem), ponieważ sugerowało, że istotę poezji stanowi jakoby wyłącznie forma, oryginalne metafory i zdania. Niepokoił i budził zastrzeżenia swoisty abstrakcjonizm i racjonalizm Peiperowskiej koncepcji. Ale awangarda rozwijała się ustawicznie, ulegała choćby podświadomie ówczesnym głośnym nurtom w poezji europejskiej, zwłaszcza od czasu, kiedy Brzękowski osiedliwszy się w Paryżu i przejąwszy współredakcję „Sztuki Współczesnej", wszedł w bezpośredni kontakt z nowatorami francuskimi, głównie nadrealistami. Oczywiście „pismo automatyczne" nie mogło odpowiadać intelektualistycznemu zorientowaniu poetyki awangardowej, ale nadrealistyczny postulat wyzwolenia wyobraźni był zbyt pociągający, by można było mu się oprzeć. Doprowadziło to z czasem Brzękowskiego do posunięcia teorii o krok naprzód, wyjścia poza peiperowskie „piękne zdanie"

i sformułowania teorii tzw. poezji metarealnej. Według tej teorii nie piękne metafory i zdania stanowią istotę poetyckiej twórczości, lecz kuźnia obrazów i metafor — wyobraźnia. Ona jest głównym żywiołem i istotą poezji, jest samą poezją. Akt poetycki wyzwala jedynie już istniejące elementy fantazji. Innymi słowy poezja jest wyzwoloną wyobraźnią. Ale w przeciwieństwie do nadrealizmu, który zakładał absolutną bierność tworzącego podmiotu, metarealizm Brzękowskiego miał być produktem wyobraźni zorganizowanej. To znaczy wyobraźnia drapieżna, agresywna, niesłychanie wyczulona na wszelkiego rodzaju asocjacje, miała być jednak kontrolowana przez rozum i poetyckie wyczucie.

Próbą pogodzenia surrealistycznej skojarzeniowości z peiperowskim rygoryzmem miała być również lansowana przez Brzękowskiego składnia eliptyczna. Elipsie wyznaczał Brzękowski dwojaką rolę: jako czynnik selekcjonujący i ograniczający stać się miała wykładnikiem dyscypliny i ekonomii środków wyrazu; jako zaprzeczenie ciągłości i wynikliwości logicznej miała być ekwiwalentem asocjacjonizmu, nieoczekiwanych przeskoków i skrętów swobodnego strumienia i nurtu marzeń.

RYM JAKO PRZESŁANKA DOSKONAŁOŚCI. Poetyka awangardy postulowała też głęboko sięgającą rewolucję w stosowalności rymów. Rym tradycyjny sprawiał ongiś zadowolenie estetyczne bliskim sąsiedztwem jednakowych brzmień. Wyrazy podobne brzmieniowo bywały też bardzo często w poezji dawnej podobne lub zbliżone znaczeniem. Peiper tłumaczył tę skłonność do rymowania ludową genezą poezji kształconej, jej związkami z ludową pieśnią. Ale ta „muzykalność", naiwna i niewybredna, razić musi w świecie współczesnym jak prymitywny i barbarzyński anachronizm. Ograna śpiewność, usypiająca jednostajność, „hałaśliwy coitus rymów", te „kataryniarskie współdźwięczności" zniechęcają współczesnego poetę i czytelnika natrętnym narzucaniem się, nazbyt jawnym naciskiem. Według Przybosia „rym jest narzuconą arbitralnie

ozdobą, konwencją, której sztuczności nie usprawiedliwia żaden powód wewnętrznojęzykowy, żadna skłonność mowy".

Mimo to ani Peiper, ani bardziej w tej sprawie nieprzejednany Przyboś nie domagali się bynajmniej całkowitej likwidacji współbrzmień dźwiękowych. Co więcej, Peiper uważał rym, i to rym regularny, za nieodłączny i konieczny element poezji. Był przeciw wierszom wolnym, nieregularnym, w których widział spadek minionego stulecia. „Wolność rymów była jedną z wielu wolności, po które wyciągał swe drżące ramiona wiek XIX". *Laisser-faire'yzmowi* * politycznemu, społecznemu i ekonomicznemu odpowiadać miała zarazem wolność od rymów. Ale wiek XX to wiek konstrukcji, organizacji, planowania. Dlatego dla poezji nowej rym regularny jest koniecznością jako czynnik budowy. „Jest on jedną z najsilniejszych sprzączek poematu [...] nadaje mu szczelność zamknięcia". Utwór przedstawia się dzięki niemu jako zwarta, organiczna, mocno wewnętrznie związana całość, w granice której ani jeden wiersz nie może być dowolnie wstawiony i ani jeden zlikwidowany.

Regularność rymów jest też źródłem piękna. „Piękno, to — stosowne proporcje, to nieodwracalny stosunek części do siebie, piękno to ład", a wszelka regularność to wykładnik ładu.

Co więcej, rym jest przesłanką doskonałości. Utrudnia on oczywiście poetyckie tworzenie, ale „drogą doskonałości" jest właśnie trud. „Gdy konieczność — pisał Peiper — pcha do wyzyskania możliwości swobody, istniejących w granicach musu, narzuconego rymem, gdy korzystamy twórczo z przestrzeni międzyrymowych, tworzy się droga wynalazków poetyckich. Rym jest więc równocześnie pętem i skrzydłem".

Podobnie rozumował zasadniczo rymom niechętny, choć ich nie wykluczający Przyboś. „Praca artysty — pisał — tym się różni od innej pracy, że artysta nie dąży do ułatwienia, lecz

* laisser-faire'yzm (franc. *laisser-faire* — nie sprzeciwiać się) — charakterystyczna dla ustroju i praktyki demokracji dziewiętnastowiecznej zasada absolutnego niekrępowania wolnej konkurencji.

do utrudnienia sobie pracy. Kto opanowawszy jakąś trudność nie odczuwa już oporu materiału, ten wkrótce przestanie być twórcą". Rym jako utrudnienie i ograniczenie zmusza do inwencji. Toteż „w doskonałych wierszach rym nie tylko nie hamuje treści, ale ją rozwija. Rym to pointa, jakby wiązanie węgłowe organicznej struktury poematu".

ODDALENIE RYMÓW. Awangarda nie domagała się zatem likwidacji rymów, wydała jedynie bezwzględną walkę tzw. rymom bliskim, sąsiadującym, usiłowała wyrugować z poezji ich „hałaśliwość", która działa grubiańsko „jak talerze orkiestry wojskowej". A więc co bliskie, należało oddalić, wydłużyć linię wierszową, rozszerzyć okres rymowy, wiązać szeregi metryczne w odstępach czterech, pięciu lub sześciu wierszy. Rym odległy miał być ideałem nowej poezji, ponieważ owa odległość byłaby odpowiednikiem odległych zależności funkcjonalnych, stanowiących podstawę nowoczesnych społeczeństw. W ten sposób każdy wiersz byłby wyrazem „społeczeństwa rymów", nowoczesnej, na odległych związkach opartej organizacji słów.

Podobnie według Przybosia układ rymów w utworze nie miał być ozdobą, lecz zewnętrznym wykładnikiem wewnętrznych związków między zdaniami, miał być ściśle, organicznie scalony z treścią poematu, tzn. łączyć współbrzmieniami „zdania odpowiadające sobie" czy to „podobieństwem, czy przeciwieństwem wizji i tonu uczuciowego".

NOWE RYMY. Drugim sposobem regeneracji sztuki rymotwórczej miało być odrzucenie doszczętnie jakoby zbanalizowanych rymów ścisłych i pełnych. Wszystkie możliwe kombinacje rymów zostały już dawno odkryte i zużyte, a w rezultacie ich wydolność estetyczna jest równa zeru. Rymy banalne nieodwołalnie przywołują banalną treść. Należy przeto „wyostrzyć poczucie oryginalności [...] odkrywać nowe współdźwięczności", asonanse i konsonanse, rymy niepełne, odwrócone, skośne, przyśpieszone itp.

NOWE RYTMY. Rym jest elementem i współczynnikiem rytmu. Poezja od dawna określana była jako mowa wiązana, tj. w przeciwieństwie do prozy typ wypowiedzi literackiej silnie zrytmizowany. Antytradycjonalizm awangardy z natury rzeczy musiał więc uderzyć i w konwencjonalne zasady rytmiki poetyckiej, w jej regularność, symetrię, jednostajność. „Siła działania rytmu stałego — twierdził Peiper — jest tym silniejsza, im niższa jest kultura człowieka". Poezja tradycyjna, oparta na symetrii regularnego i monotonnego rozczłonkowania metrycznego, te „śpiewne" takty, w których słychać jeszcze według Peipera „przytupywanie obcasami", może zachwycić dzisiaj chyba tylko jakieś istoty prymitywne i niekulturalne. Rytm starego typu nie tylko gnębi i dokucza swą uporczywą jednostajnością, ale jest ponadto dla poezji zabójczy. Rytm stały zanieczyszcza ją bowiem pierwiastkiem obcym, przetransponowanym na teren literatury z dziedziny muzyki i pieśniarstwa, a takie „naginanie zdania literackiego do rytmu sylab jest obalaniem prymatu literatury w literaturze. Tylko takie słowa powinny znajdować się obok siebie, które treściowo muszą znajdować się obok siebie, a nie takie, które umożliwia rytm przyjęty z góry". A zatem o rytmie wiersza decydować winien nie jakiś z góry przyjęty i mechanicznie zastosowany system metryczny, lecz konieczność wyeksponowania przez odpowiedni układ pewnych słów ze względu na ich znaczenie i funkcję jako ośrodków krystalizacyjnych tzw. widzeń, powstających w wyobraźni odbiorców. Tak tedy rytm byłby niejako „dźwigiem słów", wynoszącym jedne wyrazy ponad inne, rozdzielałby je od siebie i łączył, ułatwiając zrastanie się poszczególnych obrazów w większe całości.

Przyboś występował z koncepcją tzw. rytmu unistycznego. Miał to być jedyny i jednolity, niepowtarzalny rytm, który by przenikał wszystkie frazy poematu, rytm wynikający nie z narzuconego schematu, lecz wewnętrznej konieczności, dyktowanej sensem i tonacją wiersza.

Jesteśmy tu zatem bardzo daleko od tradycyjnej muzyczności

i śpiewności poetyckiej, ale nie tak daleko, by można było mówić o absolutnym w ogóle wyrugowaniu z poezji elementu melodyjności. Jeśli wiersz współczesny ma być melodyjny, to jego muzyczność winna nagiąć się do założeń muzyki współczesnej. Muzyka współczesna całkowicie odmieniła zmysł i odczucie rytmu. Jej melodia — jak mówił Peiper — odbiega zupełnie od dawnego symetryzmu, „zrywa z nudą jednostajności i bierze w siebie rozmaitość, niespodzianą w swym biegu, pełną nagłych odchyleń i nieoczekiwanych węzłów". Tak też i wiersz współczesny ma być dla ucha „ciągłą niespodzianką, grą zmiennych, odległych analogij [...] jak najbardziej obcą nawrotom i powtórzeniom staroświeckiej rozlewności motywów". A zatem ma to być melodyjność inna niż melodyjność wiersza osiemnastowiecznego czy romantycznego.

Zwolennikom tradycji, którzy bronili regularnego rytmu, dopatrując się w nim zasadniczej różnicy między prozą a poezją, odpowiadała awangarda wysunięciem na plan pierwszy jako podstawowego kryterium systematyki gatunkowej odmienności słowiarstwa (według specyficznej nomenklatury Peipera) i organizacji zdania. „Proza nazywa rzeczy po imieniu, poezja za pomocą rozmaitych połączeń słownych nadaje im pseudonimy". Jest to różnica najistotniejsza, sięgająca w najgłębsze pokłady słów.

KONSTRUKTYWIZM. Ideałem awangardy był ład, konstrukcja, rygor, dyscyplina. Poezja to nie bezpośrednie „wypluwanie uczuć" i protokołowanie obrazów w ich naturalnym przepływie, lecz organiczna budowa. Peiper przestrzegał przed niebezpieczeństwem przeobrażenia się walki z tradycją w swawolę poetycką: „ucieczka od form zużytych nie powinna być ściganiem aformii"; należy usilnie myśleć „o wypracowaniu nowych czynników ładu; rozbijając stare prawa, winniśmy je zastąpić nowymi". Peiper zgodnie ze swą skłonnością uzasadniał ów postulat analogią między poematem a generalnymi tendencjami nowoczesnej cywilizacji. Cała Europa powojenna jest olbrzymim placem budowy; organizują się nowe państwa,

reformują stare, wszędzie rozlega się wołanie o odnowę społeczną. Nic więc dziwnego, „że także w republikach sztuki" rozlega się głos, domagający się budowania jako naglącej obrony przed niebezpieczeństwem chaosu. „Postulat budowy daje się odnaleźć jako naczelne wymaganie we wszystkich dziedzinach działalności ludzkiej", a więc i w poezji. Czymżeż bowiem, jeśli nie budową jest poemat, w którym funkcjonalna zależność poszczególnych części scala jego piękne zdania w uchwytną jedność. „Plan układu poematowego — pisał Peiper — powinien być widzialny jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego".

Walcząc z tradycjami romantycznymi i modernistycznymi, awangarda zbliżała się poniekąd do klasycyzmu, bo z natury rzeczy „między przeciwieństwami jednej i tej samej idei musi istnieć podobieństwo". Peiper odżegnywał się co prawda od powiązań tego rodzaju, uważając klasycyzm za pojęcie historyczne, obciążone licznymi anachronizmami, niemniej zbieżność intencji była uderzająca. Chodziło o znalezienie zupełnie nowych sposobów tworzenia, zapewne innych niż klasyczne, ale zbliżonych do norm i postulatów klasycyzmu kultem racjonalistycznej jasności. Logikę uważał Peiper za węgielnicę artystycznej budowy. Był przeciw wszelkim irracjonalizmom bergsonizmu, freudyzmu i nadrealizmu. Uważał, że logika, właściwie pojęta, nie jest bynajmniej nieprzyjacielem sztuki, lecz wręcz przeciwnie, zrodzona z walki z chaosem i „walką tą doskonalona jest ona narzędziem opanowywania i porządkowania świata".

UKŁAD ROZKWITANIA. Nowym typem kompozycji lirycznej miał być przede wszystkim przez Peipera wymyślony i przez niego głównie praktykowany układ rozkwitania. Istota kompozycji tego rodzaju polegała na kolejnym nakładaniu się na siebie całości wyobrażalnych od najprostszych, schematycznych do coraz bogatszych, szczegółowszych. Poemat tak skomponowany rósł więc niejako, bogacił się z każdym zdaniem, rozkwitał. W etapie pierwszym utwór przynosił pewną

całość wyobrażalną, pewien obraz ledwie lekko zarysowany, zagadkowy niejako, pełen niejasności i niedopowiedzeń. W etapie drugim ów twór schematyczny wypełniał się z wolna konkretem szczegółów. Ujawniały się pomiędzy częściami wyraźne związki dotąd niedostrzegalne, ale sporo miejsc zagadkowych ciągle jeszcze pozostawało. Etap trzeci przynosił dalszy rozrost tematu oraz ulgę całkowitej jasności. Układ ten porównywał jego twórca do kwiatu, który się z pąka rozwija. „Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko, co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty".

Układowi tego rodzaju przyznawał Peiper wyjątkowe wartości. Układ rozkwitania miał być przede wszystkim manifestacją autonomii, ponieważ uwalniał on jakoby dzieło sztuki od tych zależności wobec życia, którymi skrępowała sztukę poetyka realistyczna. Jego szczególna wydolność estetyczna wynika według Peipera z oparcia się tej struktury na logice wewnętrznej utworu, która polega na tym, że o następstwie słów i zdań decyduje widzenie, tzn. słowa i zdania narastają w sposób sprzyjający narastaniu widzenia. Układ rozkwitania miał też być dla poety źródłem podniet i pokus twórczych. Wszak każda faza poematu ma w tym układzie wspólny tematyczny ośrodek, ale zarazem w stosunku do poprzedniej jest inna. W związku z tym otwierają się przed artystą kuszące możliwości najrozmaitszych ujęć tego samego motywu, z czym łączy się oczywiście niejedna trudność, ale i rozkosz szczęśliwych estetycznie dokonań i rozwiązań.

BUDOWA ELIPTYCZNA. Walcząc z wielosłowiem młodopolszczyzny i jej epigonów, z nadmiarem i rozrzutnością werbalną, awangarda ambicjonowała się na punkcie powściągliwości, zwięzłości, swoistej ascezy wyrażenia, dyscypliny i kondensacji. „Pamiętajcie — przestrzegał i napominał Kurek — skrót i szybkość. Wiele powiedzieć, mówiąc niewiele. Ujarzmiajcie tę armię słów nieopanowanych, która ciśnie się wam

na papier. Umiar i wybór są zasadniczymi elementami tworzenia artystycznego. Dalej: — linia prosta. Najkrótsze połączenie wizji z przedmiotem. Liryzm telegraficzny". W dziele sztuki znaleźć się winno jedynie to, co istotne, esencjonalne. Dlatego poezja współczesna winna odrzucać wszystkie pośrednie człony układu, skreślać przejścia i wiązania.

To dążenie do maksymalnej kondensacji wyrazu doprowadziło Brzękowskiego do oparcia konstrukcji wiersza na zasadzie elipsy. Język poetycki jest zdaniem Brzękowskiego z samej swej natury językiem ekskluzywnym, który wyłącza wszelkie elementy niepoetyckie. Jest to postulat wszelkiej poezji integralnej, tzn. takiej, w której chodzi o maksymalne zgęszczenie substancji poetyckiej. W liryce tradycyjnej obok miejsc nacechowanych pewną wartością poetycką było wiele fragmentów artystycznie martwych, owych słów pomocniczych, wiążących, określających i rozwadniających poezję w ciecz bezbarwną i anemiczną. W wierszu konwencjonalnym, *antiquo modo* pisanym, jedyne napięcie prawdziwie poetyckie tworzyła zazwyczaj końcowa pointa i dla tej to pointy cały wiersz był z reguły pisany. Natomiast nowa poezja miała się składać jak gdyby z samych point. Każde zdanie miało być równie ważne, a walory poetyckie miały być rozmieszczone równomiernie na całej przestrzeni poematu. W tym celu należało usunąć z utworu wszelkie mielizny werbalne, wszystko, co nie zawiera w sobie poetyckiego ładunku lub zawiera go w znikomej ilości. Służy temu elipsa, wyrzutnia. Idealnie skomponowany wiersz dzięki szerokiemu zastosowaniu elipsy oczyszczony zostaje najzupełniej z wszelkich prozaizmów i tzw. waty, służącej do zapychania miejsc pustych i literacko nijakich, przynosząc dzięki równomiernemu rozmieszczeniu napięć poetyckich we wszystkich częściach poematu, a nie tylko w końcowej, czystą, wysterylizowaną i maksymalnie zgęszczoną esencję liryczną.

NOWE FORMY W DRUKARSTWIE. Spotęgowaniu ekspresji lirycznej służyć miały również nowe formy w drukarstwie. „Zwrotnica" świadomie zwracała uwagę na stronę typogra-

Wassilij Kandinsky: *Impression 5,* „Park" (1911)

ficzną, licząc się z drożyzną czasu i z nerwowym napięciem jako charakterystycznym symptomatem cywilizacji współczesnej. „Chcemy — pisał organ awangardy — żeby jeden rzut oka na stronę zadrukowanego papieru dawał jak najobszerniejsze informacje o treści tekstu, a przy tym był połączony z uczuciem zadowolenia artystycznego". W wydawnictwach awangardowych poświęcano zatem wiele starania formie graficznej; bardzo często ilustrowali je abstrakcyjnymi rysunkami głośni europejscy nowatorzy. *Żywe linie* Peipera ilustrował np. słynny kubista francuski hiszpańskiego pochodzenia Juan Gris, a *Nowe usta* francuski abstrakcjonista Fernand Léger. Przywiązywano wiele znaczenia do kroju czcionki drukarskiej, kombinowano garmond i cycero z petitem i kursywą, litery wielkie z małymi, druk układano skośnie, poziomo i pionowo — a wszystko to miało być wyrazem zmieniających się ciśnień i napięć treściowych.

ZESTAWIENIE. Doktrynę awangardy, nigdy zresztą nie zakrzepłą w jakąś martwą skamielinę, lecz stale się rozwijającą, można by sprowadzić do następujących dyrektyw:

1. Założeniem podstawowym poetyki awangardowej był prezentyzm. Awangarda w przeciwieństwie do futuryzmu pragnęła być poezją teraźniejszości. Orientacja na teraźniejszość determinowała uprzywilejowanie określonych tematów: miasta, masy, maszyny, jako motywów treściowych nie jedynych, ale reprezentatywnych, wyróżniających i dlatego wskazanych; w zakresie form literackich wykładnikami owego prezentyzmu miały być: kult nowości, wyrafinowanie, komplikacjonizm artystyczny, oryginalność ekspresji.

2. Postawa ideowa awangardy zorientowana była niedwuznacznie na lewo. Większość poetów awangardy opowiadała się za socjalizmem, choć nie zawsze może był on konsekwentny i całkowicie świadomy swoich założeń. Ale widziano w nim jedyną ideologię, otwierającą nowe perspektywy życia i sztuki. Jednocześnie jednak awangarda odcinała się stanowczo od taniej i bezpośredniej agitacji. Artysta służy społeczeństwu

i socjalizmowi, wykonując sumiennie swoją robotę. A robota artysty to przede wszystkim szukanie nowych środków wyrazu. Nowe formy w poezji nie tylko wzbogacają i posuwają naprzód sztukę poetycką, ale wyprzedzają zarazem nieuchronne strukturalne przemiany życia społecznego.

3. Odmienność i oryginalność stanowiska w stosunku do tradycji literackiej przejawiła się przede wszystkim w antyromantyzmie i antysentymentalizmie programu awangardowego. Awangarda to zmierzch uczuć, likwidacja lirycznego ekshibicjonizmu na rzecz emocjonalnej powściągliwości. Bezpośredniości wylewu uczuciowego przeciwstawiono pośredniość, znaki zastępcze, symbole uczuć, pseudonimy i ekwiwalenty.

4. Wydano walkę pojęciu natchnienia. Zagadnienie poezji to sprawa nie mająca w sobie nic mistycznego czy demonicznego, to problem czysto intelektualny, kwestia rzemieślniczej umiejętności, dyscypliny, rygoru. Poezji trzeba dobrego mózgu; wówczas stworzy ona rzeczy naprawdę nowe i piękne.

5. Intelektualny wysiłek w kierunku zdobycia nowych form wyrazu należy rozpocząć od rozbicia tworzydeł, tj. zużytych, zbanalizowanych i estetycznie wyjałowionych konwencji poetyckich.

6. Poezja to nie tyle sprawa słownictwa i wynalazczości leksykalnej, ile nowych odkryć i osiągnięć w zakresie składni. Poezja to organizowanie materii językowej według nadrzędnego postulatu piękności i oryginalności strukturalnej wypowiedzenia.

7. Nowa poezja jest sztuką nowej metafory, sprzęgającej samowolnie najodleglejsze pojęcia i tworzącej związki treściowe, którym nic w świecie realnym nie odpowiada. Przy pomocy nowej metafory artysta osiąga nie tylko wyjątkową ekonomię wyrazu, lecz stwarza ponadto autonomiczną rzeczywistość czysto poetycką.

8. Istota poezji zamyka się w wyobraźni wyzwolonej przez akt poetycki, ale jednocześnie organizowanej przez kontrolę rozumu.

9. Wbrew obiegowym mniemaniom awangarda nie lansowała w jakiś szczególny sposób wersyfikacyjnej swobody, wiersza wolnego. Rymom regularnym wyznaczała doniosłą rolę. Eliminując staroświecki, mechaniczny i jednostajny tryb rymowania, zalecała stosowanie współdźwięczności brzmieniowo niepełnych i przybliżonych, a jeśli idzie o pozycję — rymów oddalonych. Rym oddalony miał być poetyckim odpowiednikiem odległych związków funkcjonalnych w społeczeństwie współczesnym. Wiersz regularny uznany został za konieczność poezji jako czynnik budowy, zapewniający poematowi szczelność zamknięcia.

10. Nowym rymom odpowiadać miały nowe rytmy, oparte nie na zasadzie jednostajnej powtarzalności przyjętego schematu, lecz podporządkowane koniecznościom treści i treść ową przy pomocy odpowiedniego uszeregowania wyrazów eksponujące. Jeśli wiersz ma mieć pewną urodę muzyczną, to owa muzyczność powinna przypominać co najwyżej asymetryzm i polirytmię muzyki współczesnej.

11. Nowa poezja jako literacki wyraz współczesnego konstruktywizmu ma być przede wszystkim budową, aż do najdrobniejszych szczegółów przemyślaną organizacją słów. Poezja opanowuje chaos rzeczywistości przez to, że dobrowolnie i świadomie poddaje się dyrektywom logiki i przyjmuje je za swoje. Poszukując nowych form konstrukcyjnych, awangarda stworzyła dwa oryginalne i charakterystyczne schematy organizacji wiersza — układ rozkwitania i budowę eliptyczną.

12. Nowym zasadom organizacji wewnętrznej utworu poetyckiego odpowiadać miały nowe formy typograficzne.

BILANS AWANGARDY. Z poetyki awangardowej w jej pierwotnym stanie nic właściwie nie ocalało, ale zostało wszystko w stanie przekształconym. Można by się na tę diagnozę Brzękowskiego właściwie zgodzić. Nikt istotnie nie będzie się dziś zwracać po wzory pisania do Peiperowskiego *Tędy* czy *Nowych ust* i nikt rozsądny nie zgodzi się również na to, by sprowadzać zagadnienie poezji do spraw czysto formalnych. Dalsza ewo-

lucja ideowo-artystyczna wielu poetów awangardy w kierunku twórczości zaangażowanej czy też poezji nowego humanizmu świadczyła dowodnie o istnieniu i narastaniu wewnętrznej opozycji w obrębie ruchu. „Niewystarczalność formy — zwierzał się po latach Brzękowski — odczuwali wszyscy poeci awangardy". „Pragnęliśmy [...] wyjść poza formę". „Integralizm — wyjaśniał w swej teoretycznej rozprawie — nie jest tylko kwestią nowej formy. Jest także i przede wszystkim — próbą innego spojrzenia na świat i znalezienia nowych, normatywnych wartości".

Mając na uwadze to przeobrażające i niwelujące działanie czasu, niepodobna jednakowoż przeoczyć faktu oczywistego, że awangarda przeorała świadomość poetycką epoki tak głęboko, iż nawet poeci nie mający nic z nią wspólnego, na przekór gestom sprzeciwu, zmuszeni byli przecież w niejednym zrewidować swój poetycki warsztat, bliskie sobie konwencje i nawyki formalne.

Awangarda okazała się jedynym nowatorskim ruchem lat międzywojennych, któremu udało się stworzyć kodeks poetycki wypracowany i przemyślany do najdrobniejszych szczegółów. Klasyczna jasność i racjonalistyczna precyzja tego kodeksu nadawała wezwaniom i hasłom awangardy szczególną sugestywność i urok. Silnie więc działało na pewno hasło sztandarowe — rygoru, dyscypliny, umiaru. Nie było co prawda w tym żądaniu nic szczególnie nowego, bo wszelka twórczość zawsze była pracą, wysiłkiem, opanowywaniem trudności, choćby się nawet artysta do tego wysiłku nie przyznawał, twierdząc, że tworzy za podszeptem demona czy natchnienia. Ale jeśli istotnie wszelkie rozgadanie i wielosłowie odczuwa się dziś w poezji więcej niż kiedykolwiek jako nietakt i zaprzeczenie jej istoty, to w uświadomieniu sobie tego faktu zasługa awangardy była bezsporna.

Niepokój poetycki nowatorów ze szkoły Peipera i Przybosia pobudził też niewątpliwie inwencję i wyobraźnię, wydrążając je ze stanu inercji i zaleniwienia w nałogach. Język poetycki

poddany intensywnej penetracji ujawnił możliwości, których być może poezja z kręgu tradycji nawet nie przeczuwała. Odnowienie frazeologii i metaforyki w oparciu o zasadę odległych i zaskakujących skojarzeń, dalsze wyrafinowanie metryki poetyckiej, zwycięstwo rymów anonansowych i zaledwie przybliżonych, likwidacja dominującej jeszcze u skamandrytów struktury stroficznej na rzecz układów organicznych, dyktowanych przez wewnętrzną konieczność, ugruntowanie zasady skrótu, oszczędności, esencjonalności — wszystko to zapisać można niewątpliwie na konto awangardy po stronie jej bezspornych osiągnięć. Gdyby nie było awangardy, stan poezji polskiej w drugiej połowie XX w. na pewno byłby odmienny niż jest obecnie.

Z drugiej jednakże strony uświadomić sobie należy, że awangarda jako zjawisko literackie przeszła do historii. Jej ideologiczny rozpęd wypalił się i wyhamował już dawno, a to, co kiedyś było nowością, dziś jest konwencją, z którą należałoby walczyć zgodnie z tezą Przybosia, że poezja z natury jest awangardowa, a zatem nic w niej długo nowością być nie może. Poezja się najprędzej starzeje i dlatego musi wciąż odnawiać swe środki i rezerwy oddziaływania.

Awangarda od początku rozwijała się i działała pod huraganowym ogniem krytyki i gwałtownej opozycji. W jej teorii i w jej praktyce poetyckiej prowokował do sprzeciwu i do dyskusji jeden przede wszystkim rys bardzo znamienny i niejako definiujący istotę tej poezji — jej mózgowy charakter. Założenia awangardy były tego rodzaju, że wykluczały w zasadzie wszelką spontaniczność, żywiołowość, bezpośredniość wyrazu; poezja miała wynikać z racjonalnie, na zimno i z rozmysłem wykoncypowanej doktryny. Miała to być poezja pieczołowicie wyhodowana w specjalnie, *ad hoc* powołanych laboratoriach sztuki. W zjawisku awangardy imponująco rozbudowana teoria wyprzedzała praktykę, a więc inaczej niż zwykle. Peiper, Przyboś i Brzękowski teoretyzowali *con amore*, aż nadto więcej, niż się to przeciętnie poetom zdarza. W re-

zultacie od początku poezję awangardy przygniatała doktryna. Efekt był dość paradoksalny. Teoria awangardy budziła na ogół większą ciekawość niż jej spełnienia. Peiper, Kurek, Brzękowski nie są wielkimi poetami i nie wiadomo właściwie, czy komukolwiek z tej grupy miano to by naprawdę przysługiwało. Można by zaryzykować twierdzenie, że awangarda zostanie w dziejach naszej poezji nie tyle dzięki swym wierszom, ile raczej jako czynnik fermentu, jako drożdże intelektualne, pobudzające ruch i krążenie idei.

Ale ta funkcja pobudzająca, zasadniczo pozytywna, miała jednocześnie reperkusje ujemne. Przerost teorii, podanej do przyjęcia w sposób nierzadko apodyktyczny i doktrynersko nietolerancyjny mimo werbalnie deklarowanego liberalizmu (dla poetów awangardy niemal wszystko w poezji, co wyrosło z odmiennych estetycznych idei, jest „szelestem papieru"), nie mógł z natury rzeczy stwarzać przychylnej aury dla swobodnego rozwoju samodzielnych i oryginalnych indywidualności twórczych. Program awangardy to swoista receptura pisania wierszy; to może być atrakcyjne dla początkujących poetów, ale stwarza zarazem realne niebezpieczeństwo zabicia i zwichnięcia osobowości już nieomal w zalążku, sprzyja poetyckiej produkcji niezgodnej z osobniczym widzeniem i przeżyciem wewnętrznym, lecz posłusznej zaleceniom i wskazaniom teorii *a priori* przyjętej i dogmatycznie do wierzenia podanej. Przerost świadomości teoretycznej i normatywizm kodeksu krył zatem potencjalną groźbę swoistej ilustracyjności. Pisze się wiersze, będące ilustracją własnych lub cudzych, z góry założonych czy też narzuconych estetycznych dogmatów. Od ilustracyjności już tylko krok do naśladownictwa, do manieryzmu, do beztwórczego, rzemieślniczego wyrobnictwa. Pokrewieństwo formy, zdeterminowane rygoryzmem doktryny, niszczy osobniczą odrębność i niepowtarzalność.

Przerost elementu racjonalistycznego, sprowadzenie liryki do czystej literatury, do działania w materiale konstrukcyjnym języka w absolutnej izolacji od czynników psychicznych, gro-

ziło od początku oderwaniem poezji od naturalnych źródeł wszelkiego liryzmu, od wzruszenia. Doktryna Peipera głosząc „wstyd uczuć", sterowała nieświadomie ku pustyniom oschłości. Utwór poetycki zamiast stać się bezpośrednim, spontanicznym wyrazem przeżycia (co jest liryki istotą), przemieniał się w powolny, statyczny, zracjonalizowany opis przeżycia. Tymczasem liryka pozbawiona tego właśnie, co jest źródłem jej mocy i poetyckiego uroku, nagłej, impulsywnej ekspresywności, więdnie i nieuchronnie wysycha na piaszczystych wydmach ekwilibrystyki mózgowej i przestaje być poezją. Towarzysze i uczniowie Peipera, zwłaszcza Przyboś i Brzękowski, uzupełnili z czasem ten wyraźny niedostatek systemu mistrza, wprowadzając do kodeksu kategorie i pojęcia Peiperowi nieznane — „obrazu", „wyobraźni", „wzruszenia".

Dość istotne wątpliwości budził wysiłek Brzękowskiego pogodzenia sprzeczności — wyobraźni wyzwolonej i kontrolowanej, skojarzeniowości sprawdzanej intelektualną czujnością. Nie można kontrolować skojarzeń ani przewidywać ich biegu, jeśli się chce istotnie pozostać wiernym zasadzie asocjacjonizmu. Asocjacjonizm wydaje się też sprzeczny z postulatem ładu, wyboru, konstrukcji, esencjonalności. Jeśli się wybiera i konstruuje, to niewiele już pozostaje miejsca na grę skojarzeń.

Równie istotne wątpliwości budziła sprawa elipsy. Wiersz miał się składać z samych point, ale to równomierne rozłożenie napięć na całej przestrzeni poematu zdaje się być właśnie jak najbardziej sprzeczne z mechanizmem psychicznego działania, z którym każdy twórca liczyć się winien, ponieważ wszelki efekt gra na mocy i zasadzie kontrastu, jak cień i jasność, cisza i dźwięk. Gdy wszystko jest jednakiej wartości, postulowane napięcia ulegają automatycznie nieuchronnej niwelacji. Klasyczna zasada progresywnej i precyzyjnie wyważonej dynamizacji utworu wydaje się bardziej racjonalna i artystycznie skuteczna.

Podobnie niektóre innowacje wersyfikacyjne, lansowane usilnie przez Peipera, wydawały się od początku sugestią myl-

ną. Oddalanie rymów, którym Peiper wyznaczał tak istotne konstrukcyjne zadania, prowadziło tymczasem nieodwołalnie do ich likwidacji, ponieważ istnieje granica słyszalności, poza którą rym staje się w ogóle niedostrzegalny. Toteż propozycje Peipera mogły mieć znaczenie tylko i wyłącznie graficzne. Można, jeśli się tego pragnie, oddalać współdźwięczności i o piętnaście wierszy, wyróżniając je zarazem tłuściejszym drukiem, ale nie będzie to miało nic wspólnego z wersyfikacyjną strukturą. Podobnie asonanse Peipera bywały zbyt fantastyczne, by przeciętny czytelnik mógł odbierać wrażenia, odpowiadające normalnemu działaniu rymów.

Do słabych stron teorii i praktyki awangardowej zaliczano też od początku dyskusji z tym kierunkiem tak z naciskiem w kodeksie zalecany komplikacjonizm, najczęściej nie zweryfikowany współmierną głębią zawartości treściowej. Komplikacjonizm peiperowski wydaje się tu być płodem *sui generis* snobizmu nowatorskiego za wszelką cenę. Ale „inaczej" nie musi oznaczać koniecznie i nieodwołalnie „zawile". Wyłania się zagadnienie, czy w ogóle należy komplikować, skoro forma literacka ma być zawsze i z natury pomostem, a nikt przecież nie buduje pomostów z potrzasków i zasadzek.

Zalecając ekonomię wyrazu, awangarda w istocie rzeczy ujawniała w swych teoretycznych propozycjach i praktycznych dokonaniach niesłychanie nieekonomiczną rozrzutność, ponieważ hipertrofia metafor i skomplikowanych struktur, spiętrzona do sześcianu, przerasta w rzeczywistości i to grubo zapotrzebowanie poezji, przynosząc efekt zgoła niewspółmierny z wysiłkiem myślowym autora.

Poezja wyrafinowana, uciekająca świadomie od prostoty, komplikująca myślowo i artystycznie zjawiska i problemy, stawała się nieuchronnie poezją elitarną, przeznaczoną dla wąskiego środowiska inteligentów, koneserów i znawców. Peiper pisał wyraźnie o „sztuce dla dwunastu", tłumacząc się przy tym, że nie chodzi mu wcale o jakąś wyniosłą izolację, lecz że jest to po prostu nieodzowny warunek „najlepszości", że idzie

tu o najwyższą ambicję artystyczną. Spodziewał się zresztą, że ta sztuka dla dwunastu dzięki swym szczególnym wartościom przeniknie z czasem w szerokie masy i stanie się pożytkiem i własnością milionów. Ale zdolność i moc przekonywania takich proroctw o przyszłości jest dość wątpliwa. W ten sposób, odwołując się do instancji w istocie nie istniejącej, można usprawiedliwić wszelką nieudolność, wszelki błąd i pomyłkę, nadając im w dodatku rangę prekursorstwa. Paradoks losów awangardy polega na tym, że poezja opowiadająca się za socjalizmem i angażująca się w sprawę walczącego proletariatu, jak przed czterdziestu laty, tak i dziś, wciąż, nadal jest mu obca, niedostępna, niezrozumiała. Jest to sytuacja dość wyjątkowa, ponieważ literatura zawsze się dotychczas liczyła z potencjalnym odbiorcą, z środowiskiem i klasą, z którą się wiązała. Tak było w dobie preponderancji warstw feudalnych, tak było w w. XVIII, gdy zwycięska burżuazja zgodnie z własnym zapotrzebowaniem tworzyła realistyczną powieść, „łzawą komedię" i sentymentalną dramę, tak było wreszcie w czasach romantyzmu, który był w istocie sztuką ludową, zbuntowaną przeciw ekskluzywnej poetyce klasycyzmu i pseudoklasycyzmu, sztuką powszechnie zrozumiałą i to zarówno dla tych, którzy ją zwalczali, jak i tych, którzy ją skwapliwie i z entuzjazmem przyjęli. Tak więc dopiero wiek XX stworzył poezję rozmijającą się z potrzebami i możliwościami recepcji tych właśnie warstw społecznych, na które się ta poezja powołuje i którym pragnie służyć, będąc w istocie sztuką ekskluzywnej elity. Niepokój z tego powodu odczuwali zresztą sami awangardziści. Gdy Brzękowski w swojej *Poezji integralnej* zarzucał niektórym rewolucjonizującym poetom formalny tradycjonalizm i z tej racji dość sceptycznie oceniał rzetelność i autentyczność ich rewolucyjnej postawy, Przyboś brał ich w obronę podkreślając wbrew sobie i swoim własnym koncepcjom poezji, że owa stara i tradycjonalna forma wyrazu może się okazać bardziej skuteczna i społecznie efektywna w ideowym działaniu niż owa hermetyczna twórczość nowatorów.

ROZDZIAŁ XII

# Autentyzm

W tymże czasie, gdy w literaturze europejskiej dziesiątki -izmów wymieniały się nawzajem, spychając się zarazem w nicość zapomnienia, pojawiły się już w latach dwudziestych pierwsze symptomaty reakcji i sprzeciwu pod hasłem powrotu do konkretu, do rzeczy, do autentycznych faktów.

GENEZA I NARASTANIE TENDENCJI AUTENTYSTYCZNYCH. Zwrot ów nie był jednakże wyłącznie gestem zniecierpliwienia wobec przerostów teoretyzowania i towarzyszących mu objawów literackiej szarlatanerii i mistyfikacji; jego geneza była nierównie głębsza, wyrastał z konkretnych nakazów i konieczności życia. Nacisk twardej rzeczywistości powojennej, kryzysy ekonomiczne, dysproporcje społeczne, rozczarowanie i stracone złudzenia, postęp wiedzy i nauki, przybierające na sile emancypacja i aktywność twórcza tzw. „ludzi z dołu", ludzi pracy fizycznej, wdzierających się w regiony kultury zarezerwowane dotychczas dla warstw społecznie uprzywilejowanych — wszystko to budziło krytycyzm, nieufność, opór przeciw literaturze sprowadzonej do spekulatywnej gry formalistycznej, nie kontrolowanych racjonalnie freudystycznych obsesji lub sentymentalnej, romantycznej uczuciowości. Wszystko to wydało się niesłychanie oderwane od życia i jego

twardych nakazów, sprzeczne z wiedzą i nauką, dezawuującą na każdym kroku wymysły nierealnych fantastów i marzycieli, niezgodne z poczuciem odpowiedzialności, jakie pisarz okazywać powinien wobec rosnącego krytycyzmu swych czytelników. Reakcją był zwrot ku światu rzeczy, ponieważ rzeczywistość konkretna demaskuje bezlitośnie całą złudę zakłamanej poezji uczuć i działa silniej, głębiej wstrząsa i porusza niż wszystkie najdziwniejsze pomysły poetów. Niczym nie skrępowanej wyobraźni zaczęto przeciwstawiać kult konkretnych faktów, imaginacyjnej fabule skrupulatność i drobiazgowość faktograficznego opisu, który winien przynosić rzeczową i rzetelną informację o najbardziej nawet z pozoru nieistotnych szczegółach życia, poetyckiemu subiektywizmowi — obiektywizm, ograniczający się do konstatacji z wykluczeniem jakiejkolwiek podmiotowej i stronniczej oceny, formalistycznej obsesji — szacunek dla treści, która nad formą dominuje i formę narzuca.

„NOWA RZECZOWOŚĆ". Tendencje tego rodzaju objawiły się mniej lub więcej świadomie w rozmaitych regionach Europy — w Niemczech, we Francji, w Rosji i w Polsce. W Niemczech ruch ten, zwrócony głównie przeciw dominującemu tam już od lat przedwojennych ekspresjonizmowi i abstrakcjonizmowi przybrał nazwę „nowej rzeczowości" (Neue Sachlichkeit). Nazwy tej użył po raz pierwszy w r. 1924 w stosunku do koncepcji artystycznych wyrosłych na gruncie sztuk oglądowych Gustaw Hartlaub, ale rychło pojawiły się analogiczne tendencje również w literaturze. Z wybitniejszych pisarzy przymknęli do ruchu Erich Kästner, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Alfred Döblin i Hans Carossa, a także niektórzy uciekinierzy spod znaków ekspresjonizmu — Franz Werfel i Kasimir Edschmid. Szukano sobie antenatów i sojuszników we współczesnej literaturze europejskiej i amerykańskiej, przywoływano nazwiska Prousta, Sinclaira, Dos Passosa. Wychwytując niuanse różnic między zwolennikami nowej orientacji, teoretycy kierunku wykryli rychło aż kilka nurtów

owego neorealizmu czy autentyzmu: bierny, ograniczający się do mechanicznego rejestrowania zjawisk bez zajmowania jakiejś określonej postawy wartościującej, i czynny, kojarzący wierność wobec faktów z pewną ich oceną; sensacjonistyczny, uwrażliwiony szczególnie na materialno-fizjologiczną stronę życia, i psychologiczny, nastawiony na przenikliwą introspekcję; sceptyczny, ironizujący, demaskatorski i afirmatywny, idealistyczny. Ale niezależnie od różnic wszystkim tym odmianom wspólne były założenia fundamentalne — wynikające z poczucia zagrożenia, kryzysu i dezintegracji, „szukanie oparcia w »nagim przedmiocie«", jedynej rzeczywistości, jakiej można zaufać. Należy ją pokazywać bez żadnych upiększeń jaką jest w istocie, w formie zabezpieczającej w maksymalnym stopniu autentyczność przekazu, tzn. w prozie uwolnionej od skrępowań konwencjonalnych struktur fabularnych, reportażowej, operującej nieekspresywnym, sprawozdawczym językiem.

Kult rzeczowości przejawił się zresztą rozmaicie w różnych gatunkach. W liryce w bezpretensjonalnej prostocie i rzeczowości, z jaką odtwarzać winien poeta przeciętne, pospolite wzruszenia i przeżycia przeciętnych, szarych, zwyczajnych ludzi. W epice w zdecydowanym uprzywilejowaniu powieści, ale powieści nowego typu, zrywającej świadomie z klasycznym kanonem dziewiętnastowiecznej prozy beletrystycznej, który rozłamuje się i pęka pod naporem inwazji faktograficznego surowca. Powstaje powieść-reportaż, dziennik, pamiętnik, autobiografia lub biografia, oparta na rzetelnie zebranych dokumentach. W teatrze obsesja autentyzmu doprowadza do rozbicia konwencjonalnej struktury dramatu, opartej na akcji i dynamicznej intrydze, i zastąpienia jej faktomontażem, ciągiem luźno zestrojonych ze sobą, statycznie i epicko traktowanych obrazów. Jest to swoisty reportaż sceniczny, migawkowe fotograficzne zdjęcia ułamków i odprysków życia, chwytanych na gorąco i utrwalanych przy pomocy środków techniki widowiskowej.

„LITERATURA FAKTU" W ROSJI REWOLUCYJNEJ. Terenem wyjątkowo konsekwentnie realizowanej pasji autentystycznej była rewolucyjna Rosja. Już w r. 1918 grupa futurystów, która poparła rewolucję, założyła pismo „Sztuka Komuny", w programowym zorientowaniu zbliżające się wyraźnie ku koncepcjom literatury dokumentarnej. W r. 1921 grupa prozaików występująca pod nazwą Braci Serapionowych wysunęła hasło bezstronnego i wiernego opisywania zdarzeń. W dwa lata później powstało pismo „LEF", organ grupy Lewego Frontu Sztuki, do której należeli m. in. Majakowski, Tretiakow, Asiejew, Arwatow, Brik i Pasternak; teoretykiem grupy był Wiktor Szkłowski. Aspiracje pisarzy „LEF-u" szły w tym samym kierunku. Wychodziły z założenia służebności sztuki wobec nakazów życia. Sztuka miała służyć sprawom walczącego proletariatu, miała być siłą napędową rewolucji i stanowić część integralną nowej, rodzącej się dopiero kultury komunistycznej. Sztuka tak pojęta winna była zdecydowanie zerwać z wszelkim artystowstwem dawnego autoramentu, ponieważ jej głównym zadaniem jest zaspokajanie społecznych potrzeb, społecznego zamówienia, jakie zgłasza jej klasa. W ogniu zaś rewolucji nie ma nic ważniejszego, jak dawać świadectwo zmieniającym się błyskawicznie zdarzeniom historycznego przełomu. Dlatego pojęcie literatury jako swoistej sztuki wydało się pisarzom „LEF-u" anachroniczne. Uważali się za „syndykat rzeczowców". Pisarz nie produkuje żadnych wytworów sztuki, lecz po prostu „rzeczy". Literatura jest „budowaniem życia" przez ścisłe opisywanie faktów. Chodzi tylko o wypracowanie techniki i metody jak najwierniejszego opisu. Dlatego należało odrzucić wszelkie formy beletrystyczne, wszelkie schematy artystycznej kompozycji, zwrócić się ku naturalnym układom zdarzeń, jakie stwarza życie. Stąd w konsekwencji wysunięcie na czoło gatunków pamiętnika, reportażu, biografii, faktomontażu, szkicu rzuconego na papier na gorąco, pod pierwszym wrażeniem chwili, jednym słowem literatury dokumentu.

Literatura tego typu musiała być poza wszelką dyskusją

komunikatywna, dostępna szerokim masom. Funkcja wiersza jest funkcją społeczną, często funkcją doraźną, której wszystko w utworze winno być poddane. Stąd lefowcy, wśród których nie brakło byłych futurystów, czerpali z doświadczeń eksperymentatorów tylko o tyle, o ile doświadczenia te służyły wzmocnieniu i zwielokrotnieniu nośności słowa.

AUTENTYZM W POLSCE. Ruch w stronę „nowej rzeczowości" nie ominął też Polski. W początku lat trzydziestych nastąpił jakiś zdumiewający przypływ samorodnych, żywiołowych talentów pisarskich, które ujawniły się nieoczekiwanie poza obrębem świata literatury oficjalnej. Byli to ludzie pracy fizycznej lub zgoła bezrobotni, jednostki z marginesów społecznych, a nawet ocierające się o świat przestępczy. Ludzie skazani na przymusową bezczynność, na wegetację w środowisku, w którym się duszą i dławią i z którego radzi by się wyrwać za wszelką cenę, znajdują więcej niż inni czasu na myślenie i konfrontacje. Jeśli czytają, są skłonni porównywać obrazy świata znajdowane w wytworach fikcji pisarskiej, z własnymi, ciężkimi i trudnymi doświadczeniami życia. Silniej i dotkliwiej odczuwają niewspółmierność tych dwu sfer rzeczywistości. Nabierają przekonania, że opisaliby życie autentyczne lepiej, dokładniej. Nie mając nic do stracenia, są zdecydowani mówić całą, otwartą, brutalną prawdę. Tak powstały werystyczne powieści, opowiadania i reportaże Brzozy, Uniłowskiego, Rudnickiego, Piaseckiego, Worcella. Wysterylizowane niemal do gruntu z elementów fikcji, przynosiły autentyczny surowiec, drgającą jeszcze życiem i literacko amorficzną substancję rzeczywistości. Tak powstał nurt jakiegoś nowego realizmu czy naturalizmu, do którego przylgnęła po niejakim czasie nazwa „autentyzm".

Użyła jej po raz pierwszy bodaj Zofia Nałkowska w r. 1926, pisząc o przemianach strukturalnych powieści francuskiej. Zwróciła mianowicie uwagę, że dotychczasową, tradycyjną konstrukcję fabularną, opartą na zmyślonej intrydze, wypiera coraz częściej w prozie francuskiej narracja biograficzna, stwa-

rzająca dzięki naturalnemu układowi wydarzeń i bezpośredniemu opisowi stosunków i ludzi sugestię autentyczności, „wrażenie rzeczywistości żytej". Artykuł Nałkowskiej wywołał dość żywą dyskusję, ale był zaledwie sygnałem. Pełną kodyfikację autentyzmu jako swoistej dyrektywy i zasady tworzenia przyniósł dopiero rok 1933 w związku z powstaniem grupy literackiej „Przedmieście". Należeli do niej m. in. Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki, Władysław Kowalski, Halina Krahelska, Zofia Nałkowska, Bruno Schulz, Józef Łobodowski, Halina Górska, Jan Brzoza, Anna i Jerzy Kowalscy. Skład osobowy był więc dość rozmaity, orientacje ideowe i postawy artystyczne dość od siebie odległe. Dwie przecież idee zdawały się być wspólne wszystkim i jednoczyć niejako ów zespół indywidualności tak zróżnicowany skalą talentów — eliminacja fantazji na rzecz „studium literackiego" oraz szczególna predylekcja ku „dzielnicom przedmiejskim" i „przedmieściom kultury". „Wspaniały rozwój nauk przyrodniczych, psychologii, socjologii itp. — pisał Jerzy Kornacki — czyni z literatury sztukę li tylko fantazjowania czy zakłamania, sztukę jakże daleką od prawdy życia [...]. Literaturze polskiej bardziej niż każdej innej brak wartości ogólnoludzkich, brak cech współczesności, brak odważnego spojrzenia w przyszłość — wszystko to dać może literaturze lekcja życia czyli wyzyskanie w całej pełni artystycznej obserwacji zdarzeń, środowisk i warunków dzisiejszej rzeczywistości". W tym celu należy wyjść „z warsztatem na ulicę" i wyjść poza usankcjonowane i wyeksploatowane do szczętu przez powieść tradycyjną środowiska społeczne ku marginesom, przedmieściom, ku dzielnicom proletariackim, ku nędzy i uciskowi, bezrobociu i masowemu cierpieniu. W zakresie gatunków artystycznych „Przedmieście" forytowało zbeletryzowany reportaż jako formę z jednej strony najbardziej antykonwencjonalną, a więc najmniej obciążoną deformacyjnym naciskiem sztywnych literackich schematów, a z drugiej najsilniej nasyconą treściami publicystycznymi i najściślej związaną z życiem bezpośrednim.

W r. 1938 ukazało się w czasopiśmie „Marchołt" swoiste wyznanie wiary Jana Brzozy *Co to jest autentyzm?* Artykuł nie przynosił rewelacji, zbyt wiele było w nim ogólników i truizmów na temat odpowiedzialności pisarza, wierności i ścisłości wobec faktów, konieczności poznawania z autopsji najmniejszych nawet i na pozór obojętnych fragmentów życia w imię „prawdy konkretnej" i „prawdy artystycznej", ale uderzał żarliwością przeświadczenia w słuszność jedynie zbawczą swych postulatów. W tym sensie był symptomatyczny i reprezentatywny dla określonej i realnej tendencji.

STANISŁAW CZERNIK I „OKOLICA POETÓW". Dążenia autentystyczne przejawiały się najsilniej w prozie literackiej, co było rzeczą naturalną ze względu na istotę tego gatunku, tak silnie od początków swych zakorzenionego w glebie faktów realnych. Ale i na gruncie poezji miał się doczekać autentyzm prób asymilacji. W marcu r. 1935 Stanisław Czernik, nauczyciel gimnazjalny i poeta, wydał w Ostrzeszowie pierwszy numer czasopisma noszącego tytuł „Okolica Poetów". Celem jego inicjatywy było stworzenie organu poezji polskiej, jej wyłącznie sprawom poświęconego. Pismo nie posiadało żadnego zaplecza ani literackiego, ani materialnego, egzystowało poświęceniem swego twórcy i redaktora oraz pomocą finansową prywatnych mecenasów. Przeżywało kryzysy i momenty upadku. Po wydaniu trzydziestu numerów w latach 1935—1937 z powodu braku środków trzeba było imprezę na czas jakiś zawiesić. Wznowiona w r. 1938 do dnia wybuchu II wojny światowej „Okolica Poetów" zdołała powiększyć swą objętość o dwanaście dalszych numerów. Pismo prowincjonalne, egzystujące z dala od centrów życia literackiego i nie posiadające żadnego wpływowego poparcia i aprobaty, stało się przystanią najmłodszych, początkujących, debiutantów, wśród których nie brakło jednak nazwisk dość trwale później zapisanych w rocznikach poezji międzywojennej. Obok redaktora pisywali tu najczęściej Frasik, Ożóg, Pietrkiewicz, Piętak, Czuchnowski,

Leon Chwistek: *Zabawa w piłkę* (1930)

Czechowicz i plejada najmłodszych, którzy istotne możliwości swego talentu ujawnić mieli dopiero w latach powojennych.

Pismo otwarte szeroko dla każdego bez wyjątku, kto tylko chciał w nim drukować, nie mogło posiadać z natury rzeczy jakiegoś jednolitego oblicza. Było eklektyczne i bardzo liberalne w równouprawnieniu najrozmaitszych postaw i technik poetyckich. Ów eklektyzm i liberalizm były jednakże wyrazem nie tyle niezdecydowania, ile sprawą świadomej taktyki redakcyjnej. Chodziło o przyciągnięcie piór pisarskich i umocnienie pozycji pisma na rynku literatury. W istocie jednak „Okolica Poetów" hołdowała dość wyraźnie określonemu programowi poetyckiemu, który Czernik oznaczył mianem właśnie autentyzmu. Podstawowe założenia swojej koncepcji wyłożył w szeregu artykułów, opublikowanych na łamach redagowanego przez siebie pisma — *Treść i forma, Styl w liryce, Dialog o liryce, Fantazjotwórstwo poetyckie, Co i jak, U źródeł fantazjotwórstwa.*

AUTENTYZM JAKO POGLĄD NA ŚWIAT. Autentyzm był dla Czernika nowym kierunkiem współczesnej poezji polskiej, ale nie tylko tym. Był czymś znacznie więcej, bo poglądem na świat, obejmującym całość życia i sztuki. A że w poezji zaznaczał się jakoby najsilniej, to rzecz, zdaniem Czernika, najzupełniej naturalna, jako że zawsze jej właśnie przysługiwał przywilej wyprzedzania, pionierstwa. Poezja od początków swego istnienia była zawsze jakby spotęgowaną świadomością swojej epoki. Zadaniem autentyzmu było zatem dostarczenie poetom właściwej idei, której im w okresie powojennego zamętu i dewaluacji imponderabiliów wyraźnie zabrakło. Tą ideą miało być poszukiwanie prawdy artystycznej w ścisłym połączeniu z prawdą życiową.

AUTENTYZM INTEGRALNY. Na pozór brzmi to jak banał, boć przecie prawdy domagano się od sztuki zawsze, od niepamiętnych czasów. W istocie jednak autentyzm współczesny różni się zasadniczo, zdaniem Czernika, od autentyzmu prze-

szłości. Różni się tym, że po pierwsze jest zjawiskiem całkowicie współczesnym, wyrasta z podglebia faktów życia bieżącego i jest reakcją na dolegliwości i kłamstwa teraźniejszości. Jego problematyka jest zatem zdeterminowana przez absolutnie niepowtarzalny i historycznie określony układ sytuacyjny. Po wtóre jest to autentyzm w pełni świadomy swych założeń i celów. Co prawda wielkie dzieła przeszłości również opierały się na autentycznych przeżyciach twórców, które gwarantowały tym dziełom wielkość ponadczasową, ale autentyzm ów był instynktowny, intuicyjny. Autentyzm współczesny jest integralny, tzn. w pełni świadomy swych zamierzeń i metod.

WSPÓŁZALEŻNOŚĆ ŻYCIA I LITERATURY. Podstawowym założeniem i dyrektywą metodyczną współczesnego autentyzmu jest „uzależnienie dzieła poetyckiego od zasobu posiadanych przez poetę materiałów treściowych w postaci przeżyć, doznań, doświadczeń, wiedzy". Autentyzm nie uznaje żadnej literackiej hierarchii tematów, wszystkie są równouprawnione i godne poetyckiej nobilitacji. Ale równouprawnienie tematów nie oznacza chaosu i jakiejś cynicznej nonszalancji wobec świata wartości, ponieważ w samym pojęciu autentyzmu zawiera się postulat selekcji. Selekcję determinuje zasób wiedzy i doświadczeń poety. Poeta pisać może o wszystkim, o czym pisać pragnie, byle tylko ów temat wyrastał z podłoża głęboko przeżytego doznania. Prawdę artystyczną zapewnić może utworowi tylko autentyczne doświadczenie życiowe. „Poeta ma prawo uwzględniać wszystkie sprawy świata, ma prawo dopuszczać do głosu człowieka i maszynę, dżunglę i morza, niebo i piekło", ale nie napisze on nigdy dobrego, wewnętrznie autentycznego wiersza o głodzie, jeśli nigdy nie doświadczył uczucia głodu. Autentyzmowi „obce są wygodne »metody« kabaretowe poetów-piecuchów, którzy uważają, że mają prawo do pisania wierszy nawet o życiu podbiegunowym na podstawie znajomości globusów szkolnych". Ideałem autentystów „będzie poeta, który po materiał do wiersza odbędzie podróż do bieguna".

ETYKA AUTENTYZMU. Autentyzm jest to zatem nieustanna rewizja samego siebie, „subtelne wnikanie we własne legitymacje twórczości, pewnego rodzaju etyka poetycka, poczucie odpowiedzialności". Wynika z tego automatycznie świadome podporządkowanie struktury formalnej wiersza wyrażonej w nim treści. Treść decyduje o formie; autentyzm nie uznaje igraszek formalnych, toleruje je zaledwie, uważając jedynie za namiastkę poezji. Poeta ma prawo do każdej formy, byle tylko była to forma autentyczna, tzn. taka, jakiej domaga się artystyczna teza. W tym zakresie nie mogą więc obowiązywać żadne normatywne, sztywne przepisy; wszystko zależy od indywidualnego wyczucia poety, który powodowany etyką pisarską i imperatywem odpowiedzialności sięga po formy najadekwatniej odpowiadające jego pisarskim zamierzeniom.

Siła i wielkość autentyzmu jako idei i programu nowej poezji zależy od siły i wielkości jego wyznawców. Autentyzm dzięki swej twardej bezkompromisowości stwarza klimat bohaterstwa, żąda przed wierszami czynów i faktów. Gdy czytelnik wyczuje w utworach poetów ową rzetelność przeżycia, poświadczoną życiem i walką, będzie ich wielbił i czcił, „jak wielbi aeronautów i odkrywców".

OPOZYCJA. Autentyzm redaktora „Okolicy Poetów" spotkał się z dość jednolitym i zgodnym frontem opozycji. Powątpiewano przede wszystkim w realną tej doktryny przydatność. Zarzucano jej wtórność, odkrywanie czegoś, co już dawno odkryto. Wskazywano na całkowicie analogiczne postulaty dziewiętnastowiecznego naturalizmu, przytaczano nazwiska Nałkowskiej, Kadena-Bandrowskiego, Skiwskiego, którzy bądź używali określenia „autentyzm" na długo przed „odkryciem" Czernika, bądź wysuwali wobec literatury te same, co on, dezyderaty. Najwięcej zastrzeżeń budziło ograniczanie uprawnień wyobraźni na rzecz dokumentarnego opisywactwa. Widziano w tym wyraźne nieporozumienie. Doświadczenie życiowe tworzącego artysty może być punktem wyjścia, ale nie gwarancją i miarą doskonałości. „Może ktoś

przebyć celem napisania o morzu wszystkie oceany — pisał polemizując z Czernikiem Ignacy Fik — a zrobiony wiersz wyśmieje zwykły kajakowiec znad Soły". Aby napisać wiersz o rewolucji, nie potrzeba koniecznie brać bezpośredniego udziału w rewolucyjnej walce. Ważny jest efekt wiersza, a nie doświadczenie i wysiłek artysty. Przywoływano przykład Przybyszewskiego i Wilde'a, którzy przed rzeczywistością dawali pierwszeństwo wyobraźni, mając chyba rację. Jakość fantazjowania rozstrzyga o wartości utworu, a nie to, czy oparte jest ono na dotykalnej rzeczywistości, czy też na marzeniu. Podkreślano, że poezja najmniej wymaga realiów, bo najmniej jest w niej elementu opisowego, który by wymagał kontroli i życiowych sprawdzianów. Autentyzm, skazując poezję na wieczną wspomnieniowość, na przeżuwanie życiowych i zmysłowo wymiernych doświadczeń poety, niesłychanie ogranicza jej horyzont widzenia, zamyka dostęp do wszystkiego, co nowe, co istnieje jedynie w marzeniu i w przewidywaniu. Dostrzegano w tej teorii zachętę do bezmyślnego eksploatowania własnych losów pisarza, co się rozmija jaskrawo z istotą literatury, która jest „transformacją" wydarzeń, a nie bierną, beztwórczą ich „translokacją". Autentyzm „jako program literacki i metoda twórcza" jest „poddaniem się chaosowi i nieporządkowi rzeczywistości". Powątpiewano w rezultacie, czy można tu w ogóle mówić o jakimś nowym kierunku, uważano ambicje tego rodzaju ze przedwczesne uroszczenia, nie mające pokrycia w rzeczywistym znaczeniu tego programu. Widziano w tej egzageracji autentyzmem wyraźną przesadę i pomyłkę, sprowadzając mniemaną rewolucyjność tej literackiej propozycji do jeszczè jednej z wielu niepoliczonych powrotnych fal starego realizmu i naturalizmu, tyle że w wydaniu dość trywialnie zredukowanym.

ROZDZIAŁ XIII

# Realizm socjalistyczny

Realizm socjalistyczny jest teorią sztuki rewolucyjnej, jest swoistą, w sztuce się manifestującą postawą wobec rzeczywistości. Pragnie on wyzyskać wartościowe zdobycze sztuki dawniejszej, zwłaszcza tradycje i osiągnięcia realizmu, a jednocześnie zespolić z nimi i skojarzyć w organiczną całość elementy swoiście interpretowanej i pojmowanej romantyki. Realizm i romantyzm miały dać w rezultacie oryginalny stop, amalgamat pierwiastków, jedność o bardzo indywidualnej i charakterystycznej fizjonomii.

REALIZM I ROMANTYZM. Z tradycji dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej realizm socjalistyczny pragnie sobie przyswoić jej dociekliwość poznawczą, jej szacunek dla faktów i doświadczenia; z romantyzmu jego zdolność marzenia i wybiegania poza określoność zjawisk już istniejących i przeczuwania tego, co jeszcze nieśmiałe i niepewne wywija się zaledwie z zalążka, ale jest nieuniknione jako naturalne następstwo nie dających się uchylić ani ominąć praw rozwojowych rzeczywistości.

Teoria realizmu socjalistycznego wychodzi z założenia, że istotą wszelkich procesów jest ich wewnętrzna przemienność

i niezmożona dynamiczność. Wszystko, co istnieje, podlega prawom rozwoju. Układy faktów i rzeczy, dla określonego etapu i stadium ewolucji najbardziej istotne, znamienne i występujące w nim w skończonej formie, zaczynają ujawniać w pewnym momencie symptomaty rozkładu, a to, co zrazu miało znamię wtórności i co było niedokształcone, zaczyna się wysuwać na czoło zjawisk. To prawo obumierania i narodzin nowego ogarnia swym działaniem zarówno przyrodę, jak i życie społeczne. Dlatego też o pełnym, całkowitym rozumieniu rzeczywistości mówić możemy w tym jedynie wypadku, gdy nie tylko uświadamiamy sobie stan aktualny, ale jednocześnie jesteśmy zdolni przewidzieć dalsze, nieuchronne konieczności rozwoju. Otóż realizm skupia swoją uwagę na tym, co się już określiło, romantyzm na tym, co się dopiero określa. Między tymi dwoma pojęciami nie ma jednakże jakiejś bezwzględnej i nieprzekraczalnej granicy, lecz wręcz przeciwnie; im głębiej twórca-realista wnika w dane zjawisko, tym wyraźniej odsłaniają mu się perspektywy jego dalszej, koniecznej ewolucji. A ponieważ romantyzm jest przeczuciem nowego, przeto pisarz realista im głębiej wnika w rzeczywistość, tym więcej zbliża się do romantyzmu. I na odwrót; jeśli marzenie romantyka ma być istotnie genialnym przeczuciem nieuchronnych konieczności, to musi się opierać na realistycznej analizie danych doświadczenia. Przewidywać i przewidywać słusznie można jedynie wówczas, jeśli się zna dobrze fakty i rozumie się fakty. Marzenie tym bliższe jest spełnienia, im głębiej uchodzą w rzeczywistość jego korzenie. Dlatego to teoretycy realizmu socjalistycznego tak często przypominają słowa Lenina o potrzebie marzenia i o znaczeniu marzenia w życiu i w działalności człowieka.

Romantyzm prowadzi zatem nieuchronnie do realizmu zwłaszcza w tym wypadku, gdy usiłuje ustanowić właściwą perspektywę procesów życiowych, gdy istotnie usiłuje przewidzieć to, co nastąpić powinno. Jednakowoż sztuka epoki przedsocjalistycznej, rozwijająca się w warunkach kapitalizmu,

ograniczona klasowym poglądem na świat swoich twórców, na taką pełną syntezę realizmu i romantyzmu zdobyć się nie mogła. Na tę jej ograniczoność wskazywał już Marks w pracy pt. *18 Brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Uważał on, że odbicie realnych, życiowych procesów w twórczości pisarzy doby przedsocjalistycznej musiało z natury rzeczy być niepełne i ograniczone. Przedstawiciele mentalności drobnomieszczańskiej nie mogli stworzyć literatury, która by przekroczyła horyzont widzenia i materialne interesy świata burżuazji. Dopiero sztuka socjalizmu, stanowiąc wyższy jakościowo etap rozwoju, przezwycięży te ograniczenia i zrealizuje doskonałą syntezę głębokiego, dociekliwego realizmu z odkrywczym, wyprzedzającym teraźniejszość marzeniem.

GENEZA. Realizm socjalistyczny jako teoria sztuki czasów rewolucji narodził się w Rosji. Jego geneza związana jest najściślej z wzrostem i rozwojem ruchu wolnościowego w szerokich masach proletariatu rosyjskiego pod koniec XIX stulecia. Klasa robotnicza została uznana za siłę, która zdolna jest zmienić dotychczasowy ład i porządek rzeczy. Nowym zaś historycznym warunkom winna odpowiadać nowa literatura. Za twórcę i pierwszego teoretyka realizmu socjalistycznego uchodzi Maksym Gorki. Był on istotnie pierwszym pisarzem rosyjskim, który odczuwając silnie więź i łączność z klasą proletariatu, zdawał sobie wyraźnie sprawę z nowych zadań, jakie wyłaniają się przed literaturą w wyniku głębokich przeobrażeń polityczno-społecznych. Dał temu wyraz w listach do Czechowa, gdy rozważając sytuację sztuki współczesnej, skazywał stary realizm na bezpotomne zejście i żądał miejsca dla tego, co bohaterskie, co piękniejsze, doskonalsze od rzeczywistości, co by mogło wyrazić nowe ludzkie dążenia. On też pierwszy w utworach takich, jak *Matka*, usiłował wyjść poza otaczającą go rzeczywistość i uchwycić niewyraźne zapowiedzi nowego. Był to właśnie ów swoisty romantyzm, ale nie romantyzm oderwanego marzenia, jak to bywało w przeszłości, lecz romantyzm rzeczy możliwych. Romantyzm ten nazwał Gorki

romantyzmem kolektywizmu. „Terminem tym — pisał — w braku innego określam wzmagający się, bojowy nastrój proletariatu, nastrój wynikający z poczucia swoich sił i świadomości, że proletariat jest gospodarzem świata i oswobodzicielem ludzkości". Nowa rzeczywistość zmieniła nie tylko układ sił politycznych, ale i naturę wzajemnych stosunków między sztuką a życiem, domagając się stworzenia nowej teorii i zasady tworzenia, która byłaby syntezą teorii dawnych, a jednocześnie gwarantowała sztuce możność wzniesienia się na wyższy poziom rozwoju. Teorię tę określono terminem „realizm socjalistyczny".

Teoria ta nie pojawiła się nagle, dojrzewała powoli w ogniu dyskusji, w której nie zabrakło też głosu i opinii Lenina. Lenin nie był zwolennikiem awangardyzmu i eksperymentów artystycznych, najbliższą była mu osobiście wielka twórczość realistyczna ubiegłego stulecia, żądał sztuki dostępnej, zrozumiałej i zdolnej przemówić do szerokich środowisk robotniczych i chłopskich. Ale polemizując z awangardowymi upodobaniami ówczesnego komisarza oświaty Łunaczarskiego, Lenin nie narzucał bynajmniej despotycznie swego punktu widzenia. Pierwsze lata porewolucyjne dowodziły naocznie, że margines możliwości eksperymentu w teatrze, w filmie, w plastyce i w literaturze był niezwykle szeroki. Niemniej ogólna orientacja szła w tym samym kierunku — stworzenia sztuki odtwarzającej dążenia ludu, zaangażowanej, pomagającej rewolucji. Ostateczne podsumowanie wieloletniej dyskusji i niejako bilans osiągnięć przyniósł w r. 1934 I Zjazd Pisarzy Radzieckich, na którym podstawowe referaty wygłosili: z ramienia Związku Pisarzy — Maksym Gorki, z ramienia Partii — Andrzej Żdanow. W obu tych referatach znalazły się zasadnicze tezy i założenia realizmu socjalistycznego.

LITERATURA A RZECZYWISTOŚĆ HISTORYCZNA. Istota realizmu socjalistycznego polegać ma na dążeniu do uchwycenia i odtworzenia prawdy życiowej w jej najgłębszych i najistotniejszych przejawach. Według teoretyków kierunku owa

możliwość całkowitego odsłonięcia prawdy życiowej zagwarantowana jest tym, że społeczeństwo socjalistyczne jest jedynym społeczeństwem, którego ewolucja nie popada w sprzeczność z naturalnym przebiegiem procesów historycznych, lecz wręcz przeciwnie, interesy swoje realizuje w absolutnej zgodzie z naturalnymi tendencjami dziejowego rozwoju. Jeśli czas niósł nieuchronnie zagładę ustrojowi feudalnemu i kapitalistycznemu, to społeczeństwu socjalistycznemu niesie on zapowiedź dalszej progresywnej ewolucji aż do osiągnięcia najwyższej formy organizacji społecznej — komunizmu. Dzięki tej optymistycznej perspektywie realizm socjalistyczny jako artystyczny wykładnik nowych historycznych warunków zdolny jest jaśniej i wyraźniej, niż literatura dawniejsza, widzieć rzeczywistość w jej rewolucyjnym rozwoju. Analiza dnia dzisiejszego odkrywa mu głęboką perspektywę na dzień jutrzejszy, nadaje cechę realności i osiągalności marzeniu, przeobrażającemu twórczo teraźniejszość. Tak zatem socjalistyczny pogląd na świat likwiduje tę historycznie nieuniknioną sprzeczność, którą obserwujemy w literaturze przeszłości, a mianowicie sprzeczność między subiektywnym stosunkiem pisarza do historii a obiektywnym przebiegiem historycznych procesów. Charakterystyczną cechą realizmu socjalistycznego ma więc być jedność i zgodność subiektywnych i obiektywnych zasad oceny i interpretacji życia. Obejmuje on teraźniejszość ze wszystkimi jej spięciami i konfliktami oraz przyszłość, pojętą jako „kierunek rozwijających się już współcześnie tendencji, kierunek celów, perspektywa dążeń". Organiczny związek tych dwu konstytutywnych czynników stanowi istotę realizmu socjalistycznego.

GNOSEOLOGICZNE PODSTAWY REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO. „Aby zrozumieć jakąś metodę twórczą — pisała Melania Kierczyńska w szkicu *O realizmie socjalistycznym* — należy sięgnąć do jej podstawy gnoseologicznej (teoriopoznawczej). Czy pisarz zdaje sobie z tego sprawę czy nie, zawsze u podstawy twórczości artystycznej leży tendencja

filozoficzna, pisarz zajmuje — w twórczości swojej, niekoniecznie w samoświadomości — jakąś określoną postawę teoriopoznawczą". Według B. Mejłacha „estetyka i gnoseologia są z sobą ściśle powiązane".

Marksizm rozróżnia, jak wiadomo, dwie zasadnicze postawy teoriopoznawcze — materialistyczną i idealistyczną, uważając zarazem, że jedynie słuszną, bo znajdującą potwierdzenie w rzeczywistości, jest postawa materialistyczna. Według estetyki marksistowskiej wszelki realizm jako teoria sztuki „ma swe korzenie w materializmie, materializm jest filozoficznym ekwiwalentem, odpowiednikiem twórczej metody realizmu". Nie znaczy to oczywiście, że wszyscy pisarze realiści wyznawali czy wyznają filozofię materializmu. Bardzo często głoszą oni poglądy wybitnie idealistyczne, jak choćby Tołstoj, „ale sam proces twórczy u wielkiego realisty przebiega tak, jak gdyby wychodził on z materialistycznych założeń prymatu bytu, prymatu rzeczywistości. Dla idealisty sprawą pierwotną jest jakaś koncepcja, jakaś idea, nią usiłuje on objaśnić, do niej nagiąć rzeczywistość daną najczęściej schematycznie, szkicowo. Realista dąży do prawdziwego odtworzenia rzeczywistości, daje obrazy konkretne, nasycone mnogością dobrze uchwyconych szczegółów, daje, jak to określił Engels, »typowe postaci działające w typowych warunkach«. Typizacja artystyczna u pisarza realisty (wyodrębnianie cech istotnych spośród mnogości szczegółów) odpowiada materialistycznej zasadzie oddzielania tego, co istotne, od tego, co przypadkowe".

W świetle takich poglądów znaczenie filozofii marksistowskiej staje się jasne i oczywiste. Jeśli każdy realizm ciąży z natury rzeczy ku materializmowi, to o ileż doskonalsze rezultaty może osiągać pisarz realista, jeśli świadomie stanie na pozycjach materializmu naukowego. „Marksizm-leninizm jest — według radzieckiego estetyka i teoretyka sztuki Sobolewa — najbardziej postępowym i prawdziwie naukowym światopoglądem filozoficznym, ponieważ formułuje obiektywne prawa, według których przebiega rozwój przyrody i społeczeń-

stwa [...]. Bez znajomości praw rozwojowych niemożliwe jest prawidłowe rozumienie i głębokie odzwierciedlenie [...] rzeczywistości. Tylko artysta, który poznał prawa rządzące [...] życiem społecznym, potrafi dostrzec i odtworzyć je nie jako martwe i skostniałe, lecz w rozwoju, w ruchu; potrafi prawidłowo określić to, co stare i odchodzące i zauważyć powstające, nowe; oddzielić główne od podrzędnego, przypadkowe od koniecznego, zewnętrzne od wewnętrznego". „Literatura realizmu socjalistycznego — pisał Stefan Żółkiewski — jedyna wśród innych kierunków współczesnych buduje artystyczną wizję świata i złożoną perspektywę społeczną i historyczną sytuacji ludzkiej, uzasadnioną tendencją do pełnego wyzyskania dorobku myśli najbardziej współczesnej, myśli racjonalnej. Ta wierność godności rozumu ludzkiego, rozumu potwierdzanego przez praktykę historyczną, jest wyróżniającą wartością kierunku".

Istotę realizmu socjalistycznego stanowi zatem „całkowita jedność metody twórczej i poglądu na świat", jedność, której nie znał realizm dawny. Dlatego to realizm socjalistyczny nie jest prostą kontynuacją realizmu krytycznego. Stanowi on skok tak samo rewolucyjny, jak rewolucyjnym skokiem jest materializm naukowy w stosunku do materializmu przedmarksowskiego. „Jest jego przezwyciężeniem, jego negacją (w marksistowskim znaczeniu tego słowa, zakładającym wchłonięcie pierwiastków istotnych i słusznych przy jednoczesnym wzniesieniu się na inny, nowy poziom, warunkujący całkowicie nową jakość zjawiska)". Ta nowa jakość polega na tym, że literatura realizmu socjalistycznego daje możność głębszej interpretacji i zrozumienia życia, niż dawała i daje sztuka i literatura niesocjalistyczna.

IDEOWOŚĆ. Realizm socjalistyczny ze szczególnym naciskiem akcentuje ideowość literatury. Odcina się on kategorycznie od wszelkich kierunków i tendencji estetyzujących czy formalistycznych, zakłada sztukę wybitnie zaangażowaną związaną z dążeniem i z życiem szerokich mas ludowych. Zresztą

sztuki bezideowej właściwie nigdy nie było. Tak czy owak służy ona zawsze czyimś interesom niezależnie od tego, co o tym sądzi artysta. Realizm socjalistyczny jest zasadą twórczą, przy pomocy której pisarz socjalistyczny pragnie świadomie dawać świadectwo prawdzie nowego, budującego się świata i służyć ideologii walczącego proletariatu. Te wybitnie ideowe założenia mają swe przesłanki genealogiczne i swoją tradycję w walce Lenina i Gorkiego o nową, rewolucyjną, głęboko zaangażowaną sztukę proletariacką. Już w r. 1905 wysunął Lenin postulat partyjności literatury, dowodząc, że „literatura winna stać się częścią sprawy ogólnoproletariackiej". Do tez Lenina nawiązywały potem bolszewickie pisma „Zwiezda" i „Prawda", zwalczające na swoich łamach tak popularną i w Rosji w początkach XX stulecia teorię „sztuki dla sztuki". Wybitną rolę odegrał w tej walce Gorki. Problem społecznego sensu literatury niepokoił go od początku twórczości. W licznych wypowiedziach Gorkiego raz po raz powraca przekonanie, że walory estetyczno-formalne same przez się o wartości dzieła nie rozstrzygają, że pisarz ma coś więcej do spełnienia poza dostarczaniem publiczności wzruszeń estetycznych. Artysta powinien mówić o hańbie i okropnościach życia, aby niepokoić sumienia, a jednocześnie nasycać swe dzieło wszystkim, „co w naszych sercach i mózgach jest dobre, ludzkie". W miarę rozwoju i pogłębiania się świadomości ideowej pisarza ten drugi czynnik, pozytywny, wydawał mu się szczególnie ważny i istotny. Osądzając krytycznie wszystko złe, co hamuje ludzkie dążenia ku wyższym formom bytu społecznego, sztuka powinna jednocześnie walczyć o życie inne, nowe, wspanialsze, stawiać ideały i wzniosłe cele i zachęcać milionowe masy odbiorców do ich realizacji. To jest właśnie zadaniem literatury; dawać krytykę ujemnych przejawów życia, a jednocześnie ukazywać realnie działające siły pozytywne. Ale tę funkcję mobilizującą spełniać może literatura jedynie wówczas, gdy nie straci kontaktu ze społeczeństwem. Rezolucja Komitetu Centralnego Partii Bolszewickiej z czerwca

1925 r., stwierdzając wzrost aktywności i rozszerzenie się horyzontów umysłowych szerokich mas ludowych, biorących po rewolucji czynny udział w odbudowie kraju i tworzeniu nowego ustroju i kultury, zwracała jednocześnie uwagę na ogromne zwiększenie się potrzeb kulturalnych ludności. Adresatem literatury po raz pierwszy w historii stała się większość społeczeństwa. Dla tych nowych ludzi literatura realistyczna jest niezbędną potrzebą jako rodzaj twórczości najbardziej dostępny i szczególnie cenny ze względu na zawarte w nim w najwyższym procencie wartości poznawcze. Masy ludowe stały się zarazem jedynym wielkim tematem, godnym współczesności. Pisarz winien o tym pamiętać.

LITERATURA A WYCHOWANIE. Koncepcja realizmu socjalistycznego łączy się najściślej z postulatem dydaktyzmu literatury. Dzieło powinno być nie tylko zwierciadłem epoki, ale wychowywać zarazem i pomagać ludziom w dorastaniu do zadań, jakie rzeczywistość nowych czasów na nich nakłada. Sztuka winna wskazywać cele i środki, przy pomocy których owe cele i zadania osiągnięte być mogą. „Zadaniem naszej sztuki — pisał węgierski krytyk-marksista Balacs — jest pokazanie działalności bohatera socjalistycznego romantyzmu jako obowiązującej, tak żeby ona mogła służyć jako wzór dla naszego dążenia i rozwoju, jako realny ideał". Podobnie określał zadania sztuki literackiej radziecki historyk i teoretyk literatury Timofiejew: „Istotną właściwością literatury jest to, że pokazuje wszystkie strony rzeczywistości jak gdyby przekładając je na język ludzkiego życia, na przykładzie konkretnych ludzi z ich czynami, myślami, przeżyciami, które czytelnik może łatwo odnieść do swych własnych bezpośrednich życiowych doświadczeń. Dzięki temu literatura ma ogromne znaczenie wychowawcze [...]. Pisarz oddziaływa na świadomość czytelnika, organizuje ją, buduje w niej to, co dobre i walczy z tym, co zacofane [...]. Sowiecki pisarz to nie widz ani obserwator, lecz aktywny uczestnik socjalistycznego ustroju", co nie tylko postrzega kierunek życia, ale „i sam nań wpływa

kierunkiem swej twórczości", starając się wywołać w swych czytelnikach „przedstawienie ideału, do którego powinni dążyć".

TENDENCYJNOŚĆ. Wychodząc z takich założeń sztuka realizmu socjalistycznego nie uznaje zasady tzw. obiektywizmu. „Artysta obiektywny — powiada Sobolew — stara się z rzekomo jednakową beznamiętnością i niezależnością pokazywać rewolucyjne i wsteczne, nowe i stare; przedstawia tylko fakty nie chcąc czegokolwiek potępić lub cokolwiek uznać [...]. Takie obiektywistyczne podejście w warunkach istniejącej walki klas pomaga siłom zachowawczym, przeszkadza zaś ustalaniu się sił nowych. Dlatego artysta obiektywista należy do obozu przeciwników postępu". Co więcej, Lenin uważał, że tzw. obiektywizm jest w istocie rzeczy złudzeniem i niemożliwością. „Żyć w społeczeństwie i być wolnym od społeczeństwa nie można". Jeśli pisarz staje na stanowisku obiektywistycznym, to albo nie zdaje sobie sprawy z powiązań z klasą, do której swą pozycją i poglądami należy, albo świadomie ten związek maskuje. Kiedy toczy się walka między proletariatem a burżuazją, to każdy artysta, świadomie czy nieświadomie, jest albo sługą burżuazji, albo jej przeciwnikiem.

W miejsce obiektywizmu stawia teoria realizmu socjalistycznego postulat tendencyjności. Sztuka realizmu socjalistycznego ma być świadomie tendencyjna, tzn. pisarz zdając sobie sprawę z właściwego kierunku dążeń historycznych i z celów, jakie nowe społeczeństwo socjalistyczne pragnie zrealizować, wreszcie z wielkości wysiłku, jakiego realizacja owych celów wymaga, kierowany poczuciem odpowiedzialności za wspólne dzieło stara się swoją twórczością tej walce pomóc.

PARTYJNOŚĆ. Kierunek tendencji wyznaczają pisarzowi wskazania partii. Stąd dalszy rys znamienny realizmu socjalistycznego — partyjność. „Realizm socjalistyczny jest świadomie polityczny. Pracuje dla partii [...] w imię interesów proletariatu". Ideologia partii i wskazywane przez nią kie-

runki działań stają się źródłem artystycznej inspiracji. Chodzi o to, by między pracą partii i twórczością pisarza istniała najściślejsza możliwie korelacja. Postulat ten wynika z roli partii w społeczeństwie socjalistycznym. Partia jest wyrazicielką słusznych i właściwych dążeń społecznych, jest jedyną reprezentantką interesów proletariatu, jest jego czołowym oddziałem, jego mózgiem i motorem poczynań. Ta kierownicza rola we wszystkich dziedzinach życia znajduje również wyraz i odbicie w działalności artystycznej. Dlatego według teoretyków realizmu socjalistycznego pisarz związany z partią i to nie tyle formalnie, ile uczuciowo, aprobujący jej wskazania i biorący aktywny udział w jej poczynaniach, posiada absolutną „wyższość nad pisarzem równego talentu, ale nie związanym intelektualnie i uczuciowo z partią robotniczą".

OPTYMIZM. Realizm socjalistyczny z natury rzeczy zakłada tonację optymistyczną. Literatura realizmu socjalistycznego winna być nasycona tonem wiary w przyszłość i ostateczne zwycięstwo ideologii, której pisarz socjalista chce służyć. Według Gorkiego optymizm ten jest wynikiem świadomości praw rozwojowych, kierujących historią. W literaturze przedsocjalistycznej przeważał ton pesymizmu, bo ówczesna rzeczywistość do innej postawy nie zachęcała. Dlatego w realizmie przeszłości przeważał ton krytyczny, ton negacji i dezaprobaty. Realizm socjalistyczny jest z natury optymistyczny, ponieważ „może potwierdzić swą współczesność", a „z niej wychodząc oczekuje lepszej przyszłości". Nie znaczy to, że realizm socjalistyczny nie uwzględnia w swym obrazie świata negatywnych i tragicznych przypadków życia. Epoka twórczej budowy socjalizmu nie jest bynajmniej szczęśliwą i błogosławioną Arkadią. Ale bez względu na to, jak ciężkie są zmagania w walce o nowy świat, ostateczny wydźwięk utworów winien być optymistyczny. Jest zresztą nie do pomyślenia, aby mógł być inny. „Klasa o tak doniosłej misji dziejowej, klasa zwycięska (która już zwyciężyła, albo tam, gdzie nie zwyciężyła jeszcze, ma pewność, że zwycięży jutro) nie może zrodzić literatury pesymi-

stycznej". Pojmuje się zresztą pesymizm i optymizm nie jako dyspozycje psychiczne czy usposobienia jednostek, lecz jako kategorie klasowe. Optymizm to po prostu naturalna postawa młodej, zwycięskiej klasy. Jest to optymizm „oparty na racjonalnych przesłankach i na przewidywaniu, że to, co wsteczne, z konieczności prędzej czy później upadnie".

POSTULAT AKTUALNOŚCI. Tendencje wychowawcze, ideowość, partyjność mają doniosły wpływ na wybór tematyki. Jeśli literatura ma wychowywać nowego człowieka i współdziałać w tworzeniu nowej rzeczywistości, to musi zacieśniać coraz bardziej swój związek z życiem, być czujną i wrażliwą na problematykę bieżącej chwili, musi nadążać za przemianami, które dokonują się w błyskawicznym niekiedy tempie. Wynika z tego postulat aktualności. „Żeby chwytać rzeczywistość *in statu nascendi* — w procesie narodzin — trzeba tematów ostro aktualnych". Nie znaczy to oczywiście, by nie można było służyć sprawie socjalizmu, uprawiając np. powieść historyczną, ale tematyka współczesna z natury rzeczy wydaje się najbardziej właściwa, najbardziej odpowiadająca koniecznościom ideologii. W dobie ostatecznych i decydujących zmagań literatura nie może egzystować na peryferiach zdarzeń, winna ona kroczyć w pierwszym szeregu, żyć tym, czym żyją milionowe masy jej potencjalnych czytelników. Realizm socjalistyczny daje przeto prymat takim tematom, jak np. walka o zwycięstwo i ugruntowanie ustroju socjalistycznego, walka z przeżytkami przeszłości w świadomości człowieka, walka o pokój, budownictwo socjalistyczne, współzawodnictwo w pracy, ruch racjonalizatorski, walka o realizację planów gospodarczych, tworzenie nowej kultury, kolektywizacja wsi itp. A zatem tematyka pracy, budownictwa i przebudowy życia społecznego we wszystkich kierunkach, to bodaj że najczęstsza i podstawowa tematyka, zalecana literaturze realizmu socjalistycznego. Wynika to z afirmatywnej postawy pisarza wobec dziejących się wydarzeń i przemian, z poczucia, że dla artysty jako obywatela i aktywnego współtwórcy historii nie ma

wspanialszego tematu, jak dawanie świadectwa nowej, tworzącej się rzeczywistości.

BOHATER POZYTYWNY. Z problemem nowej tematyki wiąże się najściślej zagadnienie nowego bohatera, tzw. bohatera pozytywnego. Ma on być zindywidualizowanym uosobieniem wartości społecznie pozytywnych. Ideał takiego bohatera wynika konsekwentnie z postulatu wychowawczości. Literatura ma stawiać wzory i przykłady godne naśladowania. „Czy może odegrać — pyta pisarz radziecki Aleksander Fadiejew — pozytywną rolę w sensie społecznym i artystycznym sztuka czy powieść, w której postaciom społecznie szkodliwym nie zostanie przeciwstawiona postać pozytywna, twórcza, rosnąca w walce i pracy, postać będąca sama przez się syntezą nowego życia? Niewątpliwie nie. Taka powieść czy sztuka nie może odegrać pozytywnej roli po prostu dlatego, że jest zwykłym zafałszowaniem prawdy życiowej". Literatura realizmu socjalistycznego pragnie przeto stworzyć typ bohatera, który nie tylko potrafi przezwyciężać tragizm życia i zwycięsko pokonywać wszystkie trudności, ale ponadto realizować z pełnym powodzeniem śmiałe i wielkie cele. Jest to przede wszystkim świadomy twórca nowego społeczeństwa socjalistycznego, nie indywidualista zamknięty w ciasnym kręgu spraw osobistych, lecz człowiek społeczny w pełnym znaczeniu tego słowa, najściślej związany ze swym narodem, z ojczyzną i z proletariatem całego świata. Interes społeczny stawia on zawsze ponad interes osobisty, a szczęście własne znajduje w pracy twórczej, w budowaniu nowego ładu, w walce o lepszą przyszłość szerokich mas ludowych. Jest to zarazem bohater, który zamierzone i upragnione cele zdolny jest osiągnąć, ponieważ realizm socjalistyczny nie zna sprzeczności między celami, jakie stawiają sobie bohaterowie, a możliwościami spełnienia.

CHARAKTEROLOGICZNY SOCJOLOGIZM. „Realizm socjalistyczny jest twórczym widzeniem każdego zjawiska w jego procesie rozwojowym". Zgodnie z tym aksjomatem teoria

realizmu socjalistycznego zakłada ukazywanie bohaterów nie statycznie, lecz dynamicznie, i nie w izolacji, w odosobnieniu, lecz w ścisłym związku z przemianami i faktami życia społecznego. Na to społeczne uwarunkowanie przemian zachodzących w świadomości człowieka kładzie się szczególny, wymowny nacisk. Toteż realizm socjalistyczny przeciwstawia się zasadniczo psychologizmowi literackiemu sztuki burżuazyjnej, który w swych manifestacjach skrajnych prowadzi do odizolowania człowieka, do zamknięcia osobowości ludzkiej w ciasnym, osamotnionym świecie egotycznych doznań i przeżyć. Realizm socjalistyczny pragnie i w tej dziedzinie stosować metodę dialektyczną, tzn. ukazywać człowieka w rozwoju zdeterminowanym przez otaczającą rzeczywistość. Człowiek zmienia się w zależności od otoczenia, stare formy myślenia i odczuwania ustępują w nim pod naporem okoliczności, charaktery przeobrażają się w zależności od zmieniających się form egzystencji społecznej. Nie chodzi oczywiście o bierne poddawanie się wpływom zewnętrznym; zmiany psychiczne i zmiany światopoglądowe uwarunkowane są własną aktywnością człowieka, jego czynnym współudziałem w życiu zbiorowym. „Przemieniając życie, rzeczywistość, człowiek sam siebie przemienia". Jest to zatem psychologia pogłębiona i poszerzona o współczynnik społeczny. „Znawstwo duszy ludzkiej obowiązuje pisarza dziś równie jak ongiś, ale znawstwo istotne, głębsze, gdyż wynikające ze zrozumienia społecznego uwarunkowania najsubtelniejszych nawet reakcji i impulsów w człowieku".

AKCYJNOŚĆ. Dynamiczne pojmowanie bytu i człowieka prowadzi do dalszych konsekwencji, a mianowicie do nasycania utworów literackich żywą, interesującą treścią fabularną. Dzieła realizmu socjalistycznego odznaczać się powinny swoistą, spotęgowaną akcyjnością. Ponieważ społeczeństwo i jednostka wzajemnie oddziaływają na siebie, a człowiek rozwija się, dojrzewa i kształtuje swą osobowość jedynie w czynnym życiu, w pracy i walce, przeto literatura winna pokazywać człowieka na tle szerokiej panoramy zjawisk, konfliktów i pery-

petii życia, które człowieka formują i których on jest zarazem niejednokrotnie sprawcą. Stąd akcja, fabuła możliwie jak najbardziej żywa, zagarniająca swym zasięgiem najszersze zakresy rzeczywistości, jest nie tylko pożądana, ale po prostu jest koniecznością, którą narzuca życie.

REALIZM SOCJALISTYCZNY A GATUNKI LITERACKIE. Z przedstawionych założeń wypływają konsekwencje w wyborze literackich gatunków. Realizm socjalistyczny ciąży wybitnie ku epice i dramatowi. Dramat i gatunki epickie stwarzają bowiem największe możliwości ukazania jednostki i zbiorowości ludzkiej w ich dialektycznym rozwoju, w przeciwieństwach, starciach, w ich ciągłej zmienności, ruchu, plastyce i barwności. A jednocześnie powieść dzięki swej popularności, dramat dzięki bezpośredniemu działaniu poprzez scenę mają największe szanse dotarcia do jak najszerszych mas społeczeństwa, a zatem wypełnienia w maksymalnym stopniu wychowawczo-uświadamiających zadań literatury.

Inaczej ma się rzecz z poezją liryczną, bo tu najtrudniej o pełną oraz zadowalającą ideowo i estetycznie asymilację założeń programowych doktryny. Odmiana literatury najbardziej osobista, intymna, najtrudniej daje się nagiąć do wyrażania uczuć zbiorowych, idei polityczno-społecznych, realistycznego odtwarzania ustawicznej przemienności wydarzeń. Najłatwiej tu o potknięcie, najsilniej grozi tu niebezpieczeństwo werbalnej deklaratywności i niebezpieczeństwo zatraty poczucia różnic między autentyczną poezją a rymowaną, dziennikarską elukubracją. Nie znaczy to, że liryka absolutnie jest oporna wobec nowej metody. Ostatecznie, jak zawsze, decyduje talent poety, siła przeżycia, żar przekonania. Jeśli się jest twórcą z urodzenia, z każdego tematu można zrobić dzieło pierwszej wielkości.

DEMOKRATYZACJA JĘZYKA. W zakresie formy językowej teoria realizmu socjalistycznego postuluje swoistą demokratyzację języka, sięganie po takie formy językowej ekspresji, które

by były zrozumiałe dla masowego odbiorcy. Realizm socjalistyczny przeciwstawia się świadomie i zdecydowanie tzw. dwujęzyczności, kiedy to literatura ekskluzywnością i ekscentrycznością formy odgradza się od mas, stając się sztuką wybranych.

ZESTAWIENIE. 1. Realizm socjalistyczny jest teorią sztuki rozwijającej się w warunkach walki o socjalizm.

2. W przeciwieństwie do tzw. realizmu krytycznego, który pod względem ideologicznym nie wiązał się wyraźnie i bez zastrzeżeń z żadnym określonym poglądem na świat, realizm socjalistyczny opiera się świadomie na filozofii marksizmu.

3. Realizm socjalistyczny odróżnia się od innych form realizmu swoistym przyszłościowym wybitnie zorientowaniem. Chce nie tylko odtwarzać rzeczywistość już istniejącą, ale odsłaniać ponadto perspektywy przyszłości, wskazywać kierunek dążeń. Na tym ma polegać synteza realizmu i rewolucyjnego romantyzmu, będąca artystycznym wyrazem pojmowania życia jako zjawiska dynamicznego.

4. Realizm socjalistyczny odrzuca zasadę obiektywizmu na rzecz świadomej tendencyjności, wychodząc z założenia, że obiektywizm jest złudzeniem i że w istocie rzeczy nie ma sztuki bezideowej i apolitycznej.

5. Będąc sztuką ideową i polityczną literatura realizmu socjalistycznego wyraża punkt widzenia i orientację ideową partii robotniczej jako kierowniczego ośrodka polityczno-społecznej i kulturowej inspiracji.

6. Realizm socjalistyczny zakłada w zasadzie optymistyczną i afirmatywną postawę wobec świata. Optymizm ów wynika ze zgodności artystycznego widzenia z obiektywnym porządkiem świata oraz ze związku sztuki realizmu socjalistycznego ze zwycięską sprawą proletariatu.

7. Będąc artystycznym wykładnikiem ideologii socjalizmu, realizm socjalistyczny zdecydowanie preferuje tematykę i problematykę współczesną, aktualną, wykazującą najściślejszy związek z bieżącym momentem dziejów.

8. Jako sztuka żywiąca się przede wszystkim problematyką społeczną swojej epoki realizm socjalistyczny przeciwstawia psychologizmowi literatury burżuazyjnej swoisty socjologizm charakterologiczny, pokazujący człowieka w organicznym powiązaniu ze środowiskiem, a ideowemu zagubieniu bohaterów powieści dawnej typ bohatera pozytywnego, stanowiącego idealny wzorzec postępowania dla szerokich rzesz czytelniczych. Jednocześnie realizm socjalistyczny przeciwstawia się atrofii fabuły, przerostom elementów statycznych, przypisując duże znaczenie żywej i interesującej akcji, w której najwszechstronniej pokazać można człowieka związanego ze zbiorowością i uwikłanego w jej najżywotniejsze problemy. Stąd predylekcja do form epickich i dramatycznych.

9. W doborze środków ekspresji językowej realizm socjalistyczny postuluje prostotę, jasność, komunikatywność.

EWOLUCJA DOKTRYNY. Teoria realizmu socjalistycznego zawiera postulaty i tezy, którym niepodobna odmówić oczywistej słuszności. Związek z problematyką życia, żądanie ujawniania wszystkich jego trudności, ale jednocześnie i perspektyw na przyszłość zgodnie z wielkimi tradycjami europejskiego humanizmu, wiara w możliwość zwycięstwa najszlachetniejszych i najlepszych twórczych sił człowieka, racjonalizm poznawczy, tendencyjność pojęta jako mus wyboru, którego żaden artysta uniknąć nie może, nakaz moralnej i społecznej odpowiedzialności za dzieło, postulat komunikatywności bez umniejszania i ograniczania praw artysty do wyboru formy najlepszej, tj. najbardziej zgodnej z powziętym przezeń artystycznym zamiarem, są to w istocie postulaty w swej oczywistości równie godne uznania, co posiadające wspaniałą i wiekową tradycję w kulturze ludzkiej.

Na dalszych losach tej w wielu swych punktach słusznej i ze wszech miar interesującej koncepcji teoretycznej zaważyła jednakże niesłychanie ujemnie zbyt szybka jej doktrynalizacja i nadanie jej charakteru swoistej normy, oficjalnie i forsownie propagowanej. Była to konsekwencja ogólnej linii i orientacji

politycznej, jaka przyjęta została w Związku Radzieckim w latach trzydziestych. Dla sztuki i literatury szczególnie niebezpieczne i niekorzystne okazały się trzy zwłaszcza tezy, uznane za nietykalne w okresie autorytatywnych rządów Stalina: teza o całkowicie pomyślnym jakoby zrealizowaniu budowy społeczeństwa socjalistycznego, zasadniczo wolnego od jakichkolwiek poważniejszych niedomagań jego społecznej struktury i gospodarczego standardu; teza o zaostrzaniu się walki klasowej w aktualnej sytuacji zwycięstw i sukcesów państwa radzieckiego; i wreszcie teza o konieczności stosowania w dziedzinie sztuki takich samych organizacyjnych dyrektyw i metod kierowania, jakie się stosuje w taktyce i strategii walk politycznych.

Przetransponowane na teren sztuki i uznane tam za obowiązujący wskaźnik postępowania tezy te oznaczały:

1) zbytnie upiększanie rzeczywistości choćby na przekór prawdzie, ignorowanie podstawowej i nietykalnej zasady każdej ambitnej sztuki realistycznej — szczerości, uczciwości, obiektywizmu;

2) odcięcie sztuki radzieckiej od osiągnięć i poszukiwań sztuki światowej, zamknięcie jej w swoistym izolatorium i skrępowanie jej rozwoju, którego zasadniczym warunkiem jest współzawodnictwo i ścieranie się myśli, propozycji, idei, twórczych koncepcji;

3) podporządkowanie artysty czynnikom administracyjnym, dysponującym realnymi możliwościami biurokratycznego likwidowania wszelkich przejawów „niesubordynacji" wobec nietykalnych dyrektyw urzędowej doktryny.

Poczęto więc pojmować partyjność literatury jako zwyczajną kuratelę i instruowanie pisarzy bez dyskusji i bez możliwości obrony; wychowawczość literatury jako prosty utylitaryzm i naiwny dydaktyzm; komunikatywność jako beztwórcze powielanie zeszłowiecznych wzorów prozy realistycznej z wykluczeniem jakichkolwiek eksperymentów, traktowanych nieufnie i podejrzliwie. Ograniczało to poważnie i paraliżowało

w istocie inwencję twórczą i swobodę artystów, skazując najwybitniejszych na milczenie, dając wyraźne preferencje, zachętę i ułatwienia pisarzom bardziej uległym, a mniej ambitnym. Było to niezgodne z pierwotnymi koncepcjami Lenina, który kierownictwo partyjne w sztuce pojmował jako szczerą i rzeczową dyskusję na płaszczyźnie równych z równymi, a będąc zwolennikiem sztuki komunikatywnej i powszechnie zrozumiałej był zarazem absolutnie przeciwny wydawaniu administracyjnych zakazów szukania nowych środków i form ekspresji. Realizm socjalistyczny, podniesiony przez Żdanowa do rzędu instytucjonalnie chronionej i wyłącznej doktryny, sparaliżowany został w istocie w możliwościach rozwoju. Dopiero XX Zjazd KPZR w r. 1956 zmienił tę sytuację radykalnie. Rozpętała się szeroka dyskusja, zaczęto badać i szukać przyczyn niszczących zwichnięć i błędów, obliczać straty i szkody, a jednocześnie rozpoczęło się szukanie dróg wyjścia ku nowym możliwościom, jakie zdawała się obiecywać odzyskana nareszcie wolność, zaczęło się odgrzebywanie spod nawarstwień doktrynalnych pierwotnej, nieskażonej koncepcji, by przywrócić jej zdolność rozwoju i twórczego inspirowania.

W tej wymianie poglądów ujawniły się dość rychło dwa kierunki dążenia. Jeden, bardziej ekstremistyczny, skłonny jest asymilować wszystkie zdobycze prądów nowatorskich, nie wyłączając najskrajniejszych abstrakcjonizmów. Wychodzi się z założenia, że w XX stuleciu niepodobna ignorować sztuki Prousta i Joyce'a, Cezanne'a i Picassa, Matisse'a i Kandinskiego, że realizm socjalistyczny winien być spadkobiercą wszystkich najambitniejszych poszukiwań sztuki współczesnej i że abstrakcja subiektywna, jeśli jest autentycznym wyrazem rzeczywistego stanu i przeżyć twórcy, może być poczytana za absolutnie uprawnioną formę realizmu. To nadmierne poszerzanie pojemności i zakresu kategorii „realizm" budzi jednak u wielu usprawiedliwiony niepokój, bo pojęcie w swej zawartości semantycznej niepomiernie rozdęte staje się w istocie nic nie znaczące i bezużyteczne. Zwolennicy umiaru i powściągli-

wości skłonni są przeto przyznać sztuce i literaturze realizmu socjalistycznego status formy otwartej, chętnie korzystającej ze zdobyczy formalnych nowoczesności, ale jednocześnie postulującej pryncypialną wierność filozofii marksizmu oraz poznawczy i społeczny sens literatury.

Tak więc literatura realizmu socjalistycznego wkroczyła w nowy i doniosły etap rozwoju. Twórcza konstruktywność tego etapu przejawia się w tendencji do przezwyciężania dogmatyzmu, ale jednocześnie rewizjonizmu, w ustawicznym poszerzaniu i zwiększaniu pisarskiej inicjatywy i samodzielności, w wzroście obiektywizmu i w przybliżaniu sztuki do rzeczywistości i życia, w nasycaniu jej coraz głębszym humanistyczną treścią, w przyznaniu artystom i pisarzom prawa do poszukiwań, odmienności, rozmaitości, zdobywania nowych wartości i form wyrazu w zgodzie z indywidualnym upodobaniem i skłonnościami. Ale wszystko to jest żywym procesem, stanowi przeobrażającą się z dnia na dzień treść współczesności. Jakie zaś będą wyniki, przyszłość pokaże.

# BIBLIOGRAFIA

## I. Antologie, słowniki, encyklopedie

*Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa.* Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963.

A. L. Czerny, *Antologia nowej liryki francuskiej.* Lwów 1925.

*Dictionnaire de littérature contemporaine 1900—1962* sous la direction de P. de Boisdeffre. Paris 1962.

*Dizionario universale della letteratura contemporanea*, vol. I—IV. Verona 1959—1961.

*Everyman's Dictionary of Literary Biography english & american.* Compiled after J. W. Cousin by D. C. Browning. London—New York 1958.

L. Fryde, A. Andrzejewski, *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938.* Warszawa 1939.

M. Girard, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à nos jours).* Paris 1962.

J. D. Hart, *The Oxford Companion to American Literature.* New York 1956.

P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature.* London 1960.

M. J. Herzberg, *The Reader's Encyclopedia of American Literature.* New York 1962.

*Kleines literarisches Lexikon.* Herausgegeben von H. Rüdiger. II Band. Bern und München 1961.

*Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert.* I Band. Freiburg — — Basel — Wien 1960.

*Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich.* Warszawa 1965.

S. Napierski, *Od Baudelaire'a do nadrealistów. Przekłady i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej.* Warszawa 1933.
*Poezja polska 1914—1939. Antologia.* Wybór i opracowanie: R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1962.
*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Herausgegeben von P. Merker und W. Stammler. I—IV Band. Berlin 1925—1931. Zweite Auflage [...] herausgegeben von W. Kohlschmidt und W. Mohr. Berlin 1958 nn.
J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki.* Warszawa 1960.
*Słownik współczesnych pisarzy polskich.* Opracował zespół pod redakcją E. Korzeniewskiej T. I—IV, Warszawa 1963—1964.
A. Ważyk, *Antologia współczesnej poezji francuskiej.* Warszawa 1964.
— *Od Rimbauda do Eluarda.* Warszawa 1964.
G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart 1955.

## II. Dzieła treści ogólnej, kompendia podręcznikowe, studia i szkice syntetyczne

R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes 1900—1959.* Paris 1959.
— *Bilans literatury XX wieku.* Warszawa 1958.
G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne.* Kraków 1959.
J. Bab, *Teatr współczesny. Od Meiningeńczyków do Piscatora.* Warszawa 1959.
S. Baczyński, *Pisma krytyczne.* Warszawa 1963.
E. Barnes Hazeb, *The literature of possibility. A study in humanistic existentialism.* London 1961.
R. Battaglia, *Prądy i zagadnienia polityczne Polski i Europy w XIX i XX wieku.* Warszawa 1935.
J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery.* Warszawa 1963.
Z. Bieńkowski, *Modelunek powieści współczesnej.* Twórczość 1959 nr 3.
— *Piekła i Orfeusze.* Warszawa 1960.
É. Bouvier, *Les lettres françaises au XXe siècle.* Paris 1962.
K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934.* T. 3. *Ekspresjonizm i neorealizm.* Warszawa — Lwów 1936.
T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie.* Tom III. Wrocław — Warszawa — Kraków 1964.
P. Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur.* Band 2. *Die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts.* Gütersloh 1960.
*Filozofia i socjologia XX wieku.* Warszawa 1962.

W. Floryan, *Luigi Pirandello.* Warszawa 1936. Odb. z Przeglądu Współczesnego.

Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy.* Warszawa 1958.

H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart.* Hamburg 1956.

K. Haedens, *Une histoire de la littérature française.* Paris 1949.

A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.* Band II. München 1958.

W. Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik.* Reinbek bei Hamburg 1962.

A. Hertz, *Główne kierunki społeczno-polityczne a ruch oświatowy.* Warszawa 1935.

*Historia sztuki polskiej w zarysie.* Pod red. T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza. Tom III. *Sztuka nowoczesna.* Kraków 1962.

A. Hutnikiewicz, *O „niezrozumiałości" i osamotnieniu poezji współczesnej.* Pomorze 1962 nr 10.

— *O przełomie estetycznym w XX wieku.* Życie Literackie 1966 nr 45.

M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem.* Warszawa 1960.

W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej.* Przegląd Humanistyczny 1960 nr 1.

G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie.* Warszawa 1963.

*Literaturgeschichte der Vereinigten Staaten.* Herausgegeben von R. E. Spiller, W. Thorp, Th. H. Johnson, H. S. Canby. Mainz 1959.

Z. Łempicki, *Oswald Spengler.* Przegląd Filozoficzny 1936.

L. Marcuse, *Sigmund Freud. Sein Bild vom Menschen.* Reinbek bei Hamburg 1962.

A. Międzyrzecki, *Poezja dzisiaj.* Warszawa 1964.

E. Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce'a.* Warszawa 1962.

A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilha.* T. II. Warszawa 1962.

J. Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen.* Stuttgart und Berlin 1932.

— *O dehumanizacji sztuki.* Twórczość 1957 nr 12.

J. Parandowski, *W obronie Zachodu.* Pamiętnik Warszawski 1929 nr 4.

G. Picon, *Panorama myśli współczesnej.* Paris 1960.

L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce.* Warszawa 1933.

H. Pongs, *Im Umbruch der Zeit. Das Romanschatten der Gegenwart.* III erweiterte Auflage. Tübingen 1958.

M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku.* Wrocław — Warszawa — Kraków 1965.

J. Prokop, *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie.* Warszawa 1964.

A. Rogalski, *Dramat naszego czasu. Szkice o kulturze i cywilizacji.* Warszawa 1959.

N. Sarraute, *Era podejrzliwości.* Twórczość 1959 nr 5.

J. P. Sartre, *Was ist Literatur?* Hamburg 1959.

H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst.* Reinbek bei Hamburg 1961.

J. Szarota, *Współczesna poezja francuska 1880—1914.* Lwów 1917.

W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii.* T. III. *Filozofia XIX wieku i współczesna.* Warszawa 1950.

Ph. van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au Surréalisme.* Paris 1957.

J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej.* T. I—III. Warszawa 1955—1959.

J. Trzynadlowski, *Wokół poetyki awangardyzmu literackiego.* Acta Universitatis Wratislaviensis Nr 13. Prace Literackie V, 1963.

K. Wyka, *Modernizm polski.* Kraków 1959.

— *Rzecz wyobraźni.* Warszawa 1959.

H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917—1922.* Warszawa 1963.

F. Znaniecki, *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkic z pogranicza filozofii kultury i socjologii.* Poznań 1921.

*Z problemów literatury polskiej XX wieku.* Tom II. *Literatura międzywojenna.* Warszawa 1965.

S. Żółkiewski, *Kultura i polityka.* Warszawa 1958.

## III. Ekspresjonizm

*Brzask epoki. W walce o nową sztukę.* T. I. 1917—1919. Poznań 1920.

K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung.* Berlin 1919.

K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo.* [W:] *Słoń wśród porcelany.* Warszawa 1934.

S. Kasztelowicz, *Tragicy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm.* Warszawa 1933.

Z. Kosidowski, *„Zdrój" i ekspresjonizm. Garść refleksyj i wspomnień.* [W:] *Fakty i złudy. Rzuty teatrologiczne i literackie.* Poznań 1931.

A. Lam, *Początki świadomości ekspresjonistycznej w Polsce.* Przegląd Humanistyczny 1962 nr 2.

S. Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z ducha.* Poznań 1918.

J. Ratajczak, *Grupa „Zdroju" czyli przypomnienie ekspresjonizmu.* Współczesność 1961 nr 13.

W. H. Sokel, *Der literarische Expressionismus.* München 1961.

J. Stur, *Na przełomie. O nowej i starej poezji.* Lwów 1921.

A. Wirth, *Ekspresjonizm niemiecki jako prąd literacki.* Dialog 1962 nr 6.

Zdrój. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej. Poznań 1917—1921, 1922.

## IV. Futuryzm

Almanach Nowej Sztuki. F 24. Warszawa 1924. Pod redakcją S. K. Gackiego. Czasopismo artystyczne (6 tomów rocznie).

K. Czukowski, *Futuristy.* Petersburg 1922.

V. Erlich, *Russian formalism. History — doctrine.* 'S-Gravenhage 1955.

Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów. Warszawa, grudzień 1920.

D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistów wobec futuryzmu.* Życie Literackie (Warszawa) 1938 nr 5.

K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir.* [W:] *Słoń wśród porcelany.* Warszawa 1934.

— *Futuryzm a szachy.* Tamże.

— *Likwidacja futuryzmu.* Tamże.

R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. W. Chlebnikow.* Praga 1921.

B. Jasieński, *Futuryzm polski. Bilans.* Zwrotnica 1923 nr 6.

Jednodniuwka futurystuw. Manifesty futuryzmu polskiego. Wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską. Krakuw 1921.

A. Kołtcński, *O dziel sztuki futurystycznym wartościowaniu.* [W:] *Brzask epoki.* Poznań 1920.

Z. Leśnodorski, *Wspomnienia i zapiski.* Kraków 1959.

F. T. Marinetti, *Manifesti del Futurismo.* Milano 1932.

Nowa Sztuka. Miesięcznik artystyczny. Warszawa 1921—1922.

Nuż w bżuhu. 2 jednodniuwka futurystuw. Krakuw 1922.

G. Papini, *L'esperienza futurista*. Firenze 1919.
C. Pavolini, *Cubismo, futurismo, espressionismo*. Bologna 1927.
T. Peiper, *Futuryzm*. [W:] *Tędy*. Warszawa 1930.
S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa 1962.
J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe. Próba interpretacji ekonomicznej futuryzmu i surrealizmu*. Kraków 1933.
A. Stern, *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964.
— *Prawda o futuryzmie*. Współczesność 1957 nr 7.
— *U źródeł nowej poezji*. Przegląd Humanistyczny 1963 nr 5.
W. Szklowski, *O poezji i zaumnom jazykie*. [W:] *Poetika*. Petersburg 1919.
S. I. Witkiewicz, *O naszym futuryzmie*. [W:] *Teatr*. Kraków 1923.
S. Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa 1923.
M. Żurowski, *Teoretycy futuryzmu*. Przegląd Humanistyczny 1959 nr 5.

## V. Imażinizm

S. K. Coffman, *Imagism: a Chapter for the History of Modern Poetry*. Norman 1951.
S. Grigoriew, *Proroki i predteczi posledniego zawieta. Imażynisty*. Moskwa 1921.
G. Hughes, *Imagism and the Imagists: a Study in Modern Poetry*. Stanford 1931.
A. Lowell, *Tendencies in Modern American Poetry*. Boston 1917.
L. Lwow-Rogaczewski, *Imażinizm i jego obrazonoscy*. Moskwa 1921.

## VI. Dadaizm

G. Hugnet, *L'aventure dada*. Paris 1957.
R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets*. New York 1951.
T. Tzara, *Sept manifestes dada*. Paris 1924.
W. Verkauf, *Dada. Monograph of an Movement*. Zürich 1957.
H. Zaworska, *O nową sztukę*. Warszawa 1963.

## VII. Surrealizm

A. Breton, *Manifest surrealizmu* (fragmenty). Współczesność 1961 nr 7.
— *Manifeste du Surréalisme*. Paris 1924.

Y. Duplessis, *Le Surréalisme*. Paris 1961.
W. Fowlie, *The Age of Surrealism*. Bloomington 1960.
G. Hugnet, *Petite anthologie poétique du surréalisme*. Paris 1934.
J. Kott, *Mitologia i realizm*. Warszawa 1946.
G. Mangeot, *Histoire du Surréalisme*. Bruxelles 1934.
M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*. Paris 1946/48.
J. Ostaszewski, *Analiza surrealizmu*. Droga 1931 nr 3.
T. Peiper, *Nadrealizm*. [W:] *Tędy*. Warszawa 1930.
J. Trznadel, *Niebieska róża surrealizmu*. Współczesność 1961 nr 7.

## VIII. Teoria „poezji czystej"

H. Bremond, *La Poésie pure*. Paris 1929.
— *Prière et Poésie*. Paris 1926.
A. Rogalski, *Teoria poetycka ks. Henryka Bremond*. Marcholt 1938 nr 1.

## IX. Formizm

K. Błeszczyński, *Filozofia a nowinki w sztuce*. Przegląd Warszawski 1922 nr 15.
L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*. Kraków 1921.
— *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. Warszawa 1960.
Formiści. Miesięcznik [...] wydawany przez modernistów polskich (formistów) w Krakowie.
K. Irzykowski, *Dadanaizm*. [W:] *Słoń wśród porcelany*. Warszawa 1934.
— *Na Giewoncie formizmu. (Teoria p. Chwistka)*. Przegląd Warszawski 1922 nr 6.
Z. Leśnodorski, *Wspomnienia i zapiski*. Kraków 1959.
J. J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*. Twórczość 1960 nr 6.
W. Natanson, *Prekursor współczesności*. Twórczość 1961 nr 11.
J. Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści polscy" w latach 1917—1922*. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki... 1954 nr 3—4.
A. Waśkowski, *Dzisiejsi formiści krakowscy*. Przegląd Powszechny 1931 nr 567.
K. Winkler, *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*. Kraków 1921.
S. I. Witkiewicz, *Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka*. [W:] *Nowe formy w malarstwie*. Warszawa 1959.

H. Zaworska, *Walka o nową sztukę*. Kultura i Społeczeństwo 1962 nr 3.

## X. Witkiewiczowska „Czysta Forma"

K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*. Warszawa 1929.

K. Puzyna, *Witkacy*. Wstęp do książki: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. T. I. Warszawa 1962.

S. Rzęsikowski, *O stylu Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie V, 1963.

— *Quelques problèmes actuels de la „Pure Forme" dans le théatre. La dramaturgie de Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Zagadnienia Rodzajów Literackich 1963, t. VI z. 1 (10).

J. Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965.

*Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Księga pamiątkowa pod redakcją T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego. Warszawa 1957.

S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959.

— *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze*. Kraków 1923.

## XI. Awangarda

L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna. Paryż 1929—1930.

Z. Bieńkowski, *Rygor i jasność*. Twórczość 1960 nr 6.

J. Brzękowski, *Awangarda (Szkic historyczno-teoretyczny)*. Przegląd Humanistyczny 1958 nr 1.

— *Poezja integralna*. Warszawa 1933.

— *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu*. Gazeta Artystów 1934, nr 14.

— L. Piwowar i J. Przyboś, *Wyobraźnia w poetyce awangardy*. Przegląd Humanistyczny 1963 nr 5.

— *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966.

K. Irzykowski, *Awangardą i pogardą*. Pion 1934 nr 40.

— *Niezrozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany*. Pion 1935 nr 52.

— *Niczego nie zrozumieć — wszystko przebaczyć*. Pion 1934 nr 41.

— *Zgiełk a ścisk tzw.walorów*. Pion 1934 nr 39.

J. Kott, *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*. Przegląd Współczesny 1935 nr 161.

J. Kurek, *Estetyka ładu*. Europa 1930 nr 8.

— *Mój Kraków*. Kraków 1963.
— *Zmierzch natchnienia*. Europa 1930 nr 7.
Linia. Czasopismo Awangardy Literackiej 1931—1933.
T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji* Lwów 1925.
— *Tędy*. Warszawa 1930.
J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*. Kraków 1959.
— *Najmniej słów*. Kraków 1955.
— *Sens poetycki*. Kraków 1963.
— *Wyjątki z pism teoretyków awangardy*. Przegląd Humanistyczny 1958 nr 1.
J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965.
— *O poezji Jana Brzękowskiego*. Twórczość 1961 nr 9.
— *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*. Twórczość 1958 nr 6.
K. W. Zawodziński, *Pegaz to nie samochód bezkołowy*. Skamander 1935 nr 57.
Zwrotnica. Kraków 1922—1923, 1926—1927.

## XII. Autentyzm

J. Brzoza, *Co to jest autentyzm?* Marchołt 1938 nr 1.
S. Czernik, *Okolica Poetów. Wspomnienia i materiały*. Poznań 1961.
J. Kornacki, *Cele „Przedmieścia"*. Epoka 1933 nr 45.
H. Krahelska, Przedmowa do książki zbiorowej *Przedmieście*. Warszawa 1934.
H. Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885—1933*. Stuttgart 1933.
Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (Powieść — Podróż — Reportaż)*. Toruń 1966.
E. Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart*. Stuttgart 1927.

## XIII. Realizm socjalistyczny

R. Garaudy, *Uwagi o realizmie i o jego granicach*. Życie Literackie 1964 nr 16.
M. Kierczyńska, *Spór o realizm*. Warszawa 1951.
B. Köpeczi, *Z problemów literatury współczesnej*. Życie Literackie 1964 nr 16.
S. Morawski, *Przeciw prorokom katastrofy*. Myśl Filozoficzna 1957 nr 3.

— *Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej.* Kraków 1951.

W. M. Ozjerow, *Na putiach socjalisticzeskogo realizma.* Moskwa 1958.

L. Rozental, *O realizmie socjalistycznym.* Arkona 1948 nr 10/12.

A. J. Sobolew, *Leninowska teoria odbicia rzeczywistości w sztuce.* Warszawa b.r.

W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm.* Warszawa 1950.

L. J. Timofiejew, *Tieoria litieratury. Osnowy nauki o litieraturie.* Moskwa 1948.

P. Trofimow, *Jedność zasad etycznych i estetycznych w sztuce radzieckiej.* Warszawa 1951.

# TABLICA CHRONOLOGICZNA

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1857 | | |
| 1869 | | Pierwsza maszyna dynamo-elektryczna |
| 1871 | Klęska Francji w wojnie z Prusami | |
| 1873 | | |
| 1874 | | |
| 1876 | | |
| 1879 | | Początki filozofii neoscholastycznej |
| 1882 | Trójprzymierze: Niemcy, Austro-Węgry i Włochy | |
| 1887 | | Pierwszy samochód Daimlera |
| 1889 | | Henri Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości* |
| 1891 | Przymierze francusko-rosyjskie | |
| 1892 | | |
| 1895 | | Odkrycie promieni X przez Roentgena |
| 1898 | | Odkrycie radu przez Piotra i Marię ze Skłodowskich Curie |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| | Charles Baudelaire: *Kwiaty zła* | 1857 |
| | | 1869 |
| | | 1871 |
| | Arthur Rimbaud: *Sezon w piekle* | 1873 |
| Pierwsza wystawa malarzy impresjonistów | | 1874 |
| | Stéphane Mallarmé: *Popołudnie Fauna* | 1876 |
| | | 1879 |
| | | 1882 |
| | | 1887 |
| | | 1889 |
| | | 1891 |
| Secesja, Jugendstil, Art Nouveau | | 1892 |
| Powstanie kina. Pierwsze filmy braci Lumière | | 1895 |
| | | 1898 |

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1899 | | |
| 1900 | | Przewrót w fizyce: teoria kwantów Maxa Plancka. — Odkrycie hormonów. — Sigmund Freud: *O marzeniu sennym* |
| 1903 | | Pierwszy samolot i pierwszy lot braci Wright |
| 1904 | Przymierze angielsko-francuskie. — Wojna rosyjsko-japońska (1904—1905) | |
| 1905 | Rewolucja w Rosji (1905—1906) | Teoria względności Alberta Einsteina |
| 1907 | | Henri Bergson: *Ewolucja twórcza.* — Iwan P. Pawłow: *Wykłady o czynnościach mózgu* |
| 1909 | | Pierwszy radionadajnik i odbiornik Marconiego |
| 1910 | | |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| Nowy teatr. Adolphe Appia: *Muzyka i inscenizacja* | | 1899 |
| *Dido i Eneasz* Purcella w inscenizacji Gordona Craiga | | 1900 |
| | | 1903 |
| | | 1904 |
| Narodziny ekspresjonizmu. 1905—1906 Grupa „Mostu" („Die Brücke") i czas. „Ziemia" („Die Erde") | | 1905 |
| Narodziny kubizmu: Pablo Picasso, Georges Braque | | 1907 |
| | Filippo Tommaso Marinetti: *Manifest futurystyczny.* — Kubofuturyści rosyjscy. — *Sadzawka sędziów* | 1909 |
| Umberto Boccioni: *Manifest malarzy futurystycznych.* — Malarstwo konstruktywistyczne: Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian | | 1910 |

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1911 | | Odkrycie witamin |
| 1912 | | |
| 1913 | | |
| 1914 | Wybuch pierwszej wojny światowej | |
| 1915 | | |
| 1916 | | Sigmund Freud: *Wstęp do psychoanalizy* |
| 1917 | Rewolucja październikowa w Rosji | |
| 1918 | Koniec pierwszej wojny światowej. — Powstanie Niepodległego Państwa Polskiego | Oswald Spengler: *Zmierzch Zachodu* (1918—1922) |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| | | 1911 |
| | Początki imażinizmu: Ezra Pound. — Gottfried Benn: *Trupiarnia*. — *Policzek powszechnemu smakowi* | 1912 |
| Prawykonanie *Święta wiosny* Igora Strawińskiego | Pierwszy program imażinistów w czas. „Poetry". — Marcel Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913—1927) | 1913 |
| Nowa architektura. Walter Gropius: Fabryka w Kolonii | | 1914 |
| Pierwszy film Charlie Chaplina: *Charlie włóczęga*. — Powstanie jazzu | | 1915 |
| Dadaizm w plastyce: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters | Powstanie dadaizmu. *Cabaret Voltaire* | 1916 |
| | „Zdrój" Jerzego Hulewicza. — „Formiści" | 1917 |
| Teatr ekspresjonistyczny: *Gaz* Georga Kaisera. — Wystawa „Buntu". — Leon Chwistek: *Wielość rzeczywistości w sztuce* | Stanisław Przybyszewski: *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z ducha"* | 1918 |

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1919 | Traktat pokojowy w Wersalu | |
| 1920 | Wojna polsko-rosyjska | |
| 1921 | Traktat pokojowy w Rydze | |
| 1922 | Faszystowski zamach stanu Mussoliniego | Teoria budowy atomu Nielsa Bohra |
| 1923 | | |
| 1924 | | Miguel de Unamuno: *Agonia chrześcijaństwa* |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie* | Deklaracja programowa imażinistów rosyjskich. — Anatol Stern: *Futuryzje* | 1919 |
| Początki ekspresjonizmu filmowego: *Gabinet doktora Caligari.* — Konstruktywistyczny i „biomechaniczny" teatr Meyerholda | Jerzy Jankowski: *Tram wpopszek ulicy.* — Gga. Pierwszy almanach futurystów. — Tytus Czyżewski: *Zielone oko. Poezje formistyczne* | 1920 |
| | Początki nadrealizmu. *Pola magnetyczne* Bretona i Soupault. — Jan Stur: *Na przełomie.* — „Nowa Sztuka" pod red. Anatola Sterna | 1921 |
| | James Joyce: *Ulisses.* — Nuż w bżuhu. — (1922—1923) Pierwsza „Zwrotnica". Powstanie awangardy krakowskiej | 1922 |
| | LEF — Nowy Front Sztuki. — Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* | 1923 |
| Karol Irzykowski: *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* | André Breton: *Manifest nadrealizmu.* — Neue Sachlichkeit. Nowa Rzeczowość. — Thomas Mann: *Czarodziejska góra.*—Tadeusz Peiper: *A* | 1924 |

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1925 | | John B. Watson: *Behawioryzm* |
| 1926 | Przewrót majowy Piłsudskiego | Zasada niepewności Wernera Heisenberga |
| 1927 | | Martin Heidegger: *Byt i czas* |
| 1929 | | Pierwszy lot przez Atlantyk Lindbergha |
| 1930 | | José Ortega y Gasset: *Bunt tłumów* |
| 1931 | Powstanie Republiki Hiszpańskiej | |
| 1933 | Przejęcie władzy w Niemczech przez Hitlera | |
| 1934 | | |
| 1935 | Wojna włosko-abisyńska (1935—1937) | |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| Pierwsza wystawa malarzy nadrealistów. — *Pancernik Potiomkin* Sergiusza Eisensteina | André Gide: *Fałszerze.* — Franz Kafka: *Proces.* — John Dos Passos: *Manhattan Transfer.* — Tadeusz Peiper: *Nowe usta. Odczyt o poezji; Żywe linie* | 1925 |
| | Henri Bremond: *Poezja czysta* | 1926 |
| Pierwszy film dźwiękowy: *Śpiewak jazzbandu* (USA) | | 1927 |
| | Karol Irzykowski: *Walka o treść.* — „L'Art Contemporain" | 1929 |
| | Tadeusz Peiper: *Tędy* | 1930 |
| | „Linia" pod red. Jalu Kurka (1931—1933) | 1931 |
| | Jan Brzękowski: *Poezja integralna.* — Zespół literacki „Przedmieście" | 1933 |
| | I Zjazd Pisarzy Radzieckich. Ustalenie doktrynalnych założeń realizmu socjalistycznego | 1934 |
| | „Okolica Poetów" Stanisława Czernika | 1935 |

| Rok | Wydarzenia historyczne | Wydarzenia z dziejów kultury |
|---|---|---|
| 1937 | Wybuch wojny chińsko-japońskiej | |
| 1938 | Upadek niepodległej Austrii | |
| 1939 | Zwycięstwo gen. Franco w Hiszpanii. — Rozbiór Czechosłowacji. — Wybuch drugiej wojny światowej | |
| 1943 | | Jean Paul Sartre: *Byt i nicość* |

| Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, kino | Poezja, proza, manifesty literackie | Rok |
|---|---|---|
| | | 1937 |
| | Jan Brzękowski: *Wyobraźnia wyzwolona* | 1938 |
| | | 1939 |
| | | 1943 |

INDEKS OSOBOWY

## INDEKS RZECZOWY

SPIS TREŚCI