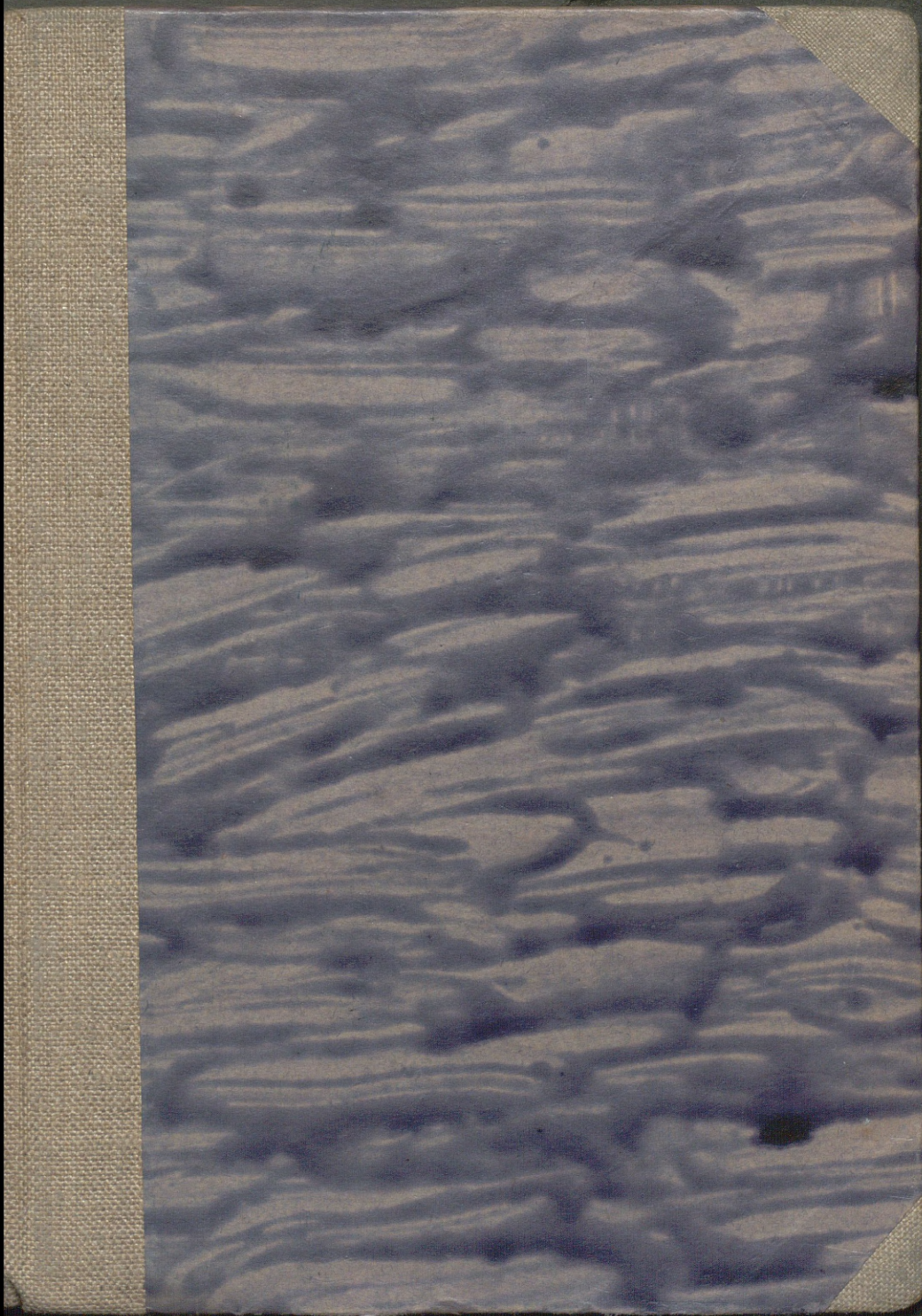


Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

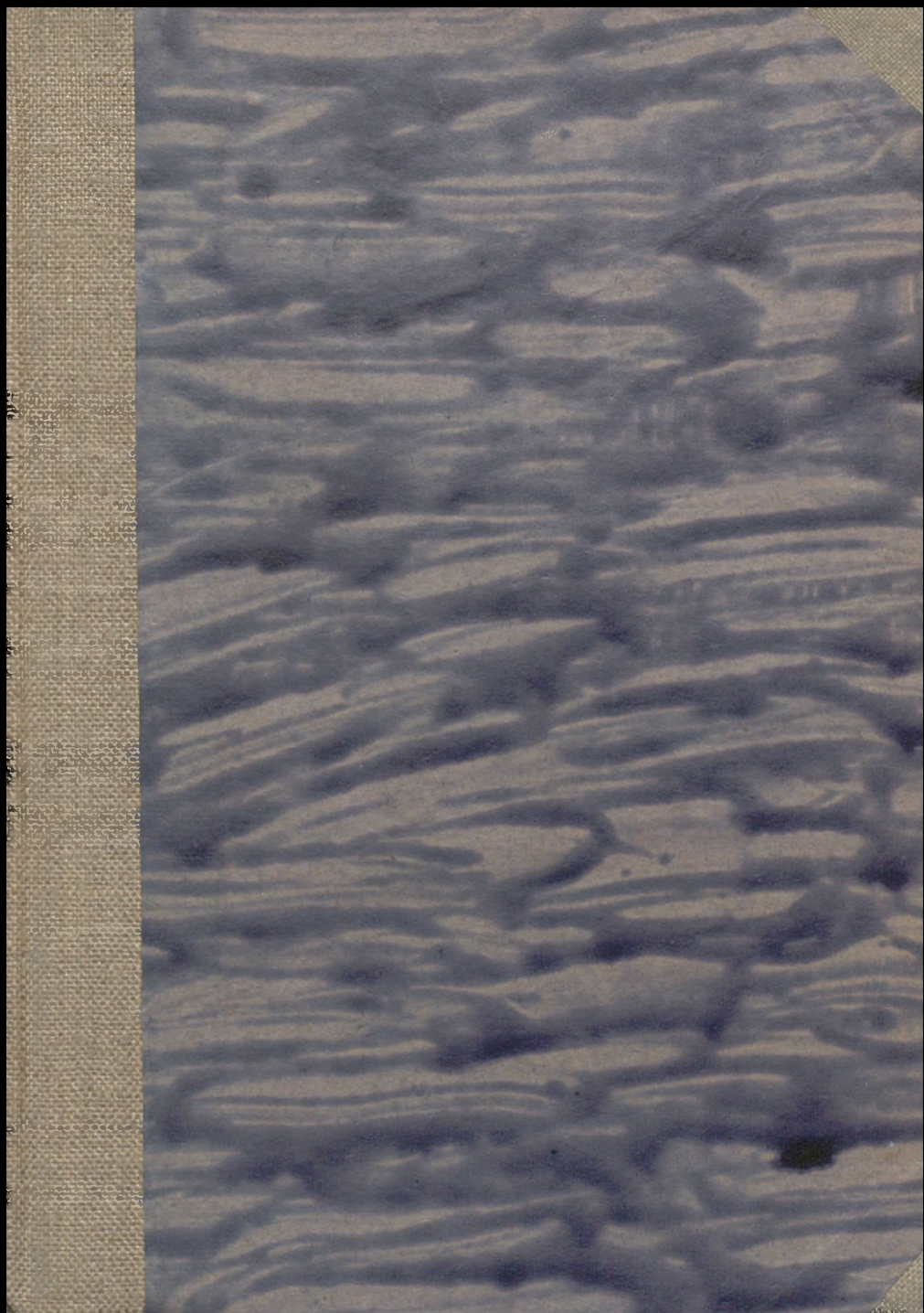


Inches  
Centimetres

Colour Chart #13

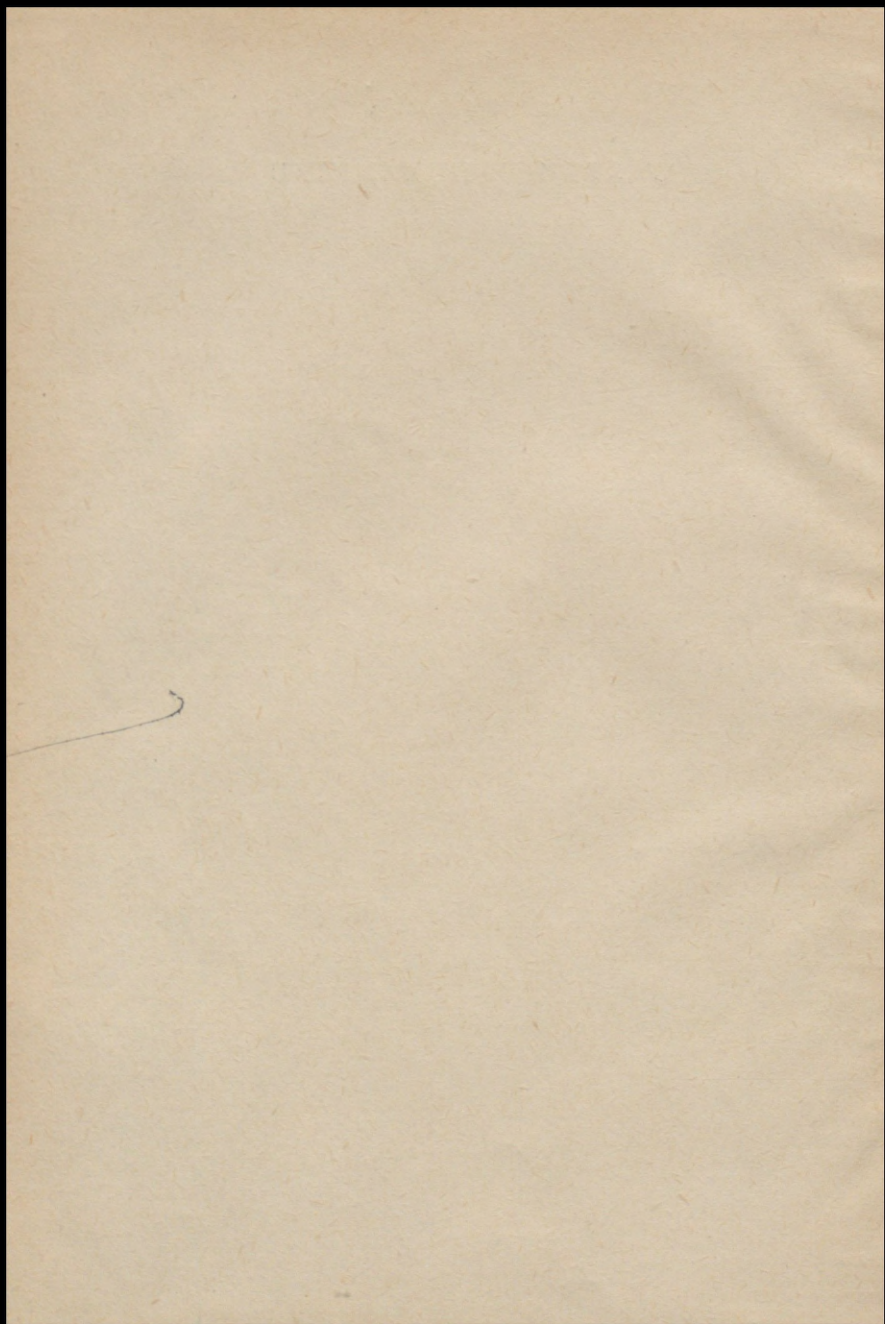
Blue  
Cyan  
Green  
Yellow  
Red  
Magenta  
White  
3/Color  
Black





Rach. 150/5

ADAM WAZYK  
\*  
W STRONĘ HUMANIZMU



ADAM WAŻYK

W STRONĘ  
HUMANIZMU



• KSIĄŻKA •

*Spółdzielnia Wydawnicza*

WARSZAWA 1949

Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”  
Warszawa  
Printed in Poland  
Luty 1949 rok  
Okładkę projektował  
Stefan Bernaciński

2077½



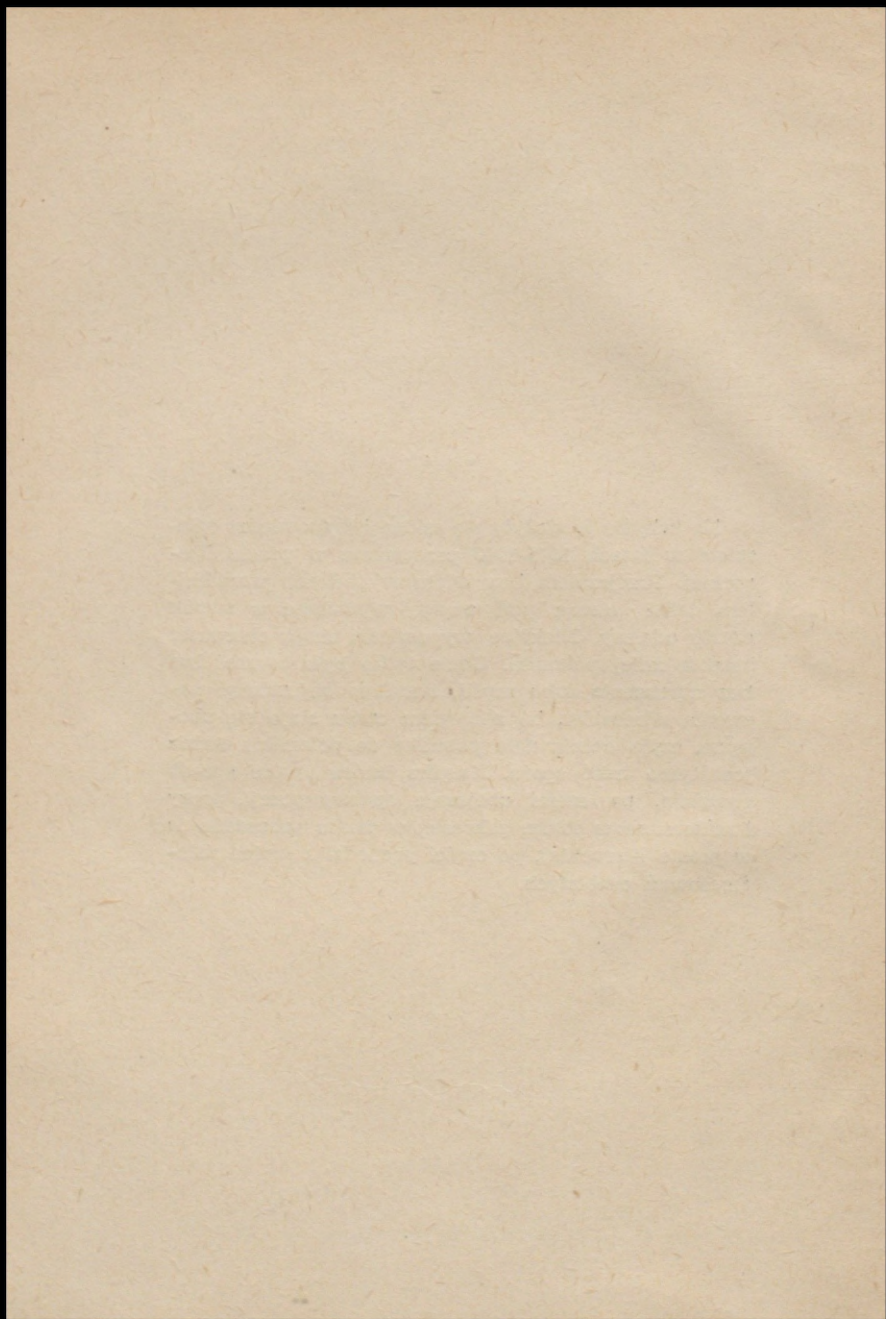
A.W.P.

D-030729

Tłoczono 3.370 egzemplarzy  
Zakłady Graficzne „Książka” w Łodzi  
Obj. 9,75 ark. Papier 61.86 cm dziel. mat. V kl. 83 g

\* \* \*

Na książkę tę złożyły się szkice i wypowiedzi ogłaszane w latach 1945-1947 przeważnie w prasie literackiej. Przejrzałem i w wielu wypadkach uzupełniłem tekst biorąc pod uwagę wywołane w swoim czasie odgłosy. Niektóre wypowiedzi mają charakter bezpośredniej polemiki. Gdzie tylko było to możliwe bez naruszenia toku myśli, starałem się usunąć nazwiska adresatów, bo z biegiem czasu stają się obojętne, czyja opinia dała pobudkę do polemiki, ważna jest tylko treść sporu. Książka, która w ten sposób powstała, po części obejmuje sprawy poezji, prozy i malarstwa w takim zakresie, w jakim poruszano je w prasie literackiej, po części pochodzi z moich zainteresowań osobistych.



# O NORWIDZIE I NORWIDYZMIE

## DWUZNACZNA AKTUALNOŚĆ

W artykule „Wspomnienia o życiu umysłowym w okresie konspiracji”, ogłoszonym w nrze 6—7 „Odrodzenia” (Lublin 1944) Stefan Żółkiewski, opowiadając o metodach kształcenia młodzieży demokratycznej w Warszawie, zaznacza, że dla określonych celów młodzi poeci kształcili się na Norwidzie, sięgali do jego poetyki, aby zwalczając w sobie grozę terroru niemieckiego znaleźć dla niej opanowany wyraz. Idzie tu naturalnie o pewne cechy stoickie Norwida, które można dojrzeć w samej tkance utworów poetyckich. Innymi słowy, wykrywano te naturalne związki, które wbrew różnicy idei religijnych i moralnych łączą Norwida z jego rówieśnikami, francuskimi parnasistami, z ich stoicyzmem, niekiedy również programowym.

Cele, o których wspomina Żółkiewski, były doraźne i bardzo ograniczone. W praktyce poetyckiej ukazuje się za nimi szersza perspektywa. Praktyka wielu poetów przed wojną ujmowała zjawiska tego świata bez określonego kierunku i sensu, bez dyscypliny moralnej. Ta praktyka obecnie ma się ku końcowi, poszukuje się więc w tradycji poetyckiej przykładu wybitnie etycznego stosunku do rzeczywistości. Ta intencja jeszcze przed wojną zbliżała do Norwida niejednego poetę. Jakże stąd wynikały korzyści? Moralny charakter obrazowania i cała dyscyplina poetycka Norwida ma

określoną tendencję, którą trudno oddzielić od jego poglądów społecznych. W praktyce przykład stawał się wzorem, Norwid nie uczył, ale wciągał.

Skądinąd wiadomo, że w innych kołach warszawskich pod okupacją bodaj że jeszcze żywiej interesowano się Norwidem. Był to znowu ciąg dalszy przedwojennej norwidomanii, która w niewielkim co prawda promieniu oddziaływania, miała przecież jednoznaczny sens polityczny. W czasach sanacji wygrywano Norwida przeciw Mickiewiczowi. Poczciwi profesorowie uważali to windowanie „Promethidiona” za taką sobie modę. Bo rzeczywiście była taka sobie moda, żeby nie przeciążać umysłów młodzieży tradycją ruchów niepodległościowych, jako że te ruchy zawsze łączyły się ze światem postępu i demokracji, taka sobie moda, żeby przytłumić blask romantyzmu polskiego, który tym się akurat spośród innych romantyzmów wyróżniał, że przeważał w nim ogromnie nurt demokratyczny. Nieporęczny był dla sanacji Mickiewicz, który wyrwał się z pęt towiańszczyzny i w zapędzie postępowym dogalopował do sformułowań socjalistycznych. Mickiewicz był nieaktualny. Mickiewicz nie miał ci gotowej koncepcji państwa, społeczeństwa, nie miał prawdziwej idei narodowej. Natomiast u Norwida dopatrywano się idei bardzo jakoby nowoczesnych, choć nie we wszystkim, ale w znacznej części przeczuwających „Ozon”. Czego mu brakło do tej nowoczesności, to uzupełniał Brzozowski.

W kołach postępowych ucierało się przekonanie, że dla demagogicznych celów reakcja fałszywie interpretuje Norwida. Sądzi się na ogół dziś jeszcze, że twórczość Norwida na tle swoich czasów stanowi trudny do rozsąpania spłot tendencji reakcyjnych i postępowych, że jednak te drugie przeważają. Naturalnie, wiele będzie u Norwida sprzeczności, chociaż nie tak wiele jak u romantyków. Sanacyjni

eseiści nie wypaczali górujących u Norwida tendencji, tylko że podawali je za prekursorskie, wyprzedzające epokę, wieszczę, prawdziwie przydatne dla narodu w naszych dopiero czasach. Dyskontowano samotność Norwida. Jakoby dla poglądów swoich był odepchnięty i nie zrozumiany. Snuło jego rodowody w dziedzinie ducha, traktując literaturę tak właśnie, jak sam Norwid traktował historię — jako dzieło odosobnionych wielkich duchów.

Ta cała napuszona nędza myśli grasowała na tle spustoszenia, dokonanego w humanistyce przez Brzozowskiego. Skwapliwie skorzystano z tego, że stare, poczciwe, ale stonkowo solidne metody badania, przejęte od Taine'a, nie mogły przegryźć tak niewyraźnego zjawiska, jak twórczość Norwida, kryjąca się poza nurtem romantyzmu polskiego, a nie pokrywająca się z pozytywizmem.

We wrzawie przedwojennej norwidzistów ginęły głosy trzeźwiejszych krytyków literackich, którzy, jak Manfred Kridi, wskazywali, że wartość Norwida w naszej kulturze zasadza się na kilkunastu utworach, ale utworach niepospolicie pięknych. Utwory te mają tym większe znaczenie, że po romantykach na dłuższy czas tylko one stanowią żywy, przejmujący dzisiejszego czytelnika dorobek, tylko one wnoszą nową, inną naturę wyobraźni, wzbogacają doświadczenie poetyckie.

Rzeczowa krytyka powinna wyświetlić podobieństwa między Norwidem a parnasistami na tle drugiego cesarstwa. Tu znalazłby się klucz do wielu nieznanych na naszym gruncie tendencji, które odkrywcy Norwida w okresie Młodej Polski opacznie ujmowali. Ale nasamprzód trzeba przywrócić Norwida jego epoce, ile że każdy pisarz jest tylko dzieckiem swojej epoki, choćby się matki wypierał, jak Norwid.

## LOS I POGLĄDY

Norwid pochodził z drobnej niezamożnej szlachty, podobnie jak Mickiewicz. Drobna szlachta polska wyławała wielu przywódców i uczestników ruchów wolnościowych, rewolucyjnych, równocześnie rodziła inteligencję zachowawczą. Drobna szlachta miała bowiem dwoisty charakter socjalny. Sytuacja ekonomiczna upośledzona, a przy tym swoboda ruchu, dostęp do oświaty — to predestynowało młodzież z tej warstwy do orientacji postępowej, ale rzesze drobnoszlacheckie, uzależnione od wieków od magnaterii, służące jej za narzędzie w rozgrywkach sejmowych i sejmikowych, stanowiły podporę sił reakcyjnych. Drobny szlachcic miał swoją fałszywą dumę. Wpatrzony w magnata, który go wspomagał, schlebiał sobie, że magnatowi zależy na jego kresce. Niejednokrotnie czuł się jego familiantem, świetność jego uważał za swoją, zwłaszcza jeśli mógł się pochwalić, że mają wspólny klejnot w rodowodzie.

Warstwa ta wydawała oficjalistów i urzędników powiatowych, inteligencję w typie tradycjonalistycznym, zachowawczą i klerykalną, odłam społeczeństwa nie najgorliwszy dla sprawy powstań narodowych, a dla radykalnych nurtów tej sprawy co najmniej niechętny. Ojciec Norwida, urzędnik carski, otrzymał świadectwo lojalności w czasie powstania listopadowego. Nie jest to wcale okoliczność ważna, bo poszczególne jabłka mogą paść daleko od jabłoni. W statystyce, którą życie przeprowadza, Norwid nie znalazł się jednak po stronie zradykalizowanej mniejszości. Burza listopadowa przewaliła się nad jego głową, kiedy był młodym chłopcem. Zjawił się w warszawskich salonach literackich w okresie stagnacji, niewiary w powodzenie przewrotów zbrojnych. W warszawskich salonach, a i później także, Norwid pozował na arystokratę. Ten snobizm, jakbyśmy powiedzieli dzisiaj, nie był wywołany doróżnymi

okolicznościami, był mitem własnym, który lata późniejsze zaprawiły goryczą. Żalosa pycha drobnego szlachcica nie wzdragała się przed tytułem „hrabiego”. Gdyby kto pisał „*vie romancée*” Norwida, miałyby pokusę dopatrzeć się predyspozycji stanowej nawet w jedynej miłości Nowida. Kochając się w niedosiężnej pani Kalergis, idealizował ją sobie jako arystokratkę feudalną. Ironia losu, a raczej fatalizm społeczny zechciał, żeby pani Kalergis doskonale radziła sobie w nowym plutokratycznym świecie na Zachodzie, a rzekomemu potomkowi Sobieskich po kądzieli wypadło przez całe prawie życie korzystać z łaski jakichś dalekich protektorów albo posłusznie tłuc kamienie.

W latach późniejszych, mieszkając w Paryżu, Norwid niejednokrotnie stwierdzał swoją przynależność do inteligencji. Był rzeczywiście inteligentem bezużytecznym albo po prostu bezrobotnym, konserwował przy tym na obcym gruncie swoje cechy drobnoszlacheckie. Roszczenia arystokratyczne przeniósł z biegiem czasu w dziedzinę ducha, co bardziej wpływało na formę jego wypowiedzi niż na treść poglądów. Zbliżenie z Krasińskim, luźne co prawda, ale jedyne na tle literackiego życia na emigracji, stanowiło nową postać dawnej konfiguracji magnata i drobnego szlachcica, który tymczasem zszedł na pozycje drobnomieszczańskie.

Hrabia Henryk był wrogiem burżuazji, która niszczyła feudalizm i wrogiem ruchów ludowych, plebejskich czy chłopskich, które w tym czasie przede wszystkim szturmowały reduły feudalizmu. Był więc reakcjonistą z powołania i tylko sprawa narodowa mogła wywoływać zamęt w jego poglądach. Okres był burzliwy: 1846, 1848, 1863, 1871. Walki o wolność narodów spletały się z ruchami rewolucyjnymi, wysuwała się nowa klasa społeczna—proletariat miejski. Na falach tych ruchów pozycja postępowych romantyków polskich wikłała się i zmieniała. Norwid zaj-

mował pozycję prawie niezmienną, nie stawał po stronie sił postępowych. W walce o zjednoczenie Włoch wystąpił czynnie jako papista. Do ruchu niepodległościowego w kraju miewał zawsze rozmaite zastrzeżenia, przejmował się losem tragicznym, nie porywała go walka. Jakoby sprzyjał Wiośnie Ludów, ale Mickiewicz był dlań zbyt rewolucyjny. Powstania 1863 r. nie pochwalał, a skoro wybuchło, uwielbiał „białych”. Na jedno reagował silnie i pięknie, na walkę o wyzwolenie Murzynów. Forma gospodarki w południowych Stanach, oparta na niewolnictwie, była tak archaiczną dla Europejczyka, że zaiste trudno było nie sprzyjać temu ruchowi. Norwid wykazał w tej sprawie szczególną pasję. Tłumaczy się to nie tylko tym, że sam w poszukiwaniu pracy zwiedził ląd amerykański i znał stosunki tamtejsze z obserwacji. System pracy niewolniczej był jaskrawym zaprzeczeniem jego ideału wolnego wyrobnika. Rzecz zastanawiająca, że nie dojrzał tego zaprzeczenia w pańszczyźnie na gruncie rodzimym. Sam zresztą pisze o Johnie Brownie, przywódcy Murzynów: „... bo ubiegnie długo, nim się buntownik tak umiarkowany narodzi światu...”

Podmuchy wolnościowe rozgrzewały nieraz i Norwida, ale wrogi lub co najmniej niechętny wszelkiemu dążeniu do zmian społecznych, zalecał modlitwę i pracę we wszystkich okolicznościach, głosił „doskonalenie się wewnętrzne”, co w życiu politycznym oznacza po prostu — uległość. Operował przy tym argumentem religijnym i moralnym, nie dorzucając argumentu tradycji, jak to robił autentyczny feodał hrabia Henryk. Ostrzegał posiadaczy, apelował do ich sumienia, podczas gdy socjaliści utopijni odwoływali się do ich rozumu.

Samotny w życiu towarzyskim i literackim, Norwid wcale nie był osamotniony w swoich poglądach społecznych i politycznych. Tak samo jak on myślało wielu uchodź-

ców polskich, pochodzących z drobnej szlachty i zmieszanych z drobnomieszczaństwem francuskim i niemieckim. Pokrewieństwo losu łączyło wytraconych z siodła uchodźców z tą warstwą francuskich drobnych przedsiębiorców i chłopów, która traciła samodzielność gospodarczą w konkurencji z rozwijającym się przemysłem, przekształcała się w rzeszę drobnych urzędników, biuralistów, inteligencji uzależnionej od nowego pana, od parweniusza, od bogacącej się burżuazji. Warstwa ta patrzyła krytycznym okiem na rozwój gospodarki burżuazyjnej, wzdychała do dawnych czasów, chętnie by widziała zahamowanie przemysłu fabrycznego, a ruchów ludowych bała się panicznie, jako że mogły zachwiać jej pozycją i tak już niewesołą. W Niemczech, gdzie przemysł kapitalistyczny z opóźnieniem rozrywał więzy feodalne, drobnomieszczaństwo, mające jeszcze charakter grodowy, z tym większym strachem patrzyło na gospodarcze panowanie burżuazji i na powstania robotnicze. Orientowało się na utrzymanie istniejącego stanu rzeczy i — na ostatecznym szczeblu życia duchowego — wydawało tę straszliwą, stęchlą, idealistyczną filozofię niemiecką, która zatruwała atmosferę umysłową nie tylko pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia. Filozofia poheglowskich szkół niemieckich, której Norwid dał do siebie szerszy dostęp niż romantycy, łączyła się z koncepcjami religijnymi, mistycznymi. Przy okazji warto sobie przypomnieć, że prawie do 1848 r. religijne było nieomal wszystko, co nie było po stronie urastającej w siłę burżuazji.

Warstwa drobnomieszczańska i drobnochłopska we Francji stosowała swoją miarkę w krytyce kapitalizmu. Marząc o dawnych czasach tęskniła do ustroju cechowego w przemyśle rękodzielniczym i do gospodarstwa patriarchalnego na wsi. Westchnienia i bezwolne narzekania tej warstwy jeszcze przed 1848 rokiem wykryształizowały się w tej formule reakcyjnej i utopijnej. Na ślady tych nastrojów wy-

rażnie naprowadza literatura polityczna tego okresu \*). Te same poglądy Norwid po raz pierwszy wyłożył w „Promethidonie” w 1857 roku, więc dosyć późno.

## FORMUŁA SPOŁECZNA

Skarżąc się we wierszach i prozie na wszechwładzę pieniądza, na produkcję fabryczną, industrializację, maszynę, wielkie fabryczne miasto, Norwid nie wnikał w istotę znie-nawidzonych form życia gospodarczego, jego krytyka nie miała żadnych prawie cech realistycznych. Zdobył się na kilka ostrych aktów potępienia („Spartakus” pomimo dwuznacznego komentarza), na kilka zastanawiających błysków ironii. Fragmentaryczne i rozproszone obserwacje Norwida porównywało się u nas z ciętą ironią Tomasza Carlyle’a, przyznając oczywiście Norwidowi szersze horyzonty. Tomasz Carlyle, polityk, konserwatysta z grupy Disraelego, pisząc pamflet na gospodarkę burżuazyjną, dawał groteskowy obraz obiegu towarowego. Hiperboliczna krytyka Carlyle’a ma długotrwałą wartość literacką. Norwidowskie szerokie horyzonty zawierają niestety bardzo mało treści. Wszelkie porównania Norwida z wielkimi krytykami świata kapitalistycznego na Zachodzie będą wypadły na jego niekorzyść, bo przybysz z kraju zacofanego gospodarczo nie przeniknął do tego świata, jak tamci. I nie mógł zdobyć, jak tamci, odpowiedniej metody i środków literackich, które znowu ci moralisci zawdzięczali postępowi nauk przyrodniczych, form artystycznych, ogólnej kultury. Na to, aby objąć ówczesny Zachód i jego historyczne konflikty, Norwid był jeszcze nazbyt sarmacki.

---

\*) Porównaj „Manifest Komunistyczny”, rozdział III, rubryka: „So-cjalizm drobnomieszczański”.

Drobny szlachcic polski, którego los złośliwy przeniósł do Francji Ludwika Filipa i Napoleona III, gdzie kapitalizm osiągnął pełnię rozkwitu i zaczął już okazywać tendencje rozkładowe, widział przed sobą:

„Konwulsje dwie i dwa obrazy:  
Zakupionego z góry nieba,  
Lub fabrycznej ekstazy  
O kęs chleba“.

Bogacący się przedsiębiorcy i robotnicy zatrudnieni w fabrykach stanowili dla Norwida, jak zresztą dla większości poetów znacznie później, jeden nierozdzielny kompleks, przykry dla oka i ducha. Zamiast dwóch sił, które weszły już ze sobą w jawną walkę w 1848 r., Norwid widział jeden zatarty obraz wrogiej, odpychającej cywilizacji miejskiej, świat nie zmierzający w żadnym kierunku, chaotyczny i bezsensowny. Przeciwstawiał się temu światu jakoby mechanicznemu, gloryfikował pracę, którą pojmował jako zaprzeczenie pracy fabrycznej. Była to praca albo na roli, albo wyrobnicza, rękodzielna, rzemieślnicza. Łączył ją z pewnym dość określonym ideałem społeczeństwa stano-wo-cechowego, opartego na zasadach moralno-chrześcijańskich. Opoką miał być „lud“, czyli chłopstwo. W ramach takiego ustroju praca miała być obowiązkiem religijnym, społecznym, narodowym.

Ideał ten był wypiękniałą reminiscencją ustroju zburzonego przez kapitalizm, może zresztą i osobistym mitem dzieciństwa spędzonego w ubogim, ale schludnym dworcu szlacheckim. Najbardziej rozbudował sobie Norwid sferę rzemieślniczą, włączając w to twórczość artystów. Stale obra-cał się w kręgu rozważań o mistrzu-rzemieślniku i artyście. Odstręczony od świata rzeczywistego, wyznaczył sobie go-dziwe miejsce w tym utopijnym świecie.

Autor „Promethidiona“ uważał lud za podstawę społeczeństwa, a mówiąc: „lud“, miał prawie zawsze na myśli



chłopów. Niestety, nigdzie nie można znaleźć u Norwida wzmianki o tak konkretnej sprawie jak pańszczyzna, która we Francji dawno zniknęła, a w Polsce w zaborze carskim utrzymywała się jeszcze, żywiąc na emigracji hrabiego Henryka. Nie wiadomo, z jakiego palca wysłali sobie norwidziści twierdzenie, jakoby autor „Częstochowskich wierszy”, jedynych bodaj w jego twórczości motywów ludowych, w których zresztą jest więcej sielanki niż charakteru chłopskiego, wkładał bardziej konkretną treść w pojęcie „ludu” niż Słowacki, a nawet bardziej niż Mickiewicz! Może to i prawda, że Słowacki nie zawsze zdawał sobie sprawę, co to za żywioł, który nazywa ludem, ale zawsze łączył go z myślą o wolności i zawsze był to straszak na hrabiego Henryka. „A tyś się zląkł, syn szlachecki!” Norwid krytykował romantyczne metody korzystania z motywów ludowych i opacznie te metody rozumiał. Wykładał alegorycznie „Balladynę”, o Alinie mówił: „Jest to właśnie że kryształ sam najczystszy tego wielkiego i bezwyrażnego pojęcia, który nazywamy słowem lud”. Ten wykład charakteryzuje stan jego pojęć. Alina będzie alegorią ludu, a lud — bodaj że alegorią czy upostaciowaniem jakiejś narodowej czy uniwersalistycznej idei. Wiele metafizycznej spekulacji można znaleźć u Norwida na temat ludowości. Nie odpowiada jej prawie żadna praktyka poety.

## POSTULAT PRACY

Naiwny czytelnik mógłby zapytać, jak się to stało, że praca, która miała być obowiązkiem społecznym w wymarzonej ustroju, stawała się synonimem posłuszeństwa i pokory w nienawistnym Norwidowi świecie rzeczywistym? Tu pozorną niekonsekwencją przypomina tylko, że nienawiść Norwida, wolna od romantycznego buntu, układa się w granicach uległości. U Norwida można zresztą znaleźć

regulator, który uzgadnia świat marzeń z rzeczywistością: ten regulator to historiozofia Norwida, religijna, zresztą nieoryginalna, która nie liczy się z kategoriami ekonomicznymi i społecznymi, a pozwala mu rozumować tak, jakby jego świat utopijny współistniał z wrogą rzeczywistością, jakby był jej podszewką. Cała współczesna Norwidowi epoka z burzliwymi ruchami społecznymi zmieniała się w niedorzeczne jatki, w których człowiek ginął „prawie przypadkowo”, jak ów bohater „Quidama” w upadającym Rzymie, jedynie praca odkupicielska coś jeszcze znaczyła wobec Boga, praca w pokorze ducha. W tej mistycznej formie wyrażała się ostatecznie zachowawczość tego odłamu drobno mieszczaństwa, który patrzył z przerażeniem na burzliwe ruchy społeczne.

Zdawałoby się na pozór, że tak szlachetny i cenny ideał pracy, przenikający tyle utworów Norwida, powinien odegrać w naszej kulturze rolę postępową. W istocie zaciążył dwuznacznie na wszystkich poetach, którzy w okresie międzywojennym szukali u Norwida oparcia czy drogowskazu w tej materii.

W pierwszych latach niepodległości, kiedy drobnomieszczańska inteligencja podlegała silnym prądom demokratycznym, wśród młodych poetów nie było ani jednego miłośnika Norwida. W szczególności nikt nie przejmował się jego postulatem pracy, chociaż poeci szukający sobie miejsca w społeczeństwie, manifestowali swoją solidarność ze światem pracy, lubili powtarzać, że i poezja jest rzemiosłem, mówili o rzemiośle poetyckim. Sentencje Norwidowskie leżały tak blisko, a jednak odgradzała od nich przepaść. Dopiero po kilku latach dziwnym doprawdy trafem, bo w tym samym czasie, kiedy sanacja rozpoczęła swój „wyścig pracy”, zaczęto sięgać do Norwida. Poeci pochodzący ze środowiska pół-proletariackiego szukali u Norwida wskazówki, jak mają swoją pracę poetycką pojmować i jak kształtować materiał. Nie było wypadku, aby stu-

dia nad Norwidem nie działały hamująco na ich tendencje postępowe. Działo się z nimi to samo, co dzieje się u samego Norwida. Postulat pracy oddalał ich od rzeczywistego, współczesnego świata pracy. Pośredniczył w przejściu do ugodowego bezwładu albo wręcz stawał się pomostem do solidaryzmu społecznego, który sanacja i wszelkie grupy faszyzujące propagowały pod skrzydłami obszarników i karteli.

Może w innej sytuacji historycznej, w prawdziwie demokratycznej Polsce ten postulat pracy działałby inaczej, w duchu postępowym? Idą dni, kiedy naród cały musi zakasać rękawy, aby odbudować państwo. Praca solidarna i poparta poczuciem obowiązku moralnego, będzie dalszym rozdziałem walki o niepodległość \*). Co więc można wyłuskać z Norwidowskiego postulatu pracy, który ma przecież tak wybitnie etyczny charakter?

Ten postulat jest na wskroś przesiąknięty pokorą. Nie ma w nim żadnej nuty wolności społecznej. Wyłuskać z niego można martwe, pięcioliterowe słowo.

## M A S K A R A D A

Ustrój cechowy w przemyśle rękodzielniczym i gospodarstwo patriarchalne na wsi — ta formuła drobnomieszczañstwa niszczonego przez nowoczesny kapitalizm, powtarzała się niejednokrotnie w prądach społecznych i estetycznych. Przed pierwszą wojną światową odzywała się w utworach dekadentów; rozczarowany do demokracji, Gabriel D'Annunzio w 1919 roku, stając się rzecznikiem imperializmu włoskiego w jugosłowiańskiej Riecie, założył tam republikę cechowo-stanową, poprzebierał nawet rzemieślników w malownicze stroje. Błazeńska maskarada

---

\*) Essay ten, z wyjątkiem ostatniego rozdziału, pisany był w 1944 r.

uświetniała maskaradę polityczną. D'Annunzio głosił solidaryzm społeczny, harmonijną pracę wszystkich stanów, tworzył pierwociny ustroju korporacyjnego. Oszukiwał elementy drobnochłopskie i drobnomieszczańskie ich własną, przestarzałą historycznie formułą, po to, aby Rieka pracowała dla imperialistów włoskich. Wkrótce potem zaczął się klarować faszyzm włoski...

Maskarada polityczna była nieodzownym wybiegiem faszystów, zwłaszcza w okresie dochodzenia do władzy. Formuła zmieniała się zależnie od układu gospodarczego kraju, dyktatura wielkiego kapitału i obszarnictwa, szukając oparcia w elementach chłopskich, w rozgoryczonych warstwach drobnomieszczańskich, w zropaczonych masach bezrobotnych, podawała się za ich obrońcę przed kapitalizmem.

Popierana przez faszyzm włoski reakcja dolfussowska w Austrii uprawiała maskaradę religijno-cechową, stanowo-patriarchalną, zanim pochłonął ją mocniejszy, jeszcze bardziej zwyrodniały faszyzm hitlerowski.

Podobną maskaradą cechowo-stanową reformatorzy z ONR i „Ozonu” ludzili drobnomieszczaństwo i masy bezrobotnych, starali się przyciągnąć elementy chłopskie. Głosili solidaryzm jako wielką ideę narodową — dla dobra obszarników, trustów i karteli.

„Ozon” miał swoją kuźnię ideową. Z dawnej poręki Brzozowskiego brano na kowadło Norwida. Autor „Promethidiona” awansował na prekursora, stał się aktualny. Wyumną propagandą takiej aktualności była książka „O Norwidzie” wydana w roku 1937. Wcale nie fałszowano podstawowych idei społecznych Norwida. Tyle że wykładano je na powierzchnię współczesnego życia. Oto jak brzmiały argumenty: „Przewaliła się potęga burżuazji kapitału (sic!). Odsunięte tedy na peryferie historii drobnomieszczaństwo przechodzi teraz w swojej kolejności dziejowej do głosu (sic!). Tworzy ad hoc własną tradycję... Dzisiejsze drobne

mieszczństwo jako zwycięskie w układzie aktywnych działających sił dziejowych (sic!)...“

To chyba wystarczy. Jakież to ono było zwycięskie: ubożające, wyniszczone przez kartele, spychane na dno bezrobocia... Reakjoniści wmawiali w drobnomieszczństwo ponurą brednię, że to ono zwycięża, aby zorganizować je dla swoich celów, dla zduszenia sił demokracji.

Utopijne formuły społeczne służyły im do maskarady.

### DNO AKTUALNOŚCI W CZORAJSZYCH

Cyprian Norwid w swoich poglądach społecznych nie szedł za postępem swoich czasów, ale doprawdy nie zawinił, że w kilkadziesiąt lat później niektóre jego poglądy stały się formułą przeznaczoną przez reakcję na użytek — bezrobotnych. I znowu straszliwa ironia czy nieubłagana konsekwencja historii... Bo on jeden z pierwszych wiedział, co to jest bezrobocie. W poszukiwaniu pracy jeździł aż do Ameryki. Wyłączony z gospodarczego ogniw produkcji, nieprzydatny i bezużyteczny, stworzył sobie religijny ideał pracy. A tymczasem pod górną warstwą jego pojęć religijnych, moralnych, obyczajowych gromadziły się już zagadkowe idee; rola przypadku, ironia koincydencji, mijanie się z losem, bezładność świata, bezdziejowość! Brał je po swojemu, zaprzeczał im, uśmierzał je systemem swoich poglądów. Były to pierwsze odbicia w świecie idei, pierwsze refleksy — postępującego rozkładu bezplanowej gospodarki, które przekwitający kapitalizm francuski w przededniu Komuny kładł na pismach bezrobotnego poety polskiego. Pod tym względem Norwid był już niejako prekursorem okresu wielkich kryzysów i bezrobocia, i wreszcie może nic w tym dziwnego, że poeci tego okresu, osaczeni ideami chaosu, przypadkowości, bezsensu, szukali

sensu, konieczności, porządku — u tego, który znalazł ratunek tylko w mistycznej interpretacji świata.

Współczesna demokracja szuka wyjścia praktycznego poza stosunki gospodarcze, na których tle wytwarzały się i kursowały te idee. Na tej drodze poeci nie spotkają się z Norwidem.

## TYP WYOBRAŹNI POETYCKIEJ

Poezja Norwida stanowi odosobniony w naszej literaturze XIX w. typ wyobraźni. Obrazy przyrody nie odgrywają u Norwida takiej roli, jak w liryce romantyków. Podstawowy materiał jego wyobraźni pochodzi z wytworów kultury — produkcji rzemieślniczej i sztuki, jak również z elementów kultury obyczajowej, obserwowanych lub postulowanych norm zachowania się człowieka w życiu codziennym, rodzinnym, towarzyskim. Krytycy i poeci zwrócili szczególną uwagę na te elementy nasycające poezję Norwida. Nie wystarczy jednak mówić ogólnikowo o elementach kultury, należy określić ich charakter, zakres historyczny. Wyobraźnię poetycką Norwida nasycy kultura przedkapitalistyczna, przeciwstawna obserwowanym przez niego na Zachodzie społecznym formom produkcji fabrycznej, a więc drobnotowarowa kultura rękodzieła i rzemiosła, artystyczna kultura starożytności, średniowiecza, Renesansu. Stanowi to wyobrażeniowy wykładnik jego ideału rzemieślnika artysty, zresztą całej ideologii społecznej Norwida, gloryfikującej godność obyczajów patriarchalnych.

Próby objaśnienia typu wyobraźni Norwida tą jakoby okolicznością, że Norwid, przebiegając te same kraje, co inni emigranci polscy, Niemcy, Włochy i Francję, bardziej niż inni pogrążył się w atmosferze wiekowego dziedzictwa kultury, właściwie nic nie objaśniają. Atmosfera obfitych zasobów sztuki starożytnej, średniowiecznej i renesanso-

wej, którą istotnie może znaleźć na Zachodzie ten, kto jej szuka, sama przez się nie wyznacza jeszcze typu wyobraźni poetyckiej. Romantycy francuscy, tak samo jak i nasi, nie reprezentują tego typu wyobraźni ani w ogóle adoracji dla twórców kultury. Upodobania te zjawiają się dopiero u parnasistów i zresztą rozciągają się u nich na wszystkie znane w ich dobie kultury egzotyczne — egipską, fenicką, chińską. A więc to nabożeństwo nie pochodzi z jakiejś naturalnej miejscowej atmosfery, jak się wydaje naiwnym wielbicielom „kulturalnego Zachodu“, ale z innych zupełnie źródeł.

Wyobraźnia romantyków chętnie odwoływała się do przyrody. Przyroda i człowiek, człowiek pierwotny, niezbrukany cywilizacją kapitalistyczną, byli dla nich mityczną parą bliźniąt. Romantycy przechowywali pochodzącą jeszcze z czasów Jana Jakuba Rousseau wiarę w dobroć i szlachetność natury ludzkiej. Parnasiści stracili tę wiarę, odstąpiła ich nowa faza walk społecznych, w których wystąpiła już na arenę uformowana klasa robotnicza. Człowiek stał się zakałą przyrody, przeciwstawiali naturze ludzkiej obrazy wyniosłej i wolnej od człowieka przyrody. W tej samej intencji wynosili na piedestał twory kultury przedkapitalistycznej. Parnasiści nie gardzili przyrodą — gardzili współczesnym sobie społeczeństwem mieszczańskim, nie mając sił ani chęci do buntu.

Przeciwstawianie dwóch typów wyobraźni poetyckiej według podziału na przyrodę i twory kultury zaciera istotną, historyczną antynomię, z której zrodziła się orientacja parnasistów. Wciągnięcie do wyobraźni poetyckiej twórców kultury, ściślej mówiąc — kultury starożytnej, rękodzielniczej, rzemieślniczej, było repliką na współczesność kapitalistyczną, ale taką repliką, która odcina się od buntu. Godząc się na warunki społeczne i ustrój, w których żyli, parnasiści nie godzili się na tryb życia nieodzowny w tych warunkach, na nikczemność, jałowość, nudę mieszczańskie-

go bytu. W wyniosłej pogardzie dla współczesnego świata doskonale mieściła się niezdolność do buntu, do przymierza z ruchami postępowymi, które według pojęć ówczesnych działały w imię pierwotnej natury ludzkiej. To było wspólne parnastom i Norwidowi, z tą jednak różnicą, że Norwid w swojej pogardzie dla współczesnego świata nie dochodził do tego uogólnienia co parnasiści, nie rozciągał jej na naturę ludzką, i zresztą od tej koncepcji pierwotnej natury ludzkiej, która tak zaważyła na życiu umysłowym Francji, Norwid był wolny. Wytwory kultury rękodzielniczej i rzemieślniczej, nasycające wyobraźnię poetycką Norwida, łączyły się z treścią pozytywną jego idei społecznych, z ideałem patriarchalnych norm obyczajowych. Ten kult obyczaju i obejścia jest pochodzenia rodzimego, ma zachowawcze zabarwienie drobnoszlacheckie. Norwid przeciwstawia kapitalistycznej cywilizacji wizję patriarchalnej sielanki, „kraj, gdzie kruszynę chleba...”. Nie dlatego żeby chciał przeciwstawić Polskę Zachodowi, ale dlatego że stosując w krytyce kapitalizmu tę samą miarę, co dystansowane warstwy drobnomieszczańskie i drobnochłopskie we Francji, łatwiej rzutuje swój mit społeczny i obyczajowy na zacofany gospodarczo kraj rodzinny, na Polskę „przemienionych kołodziejów”.

Słyszysz się nieraz opinię, że bez względu na swoją ideologię poezja Norwida ma szczególną i aktualną dla nas wartość humanistyczną, jako że jest nasycona bytem człowieka, jego pracą, wytworami kultury ludzkiej, etyką i estetyką życia. Są to złudne i opaczne abstrakcje. W wyobraźni poetyckiej Norwida mamy określony byt patriarchalny, określoną pracę w ogniwie drobnotowarowym, określone wytwory kultury, etykę wyidealizowanych obyczajów drobnoszlacheckich, estetykę życia w odosobnionej gospodarce, określony kodeks godności stanowej. Te treści humanistyczne są tak ograniczone historycznie i ideowo, że bliż-

sze obcowanie z Norwidem działa uwsteczniająco na wyobraźnię.

Pozostaje jeszcze kwestia, czy twory kultury, jako materiał wyobraźni poetyckiej, mają jakąkolwiek wyższość nad innym materiałem i szczególną wartość humanistyczną — kwestia stawiana lekkomyślnie, bo znowu nie można w ten sposób abstrahować. Można oceniać tylko konkretne przykłady poezji, a te nam mówią o ciężeniu wyobraźni do określonych tworów kultury: starożytnych, rękodzielniczych, drobnotowarowych. Parnasiści francuscy, akmeiści rosyjscy, rozmaici neoklasycy i wreszcie jałowa poezja Pawła Valéry, w której nawet przyroda nabiera cech starożytnej kultury — nie stanowią najbardziej humanistycznych typów poezji. To chyba jasne.

## ŹRÓDŁA WSPÓŁCZESNEJ POEZJI WE FRANCJI

### 1

Termin: symbolizm, jako nazwa pewnej orientacji artystycznej, zjawił się w 1889 z prawem działania wstecz. Pod tę nazwę podciągano właściwie wszystkich poetów, od czasów Baudelaire'a, którzy odwrócili się od statystycznej opisowości parnasistów i gardzili sentymentalizmem w stylu François Coppée. Rozkwit symbolizmu w praktyce i teorii przypadł na ostatnie dwudziestolecie wieku, ale środki poetyckie symbolistów przepłynęły od lat następnych, odnawiały się u wielu współczesnych mimo zmienionej treści i całkiem innego języka. W późniejszych czasach wytworzyło się złudzenie, jakoby starszeństwo historyczne należało przyznać estetyce symbolistów, od której miał się oderwać system środków poetyckich, aby powędrować dalej prawem autonomicznego rozwoju. Tymczasem Rimbaud czy Verlaine, czy Tristan Corbière, pierwsi roznosiciele tych środków poetyckich, nie znali estetyki, która uformowała się w czasach Stefana Mallarmé. Przy głębszym wejrzeniu okaże się, że podobnie jak w dziejach kultów religijnych rytuały zmieniały się rzadziej od mitów, tak i środki poetyckie symbolizmu przeżyły kilka poglądów estetycznych, podlegały wprawdzie ich wpływowi, ulegały modyfikacjom, ale żywotniejsze czy bardziej uparte, zasłużyły na to, aby je traktować jako decydującą charakterystykę tej orientacji artystycznej.

Mistrz symbolistów Mallarmé na ankietę, co to jest poezja, odpowiedział: „Poezja wyraża w języku ludzkim, sprowadzonym do swego istotnego rytmu, tajemniczy sens naszego bytu”. Dla współczesnych mu poetów te słowa były pełne sensu, który nam, niestety, przecieka przez palce. Inni symboliści tych czasów twierdzili, że poezja obcuje z absolutem. Co ma z tym począć czytelnik nie wierzący w tajemniczy sens naszego bytu ani w absolut? Człowiek religijny mógłby powiedzieć, że nędzna to zagadka bytu, która się kończy wraz ze śmiercią.

Poglądy symbolistów pochodziły z idealistycznej filozofii niemieckiej, która nie oglądała się zbyt na rozwój nauk. W ówczesnym stanie pojęć poza granicami poznania naukowego można było swobodnie mówić o możliwości jeszcze innego poznania, które niekoniecznie musiało mieć charakter religijny. Wiara w absolut wyręczała raczej religię, dobrodusznie wypieraną ze sfer inteligencji mieszczańskiej postępami nauk przyrodniczych. Nie powoływano się wcale na intuicję, to pojęcie nie zdążyło jeszcze wtargnąć do języka filozofii. Nie rozgłaszano na rogach ulic, że rozum ludzki jest przestarzałym mechanizmem. Choć estetyka symbolistów rozpadła się w naszym stuleciu, to jednak szczątki wiary w poznanie estetyczne, łącząc się z późniejszymi wpływami filozofii antyracjonalistycznych albo też z psychoanalizą, zasiłały pretensje poetów do niesienia objawień o naturze świata lub człowieka. Na szczęście te pretensje nie decydują o urodzie poezji.

Poglądy wygłaszane przez poetów w znacznie mniejszym stopniu odpowiadają ich praktyce, niż to się zwykle przypuszcza, dlatego też wiele kłótni ozdabiających życie literackie rozmija się z utworami poetyckimi, a przecież utwory stanowią decydujące i trwałe fakty kulturalne. Nawet już uprzedzony czytelnik nie znajdzie u Stefana Mallarmé w „Popołudniu fauna”, w „Wachlarzu panny

Mallarmé" ani nawet w słynnym sonecie o łabędziu nic, co by świadczyło o wierze autora w jakowąś tajemnicę naszego bytu. Według innych, łagodniejszych określeń, symboliści mieli traktować język poezji, zwłaszcza obrazowanie, jako symbol przeżyć wewnętrznych. Czy można odnieść to do Stefana Mallarmé i wielu innych poetów tej szkoły? Czy można określić w ten sposób Saint-Pol-Roux? Wydaje się to równie wątpliwe jak sens obiektywnej samego określenia, a tymczasem podobieństwo środków poetyckich, chociaż trudno je wyłożyć, uderza każdego czytelnika, który dłużej obcuje z poezją.

To jedno jest pewne, że symboliści unikali opisu. Bez względu na to, czy temat leżał bliżej świata przedmiotowego, czy bliżej sfery uczuć ludzkich, w poezji ich górowała tendencja do przedstawiania tematu w aluzjach. Coraz bardziej rozluźniała się więź między ośrodkiem tematycznym a obrazem poetyckim, porównaniem czy metaforą; w czasach Stefana Mallarmé redukowało to plastykę i konkretność obrazu; wywoływało mgiełkę, łączyło się ze skłonnością do umuzykalniania wiersza.

Aluzje Stefana Mallarmé zmuszają myśl czytelnika do pracy. Mimo wszystko ośrodkiem tematu jest tu faun, wachlarz czy łabędź. Poeta nakłada czytelnikowi opaskę na oczy, każe mu obmacywać meble i odgadnąć wygląd pokoju. Maeterlinck wprowadza czytelnika do ciemnicy, przywodzi mu na pamięć baśnie o prześladowanych księżniczkach, liczy tylko na mgliste reminiscencje w umyśle czytelnika, jedynym bodaj jego tematem jest niepokój wewnętrzny i lęk śmierci. Postępowanie Stefana Mallarmé okazało się praktyczniejsze.

W tym samym czasie zjawiał się słoń w składzie porcelany, Saint-Pol-Roux. U tego poety obrazowanie aż do przesady brutalne i natarczywe, usamodzielnione metafory oplatały temat przepychem ornamentyki. Symbolizm w tym wydaniu nakładał się na statyczną opisowość parnasistów.

U późniejszych poetów, jak Anna de Noailles czy Francis Jammes, środki szkoły symbolicznej rozcieńczyły się w bezpośrednim opisie. Zmienił się w ciągu lat materiał służący do aluzji. Jules Superville, którego twórczość rozwinęła się w latach międzywojennych, nie stroni od tych środków, ale mówi językiem anatomii, botaniki, astronomii, filozofii, mieszając to po swojemu. Paul Valéry, który ograniczył się prawie wyłącznie do wyobrażeń antycznego świata, doprowadził w swojej poezji aluzję do kanonu. Valéry głosił estetykę, którą nazywają niekiedy neosymboliczną. Twierdził, że język poezji ma z natury swojej różnić się od mowy zwykłej, że ma być mową inną, przenośną. Oto więc główna cecha środków poetyckich, podpatrzona u symbolistów, przemieniła się z kolei w podstawę nowej estetyki, która jak każda inna, stara się zlekceważyć nieprzychylnie sobie zjawiska poetyckie. Czeka ją nieuchronnie taki sam los, jaki spotkał jej poprzedniczki. Wartość utworów, popieranych tą estetyką, czas oceni jak zwykle, niezależnie od subiektywnych pojęć, które im towarzyszyły.

## 2

Ostatnie dwudziestolecie ubiegłego wieku było w życiu gospodarczym i społecznym Francji okresem względnej stabilizacji. Podboje kolonialne podniosły stopę życia metropolii. Zaczęła się wytwarzać warstwa arystokracji robotniczej. Równocześnie po roku 1871 zamarała taktyka rewolucyjna. Mieszczanin zmieniał się w rentiera, inteligencja artystyczna trybem swojego życia, obyczajami, świadomością wrastała w stateczne mieszczaństwo. Właściwy cyganerii duch przekory i buntu chronił się wyłącznie w piosence kabaretowej, gdzie w typie apasza i innych postaci lumpenproletariackich znalazł ostatecznie swojego bohatera.

Tymczasem kończył się pierwszy pokojowy podział terenów kolonialnych. Ekspansja francuska w Afryce miała się natknąć w 1898 na Anglików pod Faszodą. Podboje kolonialne wyłoniły dla kapitalizmu nowe zadania: trzeba było zorganizować eksploatację surowców zamorskich, podciągnąć i przystosować przemysł francuski do tych zadań, a potem, w następnej z kolei fazie polityki imperialistycznej, przerzucać środki produkcji na teren tańszej robocizny, do kolonii i krajów podległych sferom wpływów mocarstwowych. To wszystko mogła wykonać tylko nowoczesna organizacja kapitału, przemysłowo-bankowa, finansowa. Francja od dawna była krajem bankierów, ale ich rola w przemyśle zmieniła się i wzrosła tak samo, jak w innych mocarstwach. Wraz z nowoczesną organizacją kapitału i konkurencją imperialistyczną zaczęły się wyłaniać nowe koncepcje nacjonalistyczne. Rozkwit imperium miał jakoby usunąć bólczki socjalne, głoszono solidaryzm społeczny, zgodną współpracę wszystkich klas dla dobra imperium, przedstawiano to jako wielkie zadanie narodowe. W porównaniu z późniejszymi oszustwami faszyzmu były to jeszcze kłamstwa łagodne i umiarkowane.

W życiu umysłowym występowały na powierzchni pierwsze fale nowej myśli nacjonalistycznej. Zjawił się w publicystyce i literaturze „duch łaciński”, idea dotąd nieznaną. Próbowano i w pensjonacie muz założyć „szkołę łacińską”. Program nauczania obejmował Rzym starożytny i renesans francuski, trzecie wcielenie ducha łacińskiego miało się odbyć w XX stuleciu.

Czytając po latach cyzelowane na modłę klasyczną stance Moréasa, trudno odgadnąć, że ten styl poetycki początków naszego stulecia powstał w określonym nastroju politycznym. Tym trudniej, że Moréas żłobił w marmurze wcale nie te motywy uczuciowe, które chciałby dyktować poezji młody nacjonalizm starczego kapitalizmu, więc zamiast poczucia spokoju, siły i pewności zastygało w po-

zie klasycznej poczucie osamotnienia, smutek pogrobowca, zgryzota życia miejskiego, słowem, te same motywy, które skrywały się w mgławicy u wielu symbolistów. Łatwiej o zmianę stylu niż treści uczuciowej, zwłaszcza kiedy styl jest imitacją.

Nawroty do pojęć klasycznych, naśladowanie monumentalnego stylu dawało w ciągu XIX wieku imitację co raz to węższej treści. Nie pierwszy bowiem raz nakładano na sztukę maskę antyczną. Działo się to samo w latach Wielkiej Rewolucji i Dyrektoriatu, kiedy młoda burżuazja, chwytając władzę, drapowała się w cnoty starożymskie i przybierała gest pomnikowy. Powtórzyło się to w gorszym wydaniu za Napoleona III, który podbijał kolonie i budował Imperium. Parnasiści, wcale nie przekonani do cesarstwa, robili jednak styl cesarski: zainteresowania krajami egzotycznymi, archeologią i światem starożytnym zbiegły się z ich stoicyzmem. Statyka, ten artystyczny odpowiednik stateczności, kusiła warstwy panujące, ilekroć łudziły siebie i świat, że zapewnią mu równowagę. Na gwałt budowane imperium nie lubi się legitymować inną sztuką jak monumentalną. W latach, kiedy wzrastała rywalizacja imperialistyczna, zaczęto okładać bramy czynszowych domów sztucznym marmurem o karyjskim żyłowaniu, imitowano rzymskie wodotryski w przedsionkach music-hallów. Kariatydy miały wyrażać spokój i potęgę. W poezji równowaga moralna, której wcale nie było, miała się wesprzeć na ornamentyce klasycznej. Równowagę moralną zastępował chłód. Dobroduszny mieszczanin nazywał to klasycznym kaprysem moderny. Była to rzeczywiście moda sezonowa, bo wkrótce potem treść i forma miała się przedziwnie powikłać, ale te same maniere klasyczne aż do drugiej wojny wciąż się zjawiały w poezji, zbyt tanim kosztem pretendując do równowagi, gdy tymczasem życie wewnętrzne narodów kołysało się coraz gwałtowniej.

W powieści „Jean Barois” wydanej w 1913 Martin du Gard dał obraz życia umysłowego dreyfusardów, mieszczkańskich radykałów francuskich. W kilka lat po rozgrywce, w której odparto zamach na republikę parlamentarną, garstka wiernych dreyfusardów schodzi się rozgoryczona: życie ocalonej demokracji nie potoczyło się po ich myśli. Jean Barois, dla którego najważniejszym przeżyciem duchowym była utrata wiary dzieciństwa, głosi poglądy wolnomyślicielskie w ośrodkach robotniczych, a kiedy po dłuższej przerwie styka się z nową młodzieżą uniwersytecką, staje zdumiony: argumenty wolnomyślicielskie nie trafiają do tych ludzi. Prawda naukowa jest dla nich równie niesprawdzalna jak objawienie religijne. Prawda stała się kwestią wyboru. Wybierają religię, bo to uwalnia ich życie duchowe od wielu konfliktów. Porzucona wiara dzieciństwa czeka na powrót marnotrawnego syna Jeana Barois.

W rozgrywce rozpętanej dokoła sprawy Dreyfusa radykałowie mieszczańscy sprzymierzeni z ruchem socjalistycznym odnieśli zwycięstwo nad siłami, za którymi niepostrzeżenie stanął kapitał finansowy. Zdyskontowano ten sukces za pół darmo, tyle że oddzielono kościół od państwa. Nie udaremniło to kartelizacji przemysłu, zrastania się kapitału przemysłowego z bankowym. Nie mogło to zapobiec wstrząsom gospodarczym i na przemian wzmagaaniu się walki klasowej. Żarliwy dreyfusard Charles Peguy szybko rozczarował się do demokracji parlamentarnej. Religia, zwolniona z odpowiedzialności za niepokojący obrót życia świeckiego, zdobywała sobie awanse w rozczarowanych sferach intelektualnych.

Materializm radykałów, żywiołowy i mechaniczny, tradycja racjonalizmu wolteriańskiego, cała aparatura myśli, którą reprezentowali dreyfusardzi, nie była przystosowana

do odparcia nowych ataków na kompetencję nauki, na wartość inteligencji ludzkiej. Na widnokręgu filozofii wschodził pragmatyzm, konwencjonalizm, wreszcie najbardziej jadowity witalizm Bergsona. Zarysowała się seria kryzysów w naukach ścisłych, nad biologią zawisło pesymistyczne *ignorabimus*. Rozum ludzki przedstawiano już jako przestarzały mechanizm z XIX wieku. Wszystko było trudne do pojęcia, promieniowanie radu, inteligencja pszczoł, pochodzenie pierwotniaka, zagadka eteru kosmicznego, robotnicy i bankierzy, świat, który się zmieniał. Świat wyglądał coraz to chaotyczniej, filozofia tłumaczyła, że świat jest nie do pojęcia. Do sfer intelektualnych złobił sobie drogę prąd, który przybrał nazwę odrodzenia katolickiego. W późniejszym okresie, międzywojennym, w latach jeszcze potężniejszych wstrząsów życia społecznego i nowych kryzysów w nauce, w obliczu faszystowskiego zniszczenia, prąd ten miał znaleźć najponętniejszy dla artystów wyraz w neotomizmie Maritaina.

Od początku stulecia życie literackie zaczęło notować fakty nawracania się poetów na katolicyzm. W ogólny prąd mogły się wlewać i motywy życia osobistego, ale to już należy do anegdot, a nie do zjawisk artystycznych. Nawróceni poeci przeważnie zresztą urodzili się w wierze katolickiej. Wiek ubiegły takiej konwersji nie znał. Verlaine nie nawrócił się podczas pobytu w więzieniu, tylko silniej przywiązał się do wiary. Dla Baudelaire'a katolicyzm był składnikiem kultury własnej i społeczeństwa, z którym się kłócił. Poeci ubiegłego wieku bluźnili w porywach buntu, nawracać się nie mieli na co, religia była wciąż zawarta w ich pojęciach o świecie. W tym zresztą stanie wyobrażenia religijne przeszły i do pospolitej produkcji poetyckiej w późniejszych czasach. W twórczości Francis Jammesa wiara miała już charakter konwersji, powrót do religii wiązał się z tradycjami bytu wiejskiego, z ucieczką od konfliktów rozgrywających się w nowoczes-

nej metropolii. Najwcześniej nawrócony, bo jeszcze w 1886, później długoletni urzędnik służby dyplomatycznej — Claudel twierdził, że do konwersji pchnął go chaos Rimbauda. *Se non è vero è ben trovato*. Rimbaud, który uświęcił „nieporządek swojego umysłu“, stawał się coraz bliższy poetom nowego stulecia. W przedmowie do dzieł Rimbauda Claudel pisze: „Artur Rimbaud był mistykiem w stanie dzikim“. Słowa te z pewnością bardziej charakteryzują Claudela niż Rimbauda. Mistyka budowała swoją arkadę nad piekłem chaosu niezależnie od tamtej, jakoby klasycznej.

4

Stabilizacja oparta na stosunkach gospodarczych z okresu podboju kolonii i surowcowej eksploatacji terenów zamorskich zachwiała się u progu stulecia. Po pierwszym, wielkim jak na ówczesne pojęcia kryzysie 1899 roku miały się co kilka lat powielać bankructwa, skoki akcji, afery giełdowe, zatrata oszczędności ciułacza. Stateczny kapitał przemysłowy nie wytrzymał skoków gospodarczych i zmian technicznych, awanturniczy kapitał finansowy rozszczepiał sfery przemysłowe na grupy, z których jedne wzrastały w monopolistyczną gospodarke, inne marniały.

Rozszerzyła się wprawdzie beczynna warstwa rentierów, ale równomierny los mieszczański ustąpił miejsca koniunkturom, pomyślność zaczęto liczyć na sezony. Rentier zapuszczający wędkę w spokojną rzekę nie myślał już o wieczności, mówił sobie szeptem, że nic pod słońcem trwałego. Nie wiadomo, co będzie jutro — mówiła afera panamska. W mieszczańskich domach zdobionych rzymskimi kolumnkami nie odradzały się antyczne cnoty republikańskie, ze starożytności przeniknąć mogły co najwyżej epikurejskie dewizy Horacego: korzystaj z dnia, jak naj-

mniej ufając w przyszłość. Metropolia zmieniła się przecież w pracowity żołądek kolonii.

Zmiany pojęć odbijały się w lustrze poezji. Rozpadały się rzeczy wieczne: dusza i bezwzględna norma moralna. Zjawilo się szczęście jednej godziny i śmierć brutalnie strząsnęła z siebie mgiełkę dawnych symbolistów. W lusterku Anny de Noailles szczęście tańczyło ze śmiercią. Wiersze Anny de Noailles wielbiły młodość, słodycz życia, gorąco żył, bujność natury i równocześnie syciły się myślą o śmierci, po której czeka nas tylko zbutwienie i rozpad materii. Ludzi nie wierzących w życie pozagrobowe Francja miała od lat wielu nawet w sferach posiadaczy, tylko że nikt nie karmił poezji tą pospolitą niewiarą. Dreyfusardzki racjonalizm zszedł się z propagandą konsumpcji. Pod osłoną racjonalizmu przeznaczenie grup społecznych, które zawsze wytwarza w sztuce obraz losu indywidualnego, goniło za przelotną godziną szczęścia i brutalnym widmem rozpadu nie po śmierci, ale za życia.

Propaganda wzmożonej konsumpcji, zwana w stosunkach handlowych reklamą, zwalczała konserwatywne nawyki mieszczaństwa. Służyły jej wynalazki wielkie i małe, motor spalinowy i cuda toalety. Konsumpcja wyznaczała kierunek zmianom obyczajów. Auto zaczęło wypierać powóz, ekspresy zapraszały na Riwierę, statki luksusowe woziły szczura lądowego na wyspy. Rozwinęła się turystyka, najdoskonalsza forma konsumpcji. Podróże stały się obowiązkiem i potrzebą nawet drobnej burżuazji. Synowie zawstydzali ojców rozrzutnością, potrzeby ich wzrastały, oszczędności, i tak niepewne, kurczyły się, podnieta i zaspokajanie zmysłów zmieniło się w sens życia. Jakież były jeszcze tajemnice bytu? Konsumpcja wtargnęła do sztuki jako nowa wartość: sycenie zmysłów, upajanie się żywiołem życia.

Sensualizm Anny de Noailles należał jeszcze do wczesnej, umiarkowanej formacji, miał wyraz bezpośredni, sam się określał. Poetka gorszyła matki, odgadywała myśli córerek, publiczność ją czytała. Inni poeci stawali się niewyraźni, nieuchwytni. Świat realny i kontemplacja świata, wartości moralne i umysłowe, wszystko zmieniło się w pokarmy, niebieskie albo ziemskie, ale zawsze pokarmy, umysł przejmował rozkoszne funkcje żołądka. W 1908 Valéry Larbaud puścił w podróż po Europie fikcyjną postać amerykańskiego multimiliardera Barnabootha. Międzynarodowe związki wielkiego kapitału otrzymały swoją postać literacką, kosmopolitę z restauracyjnego wagonu, humanistę z okien ekspresu. Barnabooth w swoich wierszach korzył się, że jest bogaty, skarżył się na ssącą go pustkę wewnętrzną, chciałby coś przeżyć naprawdę, choćby upodlenie, ale chciwie sycił się obrazami wszystkich cywilizacji i biadał, że dorobek jego wrażliwości zejdzie z nim razem do grobu. Nie wiedział tylko, czy wspaniałość pochłanianego świata gra w jego duszy, czy burczy mu w brzuchu.

Sensualizm multimiliardera przeniknął całą atmosferę literacką, znalazł oddźwięk w nowej i na nowo buntowniczej inteligencji drobnomieszczańskiej. Bumerang rzucony z lux-ekspresu wrócił na Montmartre, między ostatnią cyganerię. Podjęto go z dziwnym okrzykiem: „Niech żyje Rimbaud!”

Przed piekłem Rimbauda uciekało wielu, jedni do katolicyzmu, inni (grupa „Abbaye”) próbowali leczyć się altruizmem, inni wreszcie („fantaziści”) przyprawiali styl sentymentalnej liryki bobkowym liściem ironii. Ktoś musiał przecież zejść do piekieł.

Rozbudzone zainteresowanie światem nie poszło w parze z trwałą myślą humanistyczną. Rozpad treści, widoczny już u symbolistów, postępował, w kryzysie duchowym inteligencji odradzał się spotęgowany „nieporządek” Rimbauda. To, co było niegdyś wypadkiem krańcowym, in-

dywidualnym, stało się zjawiskiem typowym. Dysocjacja tematu u Rimbauda kończyła się zgonem poezji, grobowym milczeniem. W roku 1908 chaos rozchwianej treści zachwyił się własną urodą.

Nawrócenie na katolicyzm, które ustrzegło Claudela przed piekłem oderwanych wizji i hałasów, nie ocaliło Maxa Jacoba, wiara wyprowadzała go tylko z piekła do czyśćca. Rozpad treści zaczął się legitymować nowym pojęciem formy. U Apollinaire'a ten stan znajdował swoje analogie raz na nieoświeconym szczeblu piśmiennictwa odpustowego, to znowu na ciemnym magicznym szczeblu kultury afrykańskiej, w rzeźbie murzyńskiej. Nowe pojęcie formy, które zaczęło kursować wśród poetów, uwzględniło rozluźnienie związków logicznych, co więcej, uzasadniało je skwapliwie, podobnie jak kubizm w praktyce malarskiej brał za zasadę rozbicie przedmiotu optycznego. Interpretowano formę jako coś nadrzędnego w stosunku do treści, mówiono, że forma organizuje treść. Zupełnie słusznie, zabrakło przecież decydującego czynnika humanistycznego, który by treść porządkował i służył jej za oś krystalizacyjną. Poeci nowatorzy rozmaicie odczuwali i subiektywnie określali ten nowy stosunek formy do treści. Niezależnie od ich odczucia, obiektywnie, ten nowy związek był taki, jak przy polerowaniu lustra, w którym przegląda się chaos.

## 5

Na początku stulecia zaczęły wykruszać się z mieszczaństwa nieustabilizowane elementy, tworzące swoistą warstwę lumpiarską, ludzie o zmiennym źródle dochodów, pośrednicy intelektualni, oddający swoją pomysłowość na usługi nowych metod konkurencji handlowej, ocierający się o giełdę, akwizycję, reporterkę, reklamę samochodów, kinematograf. Z czasem niektóre z tych awanturnych

zająć miały się ustabilizować i uzyskać szacunek zachowawczego mieszczaństwa, ale na początku stulecia stateczny mieszczanin traktował kinematograf jak strzelnicę jarmarczną. Inteligenci poza normą ustalonego życia uchodzili za wykołajeńców i nawzajem gardzili zachowawczym mieszczaństwem. Wielkie strajki we Włoszech, ruchy rewolucyjne w Rosji rozpały ich wyobraźnię. Żywiołowo wkładali w dążenia mas ludowych swoje anarchizyczne dyspozycje, nienawiść do obyczajów mieszczanina, który pasował się na strażnika cnót ewangelicznych, tradycji, świętości muzealnych. Nowa formacja inteligencka wydawała w tym przejściowym momencie artystów, którzy dla tych obrachunków wypożyczali od ruchów robotniczych formę działania, manifesty, publiczne wystąpienia. Deptali upodobania estetyczne i duszę mieszczaucha. Z okien lux-ekspresu kłaniał im się cień Barnabootha.

Włamanie się tej nowej formacji do sztuki około 1908 miało szczególnie jaskrawy przebieg we Włoszech i w carskiej Rosji na skutek specjalnych warunków rozwojowych w tych krajach. Powstał tam krótkotrwały, ale burzliwy ruch futurystyczny. Nazwa była ta sama i hasła — podobne. Praktyka — inna i dalszy los — biegunowo różny.

Kult maszyny, motoru i ruchu rozpętany w futuryzmie włoskim, był odtworzeniem tego momentu, kiedy skok techniczny stanowił najświetniejszą broń bankiera w walce z przemysłowcem, kiedy ciągle rewolucjonizowanie narzędzi wydawało przedsiębiorstwa w jego ręce, dopóki nad tym dwuznacznym postępem nie zapanowała nieuchronnie hamująca tendencja zwycięskiego kapitału monopolistycznego, polegająca na chowaniu wynalazków pod sukнем. Podobnie było z wizjami industrializacji, od których robotnik odwróciłby się ze wstrętem, bo ukazywały masy ludzkie odarte z życia osobistego. Wizje futurystów i urbanistów prorokowały jakoby nieograniczony rozwój sił

produkcyjnych, gdy tymczasem obnażała się już prawda o spadku produkcji i gniciu tych sił. Ruch dla samego ruchu, uwielbienie tempa przemiany, dynamika, która miała określać charakter nowej epoki, rzeczywiście ukazywała tylko pół twarzy tego fatalnego dynamizmu, który rozwija technikę i pomnaża bezrobocie. Słowem, w futuryzmie włoskim objawił się bohaterski okres kapitału monopolistycznego. W siodle bohatera siedział kościotrup.

Wiersze Marinettiego od pierwszej chwili trąciły awanturą kolonialną, niedwuznacznie głosiły kult brutalnej jednostki i stadninową bierność kolektywu, prototyp, który miał się wcielić w wodza faszystowskiego i jego bataliony czarnych koszul. W okresie kiedy wielki kapitał potrafił organizować swoje rzekome rewolucje, wkładając treść faszystowską w bunt zrozpaczonego drobnego mieszkańca, bezrobotnego robotnika czy inteligenta, był więc i w poezji rodzaj burzycielstwa, który przelewał się w faszyzm albo go nawet poprzedzał, z góry demaskując jego treść antyhumanistyczną.

We Francji nie było futuryzmu. Odzywały się tylko sporadyczne pogłosy włoskie. Bałwochwalstwo maszyny, które wybuchło tuż po wojnie, przeminęło z wiatrem, podobnie jak wcześniejsze jeszcze pomysły „unanimistów“, którzy opiewali tłum przypisując jakąś kolektywną duszę gromadom przypadkowo zebranych na ulicy lub mieszkańcom wspólnego domu, słowem — pozbawiali środowisko ludzkie właściwej struktury społecznej.

W praktyce Apollinaire'a kult techniki rozcięńczył się w żalu po mijającym świecie, w lirycznej drwinie, w pogoni za poetycką przygodą. Optymizm ostatniej cyganerii Montmartre'u opierał się niewątpliwie na naiwnej wierze w samodzielną wartość postępu technicznego, nie zrywał jednak nigdy z treścią humanistyczną poezji, błąkała się w nim troska o szczęście człowieka. W kilka lat po wojnie optymistyczne złudzenia przysły. Nikt już nie spostrzegął, że

technika idzie naprzód. Wszyscy wiedzieli, że produkcja i ludzie idą wstecz.

Nieraz na zapytanie, dlaczego w pewnym okresie współczesne wynalazki techniczne wtargnęły do poezji, możemy usłyszeć odpowiedź, że kolej żelazna nie zmieniła tak oblicza świata, jak samolot i samochód. Ta dobroduszna odpowiedź nie wyjaśnia, dlaczego po pewnym czasie motory, pasy transmisyjne i telegramy radiowe zniknęły z poezji, pomimo że obraz techniczny świata nadal się zmienił. Wynalazków nie brakło, tylko że po wojnie Amerykanie palili ogromne parki swoich motocykli we Francji, aby nie obniżyć cen. To była jeszcze sprawa amerykańska. Radio donosiło o topieniu kawy w Brazylii. To może była sprawa brazylijska. Ale kiedy fabryki stawały beczynne, to była już sprawa francuska. Nie można upajać się ruchem i zmianą, kiedy zaczyna się życie gospodarcze. Nonsensy gospodarcze wydały absurd społeczny, straszliwszy od bezruchu maszyn — bezruch ludzi chronicznie bezrobotnych. Wartość postępu technicznego utonęła w nieludzkim absurdzie.

Po wojnie, dla nowego pokolenia poetów, Apollinaire, wielbiciel ciągłego ruchu i radosnej zmiany, nie miał już racji. Powojenną rację miał Apollinaire, prekursor dadaizmu.

## 6

Chłop, który miał wyrobiony zmysł realności w określonych warunkach bytu wiejskiego, przychodzi do miasta i pracuje w fabryce. Cuda techniki pobudzają na powrót uśpioną wyobraźnię ciężącą jeszcze do świata bajecznego, przybysz zaczyna uzupełniać sobie świat rzeczywisty fantastyką. Ten stan prymitywny realizmu w magicznych osłonkach na ogół nie znajdował odpowiedników literackich, nie osiągnął takiego wyrazu artystycznego, aby prze-

niknąć do poezji, ale z pewnością gdzieś pokutował w nieoświeconej twórczości na peryferiach kultury. Nic innego nie wprowadził Apollinaire wtapiając w obrazy życia codziennego fantastykę przypominającą sztuki magiczne. Cyganeria Montmartre'u lubiła peryferie, obszary styczności półchłopa, półrobotnika i bardzo drobnego mieszczanina. Zasiedziały rzemieślnik, kiedy chce wypowiedzieć swój morał artystycznie, najchętniej miesza wyobrażenia nadprzyrodzone z realiami życia codziennego. W pierwszych filmach Meliésa obok burleski na tematy naukowe, jak podróż w karocach na księżyc, można było widzieć sceny umoralniające: anioł wyskakiwał z podłogi na dansingu, trzymając na rękach umarłe dziecko, i pokazywał je z wyrzutem grzesznemu ojcu, który w przerażeniu chwycił spod krzesła swój cylinder. Zmieniony w parodię ten obraz stawał się poematem Maxa Jacoba. U Cocteau wygładziła się kanwa codziennego życia, sztuki magiczne rozrosły się w teatrzyk cudów, gdzie aniołowie fruwały między ludźmi i sam mechanizm dowcipu przypomina diablika wyskakującego z pudełka.

Surrealizm, czyli nadrealizm, według Apollinaire'a miał ukazywać rzeczy, jakimi są naprawdę, a nie jakimi się wydają. Ale gdzie był klucz otwierający świat prawdy? Szukano go w magii na peryferiach Paryża i na krańcach imperium. W czasach symbolistów dusza poety miała obcować z odwieczną tajemnicą bytu, w latach, kiedy atmosfera przesiąkła filozofią Bergsona, a sensualizm wypierał myśl humanistyczną, artyści zaczęli powoływać się na temperament, pojęcie użyte niegdyś przez Zolę dla określenia impresjonizmu w malarstwie. W czasach Apollinaire'a intuicja czy temperament — miały chwytać świat na gorącym uczynku przekształcania się, według związków również tajemniczych. Na szczęście praktyka tak samo nie potwierdzała tych propozycji, jak w swoim czasie — złudzeń Stefana Mallarmé. W praktyce Apollinaire

stawiał fantastykę na szczeblu życia codziennego, korzystając ubocznie z takiego zniekształcenia rzeczywistości, jakie nam przekazują widzenia senne. Podobnie jak środki poetyckie Stefana Mallarmé legły u podstaw estetyki Pawła Valéry, tak i środki Apollinaire'a, obiektywne cechy jego niektórych utworów — weszły w skład nowej ewangelii André Bretona, teoretyka powojennego surrealizmu. Breton głosił, że należy postawić w poezji na szczeblu świadomości wszystko, co zdaniem Freuda zawiera się w człowieku podświadomie.

Surrealiści nie mówili już o rzeczywistości obiektywnej, ale o treści psychicznej. Poezja ich miała znieść różnice między świadomymi przeżyciami człowieka a treścią kipiącą w sferze podświadomości, gdzie jeszcze nie działa żadna kontrola moralna ani rozumowa. Wydobyć tę plazmę na powierzchnię, stopień jej ze świadomym życiem psychicznym miało oczyszczać człowieka, wywoływać jak gdyby katharsis instynktu albo jak chcieli inni surrealiści, dawać projekt artystyczny nowej, wyzwolonej spod wpływu kapitalistycznego świata, rewolucyjnej natury człowieka. Teoretycy surrealizmu mówili gwarą psychoanalizy przesiewając ją słowami z języka marksistów. Co ma z tym począć czytelnik, który sądzi, że samo pojęcie podświadomości jest nieporozumieniem słownym, że to, co się komuś spodobało nazwać kontrolą moralną i rozumową, zawarte jest w samej strukturze uczuć, wzruszeń, skojarzeń myślowych człowieka, a ciągi skojarzeń słownych pozbawionych sensu pochodzą z obocznych, najbardziej automatycznych funkcji naszego mózgu, może są jak odpadki, może jak proszek wydzielany przy tarcu, dość że nie zatracają o naturę człowieka i nie mają żadnego znaczenia humanistycznego?

To samo wypadnie zrobić, co w innych wypadkach: darować poetom ich postulaty, oceniać ich wiersze jako obie-

ektywne fakty kulturalne. Tylko że czytelnik będzie bardziej zakłopotany niż dotąd.

7

W latach 1914—1917 Szwajcaria była azylem rewolucjonistów wszystkich krajów. Pierwszy głos potępiający rządy imperialistyczne, które prowadziły wojnę, podniósł się w Zimmerwaldzie na zwołanym przez Lenina kongresie działaczy robotniczych. Ze Szwajcarii padały oskarżenia spod pióra Romain Rollanda. Poeta Jouve przepowiadał tragiczny los Europy. Poeci i malarze, muzycy i artyści, przebywający w Szwajcarii, nie palili się do udziału w takiej wojnie.

W tym zbiorowisku międzynarodowym stykały się najnowsze prądy umysłowe, tam też zaznajomili się poeci francuscy z psychoanalizą Freuda. Na razie jednak robili co innego. Rzec, którą robili, nazywała się dada; tym słowem po francusku określa się dziecinną zabawkę. Posłali do pisarzy ankiety z zapytaniem: po co piszecie? A po zasypywali ich pogrózkami, których nikt nie brał serio. W Zurychu w Kabarecie Voltaire'a Tristan Tzara ogłosił manifest dada. „Włóżcie słowa do kapelusza, wyciągnijcie na chybił trafił, otrzymacie poemat dada” — taka była pierwsza recepta Tzary. Zamiast kapelusza dadaści używali nożyczek, układali poematy ze słów i zdań na chybił trafił wyciętych z gazety.

Po latach uznano, że dadaizm w swoim zaczątku byłą pliką na ówczesną wojnę. Dadaści odpowiadali na wojenne stekiem nonsensów. Cokolwiek można o procederze z nożyczkami, czy miał wyrażać pogard wszelkich wartości kulturalnych, wytwarzanych przez dziecinną ludzkość, czy przenośił bufonadę buntującego się drobnomieszczanina z treści i formy utworów poetyckich na

samą metodę produkcji, czy dadaiści kpili sobie z producenta kultury, czy z niegodnego odbiorcy, następnym przecież ich krokiem było odrzucenie nożyczek. Natychmiast po zawieszeniu broni dadaizm przeniósł się do Francji i czym prędzej odgrodził się od Apollinaire'a, widząc w nim niepełny i przestarzały wyraz epoki. Około 1924 dadaiści wraz z kilkoma poetami tej samej generacji ogłosili nową wiarę surrealizmu.

8

Personalnie najskrajniejszy ruch lat międzywojennych, surrealizm, wywodził się przeważnie z dadaistów. Wydaje się to na pozór dziwne: skąd psychoanaliza do wycinków z gazet? Właściwie niewiele się zmieniło, nadal wycinano słowa z gazety, tylko tyle że ją przed użyciem połykano. Nożyczki c<sup>o</sup>ty motywacje psychiczne wychodzą prawie na jedno, nie zmieniają w utworach cechy obiektywnej, którą jest rezygnacja ze związków logicznych. Bez względu na intencję dadaistów i sposoby ich produkcji, poemat dada wahał się między częściowym a ostatecznym zerwaniem tych związków. Uzasadnienie znalazło się w psychoanalizie. Słowem, przemiana w surrealizm odbyła się zgodnie ze zwykłym trybem wytwarzania teorii estetycznych, tyle tylko że teoria wcisnęła cechy obiektywne tym razem nie w estetykę, ale w s<sup>o</sup>łdisko jakoby naukowe. Możliwości znacznie się rozszerzyły. Słownik człowieka nawet w transie psychoanalitycznym jest bogatszy od gazety.

Ono w grę wchodził nie tylko słownik.

Jeżeli wcześniejsza generacja, Apollinaire, Jacob, Cendrars znali w praktyce zerwanie związków logicznych między słowami, znali to nawet symboliści, nie mówiąc o późniejszych wierszach Rimbauda. Rozluźniła się budowa wiersza, cegiełki zdań pozostały prawie nietknięte. Czasem naruszano składnię, ale jej nie usuwano, a jak wiadomo z usunię-

ciem składni zdanie traci wszelki sens. Dadaści puszczali się i na taki koncept, okazało się to nudną zabawą. Droga do niedorzeczności nie prowadziła przez odrzucenie składniowej budowy zdań. Znalezione zdania przyzwoicie zbudowane: „Gotujcie zęby na wolnym ogniu”. To niedorzeczne życzenie można sobie jeszcze wyobrazić. „Gotujcie łacinę na wolnym ogniu” — tego już sobie wyobrazić nie można.

Tak zaczęły narastać niedorzeczności lat międzywojennych. Byłaby to tylko osobliwość obyczajowa, rupieciarnia słów, zdewaluowanych wartości kulturalnych, gdyby nie to, że jednak istnieje poezja surrealistów. Narosła góra niedorzeczności, ale na zboczu tej góry popłynął osobliwej urody potok, poezja Eluarda. Nie można też całego Tzary odsyłać do gabinetu osobliwości, wcale nie można — Filipa Soupault.

Faktycznie w utworach wielu surrealistów związki logiczne zostały częściowo przywrócone. Za to zmieniać się zaczęła materia cegiełki. Przedwojenni nowatorzy idąc śladem Rimbauda, przełamywali pospolite nawyki wyobraźni, ale stwarzali obrazy konkretne. Oto ciąg metaforyczny Apollinaire'a: „Cień atrament słońca Pismo mojego światła Ładownica żalu”. Ciąg ten zachowuje tradycyjną strukturę obrazowania. Surrealiści wyłamali się z tej struktury, obrazy ich szybują w abstrakcji. Mówiąc o postawieniu na wspólnym szczeblu rzeczy świadomych i podświadomych, faktycznie surrealizm postawił na wspólnym szczeblu rzeczy wyobrażalne z takimi, których sobie wyobrazić nie można. „Gotujcie łacinę na wolnym ogniu” — to zdanie jest niedorzecznością. Zdanie Eluarda „Usta gotowe ukryć Inne usta i przysięgę Że nie powiedzą nic chyba tylko dwugłosem Z tajemnicy przekreślającej noc” jest fragmentem utworu poetyckiego. Tylko że w tym fragmencie język abstrakcyjny miesza się z obrazowym, konkretny z symbolicznym. Powtarza się to stale. Na tym tle mieszanym powstał nowy system przenośni, metafor abstrakcyjnych. Równocześnie

w poezji Eluarda surrealizm wrócił do niedomówień i aluzji. Korzeń symbolizmu, który usiłował wydrzeć Apollinaire, ale którego nie wydarł, wypuścił nowe pędy.

9

Wśród utworów poetyckich Aragona z lat 1927-29 można znaleźć wierszyk następującej treści:

Zrobiłem ruch Dada  
Mówił dadaista  
Zrobiłem ruch Dada  
I rzeczywiście  
Zrobił.

Tytuł oświetla treść. Nazywa się ten wierszyk: „Były kombatant”. Trzy orientacje wytworzyły się w pokoleniu, które przeszło przez pierwszą wojnę. Jedni szli do faszyzmu, inni zbliżali się do ruchu robotniczego. Trzeciej — nie było. To nieistnienie w świecie rzeczywistym trzeciej orientacji przejawiało się w życiu umysłowym jako dada powojenne i ruch surrealistyczny.

Szamotanie się na pograniczu jawy i snu, kpiarstwa i grymasów obłądu, było krańcowym objawem stanu duchowego inteligencji artystycznej, który miał swoje precedensy w przeszłości, w dobie romantyzmu. Mianowicie stali się bliscy tej generacji francuskiej romantycy niemieccy, uciekający, jak Novalis, w świat wizjonerstwa, tragicznie załamani i walczący z obłądem, jak Hoelderlin. Nawiązywanie do tych romantyków niemieckich szło w parze z wysuwaniem lub odkrywaniem na terenie rodzimym odpowiednich prekursorów. Wzrosło zainteresowanie poezją Nerval'a, który w swoim czasie był odosobnionym we Francji przedstawicielem tego nurtu wizjonerstwa i potępieńczego tragizmu, jak również podziw dla Lautréamonta, który czerpał na-

tchnienie u gorzkich źródeł Byrona i przejął się pasją Mickiewiczowskiego Konrada. Dziwna ironia losu zrządziła, że motywy poezji rodzimej i obcej, które w swoim czasie, w ubiegłym stuleciu, miały we Francji bez echa, odrodziły się w innym, nowoczesnym wariacie, że wypadło zajrzeć od nowa w przepaście, które francuski romantyzm ominął. Przywykło się sądzić, że ominął je dzięki swoim cechom narodowym. Widocznie jednak nie wypada zbyt pochopnie wyciągać wniosków ze swoich cech narodowych, dopóki dzieje toczą się po gruncie pełnym załamów i wykrotów.

10

Wszystkie niepokoje gospodarcze, społeczne, obyczajowe, znane już z poprzedniego okresu, spotęgowały się między jedną wojną a drugą. Wzmogło się tempo wstrząsów, klęski gospodarcze, zwłaszcza wielki kryzys 1929-32, obnażyły nieuleczalną chorobę kapitału monopolistycznego i jego wszystkie absurdy. Jeszcze jeden czynnik zmieniał obraz życia społecznego od pierwszych lat powojennych: część klasy robotniczej przeszła do taktyki rewolucyjnej, przyciągając pewne odłamy inteligencji. Narodziny i rozwój ZSRR — ten fakt historyczny odbijał się w myśli ludzkiej na drugim krańcu Europy. Zależnie od świadomości klasowej — przyciągał lub odpychał, albo też wywoływał rozterkę duchową.

Upojenie narodowe zwycięstwem wojennym albo też podniecenie falą rewolucyjną, która nazajutrz po pierwszej wojnie szła przez Europę, albo wreszcie uroki postępu technicznego, wszystkie źródła optymizmu inteligencji wygasły po kilku latach. Niegdyś po wojnach napoleońskich i kongresie wiedeńskim rozczarowana inteligencja rzuciła się w wir romantyzmu. Jakiż miał być romantyzm naszych czasów? Artyści, których twórczość zaczęła się formować po

wojnie, znowu wkładali maskę tragiczną. Była to maska obłędu.

Wiele przemawia za oceną, jaką niektórzy dają surrealizmowi widząc w nim wewnętrzną rozterkę między buntem a ucieczką, między chęcią przekształcenia rzeczywistości społecznej a chęcią odżegnania się od jej sensu. Rozterka ta byłaby odbiciem innej, zrozumiałej sprzeczności między pociąganiem postępowej inteligencji do przemiany społecznej a lękiem przed jej treścią klasową. Zanim w ogniu drugiej wojny światowej aspiracje francuskiej klasy robotniczej nabrały w całej swej rozciągłości charakteru ogólnie narodowego, przejście na to stanowisko w latach międzywojennych oznaczało dla inteligencji groźbę zatraty swojej odrębnej świadomości. Treść klasowa była dla niej za ciasna, gdy tymczasem przesłanki rozumowe wskazywały tę a nie inną drogę historyczną. Ucieczka od sensu nie była niczym innym jak uchylaniem się od tych natarczywych, nieodpartych przesłanek rozumowych. Wynikało to z istniejących wciąż jeszcze obiektywnych sprzeczności bytu inteligencji, która sprzedaje swoją pracę i w procesach produkcji spełnia tę samą rolę co robotnik, ale dobra materialne i duchowe spożywa przy stole mieszczańskim. Ta wewnętrzna sprzeczność bytu inteligencji – to może najgłębsze dno artystycznego rebusu tych czasów. Może więc kiedyś historia dojrzy w surrealizmie i pokrewnych mu orientacjach rozpaczliwą somoobronę tych, co w trudnych latach powikłań nie poszli na lep faszyzmu i, nie dając się wciągnąć w jego maskaradę ideologiczną, woleli włożyć maskę chimery w Notre-Dame. Tylko że raz włożona maska przyrasta do twarzy i bardzo ją trudno ściągnąć.

W tych latach, jak widać, nie wystarczyło pogrążyć się w „nieporządku” Rimbauda. Od czasów Rimbauda doświadczenie historyczne postąpiło naprzód, teoria naukowa klasy robotniczej wydała już swoje owoce, narodził się kraj socja-

lizmu. Postawieni przed tą nauką artyści nie mieli innego wybiegu, jak uzbroić się również w „teorię naukową”, uprawniającą do wisielczych grymasów obłędu. Bierze się taką teorię, jakiej dostarcza epoka. Tym się tłumaczy wielka kariera psychoanalizy, ale nie ona sprawiła, że zajęli się nią poeci.

Z którejkolwiek strony spojrzymy na górę niedorzeczności narosła w ciągu lat międzywojennych w poezji tego odłamu inteligencji francuskiej, który najbardziej sprzyjał aspiracjom sił postępowych, zobaczymy w niej grób i pomnik, grób bezimienny wielu zmarnowanych artystów, pomnik tej potęgi, która w okresie swego panowania doprowadziła ich do masowych prób naśladowania majaceń ze szpitala wariatów. Potęgą ta nie ma imienia boskiego, historycy nazwali ją po prostu kapitałem monopolistycznym.

## 11

Bez mała pół wieku biegła równolegle twórczość poetów, których orientacja artystyczna i styl uformowały się w rozmaitych czasach. W latach międzywojennych sąsiadowało ze sobą kilka pokoleń literackich. Poeci nie uzyskali daru długowieczności, tylko że wzmogło się tempo przeobrażeń. Starsi w poezji umierali bezpotomnie, ich orientacja artystyczna wydawała się młodszym jakimś szczątkiem z innej epoki.

Od roku 1930 poezja francuska odczuwała wyczerpanie, stan martwoty, odrętwienie obu ramion — zachowawczego kunsztu Pawła Valéry i buntowniczego szalu surrealistów. Próba narodowa drugiej wojny przyniosła zastanawiające zmiany. Paul Eluard był tajemniczym poetą surrealizmu. Wojna zwróciła go Francji. Aragon, który w latach przed-

wojennych poświęcił się wyłącznie prozie powieściowej, odkopał w sobie zaszypane źródła inspiracji poetyckiej. W każdym z nich inaczej objawia się ciągłość kultury i doświadczenia, którą poezja we Francji, postępując w zwrotach i skokach, zachowała tak wyraźnie, jak chyba w żadnym innym kraju.

# MARSZRUTA MAJAKOWSKIEGO

## 1

Ruch futurystyczny we Włoszech wybujał na tle niezaspokojonych apetytów do władania koloniami i nawet wyrażnie przeplatał hasła artystyczne postulatami imperializmu. Marinetti czerpał argumenty z filozofii Schopenhauera i Nietzschego; głosił potęgę woli indywidualnej, prawo silnej jednostki do podporządkowania sobie innych jednostek, do amoralności i przemocy. Człowiek, jakiego chcieli widzieć futuryści włoscy, miał szukać silnych przeżyć i ostrych wrażeń na przekór pojęciom moralnym. Te hasła, których nikt na razie nie brał poważnie, z czasem okazały się artystyczną przygrywką do ideologii faszystowskiej.

Inaczej było w Rosji. Po upadku rewolucji 1905 roku rzecznicy reakcji i obrońcy caratu starali się legitymować kultem dawnej sztuki i tradycji estetycznych, próbowali nawet urabiać na swoją modłę obraz Puszkina. Znaczna część inteligencji, kapitulując moralnie przed reakcją, odwróciła się od ruchu rewolucyjnego. Poezja szukała ucieczki w mistyce lub mistycznej erotyce, w pesymistycznej nastrojowości albo też w wyobrażeniach świata antycznego (akmeiści). Na tle tych nastrojów wichrzycielskie popisy futurystów rosyjskich, zwrócone przeciwko oficjalnym gustom i filisterskim upodobaniom, kipiące sarkazmem, jaskrawą przekorą i młodzieńczym optymizmem, wnosiły do zatęch-

łej cieplarni ostry podmuch świeżego powietrza. Był to bunt cyganerii artystycznej, która grażyła się w zamęcie pojęć, ale instynktownie i odruchowo sprzyjała siłom postępu społecznego. Zadatki na sprzymierzeńców rewolucji, tkwiące w futurystach, dojrzał też natychmiast Maksym Gorki, który wziął ich w obronę przed zgorzsną opinią mieszczańską, pokładając przede wszystkim nadzieję w ich młodszej wrażliwości i żądzy swobody.

Futuryści rosyjscy starali się opracować swoje zasady poezji. Ich zainteresowania językowe szły w parze z niechęcią do określonego tematu i treści. Faktycznie ta niechęć była miarą wyczerpania się treści i wątków uczuciowych, którymi żyła ówczesna poezja mieszczańska. W ślad za Chlebnikowem marzyli o „zaumie”, czyli języku pozarozumowym, który miał nadać poezji urodę nieoczekiwanych skojarzeń dźwiękowych. Tyle osiągnęli w swojej praktyce i teorii, że rozkruszyli dawne rygory obrazowania, składni, języka poetyckiego i przygotowali grunt dla nowatorskiej poezji Majakowskiego.

Zwykle tak bywa, że kiedy zjawia się jakiś prąd w sztuce, jakaś grupa artystyczna działająca wspólnie, obserwatorom rzuca się w oczy to, co łączy poszczególne jednostki. Po latach, z dalszej perspektywy czasu, uderza to, co je od początku dzieliło. Jak mało właściwie miał wspólnego Majakowski z innymi futurystami... Tamci wygrywali palcówki na instrumencie języka ku zgorzeniu mieszczańskiego słuchacza, który chciałby znaleźć w poezji błogi kwadrans dla duszy, gdy tymczasem wiersze Majakowskiego wyrażały bezpośrednio jego nienawiść, wstręt i pogardę dla filistra, posiadacza, konsumenta dóbr materialnych i duchowych, wytwarzanych dla niego przez innych. Majakowski przekomarzał się z sytym filistrem, drażnił go wizjami jakiegoś obłąkańczego odwetu na jego duszy i ciele. Dlatego też inni futuryści stale wytykali Majakowskiemu, że daje

w swoich wierszach zbyt surową materię życia, że za bardzo przylega do świata, że brak mu dystansu, oddalenia, że za dużo ma zapałów uczuciowych i rozumownych, a za mało pasji do „zaumu“; słowem — robili mu zarzuty z tego, że nie dochodzi w nim do głosu programowy futurysta, a za to rośnie poeta spraw rzeczywistych i ludzkich.

## 2

Nienawiść Majakowskiego do porządku, który był porządkiem kapitalistycznego świata, do jego moralności, sztuki, religii i zbrukanej w zarodku miłości, urosła do tonów tragicznych w poemacie „Obłok w spodniach“. Wiele czynników składało się na ten tragizm: obnażone wnętrze jednostki ludzkiej, która przeżywa zło otaczającego świata i szamoce się, zatrzuwa tym złem, spodlona; gest proroka, ale proroka wołającego na puszczy; sprzeciw wygłaszany w imię upośledzonych społecznie, ale sprzeciw romantycznie samotny; głos człowieka, który przeczuwa siły rewolucyjne, bo wierzy w nie, ale ich nie dostrzega. Odbija się w tym poemacie i chwila historyczna lat 1914—1915, i pozycja, jaka przypada autorowi w społeczeństwie. Jest to chwila pozornego, ale przygnębiającego triumfu nienawistnego mu świata i pozornej nieobecności zamarłych jakoby, ale przyczajonych do skoku sił rewolucyjnych. Jest to pozycja artysty-cygana spychanego do nor lumpenproletariatu.

Głównym terenem wyobraźni poetyckiej Majakowskiego było miasto, wielka nowoczesna, kapitalistyczna metropolia z dzielnicami bogaczy, z siedliskami proletariatu i biedoty, wielkie bulwary i nędzne uliczki, które w jego obrazach, przenośniach i hiperbolach zmieniały się w jakieś bolesne i potępięncze twory, jedno — dla swojej szpetoty moralnej, drugie — dla fizycznej. Te obrazy miasta układały się u Majakowskiego inaczej niż u poetów rosyjskich starszego po-

kolenia. Mimo swojej jaskrawej metaforyki były bardziej realistyczne, konkretniejsze, ale nie tylko tym się różniły. U wybitnych postępowych poetów symbolistów, jak Aleksander Błok lub Walery Briusow, miasto zjawiało się jako wizja apokaliptyczna, wielkie, niepodzielne siedlisko zła, grzechu i upodlenia. Odbijało się w tej wizji — zakorzenione w wyobraźni poetyckiej pojęcie o niszczycielskim działaniu kapitalizmu na człowieka, ale pojęcie bezradne, nie oświecone myślą, że kapitalizm sam wytwarza siły, które go niszczą, że siły te mieszczą się w samej metropolii, bo wyrastają ze zorganizowanej klasy robotniczej.

Szczególne natężenie wyobraźni poetyckiej w tym kierunku staje się zrozumiałe na tle historii Rosji i rosyjskich ruchów społecznych. Opóźnione i tym silniej odczute przejście do gospodarki kapitalistycznej, rozwój przemysłu pod koniec XIX wieku — wytworzył teorię narodowolców, którzy widzieli w kapitalizmie przypadkową niszczycielską narośl na życiu rosyjskim. Narodowolcy byli właściwie partią inteligencji rosyjskiej, wyrażali jej poglądy i pojęcia moralne. Późniejsi „socjalrewolucjoniści“, z którymi również duże odłamy inteligencji były silnie związane, nadal rozwijali odrębny program chłopski, ignorując wnioski wynikające z rozwoju kapitalizmu. Popularna pieśń rosyjska o zacięciu anarchistycznym zaczynała się od słów: „Anglik mędrzec, kiedy nie mógł pracować, wynalazł maszynę po maszynie, a nasz chłop rosyjski chwycił się rodzimego dębczaka“. Słowa Majakowskiego w „Obłoku“: „Ja, piewca maszyny i Anglii...“ są ostentacyjną repliką na tę pieśń. Anglia występuje tu jako synonim cywilizacji przemysłowej. Te przekorne słowa oznaczają tyle, że cywilizacja miejska jest faktem oczywistym również na gruncie rosyjskim, rzeczywistością, którą poeta żyje i oddycha. Włączając do futuryzmu hasło poezji miejskiej Majakowski był jak najbardziej daleki od wielkokapitalistycznego uwielbienia techniki i maszy-

ny, czym tak chętnie popisywał się futuryzm włoski. Przeciwnie, on w swojej ekscytacji wyobrazeniowej nadawał konkretne i drobiazgowo kształty tej apokaliptycznej wizji, która od czasu do czasu nachodziła symbolistów rosyjskich, wciskał się w głąb koszmaru. W wyobraźni symbolistów człowiek wciągnięty w tryby kapitalistycznej cywilizacji miejskiej był bezapelacyjnie wtrąconym w piekło potępieńcem, a zmiłowanie mogło przyjść skądinąd, nie z tego świata, w każdym razie — nie z tego miasta. Majakowski roztańczając posępne wizje miasta widzi jednak w tym człowieku siłę i piękno, oczekujące wyzwolenia:

Samiśmy twórcy w gorejącym hymnie,  
w łoskocie fabryk i laboratoriów!  
My,  
leprozorium jeńcy,  
gdzie zarazę rozjątrzył złota brudny pazur,  
my jesteśmy czystszy niż cała Wenecja  
w morzach i słońcach wymyty lazur\*).

Złorzeczący, pełen nienawiści, a przecież humanista, poszukujący wartości ludzkich, dwudziestodwuletni Majakowski doszukiwał się źródeł humanizmu w robotniku i nędzarczy miejskim, tam właśnie, skąd miało wytrysnąć pierwsze źródło nowoczesnej, konsekwentnie zwalczającej kapitalizm — rewolucji.

### 3

W latach 1918—22 wśród marszów, utworów agitacyjnych i satyrycznych Majakowskiego znalazło się kilka lirycznych, pogodnych, jak „Osobliwa przygoda“, czułych i nawet rzewnych, jak „Dobre obchodzenie się z końmi“. To ten sam Majakowski, co dawniej, ale Majakowski z prze-

---

\*) Przekład Mieczysława Jastruna.

jaśnionym umysłem i sercem. Tych kilka wierszy lirycznych świadczy nie mniej wymownie niż poetyckie proklamacje polityczne Majakowskiego, że tragiczny spłot „Obłoku w spodniach” został rozwiązany. Człowiek uwolnił się od koszmaru, który go dusił zewsząd i gnieździł się w nim samym. Gdzie podział się krzyk udreki? Zniknął nie dlatego, że Majakowski stał się o kilka lat dojrzalszy, ale dlatego, że powitał z najgłębszą wiarą i ufnością — walkę o nowe społeczeństwo. Z wygaśnięciem tego krzyku równocześnie opada wzburzona fala tłoczonych metafor i hiperboli, styl Majakowskiego upraszcza się i przejaśnia.

Rewolucja zastała Majakowskiego w środowisku poetów, malarzy, artystów, pracowników sztuki. Całe to środowisko debatowało nad podstawowym pytaniem, jakie miejsce ma zająć praca artystyczna wśród rozgrywających się wydarzeń historycznych. W wielu wierszach z tego okresu Majakowski rzuca apel w swoje najbliższe środowisko, zwraca się do pracowników sztuki i poetów. Myśl o swojej roli nie opuszcza go do końca życia. Często mówi o sobie jako o poecie, pracowniku słowa. Proklamuje odrębność swoich środków poetyckich, pogardę dla rymopisów, imitujących stare formy i nie dorastających do uchwycenia wielkich spraw, które rozgrywają się w ich oczach. Nadaje swoim wierszom ton oratora przemawiającego z trybuny. Na podobny ton nastrojał się i dawniej, przed rewolucją, ale teraz zmieniła się głoszona treść i poczucie swojej roli w społeczeństwie. Wygłasza już nie prawdy, mgliście i z trudem wyczytane w duszy udreconej jednostki, ale prawdy powszechne, zachęcające do życia i działania. Gest czy poza samotnego kaznodziei przerodziły się w nawoływanie trybuna, który czuje za sobą kroki historii. Wybująte, krzykliwe przenosi nie ustąpiły miejsca retoryce wielkich liczb i wielkich porównań. Wyzwoliła się ukryta niegdyś w hiperbolach — żądza patosu, którego brakło mu w dawnym świecie, a który



graficznej wyostrzyła w nim zmysł polityczny, dała mu przygotowanie do późniejszych wierszy i wielkich poematów zawierających ściśle, trafne, lapidarne sformułowania myśli politycznej, organiczne połączenia rewolucyjnego patriotyzmu z internacjonalizmem proletariackim. Poemat „Włodzimierz Iljicz Lenin“ jest utworem bez precedensu w poezji. W poemacie „Dobrze“ i zamierzonym poemacie „Pełnym głosem“ doszła do szczególnego natężenia jedna z najistotniejszych może ambicji Majakowskiego, ambicja łączenia spraw politycznych ze sferą życia osobistego, chwytnie związków między jednostką a przemianami rewolucyjnymi kraju. Ta ambicja humanistyczna była dożywotnią dobrowolną daniną, składaną rewolucji przez człowieka, który wstrząs jej najsilniej odczuł we własnej poezji, wstrząs wyzwajający z ideologii koszmaru.

#### 4

O nowatorstwie w poezji mówi się bardzo często przy rozmaitych okazjach i niekiedy wynikają stąd nieporozumienia. Nowatorstwo ujawnia się na tle walki między starym zakresem poezji a nowym, ale tylko wtedy, kiedy poeta rozszerza zakres poezji i bogaci jej możliwości, wprowadzając nowe zasoby języka i form wysłowienia, które dotąd uchodziły za niewłaściwe dla poezji, za prozaiczne lub wulgarne. Nowator zawsze zbliża poezję do mowy żywej, potocznej, przed którą wzdraga się skostniały esteta. Walka toczy się jakoby o słowa, o język, bo poezja składa się ze słów, ale równocześnie idzie przeciw o coś więcej: za słownictwem, składnią, formą wiersza stoi zawsze pewien świat wyobrażeń, pojęć i odczuwania. Tylko że bez realnego pokrycia tym właśnie materiałem i tymi formami wysłowienia, które wczoraj jeszcze uchodziły za prozaiczne, powoływanie się poetów na jakiś nowy sposób odczu-

wania i kojarzenia słów będzie jedynie estetycznym wyrażeniem, a więc czymś przeciwnym nowatorstwu.

Przykład wielkiego nowatorstwa w przeszłości dają nam romantycy; nie tylko dlatego, że przełamali pewne kanony w wersyfikacji pseudoklasycznej, ale przede wszystkim dlatego, że wprowadzili równocześnie nowe, pospolitsze słownictwo. Dla pseudoklasyków język i styl Mickiewicza był mową wulgarną i karczemną. Podobnie wielkim nowatorem był Puszkina, który zdemokratyzował język poezji rosyjskiej. Z późniejszych poetów za nowatora dużej miary można uważać amerykańskiego poetę W. Whitmana, Baudelaire'a, któremu współcześni zarzucali trywialność i prozaiczność, Rimbauda, którego wiersze młodzieńcze wydawały się nieokrzesane, wulgarne. Podobnie, w ruchu nowatorskim, który wystąpił w poezji francuskiej (Apollinaire) i rosyjskiej (Chlebnikow, Majakowski) przed pierwszą wojną światową, a u nas tuż po wojnie, wraz z odrzuceniem utartych form poetyckich i rozluźnieniem składni wszedł do poezji język bardziej pospolity, codzienny — ku zgorszeniu konserwatywnych krytyków i czytelników, którzy w wierszach nowatorów nie dostrzegali ani ździebełka poezji.

Majakowski od pierwszych swoich utworów czerpał zawsze z mowy żywej, pospolitej, ludowej, ale nie z zapóźnionych gwarowych form języka, tylko z nowych, wywołanych zmianami życia. Dążność ta rozwijała się ze szczególną siłą, bo nadawał swoim wierszom charakter mowy oratora przemawiającego bezpośrednio do publiczności.

Rozluźniona i niedbała składnia, zdania urywkowe, kalambusy — z czasem uformowały swoisty styl poetycki Majakowskiego. Wytworzył sobie również własny rytm, odmienny od sylabotonicznej metryki klasyków rosyjskich, od typów wersyfikacji uprawianych przez symbolistów i od wolnego wiersza Chlebnikowa. Toniczny wiersz Majakowskiego podkreśla akcenty, podbija je, podnosi tenor wypo-

wiedzi. Rym nigdy nie bywa dyskretnie zatarty, zawsze natarczywie wciska się w ucho, cała fraza zbiega ku końcówce. Korzystając z niestałego akcentu w języku rosyjskim Majakowski wywołuje niespodzianki asonansowe, najczęściej też jego rymy i asonanse mają długie zaplecze dźwiękowe. To wszystko zasila i pomnaża w jego stylu efekty oratorskie\*). Z czasem Majakowski wprowadza przestanki deklamacyjne, oddechowe, uwydatnia je graficznie, rozbijając poszczególne wiersze na „progi”. W ramach swojej szczególnej techniki poetyckiej wiersz Majakowskiego przebiega zależnie od charakteru tematu, od powolnej, jak gruda chropawej i ciężkiej frazy poematu „Włodzimierz Iljicz Lenin” do lekkich, błyskotliwych igraszek słownych w poszczególnych partiach poematu „Dobrze”. Wielu krytyków zwróciło uwagę na to, że w ostatnim poemacie „Pełnym głosem” toniczny wiersz Majakowskiego zbliża się do regularnego rytmu, i próbowało wyciągnąć stąd wnioski o ewolucji jego formy poetyckiej. Narzuca się pytanie, czy nie jest to raczej jeszcze jeden wariant wybrany przez autora ze względu na charakter utworu.

Nowatorzy, poczynając od romantyków, coraz to wprowadzali do poezji język bardziej potoczny, żywy, codzienny. Dzięki nim poezja skokami nadażała za zmieniającym się językiem życia, za słownictwem odpowiednim do swoich czasów. Rewolucja Październikowa w Rosji przepoiła życie ludzkie świadomością polityczną, pojęcia polityczne weszły w codzienny tryb myśli, język polityczny stał się

---

\*) Rzadko kiedy tłumaczom udaje się odwzorować te efekty dźwiękowe oryginału. Co gorsza, dbając o wierność myśli, często muszą się zdawać na ułomne asonanse o poróżnionych głoskach końcowych nieakcentowanych (np.: miłę — stylów, mięso — przaseł). Oryginał uprawnia ich do tego tylko pozornie, bo w języku rosyjskim, gdzie nieakcentowane głoski końcowe są chwijne w wymowie, asonanse tego typu dają inny wydźwięk i zresztą Majakowski, jeżeli ich używa, to wzmacnia je co najmniej „spółgłoską oparcia”.

językiem ludzkiego bytu, walki i odbudowy kraju. Wprowadzając język polityczny do zakresu poezji Majakowski okazał się konsekwentnym nowatorem swoich czasów.

Czy mówimy o języku, czy też o treści, ostatecznie wychodzi na to jedno. Treść mieści się w języku. Nowator formy jest zawsze, choć nie zawsze w tym samym stopniu, nowatorem treści. Język poetycki Majakowskiego był wymową konkretnych faktów, często branych z życia gospodarczego, w których poeta odnajdował jeden wielki polityczny nurt rewolucyjnej walki i pracy. Posługując się taką treścią i takim materiałem słownym Majakowski stawił sobie w poezji zadania dotąd nie spotykane.

Nie zdarzało się również dotąd, aby styl poety był przystosowany do wygłaszania wierszy z mównicy, aby miał formę poetyckiego przemówienia. Ale czy właśnie w tym stylu oratorskim nie odbijają się pierwsze, najgorętsze lata nowego stylu życia — zebrań, mitingów, prelekcji, przemówień wiecowych?

Patos rewolucyjny Majakowskiego wyniósł go wysoko ponad wszystkich współczesnych mu poetów rosyjskich. To prawda, że on jeden zdobył się na tak wysoki patos, ale było to tyleż dziełem jego własnym, co i czasów, które potrafił upamiętnić w poezji. W tym patosie, w tym natężeniu tonu, w moralnej sile wypowiedzi znalazła odbicie skala Rewolucji Październikowej — niebywale odwagi przewrót społeczny, który nie miał poza sobą prawie żadnych doświadczeń historycznych poza przykładem Komuny Paryskiej, ogromne rozmiary geograficzne objęte rewolucją, otchłań cierpień, w którą wtrąciła ten kraj obca interwencja, podsycająca wojnę domową, potężny wysiłek organizacyjny, który musiał przyjąć ostrą formę dyktatury proletariatu, śmiertelne napięcie walk klasowych i nie spotykany w historii, bezprzykładny w swojej skali i tempie wysiłek odbudowy.

Z perspektywy czasu ukazuje się w treści, patosie i stylu oratorskim Majakowskiego najdobitniejszy wyraz poetycki tych decydujących lat pierwszej rewolucji proletariackiej, która zwyciężyła, wydarzeń historycznych, których skala i dynamika, jak się wydaje, jest czymś niepowtarzalnym.

## O TŁUMACZENIU WIERSZY ROSYJSKICH

### Z LIRYKI ALEKSANDRA PUSZKINA

\* \* \*

Pierzcha lotnych obłoków gromada niesforna.  
O najsmutniejsza gwiazdo, o gwiazdo wieczorna!  
Osrebrzyłaś promieniem równinę jesienną  
I czarnych skał wierchołki, i zatokę senną.  
Lubię z wyżyn niebieskich twoje światło nikłe,  
Co zbudziło me dumy od dawna zamilkłe.  
Pomnę, kiedyś, planeto znajoma, wschodziła  
Nad krajem, gdzie zalega cisza sercu miła,  
Gdzie wystrzeliły smukłe topole w dolinach,  
Gdzie cyprys ciemny drzemie i mirt się przegina,  
I słodko szumią fali południowej piany.  
Tam ja niekiedy w górach, sercem zadumany,  
Ponad morzem leniwe wlokłem rozmarzenie,  
Kiedy na strzechy nocne opadały cienie  
I dziewczę wśród rówieśnic we mgłę szukało,  
I swoim cię imieniem głośno nazywało.

\* \* \*

O powiernico urody zamierzchłej,  
Wróżko swawoli płoczej i żalósnej —  
Znałem ja ciebie we dniach mojej wiosny  
Zanim sny pierwsze i uciechy pierzchły.

Czekałem ciebie; o godzinie szarej  
Jawiałaś mi się starowinką trzpiotką,  
Kaftan i wielkie miałaś okulary,  
I potrzasałaś ochoczo grzechotką.

Kołyskę lekko trącając, tak chętnie  
Tyś młody słuch mój piosenką głaskała  
I wśród pieluszek zostawiłaś fletnię,  
Którą twa dobra dłoń zaczarowała.

Snem lekkim zbiegła dzieciństwa godzina,  
Kochałaś chłopca w jego próżnym sfiutku,  
Wśród muz dostojnych on ciebie wspominał,  
Aż nawiedziłaś go znów po cichutku...

Lecz twoja postać, twoja-li to szata?  
Jakaż go miła przemiana zaskoczy!  
Jakaż się w uśmiech twój iskierka wplata!  
Jakaż iskierką wabią twoje oczy!

Strój, co spowijał cię falą zawrotną,  
Ledwie mógł ująć twoją kibić lotną,  
Wieniec obciskał rozkoszną fryzurę,  
Z upiętych loków perfuma pachniała,  
Łabędzia pierś pod złotym pereł sznurem  
I rumieniła się, i lekko drżała.

\* \* \*

Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa  
Dziewczyno, pieśni Gruzji smętnej,  
Inne się życie w nich odzywa  
I widzę w dali brzeg pamiętny.

W spomnieniu widzę dojmującym,  
Słyszac okrutne twe przyśpiewy,  
I step, i noc, i pod miesiącem  
Rysy niebogi czarnobrewej.

Tę miłą a fatalną zjawę  
Zapomnę, gdy podejdziesz do mnie.  
Ale zaśpiewasz i niebawem  
Przedemną stanie znów przytomnie.

Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa  
Dziewczyno, pieśni Gruzji smętnej,  
Inne się życie w nich odzywa  
I widzę w dali brzeg pamiętny.

## B U R Z A

Czyś widział dziewczę, gdy na skale  
Stańło w bieli nad falami  
I gdy w burzowej mgłę zuchwale  
Morze droczyło się z brzegami.

Gdy ją raz po raz grom oplatał  
Wstęgą świetlistą i czerwoną,  
I wiatr borykał się, i latał  
Z ulatającą jej zastoną?

Piękne są we mgłę morskie fale,  
Kiedy się z nieba błysk wynurzy;  
Wierz mi, piękniejsze na tej skale  
Dziewczę — od nieba, fal i burzy.

Te cztery niewielkie przekłady z Puszkina są owocem wielotygodniowej medytacji. Tak się złożyło, że niejednokrotnie wracałem do nich w ciągu czterech lat, aby zmienić jedno słowo albo całą frazę. Mogę więc powiedzieć z czystym sumieniem, że lepiej tych wierszy przełożyć nie potrafię. Czytelnik sam rozstrzygnie o wartości przekładów, jeśli zna i ceni oryginał. Ten skromny wynik serdecznej udreki traktuję zarazem jako próbę odpowiedzi na pewne sporne sprawy techniczne, zaprzątające tłumaczy wierszy rosyjskich. Zrzuciłem rym męski, rytmikę jambiczną zachowałem w dwóch przekładach, gdy tymczasem w dwóch innych przeszedłem do wiersza sylabicznego. Zrobiłem to wszystko, aby ominąć trudności, które by może kto inny pokonał osiągając — jestem o tym święcie przekonany — Pirrusowe zwycięstwo.

Czytając przekłady z poezji rosyjskiej, często odnoszę wrażenie, że tłumacze traktują utwory w oderwaniu od ogólnych właściwości technicznych wersyfikacji rosyjskiej i polskiej. Odwzorowanie wersyfikacji rosyjskiej w każdym poszczególnym wypadku uchodzi za jeszcze jeden dowód wierności przekładu. To przeświadczenie i ta praktyka

opiera się w dużej mierze na autorytecie Tuwima, na imponujących technicznie wynikach jego przekładów z Puszkina.

A tymczasem rola tej samej formy technicznej nie jest ta sama w obu językach.

## KLĄTWA MĘSKIEGO RYMU

W trakcie tłumaczenia rym, ta dziecinna zabawa poetów, decyduje o całej zawartości zdania. Przedtem szuka się rymu, a potem kształtuje się tekst. Ubóstwo rymów męskich w polszczyźnie ogranicza mowę, myśl, obrazowanie, wszelkie środki przekładu, stawia tłumacza wobec oryginału w sytuacji uboższego krewnego. W zamian za wyrzeczenia tłumacz uzyskuje męski rym. Czy uzyskał przez to odpowiednik oryginału?

Język rosyjski ma zmienny akcent. Równie często, jeśli nie częściej, akcent pada na ostatnią głoskę, jak na inne. Nie wiem, czy ktoś to obliczał i do jakich doszedł wyników. Dla poezji miarodajna będzie praktyka poezji. Jak to się układa u Puszkina? „Domek w Kołomnie” — rym męski i żeński po równi. W „Miedzianym jeźdźcu” i „Połtawie” rym męski osiąga, zdaje się, pewną przewagę. Można tłumaczyć to dynamicznym charakterem tych poematów, ale ta okoliczność odpada chyba, jeśli idzie o „Eugeniusza Oniegina”. A jednak budowa strofy tego najdłuższego poematu rosyjskiego daje proporcję rymów męskich do żeńskich jak 4 : 3.

Na przestrzeni całej poezji polskiej rym męski zjawia się niezmiernie rzadko i to tylko w krótkich utworach. Ubóstwo polskich rymów męskich w porównaniu z zasobem rosyjskim nie sprowadza się jednak do samej tylko różnicy ilościowej. Rymem męskim może być u nas wyłącznie wyraz jednozgłoskowy. Zbierając rymy męskie gromadzi się

coś więcej: monosylaby. Daje to inny wydźwięk, ostrzejszy, grozi stukotem i zgiełkiem, jednostajnością frazy i obsesją, w każdym razie wytwarza inną kadencję zdań aniżeli w rosyjskim czy francuskim.

Tłumacząc poezję francuską, z reguły zastępujemy rymy męskie żeńskimi. Czemu nie stosujemy tej samej miaraki do poezji rosyjskiej?

Tuwim tłumaczył Puszkina z pasją i bezprzykładnym umiłowaniem. Świetna na ogół „Lutnia Puszkina” jest owocem wieloletniej męczarni, o której może wiedzieć tylko ten, kto zdając sobie sprawę z trudności próbował przegryźć choćby kilka wierszy Puszkina. Tuwim po mistrzowsku przełożył „Jeździec miedzianego” i „Połtawę”, zachowując męskie rymy prawie w tej samej proporcji, co w oryginale. W tym wypadku przemawia za uporem Tuwima charakter wiersza i dynamika utworów. Czytając te piękne przekłady, wciąż podziwiamy kawalkadę męskich rymów, która jednak nie uszucznia tekstu. I właśnie ten niezwykły w polszczyźnie eksperyment, zwłaszcza kiedy rym męski łączy dystych, ściąga naszą uwagę na rymy, słowem, daje efekt, przed którym Puszkina zawsze się wzbraniał. Kto wie, czy nie lepiej byłoby utemperować techniczną wirtuozerię?

Zachowanie rymów męskich Tuwim traktował jako regułę. Niekiedy pozwalał sobie na odstępstwa i nie wydaje mi się, żeby kiedykolwiek wyszło to przekładowi na złe. Natomiast niezrozumiały upór skazał na niepowodzenie przekład takiego wiersza, jak „Droga zimowa”, gdzie cały charakter utworu — przewlekła zima, nuda jadącej sanny, westchnienie do kominka, słodka myśl o ukochanej—wcale nie inwokuje polskich rymów męskich.

Przyjmując zasadę żeńskich rymów w przekładach, możemy uznać potrzebę rymu męskiego w takich wierszach Puszkina, jak „Wieczór zimowy”, „Pomnik” i bardzo wielu innych, możemy w pewnej mierze uwzględnić właściwości

techniczne poezji rosyjskiej, ale forsując je na gwałt w przekładzie na polski, zniekształcamy jej obraz, wpadamy w naprężenie techniczne, obce oryginałowi.

## NIEBEZPIECZEŃSTWA JAMBÓW

Dla informacji nieuświadomionego czytelnika trzeba wyjaśnić pokrótce, na czym polega wiersz sylabotoniczny przeważający w poezji rosyjskiej od czasów Łomonosowa. Poezja rosyjska zna jeszcze inne typy wersyfikacji, ale do tego typu i zwłaszcza do jambu najczęściej wracają także poeci współcześni. Wiersz sylabotoniczny rozciąga się na ustalonej siatce akcentów. Na przykład w wierszu jambicznym akcent może padać tylko na drugą sylabę, choć nie musi. Pod żadnym pozorem nie może paść na sylabę pierwszą, trzecią, piątą... Poezja polska zna także wiersz jambiczny, ale nawet jamby polskie są tyle luźniejsze, że pozostawiają swobodę akcentowania pierwszej sylaby (patrz dwa ostatnie przekłady). Nawet i tutaj dociera tendencja przeciwna rygorystycznej siatce akcentowej, a niewątpliwie pochodzi ta tendencja nie z jakiej umowy, ale z właściwości języka o stałym akcencie.

Wiersz sylabotoniczny ma inny wydźwięk po rosyjsku, a inny po polsku. W wierszu polskim ustalona siatka akcentów w miarę jak się rozciąga, staje się wyróżnioną właściwością formy technicznej, natrętną, tłumiącą inne właściwości utworu. Siatka może rozciągać się wzdłuż — to kwestia długości utworu, albo wszerz — to znów zależy od miary wiersza. Rosyjski jamb czterostopowy ma odpowiednik w polskim dziewięciozłogostkowcu. Tu jeszcze jamby układają się bez ostentacji czy natręctwa, ale kiedy w grę wchodzi dłuższa miara, kalkulując formę techniczną oryginału, znowu wpadamy w naprężenie techniczne obce oryginałowi.

We wstępie do „Lutni Puszkina“ Tuwim pisze: „W rytmice i melodyce wiersza starałem się pozostać jak najbliższej oryginału, ale i tutaj są częste potknięcia“. W tych słowach tkwi poważne źródło nieporozumienia. Puszkina przeniósł do poezji rosyjskiej aleksandryn francuski rozciągając go ponad to na siatkę jambicznej, a jak wiadomo, potrafił posługiwać się tą siatką bardzo dyskretnie. Tuwim starał się w wielu wypadkach odwzorować tę rytmikę („Muza“, „Umilknę wkrótce już“ ...). Artystostwo techniczne, które osiągnął w tych przekładach, zasługuje na podziw, trudno wyobrazić sobie doskonalsze przekłady, które by zachowały i francuską cenzurę aleksandrynu, i rosyjski jamb, cóż, kiedy sama zasada obraca się przeciw Puszkiniowi, poecie najstaranniej ukrytych środków technicznych, zniekształca stosunek między formą metryczną a kanwą uczuciową tych lirycznych wierszy.

O ile słuszniej będzie tłumaczyć tak, jak się tłumaczy aleksandryn francuski — sylabicznym 13-zgłoskowcem. Polski 11-zgłoskowiec należy przyjąć za stały odpowiednik rosyjskiego pięciostopowego jambu. Dopiero w dziewięcio-zgłoskowcu naprasza się polski jamb, chociaż na dłuższy dystans zaczyna to grozić jednostajnością.



### NIEUBŁAGANA STROFA

Wspominałem o strofie „Oniegina“. Ta 14-wierszowa strofa ma swoją szczególną estetykę układu rymów żeńskich i męskich. Jest to jedyny w swoim rodzaju wypadek, niezmiernie kłopotliwy dla tłumacza, który by chciał odstąpić od rymów męskich.

Strofa „Oniegina“ składa się z trzech czterowierszy (zwrotek) mieszanych i jednego dystychu męskiego. Za-

sada, na której Puszkina oparł swój układ, zahacza o kombinatorykę matematyczną. Każda z trzech zwrotek ma inne wiązanie rymowe, układ ich wyczerpuje wszystkie możliwości wiązań przy rymach mieszanych. Oznaczając przez m rym męski, otrzymujemy następujący schemat tej strofy: (a, bm, a, bm) (c, c, dm, dm) (e, fm, fm, e) (gm, gm). Przez permutację rymów męskich, na przykład: (am, b, am, b), otrzymalibyśmy inny schemat, ale sam typ wiązania nie uległby zmianie.

Tymczasem w zakresie rymów nie mieszanych, żeńskich, mamy nie trzy, ale tylko dwa typy wiązań: (a, b, a, b) (e, f, f, e). Powstaje luka i jakkolwiek tłumacz zechce sobie poradzić, aby ją zapełnić, bądź to powtórzy jedno z wiązań, bądź wprowadzi jedno wiązanie mieszane. Puszkinińska racja tej strofy zniknie, a żadnej innej wyraźnej racji nie otrzymamy.

A dystych zamykający strofę? Onieginowska strofa jest tak ułożona, że w przeplatance końcówek żeńskich i męskich nigdzie nie sąsiadują ze sobą trzy końcówki jednorodne. Męski rym dystychu wynika z układu wiązań rymowych w naturalnej konsekwencji estetycznej. Decydując się na rym żeński w dystychu, otrzymalibyśmy sąsiedztwo trzech końcówek żeńskich: e, g, g. Nie jest to może argument silny, ale tłumacz, który by zechciał naruszyć tę estetykę układu rymowego, nie miałby lekkiego snu. Można wprawdzie wykonypować sobie odpowiednią zmianę układu dla wprowadzenia bez żadnych obiekcji dystychu żeńskiego, ale tu już wchodzimy w dziedzinę czystej spekulacji, która nie da tłumaczowi praktycznej podstawy do pracy.

Przepraszam czytelnika za te na pozór jałowe rozważania. Łamigłówa strofy „Oniegina” przesładuje mnie od dawna. Trudno mi zwłaszcza pogodzić się z męskim dystychem polskim. W humorze takiego dystychu znajduję za dużo soli i to wcale nie attyckiej. Lżejszy humor i więcej Puszkinińskiego uroku widzę w polskim dystychu żeń-

skim — giętszy jest jako całość, można mu przytrzeć kantów, można nakładać rozmałą kadencję zdania na stałą siatkę jambiczną, przesuwac przestanki logiczne, można uśmierzyć rytm... Wolałbym, żeby Oniegin wzdychał i myślał o wuju (strofa I):

Wzdychać i myśleć sobie cicho:  
Kiedy cię wreszcie porwie licho!

Wolałbym, żeby Puszkina wspominał Petersburg (strofa II) w naiwnych rymach czasownikowych, niż w komicznym zwarciu rymów męskich:

I jam spaceru nieraz użył,  
Lecz mnie tam klimat nie posłużył.

Wolałbym, żeby Monsieur l'Abbé (strofa III):

Karcił za psoty, lecz nie wadził,  
I do Ogrodu go prowadził.

Wolałbym, żeby Eugeniusz potrafił (strofa V):

Znienacka uśmiech pięknej damy  
Wywołać iskrą epigramy.

Wolałbym, kiedy mowa o ekonomii Smitha (strofa VII), usłyszeć konkluzję:

A ojciec nie mógł tej mądrości  
Ogarnąć i zastawiać włości.

Wolałbym, żeby Owidiusz Nazo kończył swój żywot (strofa VIII):

W stepach Mołdawii głuchej, w dali  
Od ukochanej swej Italii.

Wolałbym... ale to wszystko rozbija się o matematykę, estetykę, łamigłówkę Puszkiniowskiej strofy i nie potrafię nic konkretnego przeciwstawić zasadzie wersyfikacyjnej przyjętej przez Juliana Tuwima, który tak wiele pasji poetyckiej wkłada w pracę nad nowym przekładem „Oniegina” zakuwając tekst polski w tyleż rymów męskich, ile ma oryginał.

## KONSTRUKCJA LUDZKIEGO LOSU

Znam pewną powieść z lat międzywojennych, która jasno stawia tezę, że prawda o człowieku nie mieści się in foro interno. Z dwóch interpretacji postępowania człowieka, z dwóch ocen moralnych, z których jedna rozwija się w świecie zewnętrznym, druga określa człowieka z perspektywy społecznej — prawdziwsza jest ta druga. Ta powieść ustalająca przewagę prawdy, a zatem i odpowiedzialności moralnej in foro externo — to „Granica” Nałkowskiej.

Dla pisarzy młodszej generacji byłoby ogromnie pocuczające, gdyby uprzytomnili sobie, dlaczego Julian Sorel czasów sanacyjnych zamiast uwieść panią Renal, uwodzi córkę kucharki i zamiast strzelać do niej — sam zostaje przez nią zastrzelony. Konstrukcja etyczna losu bohatera, którego bogowie karzą rękami obłąkanej dziewczyny za pospolity grzech obyczajowy w chwili, kiedy przekroczył granicę grzechów wybaczalnych in foro externo, zalecając otworzyć ogień na strajkujących robotników, przypomina mi dramaty antyczne, choć żadnego bliższego przykładu nie potrafiłbym wskazać. Ważne jest to, że jakaś konstrukcja etyczna istnieje, niezależna od wewnętrznej miary moralnej. A istnieć może wtedy, kiedy powieść jest nie tylko konstrukcją losu ludzkiego, ale i ludzkiego dzia-

łania. „Granica” przedstawia losy ambicji i kariery urzędniczej w znormalizowanej fazie czasów drugiej Niepodległości. Droga życiowa Zenona jest drogą normalną, wyznaczoną mu przez układ stosunków społecznych, inaczej niż u Stendhala czy Balzaca, gdzie motywy kariery mają cechę — proszę mi wybaczyć — awanturniczą. Ambicja, która wprawia w ruch Juliana Sorela i postaci Balzakowskie, trafia na zawity splot innych ambicji, interesów i działań. Za często i zbyt ogólnikowo mówi się o tym, że „Komedia ludzka” przypada na okres rozkwitającego kapitalizmu we Francji. Był to okres walki o pozycje w warstwach świeżo formującego się kapitalistycznego społeczeństwa. Stąd koncepcja losu czynna, związana z działaniem jednostki, pojęta jako wypadkowa jej działania i oporu środowiska, możliwa do udramatyzowania bez interwencji bogów.

Bierna koncepcja losu ludzkiego była uzasadniona w okresie strukturalnego kryzysu. „Szary człowiek” miał pracę albo ją tracił. Walczył o swój los wykonując ruchy człowieka tonącego. To również było prawdziwe, ale ta prawda stała się obca dniom dzisiejszym. Wojna i czasy dzisiejsze dają powieściopisarstwu szansę odrodzenia czynnej koncepcji losu ludzkiego, związanej z działaniem. Jeśli dzisiejsza generacja pisarzy okaże się zbyt opieszala, pochwyti te szanse następna. Tylko że to działanie ma inną treść wewnętrzną, nie górują w nim motywy ambicji i kariery, awansu w społeczeństwie wolnej konkurencji. Motywami działania stają się idee społeczne. Rzeczywistość Balzaca wysuwała bankierów i karierowiczów z prowincji. Rzeczywistość „Granicy” — urzędników związanych z ziemiaństwem. Rzeczywistość dzisiejsza zna wielkie partyjne organizacje robotnicze i chłopskie, które kształtują losy ludzkie i pobudzają ludzi do działania. Niektórzy nazywają to dzisiejszym romantyzmem.

Doświadczenie historyczne w sprawach literackich mówi nam, jaki mają sens tendencje irracjonalne, witalistyczne, mistyka krwi i ziemi, stawka na intuicję. Rozkładowy proces w literaturze, który zaczął się od czasów naturalizmu, ukazuje się nie tylko w tych tendencjach natury światopoglądowej, dotyczy również samej formy utworu. Jeśli ktoś mówi o realizmie, to może wypadałoby zapytać — w czym? W powieści, reportażu czy w pamiętniku? Mówiąc o odbudowie realizmu, trzeba by mówić równocześnie o odbudowie powieści, bo powieść może być rozmaicie skomponowana, bardziej epicka czy bardziej dramatyczna, budowa zmieniała się w rozmaitych okresach, ale pewne ogólne normy istniały w kompozycji powieściowej. W części produkcji z lat okupacji, która została ogłoszona po wojnie, powieść mieszała się z reportażem i pamiętnikiem. Powstała jakaś forma subiektywnego widzenia, spowiedzi i porachunków zmieszanych ze szczątkami powieściowymi. Ukazało się sporo utworów, które nazwałbym amorficznymi. Widzimy w opinii literackiej próby uzasadnienia tej amorficznej prozy, nawet na łamach „Kuźnicy”. Jak się to uzasadnia? Według przyjętego uzasadnienia napięcie przeżywanych treści nie pozwala pisarzowi napisać powieści i zmusza go do szukania nowych gatunków. Więc mamy filozofię „przeżywania”, „doznawania” i stąd subiektywne normy budowy utworu, normy niesprawdzalne; tryumfuje tendencja ekspresjonistyczna. Można dawać niezmiernie subtelne uzasadnienia tych zjawisk, ale na podstawie doświadczenia historycznego trzeba sobie wreszcie powiedzieć, że są to uzasadnienia bardzo zawodne. Byłoby lekkomyślnością doszukiwać się w takiej amorficznej prozie jakichś nowych gatunków piśmiennictwa. Mamy przed sobą po prostu krańcowe stadium rozkładu budowy powieści-

---

\*) Z rozmowy w gronie „Kuźnicy” .

ciowej. Dlatego krytyka literacka powinna dążyć do wyodrębnienia gatunków w prozie. Jest to dziś praktyczną potrzebą naszego stosunku do literatury, potrzebą krytyki, która z hierarchii swoich kryteriów powinna by uwzględnić budowę utworu, jeżeli ma w ogóle zajmować się sprawami form literackich.

Fakt, że mamy zawilość w dzisiejszych procesach literackich, jest aż nadto zrozumiały w naszym okresie. U pisarzy postępowych na poszczególnych odcinkach utworu, lokalnie, widzimy dążenie do słusznej tezy o świecie, a towarzyszą temu obciążenia z lat międzywojennych. Ale inaczej trzeba odnosić się do rozbijania norm literackich w tamtych latach, inaczej w dzisiejszym okresie. Powieściopisarz mógł mieć subiektywne poczucie, że buntowniczo łamie ustalone normy, że nie chce się w nich pomieścić, a tymczasem obiektywnie mieścił się w ogólnym procesie rozkładowym. Doświadczenia historyczne i świadomość literacka powinna go dzisiaj z tej drogi sprowadzić. Jeżeli dzisiaj powieściopisarz sądzi, że musi uprawiać jakąś prozę amorficzną, aby się lepiej wypowiedzieć, to poddaje się złudzeniom ekspresjonizmu. Czy można, jak chcieliby niektórzy, bronić takiej prozy, jako objawu własnej ułomności, uznawać, że inna jakaś generacja, z innej formacji kulturalnej, będzie dążyła do harmonii między słuszną tezą o świecie a świadomym wyborem formy, a my tymczasem zamiast przyspieszyć te dążenia, będziemy je opóźniali? To znaczy wlec się w ogonie, zamiast torować drogę przyszłości.

## D W A N U R T Y

W publicystyce literackiej miesza się dwojaki podział na gatunki, czyli rodzaje. Podział na epikę, lirykę, dydaktykę, publicystykę, na tragedię i komedię — słowem,

ten podział, który znamy ze szkolnej ławy, dotyczy stosunku kategorii estetycznych do tematyki. Na tym podziale opierają się wszelkie westchnienia do estetyki normatywnej. Echa tych westchnień słyszy się ciągle w opiniach literackich, w recenzjach oceniających, ile dana liryka jest „czysta”, ile „obniżona” narracją, opisem, dyskursem czy publicystyką. Odium publicystyki rzuca się na powieść, którą się chce pomniejszyć.

Tymczasem doświadczalnie, na podstawie praktyki literackiej narzuca się inny podział, nie uwzględniający stosunku kategorii estetycznych do tematyki, za to dostępny każdemu czytelnikowi. Nie ma potrzeby dowodzić, że „Pan Tadeusz” jest poematem, „Lalka” — powieścią, „Pamiętniki chłopów” pamiętnikami, „Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem” — reportażem. W latach międzywojennych i obecnie, jak słusznie zauważył Stawar, rozwija się gatunek szkicu i esayu literackiego, który ogarnia coraz szerszą tematykę. Ten podział nie jest ani doskonały, ani bezwzględny, ale tylko orientacyjny. Z biegiem życia poszczególne gatunki ulegają modyfikacjom, istnieją przecież pewne granice zmian, poza którymi stara nazwa traci swój sens. Nikt nie nazywa parostatku żaglowcem. Będzie truizmem, jeżeli powiem, że na ogół nowela, opowiadanie, powieść operują fikcją, zmyśleniem literackim jako zasadą i tym się różnią od pamiętnika, reportażu, esayu. Niech się nad tym truizmem zastanowią ci, którzy piszą o gatunkach nie wskazując konkretnie, co mają na myśli. Bo jeśli idzie o losy powieści, to sprawa fikcji, zmyślenia, fabuły nie jest tak obojętna, jakby to wynikało ze wstydliwego jej przemilczania. W sferach literackich odziedziczono po latach międzywojennych niechęć do fikcji i nieumiejętność operowania fikcją. Niechęci tej czytelnik nie podziela i czytelnik ma rację. Niechęć ta ciągle uchodzi prawem kaduka za objaw jakiegoś bezwzględnego postępu, gdy w istocie jest objawem postępującego schyłku.

I nagle na tych, co chcą bronić powieści i żądają powrotu do fabuły, pada posądzenie, że domagają się powrotu do starej estetyki normatywnej. Posądzenie bardzo zabawne, ile że gatunek powieściowy odegrał rolę taranu rozbijającego tę estetykę. Jaki ma sens podział na epikę, lirykę, dydaktykę i publicystykę w odniesieniu do „Moll Flanders” i innych powieści Daniela Defoe? Jak się stosuje estetykę normatywną do Dickensa? Powieść jako gatunek awansowała w XIX wieku we Francji kosztem form teatralnych. Poza innymi względami, jak upowszechnienie czytelnictwa, awans swój zawdzięczała temu, że była odpowiedniejszą formą dla nurtu realistycznego, który choćby w osłonce romantycznej — osiągnął przewagę nad kulturą arystokratyczną i dworską. „Komedia ludzka” była omnibusem Balzaca. „Ulisses” Joyce’a jest także omnibusem, tylko że trudno nim jechać. Ile jest w realisście Gogolu liryki, ile publicystyki? Tołstoj w „Annie Kareninie” pomieścił całe rozdziały nie związane z wątkiem fabularnym, dotyczące jego koncepcji reformy rolnej. „Anna Karenina” nie stała się przez to „amorficzna”.

Określiłem jako „amorficzne” te zjawiska literackie w bieżącej produkcji, które pochodzą, moim zdaniem, z rozkładowej tendencji ekspresjonistycznej, a które lekomyślnie usiłuje się u nas przedstawić jako twórczą i płodną zapowiedź nowych gatunków literackich. Spór jest istotny, spór dotyczy perspektywy rozwojowej. Idzie o stosowanie w ocenach takich kryteriów, które nie okażą się za kilka lat śmieszną pomyłką. Ale wystarczy puścić w obieg jakiś termin, który ma określić konkretne zjawiska literackie w konkretnej sytuacji historycznej, a już nazajutrz traktuje się ten termin jako nowowynaleziony kamień filozoficzny. Nazajutrz po rozmowie w „Kuźnicy” zapytano mnie, czy Cervantes i Szekspir nie byli „amorficzni”.

Historia literatury jest widownią ciągłej walki między kulturą typu arystokratycznego, dawniej dworską, później hermetyczną, stwarzającą normy czystości, estetykę normatywną i odpowiadające jej podziały gatunkowe — a kulturą typu nizinnego, dawniej plebejską, później występującą jako nurt realistyczny, któremu owa czystość jest obca.

Pseudoklasycy francuscy nazywali Szekspira wulgarnym Angielczykiem. Zarzucali mu, że miesza normy i przepisy, że wrzuca do jednego worka postaci dworskie i gminne, że narusza zasady tragedii groteskową interwencją figur uciesznych, że nie zna trzech jedności. Czy Szekspir rzeczywiście coś naruszał? Po prostu wychodził z innego nurtu, z innego typu kultury, która nie doszła do norm pseudoklasycznych i nigdy dojść nie miała, bo chociaż trudno nazwać ją niziną, to jednak rozwijała się w kraju, który w pięćdziesiąt lat później przeszedł już rewolucję burżuazyjną. Victor Hugo, występując przeciwko normom pseudoklasyków, oparł nową romantyczną treść na tradycji Szekspirowskiej.

Trzeba to mieć na uwadze, kiedy się mówi o gatunkach literackich i normach. Nie można sprowadzać procesów odbywających się w literaturze do „naruszania norm” lub „krzyżowania gatunków”, czy to dla pochwały czy nagany.

Byłbym wdzięczny temu, kto by mi wyjaśnił, jakie gatunki skrzyżował Cervantes. „Don Kichot” z całą ornamentyką przybudówek opowieściowych wieńczy najbardziej popularne, dawniejsze i współczesne sobie formy literackie, a przez traktowanie postaci i sytuacji, przez wielostronność ujęcia, w którym esteta widzi pomieszanie śmieszności i tragizmu, groteski i powagi, łączy się z nurtem nizinnym, plebejskim, realistycznym, którym kultura arystokratyczna, kostniejąca w normach estetycznych, gardziła. Kiedy mówimy o mieszanii norm i gatunków, tra-

cimy właściwe spojrzenie na literaturę. W dziejach literatury odbywa się proces głębszy, zwalczają się, mieszają i krzyżują nurty kultury piśmienniczej. „Krzyżowanie gatunków” jest tylko metaforą i staje się metaforą szkodliwą, jeżeli zaczynamy sądzić, że odpowiada rzeczywistym procesom w literaturze. Można krzyżować pomarańcze z cytrynami i podobno króliki ze szczurami. Literatura nie podlega szczególnym prawom botaniki ani biologii. Skok, który dzieli sentymentalną powieść i powiastkę filozoficzną z XVIII wieku od Stendhala i Balzaca, odbył się według innych, bardziej zawiłych praw. Trzeba się w tym wypadku odwołać aż do przeobrażeń społecznych.

Przemiany w łonie jednej generacji albo w twórczości jednego pisarza, jak np. przemiany Joyce'a od naturalistycznych „Dublińczyków”, przez „Ulissesa” starannie wypranego z wszelkich sądów syntetycznych, aż do wola-piuku „Dzieła postępującego”, nic nam nie mówią o krzyżowaniu gatunków czy wyłamywaniu się z norm. W grę wchodzi postępująca zmiana tezy o świecie i przejście do tworzenia jednorazowych, oderwanych od treści założeń formalnych.

Kto chce, może widzieć w dziejach literatury ciągle narastanie doświadczeń — i tyle. Nie widzieć linii wstępujących ani linii spadku, przypisywać procesom literackim kierunek obojętny, jakoby linię poziomą, na którą czas niza coraz to nowe wybitne utwory literackie. Takie stanowisko jest bardzo dogodne, zapewnia i spokój wewnętrzny, i sympatię obojętnych. Co więcej, wydać się może na pozór, że nasz okres wybitnie sprzyja takiemu pogładowi, bo ani na lewicy społecznej, ani wśród nowatorów w sztuce nie ma nikogo, kto by odrzekał się od tradycji. W istocie nie ma nic groźniejszego dla postępu literackiego niż taka co najmniej przedwczesna, solidarystyczna wizja kultury. Krzyżuje się cytrynę z poma-

rańczę, wychodzi grejfruit, et tout va bien, madame la Marquise.

A tymczasem kultura zna linie wstępujące i linie schyłku. Od czasów naturalizmu miarą schyłku są irracjonalne tezy o świecie, które może nie bezpośrednio, ale w wyższej instancji i na poważniejszym dystansie czasu wyznaczają formy utworom literackim, sprzyjają degeneracji pewnych gatunków, odrzucaniu innych. Mówić o gatunkach i normach można tylko po przyjęciu takiego stanowiska historycznego. Nic więc dziwnego, że jeśli idzie o wybór tradycji, ci, którzy wyciągają konsekwencje kulturalne ze swojej wiary w przyszłość, cofają się poza fazę naturalizmu, od którego zaczął się schyłek powieściopisarstwa. A że i od czasów naturalizmu literatura wydała wiele świetnych utworów i wybitnych pisarzy, nie ma to nic do rzeczy.

#### PROGRAM POZYTYWNY

O rzemiosło pisarskie, poziom i artyzm troszczy się cała prasa literacka. W propagowanej trosce o rzemiosło pisarskie trzeba, jak w każdym hasle ideologicznym, odczytać „podtekst”, a podtekst bywa różny w zależności od tego, kto do kogo i w jakiej sytuacji wygłasza hasło.

Zachęta do podniesienia rzemiosła pisarskiego, od wielu lat głoszenia w ZSRR, łączy się z postulatem przyswojenia sobie doświadczeń klasyków literatury rodzimej i obcej. Przed wojną niektórzy nasi lewicowi pisarze, nie rozumiejący sytuacji kulturalnej w ZSRR, interpretowali to hasło mylnie jako zachętę do imitowania klasyków. Tymczasem nie szło o nic innego, jak o ugruntowanie podstaw kultury literackiej u nowej, wrażliwej, ale surowej inteligencji, która szeroką ławą wychodzi z klasy robotniczej i chłopstwa. Nowej inteligencji nie można kształcić na wzorach piśmienniczych z okresu nasilenia wewnętrznych

sprzeczności w kulturze, z okresu imperializmu i walki rewolucyjnej, nie można — nawet na pisarzach rewolucyjnych, chyba że, jak Gorki, nie dali się wytrącić z norm wielkiej literatury realistycznej. U nas podobne zagadnienie staje już dziś przed generacją pisarzy chłopskich i będzie nabierało coraz to większej powagi. I u nas troska o rzemiosło, jeśli ma być racjonalnie stosowana, będzie wskazywała nie na Żeromskiego lub Wyspiańskiego, do których młody pisarz chłopski łączy emocjonalnie, ale na Orzeszkową i Prusa, nie na Conrada lub Prousta, chociaż to wybitni pisarze, ale na Balzaca i Tołstoja.

Inny ma sens troska o artyzm, poziom, rzemiosło — u rozbitków i desperatów, broniących spekulacji metafizycznych i poetyki aluzyjnej, na którą ich skazuje sytuacja historyczna. Głębię artystyczną mierzą pesymizmem. Opędzają się przed konkretnym ujęciem tematyki okupacyjnej lub dzisiejszej. Szczytem artyzmu i rzemiosła będzie dla nich Szaniawski.

I w kołach literatów postępowych mówi się często o rzemiosle lub technice pisarskiej. Najczęściej — ogranicza się to pojęcie do kultury intelektualnej i środków obrazowania. Demonstruje się rzemiosło na przykładzie obrazowania, na tkance narracji. Ale dla tych, którzy myślą o prozie typu realistycznego, rzemiosło ma szersze znaczenie: dotyczy kompozycji utworu, równowagi między techniką przedstawiania rzeczy a techniką opowiadania, rozkładu materiału na dialog i komentarz oraz wielu innych rzeczy wzgardzonych, a tak trudnych do opanowania dla pisarzy przodujących intelektualnie, ale wychowanych w okresie rozpadu kryteriów artystycznych. Zwężone pojęcie rzemiosła pisarskiego łączy nas z okresem zaniedbania lub zarzucenia norm realistycznych w prozie psychologicznej lat międzywojennych. Kto mówi: „Cóż z tego, że rzemiosło pisarskie Prousta jest niewątpliwie najdoskonalsze, jakie znamy”, ten trafia tylko w sedno upo-

dobań i gustów, które chciałby zwalczyć. Gdyby zamiast o Prouście mówił o rzemiośle „Sprawy Artamonowów”, unaocniłby te narzędzia pisarskie, o których za mało się myśli. W dzisiejszej opinii literackiej troska o rzemiosło jest zwięzła, obciążona nawykami łatwiejszych. Obrona rzemiosła odbywa się na terenie małej estetyki. Poszukujemy dobrych miejsc i pięknych stron w utworach, nie dotykamy przez tkankę ożebrowania. Za dużo aprobaty dla świetnych elementów, za mało wymagań od całości.

W wypadkach, kiedy następuje zmiana narzędzi pisarskich, opinia literacka musi się liczyć z brakiem rutyny.

Niedowład rzemiosła u poszczególnych pisarzy przy zmianie ideowej albo przy nowej tematyce jest tylko szczególnym przykładem ogólnego prawa przełomów. Bądźmy konsekwentni i strzeżmy się złudzeń: rachuba na łagodny rozwój od konstrukcji niesprawdzalnej do konstrukcji realistycznej bez zatrącenia inwentarza jest oszukańczą rachubą. Nie ma przejścia bez wstrząsu od „kulturalnej psychologii” do metod realistycznych, do głównego nurtu prozy powieściowej, a walka o literaturę postępową traci połowę ostrości i roli społecznej, jeśli nie odbywa się w głównym nurcie.

Nie wystarczy domagać się literatury społecznie przydatnej, opartej na wielkich realiach społecznych. Są to piękne ramy, ale jeszcze bez obrazu, założenia ideowe, a nie literackie. Wszyscy obawiamy się krępowania stylu pisarza, ale od założeń literackich do stylu pisarz ma jeszcze nieprzebraną ilość stopni swobody, których go rozumna krytyka normatywna nie pozbawi. Nie wystarczy mówić o literaturze bardziej intelektualnej, świadomej praw rządzących światem. Intelpekt może działać rozmaicie — na scenie albo za kulisami. Może demonstrować się w tkance prozy, w komentarzu albo też ukrywać się w konstrukcji powieści.

Otóż te postulaty uwzględniają tylko połowę składników dialektycznego procesu, którego powinna wymagać krytyka normatywna od rozwoju literatury postępowej. Postuluje się dla prozy powieściowej wielkie realia społeczne. Ten postulat jest słuszny tylko wtedy, kiedy będziemy domagali się równocześnie konkretnego ujęcia tematu w konkretnej sytuacji życiowej. Postuluje się socjologiczną konstrukcję losu ludzkiego. Ten postulat trzeba uzupełnić wymaganiem takiej konstrukcji losu ludzkiego, aby prawda stosunków społecznych ukrywała się za urodą jednorazowego zdarzenia. Domagajmy się typowości charakteru, ale tylko takiej, która mieści się w zindywidualizowanym obrazie człowieka. Słowem — program krytyczny musi postulować sprzeczności, których pokonanie jest ideałem wielkiej literatury realistycznej.

1947

Nie chciałbym nikomu narzucać swoich gustów. Od wielu lat cenię tylko prozę, która zdaje relację, opowiada lub przedstawia rzeczy prawdziwe czy zmyślane i nie ujawnia swojej techniki, nie zaleca się pięknymi kształtami. Lubię prozę Daniela Defoe w „Moll Flanders”, prozę Goethego w „Wilhelmie Meistrze”, prozę Balzaca i Stendhala, Dickensa i Mereditha, Tołstoja i Dostojewskiego. Wielcy pisarze bywali niechlujni albo schludni, rozwlekli albo zwięzli, nigdy nie uprawiali prozy efektownej, nie nastawiali na czytelnika. Najbardziej cenię wysiłek pisarza obrócony na ukrycie wysiłku. Najwyżej stawiam prozę niepoznawalną, troskę o styl, która przypomina mądrość kobiecą w niedostrzegalnej trosce o mężczyznę lub dziecko. Nie chciałbym przytaczać przykładów z literatury rodzimej, ale trudno mi pominąć „Granice” Nałkowskiej, prozę, którą odycha się jak górskim powietrzem. Nie podejmuję się przytoczyć próbki dobrej czy pięknej prozy w jednym albo kilku zdaniach. Można przytaczać zdania mądre albo głupie. Można znaleźć przykłady złej prozy. Przykładem dobrej prozy może być zdanie pierwsze z brzegu: „Pan Micawber pociągnął w tej chwili łyk ponczu”. Napisał to Dickens, mógłby to również napisać grafoman.

Nie lubię prozy plastycznej, malowniczej, soczystej czy smakowitej, ale rozumiem, że można ją uprawiać bez szkody dla swoich bliźnich. Istnieje jednak w naszej kulturze stylu pisarskiego jakaś pomyłka, która się rozrasta,

nieznane ani na Wschodzie, ani na Zachodzie schorzenie, przybierające czasem postać barokową, kiedy indziej, coraz to częściej, przechodzące w nasiloną ekspresję, lokalizowaną w poszczególnych zdaniach. W tym roku ukazała się ogromna powieść, cała pisana takim stylem. Krytycy dbający o kulturę stylu, powinni byli po przeczytaniu kilkunastu stroniec posypać głowy popiołem. Przedstawiono tę powieść do nagrody.

## IDYLLA, CZYLI OBRAZEK

Miałem w wagonie dwóch sąsiadów. Jeden z nich, student polonistyki z Krakowa, czytał grubą książkę. Drugi sąsiad, warszawianin, jak się okazało z rozmowy, właściciel sklepu na Marszałkowskiej, przyjrzał się okładce, powiedział z uznaniem:

— Moja żona też to czyta, ja czasem zaglądam... Co za artyzm, panie... Jaki język! Kto by to pomyślał...

— Najbardziej oryginalny styl, jaki teraz spotykamy — powiedział rozważnie student. — Rozmach, proszę pana. Ekspresja słowa i składni. Celowość!

Sąsiad pokiwał głową na znak podziwu:

— Ale nie łatwo to czytać. Archaizmy... Bez słownika to się nie obejdzie...

— Nie trzeba słownika — zapewnił go student. — Wystarczy znać trzy archaiczne słowa: pło, pry i białka. No, ostatecznie jeszcze kilka innych, ale te trzy wystarczą.

Sąsiad powtórzył dla pamięci: „Pło, pry i białka”. Pociąg przystanął, chłopiec z bufetu biegł po peronie, wołając: „Cukierki, papierosy, lemoniada”. Słowa z daleka zlewały się w jeden strumień: kierpapiermoniaaa... Sąsiad powtórzył z głębokim przekonaniem: „Pło, pry i białka”. Kmieć z Marszałkowskiej poczuł się Chrobrym.

## MINOTAUR

Postanowiłem i ja przeczytać. Nie dotrzymałem postanowienia, więc nie mam moralnego prawa pisać o książce Antoniego Gołubiewa. Nie znam tej książki, ale zaznał mi się z jej stylem i tylko o tym pozwolę sobie napisać kilka uwag. Leżą przede mną dwa wielkie tomy, owoc wieloletniego chyba nakładu pracy i studiów, chciałbym obcować z historią, choćby hipotetyczną, czasów Bolesławowych, a tymczasem odgradzają mnie od niej wprawki stylistyczne, na każdej stronie inne, poddane zasadzie lokalnej ekspresji, monosylabowe dialogi, przypominające niekiedy „Gargantuę”, tylko że prowadzone serio, etudy zdań zbudowanych z dwóch tylko słów, bo taką sobie regułę autor w tym miejscu zamyślił, rodzynki archaizmów, gwoźdżiki kropek przebijających żywe ciało zdania, skoki stylistyczne, obnażona, ostentacyjna, natrętna technika pisarska, która ma wyrażać tężyźnię ludzi z XI wieku. Przeważnie ta tężyźnia daje efekt humorystyczny, ale pomijam już efekt poszczególnych zdań czy stronic: w grę wchodzi sama zasada stylu pisarskiego. Na marginesie którejś strony pewien mój znajomy literat nakreślił ołówkiem: „Dobre”. Wzięty z oddzielną ten opis zachodu słońca jest może interesującą etiudą stylistyczną, nadałby się może do zbioru poemacików opisowych, do skarbczyka małej estetyki. Gdyby nawet na marginesie każdej stronicy mógł kto napisać „Dobre”, wszystko to razem byłoby płaszczem uszytym z łąt samodziału, aksamitu, króliczych skórek. W powieści dużego formatu nie ma miejsca na dobre i złe kawałki, każda łąta jest przykra. Radzono mi wczytać się w tę książkę mimo jej stylistyki. Innymi słowy — przejść mimo zagadnienia, jakby go wcale nie było, zapuścić się w labirynt i nie dostrzec minotaura. Ci, co się potworowi stylistycznemu okupili cierpliwością, zapewniali mnie, że znaleźli w labiryncie

całkiem rozumną i prawdopodobną wizję czasów Bolesławowych. „Gdyby tylko skrócić to do połowy i na nowo napisać!” Otóż to właśnie. Polska powieść historyczna straciła cenną pozycję. Książka Gołubiewa nie zajmie w bibliotece gminnej miejsca obok „Starej baśni” i „Krzyżaków”, choćby kryła pod stylistycznymi wprawkami trafniejszą konstrukcję dziejową. A jeśli zajmie, to biada generacji chłopskiej kształconej na stylistycznym obłędzie.

Kraszewski stworzył skromną i rozważną konwencję językową dla legendarnych czasów Piastowych. Sienkiewicz w „Krzyżakach” dał bogatszą konwencję i umiarkowanie stylizował polszczyznę na składni Liwiusza. Boy stworzył język epoki inny dla Rabelais’go, inny dla Brantôme’a: w autentycznej polszczyźnie tych okresów nie znalazłby odpowiednich środków językowych do odwzorowania bardziej rozwiniętej kultury. Powieściopisarze zawsze tworzą konwencje dla dawnych epok. Konwencja Iwaszkiewicza w „Czerwonych tarczach”, wyżyta prawie wszelkiej archaizacji poza koniecznymi akcesoriami epoki, dochodzi nawet do pewnej perwersji w dialogach, kiedy to synowie Krzywoustego używają pojęć dzisiejszych. Podobną, choć bez tej rafinady konwencję starał się utrzymać Parnicki w „Srebrnych orłach”, ale zmąciły mu narrację już to stylizowane okresy, już to wysoki lokalnej ekspresji, rozbijające normalną budowę zdania. Gołubiew nie stworzył żadnej konwencji językowej i stylistycznej. Nie wydaje mi się istotną tą okolicznością, że białka, która oznacza kobietę, jest podobno o kilka stuleci późniejsza od pła, które oznacza jezioro. O prawdziwym języku XI wieku wiemy tylko tyle, że byłby dla nas na pewno niezrozumiały. Powieściopisarz, biorąc temat z tego okresu, ma tym większą swobodę w wyborze konwencji, ale konwencja literacka to nic innego jak zmieszanie w jedną mowę form archaicznych i dzisiejszych, akcesoriów historycznych i dzisiejszej wiedzy autora o życiu i świecie.

Białka jest natrętna, pło jest dziwaczne, a pry — komi-  
czne, dlatego że wszystkie te słowa chodzą sobie luzem. Gołubiew nie potrafił albo nie chciał, co na jedno wychodzi, związać archaizmów z tokiem narracji, ponieważ na każdej stronie powieści proza jego chełpi się rozwiązłością formy. Archaizmy są dowolne, bo krążą sobie dowolnie w powszechnej anarchii, wywołanej przez nieposkromioną żądzę ekspresji słownej i syntaktycznej. Otwieram książkę, szukam najskromniejszego miejsca, wolnego od archaizmów i dziwactw językowych, czytam:

„... Wracał, wyprowadzał Dierzka, znowu szli. Nie mówili nic do siebie.

Rozumieli się. Sercem.

Giez ukatrupił w tym pościgu czterech Nordów”.

Otóż to serce ludzi ścigających nieprzyjaciela, przemocą wydarte z toku narracji, jest tak samo natrętne i dziwaczne, jak pło, pry i białka.

Potwór stylistyczny nie wyląkł się samorodnie. Nie wierzę w bajkę, jakoby smok wawelski przywędrował znikąd. Gołubiew mógłby się powołać nawet na szlachetne koligacje. Ekspresjonistyczna poetyka rozdartych zdań jeszcze u Żeromskiego zaczęła wytwarzać pierwsze skazy w narracji. Ale od skaz do pęknięć bardzo daleko. Drogę tę przebył Gołubiew przez wądoły stylistyczne Kadena-Bandrowskiego, w atmosferze rodzimych formalistów, w naiwnym przekonaniu o postępowej wartości wszystkiego, co „nowe i oryginalne”, bez zastanawiania się nad tym, że nasza epoka dostarczyła już wielu nowych i oryginalnych przykładów zwyrodnienia w życiu społecznym, polityce i kulturze.

Wiem doskonale o tym, że styl łączy się z tezą. Podstawowe właściwości stylu Gołubiewa łączą się z brutalnym i naiwnym sensualizmem, z tezą witalistyczną, ale styl ten wykazuje taki typ rozpadu formy, że nie można sobie tego wytłumaczyć bez specyficznej atmosfery literackiej kraju,

pozbawionego wielkich tradycji powieściopisarskich, taki kierunek pracy nad materiałem słownym, że trzeba w tym wreszcie dojrzeć ogólniejsze, rodzime, nie spotykane w innych krajach ciężenie estetyczne.

## NA PRZEDŁUŻENIU NATURALIZMU

Jan Kott ma rację, jesteśmy europejscy, ale tylko w obrębie własnego podwórka. Przesłaniamy sobie obcymi wzorami swojskie schorzenia prozy powieściowej. Lata międzywojenne dostarczyły na zachodzie przykładów rozjątrzonego stylu. Daremnie powołujemy się na te nietliczne zresztą przykłady. Żądza eksperymentów formalnych nakłada się u nas na zupełnie inną tendencję.

W dwie godziny po zasłyszaniu rozmowy o stylu w wagonie kolejowym, prowadziłem na ten sam temat rozmowę z przemiłym erudytą, jednym z tych ludzi, którzy z racji swojego zawodu i stanowiska wywierają podskórny wpływ na opinię literacką. Mój rozmówca dziwił się, że lekceważę własne eksperymenty młodości i uważał mnie po trosze za pozera. Nawzajem, ja zarzucałem mu lekkomyślność tego samego typu, jaką widzę u krytyków szkoły krakowskiej, zajmujących się opisowym badaniem stylu. W obronie rozjątrzonej prozy, szczególnie zaś semantycznych poszukiwań Tadeusza Brezy, mój rozmówca powoływał się oczywiście na — Joyce'a. Wtedy przypomniałem sobie głos chłopca z bufetu: kierpapiermoniaaa! Z tego przecież głosu wywodzi się Joyce, naturalista, który doszedł do ostatecznych konsekwencji.

Zdeformowany język Joyce'a wywiązał się z naturalistycznej zasady okolicznościowych skojarzeń, podchwytywania codziennej praktyki ludzkiej, przekrętasów człowieka mówiącego i wrażliwości słuchacza. Joyce rozszerzył „kierpapiermonia” o sferę domniemanych skojarzeń półświadomych, o dziedzinę znużenia, o tok półsennych ma-

rzeń, o nawyki dziecinnej abrakadabry. Zbieżności Joyce'a z teorią Freuda, której podobno wcale nie znał, stają się tym zrozumialsze, że teoria psychoanalizy daje wybitnie naturalistyczną koncepcję człowieka. Joyce rozbił życie psychiczne człowieka na strumienie i zrosty asocjacji, odwzorował je w prozie rozbitej na pojedyncze słowa albo grupy słów.

Można znaleźć w „Ulissiesie”, w rozdziale poświęconym redakcji dziennika, zdania pisane wprost i na wspan, gdyż na tym polegają manipulacje reporterów. Wszędzie okoliczność życiowa, praktyka drobnomieszczańskiego bytu dostarcza natchnienia do arabeski formalnej. Można natrafić na humbugową archaizację: szpital miejski ustylizowany na zamek, a osoby zwiedzające — na panów feudalnych. To uzupełnia program: szyderstwo z wszelkiego stylu, z wszelkiej konwencji literackiej, która wychodzi poza rozszerzoną naturalistyczną zasadę.

Z czasem u Joyce'a świat wrażeń rozbity na atomy zespolił się na nowo, zrósł się w całość mityczną. W „Dziele postępującym” wszystkie języki świata kojarzą się drogą asocjacji jakby w mózgu jakiejś uniwersalnej istoty. Oto model stylistyczny zaprzysięgłego naturalisty w okresie imperializmu, pisarza, który przeszedł przez Acheront psychoanalizy i znalazł się w abstrakcyjnym świecie uniwersalnych mitów.

Inni pisarze są mniej modelowi, ale całe powieściopisarstwo rozjątrzonego stylu na Zachodzie — pomijam tak niepoważne pozycje, jak Delteil — rozwijało się na postulacie wrażliwości psychicznej człowieka, który był postacią powieści albo jej autorem. U nas ten postulat, jeśli się nawet zjawiał, to dawał tylko asumpt do semantycznych deformacji, ucieczki od języka potocznego, słownikowych poszukiwań, stylizacji literackiej. Tam szło o naturalistyczną koncepcję człowieka przerzuconą na styl, u nas — o tę lub inną oderwaną koncepcję stylu.

## STYL JAKO KONCEPCJA JĘZYKOWA

Przypomniał mi się podczas tej rozmowy najświetniejszy może umysł pisarski w Polsce, Wacław Berent, zdziwaczały w barokowej manierze. Przypomniała mi się jedna z najmądrzejszych książek lat międzywojennych „Diogenes w kontuszu“, która mogłaby wzbogacić przyszłe biblioteki gminne. Niestety, jak trudno wczytać się w pokrętną składnię tej książki... Inna zasada maniery wyparła przed laty Berenta z głównego nurtu literatury, a inna dziś grozi Brezie \*), ale powtarza się ten sam skręt osobliwy w kulturze, ta sama skłonność do traktowania stylu jako koncepcji językowej. Całe generacje czytelników, przejęte pasją moralną Żeromskiego, jego wielkim formatem pisarskim, równocześnie oswajają się z jego koncepcją językową, biorąc ją za drogowskaz kultury literackiej. Znaczenie Kadena-Bandrowskiego minęło wraz z sanacją, ale jego ekspresjonistyczna koncepcja językowa odnawia się zwłaszcza u młodych pisarzy.

Traktowanie stylu jako koncepcji językowej wyodrębniła nas z kultury całego świata. Mamy historyczne dowody tej osobliwości. Młoda Polska była silnie związana z Młodymi Niemcami, Młodą Francją, modernizmem rosyjskim i skandynawskim, a przecież żaden z tych krajów nie wytworzył sobie młodopolskiego języka, żaden nie ośmieszył się przed potomnością takimi wynalazkami, jak „tęsknica“ i „lubież“, takim schodzeniem w lud jak — „kędy“ i „k'sobie“. Moderniści europejscy chronili się na wieżę z kości słoniowej, moderniści polscy wdrapywali się na nią ze słownikiem pod pachą. We Wiedniu wytwarzano gusta secesyjne i trochę wyginano składnię, w Krakowie

---

\*) Czytając w „Odrodzeniu“ „Spacer byłego ministra“, fragment nowej powieści Brezy, z radością zauważyłem, że autor uwolnił się od językowej koncepcji stylu.

manierowano słownictwo. Mógłby kto powiedzieć, że język nasz pozwala na to, na co nie stać pisarzy innych krajów. Język tylko pozwala, inna jakaś okoliczność nakłania.

Zdolności słowotwórcze, słowiańska elastyczność form językowych, swoboda szyku, skrytki semantyczne słowa, te wszystkie cechy polszczyzny są w dużej mierze właściwe również językowi rosyjskiemu. Drobne próby eksploatacji tych właściwości, prawie wyłącznie w poezji, nie miały w Rosji poważniejszego znaczenia, a już nie zdarzyło się nikomu, nawet Andrzejowi Bielemu w powieści „Petersburg”, wprowadzić koncepcji językowej do stylu. Działa więc szczególnie skłonność, podsycana tradycją literacką. Nie podejmuję się ustalić przyczyny, wydaje mi się natomiast, że mógłbym wskazać niektóre motywy.

W słownikach polskich, choćby dla przykładu w wielkim „Słowniku warszawskim”, leżą całe warstwy języka, obumarłe wraz z kulturą staropolską, w piśmiennictwie staropolskim mamy obfitość nieustalonych, płynnych form językowych i słownictwa, nie mieliśmy za to w wieku XIX rozkwitu wielkiej prozy powieściowej, która w innych krajach ustalała normy języka literackiego. Wielcy realiści, Balzac i Stendhal, Dickens i Meredith, Turgeniew i Tołstoj byli równocześnie prawodawcami języka, składni, norm kultury literackiej. Zabrakło nam prawodawców dziewnastowiecznych i w czasach zaborów może instynkt samoobrony narodowej kazał pisarzom sięgać do przeszłości języka, tam zaś natrafiali na okres nie ustalonych jeszcze norm literackich wypowiedzi, ułatwiających wszelką potrzebną i niepotrzebną pracę nad językiem. Praca literacka nabierała tak wybitnych cech twórczości językowej, jak w żadnym innym kraju, a że działo się to już w okresie secesji, rozpadu norm w mieszczańskiej kulturze Europy, u nas po czasach pozytywizmu nastąpił szczególny objaw

rozpadania się nieokrzepłej kultury literackiej na odrębne, tworzone na własną rękę językowe koncepcje stylu pisarskiego.

Może te uwagi zawierają tylko część prawdy, bo z pewnością nie wystarczą do wyjaśnienia narodzin i przebiegu tej osobliwej koncepcji stylu. Ważniejszy od wyjaśnienia przyczyn jest dalszy los kultury literackiej. Bez względu na różnice formatu i wartości poszczególnych pisarzy, u których styl występuje jako koncepcja językowa mniej lub bardziej zaawansowana, trzeba sobie jasno i uczciwie odpowiedzieć na pytanie, czy takie tendencje zasługują na poparcie wbrew doświadczeniom kultury europejskiej, czy w tym kierunku powinna się rozwijać proza powieściowa, czy ktokolwiek ma prawo naginać w tym kierunku czytelnika. Niech sobie smakosz na domowy użytek mówi o każdym nowym szoku semantycznym: „To ciekawe, to interesujące, a to kiks...” Literatura nie jest bilardem i rolą krytyków nie jest kibicowanie. Trzeba nam szerszego spojrzenia na powieściopisarstwo, więc i na styl prozy. Już sam fakt, że pomyłone wysiłki stylistyczne Gołubiewa wywołały rozbieżne oceny, jest alarmującym sygnałem dezorientacji, upadku i zaniku klasycznych podstaw kultury literackiej. Dodajmy do tego szaloną łatwowierność młodej generacji czytelników i młodych, stawiających pierwsze kroki literatów, a przekonamy się, że grozi nam coś bardzo niedobrego.

Nie idzie o kulturę właściciela sklepu z Marszałkowskiej, ale o studenta polonistyki, nie idzie o zaściankowych smakoszy, ale o nowego czytelnika, który będzie brał książki z bibliotek szkolnych, świetlicowych i gminnych.

## O DZIAŁANIU DAREMNYM

Przeczytałem opowiadania Iwaszkiewicza zebrane w zbiorze „Nowa miłość”, jak się czyta książki w dzieciństwie: jednym tchem. Zdawało mi się, że nie lubię czytać opowiadań. Iwaszkiewicz przekonał mnie, że mogę tę formę literacką polubić. Wątpię, czy jest wielu pisarzy, którzy potrafią ująć czytelnika sprzeciwiającego się wewnątrz ich pogładowi na sprawy tego świata, zaskarbić go dla swojej sztuki prozatorskiej. Jestem takim właśnie opornym czytelnikiem, sprzeciwiam się filozofii życia, której przeważnie ta książka służy.

Nie wiem, czy dobór tych utworów jest przypadkowy, czy skrupulatnie przemyślany. Bądź co bądź jedna myśl przewija się przez wszystkie z wyjątkiem opowiadania pt. „Róża”. Ale i ten wyjątek nie jest wyskokiem. W opowiadaniach Iwaszkiewicza wszelka aktywność, wszelka działalność ludzka wywołuje skutki oplakane, okazuje się niepotrzebnie poczętą, staje się niebezpiecznym zakłóceniem jakiegoś naturalnego toku życia. W krótkim utworze z 1925 r., który użyczył swojego tytułu całej książce, znajdziemy w paradoksalnym pomysle sytuacyjnym przygrywkę do tej myśli. Mężczyzna waha się otworzyć drzwi przed kobietą, na którą czeka. Mężczyzna ma za sobą wiele przelotnych miłości, a to właśnie nadchodzi wielka miłość. Nie ma sił brać na siebie ciężaru zmian wewnętrznych i zewnętrznych, które mu ta wielka miłość niewątpliwie niesie, nie otwiera drzwi, rezygnuje. W opowiadaniu pt.

„Biwa na równinie Sedgemoor” dziewczyna niepotrzebnie składa ofiarę ze swej młodości i powoduje śmierć braci-szka, nie zmienia to ani na jotę biegu historii, która toczy się jak kapryśna fala i sama się wygładza. W opowiadaniu pt. „Zygfryd” zgorzkniały starszy pan, dawny hofrat austriacki, wywołuje dramat przez to, że nieopatrznie odsłania przed młodym cyrkowcem skarby kultury. Wreszcie w najobszerniejszym utworze zbioru, w dużym opowiadaniu pt. „Matka Joanna od Aniołów” ksiądz Suryn przejmując na siebie demona, który opętał mniszkę, poświęca się aż do bezmyślnej zbrodni i z ostatnich zdań utworu dowiadujemy się, że to wcale nie poskutkowało.

Odrębną pozycję, jeśli będziemy śledzili tę myśl o zbędności działania, zajmuje „Róża”, opowiadanie o chłopce, która uzbierała sobie posag na służbie w mieście i wróciła na wieś wydać się za męża. Różę się nie powiodło, chłopiec, którego sobie wzięła, okazał się chorowity, dużo ją kosztował i umarł. Róża wraca do miasta uzbierać nowy posag, a przez ten czas nowy narzeczony, brat zmarłego, podrośnie. Opowiadanie kończy się optymistycznym życzeniem. Kiedy w innych wypadkach działalność ludzka prowadzi do niepotrzebnego tragizmu, tutaj postępowanie Róży ma jednak szansę zatriumfowania nad złośliwym zrzędzeniem losu. Czemu to? Bo ten „pomysłunek” Róży nie wykracza poza działanie konieczne, podyktowane przez los nieładnej dziewczyny wiejskiej, poza skromny zakres instynktu życia w układzie stosunków wiejskich. Jej działanie jest tylko samoobroną życiową. I nie ma w tym opowiadaniu miejsca na życie duchowe, które w innych utworach staje się źródłem tragicznego działania. Bezpośrednie motywy materialne normują życie w tym obrazku wiejskim. W tym wypadku, na wąskim odcinku naturalistycznej obserwacji, nowela ukazuje ubliżającą godności ludzkiej redukcję życia i wszelkich jego

motywów w upośledzonym środowisku chłopskim, sąsiadującym przecież o kilka tylko kilometrów z owym nieprawdopodobnym panem z 1925 r., który wzbrania się otworzyć drzwi przed ukochaną kobietą. Nowela, pisana z pobłażliwym spokojem, godnym Maupassanta, rzuca osobliwy refleks na pozostałe opowiadania. Mamy tu przykład, jak na marginesie niesłusznej filozofii powstają zastanawiające utwory literackie, ale utwory ograniczone do zewnętrznej, naturalistycznej obserwacji warstw upośledzonych.

Motyw zbędnego działania może wiązać cały zbiór opowiadań; to związanie w myśl abstrakcyjnej tezy — wcale nie określa poszczególnych utworów. W materiale, kompozycji, w wymowie poszczególnych utworów ten motyw przestaje być najważniejszym, może się zatracić, może przekształcić się we własne zaprzeczenie. „Zygfryd” ma wielokrotne ostrze, jak każdy utwór nieco symboliczny. Przy odrobinie dobrej woli widzę w nim przekleństwo rzucone kulturze, która nie daje odpowiedzi na pytanie o prawdę. Czy autor stawia sobie to pytanie? Przeczytajmy „Matkę Joannę od Aniołów”. Przekonamy się o jego wątpliwościach.

Jeden jest tylko w tym zbiorze utwór, który sprowadza abstrakcyjną tezę z powrotem na właściwy teren, przymierza działanie jednostki do historii. To doskonale napisana „Bitwa na równinie Sedgemoor”, ogłoszona swego czasu w „Twórczości”. Fakt, że ten utwór pisany przed wojną, ale ogłoszony tuż po wojnie, nie wywołał ostrego sprzeciwu ideowego, tłumaczy się chyba przedziwnym lenistwem naszej krytyki literackiej, zwłaszcza na lewicy. Z epicką zwięzłością, nadającą przecież wielką siłę wymowie faktów, Iwaskiewicz opowiada o niepotrzebnej ofierze jednostki, nad której głową historia toczy się swoim trybem, szybko wygaszając motywy walki. Niejeden

czytelnik chętnie dopatry się w tym proroczej aluzji do powstania warszawskiego albo też do ofiary krwi składanej przez żołnierza polskiego pour le roi d'Angleterre (dla pikanterii występuje nawet przodek Churchilla). Nie dlatego sprzeciwiam się tej historiozofii. Niech sobie bitwa będzie w 1685, w czasach, które nas nie obchodzą. Niech się rozgrywa na motywach dynastyczno-wyznaniowych, które autor podaje w swoim konspekcie historycznym. Motywy te służą mu znakomicie do spotęgowania ironii losu, która dotknęła biednej Anny. Wydarzenia historyczne przewalają się jak awantura, nieszczęsny, kto da się ponieść gorliwości. Z szacunku do autora nie będę wskazywał, jakimi tonami nabrzmiewa anegdota o Annie w obliczu ruin na ziemiach narodów, które wciągnęły się w najzacieklejszą walkę o swój byt i w obliczu ocalonych miast na ziemiach innych narodów. Wolę uprzytomnić czytelnikowi, że idea p r e c z e k i w a n i a nie pochodzi u Iwaszkiewicza z nowych, dzisiejszych przemyśleń historycznych. Świadczy o tym nie tylko data. Ten małostkowy pogląd odpowiada doskonale nastrojom „nieinterwencji”, odgradzania się od świata murami prywatnego życia, znanym z rodzimej i francuskiej produkcji literackiej w ostatnich latach przedwojennych, w czasach narastania agresywnych gróźb faszyzmu. Ale spójrzmy głębiej w przeszłość — przekonamy się, że doszły tu do głosu konsekwencje postawy wyrażonej jeszcze w noweli „Nowa miłość” w 1925 r.

Ten pierwszy i najsłabszy utwór zbioru daje przy okazji klucz do nienajświetniejszych metod literackich, od których sam Iwaszkiewicz szczęśliwie odszedł. Krytyka eklektyczna bardzo sobie takie utwory ceni, widzi w nich głębię i prawdę ludzką, gdy tymczasem zawodny urok ich polega na specyficznym fałszu. Mamy tu tak często powtarzane w późniejszej prozie, którą słusznie nazwano „psychologistyczną”, nadmierne rozděcie zasobów świadomości ludzkiej. Cały utwór przepelniony jest jakoby refleksją

czy „stanem psychicznym” bohatera. Ta przeładowana releksja służy za motyw jego postępowania, tymczasem nasza wiedza o świecie i ludziach mówi nam, że jeśli takie postępowanie jest możliwe, to motywy bywają zupełnie inne. W istocie mamy tu pewną tezę, pewne filozoficzne jakoby spojrzenie na życie, przeniesione prawem kaduka na „stan psychiczny”, a samo postępowanie bohatera jest właściwie symbolicznym aktem ucieleśnienia podstawionej przez autora tezy. W ten sposób powstają sytuacje i postaci, do których odbiorca odniósłby się bardzo nieufnie, gdyby brał je na zdrową miarę swojego poczucia rzeczywistości, a którymi przejmuje się na serio, ponieważ postulowany „stan psychiczny” jest literackim kształtem bliskiej mu ideologii.

W „Nowej miłości” nieprawdopodobna sytuacja wraz ze swoim bohaterem jest podporządkowana określonej idei nieangażowania się ani w życiu wewnętrznym, ani zewnętrznym, zachowania swego stanu równowagi i spokoju. Rzecz ciekawa, że ten utwór pochodzi z 1925 roku, kiedy to jeszcze nie wygasł witalistyczny ferwor skamandrytów, drobnomieszczański optymizm pierwszych lat niepodległości. Melancholijna idea zachowawczej obrony swojego stanu posiadania, historycznie znacznie wcześniejsza od optymizmu ówczesnych współtowarzyszy Iwaskiewicza, odpowiadająca pozycji tych grup społecznych, które lękiem przejmują wszelką możliwą zmianą, odzyskała po kilku latach, wraz z upadkiem optymizmu, swój walor filozoficzny jako idea stoicka. Ale każda idea zmienia swój sens w zależności od zastosowania. Pewien pan może się uchylać od spotkania z pewną panią. Autor naraża się tylko na to, że nikt w tę abstynencję nie uwierzy. Co innego uchylać się od spotkania z historią.

Pasjonujące opowiadanie „Matka Joanna od Aniołów” zajmuje 150 stron, stanowi dwie trzecie książki, więc naczelną jej pozycję. Autor w przypisku zapowiada czytelnikowi nieścisłości historyczne i anachronizmy, gdyż prze-

niósł anegdotę demoniakalną z Francji na Smoleńszczyznę czasów Jana Sobieskiego. Anachronizmy nie są jedynym rodzajem dowolności literackich przyjętych w tym opowiadaniu. Nie obowiązuje w nim konsekwentna interpretacja zjawisk psychicznych, a świat realny, ukazany czytelnikowi, dość dowolnie zmienia urodę, przybiera rysy folklorystycznej romantyki w scenie początkowej, kiedy to ksiądz jezuita Suryń w drodze do nawiedzonego klasztoru wstępuje do karczmy i otrzymuje na dalszą drogę feralną wróżbę od karczmarki, kiedy indziej znów — rysy mistyczne, np. w scenie na moście. Ani ta romantyka, ani mistyczne załamane światła nie obowiązują w całości utworu i łatwo dają się skompromitować na wielu innych stronicach opowiadania. Mógłby kto powiedzieć, że to tylko zmienne sposoby i chwytły literackie. Dlaczego tak się dzieje i jaką te sposoby rolę odgrywają?

Działalność księdza Suryńa osiąga trzy opłakane przymioty ludzkiej aktywności, staje się tragiczna, niedorzeczna, zbędna. W tym wypadku towarzyszy tej działalności dramat wewnętrzny, którego aktorami są pojęcia zła i dobra, grzechu i czystości oraz ich wykładniki teologiczne. Dochodzi nawet do hipostazy — ksiądz Suryń rozmawia z demonem. Pod warstwą pojęć moralnych i wyobrażeń religijnych tkwi jakiś podkład bardziej elementarny, samotność wewnętrzna, niemożność komunikacji z inną duszą ludzką, słowem to samo mniej więcej, co znamy z koncepcji człowieka u Conrada, z pierwszych powieści Malraux i co na swoją modłę, z przeciągłą czkawką wewnętrznej czczości rozwijają dzisiaj egzystencjaliści; jest w tej koncepcji fala wiecznego niepokoju, jest również mgławica nieokreślonych doznań dzieciństwa, więc po trosze przypomina ksiądz jezuita Suryń przebranego w szaty duchowne inteligenta naszych czasów. Wrzekomo krąg samotności może zostać przerwany, mgliste napomknienia na ten temat otrzymuje ksiądz Suryń od ra-

bina kabalisty, nazwanego anachronicznie „cadykiem“. Przerwanie odbywa się trybem magicznym i wywołuje tylko pozorne, chwilowe uleczenie matki Joanny. Może ze stanowiska myśli katolickiej jest to niepowodzenie słuszne, może ksiądz Suryń doszedł w swoim życiu wewnętrznym do herezji i może zgrzeszył magią. Spekulacyjna strona tej koncepcji, którą niewątpliwie szeroko będą omawiali spirytualiści, jest mniej interesująca niż stosunek tej koncepcji do całości utworu. Otóż w kompozycji utworu ta koncepcja człowieka nie panuje nad całością, przeciwnie, jest koncepcją ograniczoną, zakwestionowaną odmiennym materiałem faktycznym; bardzo wyraźnie oddziela się od niej tło niezależne w swojej strukturze od pojęć moralnych i religijnych, które działają na księdza Suryna, ale nie na ogólny bieg życia. Dramat jednostkowy — swoje, a życie — swoje... Co jest ważniejsze, co nadrzędne? Z kart opowiadania ktoś do nas mruga okiem na znak, że raczej to drugie. Cała koncepcja duszy ludzkiej została osaczona wieloma znakami zapytania. Autor „Róży“ insynuuje w „Matce Joannie“, że jednak jakieś motywy życia i działalności ludzkiej, nie mieszczące się w tej koncepcji i nieprzystawne do omawianego systemu pojęć moralnych czy religijnych są ważniejsze od walki księdza Suryna z szatanem. Królewicz Jakub przyjechał oglądać egzorcyzmy, ale właściwie sprowadziły go jakieś sprawy finansowe. Rabin, który oszałamia księdza Suryna swoją demonologią, odgrywa ponoć poważną rolę w tych sprawach finansowych. Spalony za czary ksiądz Garniec podobno dostał się na stos z innego powodu. Inne, nadrzędniejsze siły działają w świecie, gdy my tymczasem obracamy się z księdzem Surynem w kręgu spraw służących światu za pretekst. Dociekamy liczby i charakteru demonów nie wiedząc, czy naprawdę istnieją, dociekamy natury ludzkiej nie wiedząc, czy to wyabstrahowane pojęcie ma jakikolwiek sens. Wszystko to jest chwiejne,

ułudne, jak obiók, przez który przeświecają bodajże kokietyryjnie zarysy innej rzeczywistości: tam działanie może jest sensowne. Nie widzimy jej, znamy ją z niedomówień i podejrzeń. Słowem, w opowiadaniu „Matka Joanna od Aniołów” świat stosunków rzeczywistych jest niedomówiony i bardziej tajemniczy niż świat demonów. Nie bez kozery występują w nim ukryte motywy spraw finansowo-państwowych. Wiadomo przecież, że od przeszło pół wieku, od czasu, jak rządzi światem „niewidzialny” kapitał finansowy, świat stał się dla pisarzy niepojęty i tajemniczy. Akcja „Matki Joanny” dzieje się w czasach Sobieskiego, ale pisał ją Iwaszkiewicz w naszym stuleciu i zresztą zapowiedział czytelnikowi, że nie będzie się cofał przed anachronizmami.

Z lekka zamarkowane sprawy finansowe i częściowo z nimi związana działalność dworu królewskiego kryją się gdzieś w dalekiej perspektywie tła, tymczasem cała aparatura sztuki pisarskiej autora ciąży do tego gęstego obłoku, który je przysłania. Obracamy się więc w kręgu pojęć i wyobrażeń, które niekoniecznie i nie zawsze obowiązują, a które już na pewno nie wyprowadzają nas z niewiedzy o świecie. Nie jest bowiem intencją utworu, aby nas obowiązywały lub mogły oświecić, autor ma wiele powodów, aby je dobrotliwie kompromitować, ostateczny bowiem akcent kładzie na zbędność, a nie na tragizm wewnętrzny działania. Ksiądz Suryn, wzięwszy na siebie brzemień opętania, zarąbał dwóch parobków, prostackich młodzianków o niewinnych duszach, aby zatrzymać przy sobie demona i nie puścić na powrót do matki Joanny. W ostatnich zdaniach czytamy: „Prowincjał jednocześnie przywiózł wiadomość, że diabły ponownie opętały matkę Joannę od Aniołów. Dopiero w parę lat potem wyzdrowiała na dobre i do końca długiego żywota sprawowała rządy nad urszulankami lubieńskimi. Po jej świątobliwej

śmierci pastorał przeoryszy przejęła z jej rąk słynna z po-  
bożności i pracowitości siostra Małgorzata a Cruce”.

Brzmi to szyderczo i przypomina France'a, tym bardziej że w trakcie opowiadania siostra Małgorzata lekkomyślnie dała się uwieść dworzaninowi królewicza Jakuba i spędziła noc poza klasztorem. Ale u France'a można odciąć zakończenie, a smak albo przedsmak gryzącej ironii pozostanie w okrojonym tekście. U Iwaszkiewicza ta ironia jest lokalnym chwytem, jednym z wielu. To nie tyle ironia w stosunku do wierzeń religijnych, ile — ironia losu. Nie dość, że diabły opętały ponownie matkę Joannę, ale po kilku latach wyzdrowiała na dobre, samorzutnie, prawdopodobnie bez żadnych zabiegów. Sprawa, w którą ksiądz Suryn włożył tyle gorliwych starań, rozwiązuje się sama, w sposób niedocieczony, niepojęty, nic wspólnego nie mający z tymi staraniami, podobnie jak w niepojętym biegu historia normuje się niezależnie od Anny.

Otóż w tej filozofii życia, która przeciwstawia przeczekiwanie ludzkiemu świadomemu działaniu, decydującą rolę odgrywa pojęcie czasu rozcieńczającego w sobie wszystkie sprawy i bolączki, czasu, czyli biegu życia, który samoczynnie wszystko jakoś normuje. Łatwo można to dojrzeć w wielu dawnych rzeczach Iwaszkiewicza, czy to w „Zmowie mężczyzn”, czy w „Czerwonych tarczach”.

W „Matce Joannie” ów bieg życia ma swoją materialną kanwę, złożoną z bardzo pospolitych, stereotypowych funkcji życia codziennego. Strzępkami tej kanwy autor przeplata dla kontrastu wielkie, jadowite sprawy moralne. Osieroczone dzieci Alunio i Krysia tkają pomiędzy nabrzmiałymi bolączkami księdza Suryna swoją treść codzienną: krzątają się przy gospodarstwie księdza Bryma, palą ogień, przynoszą wodę, wykonują funkcje fizjologiczne. Ksiądz był im ojcem, czarownik, który opętał cały klasztor, a Krysia zwyczajnie moczy podłogę. Przez kontrast nabiera ta kanwa dziwności, na jaką z pewnością w tym świecie praw

relatywnych zasługuje, gdyż ona jest jedyną sprawdzalną, nie wymagającą żadnej analizy rzeczywistością. Cokolwiek wypiętrza się ponad tę codzienność, cokolwiek ją zakłóca i stwarza wir moralny, można ujmować tak albo inaczej, dowolnie zmieniając pozycję, bo też wszystko to uśmierzy się w samoczynnym biegu życia, jak chwilowy wir na rzece płynącej od nieznanego początku do niewiadomego ujścia. Nie decydując się na określoną pozycję poznawczą, przyjmujemy możliwość rozmaitych interpretacji, zamiast jednego ujęcia tematu mamy cały łańcuch spojonych ze sobą ujęć sprzecznych, chciałoby się powiedzieć — relatywnych.

Czy nie dlatego, że zajęcie określonej pozycji poznawczej wciągnęłoby nas w jakąś „nową miłość”? Zapewne, byłyby to trudna i wielka miłość, niosąca nam zmiany wewnętrzne.

Koncepcja pierwszej noweli zbioru wciąż charakteryzuje postawę filozoficzną w całej książce. Mądrością człowieka jest zgranie się z samoczynnym biegiem życia i podobnie jak nie mącą tej zgody drobne przejściowe miłości, tak i zmienne ujęcia tematu, nie obowiązujące interpretacje, nie naruszają tej filozofii, przynajmniej w zasadzie.

Prowadzi to do swoistych konsekwencji literackich w „Matce Joannie”, do intrygujących wieloznaczności, nawet do zagięć mistycznych w wielu postaciach czy sytuacjach. Ma to zagięcie postać parobka Kaziuka, a i wszędo-bylski szlachetka Wołtkowicz, niedowiarek, ogromnie ciekaw spraw demonicznych, chwilami kroi na pół ćwierci diabła. Stąd i dwuznaczny, a na poły mistyczny posmak sceny na moście i odwiedzin u „cadyka”, stąd inwokujący romantyczne praktyki motyw spełniającej się wróżby. Wszystko to w kontekście nie obowiązującym. Metody, w które nie wciągamy się na stałe, redukują się do chwytów literackich. Na tyle są dowolne, że nie odpowiadają stałym tezom o świecie, na tyle zgrane, że uzgodnione sty-

listyicznie. Na tym zresztą polega wirtuozeria, do której doszedł w prozie Iwazskiewicz.

Skłonność do odświeżania nawet tak naiwnych i zbanalizowanych motywów, jak spełniająca się wróżba, niepopolita umiejętność odświeżania nadaje wielu stronicom cechy zamierzonej wtórności literackiej, ale nie stylizacji. Język Iwazskiewicza, jego styl wypracowany jednolicie, wyzbyty minoderii i pokus impresjonizmu, które prześladowały go w pierwszych latach twórczości, działa właśnie jak środek odświeżający.

W opowiadaniu pt. „Zygfryd” autor z góry zapowiada czytelnikowi, że da mu banalną anegdotę cyrkową, z katastrofą na zakończenie. Zapowiedź bez mała perfidna, bo zwykła, banalna anegdota cyrkowa rozwija się na motywach miłosnych, a tu wchodzi w grę zupełnie inne przyczyny katastrofy. Obraz pozostaje ten sam, zmienia się argumentacja. Iwazskiewicz sam w tym wypadku wskazuje palcem na proceder literacki odnawiania starych kompleksów wyobraźeniowych, starych treści przez zmianę argumentacji, która zwykle tym się różni od pierwotnej, że trąci sztucznością. W danym wypadku proceder ten ujawnia się tym dobitniej, że treść jakoby skupia się w jednym obrazie katastrofy cyrkowej, śmiertelnym upadku akrobaty. Co więcej, ten obraz, do którego dąży opowiadanie, ma swoje pendant plastyczne: fresk na plafonie kościelnym, przedstawiający w podobnej postaci i ruchu obraz anioła. Narratorem jest architekt, który w kilku fazach odsłania fresk spod tynku. Sens fresku obnaża się równoległe z rozwojem opowiadania. Taka analogia ma niewątpliwie charakter mistyczny. Chwył odświeżający, użyty przez autora, polega na tym, że narrator wcale tej analogii nie komentuje, narrator jest doskonale wyprany ze skłonności mistycznych. To prawda, ale związek ten w kompozycji utworu nie przestaje być związkiem mistycznym, podobnie jak zmiana ar-

gumentów nie zmienia nałogów, które pętają wyobraźnię pisarza. Takie jest prawo rządzące literaturą piękną. Prawo to ujawnia się w jej fazach schyłkowych. Przyjmujemy w naszej wizji świata związki, którym już nie dowierzamy, te związki nęcą nas, bo nie chwytemy jeszcze innych.

Odnosi się to w równej mierze do omawianych właściwości literackich „Matki Joanny”. Chciałbym jeszcze wrócić do tego utworu, stanowiącego trzon całej książki. Komplikacje kompozycyjne „Matki Joanny” mogą zdziwić czytelnika, który zna z dawnej twórczości Iwaskiewicza znacznie prostsze, spokojniejsze wewnętrznie całości. (Wyjątek stanowią chyba „Pasje Błędomierskie”). Może nie należy z tych komplikacji wyciągać śmielszych wniosków, a jednak... Wspomniałem już, że koncepcje z lat międzywojennych, tezy o samotności duchowej człowieka, dochodzą tu raczej do stanu przekwitu i rozpadu, a podstawowa teza o zbędności działania ludzkiego wykazuje pęknięcia i szpary, przez które przecieka — co prawda tajemnicze — światło skądinąd. Wydaje mi się, że można rozciągnąć to spostrzeżenie i na całą filozofię życia, z której się utwór zrodził, jako dziecko jej późnego wieku, i kto wie, czy nie dziecko wyrodne. Ponieważ sprzeciwiam się tej filozofii, więc chętnie bym w to uwierzył. Najistotniejsza u Iwaskiewicza teza — o czasie, który samoczynnie wygładza i normuje wszelkie sprawy, nie panuje już nad całością utworu, autor salwuje ją lokalnymi chwytami, to w zakończeniu, to znów w poszczególnych miejscach, gdzie podkłada widome strzępki codziennego życia. Ucieczka do tej metody bardzo mnie zastanawia. „Widome strzępki” nie ratują tezy. „Matka Joanna” tkwi jeszcze w wieloletniej filozofii życia, ale czy ta filozofia nie została zachwiana?

## FILOZOFIA KAPITULACJI

Dość dużo pisano u nas o filozofii egzystencjalizmu, którą propaguje we Francji hałaśliwa grupa intelektualistów i pisarzy. Przypuszczam, że w pamięci czytelnika polskiego utrwalił się nie tyle system, ile jego składniki: wieczna zgryzota, bezapelacyjna samotność, metafizyczna tęsknota do działania, całkowita swoboda wyboru w działaniu, nie skrepowana żadnymi normami społecznymi. Referowano nieraz styl myślenia egzystencjalistów, pisano o nich również w intencji krytycznej, zastanawiając się, co ten kierunek filozoficzny w dzisiejszej sytuacji historycznej wyraża. Naiwni chcieli to sobie uprościć na modłę przedwojenną i dojrzeć w egzystencjalizmie filozofię bezrobotnego inteligenta. Rozumniejsi dojrzeli w tym filozofię samorozgrzeszenia, pożywkę dla kapitulanicznego ducha Monachium. Propagatorzy egzystencjalizmu wystąpili w życiu umysłowym jako literaci, dlatego skłonni jesteśmy traktować ten ruch jako literaturę z podbudową filozoficzną. Spójrzmy raczej jak na filozofię z nadbudową literacką.

Pytaliśmy, co ten ruch miał wyrażać. Nie pytaliśmy, co miał zrobić, do jakiej roli powołała go sytuacja powojenna w życiu umysłowym i politycznym, do jakiej roli sam się w osobach swoich agresywniejszych przedstawicieli spobił.

Dwie szczególne okoliczności towarzyszą narodzinom egzystencjalizmu. Żaden ruch literacki we Francji nie nabrał dotąd na tak słaby sprzeciw ze strony czynników za-

chowawczych, żaden nie był tak pobłażliwie powitany w opinii konserwatywnej. Zdawałoby się, że nałogi estetyczne tych sfer, inercja kulturalna, skłonność do konserwacji starych gustów, powinna stawiać wydatny opór. Nic podobnego, nikt nie wyklinał egzystencjalistów jako nowinkarzy literackich. Na opór natrafi gdzie indziej...

Drugą zmienną dla naszych czasów okolicznością było to, że egzystencjalizm w dziedzinie myśli filozoficznej od razu wyznaczył swój stosunek do marksizmu. Dawniejsze kierunki filozoficzne, narodzone we wcześniejszych fazach okresu imperialistycznego, w pierwszych swoich bojach w ogóle negliżowały myśl marksistowską, starały się przede wszystkim uporać z rywalami na terenie myśli mieszczańskiej, z innymi systemami filozofii idealistycznej.

Tak było z wiązką prądów, które wyłoniły się niemal równocześnie u schyłku ubiegłego stulecia (empiriokrytycyzm, pragmatyzm, konwencjonalizm), tak było również z intuicjonizmem Bergsona. Gloria tych bojów ułatwia nowym filozofiom podgryzanie materializmu. Nowe prądy przesączały się do obozu marksistowskiego z pretensją do poprawiania, uzupełniania, modernizowania jego metody, aby faktycznie rozłożyć ją i sparaliżować. Ze stanowiska walki o postęp nie boje staczane na terenie filozofii idealistycznej, ale zamach na myśl marksistowską był najważniejszą rolą historyczną tych kierunków filozoficznych. Kiedy wpływy empiriokrytycyzmu zaczęły się szerzyć wśród marksistów rosyjskich, Lenin ogłosił słynną swoją pracę „Materializm i empiriokrytycyzm”, pierwsze i definitywne ostrzeżenie przed inwazją obcej myśli. Ta gruntowna praca, dostępna nawet dla czytelnika mało przygotowanego filozoficznie, uświadomiła intelektualistów i działaczy, że myśl marksistowska może się bogacić i rozwijać tylko w oparciu o własne, materialistyczne założenia, wchłaniając do-

świadczenia historyczne oraz zdobycze nauk przyrodniczych.

W rozbrajaniu ruchu robotniczego na Zachodzie poważną rolę odegrała w swoim czasie filozofia Bergsona, którą posłużył się Sorel, twórca syndykalizmu, pogłębiając jakoby teorię marksistowską. Syndykalizm Sorela odciągnął część klasy robotniczej od walki politycznej. U nas posiały zamęt ideologiczne próby Brzozowskiego, który zatapiał marksizm w filozofii Bergsona i po dziś dzień w umysłach inteligencji postępowej mieszają się niekiedy podstawowe pojęcia marksizmu z pomysłami bergsonistycznymi, dialektyczny ruch historii — z niedostępnym dla umysłu ruchem wszechrzeczy.

Po tych precedensach i po doświadczeniu nabytym przez obóz marksistowski będzie rzeczą zrozumiałą, że trzeba patrzeć na egzystencjalizm trochę inaczej, niż na niewinny splot pretensji filozoficznych i literatury. Pokrewieństwa z bergsonizmem są uderzające; jest to po części bergsonizm przenicowany. W obu systemach świat się zaczyna od wnętrza ludzkiego, tylko że tam przez wnętrze przepływa potok życia, a tutaj potok nieistnienia, tam wieczne stawanie się, tu zaś tęsknota do stania się byle kimś... Ale te pokrewieństwa rozstrzygały tylko o atrakcyjności egzystencjalizmu dla inteligencji wychowanej na bergsonistycznych wpływach, ułatwiały ekspansję na terenie wcale nieważnym dla podstawowych ambicji egzystencjalizmu. Fakt, że egzystencjalizm wypuścił również odrośl katolicką, nie powinien zaciierać istotnych tendencji, jakie kierowały tym ruchem we Francji po wojnie. Przywódca egzystencjalistów Sartre z najbliższą swoją grupą garnął się do partii komunistycznej, uznawał sprawę klasy robotniczej za sprawę postępu, pochwalał strategię rewolucyjną i podpisywał się pod taktyką klasową, głosił zasadę partyjności, szło mu tylko o drobiazg: o to aby marksiści pozwolili mu w łonie swojej

partii głosić i rozwijać własną filozofię, nową teorię, która jest lepsza od materialistycznej i odpowiedniejsza dla klasy robotniczej. Tym razem zamach na obóz marksistów był komicznie jawny. Dawniej odbywało się to przyzwoiciej, obowiązywał jakiś solidny podział ról. Filozof mieszczański zajmował się wyłącznie filozofią, a dopiero ideolog próbował rozsądzać nią teorię marksizmu. Ale historia przyspiesza swoje tempo i nie stać jej na dawne mitręgi. Nie stać już było egzystencjalizmu na skryte drażnienie murów, koń trojański chciał wjechać przez otwartą bramę. Podniesiono mu przed nosem mosty zwodzone. Prąd filozoficzno-literacki, który nie znalazł przeciwnika na prawicy, chociaż ogłosił się sprzymierzeńcem komunistów, natrafił na nieprzejednanego wroga w partii komunistycznej.

Ci, którzy widzą w egzystencjalizmie przede wszystkim prąd literacki, popełniają zrozumiałą omyłkę porównując jego rolę z losami najhałaśliwszego prądu lat międzywojennych, nadrealizmu. Od nadrealistów partia komunistyczna wymagała rezygnacji z ich teorii; z egzystencjalistami nie chciała rozmawiać. Nadrealizm nie był filozofią, nie starał się poprawiać i uzupełniać myśli marksistowskiej, wypierać ją czy luzować. Nadrealizm był tylko introspekcyjną metodą artystyczną, odwołującą się do psychoanalizy — inna sprawa, że produkty tej twórczości potrafimy inaczej i słuszniej sklasyfikować, kiedy przestaniemy oglądać się na głoszoną przez nadrealistów metodę introspekcji i psychoanalizy. W życiu umysłowym i politycznym nadrealiści reprezentowali inteligencję w stanie rozterki, pozycję zrozumiałą w międzywojennej fazie imperializmu. Kontakty nadrealistów z partią komunistyczną miały w tym czasie przebieg zmienny i burzliwy. Ostatecznie w partii znaleźli się Aragon i Eluard, Tzara i cały prawie narybek z ostatniej transzy przedwojennej, a żaloszny los niepoprawnych można było oglądać latem 1947

w Paryżu na powojennej wystawie nadrealizmu. Jeśli dla międzywojennych nadrealistów cała kultura kapitalistyczna była kostnicą, to do kostnicy tej wniesiono w lipcu tego roku nowego trupa. Niebawem kruki egzystencjalizmu rzuciły się na żer, upatrzyły sobie rywala, który już wyzionął ducha. Sartre rozprawił się z obumarłym nadrealizmem, aby przeciągnąć na swoją stronę resztki anarchizującej młodzieży, tymczasem marksiści francuscy rozprawili się z Sartre'em.

Najważniejsza rola, którą miał odegrać egzystencjalizm, została ukrócona. A przecież wizja przyszłości była tak piękna: koniec myśli marksistowskiej we Francji, polip egzystencjalistyczny wspaniale rozparty, jedną macką na katolicyzmie, drugą, najpotężniejszą, na klasie robotniczej, trzecią na mózgach anarchizujących i warcholskich, łączący wszystko w jeden obóz myśli i działania, myśli bardzo egzaltującej, a działania w duchu monachijskim. Wizja była po mieszczańsku naiwna.

Odtąd egzystencjalizm ma do odegrania rolę znacznie skromniejszą od tej, do jakiej wzdychał, ale za to nie urojona; przyłączyć się do sezonowej „trzeciej siły”, skupić anarchizujące elementy spośród inteligencji, rzekomo lewicowe, a wrogie komunistom, aby przygotować je do kapitalacji wobec dolara. Taki jest historyczny, chociaż bardzo nikły sens tej filozofii.

## DEMONICZNA TEORIA KULTURY

W czasopiśmie „Twórczość” ukazało się obszerne studium Kazimierza Wyki o rozwoju sztuk w naszych czasach pt. „Kraina nieprawdopodobieństwa”. Autor, poważny krytyk literacki, potraktował może tę pracę marginesowo, jako dywagację wakacyjną ale, jak to często bywa w takiej właśnie nieobowiązującej pracy, doszły tu do ostatecznych konsekwencji sądy o sztuce, które utarły się w podcieniach starego miasta Krakowa. Zatrzymuję się nad tym studium dlatego, że widzę w nim przykład, jak nie należy rozumować o tych sprawach. Wydaje mi się, że w tym wypadku autor jest raczej autorem przypadkowym, ofiarą metody, której zaufał. Wszystkie moje uwagi należy odnieść tylko do metody, a nie do osoby, którą w tej polemice wymieniam z konieczności stylistycznej.

### PRAWO DEMONA

Autor „Krainy nieprawdopodobieństwa” rozpatruje zmiany w poezji, literaturze powieściowej i malarstwie lat międzywojennych jako zjawiska zalczne od rozwoju kinematografii, przypisuje filmowi, jeśli nie decydujący, to w każdym razie bardzo poważny wpływ na te dziedziny, bo na podstawie tych związków snuje też przepowiednie na przysz-

łość. Wpływ — nie jest właściwym słowem dla zreferowania teorii rozwiniętej w „Krainie”. Wpływ — rozumiemy jako działanie upodabniające. Można na przykład mówić o wpływie filmu na technikę powieści amerykańskiej. W teorii „Krainy” o takim wpływie nie ma mowy, przeciwnie, kino oddziałuje na inne dziedziny w jakimś sensie odwrotnym. W teorii tej działa prawo uniepodobnienia, dysymilacji. W miarę rozwoju kinematografii inne dziedziny starają się coraz bardziej unikać podobieństwa z tym tworem technicznym, który przeniósł sztukę z form produkcji chałupniczej do form fabrycznych.

Autor ubrał swoją teorię w przenośnię i analogie. Tłumaczy, że podobnie jak w średniowieczu feodał powierzał cały obszar władania wasalom poszczególnym w nadziale, tak przed wiekami na Parnasie podzielono cały zakres sztuki między poszczególne muzy. (Zabawny splot mitologii i ekonomii — Arystotelesowi świeczka i Marksowi ogarek).

„Nadział ziemi nadanej muzom na Parnasie nie uległ przez tysiące lat większym zmianom... Dopiero odkąd pojawił się film, nastąpił niepokój podobny temu, jaki musiał wybuchnąć wśród wasali na wieść o śmierci seniora”.

Olśniony filmem, autor puszcza w niepamięć całą historię literatury i sztuki, powstawanie i obumieranie gatunków, epos i teatr grecki, teatr rzymski, epos średniowieczny, romans rycerski, farsę ludową, rozkwit i śmierć dramatu hiszpańskiego, tragedię pseudoklasyczną, literaturę przygód, melodramat mieszczański, zmieniające się w ciągu wieków konwencje tematyczne w malarstwie... Co prawda obszernie mówi o rozkwicie powieści w XIX wieku, nieprzewidzianym na Parnasie i w estetyce Arystotelesesa, ale co innego piśmiennictwo, a co innego wynalazek techniczny. W teorii „Krainy” wynalazek techniczny ma większe znaczenie dla losów sztuki niż przekształcenie społeczeństwa, które spowodowało rozkwit powieści: dopiero kino

obdarzone mocą reprodukcji rzeczywistości, korzystając po swojemu z rozmaitych dziedzin, z literatury, malarstwa i muzyki, skłoniło artystów do skurczenia swoich nadziei; powieściopisarz, poeta, malarz wyrzekli się dobrowolnie wszystkiego, co tylko kino brało na swój użytek, zaczęli się cofać na „terytoria bezsporne“. Dopiero z inwazją techniki zaczęło działać w kulturze nowe prawo, to przedziwne prawo dysymilacji. Na Parnas wtargnął jakiś demon, pochwyił muzy i każe im się odpodobnić.

### ŚLUP GRANICZNY

Przejdźmy od teorii do faktów. Każdy, kto zna historię kinematografii, przyzna, że dopiero w latach pierwszej wojny światowej film wyszedł z powijaków technicznych i osiągnął styczność z takimi dziedzinami, jak powieść obyczajowa, dramat, malarstwo (w komponowaniu zdjęć). Dopiero od czasu pierwszych wielkich reżyserów amerykańskich Dawida Griffitha i Tomasza Ince'a można mówić o jakichś hipotetycznych związkach z poezją w rytmie obrazów i zdjęć cząstkowych. Zresztą te związki w sensie oddziaływania na poezję nie interesują autora „Krainy“, przeciwnie, interesuje go dopiero moment, od którego zaczyna działać przewrotne prawo demona. W każdym razie moment ten musi być późniejszy od przedwojennych awantur rapierowych w „Bioskopie“, od serii Fantomasa i Zygomara w „Iluzjonie“, od pierwszych „Fantazji“, ukazujących łodygi kwiatowe, z których wyłaniają się tancerki. Od tego nie drgnęło chyba pióro Conrada czy zamkniętego w owatowanym pokoju Prousta (wymieniam te nazwiska, które figurują w „Krainie“), nie może być jeszcze w tym czasie mowy o tym, aby poeci czy malarze odczuli grożącą im konkurencję środków technicznych. Ustalmy więc słup graniczny na lata 1914—1918, umówmy się, że

odtąd dopiero film podgryza inne dziedziny sztuki, jeżeli je w ogóle podgryza. I zapytajmy, na jakich dokumentach, na jakich zjawiskach w literaturze czy sztuce autor opiera swoje rozumowanie.

### TAKIE ZWIERZĘ NIE ISTNIEJE

Nie zrozumiałem dokładnie, dlaczego autor uważa rytm zdjęć filmowych za bliższy muzyce, melodii czy perkusji niż pewne rytmy poezji, ale zgodzę się na chwilę, że tak jest. Interesuje mnie działanie demona technicznego na poezję. Znajduję następujący wywód:

„Kiedy się dokonuje to przejście rytmu przez film, poeci z wolna rezygnują z przekonania, jakoby tylko ich dzieła były zdolne współbrzmieć z muzyką. Odchodzą ku frazom mowy żywej, ku naturalnym intonacjom zdań. Budują z nich rytmy nowe, poczynane bez analogii z muzyką. Pochylają się nad samym słowem. Poezja coraz bardziej schodzi we wnętrze języka, jej niezaprzeczonego i niespornego warsztatu. Czysto intonacyjnego rytmu współczesnej poezji nikt dotąd nie opisał, a są nawet tacy, którzy mu w ogóle zaprzeczają. „Chodźmy. Takie zwierzę nie istnieje naprawdę”.

Wszystko to oczywiście może się dziać dopiero za słupem granicznym, gdzieś po pierwszej wojnie. Przeglądam w pamięci zjawiska najbardziej charakterystyczne. I otóż: Baudelaire wcale nie życzył sobie, aby jego dzieła współbrzmiały z muzyką. Nie myślał o tym Rimbaud, zajęty „alchemią słów”. Tristan Corbière miał frazę wyzutą z wartości dźwiękowych. Może autor ma na myśli Verlaine'a i jego szkołę. Jedna szkoła nie stanowi o dziejach poezji i nie musi czekać aż na rozwój kina, aby własną śmiercią obumrzeć. Nie wiem dokładnie, co ma na myśli autor,

kiedy pisze o poetach: „Odchodzą ku frazom mowy żywej, ku naturalnym intonacjom. Budują z nich rytmy nowe, poczynane bez analogii z muzyką”. Cokolwiek ma na myśli, to przecież poezja Walta Whitmana najbardziej odpowiada przytoczonym w „Krainie” zjawiskom. Przykład Walta Whitmana ośmielił niejednego poetę europejskiego jeszcze w okresie tzw. modernizmu. A wersety Claudela? A Rilke? A cały werlibryzm, mimo że niekiedy powoływał się na analogie z muzyką? Czy nie znamy naturalnych intonacji zdań u Laforgue'a, czy nie znamy hymnów Kasprowicza, czy nie znamy białym i wolnym wierszem pisanych poematów Aleksandra Błoka, czy nie znamy „Obłoku w spodniach” Majakowskiego? A może znamy białe wiersze Chlebnikowa? A może poczytamy sobie „Strefę” Apollinaire'a? Jeżeli to wszystko pozostawi jeszcze cień wątpliwości, to nic łatwiejszego, jak zajrzeć do „Antologii poezji francuskiej”, przeczytać wiersze Valéry Larbaud i sprawdzić daty. Tylko koniecznie sprawdzić daty. I warto nareszcie przypomnieć sobie poezję polską z lat 1918—1925. Daty, daty...

Przejście do wewnętrznego rytmu zdania nie jest wcale zjawiskiem powszechnym w poezji, ale odbywało się przed rozwojem kinematografii, więc proszę nie straszyć nas diabłem. Nie potrafię zrozumieć, co ma wspólnego sprawa rytmu w poezji z „pochylaniem się nad słowem” i „scho-dzeniem we wnętrze języka”? Przecież to zjawisko wyłącznie słowiańskie. Norwid szukał metafizyki semantycznej w języku. Kto jak kto, ale to Norwid pochylał się nad słowem i wchodził we wnętrze języka. Biedny Norwid, przeczuwał, że kino go do tego zapędzi.

Rosja miała słowotwórstwo Balmonta i Chlebnikowa. Myśmy mieli pęsepnne zabawy słowotwórcze Leśmiana i wesołe zabawy Tuwima. W innych krajach, niesłowiańskich, nikt nie uprawia programowo słowotwórstwa ani nie „scho-dzi we wnętrze języka”, natomiast czysto intonacyjny rytm

panował u surrealistów bez żadnej intencji „pochylania się nad słowem”. U nas ekskluzywnie uprawia czysto intonacyjny rytm jeden tylko Przyboś, który czasem zagląda również do semantycznych skrytek słowa. Może więc tutaj tkwi klucz do estetycznego wywodu Wyki? Biedny Przyboś, jego poezja, to ostatnie stadium samoobrony przed kinem.

Nowe rytmy, frazy mowy żywej, czysto intonacyjny rytm — poezja tym wszystkim szafuje od czasów Walta Whitmana, a demon kinematografii, diabeł techniczny, inkub wypierający poetów z ich dawnego nadziału, zjawia się tylko w snach estetów.

Chodźmy, takie zwierzę nie istnieje naprawdę.

### KAMIEŃ FILOZOFICZNY

Przejdźmy na tereny powieściopisarstwa. Tutaj pod działaniem kina autor dojrzał następujące zjawiska:

„Podobnie nad własnymi tylko sposobami pochyła się proza. Powieść rezygnuje z dramatyczności, z wyraźnej akcji. Zatrzymuje się nad przeszłością i wspomnieniem, nad środkami ewokacji czasu, nad atomami analizy psychologicznej, nad wszystkim, co niewyraźalne w innych sztukach. Konstrukcja powieści od czasów Conrada i Prousta przestała pytać o prawdopodobieństwo i przymierność wobec rzeczywistości. Buduje własne prawdopodobieństwo, zasklepia się nad własnym światem”

To wszystko ma dzieć się dlatego, że powieściopisarstwo odstąpiło teren filmowi. Tymczasem wiadomo, że produkuje się, zwłaszcza w Ameryce, sporo filmów awanturniczych i sensacyjnych, a produkcja powieściowa tego samego typu nie zmniejsza się wcale, przeciwnie, wzrasta niepomrotnie. Powieść kryminalistyczna zalewa Amerykę, Anglię i Francję. Widocznie autorów tych powieści pra-

wo demona nie obowiązuje. Wiadomo, że filmy amerykańskie i francuskie, obyczajowe lub psychologiczne, są przeważnie przeróbkami z powieści. A więc powieść taka istnieje. Ale to jest tzw. literatura przeciętna i prawo demona nie bierze jej w ogóle pod uwagę. Wyraźnie akcyjne, sążniste powieści amerykańskie w stylu „Przeminęło z wiatrem” zalewają rynek europejski, ponieważ zabrakło odpowiedniej miejscowej literatury. Dlaczego nie zabraknie ich w Ameryce, kraju najsilniej rozbudowanej produkcji filmowej? Tego nam prawo demona nie wyjaśnia. W amerykańskiej literaturze „pierwszej klasy” przeważa nurt powieści akcyjnej, fabularnej, dramatycznej, tym sobie powieść amerykańska zdobywa poczytność i uznanie. I tego również „Kraina” nie bierze pod uwagę. Wszyscy powieściopisarze rosyjscy od najwybitniejszych, jak Szołochow lub Aleksy Tołstoj, aż do podrzędnych, uprawiają powieść akcyjną, ale to nie daje autorowi nic do myślenia. A u nas — czy mieliśmy tylko Dołęgę-Mostowiczę? Czy „Granica” Nałkowskiej nie jest powieścią akcyjną? Czy nie ma Gojawiczyńskiej? Czy proza polska zaczyna się od Schulza a kończy na Gombrowiczu? Oto nareszcie dwie ofiary demona.

Jak wielu naszych krytyków, autor „Krainy”, wpatrzony w kilka szczególnych zjawisk literatury międzywojennej na Zachodzie i u nas, po prostu nie spostrzega literatury. Daremnie zaklina się na Conrada i Prousta. Od czasów Conrada i Prousta nie stało się w literaturze nic takiego, co by pozwalało uznać te dwa wybitne nazwiska za punkty orientacyjne. Conrad daje wyraźną akcję i wcale nie rezygnuje z dramatyczności, Proust jest obu tych cech wyzbyty i Bóg raczy wiedzieć, co to ma wszystko wspólnego z kinem. Rezygnacja z dramatyczności, wyrażonej akcji, inwazja dociekań psychologicznych — to wszystko sięga czasów naturalizmu. Dobrze jest czasem

poczytać starego, nudnego Bourgeta, zanim się pisze o po-  
wieści analitycznej. Dobrze jest również zastanowić się  
nad ogólnymi tendencjami w kulturze, aspiracjach artysty-  
cznych, prądach filozoficznych drugiej, międzywojennej  
fazy okresu imperialistycznego. Wtedy zrezygnujemy z po-  
szukiwania kamienia filozoficznego, z którego wszystkie  
pierwiastki dadzą się wyprowadzić.

Chodźmy. Taki kamień filozoficzny nie istnieje na-  
prawdę.

### CIEMNE LUSTERKO

Teraz wchodzimy do galerii obrazów. „Czysta poezja  
— czytam jeszcze po drodze — rezygnuje z przysługują-  
cego ongiś poezji otoku malarskiego i muzycznego“. Nie  
pytam już, kto, kiedy i w jakim kraju reprezentuje tę czy-  
stą poezję. Powtarzam sobie tylko stary monolog pijacki:  
„Najszczęśliwsi są ci, co się wcale nie urodzili. Ale ilu  
jest takich? Jeden, najwyżej dwóch...“ Domyślam się,  
ziewając: Paul Valéry... i kto jeszcze?

„Czyste malarstwo rezygnuje z otoku literackiego  
i anegdotycznego“. Znow przypominam sobie daty i nasz  
słup graniczny. Nic się nie zgadza, fakty są złośliwe. To,  
co autor „Krainy“ niesłusznie i pogardliwie nazywa „aneg-  
dotą“, zanikło na długo przed pojawieniem się demona  
filmowego. Staralem się wykazać w artykule „Spór o ma-  
larstwo“, jak płytkim antyhumanistycznym wybiegiem jest  
nazywanie „anegdotą“ tych wzorców wyobrażeniowych,  
których malarstwo dostarczało kulturze narodów, ale da-  
remnie bić grochem o chiński mur estetów. Przejdźmy do  
„literackości“. Za „literackich“ uchodzą we Francji tacy  
malarze jak Rouolt, Gromaire, Braque, Picasso, niekiedy  
nawet Matisse; ci sami właśnie są nieperspektywiczni, te  
dwie cechy idą w parze, co jest rzeczą zrozumiałą, bo „li-  
terackość“ przeszła w stadium koncepcji wyobrażeniowej,

obywającej się bez przestrzeni realnej. Słowem, dzieje się wręcz przeciwnie, niż sądzi autor „Krainy”, który oddzielnie rozpatruje element „literacki”, oddzielnie element „perspektywy” i każe im równocześnie zniknąć, zniknąć pod wpływem demona na przekór datom. Najpóźniejsza generacja mistrzów współczesnego malarstwa francuskiego wystąpiła na widownię w latach 1903—1908. U nikogo z nich nie podobna dopatrzeć się później żadnych zmian stylu świadczących o dalszym wyzbywaniu się „literackości”, przeciwnie, malarstwo Picassa w ostatnim dziesięcioleciu uchodzi za bardziej „literackie” niż w okresie kubizmu. Z różnorodnością stylów i „wizji” łączy się różnaita koncepcja perspektywy lub quasi-perspektywy. Od dawna już w poszczególnych stylach malarskich perspektywa upraszcza się, przechodzi w aluzję do perspektywy lub znika (Gauguin, van Gogh, Seurat, Lautrec, neoimpresjoniści około 1900). Obok tego rozwija się pięknie malarstwo perspektywiczne (Marquet, Derain, Utrillo). Rozważania w „Krainie” na temat perspektywy nie pozostają w żadnym stosunku do różnaitości stylów współczesnego malarstwa. „Z chwilą kiedy oko obiektywu chwyta mechanicznie to, nad czym głowiły się stulecia rękodzielnicze i naturalne, dana funkcja przestaje być dla artysty problemem naprawdę pociągającym”.

W akademiach malarskich istnieje problem perspektywy jako przedmiot studiów potrzebnych do wykształcenia malarza, ale w stylach malarskich i w pracy dojrzałych artystów kwestia perspektywy nie występuje oddzielnie. Autor „Krainy” sztucznie wydziela problem, sprowadza twórczość artystyczną do elementów technicznych problematyki szkolnej, a potem przystawia swój demoniczny obiektyw. Przy tej okazji wyłącza z kręgu rozumowania kolor jako element nieistotny dla „problemu” i popełnia jeszcze jeden błąd, nie odróżniając waloryzacji biało-czar-

nej od waloryzacji barwnej, gdy tymczasem tu się dopiero zaczynają sprawy techniczne perspektywy malarskiej.

Niegdyś malarze szkoły monachijskiej, nie ufając oku, sprawdzali waloryzację i perspektywę swoich obrazów w specjalnie wyrabianym dla tych celów ciemnym lusterku, które stało się później pośmiewiskiem kolorystów. Autor „Krainy” w swoim zapędzie naukowym na temat perspektywy sprowadził malarstwo nie tylko do problematyki szkolnej, ale wprost do ciemnego lusterka.

Chodźmy. Bo w ciemnym lusterku kolor nie istnieje naprawdę.

Gdyby autor „Krainy” obszedł muzea i galerie obrazów, przekonałby się, że malarstwo jest produktem kultury duchowej — nie mamy na to na razie lepszego terminu — że dzieje malarstwa związane są z losami społeczeństw i ogólnym charakterem kultury. Zamiast obejrzeć galerię, autor przez omyłkę odwiedził Akademię Sztuk Pięknych i doszedł do naiwnego wniosku, że malarstwo jest tylko produktem umiejętności rękodzielniczej, podzielnej na trzy odrębne funkcje: rysunek, perspektywa, kolor. Pierwszą pominął, drugą skazał na zagładę, o trzeciej wydał werdykt pocieszający: „Doświadczenie filmu barwnego dowodzi dotąd, że od funkcji koloru film nie jest zdolny uwolnić malarstwa”. Strach pomyśleć, co by to było, gdyby demon filmowy naprawdę zaczął działać. Malarzom zbrzydą farby, będą malowali piaskiem i gliną. Już kiedyś próbowali i jakoś nic z tego nie wyszło. Prawdopodobnie zaniepokoił ich wyprodukowany w 1911 roku, ręcznie barwiony film „Notre-Dame de Paris”, który miałem przyjemność oglądać w dzieciństwie. Pozostało mi bardzo przejmujące wspomnienie. Podobała mi się także „Becky Sharp” w trójbarwnym systemie technikoloru. Przepadam za Disneyem. Wierzę w film kolorowy i na miejscu autora „Krainy”, myśląc o przyszłości malarstwa, szalałbym z niepokoju: piasek i glina, glina i piasek, a w ciemnym lusterku diabeł!

## TEN DEMON NIE ISTNIEJE

Niezgodność dat i faktów razi we wszystkich dziedzinach upatrzonych przez autora „Krainy”, w poezji, powieści, malarstwie. Mogło się przecież zdarzyć przypadkowo, przynajmniej na pewnym odcinku czasu, że równocześnie z rozwojem kinematografii nastąpiły pewne widoczne procesy w innych dziedzinach, wtedy udałoby mu się na jakimś przypadkowym materiale dowodowym oprzeć swoją teorię i przekonać przynajmniej jednego czytelnika.

Teoria jest dziwaczna dlatego, że zrodziła ją dziwaczna metoda myślenia.

Autor sam przedstawia swoją teorię jako ograniczoną. Zastrzega się, że rozpatruje wszystko pod pewnym kątem, „pod kątem techniki artystycznej poszczególnych sztuk”. Otóż dowolny wybór kąta, nawet przy znajomości materiału, może doprowadzić do dziwaczного obrazu. Jeżeli będziemy rozpatrywali historię ostatniej wojny pod kątem zmian w umundurowaniu wojska, to stwierdzimy, że Czerwona Armia otrzymała pagony, ale nie zauważymy Stalingradu. Pod tym samym kątem — może się okazać, że pierwszej wojny światowej w ogóle nie było.

Literatura i sztuka w okresie imperializmu weszła w stadium niesłychanie burzliwe, pełne sprzeczności, powikłań, kontrastów, tymczasem autor „Krainy”, wydzielając „technikę artystyczną poszczególnych sztuk”, przeciął dokumentnie wszystkie jej związki z epoką historyczną, z fermentem społecznym, politycznym, obyczajowym, filozoficznym, ideologicznym — i zastąpił te żywe związki mitycznym nadziałem przed wiekami na Parnasie. Opróżnił całą epokę i w próżni tej umieścił demona działającego jakoby na inne sztuki tajemniczym prawem dysymilacji. Współczesna wiedza przyrodnicza nie zna takiego prawa. Czy takie prawo istnieje w kulturze? Skąd się to prawo wzięło? Wzięło się po prostu stąd, że było potrzebne auto-

rowi jako uzupełnienie do reguły wzajemnego wykluczania się sztuk, estetycznej reguły, którą wbrew doświadczeniu historycznemu uznał za prawdę i przyjął za podstawę rozważań. To prawo zostało wymyślone po to, aby wykazać, że procesy w dziedzinie kultury dążą do rygoru odrębności sztuk, do osiągnięcia w estetyce ścisłej klasyfikacji jakościowej, na wzór estetyki Arystotelesa.

A tymczasem takiego prawa w ogóle nie ma.  
Chodźmy. Diabeł nie istnieje naprawdę.

### SREDNIOWIECZNA MYŚL ODNOWIONA

Pozorna skromność wybranych zagadnień nie przeszkadza autorowi wygłaszać przepowiedni na temat przyszłego losu sztuk na podstawie tej metody, a więc z wyrugowaniem wszelkich czynników historycznych, wszelkich sił poza demoniczną siłą filmu. Autor zastanawia się, kiedy sztuki zrezygnują z „nadmiernej czystości“, kiedy nastanie ich „wspólna ingerencja i zrost“, potem odpowiada: nieprędko, może miną całe stulecia.

Chciałbym uspokoić autora „Krainy“. Za dziesięć lat przeczyta swoje proroctwa i uśmieje się serdecznie. Będziemy mieli powieść fabularną, taką, na jaką nas stać będzie, poeci nie będą gubili się w partykularnych sporach o rytmy, problemy szkolne, rozwiązywane przy pomocy martwej natury ułożonej przez asystenta na półmisku, nie będą uchodziły za problematykę malarstwa. Kto wie, może nawet Film Polski będzie przyzwoiciej pracował. Autor zaśmieje się serdecznie albo gorzko, bo może ta powieść będzie na razie bardzo wąta, poezja — nieudolna, a malarstwo — pompierskie. Ale wtedy niech żądło tego śmiechu zwróci ku sobie, że w czasach przełomowych dla kultury polskiej, zamiast patrzeć w oczy przyszłości i prostować drogi nieuchronnym, historycznie uwarunkowanym

procesom w sztuce, wolał opowiadać nam o tym, jak muzy na Parnasie tańczą ze średniowiecznym kozłem.

Cała teoria „Krainy nieprawdopodobieństwa” jest napisana stylem upoetyzowanym i mitologicznym. Taki styl naprasza się krytykom literackim, kiedy nęcą ich uogólnienia bez materiału dowodowego. Metoda, której autor zaufał, sposób rozumowania — świadczy, że nasza humanistyka, biorąc rozbrat z dzisiejszymi potrzebami kulturalnymi, stacza się w przepaść urojeń, śmiesznośtek i scholastyki. Aby to unaocznić, pozwolę sobie skatalogować cechy tego rozumowania.

**Scholastyczna niesprawdzalność.** Rozwija się koncepcję kultury nie sprawdzając jej na datach i faktach.

**Estetyka bez dialektyki.** Rozumowanie opiera się na regule wzajemnego wykluczania się sztuk, która jakoby rządzi ich rozwojem. Reguła taka istnieje tylko w mózgach estetyków, jako wyraz ich życzenia — szczyłek estetyki Arystotelesowskiej. Procesy historyczne nie znają takiej reguły, znają natomiast prawo wzajemnego przenikania się i wspólnych podskórnych związków między sztukami, wspólnych tendencji.

**Rozumowanie ahistoryczne.** Rozpatrując sztuki i literaturę poza historią, w oderwaniu od epoki, w próżni, otwiera się furtkę dla interwencji demonów. Takim demonem okazała się w tym wypadku kinematografia.

**Zabobon techniczny.** Okres imperializmu wytworzył wiarę w potęgę wynalazku technicznego, który wystarczy ponoć do przekształcenia świata. Zachwyty dla techniki przeżywali niegdyś futuryści. Najnowszym wydanym tego zabobonu jest wiara we wszechmoc bomby atomowej. Decydujący wpływ, jaki chciałby autor przypisać artyzmowi technicznemu na inne dziedziny sztuki, pochodzi z tego nowszego wydania.

Orientacja aspołeczna. Przypisuje się wynalazkowi technicznemu większe znaczenie dla losów sztuki niż przemianom społecznym. W odniesieniu do przeszłości autor wyraża tę orientację, kiedy przyznaje rozwojowi kina większą rolę w estetyce niż rozwojowi powieści po rewolucji burżuazyjnej. W odniesieniu do przyszłości — wyraża ją przez absolutne zignorowanie dzisiejszych przemian społecznych.

Widnokrąg scholastyczny. Zakłada się, że obszar sztuk jest zamknięty i posiada stałą wewnętrzną klasyfikację. Na tym założeniu opiera się bieg myśli: w zamkniętym obszarze muszą się pomieścić i chałupnicze systemy sztuk, i demon techniczny — stąd jakoby walka o teren. Tylko czemu obszar jest zamknięty, sztywny, uklassyfikowany od wieków? Dlatego że tak chciał Arystoteles i Pan Bóg. Dlatego że niebo jest także zamknięte i podzielone na siedem sfer. A ziemia jest płaska i stoi na żółwiu.

Monizm teologiczny. Sukcesy myśli marksistowskiej i wywołane przez nią zainteresowania społeczne pobudziły niektórych krytyków literackich. Marksizm w rozpatrywaniu zjawisk kultury przyznając im wiele szczebli autonomii, uważa podbudowę ekonomiczną za ostateczną instancję, ostateczny regulator tych zjawisk. To pobudza krytyków eklektycznych do poszukiwania jednej przyczyny, w każdym razie przyczyny decydującej, w jakimś upatrzonym zjawisku historycznym, np. bezrobocie lat międzywojennych, wojna, upadek obyczajów w mieszczaństwie, jakiś prąd filozoficzny wzięty z oddzielną albo, jak w tym wypadku, zjawisko techniczne. Słowem, poszukuje się karmienia filozoficznego.

Elementy zwulgaryzowanego materializmu. Podstawową tezę „Krainy” streszcza następujące zdanie: „Przejęcie pewnej funkcji przez technikę, możliwość tak precyzyjnego i bogatego ilościowo jej spełniania, jaką

gwarantuje wynalazek techniczny, zawsze prowadzi w naszej kulturze do tego, że funkcja ta zostaje odebrana systemom naturalnym. Zarówno systemom naturalnym gospodarki, jak twórczości artystycznej". Gdyby autor zamiast „w kulturze” napisał: „w kulturze rolnej”, wszystko byłoby w porządku. Gdyby napisał: „w gospodarce rolnej i produkcji przemysłowej”, wypowiedziałby prawdę historyczną. Tak jest przynajmniej w ustrojach nie gniących, tak być powinno, i do ułatwienia tych procesów prowadzi socjalizm. Ale autor przeniósł mechanicznie prawdę gospodarczą do dziedziny kultury i otrzymał twierdzenie z gruntu fałszywe. Wynalazek techniczny w produkcji gospodarczej wytwarza ten sam albo ulepszony produkt, działa szybciej i sprawniej. Traktor wypiera pług, elektryczność — naftę. Wynalazek stwarza potrzeby, potrzebę parasola, bakelitowego pudełka, patefonu. Wynalazek kina również stworzył nową potrzebę, ale literatura, malarstwo i kino dają produkty różne strukturalnie. O rozkwicie i obumieraniu poszczególnych dziedzin sztuki decyduje gra potrzeb społecznych, ale te potrzeby wcale nie kolidują ze sobą.

Hipostaza formalistów. Studium „Kraina” wywodzi się z formalizmu opisowego. Metoda ta polega na opisowym badaniu cech formalnych i technicznych bez uwzględniania ich stosunku do treści, ich związków, pochodzenia i tradycji. Metoda ta prowadzi do sztucznego wyodrębnienia cech, do hipostazy. Autor wyodrębnił rytmy w poezji, akcję w powieści, perspektywę w malarstwie. W ten sposób cechy, które należy rozpatrywać jako relacje, stosunki treściowo-formalne, zmieniają się w rękach formalistów w odrębne kategorie, elementy, substancje, niejako w rzeczy wędrujące i wymienne. W konsekwencji takiego rozumowania — skoro pewne rzeczy bierze sobie kino, to literaci i malarze wyzbywają się tych

rzeczy. Ten nie poparty żadnymi faktami, iluzoryczny ruch w kulturze przypomina żywo jakościową filozofię średniowieczną.

Klasyfikacja jakościowa. Dla badaczy średniowiecznych cechy materii, jak wilgotność i palność, są jakościami, elementami wymiennymi. Skoro zjawiają się w jakimś miejscu, muszą zniknąć w innym. Wiedza średniowieczna klasyfikuje jakości: ogniowość, rtęciowość, siarkowość, wilgotność, element ziemny... Te jakości szukają sobie najszcześniejszego miejsca i tym się tłumaczy, że tu się zjawia, a tam znikną. Tak samo autor traktuje cechy formalne, zasoby środków, którymi rozporządzają poszczególne sztuki, jako odrębne jakości, szukające sobie najszcześniejszego miejsca. Wpada więc na domysł, jakoby poeta porzucał rytm stały, powieściopisarz — akcję, malarz — perspektywę, dlatego że „kto inny robi to lepiej”. Kto inny, w danym wypadku film, ściąga te wszystkie elementy do siebie. Stąd dziwaczne prawo dysymilacji.

Jeśli dodamy do tego regułę wzajemnego wykluczania się, jako regułę jakościowej klasyfikacji, uprawianej w średniowiecznej filozofii, scholastyczny horyzont, poszukiwanie kamienia filozoficznego i wiarę w demona (kinematograf), który ściąga do siebie substancje (rytmy, akcję, perspektywę), to otrzymamy pełny obraz średniowiecznego myśliciela. Nie bez kozery więc „Kraina nieprawdopodobieństwa” wynikała z inwokacji stosunków feudalnych.

Nie idźmy dalej. Tu się zatrzymamy. Demon średniowiecza widać istnieje, bo nawiedza humanistów. Odbijają się lata obcowania z Maritainem, neotomizmem, fenomenologią, próbami nawrotu w naukach humanistycznych do myśli średniowiecznej. Demon istnieje — trzeba go zwalczyć wspólnymi siłami. Zapraszam do tej szlachetnej walki humanistę, który niebacznie zapędził się do „Krainy nieprawdopodobieństwa”.

## S P Ó R O M A L A R S T W O

W kołach fachowców twierdzi się beztrąsko, że malarstwo od czasów impresjonistów wyzbyło się anegdoty i że nic w tym dziwnego, bo malarstwo uświadomiło sobie, że ma inny, własny zakres zainteresowań, zupełnie wystarczający: kształt, kolor, światło. Tylko proszę powiedzieć, czy sceny z ewangelii i żywotów świętych są anegdotą, czy też odbiciem i wzorcem wyobrażeń religijnych? Czy „Rejtan” jest dla Polaków anegdotą? Pewien inteligentny Francuz, jak opowiada Stanisław Witkiewicz, oglądając obraz Matejki, chwalił dzielnych Polaków za to, że wyrzucają z sali tureckiego posła, który ich obraził. Francuz nie znał naszej historii, nie był do niej przywiązany, za to widział prawdopodobnie u Repina, jak to Kozacy odpowiadają na poselstwo sułtana. No i cóż, tym się różniła jego kultura od naszej. Nie bronię nieszczęsnego „Rejtana”. Nie bronię tematyki historycznej, chociaż Matejko tak zorganizował naszą wyobraźnię, że widzimy (i odczuwamy) walkę z krzyżactwem poprzez „Grunwald” i „Hołd Pruski”. Nie bronię historycznych wizji Dawida, niech będzie anegdotą ten wzorzec plastyczny cnót rzymskich wypisanych na tarczy rewolucyjnego mieszczaństwa francuskiego. Powiada się, że tematyka historyczna służyła do określonych celów propagandowych i że lepiej dziś spełnia te cele kino czy radio. Portret pani Recamier nie służył do takich celów i piękno jego wyrasta z tych samych

tendencji, co „Horacjusze”, ma ten sam styl. Bez anegdoty „Horacjuszy” nie obronię portretu pani Recamier.

Czy Holendrzy ilustrują obyczaje i opowiadają anegdoty, czy też ujmują styl życia, charakter obyczajów? Czy takie ujęcie plastyczne można zastąpić powieścią lub filmem? Odróżnianie malarstwa nie według tendencji ideologicznych i kulturalnych, ale tylko według rodzajów (portret, kompozycja figuralna, scena rodzajowa, pejzaż, martwa natura) jest co najmniej bardzo ryzykowne, bo może zrywać najelementarniejsze związki, choćby takie, jak między obyczajowością u Holendrów a skłonnością do typizacji i tworzenia charakterów w portretach. Nie można mówić o losach anegdoty z oddzielną, jak nie można oddzielać zmarszczek od twarzy na portretach Rembrandta.

Jeśli malarstwo późniejsze wyzbywało się anegdoty, to w istocie był to proces odrzucania pewnych treści kulturalnych, religijnych, mitologicznych, historycznych, obyczajowych i wcale nie łatwo przejść nad tą sprawą do porządku dziennego.

Uśmiechnięta Gioconda nie opowiada anegdot nawet profanom. Ktoś nazwał to „szczęśliwym uśmiechem malarstwa”, ale ten uśmiech nie wędruje luzem, jak oderwany od kociego pyszczka uśmiech, który Alicja spotkała w krainie czarów. Leonardowski czar uśmiechniętej Giocondy odwołuje się do bardzo powszechnych treści kultury ludzkiej i nie działałby na patrzących, gdyby kobiety nie były matkami, żonami, siostrami, przyjaciółkami, gdyby nie zatrącał o naszą miłość na ziemi, gdyby ludzie nie mieli wspomnień z dzieciństwa, gdyby nie łączyli ich z westchnieniem do złotego wieku. Nie pisano by o Giocondzie aż do znudzenia i nie osnułby na Giocondzie Freud swojej rozprawki o Leonardzie, bardzo zabawnego popisu psychoanalizy. Choćby wszystko, co wypisano o Giocondzie, nie miało żadnej wartości, to jednak skądżeby tyle literatury narosło, gdyby miał to być tylko uśmiech malar-

stwa, a nie uśmiech ludzkości wyzwalającej się w dobie Renesansu ze światopoglądu religijno-feodalnego, aby przeciwstawić mu wartości uczuć ziemskich, rodzinnych — i w perspektywie dalszej narodowych — pod postacią „trwałych cech natury ludzkiej”. Budząca się kultura humanistyczna zawarta w malarstwie Renesansu, ze względu na odrębność środków malarskich nie da się zilustrować słowami, ale to wcale nie znaczy, że to piękno jest takie samo, jak piękno Rembrandta. Nasi współcześni witaliści zwykli się wymigiwać tym, że obrazy zawierają „ładunek uczuciowy” albo „emocjonalny”. Te pojęcia niesprawdzalne, pozahistoryczne służą za pseudonim ładunku kulturalnego, który malarstwo zawiera przy wszelkiej tematyce i który można umiejscowić historycznie, określić. Malarstwo jest produktem kultury i nic dorzecznego nie można na ten temat powiedzieć, dopóki nie rozpatruje się malarstwa w ogólnym procesie kultury, uwarunkowanym klasową historią społeczeństwa.

Próby zastąpienia analizy historycznej opisem obrazu nie dadzą nic dobrego. Opis jako metoda odpowiada filozofii realizmu naiwnego, który odróżnia przedmioty i cechy przedmiotów, lekceważąc związki między nimi. Ponieważ na obrazach są rzeczy i ludzie, krytyk porównuje to z rzeczami i ludźmi. A tymczasem rzeczywistość — to nie tylko ludzie i rzeczy, to równocześnie zespół stosunków, które zmieniając się tworzą życie społeczne, historię, kulturę, zmieniają ludzi i rzeczy. Metoda opisu nie uwzględnia ani historii, ani stanu kultury ogólnej. Szczególnie kompromituje tę metodę przykład tego nurtu malarstwa francuskiego (kubiści, poszczególne fazy Picassa, nadrealiści), które przestało odbijać nawet czysto wzrokowe relacje świata rzeczywistego, oderwało od nich swoją wizję. Nic nikomu nie przyjdzie ze stwierdzenia, że na obrazach Picassa jakieś człekokształtne trójkąty zastępują ludzi. Te trójkąty są jednym z wielu możliwych skutków oderwania

wyobraźni od podłoża kulturalnego i historycznego. Nie w poszczególnych stylach i kierunkach tego nurtu, ale w tym akcie oderwania wyraża się etap, który nastąpił po impresjonizmie.

Kiedy przestaniemy nareszcie traktować rzeczywistość jako rupieciarnię rzeczy i ludzi, będziemy mogli odgrodzić się od tendencji naturalistycznych, wyklinanych tak namiętnie zarówno przez realistów, jak i wrogów realizmu. Kto mówi malarzom o przedmiotach, bytach realnych, zamiast o stosunku do świata i kultury, pozwala traktować temat jako przypadkową anegdotę, dopuszcza akcydentalność w układzie rzeczy i postaci, drobiazgowość okolicznościową, słowem — to wszystko, co charakteryzuje drobno-mieszczkański naturalizm.

\* \* \*

Nic łatwiejszego, jak szachować się nazwiskami malarzy. Należy oceniać tendencję a nie osiągnięcia jednostek. Bonnard i Vuillard to na pewno wybitni malarze. Obaj wyszli ze szkół impresjonistycznej i reprezentują jakby dwie odrośle, Vuillard — malarz smakowitych wnętrz mieszczańskich, Bonnard — wirtuoz przeświecionej barwami przestrzeni. Impresjoniści byli ostatnimi w świecie mieszczańskim malarzami, których jeszcze interesował byt ludzki, ten właśnie byt mieszczański, traktowany z różnymi odcieniami, z rozjątrzeniem wrażliwości, jak u Maneta, z zacięciem satyrycznym, jak u Toulouse-Lautreca czy Seurat, z połyskiem patyny, jak u Vuillarda. Ale równocześnie u impresjonistów ujawniło się wyczerpanie rygoru moralnego w sztuce mieszczańskiej, „wrażenie” podniesiono do rangi wartości estetycznej. Tendencja, która oparła się na doświadczeniach impresjonizmu i rozwinęła się w naszych czasach, znajdując najświetniejszego przedstawiciela w Bonnardzie, oznacza w malarstwie całkowite już zubożenie moralne i wyczerpanie treści humanistycznych.

Świat realny, ludzki, przestał zasługiwać na zainteresowanie. Nic dziwnego — był to ograniczony i przekwitły świat bytu i kultury mieszczańskiej.

Od czasów kubizmu w pewnym nurcie współczesnego malarstwa nastąpiło oderwanie się „wizji” od podłoża rzeczywistości. Odrzucając treści i tradycje, którymi żyła kultura mieszczańska XIX wieku, to malarstwo ma dwójaki charakter, najdobitniej uwydatniony w twórczości Picassa: podnosi rokosz przeciwko tradycjom wyobraźni i traktuje obraz jako liryczną ekspresję. Zbliża się przez to do pewnych typów poezji lirycznej. Poeta jednak zawsze operuje pojęciami przybliżonymi do uczuć, które nim kierują. Niepokój i lęk o losy świata lub też tylko o losy ginących grup społecznych krystalizują się w myśli o śmierci. Nie oznacza to wcale przecucia własnego zgonu. Nastroj uczuciowy takiej liryki nie wynika z losu osobistego, ale z ukrytych często przed samym poetą praw ideologii. Przypominam sobie, że w ostatnich latach przed wojną martwe natury Braque'a sygnalizowały także wzmożony niepokój w układzie kształtów, linii, barw, a były to przecież tylko martwe natury. Skoro więc jedni mówią o jabłku „realistycznym”, inni o „impresjonistycznym”, to malarstwo współczesne zna również jabłka czy melony katastroficzne.

Malarstwo, które przeszło na prawa liryki, potwierdza swoje *désintéressement* dla życia mieszczańskiego. Ale w perspektywie innego życia i nowych treści humanistycznych kultury ludowej aż nadto zrozumiałe staje się wołanie o zwrot do rzeczywistości. W późnym średniowieczu, w Renesansie, w kulturze mieszczańskiej aż do schyłku XIX wieku malarstwo potrafiło wchłonąć w siebie bogatą treść humanistyczną i kto wie, czy obrazy nie mówią nam więcej, intensywniej i zwięźlej, o stylu życia i pojęciach moralnych, o gustach i uczuciach tamtych czasów,

niż poezja, teatr czy proza. Czemu nie mielibyśmy wymagać od malarstwa podobnej roli w kulturze jutrzejszej? Malarstwo stoi przed poważną próbą, musi odpowiedzieć na pytanie, czy nadaje się do przyjęcia nowych treści humanistycznych. Niegdyś ludzkość wkładała swoje wczesne zdolności plastyczne w ceramikę. Sztuka malowania na glinie nie wyszła daleko poza realizm mitologiczny i dziś także nie wymagamy od niej bujnego rozkwitu treści humanistycznej. Wielu malarzy chce nas przekonać, że sztuka malowania na płótnie skończyła na zawsze swoją karierę humanistyczną, ale czy wypada wierzyć na słowo?

## PRZECHADZKA PO MUZEACH PARYSKICH

### TREŚĆ WYŁĄCZONA!

Nie spotkałem wśród naszych malarzy entuzjastów Marqueta, natomiast znam mnóstwo wielbicieli Bonnarda. Opowiadano mi w Paryżu o malarzu polskim, który przyjechał po wojnie, zwiedził wystawy i oświadczył: „Bonnard nie żyje, malarstwo się skończyło”. W Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu Bonnard dzieli dużą salę z Vuillardem i ma swoją salę maleńką z ostatniego okresu, w którym czułość na światło ustępuje miejsca ogromnej czułości na kolor. Bonnard jest jednym z najstarszych w tym muzeum malarzy, najbliższym spowinowaconym w rzemiośle z impresjonizmem. Ogromną czułość na kolor okupuje zanikiem innych zainteresowań, obojętnością dla treści.

Współczesne malarstwo francuskie zaczyna się w późniejszym momencie historycznym niż Bonnard i rozbiega się w wielu kierunkach. Zaczyna się najście rozmaitych ideologii na plastykę, rozgrywka intelektualna z tradycją wyobraźni, wizjonerstwo, ujawniają się stany kultury, które nie miały swoich odpowiedników w Polsce i dzisiaj na pewno mieć ich nie będą, obce duchowo i niezupełnie zrozumiałe dla naszych malarzy. Natomiast Bonnard znakomicie ułatwia zwięzanie problematyki malarstwa do jakiejś magii koloru i światła, zawieszony w próżni. Powołując się na Bonnarda, można spokojnie kontynuować zainteresowania

czysto rzemieślnicze, studyjne, podawać troski ucznia akademii sztuk pięknych za jedyne troski istotne w malarstwie. Środki techniczne stają się celem, temat pretekstem, jałowość duchowa — programem. Wszystkie składniki kultury duchowej, które ostatecznie rządzą środkami i regulują je wcześniej czy później, wszelkie treści, którym malarstwo służy, nazywa się pogardliwie anegdotą, treścią literacką, pozamalarską. A potem: „Bonnard nie żyje, malarstwo się skończyło“.

Trzeba powiedzieć na pociechę zrozpaczonych czeladników, że inni wielcy wtajemniczeni w rzemiosło też umierają bezpotomnie — taki jest los epoki. W świeżo otwartym Muzeum Sztuki Współczesnej zastanowił mnie fakt, że lata międzywojenne nie wydały bodaj ani jednego nowego nazwiska godnego uwagi, wszyscy dzisiejsi wybitni malarze francuscy dojrzeli przed pierwszą wojną. Taki widocznie jest los tej epoki.

### W KOPALNI HUMANIZMU

Na wystawie prymitywów flamandzkich w Oranżerii tłum zwiedzających tłoczył się prawie o każdej porze dnia, podziwiając Madonny malowane w tych samych konwencjach kompozycji, w podobnej gamie ciemnych kolorów, ale jak rozmaite! Ożywiała je wewnętrzna walka między średniowiecznym wyobrażeniem religijnym a budzącym się humanizmem. Powoli, ukradkiem, w konwencję religijną wchodziła ziemską dusza, zwykle macierzyńskie ciepło, bezradność niemowlęcia podpatrzonego w holenderskiej rodzinie. Wyobrażenie oderwane od ziemi i przerzucone w niebiańską abstrakcję wracało z powrotem na ziemię. Powrót nie odbywał się równomiernie. Ma-

donna van Eycka siedziała jeszcze w kaplicy w złotej koronkowej koronie ze średniowiecznej iluminacji, ale wirydaż za kaplicą wydłużał się perspektywicznie, sposobiąc się do przyjęcia ziemskiego pejzażu. Za to smagła dziewczęca Madonna Memlinga prosiła się już o zdjęcie aureoli, o metrykę urodzenia i stanu, o wejście do zacnej kupieckiej rodziny. W innej więc gamie i pod innym słońcem działo się w tych obrazach to samo, co każdy paryżanin może oglądać codziennie, a raz w tygodniu bezpłatnie, w renesansowej sali Luwru, gdzie Włosi oszukują religię urodą swoich czasów. Każdy robi to trochę inaczej, Leonardo — perfidnie, Rafael — dobrodusznie, Andrea del Sarto, wpisując swój ziemski podziw w hieratyczne linie kompozycji, robi to bezczelnie.

Optymizm włoskiego Renesansu, którego smutne dramatyczne załamanie się można oglądać w Chantilly — w baroku Salvatora Rosy, pochodził tyleż z włoskiego nieba, co i z morza niosącego okręty handlowe, ale istnieje w społeczeństwach kopalnia trwalszego optymizmu, do której nie zeszli Włosi ani Francuzi Renesansu. Na wystawie prymitywów flamandzkich podziwiano Madonny, ale najgęściej tłoczono się przed „Szarlatanem” van der Boscha. Wśród zapasów mieszczańskiego humanizmu ze średniowieczem odezwał się nagle śmiech farsy ludowej, wyjrzała inna wyobraźnia, wesoła i liryczna, chwytająca obyczaj ludzki na gorącym uczynku.

„Zdumiewające — powiedział ktoś do mnie po polsku — jaka to deformacja!” To straszne słowo malarskie „deformacja” nie jest na szczęście wymysłem polskim. Zrozumiała je stojąca przed nami Francuzka i odwróciła się z gorącym protestem:

„Ależ to ludowe, to optymistyczne!”

## KAPRYSY ŚWIATŁA

W Jeu de Paume zebrano impresjonistów, uznano w nich odrębny okres malarstwa francuskiego, podniesiono ich do godności muzealnej. Tablice informacyjne podają historię tego ruchu, daty, wypowiedzi, hasła. Dużo jest tam mowy o naukowych odkryciach optycznych, na które impresjoniści lubili się powoływać. Twierdzili, że malują naukowo i jakoś pocziwie przyjęło się uważać, że wraz z impresjonistami wkroczyła do malarstwa wiedza optyczna. Fakt, że biały promień światła, przepuszczony przez pryzmat, rozszczepia się na siedem kolorów, w żadnej jednak mierze nie tłumaczy, dlaczego w śniegu impresjonistów zjawiają się różowości i fiolety, a cień na załomie białego muru przemienia się w błękit. Wiedza optyczna tyle ma z tym wspólnego, że pobudziła wyobraźnię kolorystyczną impresjonistów, nauka dała asumpt do ekscytacji światło-barwnej w malarstwie. Nauka wchodziła w modę. O technice i wynalazkach mówiono wiele na pierwszych wystawach światowych, upamiętnionych w konstrukcji wieży Eiffla, która stoi opodal Jeu de Paume, oddzielona od niej wstążeczką Sekwany. Przyjaciel i opiekun impresjonistów, Emil Zola, miał także smak do nauk i techniki, ktoś nawet nazwał go przedstawicielem inteligencji technicznej w literaturze. Ale przymierze impresjonistów z literaturą naturalistyczną było ściślejsze i głębsze.

Impresjoniści szli na plenery zaklinać światło. Na plenery chadzano i przedtem, szli Barbizończycy, siedł Courbet i Corot, siedł Millet i stary Decamps, który malował rozplawione w słońcu uliczki algerskie. U impresjonistów pod hasłem światła kryje się ekscytacja wrażenia, rozjątrzone spojrzenie na przyrodę i świat, wywołane nie tyle odkryciami naukowymi, ile przede wszystkim ówczesnym życiem mieszczaństwa. Kiedy wszedłem do Jeu de Paume,

zawsząd otoczyła mnie tematyka obyczajowa tak obfita, jakiej nie spotyka się przedtem w malarstwie francuskim XIX wieku. Niestusznna jest opinia, jakoby impresjoniści zwężili tematykę malarską. Przeciwnie, rozszerzyli ją w pewnym sensie, bo przenieśli do altany kawiarnianej i do cyrku, za kulisy opery, do buduarów półświatka, do knajpy. To inny odcinek obyczajowy niż u Barbizończyków, styl mieszczaństwa i przylegających do niego kulis, pokazany jedyny raz w malarstwie, bo w historycznym momencie rozkwitu tego stylu życia, to publika pierwszych wystaw światowych w Paryżu, spłoszona potem przez wojnę i Komunę, a potem znów odrodzona za Republiki, świątek pielęgnowanych dam i tancerek z Opery, powozów, łóż teatralnych i kabaretów, dyskretnych wypraw w pejzaż podmiejski. Czytajcie zresztą Maupassanta, Zolę, Mirbeau i obyczajowe partie u Prousta. Tylko że pisarze relacjonują ten styl i smak życia, rozbity na zmysłowe doznania i uczulenia, na jątrzące cierpienia sezonowej miłości, pisarze opowiadają, a impresjoniści, dzięki swoim środkom malarskim, stają się głosicielami tego stylu i smaku. Za dużo zwraca się uwagi na kłótnie artystów z ich odbiorcami. Panu Jourdain trzeba było wytłumaczyć, że mówi prozą. Publiczności, która awanturowała się na wystawach impresjonistów, trzeba było wytłumaczyć, że ci malarze mówią jej własnym stylem, że odkrywają właściwą jej filozofię i estetykę, podnosząc jej uczulenia i doznania chwili na szczebel wartości kulturalnych\*).

To nic, że Toulouse-Lautrec szkicuje obyczaje z satyrycznym zacięciem — ten humor nikomu nie szkodzi. Re-

---

\*) O impresjonizmie, jako historycznym stylu końca wieku, pisał Jan Kott w artykule „Nieoczekiwany tradycjonalizm“ (Kuznica, nr 29). W artykule tym, dla względów polemicznych, Kott oddzielił technikę malarską od stylu obyczajowego tematyki. Idzie mi o podkreślenie łączności między stylem obyczajowym a techniką i estetyką impresjonistów.

noir maluje kobiety przez mgiełkę zmysłowego rozczulenia i przez tę samą mgiełkę — ogrody. Degas chwyta w biegu tancerki w roziskrzanej pianie tiulu. Jest jakaś szczególna ekscytacja tematu u Maneta, nie tylko w „Śniadaniu na trawie”, ale i w tym spokoju, z jakim zestawia na jednym balkonie kobietę tragicznie zamysloną, w portretowej statyczności, z kobietą wkładającą rękawiczki i mężczyzną uchwyconym w geście uprzejmego gospodarza.

Propozycje nowej estetyki przemawiają z pejzaży. Czułe śniegi Sisleya i dojmujące ulistwienie Pissarra dają ulotniejsze spojrzenie na przyrodę niż u Barbizoińczyków, wychylają się z beczynnej kontemplacji wycieczkowiczów na łonie przyrody, zatracają ziemską materię Courbета i Corota. Monet doprowadza ten zanik materii do ostateczności, rozcieńcza katedrę Notre-Dame w parugodzinym żywocie mgły. Jakaż to kiedyś była sensacja — te migawki Monet! Dzisiaj publiczność mija je z pobłażliwym uśmiechem i zatrzymuje się przed obrazami, w których widać realia epoki, w których malarze penetrują kulisy mieszczańskiego życia. Czy środki impresjonistów nadawały się jeszcze do innej tematyki?

„Rozstrzelanie Maksymiliana” Manet malował bardzo umiarkowaną techniką impresjonistyczną, a jednak ten obraz jest żenujący. Temat wymaga decyzji moralnej, której zabrakło w obrazie. Nie wiadomo, czyją bierze stronę malarz, Napoleona czy Juareza. Egzekucja w Meksyku wywołała we Francji ogromne wrażenie. Manet namalował wrażenie i tyle. Bo przecież nic innego nie maluje się karykami światła.

W Małym Pałacu wiszą sceny historyczne malowane przez Delacroix. Wiadomo, jaką decyzję moralną powziął w nich malarz, te sceny głoszą Marsylianekę. Wiadomo, jaką moralność głosi nam David, nawet kiedy maluje portrety: pułkownik gwardii narodowej, uszlachetniony

przedstawiciel trzeciego stanu w splendorze swojego mundur, wygląda prawie tak dostojnie jak strażak w oczach dzisiejszego dziecka.

## PIEKIELNA MASZYNA .

Obok impresjonistów spod znaku światła wiszą w Jeu de Paume Cézanne i van Gogh, Gauguin i nawet dwa obrazy celnika Henri Rousseau, które trafiły tu chyba ze względu na metrykę malarza. Ci wszyscy czterej lepiej pomieściliby się w Muzeum Sztuki Współczesnej, bo stanowią niejako prolog do malarstwa XX wieku we Francji.

Impresjoniści spod znaku światła pokazali, że biały mur może być wielobarwny, że cień bywa kolorowy, jeżeli tylko malarz przyzwyczai do tego widza. Powołując się na optykę i pory dnia, rozpoczęli walkę z ciemnością cienia, wyważali kolor z jego siedziby materialnej, odłączali go od przedmiotu, upłynniali. Cézanne wyrzucił z języka malarzy aparaty optyczne, skasował pory dnia, bezceremonialnie uwolnił się od cienia i usamodzielniał kolor. Całe współczesne malarstwo francuskie w dziedzinie środków formalnych wywodzi się z Cézanne'a i uważa go za ojca swojej radości kolorystycznej. Syntetyczne uproszczenie powierzchni, na które tak gorliwie powoływali się kubiści, dobywanie bryły kolorem, wydzielanie rysunku w obrazie, akcentacja konturu — nad tym wszystkim ciąży Cézanne. Po swawoli impresjonistów, po doprowadzeniu kompozycji obrazu do naturalistycznego wykroju (w łańcuchu tancerek Degasa — o zgrozo! — jedna z nich jest przecięta na pół przez ramę) Cézanne nawrócił do rygoru kompozycji i formy. Jakim celom służy rygor Cézanne'a, nie podjąłby się na to odpowiedzieć, dopóki przyszłość nie wykaże, jakie treści można ująć, idąc tropami Cézanne'a, poza tym wszystkim, co zrobiono z jego puścizną w naszej epoce.

W Jeu de Paume wiszą „Grający w karty” Cézanne’a. Jak samodzielnie grają tu plamy barwne, odłączone od przedmiotów, jak dalece jednak bryły są umocnione! Interesuje mnie bardziej zachowana w tej grze wierność dla klimatu obyczajowego. Kiedy po wyjściu z Muzeum przejdziemy się po wyspie Św. Ludwika i zajrzemy do bistro, które zachowały jeszcze charakter z końca ubiegłego stulecia, kiedy wejdziemy do lokalu w mieście prowincjonalnym, spodziewamy się jeszcze dojrzeć w kącie tych dwóch dzielnicowych bywalców grających w karty. Cézanne jest malarzem klimatu. Mówią o nim, że odkrył pejzaż francuski. Dzięki dążności do syntetycznego ujmowania kształtów wykrył i objawił stałe jego cechy. Kiedy tylko pociąg jadący do Francji wjeżdża na odcinek Strassburga, za oknami wagonu ukazuje się Cézanne. Malarze mówią, że w tym odkryciu pejzażu rodzimego jest wielkość. Pochyliam przed tą wielkością głowę. Smutna to epoka, która pozostawiła malarstwu tylko wielkości tej kategorii. Cézanne zachował wolę prawdy, ale prawdy obojętnej moralnie — tak mi się przynajmniej wydaje. Uwięziła mnie na długo martwa natura z wazą do zupy. Zdawało mi się, że to z Małego Pałacu, gdzie zebrano cztery wieki malarstwa francuskiego, wszedł do Jeu de Paume duch Chardina, jego absolutne przekonanie o wartości wszystkiego, co stanowi życie mieszczanina. Chardin wkłada pewność moralną w gospodarcze funkcje kotłowni, w najzwyczajsze czynności gospodarskie, jak kwaszenie kapusty, w klosz z owocami. Chardin jest mieszczaninem XVIII wieku, Cézanne stoi na progu wieku XX, jego syntetyczność jest wieloznaczna i można z niej wyciągnąć dowolne wnioski. Dlatego ta waza obok koszyka z jabłkami wydaje się podejrzana, może to tylko z pozoru waza...

Dziś wiemy, że to nie była wcale waza, ale piekielna maszyna nastawiona na rok 1907. Ścianki rozleciały się

w kubizmie. Wysadziła je ekspresja van Gogha i część malarstwa francuskiego popłynęła nurtem swobodnej „wizji”. To nie rozleciał się przedmiot, ale cały świat przedmiotowy, pękło złudzenie stabilizacji, wola prawdy zatoneła w prawdach subiektywnych.

Zastanawiałem się przed jednym ze znakomitych autoportretów van Gogha, jaki kolor skóry przypisał sobie malarz, czy uznał się za białego czy za metysa, za żółtego czy Polinezyjczyka. Jeszcze krok, a mógłby się podać za przedstawiciela rasy zielonej lub fioletowej. Związek między przedmiotem a kolorem rozluźnił się już tak dalece, że kolor stał się kwestią intymnego wyboru. Między prawem doboru kolorów u Cézanne’a a tą swobodą van Gogha jest ogromna różnica przekonań, której nie można wypowiedzieć w terminologii malarskiej. To prawo i ta swoboda, mimo że jedno jest jakby konsekwencją drugiego, wyrażają różne postawy w kulturze. Van Gogh jest pierwszym wizjonerem okresu, który stworzył dla malarstwa termin „wizja”.

Różnie z tymi wizjami bywa w naszych czasach. Wizja van Gogha zawsze wstępowała z nizin, z ziemi oranej przez chłopów, drążonej przez górników. Przestrzeń wstrząsana granatowymi dreszczami stoi nad osadą fabryczną, niebo zielone o zmierzchu okrywa mitręgę ciągnących zwolna chłopskich wozów. W takiej przestrzeni i pod takim niebem nie pomieszczą się odcinki życia znane impresjonistom. Jadowite kolory van Gogha rzucały wyzwanie wszystkim wyrazicielom mieszczańskiego życia, i grzecznym, i pokłóconym. Nie trzeba znać losów van Gogha, aby widzieć z jego obrazów jasno, kim się interesował, komu sprzyjał, czyją męczarnię przetapiał na wizję.

Tylko, że jak się okazało później, wizja jest czarodziejskim dywanem, na którym można ulecieć w zaświaty.

## UCIECZKA Z EUROPY

Kultura mieszczańska po koniec ubiegłego wieku zaczęła bawić się w ucieczkę od własnej cywilizacji. Gauguin zrealizował w życiu tę ucieczkę i życie jego czytano jak powieść. Od tego czasu rozwinęły się zabawy w inne ucieczki — do krainy dzieciństwa, w fantastykę, w powieściowe światy. Za czasów Gauguina były jeszcze na kuli ziemskiej zakątki, dokąd nie dotarła za misjonarzem spółka akcyjna, można się było zagalopować aż na szczęśliwe wyspy, gdzie natura sama żywi człowieka i panują łagodne patriarchalne obyczaje. Człowiek ze świata cywilizowanego musiał mieć wyjątkowe usposobienie, aby zasmakować osobiście w takim szczęściu, ale każdy mieszcuch miał prawo podziwiać to szczęście w cudzym życiu, w powieści i malarstwie. Mieszcuch nie podejrzewał, że daleka meta jego duchowej ucieczki jest równocześnie metą imperialistycznego wysiłku.

Rywalizacja o sfery wpływów wywołała u schyłku stulecia nową falę zainteresowań egzotycznych w kulturze, ta fala egzotyki przyniosła w plastyce wyraźne zmiany, wpływ sztuki perskiej, chińskiej i japońskiej. Samymi jednak wpływami nie podobna nic wytłumaczyć; zamiast odpowiedzieć na pytania, stawia się je na opak. Pod wpływem sztuki egzotycznej malarstwo francuskie nabrało cech dekoracyjnych. Bierzemy ze sztuki obcej tylko to, co odpowiada naszym skłonnościom, co je ośmiela i rozwija. Wzory pochodziły z Azji, ale skłonności rozwijały się w metropolii na tle zaniku treści humanistycznych, które niegdyś mieszczański renesans wniósł do malarstwa europejskiego. Sztuka azjatycka, bogato rozwinięta, ale nie wyposażona w cztery wieki rewolucji mieszczańskiej, rozgrzeszała ten stan zaniku, wyczerpanie się ładunku wieków, zobojętnienie moralne i skłonności dekoracyjne w malarstwie.

Gauguin skłania się do dekoracyjności, chociaż nie czerpie ze sztuki egzotycznej, nie odkrył przecież na szczęśliwej wyspie fresków ani rysunków, znalazł tylko tak upragnioną, daleką od cywilizacji naturę. Gauguin był jeszcze z tego pokolenia, co szukało dla swojej śmiałości kolorystycznej uzasadnienia w przyrodzie, brał słońce południa za świadka, kiedy kładł na płótnie wielkie płaszczyzny barwne. Patrząc na te płótna, czuję niedosyt: malarz utrwalił jakąś ubogą część życia, która miała zginąć, ale pozostawił ją obcą i obojętną. Brunatne Tahitanki dźwigają wodę albo siedzą na żółtym piasku nadmorskim: dobroć, naiwność, ubóstwo ducha. Często odwracają się plecami, bo to pozwala urodzie ich brunatnych ciał włączyć się bez reszty w kompozycję dekoracyjną. Gauguin nie przywiózł tej skłonności z wyspy do Paryża, przeciwnie, przyjechał z nią na wyspę z postarzałej cywilizacji, od której uciekał.

## KULTURA KALENDARZA

Oprócz egzotycznej gamy barwnej Gauguin przywiózł jeszcze pewien szkarłatno-różowy krzew, który powtarza się w jego obrazach. Czy to nie śmiesznie mówić o takim drobiazgu, zwłaszcza, kiedy się twierdzi, że malarz nie maluje rzeczy, ale swój stosunek do świata i kultury? Bywają wyobrażenia — rzeczy, które skupiają w sobie urodę kraju, epoki, stają się symbolem gustów. Szkarłatno-różowy krzew Gauguina stał się maskotką egzotyki. Maskotka wędrowała po obrazkach, dekoracjach, parawanach, aż znalazła się na tej samej sali, co prototyp, na obrazie Henri Rousseau „Zaklinaczka węży”. Może Rousseau wziął ją z pocztówki, może z dekoracji u fotografa. W tych czasach fotografowie nęcili klientów egzotycznym tłem parawanów, dziewiczą puszcą, w której się niekiedy nawet pokazywały tygrysy. Dzisiaj w Paryżu zastąpił puszcę papierowy samolot. Jak

przyjemnie jest wysiadać z papierowego samolotu! Rzemieślnik albo subiekt sklepowy godził się na złudzenie, że w niedzielnym surducie poluje w afrykańskiej puszczy. Henri Rousseau brał dobroduszne złudzenia za prawdę. Wymalował kiedyś damę w wizytowej sukni, rozkosznie odpoczywającą w dzikiej gęstwinie lian i drzew palmowych. Rousseau dokładnie i z oddzielną malował każdy listek na drzewie. Malował twarze mężczyzn, jak z okładki kalendarza lub z afisza reklamującego binde do wąsów. Malował panów grających w piłkę, w pasiastych koszulkach, z ręką wdzięcznie zawieszoną w powietrzu, jakby pozowali do zdjęcia. Jednakowo malował rzeczy zwykłe i fantastyczne. W Muzeum Sztuki Współczesnej, w salach z roku 1900, można oglądać obrazy niefortunnej szkoły symbolistów, którzy przenosili na płótno alegorie literackie w anemicznym, wymęczonym kolorycie Puvis de Chavannes'a. Jakże inaczej to robił Rousseau! W Jeu de Paume wisi przedziwny obraz „Wojna”. Obraz w gamie różowo-błękitnej przedstawia w najgładszych kształtach wypucowaną jak na niedzielę postać płomiennowłosą na apokaliptycznym koniu, skaczącą przez okaleczone członki ludzkie, podobne do świeżych relikwii męczenników w Quattrocencie. Takie alegoryczne wyobrażenie wojny nawiedzało emerytowanego celnika w czasach, kiedy wojny prowadzono w koloniach albo co najwyżej na Bałkanach.

Henri Rousseau nie był artystą inteligentem, był drobnomieszczaninem z peryferii miejskich, miał gust urobiony na kalendarzach, ilustracjach, prospektach, ślubnych fotografiach, na tableaux d'Espinal — obrazkach jarmarcznych. Niedzielny malarz przypomniał Francji, że istnieje podział społeczny na kulturę wyrafinowaną i kulturę kalendarza. Ta druga wzięła odwet w malarstwie Henri Rousseau. Zainteresowania mieszczańskie z pierwszych lat naszego wieku przełamały się przez naiwny gust do gładkości, polerunku, dokładnego retuszu malowanek. Nie ma

w tych obrazach ironii ani drwiny z upatrzonych tematów, jest natomiast wesoły humor uwikłany w niepojęty dla emerytowanego celnika, urastającym do egzotyki świecie. To uduziwia obrazy tego samouka, wychowanego zresztą w kraju muzeów. Inni „prymitywiści” francuscy wykazują to samo upodobanie do polerunku i starannego retuszu, ale są tylko pupilami filantropii społecznej w republice dojrzałego malarstwa. Samouków stać było na jeden fenomen. Zresztą — jeden Henri Rousseau jest wspaniały, dwóch podobnych — byłoby nie do zniesienia.

## SEKWANA I MONTMARTRE

Nie wiem, jak spojrzą ludzie w przyszłości na poszczególnych malarzy dzisiejszych, jak się przetasują oceny. Nie udało mi się w Muzeum Sztuki Współczesnej przeskoczyć w przyszłość, pomyślałem sobie tylko, że kiedyś robotnik francuski, wprowadzając pierwszy raz syna do tego muzeum, zatrzyma się w sali Marqueta i powie: „Ten kochał Francję, a najbardziej pokochał ją w Sekwanie”. Czy inni jej nie kochali? Na pewno tak — miłością, która liczy się w życiu, ale nie w sztuce; ta miłość tylko u Marqueta przeniknęła do malarstwa. Ojciec, który będzie znał terminologię malarską, szepnie jeszcze tajemniczo, pochylając się nad uchem syna: „Przez całe życie malował swoją miłość zimnymi kolorami. To bardzo trudne . . .” Zimnymi kolorami utrwał gorące ognie lamp nad Sekwaną. W zimnych kolorach ten wielki technik ukrył cztery stulecia francuskiego malarstwa, doświadczenia impresjonistów i Cézanne’a. Chciałoby się powiedzieć młodym malarzom: uczcie się u Marqueta. Ale czego się mają uczyć? Technika jest tak doskonała, że nie można jej odnaleźć. Miłość w sztuce nie rodzi się z nauki rzemiosła, ale z doświadczeń duchowych. Staruszek Marquet, zakochany w Sekwanie, umarł w czerw-

cu tego roku (1947). Na dwa lata przed śmiercią wstąpił do partii komunistycznej. Za pogrzebem najskromniejszego malarza współczesnej Francji szli przyjaciele i robotnicy.

Marquet jest skromnym malarzem, bo malował bez konceptu, bez szczególnego zacięcia. Marquet sprawiłby szalony kłopot naszym estetom; nie mogliby go nazwać czystym malarzem, bo Marquet jest nieodłączony od swojej tematyki, nie mogliby go nazwać literackim, bo kim w takim razie są inni, zapelniający Muzeum Sztuki Współczesnej?

Szczególne zacięcie ma inny malarz plenerów miejskich, Utrillo. Wyodrębnia rysunek, akcentuje kontury w ślad za Cézanne'em i dzięki tej technice uwypukla w uliczkach Montmartre'u ich charakter staroświecki, pocztówkowy. Po Montmartrze Utrillo chodzą babiny w kształcie ósemki, kontury postaci ludzkich sprzed lat trzydziestu. Kiedy ich zabraknie, uliczki same proszą się o te postacie. Wydaje mi się, że Utrillo umiejscowił swoje uliczki w czasie, ponieważ przystosował je do techniki konturowej starych pocztówek. Dobrał do nich tony białe, różowe, srebrnoszare. Utrillo ma styl uroczy, lubuje się w uliczkach miejskich i brak mu tej przenikliwej miłości Marqueta, która obywa się bez widomego stylu.

## NA PROSTOPADŁYCH ŚCIANACH

W Muzeum Sztuki Współczesnej czasy dojrzały do rozbieżnych orientacji — są to już wyraźne rozbieżności natury ideowej. Derain i Rouolt sąsiadują na dwóch prostopadłych ścianach, stykają się w czasie i rozchodzą się w swoich pojęciach o świecie.

Lubię obrazy Deraina, chociaż nie lubię nowoczesnej idei romańskiego klasycyzmu, bez której to malarstwo nie mogłoby się rozwinąć. Derain, nie wpadając w imitację,

podgląda rygory renesansowej kompozycji. Lubię u Deraina precyzję rysunku, wykończoną formę, jasną decyzję kolorystyczną i uznaję, że to malarstwo musi być takie, jakie jest. Malarze Renesansu portretując współczesnych wyposaźali ich w bogactwo świeżo odkrytych cech ludzkich, wpajali w nich namiętność lub czułość, szlachetność lub dumę, nadawali godność moralną ich kondycji społecznej, ba, uszlachetniali ich stroje. To wszystko robili po to, aby ludzie ci mogli zasłużyć na kompozycję, z której wyparli postaci świętych, wyobrażenia religijne i mitologiczne. Obnażona kobieta na obrazie Deraina nie ma duchowych zalet Renesansu i dlatego na taki styl nie zasługuje. Nic to nie uszlachetni tematu, że malarz uskromnił jej nagość, że ta osoba wygląda jak obnażona w atelier dama z przyzwoitego towarzystwa. Tak samo postać kobieca czytająca książkę przy stole, pomimo tej pilnej lektury, nie zawiera w sobie dostatecznej treści moralnej, aby uzasadnić swoje pokrewieństwo z Renesansem. Derain zwrócił oczy ku pięknym tradycjom włoskim i francuskim, ale źródła, które je ożywiały, dawno już wyschły.

Na ścianie prostopadłej wisi Rouolt, fauvista, czyli dzikus z upodobania. Czy znacie ideologię chrześcijańską Leona Bloy? „Każda książka, w której nie ma nic o ubogich, zasługuje na spalenie“. Czy znacie późniejsze ideologie, rozmaicie formułowane, które można streścić w tych słowach: „Ludzkość jest umęczona jak Chrystus, prawda jest u maluczkich i ubogich duchem, wszyscy sędziowie, zawsze i wszędzie, są okrutnikami, bo ośmielają się sądzić, prawodawcy są źli, bo są prawodawcami, uzurpacją są wszelkie prawa, kłamliwa jest wszelka wiedza. Powróćmy do ubogich, do prostaczków, schrońmy się przed tym straszonym niepojętym światem do ewangelicznej legendy“. Ta ideologia znalazła dla siebie również hasło w rzemiośle malarskim: „Odrzućmy całą wiedzę malarską. Malujmy tak,

jakbyśmy nie umieli malować. Kładźmy grubą, nieporadną krechę, bądźmy niezdarni". Rouolt umie malować. Ta gruba nieporadna krecha może wymaga tyleż umiejętności, co klasycznie wykończona linia Deraina. Rouolt maluje nią straszliwych sędziów bez tła, bez realiów, bez perspektyw, bez źródła światła, oderwaną wizję uniwersalnych sędziów. Maluje wstrząsającą twarz Chrystusa, odbitą jak na chustce Weroniki, rysy przeniesione na płótno z drewnianej średniowiecznej rzeźby. Maluje Betlejem, ucieczkę do Egiptu, Najświętszą Pannę na osiołku. Powtarza się stale w tematyce i gamie. Ideologia, którą można rozwinąć w bogatych wariantach, kiedy się o niej mówi, prowadzi w malarstwie do jednego własnego sposobu. Słońce czy księżyc zawsze jest kroplą złota i szkarłatu, kroplą miodu, która mieni się krwią męczeńską. Postać na osiołku zawsze ma głowę jak kółeczko i rączki jak patyczki. Nie to go dzieli od realizmu. Dzieli go mur ideologii.

### KSIEŻNA IRENA I SECESJA

Matisse reprezentowany jest w tym muzeum dosyć skromnie. Ale poszukajmy, może znajdziemy akwarium z czerwonymi rybami... Miałem kiedyś doskonałą ilustrację tego obrazu i nigdy nie przyszło mi na myśl, że są to chińskie karpie. Matisse przemienił je w ryby francuskie albo co najmniej w ryby francuskiego malarstwa.

Wzruszyło mnie kiedyś odkrycie, które zrobiłem w Kijowie zwiedzając sobór Zofii z XI wieku. Na murze zobaczyłem słynny fresk, przedstawiający księżnę Irenę z córkami. Ten fresk przypomniał mi do złudzenia Matisse'a. Niestety, po pewnym czasie uprzytomniłem sobie, że widziałem przed laty w jakiejś publikacji malarskiej zestawienie tego właśnie fresku z Matisse'em. Malarze kijowskiej cer-

kwi przyszli ze Wschodu. Matisse wezwał do pomocy Bizancjum i całą Azję od Persji do Japonii, aby odmienić sztukę francuską. Otóż i odaliska, lekka jak westchnienie. Właściwie można patrzeć na nią ze wszystkich stron jak na perski dywan. Matisse jest dekoracyjny i uwalnia nas od siły ciężenia. W świecie Matisse'a nie ma grawitacji i dzięki temu jego martwe natury żyją w dobrowolnej separacji z naturą. Matisse idealnie rozmieszcza ciężary na płótnie, w absolutnej równowadze. Do czego służy ten ideał? Do zawieszenia na ścianie pokoju. Ściany w prywatnych mieszkaniach najlepiej znoszą Matisse'a. Wszyscy go lubią za to, że ten malarz jest doskonale przystosowany do tego celu. Bogacz może zawiesić oryginał w salonie, ubogi intelektualista — reprodukcję w swoim pokoju. Przysięgnęłbym, że żaden malarz nie wychodzi tak dobrze na reprodukcjach jak Matisse. Wystarczy dobry światłodruk i obraz prawie nic nie traci. Te dwie kobiety na kanapie dadzą się pokornie przenieść na dziesięć tysięcy kartonów wraz z tą niedbałą lekkością plamy i linii...

Przypominam sobie anegdotę. Pewien bogacz zamówił u Matisse'a portret. Malowanie zajęło pół godziny. Bogacz nie chciał zapłacić i sprawa oparła się o sąd. Bogacz twierdził, że pół godziny to za krótko. Matisse wyjaśnił, że malował ten portret pół godziny i czterdzieści lat. Pracował czterdzieści lat, aby osiągnąć ten pozór niewykończenia i niedbalstwa.

Te dwie kobiety na kanapie mimo swojego młodego wieku świadczą również o tych czterdziestu latach...

Świadczą o tych latach jeszcze inaczej. Wystarczy spojrzeć na nie po prostu, na kontur ich twarzy. Te linie... Poznają te linie sprzed lat czterdziestu i pięćdziesięciu. Te kobiety są w guście starej secesji, którą pamiętam z dzieciństwa. O, zmarłe przed wiekami córki księżny Ireny, po to więc trzeba było turbować was w cerkwi z XI wieku,

aby przypomnieć nam Paryż konnych autobusów i Wiedeń Franciszka Józefa!

Zresztą ten styl jest dziś modny w Paryżu.

Dwie wojny światowe i znowu ten styl...

## WOJNA WYOBRAŹNI

Vlaminck ma swój pejzaż, Segonzac ma inny. Braque uprawia lirykę martwych natur. Léger zaczyna od kubizmu i kończy na dekoracyjnych floresach. Gromaire jest mitologiem; jego drwał jest mitem biologicznej siły, kobiety w lupanarze — mitem biologicznego zezwierzęcenia. Nie będę wymieniał wszystkich, nieomal każdy ma swoją orientację. U malarzy, którzy wystąpili w latach międzywojennych, zaczynają się błahe eksperymenty. Surrealista Miro maluje zawiesziny spod mikroskopu. Inni układają alegorie literackie i klucz od alegorii wrzucają do morza. Zjawiają się przedmioty, wypucowane jak u Henri Rousseau, ale kojarzone w myśl „magicznego realizmu”: na pustej plaży stoi maleńki zamek średniowieczny i wielki pusty kieliszek.

Mogłoby się wydać, że ktoś bezceremonialnie wzięł od Cézanne'a rygor uproszczonych form, od van Gogha—prawo do wizji, od Gauguina — skłonności dekoracyjne, od Henri Rousseau — prawo do udziwniania realiów codziennego życia, zmieszał to wszystko i w rozmaitych dawkach obdzielił malarzy współczesnych. To wszystko jednak nie wystarczy, bo trzeba było głębszego wstrząsu w kulturze ogólnej, gwałtownego skoku, który dokonał się na początku stulecia, z jednej strony w rokoszu fauvistów, z drugiej — w kubizmie.

Najprostsze określenie, wzięte z encyklopedii i prawa, nazywa malarstwo sztuką wyobraźniową. Malarze dawali wyobrażenia religijne, mitologiczne, historyczne, obyczajowe

we, wyobrażenia przyrody i ludzkiego bytu. Każdy przedmiot namalowany, każdy szczegół — jest tylko składnikiem ogólnego wyobrażenia o religii, o historii, o życiu. Po przygrzywce Cézanne'a i van Gogha, po uproszczeniu kształtów i usamodzielnieniu kolorów, nastąpił wstrząs, który wysadził wyobrażenia z ich miejsca na ziemi, z miejsca w historii i tradycji kulturalnej, oderwał je od funkcji życiowych, od naszych pojęć o użyteczności i porządku rzeczy spotykanych na świecie. To nie poszczególne przedmioty, jak fajka, gitara, trupia czaszka, zamek średniowieczny i kieliszek, ale wyobrażenia, oderwane od związków rzeczywistych, zaczęły się deformować, spłaszczać, rozpadać się i ulatniać, wylaniać się w świecie nieprawdopodobnym albo zrastać się w niewydarzone kształty. Malarze zaczęli proponować ludziom nowe wzory wyobrażeniowe nie z tego świata i nie z tej przestrzeni. Centaury i gryfy z mitologii greckiej są obciążone tradycją znaczeniową, symboliką kulturalną, twory wyobrażeniowe Picassa nie chcą odwoływać się do tradycji, chciałyby tylko swoją urodą wywoływać niepokój lub radość, czasem — zasmucać, zawsze — dziwić. Właśnie dlatego dziwić, że przeciwstawiają się tradycji.

Zatrzymuję się przed Picassem, bo ten pracowity malarz, który sam starczy za tuzin rozmaitych typów oswobodzonej wyobraźni, sprawia najwięcej kłopotu współczesnym. Dyrekcja Muzeum miała również kłopot. Nie można było otworzyć Muzeum, gdyż okazało się, że nie zakupiono ani jednego obrazu Picassa, a bez tego malarza nie można mówić we Francji o współczesnej plastyce. Dopiero sam Picasso zaofiarował sześć obrazów z ostatniego dziesięciolecia, ponadto doszły do tego dwa portrety. Jeden, malowany w 1903 roku, mówi o wspaniałym opanowaniu rzemiosła i powinowactwie z van Goghkiem. Drugi, portret żony Eluarda, ofiarowany przez poetę, przypomina liryką swoich linii okres, kiedy Picasso malował wątlých cyrkowców. Warto przy

okazji przypomnieć sobie liryczną nastrojowość młodego Picassa z błękitnego okresu „Siedzącej kobiety”. Bo jednak te skłonności ciągle pulsują w przemianach malarza, który, jak czarodziej w bajce, na pozór wciąż się przekształca. Picasso goni za paradoksem. Świadczą o tym stosunki przestrzenne w kubizmie, świadczy ręka kobiety trzymającej gitarę i wreszcie te najbardziej gorszące twarze ludzkie malowane jednocześnie profilem i en face. Widziałem nawet obraz Picassa, w którym perspektywa jest paradoksalna, sprzeczna w sobie. Malarz wkłada w te sprzeczności swoją ambicję kompozycyjną. Mimo sprzeczności obraz ma ustalić się w oczach widza, najbardziej jadowite zestawienia barw mają się pogodzić. Sztuka ta niepokoi, dręczy, gryzie, ludzi poczciwych irytuje. Najbardziej jednak paradoksalnym wydaje mi się fakt, że tę gorszącą wojnę z kulturą wieków prowadzi sentymentalny liryk. Trzykrotnie zachodziłem do Muzeum, zanim się pogodziłem z dwuokim profilem białozółtej kobiety na białozółtym fotelu. A tuż opodal niej wisi błękitny poemat snu, w którym rozplywa się kontur wazonu na oknie, i twarz księżycy na szybie jest twarzą smutnego młodzieńca z „Wyznań dziecięcia wieku” Musseta.

Ekspozycje w salce Picassa podają jako wzory pomocnicze rzeźbę murzyńską, sztukę polinezyjską, słowem — kulturę na szczyblu magicznym. Wyobraźnia, która prowadzi wojnę z kulturą europejską, posiłkuje się stylami ludów pierwotnych. Ostatnie dziesięciolecie Picassa prowadzi jednak wyobraźnię na inny szczybel — do sali kultur prekolumbijskich, w etnograficznym Muzeum Człowieka w Tocadéro. Latem tego roku urządzono tam specjalną wystawę tych kultur, wysoko rozwiniętych, pogmatwanych, trudnych do zbadania. Ekspozycje są wstrząsające: cechy prymitywne i cechy dojrzałości inaczej się łączą niż w znanych nam wykopaliskach. W mitologii — inne połączenia cech zwierzę-

cych i ludzkich w sztuce stosowanej — inny splot antropomorfizmu i dekoracyjności. Widziałem wśród eksponatów maskę człowieka o podwójnych ustach: jedna para w okoleniu drugiej. Napis wyjaśnia, że to maska ofiary, którą włożył na siebie bóg, że usta wewnętrzne są ustami boga. Ale wyobraźnia nie pyta o napisy. Prekolumbijskie pismo obrazkowe służyło do utrwalania myśli jak każde pismo. Obrazki te wydały mi się bardzo podobne do wyobrażeń Picassa z ostatniej jego fazy. Stare egzotyczne kultury, strątowane niegdyś przez białych konkwistadorów, teraz, oderwane od swoich treści, mszczą się na najeźdźcach, ręką malarza, który zapędził się w pojedynek do kresu wyobraźni.

#### A JEDNAK SIĘ PORUSZA...

Muzeum Sztuki Współczesnej zawiera dużo radości kolorystycznej i bardzo mało optymizmu moralnego. Mówi nam dużo o dwuznacznym stosunku malarzy do kultury swojego narodu, o ich dzisiejszej filozofii. Malarze ci mało nam mówią o charakterze współczesnego życia. Na gwaszach Marie Lorancin uroczyste panienczki o króliczych oczach nie mieszkają w Paryżu, ale w krainie Dużego Kolegi Molnesa. Światowe damy van Dongena wracają tam, skąd wyszły, do żurnalów mód. Prócz tego są jeszcze malarze, znający dobrze swoje rzemiosło, którym wydaje się, że malują świat rzeczywisty, bezduszni łyże - realiści. Utkwił mi natomiast w pamięci jeden z obrazów Zuzanny Valandon i myślę, że musi to być wnętrze tych domów, które z takim rozczuleniem pokazuje z daleka jej syn Utrillo. Matka poprawia ubranie na córce przed jej pójściem do szkoły. Valandon, jeszcze jedna cézannistka, maluje oschle i świetnie. W tym jednym obrazie dojrzałem smutek francuskiego bytu i troskę o los generacji idących, wypowiedzianą mimo woli. Zapamiętałem sobie

ten smutek, szary jak pora, o której dziecko idzie do szkoły, troskę ciemną jak ten fartuszek, którym matka opięła córkę.

A przecież w Małym Pałacu zebrano cztery czy pięć wieków francuskiego malarstwa, od pierwszych podmuchów Renesansu aż do potężnego kunsztu Delacroix — przez cztery czy pięć wieków narastał gęsty i zmienny łańcuch optymizmu. Całe to malarstwo opatrzone najprostszy i najsłuszniejszym tytułem: „Mistrzowie realizmu”. Dla demonstracji narodowej wydzielono dział pod tytułem „Wdzięk francuski”. Potem, kiedy trzeba było remontować górne sale, bez wahania przeniesiono Watteau i Bouchera, szkołę Fontainebleau i cztery wieki francuskiego wdzięku z powrotem na parter realizmu. Nie będę opowiadał o tym malarstwie, aby nie posądzano mnie o ucieczkę przed współczesnością francuską, ale kiedy wezmę pod rozwagę ciężar nagromadzonego tu ładunku humanistycznego, śmiejąc mnie dziecinne uzurpacje naszych krajowych estetów, którym wydaje się, że malarstwo francuskie wzięło na zawsze rozbrat z treścią kultury europejskiej, z rygiem moralno-uczuciowym sztuki realistycznej, z ambicją przedstawiania życia swojego okresu, jego realiów i tęsknot. Znając nieco Francję, z jej przeszłości i malarstwa, myślę, że kiedy mrok się rozejdzie nad czarnym fartuszkami idących do szkoły uczennic, nad wygłodzonymi twarzami wesołych uczniów, w dniu, kiedy Francja otrząśnie się z koszmaru dolarowego banknotu, oczy współczesnych poszukają w galeriach może nie tyle wielkich płócien historycznych, ile obrazów Gustawa Courbet, i odnajdą jego zwykłe, wolne od wszelkich aluzji „Źródło”, jednorazową kąpiel w strumieniu leśnym, kąpiel malarstwa w niewyczerpanym źródle optymizmu.

(1947)

## SPIS RZECZY

	Str.
O Norwidzie i norwidyzmie . . . . .	7
Źródła współczesnej poezji we Francji . . . . .	25
Marszruta Majakowskiego . . . . .	50
O tłumaczeniu wierszy rosyjskich . . . . .	62
Spór o powieść . . . . .	72
Choroba stylu . . . . .	84
O działaniu daremnym . . . . .	94
Filozofia kapitulacji . . . . .	106
Demoniczna teoria kultury . . . . .	111
Spór o malarstwo . . . . .	127
Przechadzka po muzeach paryskich . . . . .	133



Biblioteka Główna  
Akademii Sztuki Wojennej

2077/2



12-002077-000-0