

Teksty Drugie 1994, 5-6, s. 17-25



Moderność, moderna, postmodernizm

Mieczysław Porębski

Szkice

Mieczysław Porębski

Moderność, moderna, postmodernizm

I. Rok 1891. Listopad. Aleksander Gieryski pisze z Paryża do Stanisława Witkiewicza:

Nie śmieję się z tego, co chcę napisać: oto jestem już o wiele moderniejszy. Ta moderność polega, a co bardzo ważne, na zdecydowanym kolorze, położonym prawie od razu, bez przemęczania płótna ciągłymi laserunkami i malowanie świeżym kolorem, bez pastwienia się nad obrazem dla wydobycia siły i plastyki. Cóż za plastyka jest w nocy przy lampach? Żadna. Przedmioty dalsze, silniej oświetlone, występują bliżej.

Czyż więc tylko „na zdecydowanym kolorze”, nowym sposobie kładzenia farby, nieprzemęczaniu płótna (z czym miał zawsze przeżywać dotkliwie problemy)? Bo przecież są jeszcze i te lampy, przy których „plastyka żadna”.

W tymże roku, w kwietniu:

Garnier, który się nosi — jak tu mówią — ze swoją operą jak z honorem Francji, zmienił od dwóch miesięcy oświetlenie opery i zrobił świństwo nie tylko dla mnie, spaskudził dobry motyw malarski. Rozumie się o studiowaniu obrazu mowy nie mogło być; robiłem z przypomnienia.

„Dobry motyw” ale trudny. Do Witkiewicza, jeszcze w lutym:

Raz światło wyżej, raz niżej w kloszu, raz niebieskie, drugi raz żółte lub inne, naturalnie i różnym kolorem oświetla gmach, a architektura skomplikowana, do diabła. Już mi było zuwider; chciałem rzucić, wstyd było.

Ambicja, zaciętość borykającego się ze swą sztuką artysty, to zrozumiale. Ale dlaczego koniecznie opera? Dlaczego te wszystkie inne, starannie dobierane „motywy przy elektryczności” — „trudne psie krwie” nokturny wielkomicjskiej Europy? Do Prospera Dziekońskiego z Paryża, tuż po przyjeździe w październiku 1890:

Do diabła! Mniej elektryczności w Paryżu jak w Berlinie, w Londynie podobno także. [...] To bieda, że poza operą nic nie ma w tym rodzaju — bulwary głupio oświetlone. Madelaine także. Wszystko! Wszystko! Najwyżej co zrobisz jeszcze w Paryżu, to przy gazie Plac Republiki.

Stańło jednak na operze. Owa nie tak w końcu skąpa elektryczność, zajeżdżające konne dorożki, spieszni przechodnie. Panowie w cylindrach, rozpięte paltoty, wygorsowani, kobiety w strojnych kapeluszach, parasolka, uniesiona w ruchu spódnica. Gierymski też zawsze w cylindrze. I w 1875. Piękna — wspomina Witkiewicz — grzywka, granatowe ubranie, „śliczne kołnierzyki”, kremowy krawat, wygładzona przelotnym powodzeniem twarz. I cylinder. Gdy odwiedza pracownię znajomych warszawskich malarzy, prosi, żeby mógł w nim pozostać. I później, jeszcze wciąż „dość staranny, prawie elegancki”, ale już ze złośliwym, szydlerczym uśmiechem: „Ja tym drianom swego nie daruję”. Jeszcze później, gdy idąc gdzieś przez wieś, pewno w Bronowicach, spotyka polskiego chłopca, uchyli też cylindra i powie: „*Pardon?* Czy wie pan, gdzie tu jest oberża?” I jeszcze potem „wciąż w cylindrze, w wyższarzałym paltocie, błąd, zielony, obrośnięty, z nie strzyżoną brodą”. Spoziera wstydliwie po ścianach swej nicopalanej od dawna pracowni.

Il faut être de son temps — trzeba podzielić swój czas, i w życiu, i w sztuce. Od początku do końca. Od baudelairońskiego dandyzmu po mizeralizm, prosto z powieści Zoli. Od samej sztuki właśnie. Tylko że nie dla niej samej jeszcze. To też było *signum temporis*. Do Henryka Szaniawskiego, w 1876, a więc w rok po wizycie u owych warszawskich malarzy:

Kochany, wystaraj się dla mnie o jaki obstalunek; zupełnie z inną ochotą robi się rzecz, którą wiem z pewnością, że sprzedam, rozumie się nic polskiego. Może historyczny? Zgoda — może pejzaż — może *à la Courbet* świnie pod płotem? Wszystko się podejmuje ten zakład artystyczny, który w Warszawie nazywa się atelier naszego młodego, tak bardzo utalentowanego artysty p. A. Gierymskiego.

„Podejmuje się wszystko.” Próbował przecież różnie. Sięgał i do

włoskiego Quattrocenta, i do Tycjana, wzorem starszego brata sięgnie i do czasów rokoka malując kostiumową „Altanę”. I nie dlatego tylko, że moda była wówczas na renesans, a potem na „drugie rokoko”. Sprawa jest bardziej, powiedziałbym fundamentalna.

Lecz tutaj trudno pozostać przy samym Gierymskim i jego jakże w końcu późnym przyznaniu się do owej „moderności”. Rzecz zaczęła się bowiem o całą generację wcześniej. Zaczepna „moderność” Gierymskiego nie była przecież niczym innym jak nader udanym przekładem na język artysty właściwy tego, co już w roku 1845 postulował wówczas 24-letni Charles Baudelaire, skarżąc się, że „nikt nie natęży ucha na poszepty wiatru, który powieje jutro”. A przecież – pisał – „heroizm nowoczesnego życia nas otacza i ponagla”. I ten tylko „będzie malarzem, prawdziwym malarzem, kto potrafi wyrwać bieżącemu życiu jego stronę epicką, kto posługując się kolorem i rysunkiem pomoże nam zobaczyć i zrozumieć, jak jesteśmy wiecy i poetyccy w naszych krawatach i lakierkach”. Zaraz zaś w roku następnym przeciwstawił dominującemu aktualnie eklektyzmowi właśnie „moderność” – *la modernité*. Bo przecież – pisał: „Jak zręcznym nie byłby eklektyk, jest to człowiek słaby, gdyż jest to człowiek bez miłości. Nie ma przeto ideału, nie zajął stanowiska; ni gwiazdy, ni busoli”. A tymczasem są nowe pasje, jest nowe piękno, życie paryskie obfituje w tematy poetyckie i cudowne. „Gdyż bohaterowie *Iliady* nie dorosli wam do pięt, o Vautrin, o Rastignac, o Birotteau.” Ten słuszny, zdać by się mogło atak na eklektyzm nie pozostał jednak bez znamiennej repliki. Wyszła ona spod pióra nie byle kogo, bo Teofila Gautier. Znajdziemy ją w obszernym, jak to było wówczas przyjęte, książkowym omówieniu prezentacji sztuki europejskiej na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Rok 1855, a więc nie od razu. I bez adresata. Sprawa była natury ogólnej. Starszy od Baudelaire’a o lat dziesięć autor iskrzących się bogactwem różnych epok i kultur „Gemm i kamei” miał oczywiste powody, żeby charakteryzując zaraz na wstępie odrębności właściwe sztuce czołowych krajów Europy, oświadczyć nie bez dumy: „Anglia to indywidualność; Belgia, biegłość; Niemcy, idea, a Francja eklektyzm”. Czyż nie eklektykiem był bowiem Ingres łączący powagę Grecji z wyrafinowaniem Orientu, renesansową precyzję z naiwnymi urokami średniowiecznej miniatury, dawność ze współczesnością; operujący równie dobrze dziwactwami godnymi romantyka co klasyczną alegorią. A Delacroix, a inni?

Ileż tam paraleli, ile nawiązań. Konkluzja była jednak raczej pojednawcza. Czas pracował na współczesność.

Dalcy jesteśmy od karcenia artystów, którzy się pasjonują współczesnością i podniecają ideami, którymi żyje ich epoka. Jest w życiu ogólnym, w którym każdy jest mniej lub więcej zanurzony, strona poruszająca i tętniąca, którą sztuka ma prawo formułować i która wydać może wspaniałe dzieła, my jednak wolimy piękno absolutne i czyste, przynależne wszystkim czasom, wszystkim krajom, wszystkim kultom, które łączy w pełnej podziwu wspólności przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Baudelaire nie pozostanie dłużny. Pisząc w kilka lat później o „Malarzu nowoczesnego życia”, tajemniczym „Panu G.” — Constantin Guys podejmie wyzwanie: Absolutne piękno? Tak, ale w każdym przypadku to tylko połowa w s z e l k i e g o piękna. Ta druga musi być ulotna, przemijająca, nietrwała. Właśnie z tej nietrwałości należy wydobyć to, co wieczne, co było zawsze. Każdy artysta, każdy czas miał s w o j ą nowoczesność. Dlaczego nie mamy jej mieć i my także? Kto miał rację? Chyba obaj. Wspólnie ogarniający z wysokości Parnasu wszystkie epoki, wszystkie style i gatunki twórczości, poromantyczny eklektyzm oczyszcza pole dla tego właśnie, co nowe, nieoczekiwane, co niesie lub przyniesie dzień teraźniejszy. Przy takim bowiem podejściu — zauważmy — historia zostaje zneutralizowana, a właściwie unicestwiona; historyzmy — romantyczne i poromantyczne. Zapatrzenie w przeszłość ustępuje miejsca swobodnej grze odłamkami zburzonego gmachu, z których można zacząć budować nowe całości. A w ich oprawie toczyć się zaczyna, już się toczy nowe życie. To, które Baudelaire odnajdywał u Balzaka, a także w rysunkach i akwarelach prekursora Maneta i impresjonistów, Constantina Guys, wielbiciela wielkowiejskiego tłumu, pojazdów, kobiet, surdutów i cylindrów, wieczorowej pory, „gdy niebo zaciąga swe zasłony i zapalają światła miasta. Gaz kazi purpurę zachodu”. I to jest krok drugi. Komedia czasów odmieniła swe sceny, jak to zauważył polski rówieśnik Baudelaire’a, nowa „moderność” znalazła sobie swoją własną rację bytu, nie pasożytując już na dawno minionym, rację istnienia, własny — jak kto chce — temat, kod, „miejsce wspólne” — arystotelesowski topos.

Mieliśmy i my w tym swój udział. Z różnych zresztą powodów i przy różnych okazjach. I nie u siebie: Mickiewiczowski „przybysz z zachodu” w stolicy carów, „carskiej ofiara przemocy”; czuły na odmien-

ność czasów Norwidowski „sztukmistrz” podziwiający rojne i strojne śródmiejskie place, gdzie przysiadłszy „jakbyś w Bożym spoczywał salonie”. A także zaprzysięgły *cittadino*, malarz A. Gierymski. Pisał na przykład (w wyjątkowo jakoś lepszym nastroju) do Henryka Szaniawskiego o tym, jak wyglądał jego rzymski karnawał:

O takiej zabawie Wy, Panowie, nie macie pojęcia. Tańczyć na przykład na olbrzymim placu Navona, gdzie kamienie tak śliskie jak posadzka, pod odkrytym niebem. Plac jakby się palil od gazu i bengalskich ogni.

Jemu też takie place kojarzyły się z posadzką salonów. W Rzymie bawił się w roku 1876. Do tegoż skojarzenia powróci jeszcze w Wiedniu, w roku 1884. Do Antoniego Sygietyńskiego:

Nie ma miasta, które by dawało tyle satysfakcji do oglądania na tak małej przestrzeni. Naturalnie do wszystkiego można się przyzwyczaić, ale jest przyjemnie mieć taki salon.

W roku 1876, kiedy Gierymski bawił się na Piazza Navona, w Paryżu Renoir malował swe arcydzieło, *Moulin de la Galette*. Gierymskiemu malowanie szło ciężko. Zaczynał *Sjstę włoską*, *Altanę*, robił do niej uciążliwe studia. Do Prospera Dziekońskiego:

Co ja za szalone głupstwo zrobiłem zaczynając mój obraz, co go teraz robię w słońcu; zresztą głupstwo, jak kto chce, mam podwójną, ba, potrójną robotę. Do każdej rzeczy, choćby to był kamień, muszę osobne studia robić, żeby potem to wszystko po kolei skleić w atelier na obrazie – wyobrażasz sobie, że to długa i trudna bardzo droga. Czy tylko mi się to wszystko oplaci? Mój Boże; moje przekonania o sztuce jakże się zmieniły od czasu, jak z Warszawy wyjechałem! To, co maluję teraz, jest prawie wbrew, przeciwne temu, co właściwie obecnie pragnę.

Robiąc *Altanę*, *Sjstę*, *Weneckiego pazia* tkwił przecież wciąż jeszcze w modernizującym się eklektyzmie. Nie tylko przez dobór tematów – przez styl i sposób pracy również. Wahał się, kluczył. Sam nie wiedział, czy skłania się do idealizmu, czy do realizmu, konkludując w końcu, że to w ostatecznym rachunku wszystko jedno. Chodzi przecież o malarstwo i tylko malarstwo, nic innego się nie liczy. I tu całkowicie był zgodny z Gautierem, z jego inauguracyjnym modernizmem hasłem sztuki dla sztuki, z jego warsztatową wirtuozerią, z jego wspinałką jubilerską „sztucznością”.

Otóż zobaczono, że koło 1850 zaczyna stawać przed literaturą problem samousprawiedliwienia. Pisarstwo zacznie sobie szukać alibi; i ponieważ właśnie cień zwątpienia zaczyna się podnosić nad jego użytecznością, cała klasa piszących w trosce o dogłębne podjęcie odpowiedzialności za

tradycję, w miejsce wartości użytkowej pisarstwa podstawia wartość włożonej pracy. Pisarstwo zostanie ocalone nie przez wzgląd na jego przeznaczenie, lecz dzięki pracy, którą kosztowało. Tak wytwarza się wizerunek pisarza–rzemieślnika, który zamyka się w legendarnym pomieszczeniu jak robotnik w izbie i obrabia, przykrawa, poleruje, osadza w oprawie swoją formę, dokładnie jak kamieniarz wydobywa sztukę z materii, trawiąc regularnie na tej pracy godziny samotności i wysiłku: pisarze jak Gautier (niepokalany mistrz Sztuk Pięknych), Flaubert (szlifujący swe zdania w Croisset), Valéry (w swoim pokoju wczesnym rankiem) lub Gide (stojący przy swym pulpicie jak przy warsztacie).

To już Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953). Gdyby poszerzyć ten „cech” o malarzy i wyjść poza Francję, Aleksander Gieryski znalazłby się w nim na pewno. Czy jednak do tego tylko sprowadzał się modernizm? Był jeszcze krok drugi — tematyka. Temat–klucz, miejsce wspólne: Wielkie miasto, metropolia, którą się zdobywa, której się rzuca wyzwanie. *A nous deux!*, jak Balzakovy Rastignac. *Ojciec Goriot* to rok 1835. *Ustęp drezdeńskich Dziadów* — rok 1832. Do dopełnienia obrazu kilka jeszcze dat: *Tajemnice Paryża* 1873, *Nędznicy* 1862, *Zbrodnia i kara* 1866, *Brzuch Paryża* 1873, *Lalka* 1890, *Próchno* 1903. Dodajmy jeszcze *Nadję* Bretona 1928 i zakończmy esejem Rogera Caillois o tegoż Paryża oniologii. Ten drugi krok robi i Gieryski również. Z pewnym poślizgiem, ale robi. Nie będzie malował swojskich Courbetowskich świń. Co najwyżej kiedyś tam, potem, mizerabilistyczną trumnę chłopską. Tak czy owak jednak „o wiele moderniejszym” poczuje się dopiero w roku 1891, do tego niezrównanego wykwitu „drugiego” modernizmu, jakim był impresjonizm, zacząć się w pełni przekonywać dopiero pod sam koniec życia, powtórnie obejrawszy „salę moderne” świeżo otwartą w paryskim muzeum Luksemburgu. Szedł swoją drogą. „Kwestia rasy” — określił to po Taine’owsku. A o tej „rasie” miał pojęcie jak najgorsze. Nie się tam nie ruszyło, a to nie kwestia sztuki, europejskości, ale egzystencji narodowej „w innej postaci”. Do Stanisława Witkiewicza z sobie właściwym gorzkim sarkazmem: „Spójrz na Polskę z daleka. Co by się stało z zupełną modernizacją? Nie wiem, może się mylę — nie byłoby Polaków.” No właśnie. Czy był (albo będzie) jakiś temu koniec?

2. Na tym właściwie sprawa moderności się zamyka. Pozostaje kwestia naszej, w końcu i tylko już naszej również z nazwy moderny, no i postmodernizmu. Kiedyśmy wreszcie moderność oswoili, kiedy mieliśmy już i Malczews-

kiego i Wyspiańskiego, krakowską „Sztukę” i „Zielony Balonik”, warszawską „Chimerę”, warszawsko-krakowskiego Wojtkiewicza i co tam jeszcze, sprawa się jakoś wyjaśniła i wyrównała. To była naprawdę wielka rzecz, szczyt, *akmé*, jakiej nigdy przedtem ani już potem nie było. Symbioza absolutna. Sztuki, nie nie wartego życia, patriotycznej powinności i kompensaty za wszystko.

Cóż, kiedy minęło. Na naszych (a być może już tylko na moich) oczach. Czy ktoś może sobie wyobrazić, że w krakowskiej, okupacyjnej Kunstgewerbeschule korekty mi robił Mchoffer? Uczył, jak malować kwiaty. Że w środku mają żółto. Żeby o tym, broń Boże, nie zapominać. Secesyjne kwiaty, pręciki, słupki, „Inteligencja kwiatów” Macterlincka. Cała epoka.

Tu wspomnieć by jeszcze należało mniej sławnego, bo i czemu, Witolda Rzegocińskiego. Zapamiętałem jego grafikę. Planty, jesień, opadają liście, przygarbiony starszy pan z brzuszkiem zbiera je, przyciska do tużurka, ulatują mu, gubi, szurają pod nogami. Cała ta roślinna ornamentyka i symbolika (w tę „drugą moderność” wkraczał już przecież symbolizm), cała florealno-roślinna *akmé*, która dała impuls stylotwórczemu rozkwitowi secesji, nie wzięła się przypadkiem. To jeszcze gdzieś w latach sześćdziesiątych, po eklektycznej neutralizacji historyzmu, przyszła kolej na naturalizm, którego kodyfikatorem był Hipolit Taine, a którego szczególną mutację stanowił aspirujący do eksperymentalnej, naukowej wiarygodności mizerabilistyczny (jeśli tak można to określić), czy wręcz katastroficzny naturalizm Zoli. „Ze wszystkiego na świecie najbardziej lubię drzewa” – cytuje Taine’a – najnieśluszniej dziś przez teoretyków zapoznany autor opublikowanej w roku 1938 kapitalnej *Historiozofii Hipolita Taine’a*, Jan Łempicki (1910–1944). I komentuje:

Są to te same drzewa, o których Staff pisał wiersze. Stoikowi uosobiają one doskonałość. Personifikują bujny wzrost, posłuszeństwo naturze, rozwój z ziarna, brak konfliktów, niczym nie zamącony spokój, życie w kontemplacji. Ostatnim porównaniem, którym chcę scharakteryzować historię Taine’a, niech będzie porównanie do lasu.

A las to tożsamość w różnorodności, świat, który tak naprawdę nie ma historii. Będzie ją musiał zacząć odnajdywać na nowo. Razem – powiada Łempicki – z Diltheyem, Nietzschem, Freudem. Jeszcze zanurzona w naturze, ale już zwracającą się ku zdarzeniom, które przywracają rzeczywistości przedmiotowość, wiążą w kompleksy, krzyżują.

Zostawmy ten wątek, wróćmy do wspomnień. Kto jeszcze? Stanisław Jakubowski? Też grafik, autor teki *Bogowie Słowian, Teki prasłowiańskich Motywów Architektonicznych, Krainy Słowiańskich Baśni*. Nazywaliśmy go Hetytą, bo w swych na wpół zakonspirowanych wykładach z historii sztuki, zaczynających się i kończących na Hetytach, od nich nas wywodził. Inny wątek, ale jakoś z tamym wegetatywnym zbiczny w poszukiwaniu *arché*, mitu, gatunkowej czy w tym przypadku rasowej tożsamości.

I jeszcze kto? Ludwik Wojtyczko, architekt, uczył nas rysunku. Przedstawiciel znakomitej krakowskiej plejady architektonicznej z przełomu wieku. Twórca secesyjnej, dziś o ileż zubożonej przebudowy Kamienicy Czyncielów przy Rynku. Także „Profesorskiej Trumny” przy Alejach Słowackiego, róg Łobzowskiej, w której mieszkam. W architekturze tego domu dokonało się znaczące przesilenie — geometria i nowa wola konstruowania wzięły górę nad secesyjnym naturalizmem z zachowaniem tych jednak walorów materiałowo-warsztatowych, które były tak dla całej pierwszej, jak i drugiej moderności znamienne. Byliśmy szczeniakami, nigdy nie próbowaliśmy z nim poważniej porozmawiać. A przecież krążyły słuchy, że był to ostatni bodaj w Polsce architekt, który mniejsze obiekty — jest jeszcze gdzieś w Krakowie taka jego willa — budował bez kreślarskiego projektu. Mówił po prostu majstrowi: tu będziecie panowie kopać — stąd dotąd. A potem — gdzie i jak kłaść cegłę, gdzie jakie okno, gzyms, co z zadaszeniem. Wspaniałe rzemiosło. Roland Barthes by to docenił. Gdyby oczywiście znał się na architekturze i gdyby Wojtyczko był Francuzem.

3. Zaraz potem ruszyły awangardy. Czy i je zaliczyć należy do modernizmu? Tego już trzeciego, konstruktywistycznego, i tego zamykającego cykl, czwartego, w którym jak niegdyś w romantyzmie dominowała metafora. Spontaniczność niehamowanej niczym wypowiedzi zająć miała miejsce utożsamionej ze sztuką sztuczności. Niemniej z tamtym XIX-wiecznym modernizmem coś je jednak łączyło. Po przesileniu, kiedy to naturalizm wyzwolił dekadencję, powróciła ze wzmożoną siłą wiara w postęp, w ożywczą moc tego wszystkiego, co nowe, bezkompromisowe, twórcze, odważne, rewolucyjne. Przetrwiała i fascynacja postępem technicznym — mimo rosną-

cej świadomości, że pociąga on za sobą nieodwracalną dewastację środowiska. Przetrwała fascynacja postępem naukowym, choć z wolna narastała świadomość, że odkrycia naukowe niczego w gruncie rzeczy nie wyjaśniają, a usprawniają jedynie działania, dając pole tak miłym dla twórców awangardy, paranaukowym ezoteryzmem, i nie tylko. A cóż dopiero mówić o wierze w postęp społeczny, w rozwój, liberalizację, socjalizację, racjonalizację, utopie przyszłościowe i rewolucję, która jak się niestety okazało z lubością pożera swoje dzieci, te z awangardowymi projektami przede wszystkim, tak, że już „druga awangarda” miała tonację raczej ciemną. Wszystko co po niej, to już tylko postawangarda. Ciemna właśnie, katastroficzna, widząca tylko eschatologię. Ta jednak również się skończyła i tak oto weszliśmy w postmodernizm. Kiedy? Dla mnie, dla Europy – w roku 1968, kiedy w dni majowe upadł mit wielkiej metropolii.

Skończyły się sny o wielkoświatowym salonie, zaczęła się globalna TV-wioska. Czy gdzieś tutaj szukać będziemy nowego tematu–klucza, który otworzy nam bramy przyszłości? Raczej wątpię. Na razie weszliśmy w postmodernizm, zrehabilitowaliśmy i znów uprawiamy eklektyzm, daleką od stylowej *akmé* sztukę styloburczego kryzysu, „iskrzenia”, ożywczej kata-strofy, o czym pisałem nie tak dawno. Dodam więc tutaj jedynie kilka niezbędnych moim zdaniem wyjaśnień.

Poczynając od tego, że na pytanie czym jest postmodernizm – zwykłem odpowiadać: tym wszystkim, co zdarzyło się po modernizmie, który uznać należy za epokę zamkniętą. Tak jak zamkniętą została wcześniej epoka oświecenia z jej klasycystyczno-romantycznym epilogiem (w którym też się formowały tamtoczesne, przygotowujące przełom awangardy). A wcześniej jeszcze epoka baroku, renesansu, późnego gotyku, gotyku katedr, romańszczyzna wreszcie, żeby już na tym poprzestać.

U początków każdej z nich był jakiś kryzys, odcięcie się od poprzedniej, potrzeba sprostania zmienionym wymogom czasu, unowocześnienia, skupienia wokół własnego tematu–klucza, żmudnego dopracowywania się własnej, oryginalnej stylotwórczej formuły, osiągnięcia własnej stylowej *akmé*, a potem pójsia dalej, przekroczenia samej siebie, utopijnego z reguły torowania drogi tym czasom jeszcze nieznanym, które prędzej czy później po jakimś kolejnym kryzysie nadejdą.

Cóż, kiedy tak to już jest, że czasy które mają dopiero nadejść zawsze okazują się inne niż to, czego się oczekiwało.