

Teksty Drugie 1994, 5-6, s. 115-127



# Obecna, nieusprawiedliwiona

Przemysław Czapliński

# Roztrząsania i rozbiory

## Obecna, nieusprawiedliwiona

Epokę awangardową i epokę modernistyczną, mimo wszystkich różnic, łączy przynajmniej jedna cecha – dążenie do usprawiedliwienia sztuki.

Dla awangardy i modernizmu wspólny był nie tylko sam wysiłek uprawomocnienia sztuki, lecz również pewien zespół idei, którymi usiłowano się przy tej okazji posłużyć. Obie epoki jednoczy więc nie tylko pewien legitymizacyjny uzus, który zanika dopiero dziś, w epoce postmodernistycznej, lecz ponadto ideologie. W obrębie *episteme* zachodzi zaś pomiędzy nimi tak szczególne podobieństwo, że dałoby się właściwie potraktować awangardę jako spadkobierczynię wypełniającą testament modernistycznego przodka. W tym testamencie najważniejszy, jak się wydaje, był nakaz przewyciężenia konfliktu między ideą wolności, którą chcieli realizować artyści i ideą postępu, którą chciało realizować społeczeństwo. W 1908 roku, trzy lata po rewolucji, tak oto ów konflikt ujmował Karol Irzykowski:

Takich trzeba nam teraz poetów i myślicieli, którzy by potrafili podjąć się paradoksalnego na pozór zadania i wykazania tajemniczego związku między antyspołecznym ideałem „sztuki dla sztuki” a hasłami polityczno-społecznej rewolucji [*Dwie rewolucje*, „Nasz Kraj” 1908, z. 1].

Sens tej wypowiedzi w kontekście modernistycznych kłopotów jest dość jasny: Irzykowskiemu chodziło o to, by ktoś wykazał, że sztuka z pozoru antyspołeczna jest w gruncie rzeczy społeczna, by poetę

wyklętego przemienił w poetę zaangażowanego. W tym wezwaniu kryła się podpowiedź dotycząca sposobu wyjścia z izolacji, w jakiej — częściowo z wyboru, częściowo z konieczności — pozostawała sztuka modernistyczna.

Artyści modernistyczni nie potrafili bowiem znaleźć języka, który pozwoliłby połączyć ideologie sztuki z ideologiami społecznymi. Wydaje się, że awangardowe manifesty — z całą ich krzykliwością, tromtadracją, pewnością siebie i apodyktycznością — potraktować można właśnie jako pragmatyczne przekształcenie programów modernistycznych. Pragmatyzm ten ujawnił się w aspekcie komunikacyjnym: awangardyści mówili niekiedy to samo co moderniści, lecz robili to dużo skuteczniej. Przede wszystkim artyści awangardowi, nie do końca świadomi dziedzictwa, przejęli od modernistów najbardziej kłopotliwe pytanie:

### „Po co jest sztuka?”

Poszukiwanie uprawomocnienia dla sztuki łączy nie tylko awangardę z modernizmem, łączy także najbardziej odległe ugrupowania i kierunki literackie dwudziestolecia. Niezależnie od przekonań o ważności przyszłych dzieł, od rangi przyznawanej własnej propozycji estetycznej, niezależnie nawet od umiejscowienia w „jasnym” czy „ciemnym” dziesięcioleciu tamtego okresu, kolejni twórcy pytają samych siebie: „jak usprawiedliwić sztukę głoszącą «bardziej prawdziwe od prawdy»?” (S. K. Gacki *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924). Padają pytania coraz ostrzejsze, coraz bardziej napastliwe. Jędrychowski [*Bezpośrednio przed nami (1). Linia wpisana w koło*, „Żagary” 1931 nr 4], wytykając poezji „liniowców” „brak głębokiego usprawiedliwienia”, powie zjadliwie, lecz grzecznie: „Po co panowie piszą? Dla zaspokojenia własnej potrzeby? A więc grafomania?”. Miłosz w 1931 roku drwił z „biednych speców w sztuce pisania”, którzy krążą „od jednej kapliczki do drugiej i szukają, szukają za wszelką cenę jakiejś racji, która by usprawiedliwiła ich pracę” (*Bulion z gwoździ*, „Żagary” 1931 nr 5), a siedem lat później, w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* („Orka na ugorze” 1938 nr 5) rezygnuje już z wszelkiej dżentelmencji i sięga po inwektywę: „Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz

księgarskie wystawy? Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę?”

Nie byłoby ani tych pytań, ani tej pasji, gdyby nie przeświadczenie, że w sztuce tkwi jakaś wartość — wartość wprawdzie autonomiczna, lecz ważna tylko wtedy, gdy ktoś powiąże ją z innymi sferami życia ludzkiego. Powinnością twórców jest wcielanie tej wartości — tej drogoceennej racji istnienia — w sztukę, zaś powinnością autora programu — wyłożenie owej racji. Pytaniom zatem odpowiadały kolejne koncepcje uwierzytelniające sztukę.

Podstawowe typy awangardowych uprawomocnień odnajdziemy zarówno w najważniejszych, jak i mniej znanych programach literackich dwudziestolecia. Wielość ugrupowań i nazw wytwarzały koniunkturę na różnorodność, jednak kulturowy przymus legitymizowania sztuki i pewna rytualizacja samego aktu „wchodzenia na rynek” powodowały, że zasadnicze odpowiedzi na pytanie „po co jest sztuka?”<sup>1</sup> pozostały podobne.

Artyści w dwudziestolecie dysponowali trzema ideami legitymizującymi sztukę: ideą zbawiania, przekształcania i poznawania świata. Odpowiednio do nich kształtowały się też wypowiedzi programowe. Sztuka jest święta. Sakralność sztuki oznaczała, w skrócie rzecz ujmując, iż w języku artystycznym objawia się świętość, a zatem, że tylko piękno potrafi pojednać nas z bytem. Ten wzór motywacyjny miał źródło w modernizmie, i choć rozpadł się w okresie międzywojennym, jednak część ideowych deklaracji literackich przybrała zarówno w Polsce, jak i poza nią postać konwencji objawiania prawd wiary; stąd credo (J. Hulewicz *Czego chcemy*, „Zdrój” 1920 z. 59–60; *Nie występujemy z programem...*, „Skamander” 1920 nr 1), iluminacja, prorocstwo (J. Hulewicz *Spiritus resurgens*, „Zdrój” 1920 z. 63–64), apokalipsa (*Akt założycielski i manifest futuryzmu*).

Sztuka, po drugie, służy przekształcaniu świata, a artysta jest jego „nie uznanym prawodawcą”: manifest przybiera więc formy władcze lub rewolucyjne udrapowany w stylistykę wypowiedzi dyktatora bądź apelu uzurpatora, nawołującego do przejścia władzy — stąd dekret (W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk *Dekret nr 1* [1918]; *O demokracji sztuki*, „Gazeta Futurystów”, Moskwa 1918 nr 1), ukaz, gramota, agitka, odezwa, proklamacja czy orędzie (A. Stern, A. Wat *Prymitywiś-*

<sup>1</sup> I. Fik *Sprawy clementarne*, „Kamena” 1938 nr 7.



podyktowane chęcią zapewnienia nowej literaturze zwykłej zrozumiałości, wywołało konieczność wynegocjowania nowego rozumienia wolności sztuki.

Wśród najważniejszych wypowiedzi tamtej epoki właściwie nie znajdziemy tekstu, który by nie zawierał argumentów przemawiających za nieusuwalnością sztuki ze świata ludzi. Sztuka okazuje się albo głównym czynnikiem antropogenezy (jak u Coleridge'a)<sup>3</sup>, albo warunkiem poznania decydującego o zachowaniu tożsamości (jak w *Mowie o mitologii* Schlegla, rozprawie *O stosunku sztuk plastycznych do natury* Schellinga<sup>4</sup> czy Rozważaniach o prawdzie w sztuce Alfreda de Vigny), albo podstawowym czynnikiem rewolucjonizującym społeczeństwo (jak w *Obronie poezji* Shelleya)<sup>5</sup>, bądź środkiem kształtowania obyczajów i konsolidacji społeczeństwa (jak w pismach Herdera)<sup>6</sup>, wreszcie jedynym środkiem artykulacji świadomości społecznej utr-

<sup>3</sup> Poglądy Coleridge'a zawarte w rozprawie *O poezji, czyli sztuce* (1818), (w: *Manifesty romanizmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, przeł. J. Kamionkowa, Warszawa 1975) streścić można następująco: 1) człowiekiem można stać się poprzez artykulację swego stosunku do natury; 2) artykulacja ta jest możliwa dzięki scalaniu w jedną myśl lub jedną ideę tego, co rozproszone; 3) scalanie jest możliwe dzięki figuralnemu językowi myśli; 4) figuralnym językiem myśli jest poezja (czyli sztuka); a zatem 5) człowiek humanizuje się poprzez sztukę, która pozwala uczłowieczać naturę. Ponadto, tak jak sztuka jest warunkiem rozwoju człowieka, tak poezja jest warunkiem rozwoju całej sztuki, jako że poezja jest „przygotowywaniem sztuki w tej mierze, w jakiej ona sama korzysta z form natury, aby przypomnieć, wyrażać i przekształcać myśli i czucia duszy” (s. 79).

<sup>4</sup> Według Schlegla w jego *Mowie o mitologii*, (1800) (w: *Manifesty romanizmu*, przeł. K. Krzemieniowa): 1) to, co istotne, poznać można tylko pośrednio, przez symbol; 2) jedynym systemem symboli jest mitologia; 3) jedynym językiem mitologii jest sztuka symboliczna; a zatem: 4) tylko mitologia gwarantuje poznanie i tylko sztuka gwarantuje wyrażanie poznania – sztuka pełni funkcje medycyjne między człowiekiem i transcendencją. Z kolei poglądy F. W. J. von Schellinga zawarte w rozprawie *O stosunku sztuk plastycznych do natury* (1807), (w: *Manifesty romanizmu*, przeł. K. Krzemieniowa) przedstawiają się następująco: 1) poznanie odbywa się drogą antycypacji pojęciowej (s. 205, 207); 2) prawda tkwi w istocie rzeczy (s. 208); 3) istotą rzeczy jest byt pełny i pozbawiony wad, czyli piękno (s. 209); 4) byt pełny, pozbawiony luk, pojawia się jedynie w człowieku (s. 209); 5) jedynie sztuka potrafi unaocznnić piękno; a zatem: 6) sztuka, jeśli jej cel spełnia się w unaocznianiu piękna, jest najwyższym poznaniem dostępnym człowiekowi (s. 206).

<sup>5</sup> „Najniezawodniejszym heroldem, towarzyszem i budzicielem wielkiego narodu do działania błogosławionej zmiany w opiniach i instytucjach jest poezja” (1821), (w: *Manifesty romanizmu*, przeł. J. Swierzowicz, s. 107).

<sup>6</sup> J. G. Herder *O oddziaływaniu sztuki poetyckiej na obyczaje narodów w dawnych i nowych czasach*, (w: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*, wybór, wstęp i oprac. G. Kozielek, przeł. H. Białek, R. Polsakiewicz, J. Szafarz, Wrocław 1988): „Poezja jest najstarszym i – według relacji – najskuteczniejszym środkiem do nauki i nauczania, do kształtowania obyczajów ludzi i obywateli” (s. 194).

walającym poczucie tożsamości narodowej, a przez to i rozwój społeczeństwa (jak u Mochnackiego czy w rozprawie *O poezji XIX wieku* Grabowskiego<sup>7</sup>).

W kontekście tak doniosłych argumentów staje się zrozumiałe – absolutyzujące, a zarazem paradoksalne w swej wymowie – przekonanie o samozasadności sztuki, wyrażone przez Wilhelma Grimma, który w *Przedmowie* do kolejnego wydania baśni (1819) pisał:

To, co na tak różne sposoby i wciąż od nowa cieszy, wzrusza i poucza, nosi swoją konieczność w sobie i z pewnością pochodzi z owego wiecznego źródła, które zrasza wszelkie życie.<sup>8</sup>

Absolutyzacja tkwi nie tylko w implikacjach tego poglądu (konieczne może być tylko to, co jest boskie), lecz również w warstwie eksplikowanej; paradoks czai się natomiast w samej wypowiedzi, która ogłasza, że coś „nosi swoją konieczność w sobie”: nawet jeśli sztuka, pochodząc z „owego wiecznego źródła” jest samozasadna, to potrzebna jej jest przedmowa, w której samozasadność zostanie uzasadniona. Tak, w największym skrócie, przedstawia się łączność pomiędzy narodzinami wolności sztuki w jej postaci romantycznej i chwilą uruchomienia nieskończonego procesu mnożenia słów – wyjaśnień, tłumaczeń, dopowiedzeń, które mają uprawomocnić to, co z racji swej boskiej natury uprawomocnienia nie powinno potrzebować.

Łatwo zauważyć, że manifesty początku XIX wieku posilkują się trzema wielkimi narracjami, trzema fabułami spletającymi historię społeczną z historią sztuki. Opowieść pierwsza przedstawia literaturę jako element sprawczy w antropogenezie: literatura uczłowiecza i ona też jest gwarantem zachowania pierwiastka swoiście ludzkiego. Niccałe pół wieku później modernizm wyposaży literaturę (piękno, poezję) w sens sakralny. W opowieści drugiej literatura jest

---

<sup>7</sup> Według M. Grabowskiego: 1) ludzkość dzieli się na narody; 2) narody kierują się postępem; 3) warunkiem postępu jest rozpoznawanie przez naród własnego momentu historycznego; 4) świadomością swoiście historyczną narodu jest literatura [*O poezji XIX wieku* (1837), w: *Polska krytyka literacka (1800–1918)*. Materiały, t. 2, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, zwłaszcza s. 59 i n]. Poglądy futurystów były niemal cytatem z romantyzmu – por. B. Jasiński *Futurystyczny polski (Bilans)*: „Świadomością społeczeństwa jest jego sztuka, pojęta jako życie organizowane. Każda nowa faza wymaga dla siebie nowych form w sztuce. Dopiero przez stworzenie tych form moment współczesny zostaje wprowadzony do świadomości zbiorowej, staje się jej momentem organicznym, a więc twórczym” „Zwrotnica” 1923 nr 6.

<sup>8</sup> Por. *Manifesty romantyzmu*, s. 232.

czynnikiem ewolucji społecznej, a jako jedyny twór ludzki nie uwarunkowany socjologicznie może wnosić do układu społecznego konieczne bodźce przemiany: poezja — jak pisał Shelley — to „wpływ, który sam nie podlega żadnej sile, lecz który sam porusza. Poezja są nie uznanymi prawodawcami świata.”<sup>9</sup> I wreszcie, w opowieści trzeciej literatura jest jedynym językiem poznania rzeczywistości transcendentnej: jako język analogiczny wobec symbolicznej struktury istoty rzeczy literatura gwarantuje człowiekowi rozumienie bytu. Albo, inaczej, sztuka jako „piękna mitologia”, jest „hieroglificznym wyrazem otaczającej natury”<sup>10</sup>.

Wszystkie trzy fabuły sumują się w pewną niespójną i mocno dramatyczną przygodę poszukiwania uprawomocnień dla sztuki poza nią samą: w rzeczywistości wiecznej, w świecie społecznej *praxis* i w imperium znaków. Piękno, według jednych manifestów romantyzmu — zbawia świat, według innych — pozwala go przekształcać, według jeszcze innych — pozwala go rozumieć.

Te rodzaje legitymizacji wymagają wiary w rzeczywiste pomnażanie za sprawą sztuki wartości niezbywalnych kulturze. Jednakże w istnieniu tej rozbudowanej retoryki odnaleźć można reakcję grupy społecznej, która odczuła, że jej status uległ radykalnej zmianie, a jej przeświadczenie o własnej niezbędności zostało naruszone, co za tym idzie, wiara w absolutną zasadność proponowanych zmian. Aby odrzucić podejrzenie o samocelowości przemian zachodzących w literaturze, autorzy manifestów dążą do utożsamienia losów sztuki z losami narodu, z dziejami ludzkości bądź społeczeństw, do zasugerowania, iż własne interesy sztuki są zgodne z interesem powszechnym.

Proklamacja wolności literatury w manifestach romantyzmu — wolności od tradycji klasycystycznej, od odbiorcy i od reguł tworzenia — oraz trojaka próba jej uprawomocnienia niosła w załączku najistotniejszy problem kondycji sztuki awangardowej. Problem ów, najkrócej rzecz ujmując, wyraża się w tym, że absolutna wolność równa się absolutnej izolacji; zapobiec tej groźbie można było albo poprzez ideologizację, czyli deklaracje zaangażowania literatury w kwestie społeczne interesujące czytelnika, albo poprzez

---

<sup>9</sup> P. B. Shelley *Obrona poezji*, s. 107.

<sup>10</sup> F. Schlegel *Mowa o mitologii*, s. 153.



specjalizację, czyli teksty usiłujące zaangażować go w sprawy warsztatowe obchodzące pisarzy. Ściślej rzecz biorąc, ideałem byłoby połączenie obu tych postaw legitymizacyjnych, o którym pisał w cytowanym zdaniu Irzykowski.

### „jedno z rzemiosł problematycznej użyteczności”

Zadanie to — zadanie połączenia, nie zaś trwałe-go przekonania — udało się artystom awangardowym. Do zestawu uprawomocnień odziedziczonych w spadku po formacji romantycznej awangarda dołączyła bowiem jedną jeszcze koncepcję — poezji jako rzemiosła.

Jeśli artysta poprzedniej formacji był *ipse philosophus, daemon, Deus et omnia*<sup>11</sup>, to wobec tego — jako kapłan–znawca, zwiastun przemian i jedyny użytkownik języka umożliwiającego kontakt z transcendencją — nie mógł ustalić swego miejsca w społeczeństwie i w konsekwencji — nie mógł wypracować spójnego modelu wypowiedzania swych prawd. Awangardysta, wkraczający w zmienioną — historycznie i kulturowo — rzeczywistość powojenną, nie mógł i nie chciał czerpać z tradycji wskazań do określenia swojego miejsca w społeczeństwie. Nawet całkowita negacja światopoglądu modernistycznego nie gwarantowała awangardzistom spójnej odpowiedzi na pytanie „kim jest artysta?”, a stąd — możliwości odnalezienia języka i trybu porozumienia. Tymczasem przejściu od formacji romantycznej zasadniczych typów legitymizacji towarzyszyło diametralnie inne nastawienie do społeczeństwa: artyści awangardowi, zajadłe atakując instytucję sztuki, usiłowali doprowadzić do reintegracji sztuki i artysty ze społeczeństwem.<sup>12</sup>

Mimo zmiany stosunku do odbiorcy i mimo poszukiwań języka zapewniającego skuteczne z nim porozumienie, sięgnięto po dotychczasowe uzasadnienia, a tym samym podtrzymano dotychcześnie-

---

<sup>11</sup> S. Przybyszewski *Confiteor*, „Życie” (krakowskie) 1899 nr 1. Co znamienne, Przybyszewski powtórzył to zdanie w manifestie *Ekspresjonizm — Słowacki i Genesis z Ducha* („Zdrój” 1918, lipiec z. 1), opuszczając słowo *daemon*, co interpretować można jako odejście od wcześniejszego immoralizmu na rzecz mistycyzmu.

<sup>12</sup> Zob. J. Schulte–Sasse *Theory of Modernism versus Theory of the Avant–Garde* [przedmowa do:] P. Burger *Theory of the Avant–Garde*, przeł. [z niem.] M. Shaw, Minneapolis 1987, s. XXXVI.

wy kryzys legitymizacyjny.<sup>13</sup> Źródeł tego XIX-wiecznego kryzysu dopatrzeć się można częściowo w zakłóceniu, jakie sztuka wprowadzała do świata mieszczańskiego, opartego na moralno-ekonomicznej zasadzie „sprawiedliwej wymiany”. Jej konsekwencją była fundamentalna opozycja między społecznymi oczekiwaniami kontemplacyjnej czy też czysto rozrywkowej sztuki a dążeniami artystów do reintegracji i równouprawnienia. Nie przypadkiem zatem zdecydowana większość ugrupowań awangardy czuła się w obowiązku, by precyzyjnie określić miejsce twórczości literackiej na społecznym rynku pracy i nie przypadkiem nawet tak „paseistyczni” poeci „Skamandra” stwierdzali:

Pragniemy też, aby nie inaczej na nas patrzono, jak tylko na ludzi świadomych swego poetyckiego rzemiosła i wykonywających je, w granicach swych sił, bez zarzutu [„Skamander” 1920 nr 1].

Kolejne zdanie z cytowanego słowa wstępnego podważa jednak klarowność koncepcji „poetyckiego rzemiosła” jako uzasadnienia „prawa do wiersza”.<sup>14</sup> Czytamy bowiem:

Biorąc na siebie tę część ludzkich prac, świadomi odpowiedzialności za nią, chcemy być w niej rzetelni, nie gardzimy więc kunsztem naszego rzemiosła, widząc dobrze, ile w nim jest natchnienia, ile krwawo okupionego dorobku.

„Natchnienie” rozbija spójność argumentacji, odbiera poecie możliwość przekonywania, że poezja jest „przeliczalna” na pracę czy zysk. Podobne pęknięcie dostrzec można w *Słowie wstępnym wygłoszonym przed porankiem poezji Brunona Jasińskiego* we Lwowie (3 XII 1922) przez T. Peipera, który stwierdzał:

[sztuka] traci swoje świątynne manieri i staje się pracą, jak każda inna praca, staje się zawodem, jak każdy inny zawód, jak krawiectwo, jak szewstwo, jak posłowanie, pracą, która nie może liczyć na żadne inne honory z wyjątkiem honoru ubóstwa — pracą, w której artysta trwa jedynie dlatego, że nie jest zdolny do żadnej innej pracy, że sztuka związana jest z nim tak nierozdzielnie, jak z kaleką kalectwo.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Zob. J. Habermas *Legitimation Crisis*, tłum. [z niem.] Th. McCarthy, Boston 1975. Zob. tegoż *Na czym polega dziś kryzys? Problemy uprawomocnienia w późnym kapitalizmie*, w: *Teoria i praktyka*, wybór pism, oprac. i posłowie Z. Krasnodębski, wstęp St. Rainko, przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, Warszawa 1983, s. 449–475.

<sup>14</sup> Tak brzmiał podtytuł manifestu J. Zagórskiego *Radion sam pierze* („Żagary” 1932 nr 6).

<sup>15</sup> T. Peiper *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, przedmowa, komentarz, bibliografia St. Jaworski, Kraków 1974, s. 97.

„Praca” i „skazanie”, „zawód” i „wrodzona ułomność” nie dają się ze sobą pogodzić, wprowadzają bowiem jakiś – rodem z modernizmu – bolesny stygmat „bycia poetą”, znamię obce kategoriom rynkowym.

Prezentacja sztuki jako rzemiosła, artyści zaś jako „uczciwego rzemieślnika” była próbą wprowadzenia do społecznego dyskursu o sztuce moralno-ekonomicznej metaforyki godzącej poezję z ideologią demokracji kapitalistycznej, a poetę równającego z wytwórcą dóbr. Rzemieślnik wymaga jednak swego dopełnienia w fachowcu, który wykaże, iż „poetycka robota” potrzebuje jakichś narzędzi i sprawdzalnych umiejętności. Stąd też manifest Peipera, głoszący „degradację sztuki do poziomu każdej innej pracy ludzkiej” upoważniał, ale i zmuszał artystę, do objaśniania, przekształcał go z rzemieślnika w teoretyka rzemiosła.

Twórcy nowej sztuki, zwłaszcza przedstawiciele Awangardy krakowskiej, znaleźli więc częściowe wyjście z legitymizacyjnego impasu: w swojej argumentacji połączyli problemy warsztatowe ze społecznymi, utożsamili rewolucję poetycką z rewolucją społeczną. Nowatorstwo uzasadnić wyrażało się w przekonywaniu, że „sztuka służy społeczeństwu także tzw. formą swych dzieł” (T. Peiper *Także inaczej*, „Zwrotnica” 1926 nr 7), że „nowa forma poetycka jest prekursorem nowych wartości społecznych” (J. Brzękowski *Poezja integralna*, Warszawa 1933), że „organizując język, stwarzając nowe związki wyobrażeń, wznosząc zwarte budowy poematów, przysługuje się poezja społeczeństwu” (J. Przyboś *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927 nr 12). Według cytowanych autorów społeczna ważność sztuki tkwiła nie w jej propagandowej czy hasłowej służebności wobec kwestii rewolucyjnych, lecz w zachowaniu odrębności i autonomii, przyspieszających przekształcenia społeczne.

Podkreślmy wyraźnie: przekonując, że przełom w literaturze pociąga za sobą przełom społeczny, twórcy nie tylko uzasadniali „prawo do wiersza” – opierając je na motywacjach socjologicznych, czynnikach potencjalnie ważnych dla ogółu – lecz również uzasadniali prawo do mówienia o wierszu, do wyjaśniania procesu jego tworzenia, ujawniania tajemnic języka. Awangardziści krakowscy połączyli agitatora ze znawcą, rewolucjonistę z profesjonalistą, realizując tym samym program późnego modernizmu.

Praktyczne konsekwencje tkwiące w idei poezji–rzemiosła wyciągnęli

żagaryści. Dopowiedzieli oni bowiem to, czego brakowało w rozprawach Peipera: człowiek — twierdził Peiper — tak przetwarza świat, jak go postrzega, a postrzega go tak, jak go nazywa; stąd też poezja, doskonaląc język, udoskonala postrzeganie rzeczywistości i wpływa na jej przekształcanie. Miłosz, w tekście *Bulion z gwoździ*, nazwał rzecz wyraźniej:

Sztuka jest narzędziem. [...] Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu. Jej rola polega na organizowaniu psychiki. [...] artysta może być twórcą pewnego typu człowieka przez kształcenie jednych duchowych narządów, a skazywanie innych na zanik. Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi.

Tekst Miłosza jest o tyle ważny w historii programów awangardowych, że ukazuje wyraźnie, iż idea rzemiosła nie wystarczała. Konieczne w jej powielaniu stawało się dookreślenie celu. I tu, jak się okazało, awangarda po raz kolejny zaciągnęła dług u modernistów: uprawomocnieniem idei rzemiosła stała się bowiem idea postępu. Wcielanie duchowej ewolucji społecznej, wyprzedzanie stanów przyszłych, pomoc w osiągnięciu doskonałości, spełnianie ewolucyjnej konieczności — to najczęstsze argumenty modernistyczne uzasadniające prawo do odmienności:

Sztuka w pierwszym swym momencie [...] jest WYROCZNIĄ, jutrznią dnia nowego, wyprzedzającą Syntezą, nieustannie świecącym się przechodzeniem ducha w materię, przemianami intuicyjnych przeczuc w wieszczę słowo twórców [M. Komornicka *Zamiast wstępu*, w: *Szkice*, Warszawa 1894].

Powtarzamy raz jeszcze, że prąd ten, zarówno jak i wszystkie poprzednie, jest prostym, naturalnym i koniecznym wynikiem dziejowej ewolucji [I. Matuszewski *Wstecznicstwo czy reakcja*, „Kurier Codzienny” 1894 nr 321].

[...] to, co wy nazywacie zwyrodnieniem [...] to ewolucja! Albowiem to jest oddalenie się od natury pierwotnej [...]. Tak panowie, jesteśmy świadkami narodzin nowego typu człowieka [W. Nałkowski *Forpocząty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: M. Komornicka, C. Jellenta, W. Nałkowski *Forpocząty*, Lwów 1895, s. 5].

[...]jopozycja, z jaką się spotykamy [...] służy nam tylko za dowód, że widocznie literatura najmłodszych wnosi w nasz dorobek duchowy to, co stanowi o ewolucji społeczeństw, wnosi nowe indywidualności [Quasimodo (A. Górski) *Młoda Polska*, „Życie” (krakowskie) 1898 nr 19].

Awangarda wypracowała również sobie tylko właściwą mutację idei

postępu, opartą na przekonaniu, że doskonalenie dotyczy narzędzi artystycznych, czyli jest samocelowym postępowaniem form artystycznych, ukierunkowaną grą z twórcy przynależnym danej sztuce, rozwojem podporządkowanym zasadzie „form zaprzeczonych”.

Oba warianty idei postępu ukształtowały odrębne kryteria wartościowania: postęp społeczny narzucał sztuce kryterium użyteczności, a postęp form – kryterium nowatorstwa i eksperymentu. Oba też niosły ze sobą spore niebezpieczeństwa: oto idea sztuki jako forpocztu rewolucji społecznej nakazywała preferowanie dzieł wspomagających postęp w sferach życia społecznego, a więc spychała literaturę do roli instrumentalnej i wymuszała na niej zaangażowanie; z kolei idea nowatorstwa, eliminując ze sztuki wszystkie rodzaje artyzmu, które czerpią z przeszłości, nakazywała preferowanie dzieł i technik po prostu nowych, a w rezultacie prowadziła do zniszczenia podstaw wartościowania, skoro eksperyment sam sobie wyznacza miarę wartości.

Oba warianty doczekały się też osobnej krytyki. Nośna analogia pomiędzy rewolucją formalną i rewolucją społeczną, urzekająca bardziej samych autorów niż odbiorców<sup>16</sup>, najwcześniej zdenerwowała... Irzykowskiego; zanim jeszcze programy wyczerpały możliwości przekładu form poetyckich na formy społeczne, już krytyk odsłaniał modernistyczne proweniencje tego argumentu:

Przed wojną było *l'art pour l'art*. Po wojnie [...] wypłynęło ono jako – dobre rzemiosło poetyckie [...]. Kompromis Peipera jest bardzo ciekawy: polega na przekonywaniu siebie i innych, że jego poezja artystowska jest zarazem kwestią społeczną. [...] między rzekomym środkiem (ładem w wierszu, odległym rymem) a celem (np. zwycięstwem proletariatu) istnieje już nie ogromna odległość, lecz przepaść, brak wszelkiego związku, prócz związku analogii [*Burmistrz marzeń niezamieszkanym*, „Wiadomości Literackie” 1931 nr 1].

Sceptycznie o autoportrecie awangardysty–rzemieślnika wypowiadał się J. Stempowski:

W ostatnich latach życia Stefana Żeromskiego i częściowo nawet z jego namowy, pisarze polscy

---

<sup>16</sup> Po latach A. Wat, uczestnik awangardowych bojów, wspominał o tym równie prosto (*Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990, cz. 1, s. 28): „A my znowu przez analogię: rewolucja w literaturze jest właściwie rewolucją społeczną”. Ten typ myślenia nieobcy był również samemu Miłoszowi, który w rozmowie z Watem zaznacza: „widzę pewien interesujący rys i kiedyś, za moich początków literackich, bardzo poważnie traktowaliśmy te właśnie aspekty Pierwszej Awangardy, mówienie o rymie socjalistycznym. Czyli rola formy w kształtowaniu wyobraźni zbiorowej, czy też uczuciowości zbiorowej. To znaczy, że wartość danego utworu artystycznego polega nie tylko na treści, ale na wyborze takich a nie innych form, jak pewnego rodzaju formy mogą działać w kierunku budzenia uczuć społecznych” (s. 39).

zrzucili z siebie płaszcze proroków i bajronistów, przywdziewając bluzy i portki rzemieślników, zrzeszonych zawodowo i zdobywających rzekomo prawa ludzi zawodowo pracujących. [...] Samo przez się rzemiosło literackie nic nie znaczy. Jest ono po prostu jednym z rzemiosł problematycznej użyteczności [*Mała Apokalipsa dla inteligencji warszawskiej*, „Robotnik” 2 i 3 i 1930; tekst drukowany pod pseudonimem Mikołaj Lew].

Ponadto krytyka lewicowa zaczęła dobitnie akcentować „zasadniczą różnicę” pomiędzy mieszczanami, którym „wystarczy rewolucjonizowanie języka literackiego” i „pisarzami robotniczo-chłopskimi”, którym chodzi „przede wszystkim o rewolucjonizowanie umysłów, serc i uczuć”.<sup>17</sup>

Upadek idei „sztuki – rzemiosła postępu” przebiegał długo, i – wypada wyrazić taką nadzieję – nigdy nie będzie miał charakteru ostatecznego. Tym niemniej wyobrażeniu sztuki jako nieograniczonego rozwoju form najdotkliwszy cios zadali twórcy postmodernistyczni, kiedy stwierdzili, że każde dzieło jest tylko rekombinacją form zastanych; z kolei idea sztuki jako akuszerki historii doczekała się upadku wraz z upadkiem idei postępu<sup>18</sup>: nikt już z dobrą wiarą nie przekonuje, że formy artystyczne mogą projektować społeczną i moralną przyszłość ludzkości.

Cofnęliśmy się więc niejako do początków romantyzmu: sztuka jest obecna i nieusprawiedliwiona. Przymus dostarczania usprawiedliwień został przez postmodernistów w swoisty sposób przewyciężony, może nawet wyśmiany: postmoderniści odpowiedzieli na ów przymus wytwarzając szczególny stan zgody na bezzasadność sztuki. Literatura służy więc tyłu celom i takim celom, jakim odbiorca zechce ją podporządkować. Sztuka już nie przekształca, nie wyjaśnia, nie zbawia. Najczęściej zabawia.

*Przemysław Czapliński*

## **Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?**

Pytanie postawione w tytule, w sposób oczywisty aluzyjne, sugeruje możliwość poszerzenia jego zakresu: **J a k m o ż l i w a**

<sup>17</sup> M. Czuchnowski *Zasadnicza różnica*, „Akcja Literacka” 1935 nr 1.

<sup>18</sup> Zob. Z. Krasnodębski *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991.