

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 35

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 35

Mateusz Antoniuk
**Between 'The Aureola of Spiritual
Truth' and 'Matters of a Contemporary
State': The Polemic Over 'Unsullied
Poetry' (1938/1939)**

In 1938 two literary manifests appeared in the columns of the press – one by Ludwik Fryde titled: *Dwa pokolenia* (Two Generations) and the other by Czesław Miłosz: *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* (The Lie of Today's 'Poetry'). The former proposes the thesis that poetry has the right to be autonomous and be free from responsibilities such as presenting reality beyond the text itself, propagating ideas, expressing emotions and thoughts of the artist. The latter, on the contrary, opined that poetry should not look inwards towards its own self; rather it has the task to formulate points of view and demonstrate the author's personality. Shortly thereafter, either by way of polemic or agreement, more than a dozen literary critics responded to both, mainly of the younger generation. Thus a constellation of critical texts was created, one focused around the motto of 'unsullied poetry'. This publication therefore presents the above-mentioned discussion by means of a study and an accompanying essay on literary history.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 35

Mateusz Antoniuk
**Między „blaskiem duchowej prawdy”
a „sprawami państwa współczesnego”.
Spór o „czystą poezję” (1938/1939)**



Poznań 2023

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
prof. UAM dr hab. Agnieszka Rydz

Redakcja językowa i korekta
Wojciech Nowakowski

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Mateusz Antoniuk, Poznań 2023

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2023

ISBN 978-83-7654-500-4

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

1938: spór o autonomię poezji. Historia pewnej polemiki	13
1. <i>Dwa pokolenia vs Kłamstwo dzisiejszej „poezji”</i> , czyli dwugłos Fryde–Miłosz	16
1.1. <i>Dwa pokolenia</i> i Ludwika Frydego „droga klerka”	18
1.2. <i>Kłamstwo dzisiejszej „poezji”</i> – Czesława Miłosza spór z „poezją czystą”	31
1.3. <i>Dwa pokolenia i Kłamstwo dzisiejszej „poezji”</i> – lektura relacyjna	36
2. Wokół <i>Dwóch pokoleń</i> oraz <i>Kłamstwa dzisiejszej</i> <i>„poezji”</i> – głosy i glosy	45
2.1. <i>Contra</i> Fryde	49
2.2. <i>Contra</i> Miłosz	58
3. Miłosz i Fryde – refutacje	66
3.1. Refutacja Frydego	67
3.2. Refutacja Miłosza	71
4. Kłacze, sieć – i ciągi dalsze	75

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	87
Nota edytorska	91

CZĘŚĆ I

LUDWIK FRYDE VERSUS CZESŁAW MIŁOSZ: DWUGŁOS
O „POEZJI CZYSTEJ”

Ludwik Fryde	
Dwa pokolenia	97
Czesław Miłosz	
Kłamstwo dzisiejszej „poezji”	119

CZĘŚĆ II

KONSTELACJA FRYDEGO

Gustaw Herling-Grudziński	
„Pióro”	133
Kazimierz Wyka	
Laboratorium nowego stylu	141
Michał Chmielowiec	
Przegląd prasy. „Pióro”	153
Józef Łobodowski	
Przeciw szkodliwym doktrynerom	155
Hieronim Michalski	
Wśród nowych periodyków poetyckich	161
W.N. [Wojciech Natanson]	
„Pióro”	165
Michał Chmielowiec	
Przegląd prasy. „Pióro” (II)	169
Mirosław Starost	
Niebezpieczne tendencje	173
Zbigniew Bieńkowski	
List z obłożonego miasta	183
m.	
[omówienie pierwszego numeru „Pióra”]	193
NN	
„Pióro”	197

CZĘŚĆ III
KONSTELACJA MIŁOSZA

Gustaw Herling-Grudziński	
Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)	201
Jan Aleksander Król	
Przeciw wyrażaniu siebie	211
Jerzy Putrament	
O „finis operantis”	223
Józef Maśliński	
Środki, nie tylko cele!	233
Gustaw Herling-Grudziński	
Bilans i wnioski	239
Ignacy Fik	
Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza	245
Stanisław Czernik	
Sprawa Miłosza	261
Michał Chmielowiec	
Przegląd prasy. Dyskusje o dzisiejszej poezji	263
Józef Maśliński	
Dorzynki literackie	267

CZĘŚĆ IV
FRYDE I MIŁOSZ – AUTOKOREKTY, REFUTACJE

Ludwik Fryde	
Odmiany „poezji czyste”	281
Czesław Miłosz	
Obrona rzeczy nieuznanych	291
Bibliografia	303
Indeks osób	307

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



1938: spór o autonomię poezji. Historia pewnej polemiki

W roku 1938 na łamach pisma „Pióro” (w jego pierwszym, inauguracyjnym numerze, drukowanym z datacją „kwiecień–czerwiec”) ukazał się artykuł Ludwika Frydego pod tytułem *Dwa pokolenia*.

W tym samym roku na łamach pisma „Orka na Ugorze” (w numerze z 5 lipca) ukazał się artykuł Czesława Miłosza pod tytułem *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*.

Sens pierwszego szkicu dałoby się – w nieuchronnym uproszczeniu – sprowadzić do następującej formuły: poezja ma prawo stawać się swobodną, fantazyjną grą wyobraźni i języka, ma prawo uchylać się od takich zobowiązań, jak przedstawianie rzeczywistości pozatekstowej, propagowanie idei, wyrażanie emocji i myśli artysty. Nadrzędnym celem wiersza jest – być pięknym. Sens szkicu drugiego – na zasadzie podobnej symplifikacji – daje się wyłożyć tak: poezja nie powinna zajmować się samą sobą i zwracać się ku sobie samej, nie należy jej pisać (ani opisywać) jako spektaklu pięknej formy, powinna natomiast walczyć o jakąś prawdę i eksponować osobowość piszącego „ja”. Nadrzędnym celem wiersza jest: służyć człowiekowi, doświadczającemu trudów egzystencji.

Nawet jeśli powyższe streszczenia są niedoskonałe, to z pewnością nie są całkiem chybione. Wystarczają, by zauważyć, że dwa wskazane artykuły – jeśli tylko zobaczyć je

razem, jako dyptyk – wchodzi w rodzaj agonicznej relacji. Jakoż, wyczuli to napięcie pierwsi czytelnicy obu tekstów, którzy czytali je i komentowali „na gorąco”, jako świeże nowości literackiego sezonu. Latem i jesienią roku 1938 wokół szkiców Miłosza i Frydego zawiązała się dyskusja prasowa. Dyskutantami byli (wymieniam w kolejności alfabetycznej): Zbigniew Bieńkowski, Michał Chmielowiec, Stanisław Czernik, Ignacy Fik, Gustaw Herling-Grudziński, Jan Aleksander Król, Józef Łobodowski, Józef Maśliński, Hieronim Michalski, Wojciech Natanson, Jerzy Putrament, Mirosław Starost, Kazimierz Wyka (a także komentatorzy anonimowi). Jedni z nich wypowiadali się obszerniej, w poetyce polemicznego studium, inni zdawkowo, w poetyce polemicznej wzmianki. W krótkim czasie ułożyła się sekwencja kilkunastu zantagonizowanych tekstów: niektóre odnosiły się wyłącznie do szkicu Frydego, inne wyłącznie do szkicu Miłosza; byli wszakże i tacy dyskutanci, którzy w jednym wystąpieniu odnieśli się (w różnych proporcjach) do obu szkiców: i do *Dwu pokoleń*, i do *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*.

Kiedy wybrzmiały ostatnie głosy w dyskusji, odezwali się sprawcy całego zamieszania: Miłosz, który uczynił to w sposób bezpośredni, *explicite*, oraz Fryde, który zareagował w trybie bardziej aluzyjnym. Wypowiedź Frydego, przypadająca już na rok 1939, chronologicznie domyka całą dyskusję, której stawką był problem autonomii poezji. Czy też, inaczej rzecz ujmując, problem relacji: poezja-rzeczywistość.

Trzeba to jasno powiedzieć: z czasowego oddalenia dyskusja z roku 1938 nie jawi się jako najbardziej pasjonujący, najważniejszy, najbardziej intensywny spór krytycznoliteracki swojej epoki. Znamienne, że jego intelektualna wartość nie usatysfakcjonowała w pełni samych uczestników, nieraz utyskujących na wzajemne rozmijanie się dyskutantów, niekonkluzywność, pojęciową mglistość

ścierających się wywodów. To poczucie niedosytu bodaj najtrafniej ujął najmłodszy z polemistów, czyli dwudziestoletni wówczas Gustaw Herling-Grudziński. Jego wypowiedź, opatrzona konkludującym tytułem *Bilans i wnioski*, tyczyła się formalnie jednego tylko skrzydła polemiki, mianowicie wymiany opinii na temat artykułu Miłosza. Z powodzeniem można ją jednak potraktować jako trafne podsumowanie całej, dwutorowej czy raczej – co spróbuję jeszcze pokazać – kłaczowej polemiki, narosłej wokół obu prowokujących do sporu tekstów.

Tak więc powiedzmy sobie szczerze: „wycieczka w dzisiejszą lirykę” nie pozwoliła biorącym w niej z łaski Miłosza udział „literackim geografom” nakreślić dokładnej mapy dzisiejszej poezji czy blasków i nędz, uniesień i upadków. Pozwoliła co najwyżej wbić paliki, oznaczające pewne punkty graniczne, dające w największym oddaleniu coś w rodzaju złudy konturów nowej poezji. Może kiedyś jakiś seminaryjny „dłubacz” wykorzysta je, żeby narysować dokładnie i wyraźnie to, co się nam, pomimo największych wysiłków, nie udało. A dla tego samego też warto było podyskutować¹.

Domniemanie Herlinga sprawdziło się w pewnej, przynajmniej, mierze. Józef Zbigniew Białek jako monografista Frydego², Tadeusz Kłak, Krzysztof Dybciak, Stanisław Gawliński jako historycy awangardowych programów, dyskursów i czasopism³, Agnieszka Kluba jako narratorka

¹ G. Herling-Grudziński, *Bilans i wnioski*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 9, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 244).

² J.Z. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962.

³ T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Warszawa 1979, s. 177–207; K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka literacka: teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981, s. 138–144;

opowieści o polskim modernizmie, uwikłanym w dialektyczne napięcie „autotelizmu” i „referencjalności”⁴ – wszyscy oni „dłubali” w wybranych tekstach współtworzących (ale i współtworzonych przez) sieć polemiki z roku 1938, sieć osnutą wokół *Dwóch pokoleń* oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*. Pora na przeglądowe, panoramiczne ujrzenie owej sieci w całej jej rozciągłości i (czasem nużącym) zawikłaniu. W części antologijnej wszystkie skłócone teksty zostały uporządkowane funkcjonalnie i chronologicznie, a także opatrzone przypisowymi objaśnieniami. W poprzedzającej ją części dysertacyjnej staram się natomiast (czerpiąc z rozpoznań moich poprzedników) kontynuować historycznoliteracką „dłubanie”. Przyglądam się więc najpierw dwóm „ogniskowym” polemiki, czyli tekstom Frydego i Miłosza: chcę je opisać, ulokować w macierzystych kontekstach oraz wzajemnym usytuowaniu. Następnie próbuję scharakteryzować linie i meandry ich polemicznej recepcji. Wreszcie, na koniec, stawiam pytanie o to, jak dwuośrodkowa polemika z roku 1938 wpisuje się w szerszą, historycznoliteracką perspektywę.

1. Dwa pokolenia vs *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, czyli dwugłos Fryde–Miłosz

Urodzony w roku 1912, jako krytyk debiutujący w 1929, Ludwik Fryde był autorem pracowitym. Pozostawił po sobie dorobek rozległy i zróżnicowany pod względem gatunkowym: odnajdziemy tu przygodne recenzje, szkice

S. Gawliński, *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983, s. 64–73.

⁴ A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 272–287.

poświęcone pojedynczym utworom, portrety pisarzy, przekroje sytuujące współczesne zjawiska literackie na tle historycznym, manifesty formułujące oczekiwania wobec literatury, prace z zakresu teorii krytyki i literaturoznawstwa, a nawet felietony krytycznoteatralne. Pisarstwo Frydego realizowało różne funkcje krytyki literackiej: deskrypcyjną i projektującą, hermeneutyczną i wartościującą. Obszerność tego dzieła da się też przybliżyć za pomocą liczb: skonstruowana przez Józefa Zbigniewa Białka bibliografia prac krytycznych Frydego, obejmująca lata 1929–1939, zawiera 106 pozycji (z czego trzy opublikowane już po roku 1945, pośmiertnie, na prawach ineditów)⁵. Wiele, jak na dziesięć literackich sezonów. *Dwa pokolenia* pojawiają się w tym – ułożonym chronologicznie – zestawieniu jako pozycja numer 81.

Urodzony w roku 1911 Miłosz debiutował na niwie krytycznej w roku 1931, jego pierwsze publikacje to krótkie recenzje i bieżące omówienia, ogłaszane na łamach pisma „Żagary”, będącego głosem „młodego Wilna”⁶. Aktywność Miłosza w zakresie publicystyki metaliterackiej była w latach 30. mniejsza niż aktywność Frydego, niemniej jednak także ona przełożyła się na zauważalną kolekcję różnogatunkowych i różnogatunkowych tekstów. *Przygody*

⁵ Zob. J.Z. Białek, *Ludwik Fryde jako...* Najpełniejsza obecnie reprezentacja twórczości krytycznej Frydego, czyli *Wybór pism krytycznych* (Warszawa 1966), przedstawia jedynie część tej rozległej spuścizny. Nowe, pełniejsze wydanie pism Frydego jako „historycznoliteracką konieczność” postulował w roku 2011 Jarosław Fazan, zob. *idem, Ludwik Fryde o „drogach i powołaniach” krytyki współczesnej*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.

⁶ Na temat młodoliterackiego środowiska wileńskiego lat 30. XX wieku zob. m.in.: A. Zieniewicz, *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, Warszawa 1987; S. Bereś, *Ostatnia wileńska plejada: szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.

młodego umysłu, opublikowany w roku 2003 tom zbierający przedwojenną publicystykę literacką i kulturalną Miłosza, zawiera sześćdziesiąt cztery artykuły w chronologicznym układzie – *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* jest pozycją numer pięćdziesiąt dwa⁷.

Zarówno więc *Dwa pokolenia*, jak *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* są tekstami w pewnym sensie wygłosowymi – podsumowującymi pierwszą (w przypadku autora *Dwóch pokoleń* – pierwszą i ostatnią) dekadę intelektualnej aktywności swych autorów. Okoliczność ta skłania, by dwa interesujące nas szkice z roku 1938 nie tylko zobaczyć w relacji czy konfrontacji – niczym „dwa przeciwne na swych słońcach bogi” – lecz także ujrzeć i zrozumieć wewnątrz intelektualnych biografii Frydego oraz Miłosza.

1.1. *Dwa pokolenia* i Ludwika Frydego „droga klerka”

W *Dwu pokoleniach* przecina się kilka wątków tematycznych. Artykuł miał charakter, równocześnie, krytyczno-literacki i historycznoliteracki: starał się znaleźć formułę opisu tego, co teraz, aktualnie, „na naszych oczach” dzieje się w polskiej poezji, a zarazem był próbą osadzenia najnowszych, bieżących, chwytnych na gorąco zjawisk w ich genetycznym kontekście, na tle historycznego zaplecza: rok 1938 zostaje włączony w opowieść o przemianach poezji polskiej, sięgającą okolic roku 1900. Pod względem metodologicznym artykuł ten stanowi próbę literaturoznawczego zoperacjonalizowania kategorii pokolenia. Dalej, można o *Dwu pokoleniach* powiedzieć, że jest to wypowiedź krytyczna nastawiona na kategoryczne, mało zniuansowane oceny wartościujące i bezapelacyjne

⁷ Zob. C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003.

rozstrzygnięcia hierarchizujące. Negatywna jest, zasadniczo, ocena Skamandra (któremu przypisana zostaje jedynie historyczna zasługa otwarcia polskiej poezji, tak w wymiarze stylistycznym, jak i tematycznym, na potoczność i codzienność), wręcz niszcząca, likwidatorska ocena spotyka tak zwanych epigonów Skamandra (do którego to worka cokolwiek arbitralnie wrzucani są bardzo skądinąd różni autorzy). *In plus* wypada ocena krakowskiej awangardy, zwłaszcza Przybosia, na równi z nim postawiony zostaje Czechowicz. Przede wszystkim zaś artykuł jest apologią poezji najmłodszej, tworzonej przez twórców urodzonych około roku 1910, debiutujących w latach 30. Choć nie wszystkich: aprecjacji Miłosza, Zagórskiego, Rymkiewicza, Piętaka, a także Świrszczyńskiej towarzyszy wyraźna deprecjacja Łobodowskiego.

Są więc *Dwa pokolenia* tekstem gęstym i wielowymiarowym, dającym się omawiać i problematyzować pod różnymi kątami⁸ – nas interesuje jednak w tej chwili coś innego jeszcze, pewien aspekt w powyższym streszczeniu nieujęty. A mianowicie: projektujący potencjał eseju, będącego wszak, co do orientacji gatunkowej, manifestem, tekstem programowym. I to tekstem programowym szczególnego rodzaju: jako główny teoretyczny tekst premierowego numeru nowo powstającego pisma literackiego *Dwa pokolenia* zyskiwały status nie tylko projektująco-postulatywnej wypowiedzi indywidualnego krytyka, ale nade wszystko status deklaracji programowej „Pióra”.

W tekście tak skonfigurowanym Fryde stara się skonkretyzować i ustanowić jako zobowiązujący pewien ideał poezji – jak twierdził, częściowo już realizowany przez

⁸ Dokładną analizę *Dwóch pokoleń* jako manifestu programowego, ujmującą cechy stylu, kompozycji oraz konstrukcji podmiotu, przeprowadził Krzysztof Dybciak, zob. *idem, Personalistyczna krytyka...*, s. 139–144.

poetów, będących pozytywnymi bohaterami szkicu, jednakże mający dopiero się rozwijać i w pełni urzeczywistniać. Ideał ów nazwał „nowym stylem”, „nową poetyką” i powiązał z taką oto dyrektywą:

Jest moralnym obowiązkiem artysty wobec sztuki, aby nie wmawiał w siebie, że w dziele odsłania intuicyjnie istotę rzeczy (jak chciał idealizm); że odtwarza rzeczywistość (jak uczył naturalizm); że manifestuje głębię psychiki (jak głosiła estetyka wyrazu)⁹.

Ta żarliwa, antymimetyczna i antypsychologiczna deklaracja nie była całkowitym *novum* w planie krytycznoliterackiej, estetycznej refleksji Frydego. Autor *Dwóch pokoleń* właściwie powtarzał tu – w nieco innych słowach – myśl wyłożoną nieco wcześniej, bo w roku 1937, na kartach szkicu będącego omówieniem świeżo wydanej

⁹ L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 7–8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108). „Naturalizm” był określeniem pejoratywnym, wskazującym na antyideał nie tylko *Dwóch pokoleń*, ale i całego programu „Pióra”. Słowo to pojawiało się już na etapie negocjacji, poprzedzających powołanie do życia pisma i przygotowanie pierwszego numeru. W styczniu 1938 roku, zapraszając listownie Przybosia do nawiązania współpracy z nowym periodykiem, Józef Czechowicz, główny inicjator pisma, donosił: „Nazywa się toto «Pióro», ma się ukazywać raz na kwartał, i to tylko po to, aby głosić przeciwstawienie się naturalizmowi”. Po identyczną przezwę sięga – także w liście do Przybosia, tym razem z kwietnia – sam Fryde: „Ideologia ta [nowego pisma – przyp. M.A.] bliska jest tzw. poezji czystej – termin szpetny i używam go tu tylko prowizorycznie dla określenia wspólnej postawy artystycznej pięciu poetów, którzy tworzą ośrodek „Pióra”: Czechowicza, Zagórskiego, Piętaka, Stachowskiego i Świrszczyńskiej. W artykule programowym staram się tę postawę ściślej sprecyzować.” (cyt. za T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część II...*, s. 178).

książki Manfreda Kridla pt. *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Oto stosowny cytat:

Musimy stanąć na jedynym prawdziwym i zdrowym kulturalnie stanowisku, że sztuka (a w tym poezja) nie jest rewelowaniem prawd o istocie bytu ani odtwarzaniem rzeczywistości empirycznej, ani wyrazem duszy artysty, lecz że przede wszystkim, z istoty swojej, polega na wytwarzaniu przedmiotów pięknych. Pięknych, to znaczy: jak najściślej i najwierniej wypełniających rygory i reguły wyznaczające to, co się za piękne uważa w określonym systemie kulturalnym¹⁰.

Kategoryczność tego zdania budzi konsternację. Fryde – subtelny analityk, docieklivy interpretator, uważny czytelnik – ogłasza uniwersalizujący, standaryzujący przepis, przydając mu rangę „jedyniej prawdziwości”. A także: Fryde, intelektualista niechętny totalitaryzmem politycznym i fanatyzmem ideologicznym, sięga po – tak nas dziś rażący, a właśnie wówczas, w latach 30. ubiegłego wieku, używany w najgorszych celach – epitet „zdrowy”, określając *en mass* wszelkie rozwiązania inne od zalecanych w (rzekomo) Kridlowskiej „poetyce normatywnej” mianem „chorych”¹¹. Ale tak właśnie – radykalnie, agresywnie, wykluczająco – ujął swoją myśl Ludwik Fryde w roku 1937. Dzieło sztuki – a utworu literackiego to twierdzenie dotyczyło w szczególności – jest przede wszystkim obiektem estetycznym. Ma być piękne, a jego ewentualne zobowiązania czy przywileje ekspresyjne bądź

¹⁰ L. Fryde, *U podstaw nowej poetyki normatywnej*, w: *Wybór pism krytycznych...*, s. 127.

¹¹ Książka Kridla zawierała postulaty formułowane pod adresem badań literaturoznawczych; status „poetyki normatywnej” dla twórców nadał jej w swoim omówieniu Fryde.

mimetyczne, ideotwórcze lub ideonośne – są drugoplanowe. I dokładnie to dogmatyczne stanowisko zostało powtórzone w manifestie *Dwa pokolenia*. Artykuł ten był w istocie wypowiedzeniem paktu mimetycznego i ekspresyjnego, złożonym w imieniu nowej literatury przez jej (poniekąd samozwańczego) rzecznika.

Co jednak w zamian? Jeśli artysta nie odsłania istoty rzeczywistości, nie odtwarza jej powierzchni i nie wyraża samego siebie, to – co właściwie robi? W 1937 roku, omawiając książkę Kridla, Fryde, jak widzieliśmy, odpowiadał: tworzy rzeczy piękne. W roku 1938, w *Dwóch pokoleniach*, Fryde ponawia tę odpowiedź, buduje jednak wokół niej szerszy wywód. Szerszy, choć nie w pełni klarowny, nie zawsze precyzyjny...

Poeci awangardy wysuwali postulat wyobraźni. Ale tworzyli oni skomplikowane układy obrazów imaginacyjnych jako środek do wywoływania wzruszenia, jako narzędzie dreszczu lirycznego. W postulacie ekwiwalentyzacji uczuć mieści się resztką symbolizmu: przez metaforę wracamy do treści emocjonalnych. Dopiero nowy, tworzący się styl poetycki likwiduje symbolizm. Wyobraźnia poety buduje w nim odrębną, własną rzeczywistość; mowa przemieniona nadaje nowy walor znaczeniowy i uczuciowy słowom, zdaniom, myślom. Wszystko może stać się jej tworzywem: uczucia, myśli, pejzaż, świat kultury – i wszelkie tworzywo w dziele poety staje się elementem gry wyobraźni¹².

Ale czym jest „odrębna własna rzeczywistość”, jak czytamy – „budowana” przez „wyobraźnię poety”? Fryde nie tłumaczy się jasno, grzęźnie w ogólnikach i werbalizmach. Niemniej jednak pewien sens – nawet jeśli

¹² L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 9–10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

niedookreślony – zaczyna się tu wyłaniać. *Dwa pokolenia* można chyba określić mianem apologii poezji, która nie jest rozpoznawalnym, weryfikowalnym przedstawieniem intersubiektywnej, pozatekstowej rzeczywistości i która nie jest wyrażeniem myśli i emocji poety, która natomiast jest – wyobrażaniem jakiegoś nieoczywistego, wymyślnego świata, jakiejś enigmatycznej, wyimaginowanej sytuacji czasowo-przestrzennej.

Ośrodkiem krystalizacyjnym nowego stylu jest obraz poetycki uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną¹³

– powiada Fryde. A w innym miejscu dodaje:

młoda poezja [...] najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych¹⁴.

Najwyraźniej krytyk-programotwórca krąży tu wciąż wokół wyobrażenia wiersza jako obrazu niealegorycznego (czyli niewymiennego na żaden prosty do sparafrazowania „sens”, „przesłanie”, „stan emocjonalny” etc.), nieprzedstawiającego (niebędącego się rozpoznać jako deskrypcja żadnej, znanej z potocznego doświadczenia, rzeczywistości) i niereferencyjnego (nieodsyłającego w sposób czytelny do żadnego realnego, pozatekstowego desygnatu). A zarazem: obrazu pięknego.

Cała ta estetyczna doktryna, konsekwentnie przedstawiana przez Frydego jako najnowsza zdobycz, najnowszy etap rozwoju awangardy, jej teorii i praktyki poetyckiej, otrzymuje w *Dwóch pokoleniach* bardzo szczególną

¹³ *Ibidem*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115).

¹⁴ *Ibidem*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

podbudowę czy legitymizację. Fryde zauważał mianowicie („z prawdziwym zdumieniem”, jak podkreślał), że „estetyka kreacyjna” znajduje oparcie w średniowiecznej, tomistycznej estetyce, współcześnie zinterpretowanej przez Jacques’a Maritaina. To Maritain podjął i odnowił scholastyczną dystynkcję na *finis operantis* (czyli cel robotnika, wytwórcy, także wytwórcy dzieła sztuki) i *finis operis* (czyli cel dzieła, na przykład utworu literackiego). To Maritain zidentyfikował *finis operis* jako „bycie pięknym” i ów cel umieścił najwyżej w hierarchii. To Maritain wytłumaczył, że artysta winien „myśleć o widzu tylko o tyle, aby mu zaofiarować piękno lub rzecz pięknie wykonaną”. To Maritain wreszcie wezwał artystę nowoczesnego, awangardowego, by nie dążył do wyrażania w sztuce własnego „ja”, lecz skupił się na doskonałości kreowanego dzieła. A przynajmniej – takie wskazania wywiódł z pism Maritaina Fryde. Poszukiwanie teoretycznej legitymizacji w pismach francuskiego neotomisty nie było – trzeba to od razu powiedzieć – wybitnie oryginalnym ruchem myślowym w Polsce w roku 1938. Polska recepcja Maritainowskiego neotomizmu przechodziła właśnie okres prosperity: *Art et scholastique*, główna praca Maritaina z zakresu estetyki, od roku 1936 dostępna w polskim przekładzie Karola i Konrada Górskich jako *Sztuka i mądrość*, była w ostatnich latach 30. lekturą „gorącą”, chętnie cytowaną. Co ważne – nie tylko w kręgu intelektualistów katolickich, lecz także na szerszym forum¹⁵. Wiążąc zatem ideał poezji kreacyjnej, stwarzającej „własny odrębny świat”, „odrywającej się od ziemi” z tradycją neotomizmu i tomizmu, Fryde pozostawał w zgodzie z intelektualnym nurtem ostatnich przedwojennych sezonów.

¹⁵ Pisze o tym dokładnie Jan Błoński w szkicu 1938: *Maritain i autonomia sztuki* (w: *idem, Miłość jak świat*, Kraków 1998, s. 147–153).

Ale – jak ta postulowana i legitymizowana poezja miałaby wyglądać *in praxis, in concreto*? Tę wątpliwość mogłoby rozwiać odwołanie do przykładów – tyle że egzemplifikacjami Fryde operował w *Dwu pokoleniach* o wiele oszczędniej niż tezami programowymi. Owszem, stwierdzał, że nowy styl poetycki realizowany jest przez Przybosa, Czechowicza, Miłosza, Piętaka, Zagórskiego, Rymkiewicza i Świrszczyńską – nie wskazał jednak żadnego tytułu, nie przywołał żadnego cytatu demonstrującego, jak „wyobrażenia poety buduje własną, odrębną rzeczywistość”... Nieco obszerniejszym komentarzem Fryde opatrzył jedynie powołanie na nazwisko Przybosa, jeśli więc gdzieś pojawia się szansa przychwycenia koncepcji krytyka w stadium dalej posuniętej konkretności – to właśnie tu.

W wierszach z okresu ostatniego [twórczości Przybosa – przyp. M.A.] dostrzegamy coraz pełniejszy triumf wyobraźni – czystego, precyzyjnego w rysunku i promieniującego blaskiem duchowym obrazu poetyckiego nad materią empiryczną i psychiczną. Poeta – „wygnaniec ptaków” – zdobywa wolność wewnętrzną i ponad koszmarem wizji eschatologicznej rozbija na krótką chwilę świetlistą tęczę, jakby nad światem ogarniętym przez potop wypuszczał gołębia do lotu¹⁶.

Można przypuszczać, że pisząc te słowa, Fryde miał szczególnie w pamięci cykl mikroepematów prozą *Pióro z ognia*, włączony do opublikowanego w roku 1938 tomu *Równanie serca*, w którym do głosu dochodził specyficznie pojęty katastrofizm, wyczekiwanie na nieuchronny, gwałtowny i krwawy zwrot dziejącej się historii¹⁷.

¹⁶ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 113).

¹⁷ Zob. na ten temat: J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972 (rozdz. *Wakacje w wyobraźni*).

Dwa pokolenia jawią się nam zatem jako manifest poezji wizyjnej, nieprzedstawiającej, niedyskursywnej, wprowadzającej czytelnika w wyobrażone inno-światy, zachwycającej swym pięknem. Trafnie, jak sądzę, komentuje „główną kierunkową” szkicu Agnieszka Kluba: „w zamysle Frydego tkwiła idea skrajnie pojmowanej autonomii sztuki, uwolnionej od jakichkolwiek referencyjnych zobowiązań”¹⁸. Zarazem jednak manifest ów realizuje ciekawą strategię: nie tylko promuje estetyzujący, kontrmimetyczny ideał poezji, ale też zawiera w sobie uprzedzającą refutację, odparcie zarzutów, jakie ideałowi temu można postawić.

Rzecz to znamienna i ciekawa: bezpośrednio po zdaniu

To prawda, młoda poezja w trosce o czystość ograniczyła tworzywo; najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych¹⁹

– pojawia się charakterystyczne dopowiedzenie: „Ale to nie jej wina”. Otóż to właśnie: „wina”! Kreśląc estetyzujący projekt poezji imaginacyjno-kreacyjnej, Fryde poczuwa się do obowiązku usprawiedliwiania, bronięcia tegoż projektu nie przed trybunałem estetyki, lecz etyki. Fryde cytuje esej Józefa Czechowicza:

W naszych czasach szala wagi obciążona sumieniem pochyla się na dół, zaś ku światłu dziennemu unosi się raczej szala artystycznej czystości źródlanej. Może dlatego, że sumienie nasze zagłusza nawałnica spraw państwa współczesnego, które im bardziej się krystalizuje i umac-

¹⁸ A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004, s. 273.

¹⁹ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

nia, tym dalej odsuwa się od *civitas dei* świętego Augustyna²⁰.

Cytat zaś opatruje komentarzem:

I zbieg okoliczności, zestawiający w czasie ową walkę o czystość sztuki z okresem powszechnego upadku sumienia w najprostszym, chrześcijańskim sensie tego słowa, stwarza sytuację tragiczną: albo jedna walka, albo druga. Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo, co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewierzamy się sztuce, a właśnie jest czas, kiedy można wywalczyć jej autonomiczne prawa; dając siebie samego sztuce czyste, obniża się ją o całe sumienie²¹.

Fryde stawia pytanie fundamentalne: czy jest rzeczą moralnie uzasadnioną postulować poezję autoteliczną, autonomiczną, „uwalniającą się od ziemi” – tu i teraz? To znaczy: w Polsce, w Europie, w świecie roku 1938, gdy rzeczywistość społeczna i polityczna przybiera tak ciemne barwy. Stawiając to pytanie za Czechowiczem, Fryde natychmiast odpowiada: owszem, poeta ma prawo uprawiać taką właśnie poezję tu i teraz. A nawet więcej niż prawo – obowiązek, konieczność. Sposób, w jaki Fryde odpowiedź tę zbudował, był bardzo specyficzny, bardzo w duchu pewnej inteligenckiej ideologii: klerkizmu mianowicie. Warto się tej sprawie przyjrzeć.

Klerk, czyli myśliciel, intelektualista (ale także artysta) nieangażujący się w bieżące spory polityczne, zachowujący dystans wobec spraw współczesności, przypominający

²⁰ Zob. J. Czechowicz, *W blasku czystości. O poezji Jerzego Zagórskiego*, w: *idem, Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie, wstęp, wybór i oprac.* T. Kłak, Lublin 1972, s. 218–219.

²¹ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117).

swą postawą o istnieniu wartości ponadczasowych i uniwersalnych, to w drugiej międzywojennej dekadzie figura szeroko dyskutowana – zarówno we Francji (gdzie się narodził jako koncept), jak i w Polsce (gdzie niemal natychmiast się nim zaciekawiono)²². Fryde był zrazu wobec klerkizmu umiarkowanie sceptyczny. W roku 1935, trzy lata przed publikacją *Dwóch pokoleń*, ogłosił szkic, w którym postawa klerkowska określona została jako „objaw nie siły, lecz słabości”, jako, eskapistyczna w swej istocie, rezygnacja „z udziału w walce o przyszły porządek świata”²³. Aliści artykuł ten, noszący tytuł, nomen omen, *Droga klerka*, okazał się właśnie początkiem „drogi”, która do stanowisk klerkowskich zawiodła – samego Frydego²⁴. Gdy w roku 1938 w artykule *Brzozowski jako wychowawca* Fryde rozprawiał się ze zgubnym, jak uważał, wpływem pism autora *Legandy Młodej Polski* na współczesną „młodzież inteligentką”, zapewniał już: „Właściwą postawą społeczno-polityczną pracownika kultury jest tylko

²² Publikacją założycielską dla koncepcji klerkizmu była głośna książka Julien Benda *La Trahison des Clercs* (1927), czyli *Zdrada klerków*. W Polsce na temat tej książki pod koniec lat 20. oraz w latach 30. XX wieku dyskutowali m.in. Jan Parandowski, Aleksander Hertz, Jan Emil Skiński, Roman Kołoniecki, Aleksander Rogalski, Maria Dąbrowska czy – uznawany za idealne wcielenie klerka – Karol Irzykowski. Na temat polskiej dyskusji o klerkizmie w okresie dwudziestolecia zob. J. Zięba, *Czy klerk istnieje? Międzywojenne spory o rolę inteligencji w społeczeństwie*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 4: *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, Warszawa 2012, s. 217–232.

²³ L. Fryde, *Droga klerka*, w: *Wybór pism krytycznych...*, s. 88.

²⁴ Taką właśnie ewolucję światopoglądową – w stronę „klerkizmu” – dostrzegał w twórczości warszawskiego krytyka Józef Zbigniew Białek, oceniając ją zresztą negatywnie, zob. *idem*, *Ludwik Fryde jako...*, s. 30–33. O klerkizmie Frydego pisał także – już bez zabarwienia pejoratywnego – K. Dybciak, zob. *idem*, *Personalistyczna krytyka...*, s. 53–54.

postawa klerkowska”²⁵. Skrytykowany za te słowa²⁶, nie wycofywał się z nich, lecz, przeciwnie – ponawiał je i precyzował, odróżniając w (także pochodzącym z roku 1938) artykule *Dwie uwagi* „klerkizm fałszywy”, istotnie godny potępienia, od godnego aprobaty „klerkizmu prawdziwego”.

Zdeklasowani intelektualiści, uważając się podświadomie za „pierwszy stan społeczny”, wpadają w stan podgorączkowy, dostają ataków hysterii politycznej lub kabotyńskiego idealizmu. Ale jedno i drugie to klerkizm fałszywy, zwyrodniały. Naprawdę idzie o zdobycie samowiedzy kulturalnej, utrudnionej przez resztki fikcji XIX wieku (było to przecież w ogóle stulecie fikcji), o świadome opanowanie warsztatu pracy przez artystę i uczonego, pracownika piękna i pracownika prawdy. Tak przekształceni znajdą na pewno miejsce w rzeczywistości, takie samo jak kowale, rybacy, konduktorzy lub technicy. Praca ich wtedy – nie tracąc charakteru twórczości duchowej – stanie się wykonywaniem zamówień, zaspokajaniem zapotrzebowania społecznego²⁷.

Czyli: artysta-klerk (nie „fałszywy”, a „prawdziwy”) jest artystą społecznym, choć nie rozwiązuje (a nawet: nie podejmuje) żadnego bieżącego problemu politycznego. Jest artystą społecznym, bo, jak inni członkowie społeczeństwa, wykonuje swą rolę – jemu akurat przypada rola kreatora piękna. „Jak z tego widać, klerk w moim rozumieniu wcale nie odosabnia się od rzeczywistości

²⁵ L. Fryde, *Brzozowski jako wychowawca*, w: *Wybór pism krytycznych...*, s. 175.

²⁶ Por. krytyczny artykuł K. Wyki pt. *Broń złudzeń i broń rzeczywistości*, w: *idem, Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, Kraków 2000, s. 200–210.

²⁷ L. Fryde, *Dwie uwagi*, w: *Wybór pism krytycznych...*, s. 502–503.

społecznej”, zapewniał Fryde, dodając od razu: „a jeśli musi to uczynić – tak właśnie, jak musiał pędzić życie poza swymi czasami Norwid – uważa to za fatalność, nie za wyróżnienie”²⁸.

Przypominam te słowa, bo w finale *Dwu pokoleń* znajdziemy formułę bardzo podobną – na wskroś klerkowską, przerzucającą niejako odpowiedzialność za „oderwanie od ziemi” z artysty na rzeczywistość.

Artysta jest zawieszony między dwoma światami: niebem, skąd bierze się odblask piękna w jego duszy, i ziemią, na której musi w pocie czoła „postaciować”, realizować ideał w rzemieślniczym trudzie. I wówczas, kiedy między niebem a ziemią otwiera się przepaść – artysta, aby uratować sztukę, musi kierować ją jednostronnie ku pięknu i musi dążyć do jak najintensywniejszego odrealniania, odcielesniania jej – za gorzką cenę zupełnego odosobnienia w świecie. [...]

Ale to nie poezja ucieka od życia; to ono się od niej odwróciło. Poezja całą swą mocą przeciwstawia się mu; i blaskiem duchowej prawdy, która z niej bije, rzuca wyzwanie tępej i zadowolonej z siebie doczesności²⁹.

Poezja autoteliczna, autonomiczna, a-referencjalna, zajmując się sobą, służąc jedynie własnemu dobru, nie odnosząc się do niczego poza sobą, jednak (na głębszym poziomie) zajmuje się bieżącą rzeczywistością pozapoezycką. Odnosi się do niej – brakiem odniesienia. Wybierając swoją *splendid isolation*, obnaża kryzysową kondycję współczesności³⁰. Taki był punkt dojścia klerkowskiej,

²⁸ *Ibidem*, s. 503.

²⁹ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116–117).

³⁰ Krzysztof Dybciak zwraca uwagę, że głosząc pochwałę „poezji czystej”, Fryde formułował równocześnie zgola odmienne

neoscholastycznej apologii „poezji czystej”: konceptualny, paradoksalny, dialektyczny.

1.2. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* – Czesława Miłosza spór z „poezją czystą”

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” jest artykułem pomyślanym i napisanym inaczej niż *Dwa pokolenia*. Pierwsza różnica pojawia się już na poziomie strategii retorycznej. Miłosz, podobnie jak Fryde, stosuje retorykę imperatywną: za pomocą językowych konstrukcji obligujących stawia oczekiwania czy wręcz żądania wobec literatury. Czyni jednak coś, czego autor *Dwóch pokoleń* nie robił – sięga po retorykę inwektywy. Jeśli akapit trzeci (pierwszy akapit właściwego wywodu) rozpoczyna się od słów, które trudno byłoby uznać za wariant realizacyjny toposu *captatio benevolentiae* – „Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz księgarskie wystawy” – to niewątpliwie oznacza, że autor nie jest zainteresowany nawiązywaniem wspólnoty przyjacielskiego porozumienia z odbiorcami. Taki początek przywodzi raczej na myśl stylistykę manifestów futurystycznych, ogłaszanych w Polsce

postulaty wobec prozy, m.in. „lansował realizm”, „zachwycał się dziełami kontynuującymi tradycyjną epikę (pochwała *Nocy i dni*)” (K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka...*, s. 62). W roku 1938 pisał zaś w artykule *Książka i czasy* („Pion” 1938, nr 40, s. 3): „dzisiaj książka powinna formować umysłowość i uczuciowość czytelnika w kierunku nie odosobnienia, lecz uspołecznienia [...] potrzebna jest, i to koniecznie, książka humanistyczna – wielka literatura historyczna, psychologiczna, moralistyczna [...]. Proza artystyczna ma do spełnienia funkcje rozległe: uprzytomnijmy sobie tylko rolę klasycznego typu powieści angielskiej lub francuskiej. Powieść uczyła wiedzy o człowieku i życiu” (K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka...*, s. 91–92).

niemal dwadzieścia lat wcześniej i realizujących poetykę „policzka wymierzonego gustowi powszechnemu”.

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” w zestawieniu z *Dwoma pokoleniami* jawi się też jako tekst jednowątkowy, jednoplanowy – brak tu historycznoliterackich wypraw w przeszłość, brak krytycznoliterackich przekrojów współczesności. Tekst, napisany bardziej klarownie niż *Dwa pokolenia*, sprowadza się właściwie do jednej tezy: polską poezję współczesną wyjaławia dyskurs autoteliczny, który ujmuje ją w kategoriach autonomii, czystości, wartości samoistnej. Jeśli ujrzymy *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* na tle metaliterackiej publicystki Miłosza z lat 30., jasnym stanie się, że teza ta jest konstantą Miłoszowej refleksji, jej niezmienną kierunkową.

Po raz pierwszy niechęć wobec „poezji dla poezji” wileński poeta wyraził już w roku 1931. Miał wówczas lat dwadzieścia. W buńczucznym, opublikowanym na łamach „Żagarów” manifestie, zatytułowanym *Bulion z gwoździ*, młodzieńki autor kilku wydrukowanych wierszy sprowadzał literaturę do roli narzędzia, spełniającego ściśle określony, społeczny i polityczny, cel. „Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny”³¹. Następnie uczynił Miłosz dopowiedzenie bardziej jeszcze – dla obrońców autonomii literatury – nieakceptowalne, prowokacyjne w swej szorstkiej dosłowności: „A więc artysta kieruje hodowlą ludzi”³². Za pożądany „typ ludzki” Miłosz uznaje człowieka, który nie skupia się na własnych emocjach oraz popędach erotycznych, czuje się bardziej częścią „zorganizowanej masy” niż indywiduum – dlatego też literatura współczesna nie

³¹ C. Miłosz, *Bulion z gwoździ*, w: *Przygody młodego umysłu...*, s. 33.

³² *Ibidem*.

powinna ani wyrażać indywidualnych afektów, ani zajmować się sferą libido. Co zaś się tyczy rozwiązań z zakresu poetyki, to także one winny być podporządkowane celom *stricte* politycznym.

[...] organizowanie psychiki dokonuje się nie tylko przez to, że pisze się na pewien temat, na przykład na temat niesprawiedliwości społecznej, nie tylko przez to, że wypowiada się pewne tezy, że wbija się łopatą do głowy odbiorcom takie lub inne idee. [...] Sam układ i dobór słów, użycie pewnych metafor, takie lub inne operowanie rytmem czy rymem – wszystko to wywiera ogromny wpływ na umysłowość odbiorcy i ryje ją głęboko, wytyczając nawet przekonania polityczne.

[...]

Dotychczas dyskutowano dużo o „prawdach”, jakie pisarz wypowiada, o jego ideologii. Ale skoro dochodziło do tego, co popularnie nazywamy „formą” – nikt już nie ośmielił się zapytać, czy pewna kompozycja nie jest przypadkiem wyrazem pewnego nastawienia, na przykład antyhierarchicznego? Albo czy taki, a nie inny układ strof nie wpływa z pewnych socjalnych tendencji?³³

Trudno zapewne rozstrzygnąć, na ile dwudziestoletni poeta proklamował swój manifest z pełnym prze-

³³ *Ibidem*, s. 34. Oczywiście – takie myśli formułowane w roku 1931 nie były na gruncie polskiego programotwórstwa literackiego niczym nowym. Miłosz idzie tu śladem Peipera, który dwa lata wcześniej, w roku 1929, pisał: „W rymie też przejawiać się może ideologia i psychologia społeczna. Mój rym? Mój rym jest socjalistyczny. W tym, co nazywam odległym rymem regularnym, zawarty jest mój socjalizm. Tak jest. Mój socjalizm. Bunt przeciwko tej wolności, która z tych samych węzłów stulecia wysnuła wolną konkurencję, wolny głód i wolny wiersz” (por. T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, w: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 138).

konaniem, na ile zaś posługiwał się prowokacyjną hiperbolą, *pour épater le bourgeois*. W żadnym ze swych późniejszych wystąpień Miłosz nie powtórzył już tego specyficznego tonu, tej symplifikującej marksizm, socjologiczno-politycznej wykładni. Przeciwnie – odnosił się do niej z krytycyzmem³⁴. Ale wpisana w *Bulion z gwoździ* dyrektywa nieufności wobec ideału poezji autotelicznej, nakierowanej na samą siebie, pozostała w mocy.

Dość już gładzenia o absolutnym pięknie, wyższym ponad wszelkie ludzkie sprawy. Jest to przesąd liberalny, który warto pogrzebać³⁵.

Spośród tych dwu zdań zawartych w *Bulionie z gwoździ* zdania drugiego na pewno nie powtórzyłby Miłosz – autor *Trzech zim*, starszy i dojrzałszy o lat kilka, już nieufny wobec antyliberalnej retoryki. Ale zdanie pierwsze mogłoby jak najbardziej znaleźć się w artykule ogłaszanym przez Miłosza w późnych latach 30. Takim, jak na przykład szkic *Prawie zmierzch bogów* (1938), gdzie czytamy:

autor tych zdań uroczyście oświadcza, że jest wrogiem sporów i ślęczenia nad formą artystycznego dzieła, i że zaciekle walki „awangardy” o rytmikę i metaforę są mu w wysokim stopniu obojętne. Nie, tu rozgrywa się batalia nie o chwyt ani podejścia [...], ale o kilka pytań, obejmujących całość dzisiejszego artysty i w ogóle

³⁴ Por. *List do obrońców kultury* (1936): „nie zgadzam się z tymi, którzy introspekcję i pewien rodzaj symbolizmu w sztuce traktują jako coś, co jest z gruntu przeżyte, reakcyjne, minione, burżuazyjne i zapomniane” (C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*, s. 153).

³⁵ C. Miłosz, *Bulion z gwoździ...*, s. 34.

dzisiejszego (o piękny tytule, na co ci to przyszło) humanisty³⁶.

...czy też w takim, jak, właśnie, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, gdzie sprzeciw wobec „poezji czystej” artykułowany jest kilkakrotnie, w różnych wariantach retorycznych. Na przykład tak:

poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym³⁷

albo tak:

„Jakież to piękne – jakaż rozległość obrazów, jaka celność rytmiki” – wykrzykują ci znawcy³⁸

oraz jeszcze inaczej:

[dzisiejsi poeci – przyp. M.A.] usiłują nadać swoim sztuczkom formalnym pozory odkrywczej treści, wmawiając w czytelnika, że tkwi ona w samych zestawieniach słów i napięć³⁹.

Dlaczego autoteliczny trend jest w swych konsekwencjach wyjaławiający? Bo odciąga poetów od tego, co naprawdę powinni oni czynić ze swoją poezją. I znów – w przeciwieństwie do manifestu Frydego – manifest Miłosza jest klarowny także w zakresie stwierdzeń

³⁶ C. Miłosz, *Prawie zmierzch bogów*, w: *Przygody młodego umysłu...*, s. 209.

³⁷ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

³⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

³⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 127–128).

postulatywnych. Poezja, czytamy, winna „wyrażać mądrość”, przedstawiać jakiś „sposób pojmowania świata”. Nacisk kładziony jest więc na intelektualne, filozoficzno-mądrościowe znaczenie *ars poetica*.

Zanim wydrukujecie wiersz, będziecie się namyślać, czy wiersz ten chociażby jednemu człowiekowi może być pomocny w boju ze sobą i światem⁴⁰.

W gruncie rzeczy przez całe dziesięciolecie – od *Bullionu z gwoździ* do *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* – Miłosz krążył wokół tej samej idei: poezja nie powinna być sztuką dla sztuki, estetyczne piękno, formalna doskonałość nie jest ani jedynym, ani najważniejszym jej uzasadnieniem. Poezja ma się rozliczać przed trybunałem etyki.

1.3. *Dwa pokolenia i Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* – lektura relacyjna

Zobaczyliśmy manifest Miłosza i manifest Frydego w ich najbliższych, genetycznych kontekstach. Rozpatrzyliśmy je mianowicie jako wygłosy dwu metapoetyckich wątków, konsekwentnie rozwijanych przez obu twórców. Pora zatem na zbudowanie innej perspektywy: potraktujemy oba teksty jako wypowiedzi wzajemnie skorelowane, odpowiadające sobie, pozostające w dialogu, którego dynamika jest, w znacznej mierze, dynamiką sporu.

Najpierw jednak – przypomnienie chronologiczne i próba faktograficznego doprecyzowania. Czy *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* to formalna, zamierzona polemika z opublikowanymi wcześniej *Dwoma pokoleniami*? Ani nazwisko Fryde, ani tytuł *Dwa pokolenia w Kłamstwie*

⁴⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129).

dzisiejszej „poezji” nie pojawia się ani razu... ale też w szkicu tym w ogóle nie pojawia się żadne nazwisko i żaden tytuł. A przecież o jakichś tytułach i jakichś nazwiskach Miłosz musiał myśleć, miotając inwektywy w „poezję czystą” i jej propagatorów. Józef Zbigniew Białek przyjął bez zawahania, że w następującym zdaniu z *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*

Dość, dość – skończyć raz wreszcie z „awangardami”, z „wyobraźnią”, z „autentyzmem”, z tym całym gaworzeniem specjalistów od nowej poetyki⁴¹.

„wyraźnie brzmi” aluzja do *Dwóch pokoleń*⁴². Co prawda Fryde w swym tekście autentyzmu nie zachwalał (przeciwnie, ganił, i to nie mniej zdecydowanie niż Miłosz), ale afirmował dwa pierwsze hasła – „awangardę” oraz „wyobraźnię”. Posłużył się też zwrotem „nowa poetyka”. Supozycja Białka ma więc konkretne podstawy. Wydaje się zresztą, że można wskazać *passus Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* jeszcze bardziej „podejrzany” o bycie aluzją do *Dwóch pokoleń*. Zdania następujące

Wywlekacie zasady rzemiosła, bronicie pierwszeństwa rzemiosła, sięgając do scholastycznej zasady narzędzi i środków.

Dzieło was tylko obchodzi, tylko dzieło, nie artysta – po-
wiadacie.

brzmia jak – całkiem zgrabne – streszczenie pewnej części wywodu z *Dwóch pokoleń*, zwłaszcza rozdziałiku *Postawa moralna artysty*.

⁴¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 128).

⁴² J.Z. Białek, *Ludwik Fryde jako...*, s. 126.

Twierdzenie, że artykuł Miłosza jest kryptopolemiką z tekstem Frydego, znajdziemy nie tylko w monografii Białka – tak samo uważali również historycy życia literackiego lat 30. ubiegłego wieku: Stanisław Gawliński, Tadeusz Kłak, Krzysztof Dybciak⁴³. Choć... pojawia się tu drobna wątpliwość natury chronologicznej. Numer „Pióra” zawierający *Dwa pokolenia* ukazał się drukiem w czerwcu 1938 roku, wedle jednych świadectw w początkach tegoż miesiąca⁴⁴, wedle innych – pod jego koniec⁴⁵; numer „Orki na Ugorze” z *Kłamstwem dzisiejszej „poezji”* nosi datę „5 lipca 1938”. Zważywszy że teksty do lipcowej „Orki na Ugorze” redakcja musiała przyjmować z wyprzedzeniem, można powątpiewać, czy pisząc swą gniewną filipikę przeciw „poezji czyste”, Miłosz istotnie znał już najświeższy manifest Frydego i czy właśnie na niego reagował. A może *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* trafia jedynie w pewien typ argumentacji, który w *Dwóch pokoleniach* się znajduje, może artykuł Miłosza „nałożył się w czasie” na artykuł Frydego?

Jaka zatem relacja intertekstualna łączy *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* z *Dwoma pokoleniami*? Relacja zamierzona przez autora kryptopolemiki czy relacja ideowego agonu, niezależnego od *intentio auctoris*, narzuconego

⁴³ Por. S. Gawliński, *Szkoła poetycka...*, s. 68; T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część II...*, s. 197; K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka...*, s. 93.

⁴⁴ Por. m., [omówienie pierwszego numeru „Pióra”], „Ateneum” 1939, nr 2, s. 343 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193).

⁴⁵ Autor anonimowej notki pt. *Pióro*, opublikowanej w „Apelu” (nr 40), czyli dodatku do „Kuriera Porannego” z 26.06.1938, pisał: „Po długich, nazbyt długich przygotowaniach i zapowiedziach ukazał się pierwszy zeszyt «Pióra». Z osobliwego kaprysu wydawcy ukazuje się on w najgorszej porze roku: w końcu czerwca, gdy sezon artystyczny jest zakończony i publiczność, i krytycy wyjechali”.

przez współbieżność dwu publikacji? Nie potrafię tej kwestii ostatecznie rozstrzygnąć. Jakkolwiek jednak by nie było, te dwa artykuły z roku 1938, czytane razem, ułożyły się w ciekawy dwugłos: gdy Fryde w *Dwu pokoleniach* usiłuje pomyśleć – i usprawiedliwić na gruncie etyki! – ideał poezji autotelicznej, Miłosz w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* ideał tenże – właśnie w imię etycznych racji! – potępia. Na tę zasadniczą polaryzację nakłada się też opozycja inna. Różnią się mianowicie obaj projektodawcy poezji nowoczesnej w rozstrzygnięciach dotyczących relacji: poeta–poezja, twórca–dzieło.

W tej kwestii Fryde jednoznacznie i zdecydowanie stawia na rozgraniczenie:

Aby zbudować dzieło „w porządku jego własnego dobra”, trzeba być wolnym, to znaczy czystym duchowo, oczyszczonym z kompleksów, które pętają lot wyobraźni. Kiedy twórca ulega kompleksom, gdy twórczość służy wyrażaniu rozterki duchowej i stanowi ujście niewyzwolonych sił biologicznych, wówczas może wstrząsać swą ludzką treścią, ale przestaje być twórczością artystyczną⁴⁶.

Czyli, innymi słowy: dzieło nie ma być artykulacją tego, co wewnątrzpodmiotowe; podmiot twórczy winien tworzyć niejako wyzwalając się czy odcinając od swej psychiki i cielesności. Charakterystyczna jest sceptyczna ostrożność, z jaką Fryde odnosi się do desygnatu słowa „uczucie”. Na przykład:

Siłą poezji jako sztuki nie jest żarliwość objawionych w niej uczuć ani urok tak zwanej przygody duchowej, w którą zaplątali się poeta i czytelnik, lecz blask formy,

⁴⁶ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104–105).

stanowiący kategorię nie psychologiczną, lecz transcendentną⁴⁷.

Albo:

Nie tworzy w nich [w wierszach poetów „nowego stylu” – przyp. M.A.] bowiem dominanty estetycznej Kaspro-wiczowska żarliwość uczuć, potężnych i patetycznych w *Hymnach*, łagodnych i przyciszonych w *Księdze ubogich*; wzruszenie liryczne występuje tutaj jedynie jako punkt wyjścia – ostatecznym celem jest emocja estetyczna, czyste przeżycie poetyckie⁴⁸.

Wzruszenie liryczne występuje jako punkt wyjścia – co to właściwie znaczy? Co przez to rozumiał Fryde? Jedno z możliwych odczytań (i jedna z możliwych rekonstrukcji *intentio auctoris*) daje się wyłożyć tak: wzruszenie, które przeżywa autor, wzruszenie tkwiące u początku procesu twórczego jako jego stymulator, ma zostać ukryte w wytworze finalnym czy więcej nawet – ma być z niego wypchnięte. Pisanie wiersza byłoby zatem wymazywaniem pierwotnego, inspirującego afektu. Lub inaczej: afekt byłby paliwem, spalonym dla wytworzenia koniecznej energii. Jeszcze inaczej: osobisty afekt znika na rzecz bezosobowego, estetycznego efektu⁴⁹.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 111).

⁴⁸ *Ibidem*, s. 10–11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114).

⁴⁹ Manifest Frydego dałby się więc wpisać w linie wypowiedzi programowych, świadczących o „antyafektywnym” nastawieniu awangardowego modernizmu. Linię taką wykreśla szybkim gestem Agnieszka Dauksza (by, następnie, poszukiwać w szeroko pojętej polskiej literaturze awangardowej lat 30. ubiegłego wieku innego, bardziej „proafektywnego” nastawienia). Zob. A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 37–70.

W manifeste Miłosza problem relacji artysta–dzieło jest rozwiązany w sposób diametralnie odmienny. Autor, poeta, nie ma zniknąć w tekście, nie ma depersonalizować się w akcie twórczym. Oczywiście, Miłosz zastrzega, iż nie jest głosi-cielem naiwnej wiary w prosty autobiografizm, w bezpośrednią, językową ekspresję uczuć i myśli piszącego „ja”. Przeciwnie, definiuje literaturę jako urządzenie, operujące „maskami”, „przesłonami”, „przesunięciami”; „ja liryczne” nie jest tożsame z „ja piszącym”, lecz stanowi konstrukcję, którą „ja piszące” tworzy i w której – w skomplikowany, nieoczywisty sposób – koduje swoje doświadczenia i swoją osobowość. Ale – jednak! – przez tę złożoną mediację manifestuje się w dziele osobowość twórcy. To właśnie o jej wpisana w tekst sygnaturę upomina się Miłosz.

Poemat ma sens tylko wtedy, gdy ujmuje nie tylko mój stan emocjonalny czy wizję, ale gdy mogę powiedzieć, że to wi-
zja tłumaczy mój rozwój wewnętrzny, który nie jest przecie
tylko rozwojem przyływów i odpływów lirycznej fali, ale
zarazem rozwojem sądów logicznych i tego, co nazywa się
„światopoglądem”⁵⁰.

Innymi słowy – projekt poezji, jaki konstruuje w swym artykule Miłosz, jest projektem mocnego podmiotu autor-
skiego. Tak, jak projekt poezji zaproponowany przez Fry-
dego jest projektem podmiotu znikającego, chowającego
się za swym dziełem, niejako dobrowolnie abdykującego
ze swej wyróżnionej pozycji. Znajduje to zresztą odzwier-
ciedlenie w różnicy między sposobami operowania pod-
miotem samego wystąpienia programowego. Jak trafnie
zauważył Krzysztof Dybczak, Fryde w *Dwu pokoleniach*

⁵⁰ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

preferował „bezosobowe formy dyskursu”, unikał „stosowania zaimków osobowych i pierwszoosobowych form czasownikowych”, a także „zdań o podmiocie tekstu”⁵¹; Miłosz w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* postępował dokładnie odwrotnie.

Co ciekawe, dla swych spolaryzowanych przeświadczeń obaj dyskutanci szukali uzasadnienia i wsparcia w tej samej lekturze filozoficznej – w estetycznych pismach Maritaina. O tym, że *Dwa pokolenia* nasycone są wprost cytatai, parafrazami i wzmiankami odsyłającymi do *Sztuki i mądrości*, była już mowa. Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną cytację:

Humanizm awangardy polega na manifestowaniu w formie artystycznej „materii psychicznej” nowoczesnego człowieka. Ale to jest ostatnia z imperialistycznych iluzji XIX wieku. Humanizm XX wieku, głoszony przez Maritaina, każe artyście kreować w sztuce nie siebie, to jest swą doczesną substancję, lecz dzieło: r z e c z podległą obiektywnemu prawu rzeczy⁵².

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” nie zdradza inspiracji czerpanej z francuskiego neotomisty, jednak co najmniej jeden szkic, opublikowany przez Miłosza w czasie bardzo zbliżonym do artykułu z „Orki na Ugorze”, jest swoistym protokołem z lektury *Sztuki i mądrości* (a zarazem – protokołem rozbieżności między lekturą Miłosza a lekturą Frydego). W swej odpowiedzi na ankietę redakcji „Prosto z Mostu”, dotyczącą najciekawszej książki przeczytanej w 1937 roku, autor *Trzech zim* wskazuje *Art et scholastique* i stwierdza, że znajduje w niej... dowartościowanie estetyki wyrazu i pochwałę silnej podmiotowości,

⁵¹ K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka...*, s. 140.

⁵² L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 110–111).

wypowiadającej siebie poprzez dzieło. Wniosek wyprowadzony przez Miłosza z lektury Maritaina

sztuka przysła, musimy w to wierzyć, będzie raczej produktem ubocznym przy destylacji wielkich indywidualności, będzie przygodą ducha, a nie zlepkiem umiejętności i wykwitnie zestawionych środków⁵³

w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* powtórzony został z pełnym przekonaniem, choć już bez powołania na autorytet neotomisty. (Tak oto jeszcze raz potwierdza się stara prawda, że jedna i ta sama książka służyć może za intelektualny patronat dla dwu, radykalnie rozbieżnych, projektów myślowych.)

Spór o prawo podmiotu twórczego do eksponowania samego siebie w tworzonym dziele, spór, który toczy się między *Kłamstwem dzisiejszej „poezji”* a *Dwoma pokoleniami*, znajduje ciekawą wykładnię w zestawieniu konkretnych fragmentów. Oto passus z *Dwóch pokoleń*:

wzruszenie liryczne występuje tutaj jedynie jako punkt wyjścia – ostatecznym celem jest emocja estetyczna, czyste przeżycie poetyckie [...] Ośrodkiem krystalizacyjnym nowego stylu jest obraz poetycki uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną (postulat jednolitej tonacji stylowej, czyli „formy” uzupełniający postulat „wyobraźni”). Obraz ten rodzi się na fali lirycznego

⁵³ C. Miłosz, *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1937? Ankieta, w: Przygody młodego umysłu...*, s. 198. Liczne odwołania do Maritaina oraz dystynkcji *finis operis/finis operantis* znalazły się w ogłoszonym w roku 1938 szkicu Miłosza pt. *O milczeniu* (także przedrukowanym w tomie *Przygody młodego umysłu*).

wzruszenia (Czechowicz, Miłosz w *Trzech zimach*) [...] Jak świadczy przykład Miłosza i Świrszczyńskiej, nieobca jest młodej poezji jako tworzywo problematyka⁵⁴

A oto wchodzący z nim w polemiczne napięcie passus z *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*:

I twierdę, że pisarz pragnie, aby krytyk umiał sięgnąć do dziejów duchowych kryjących się poza maskami dzieła. Nic tak nie poniża, jak dobrowolna ślepotą tych, którym oddaje się jako człowiek, a w zamian za to dostaje jedynie tytuł majstra rzemiosła.

„Jakież to piękne – jakaż rozległość obrazów, jaka celność rytmiki” – wykrzykują ci znawcy. Artysta jest pełen głęboko ukrywanej pogardy, gdyż wie, że słowo wzięte przez nich za ozdobę ma dla niego wartość rozczarowania albo wartość zachwytu i wyrasta z jego życia tak, jak grymas i zmarszczka na twarzy, że przywołuje wspomnienie uczynków i pragnień⁵⁵.

Spięcie tych dwóch passusów jest swoiście ironiczne. Miłosz w dyskursie Frydego jest figurą poety, który swoje uczucia i przemyślenia traktuje służebnie wobec zamierzonego, czysto estetycznego, celu, czyli stworzenia „pięknego obrazu”. Miłosz w dyskursie własnym buntuje się przeciw obsadzeniu w takiej roli, oczekuje zainteresowania samym sobą. I to nie sobą-artystą (mistrzem formy, konstruktorem), lecz sobą-człowiekiem, który doświadcza, przeżywa, myśli. Tak oto Miłosz Frydego okazuje się kimś całkiem innym niż Miłosz Miłosza...

⁵⁴ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 10–11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114–115).

⁵⁵ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125–126).

2. Wokół *Dwóch pokoleń* oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* – głosy i głosy

W jaki sposób wokół tych dwu głosów – a wybrzmiały one w roku 1938 z żarliwą pasją, niczym głosy spierających się zelotów – zaczęły się skupiać głosy kolejne, pochodzące od komentatorów, zwolenników oraz polemistów?

Zacznijmy od wykazu bibliograficznego. Oto zestawienie artykułów, będących – w całości lub w części – bezpośrednimi komentarzami do szkicu Frydego pt. *Dwa pokolenia*:

G. Herling-Grudziński, *Pióro*; K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu*; M. Chmielowiec, *Przegląd prasy. „Pióro”* oraz *Przegląd prasy. „Pióro”* (II); J. Łobodowski, *Przeciw szkodliwym doktrynerom*; H. Michalski, *Wśród nowych periodyków poetyckich*; W. Natanson, *Pióro*; M. Starost, *Niebezpieczne tendencje*; Z. Bieńkowski, *List z oblężonego miasta*; J. Putrament, *O finis operantis*; I. Fik, *Grzech anielstwa*; G. Herling-Grudziński, *Bilans i wnioski*.

Oto zaś analogiczne zestawienie, ujmujące komentarze do szkicu Miłosza pt. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*:

G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory*; A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*; J. Putrament, *O finis operantis*; J. Maśliński, *Środki, nie tylko cele*; G. Herling-Grudziński, *Bilans i wnioski*; I. Fik, *Grzech anielstwa*; S. Czernik, *Sprawa Miłosza*; M. Chmielowiec, *Przegląd prasy. Dyskusje o dzisiejszej poezji*; J. Maśliński, *Dorzynki literackie*; Z. Bieńkowski, *List z oblężonego miasta*.

Dwa istotne spostrzeżenia dają się wywieść z tych bibliograficznych danych.

Po pierwsze: wyróżnione zbiory tekstów polemicznych mają część wspólną – i jest ona stosunkowo pojemna. Gdy porównujemy grupę „respondentów i adwersarzy” Frydego z grupą „respondentów i adwersarzy” Miłosza, zauważamy, że kilka nazwisk występuje w obu tych grupach: Herling, Chmielowiec, Putrament oraz Fik zabierają głos tak jako polemiści warszawskiego krytyka, jak i wileńskiego poety. Co więcej, nie tylko nazwiska, także niektóre tytuły pojawiają się w obu wykazach. Powyżej zaznaczyłem je wytłuszczonym drukiem: jak widzimy, aż cztery teksty dają się wpisać w dwie polemiczne konstelacje. Najlepszy to dowód, że współcześni czytelnicy manifestu Frydego i manifestu Miłosza odczuwali relacyjność obu ogłoszonych późną wiosną 1938 roku tekstów, dostrzegali ich splot i komentując jeden z nich, prędzej czy później, zaczęli też komentować drugi.

Dalej: uwagę naszą zwrócić powinno wyliczenie dat urodzin wszystkich uczestników tej dwuośrodkowej debaty. W kolejności chronologicznej sekwencja rysuje się następująco: Stanisław Czernik – 1899, Ignacy Fik, Wojciech Natanson – 1904, Józef Łobodowski – 1909, Kazimierz Wyka, Józef Putrament, Józef Maśliński, Mirosław Starost – 1910, Czesław Miłosz – 1911, Zbigniew Bienkowski, Hieronim Michalski – 1913, Jan Aleksander Król – 1915, Michał Chmielowiec – 1918, Gustaw Herling-Grudziński – 1919. Nietrudno dostrzec wyraźną dominację jednej formacji generacyjnej: „pokolenia 1910”, „oflankowanego” przez starszych o lat kilka Fika i Natansona oraz młodszych o kilka lat Chmielowca i Herlinga, których właściwie można już potraktować jako forpocztę „pokolenia 1920”, szykującego się wszak za kulisami literackiej sceny do swego *entre*⁵⁶. Spór wokół *Dwóch pokoleń*

⁵⁶ Wyraźnie starszy od „pokolenia 1910” jest tu oczywiście Czernik, jedyny dyskutant rodem z wieku XIX. Ale twórca autentyczny

oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* wolno więc postrzegać jako polemikę – niewyłącznie, lecz w istotnej mierze – wewnątrzpokoleniową, toczoną w obrębie grupy, która około roku 1938 osiągała zwolna status generacji „średniej”.

Polemika ta była do pewnego stopnia polemiką „zarządzaną” czy też „moderowaną” przez ośrodek koordynujący w postaci redakcji pisma. Publikując *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, redakcja „Orki na Ugorze” poprzedziła tekst następującym anonsem:

Świetny poeta Czesław Miłosz, autor *Trzech zim*, nadesłał nam swoje uwagi, które chętnie zamieszczamy. Drukując je jednak, zaznaczamy dla uniknięcia nieporozumień, że nie zgadzamy się z ani jednym z wyrażonych przez p. Miłosza poglądów. Do sprawy tej powrócimy w następnej kolumnie literackiej „Orki na Ugorze”⁵⁷.

W ten sposób ustanowione zostało forum dyskusji, na którym – zgodnie z zapowiedzią – wystąpili ze swoimi głosami: Gustaw Herling-Grudziński, Jan Aleksander Król, Jerzy Putrament oraz Józef Maśliński. Forum to zostało następnie oficjalnie zamknięte podsumowującym, bilansującym wystąpieniem Herlinga. Większość autorów zabierających głos w metapoetyckim sporze roku 1938 wypowiadało się jednak poza owym forum – pole dysputy przyrastało niejako spontanicznie i oddolnie, bez zachęt i moderacji ze strony jednego, koordynującego ośrodka redakcyjnego.

Polemika wokół *Dwóch pokoleń* oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* realizowała się w różnych poetykach krytycznoliterackiego sporu. Artykuł Frydego omawiano nie

zmu włączył się do dyskusji w niewielkiej mierze, jego krótka wypowiedź nie należała do wiodących.

⁵⁷ „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6.

jako wystąpienie samo w sobie, lecz – zgodnie z jego intencją – jako integralną część pierwszego numeru nowego pisma literackiego. Widziano w nim więc nie tylko i nie tyle projekt poezji, konstruowany przez pojedynczego krytyka, ale deklarację programową redakcji, zapowiedź możliwej linii nowo powstałego, rozpoczynającego swą działalność pisma. (Spośród wszystkich komentatorów *Dwóch pokoleń* tylko Mirosław Starost skupił się niemal wyłącznie na wyizolowanym wystąpieniu Frydego, choć i on w pierwszych oraz ostatnich zdaniach swego szkicu umieszczał *Dwa pokolenia* w kontekście numeru „Pióra”.) Okoliczność taka nie mogła zachodzić w przypadku szkicu Miłosza, autor *Trzech zim* już w pierwszym zdaniu oświadczał wszak: „Przemawiam w swoim imieniu i nie chcę reprezentować nikogo prócz siebie”. Tak też – jako wystąpienie indywidualne – traktowali *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* wszyscy adwersarze i adherenci. Komentatorzy szkiców Frydego i Miłosza posługiwali się różnymi gatunkami pisarstwa krytycznego – znajdziemy tu i szkice problemowe, operujące bardziej rozwiniętym, argumentacyjnym wywodem, i krótkie adnotacje o charakterze „przeglądu prasy”.

Zarówno w przypadku *Dwóch pokoleń*, jak i w przypadku *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* odbiór poświadczony publikacjami był – zasadniczo – negatywny. Z obydwoma artykułami przede wszystkim się spierano, obu najchętniej przeczesano, w obu doszukiwano się głównie słabych punktów, pływacz, omyłek. Wśród tekstów poświęconych tezm Frydego bodaj tylko w jednym tryb afirmacji wyraźnie przeważa nad trybem negacji – to, króciutka zresztą, zdawkowa notka Hieronima Michalskiego. We wszystkich pozostałych komentarzach dominuje krytycyzm, różniący się jedynie stopniem intensywności. Skala sprzeciwu rozpięta jest między całkowitym lub niemal całkowitym odrzuceniem (wystąpienia Bieńkowskiego,

Starosta) a krytyką umiarkowaną, przyznającą adwersarzowi częściową rację (wystąpienie Wyki, chyba najtrafniej, najbardziej lojalnie prezentujące sens *Dwóch pokoleń*). Poza tak zarysowaną skalą reakcji ulokować wypada jeden głos – obskurancki, pozbawiony wartości polemicznej, włączony jednak do niniejszej antologii jako (smutne) świadectwo swego czasu: mowa o anonimowej, kilkudzaniowej notce opublikowanej w „Prosto z Mostu” i posługującej się antysemitycznym schematem retorycznym. Podobny rozkład proporcji między negacją i afirmacją charakteryzuje recepcję artykułu Miłosza – zdecydowane (choć także niepozbawione kontrapunktu delikatnej krytyki) wsparcie otrzymał Miłosz ze strony jednego tylko dyskutanta, Jerzego Putramenta, pozostali komentatorzy swą energią retoryczną wkładali przede wszystkim w oprostowanie, kontrowanie, podważanie.

Nie będziemy streszczać i omawiać z osobna wszystkich tekstów składających się na polemiczną konstelację *Dwóch pokoleń* i *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*. Wyodrębnimy natomiast najistotniejsze, najbardziej charakterystyczne typy, rodzaje zarzutów stawianych esejowi Frydego oraz esejowi Miłosza, tworząc swoistą topografię sprzeciwu.

2.1. *Contra* Fryde

W niewielkim uproszczeniu zarzuty, jakie wytoczyli polemicy Frydego, przedstawić można w czterech punktach.

a) Brak precyzji pojęciowej

Tekst Frydego operuje całym szeregiem pojęć o charakterze metaforycznym, poetyckim, częściowo zaczerpniętych z polskiego przekładu *Sztuki i mądrości* Maritaina,

częściowo zaś będących dziełem inwencji własnej krytyka. „Idea formalna”, „blask duchowy”, „blask formy”, „blask duchowej prawdy”, „emocja estetyczna”... Sposób, w jaki krytyk posługiwał się tego rodzaju kategoriami, nacechowany był pewną niefrasobliwością czy nonszalancją – pojęcia o znaczeniu dla prowadzonego wywodu strategicznym (to one wszak miały charakteryzować postulowany typ poezji) podawane były bez definiujących czy choćby precyzujących komentarzy, a także bez objaśnień genetyczno-bibliograficznych, wskazujących na ewentualne konteksty macierzyste i, tym samym, przywołujących ich źródłowe, oryginalne sensy. Taka praktyka dyskursywna musiała narazić autora manifestu na zarzut terminologicznej dezynwoltury.

Ogólnikowość i niekonkretność zarzuca *Dwóm pokoleniom* anonimowy recenzent w „Ateneum”. O niedopracowaniu aparatu pojęciowego pisze Herling-Grudziński (dwukrotnie: w tekście „Pióro” oraz w tekście *Bilans i wnioski*), ganiąc wrywkowe, akontekstualne i powierzchowne traktowanie wywodów Maritaina. Podobną opinię wyraził Michał Chmielowiec, zdaniem którego odniesienie do myśli francuskiego neotomisty ma w szkicu polskiego krytyka charakter czysto werbalny, nie zaś faktycznie myślowy. Mirosław Starost idzie krok dalej i sprawę niedostatecznej rzetelności filozoficznego podglebia *Dwóch pokoleń* sytuuje w centrum uwagi: zarzuca Frydemu werbalizm oraz mieszanie pojęć „piękna”, „dobra” i „prawdy”, opatruje krytykowany tekst erratą (w zdaniu „rolą artysty jest kreowanie rzeczy pięknych” zamiast wyrazu „rzecz” powinien być użyty, zdaniem Starosta, wyraz „fenomen”), egzaminuje (i „oblewa”) Frydego z dziejów dawniejszej i nowszej filozofii (od Libelta i Hoene-Wrońskiego po Ingardena). Co ciekawe, żadnych zastrzeżeń wobec terminologicznego warsztatu Frydego nie zgłosił Kazimierz Wyka.

b) Niezgodność tez programowych z egzemplifikacjami

Fryde poskąpił w swoim szkicu definicji pojęć, za pomocą których określał „nowy styl poetycki”, nie unikał natomiast operowania przykładami mającymi ilustrować poezję spod znaku „splendor formae”. Co prawda, przykłady te były mało skonkretyzowane: ograniczały się do wymieniania samych nazwisk, bez wskazania na konkretne tytuły, tym bardziej – bez pogładowych cytacji, mogących służyć za egzemplaryczny pokaz „poezji czystej” *in actu*. Polemiści Frydego często dostrzegali tu słaby punkt wywodu – twierdzili mianowicie, że twórczość przywoływanych z nazwiska poetów niecałkowicie realizuje (lub, w wersji radykalniejszej, nie realizuje w ogóle) tych tendencji i właściwości, które – wedle *Dwóch pokoleń* – posiadać miałyby „nowa poezja”.

Miłosz, Zagórski, Czechowicz, Rymkiewicz to nie tylko „obraz poetycki, uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną”, ale równocześnie i nieodłącznie postawa pesymizmu, czystości spirytualistycznej, eschatologii, poczucia wielkości⁵⁸.

– przypominał Wyka. I wskazywał na konkretny utwór autorstwa jednego z wymienionych przez Frydego poetów, drukowany w tym samym numerze „Pióra” co *Dwa pokolenia* – mianowicie na *Żal* Czechowicza. Nie da się tego wiersza – zastrzegał krytyk – zasadnie opisywać wyłącznie w kategoriach „czystego obrazu” i „gry form abstrakcyjnych”. Będąc bowiem aktem wizyjnej wyobraźni, liryk ów pozostaje głęboko pesymistycznym

⁵⁸ K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 191, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 148).

rozpoznaniem współczesności i nadchodzącej przyszłości. Nie „odwraca się” więc „od ziemi”, nie jest przedmiotem, mającym podlegać czysto estetycznej kontemplacji, lecz formułuje i stawia – problem, temat, zagadnienie. I odpowiada na wyzwania swego czasu...

Zarzut niezgodności też z egzemplifikacjami pojawia się także w innych wystąpieniach. Fik zauważał, że Miłosz w swych wypowiedziach programowych (w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* oraz w *Zejsciu na ziemię*) składa deklaracje ideowe jawnie sprzeczne z założeniami *Dwóch pokoleń*. I dodawał:

Toteż bardzo dziwię się Frydemu, który w charakterystyce „siódemki” z „Pióra”, mówiąc o braku żarliwości uczuć, o braku retorycznej deklamacji, o nieobecności symbolizmu, o blasku formy, o wolności od rozterki, o rygorze intelektualnym, chce, abyśmy uwierzyli, że to jest mowa o Miłoszu albo Piętaku!⁵⁹

Starost twierdził, że Przyboś, Czechowicz, Zagórski, Miłosz, Rymkiewicz oraz Piętak bynajmniej nie tworzą – jak chciałby Fryde – poezji oczyszczonej z ich własnych kompleksów. Bardziej koncyliacyjny był anonim z „Ate-neum”: ten skłonny był zgodzić się, że „oczyszczenie z kompleksów” charakteryzuje twórczość liryczną Przybosia, Czechowicza i Zagórskiego, ale już nie Miłosza, Rymkiewicza i Piętaka. Trudno tu odmówić sobie prawa do sceptycznej uwagi – polemiści Frydego odpowiadali poniekąd arbitralnością na arbitralność i metodologiczną mglistością na metodologiczną mglistość: tak, jak autor *Dwóch pokoleń* nie ujawniał, na jakiej podstawie uważa „poetów wizyjnych” za „oczyszczonych od kompleksów”

⁵⁹ I. Fik, *Grzech anielstwa*, „Pion”, nr 36, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 259–260).

(jakich właściwie kompleksów?), tak jego oponenti nie argumentowali, dlaczego sądzą, że jest dokładnie na odwrót lub że „oczyszczenie” zostało osiągnięte jedynie przez część wymienionych w *Dwu pokoleniach* twórców.

c) Utopijność programu

Zarzut utopijności programu potraktować można jako podniesienie na wyższy stopień intensywności zarzutu, mówiącego o niezgodności tez z egzemplifikacjami. Nie tylko bowiem – wywodzą niektórzy z polemistów Frydego – wyłożony w *Dwóch pokoleniach* ideał poezji nie jest spełniany przez egzemplarycznych rzekomo poetów, ale też nie jest „spełnialny”. „Poezja czysta”, tak jak ją Fryde zaprojektował – to fantom.

Wyka kwestionuje realność poezji „oczyszczonej” z subiektywnych pierwiastków psychiki piszącego „ja”. Nie da się ustawić szczelnej grodzi między osobowością i dziełem, nie da się całkowicie zdepersonalizować czy odpersonalizować utworu.

Gdy wypędza się wszelkie związki między dziełem a osobowością, gdy się im zaprzecza wbrew oczywistości, związki te jak woda podskórna uciekają gdzie indziej i wymykają się na powierzchnię⁶⁰.

Wątek utopijności projektu Frydego podejmuje także Starost. Kompleks – wywodzi krytyk – jest niemożliwą do uniknięcia, nieusuwalną reakcją ludzkiej psychiki na rzeczywistość rozumianą nader szeroko: jako kontekst polityczny, układ społeczny, ale też własne wyobrażenia i przeświadczenia podmiotu. A skoro tak, to...

⁶⁰ K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

Człowiek bez kompleksów to nie tylko nie jest „człowiek wolny”, ale w ogóle nie może być człowiekiem rzeczywistym (nawet pomyślanym!). Taki „wolny człowiek” ani nie jest możliwy realnie, ani nawet nie może być fikcją orientacyjną (idea, ideałem itp.), gdyż musiałby on nie mieć żadnego stosunku do rzeczywistości w najszerszym znaczeniu (zewnątrznej i wewnętrznej), musiałby znajdować się poza wszelką rzeczywistością, nawet własną, ergo byłby nierzeczywisty, pomyślany jako urodzona wewnętrzna sprzeczność logiczna⁶¹.

Innymi słowy: artysta „wolny od kompleksów”, odseparowujący samego siebie od „czystego dzieła”, które tworzy – nie istnieje i istnieć nie może. Nie ma racji bytu nawet jako fantazmat: wyobrażony, niczemu nie służy, niczego nie pozwala zrozumieć ani wyjaśnić. Jest nie tylko fikcją, ale też – fikcją bezproduktywną i bezużyteczną.

d) Doktrynerstwo, tendencje likwidacyjne

Zarzut kurczowego, fanatycznego trzymania się wykreślonej przez siebie doktryny i potępienia w czambuł tego wszystkiego w nowej poezji, co z nią niezgodne, wysuwa na plan pierwszy Łobodowski, opatrując swój krótki szkic tytułem *Przeciw szkodliwym doktrynerom*. Najistotniejszy był jednak ów zarzut dla Wyki. Przyszły autor *Łowów na kryteria* z troską krytyka-gospodarza literatury przestrzega Frydego (i środowisko „Pióra”) przed tworzeniem projektu zamkniętego, ekskluzywnego i skazanego na jałowość.

Mętność terminologiczna, płytkie nawiązania do modnych aktualnie kierunków filozoficznych, nieumiejętność

⁶¹ M. Starost, *Niebezpieczne tendencje*, „Myśl Polska” 1938, nr 20, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175–176).

poparcia formułowanych tez przekonującymi egzemplifikacjami, budowanie niepraktycznych, abstrakcyjnych konstrukcji teoretycznych, likwidatorski stosunek do zjawisk niemieszczących się w postulowanym paradygmacie – w polemicznym procesie wytoczonym *Dwóm pokoleniom* wszystkie te (bardzo przecież ciężkie) zarzuty wybrzmiały donośnie. Wydaje się jednak, że zarzut najważniejszy, zarzut o największej wadze, polegał na czymś innym jeszcze.

e) Eskapizm

Z perspektywy historycznoliterackiego oddalenia Krzysztof Dybciak tak komentował programotwórczą aktywność krytyka:

Zasadniczym błędem Frydego, powodującym odczytanie zubożające lub wypaczające jego intencje, był błąd strategii perswazyjnej. Wypowiadając projekty programowoliterackie, izolował je niepotrzebnie od treści historiozoficznych, antropologicznych. Oba te plany powinny wspierać się wzajemnie, natomiast pisanie w artykułach interpretujących, a zwłaszcza programowych, wyłącznie o formie, kreacji, poezji czystej itd., sugerowało formalizm udekorowany tomistyczną ornamentyką. Tak więc stanowisko spirytualistycznego formalizmu, podbudowanego religijnie, związanego z personalizmem, odczytywane bywało jako manifest estetycznego formalizmu, oderwanego od powiązań z sytuacją historyczną⁶².

⁶² K. Dybciak, *Personalistyczna krytyka...*, s. 92. W dalszym wywodzie badacz przedstawia własną ocenę tych zarzutów i stwierdza, że były one „niesprawiedliwe, jeśli traktować je jako całościową ocenę programu Frydego”, natomiast „trafnie

Istotnie, polemisi Frydego postawili *Dwu pokoleniom* zarzut ucieczki od rzeczywistości realnej w zastępczą sferę rojeń i fantazmatów.

I tak, Herling-Grudziński konstatuje z rozczarowaniem, że tekst w zamierzeniu będący manifestem, nie jest „bojowy, mocny, bezwzględny”. Chmielowiec wołał: „Ale to jest przecież gest rezygnacji! Posybilizm!” I dopytywał, wchodząc w bezpośrednie starcie z formułą „uprzedzającej refutacji” Frydego: „czy naprawdę «między niebem a ziemią» jest taka przepaść?” Pytanie było retoryczne i pozostawione bez odpowiedzi – można jednak wnioskować, że owa „przepaść między niebem a ziemią” (czyli między poezją „czystej wizji” a społeczno-politycznymi realiami świata współczesnego) w odczuciu polemisty była jednak hiperbolą.

Nieco inaczej rozumował Bieńkowski. Uważna lektura *Listu z oblężonego miasta* pozwala przypuszczać, że jego autor mógłby się chyba zgodzić (jeśli nie co do stylu, to w każdym razie co do sensu) z tymi fragmentami *Dwóch pokoleń*, które wskazywały na rozziw między „państwem współczesnym” a „państwem bożym”. Właśnie jednak dlatego – wywodził Bieńkowski – poezja nie może czy nie powinna „odwracać się od rzeczywistości”, zaś krytyka projektująca żadną miarą nie powinna jej do tego zachęcać: „wypadki zmuszają do zajęcia stanowiska. Trudno trzymać wodę w ustach, gdy się sufit zapada⁶³”. Eskapistyczne tony artykułu Frydego zostają przez Bieńkowskiego wykpione z pasją satyryka. Tryumfalne ogłaszanie „czystej poezji” jako zwycięskiego, dominującego kierunku porównane zostaje do propagan-

rozpoznawały braki argumentacyjne i pewne redukcje, którym poddana została doktryna tomistyczna” (*ibidem*, s. 93).

⁶³ Z. Bieńkowski, *List z oblężonego miasta*, „Nasz Wyrz” 1938, nr 10, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 187).

dowych komunikatów nieudolnego sztabu armii, który odwrót spowodowany militarną klęską przedstawia jako genialny manewr, mający zapewnić strategiczną przewagę nad wrogiem. Fryde w satyrze Bieńkowskiego jawi się jako intelektualista oderwany od rzeczywistości, niezdolny do formułowania żadnej poważnej, pozytywnej propozycji. *Dwa pokolenia* zaś – jako z gruntu fałszywe usprawiedliwienie dla bierności literatury oraz krytyki literackiej, składane w czasach, w których bierność staje się poważną winą.

Najpełniej wątek eskapizmu rozwinięty został przez Wykę. Inaczej niż u Bieńkowskiego, dominuje tu spokojna, daleka od satyrycznej werwy, retoryka uczonego dyskursu. Wyka przemawia głosem czytelnika Brzozowskiego: poezja, jaką postuluje Fryde, byłaby poezją oderwaną od historii, czyli procesu przekształcania się rzeczywistości. Wiersz jako autoteliczny, samozwrotny spektakl języka i wyobraźni stawałby się obiektem ahisterycznym, aspołecznym:

zakaz niepokoju, pragnienie wyzwolenia poezji od zamieszkań duchowych nawet ze stanowiska tego kultu rzeczy poetyckiej jest czymś niedopuszczalnym, bo jest zaprzeczeniem świadectwa mimowolnego i bliższego prawdzie duchowej naszego czasu⁶⁴.

Koniec końców, programowe oderwanie poezji czystej od „ziemi” oraz jej oczyszczenie od możliwych kompleksów piszącego „ja” nazywa Wyka mianem reakcji „panicznej”. *Dwa pokolenia* są więc artykulacją lęku przed światem, przed dziejącą się rzeczywistością. Wyka nie łączy tego spostrzeżenia z żadną konsolacją: nie przekonuje,

⁶⁴ K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–152).

iż lęk ów jest bezpodstawny, przeciwnie – podziela polityczno-społeczny pesymizm Frydego. Optuje jednak za poezją odpowiadającą na wyzwanie epoki. A przynajmniej: podejmującą taką próbę.

2.2. *Contra* Miłosz

Mapa zarzutów postawionych *Kłamstwu dzisiejszej „poezji”* tylko do pewnego stopnia pokrywa się z mapą zarzutów stawianych *Dwóm pokoleniom*. Miłosz był niewątpliwie bardziej precyzyjny pojęciowo, przede wszystkim dlatego, że nie operował patetycznymi metaforami „świetlnymi” („blask formy” etc.). Choć także jego krytycy zwracali uwagę na brak dookreślenia „poezji czystej”, jednoznacznie potępionej z moralno-intelektualnego stanowiska, a przecież niezdefiniowanej i niezilustrowanej żadną wyrazistą egzemplifikacją. Nie od tej strony podważano jednak stanowisko Miłosza najusilniej. W polemice zaistniałej wokół *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* wyróżnić można trzy główne zarzuty.

a) Lekceważenie roli formy poetyckiej

Zarzut, wedle którego Miłosz umniejsza swym artykułem rolę techniki poetyckiej, lekceważąc rangę zagadnień formalnych, pojawił się najszybciej. Otwierając dyskusję na łamach „Orki na Ugorze”, Herling-Grudziński stwierdzał, że polemika ze szkicem Miłosza mogłaby przyjąć formę obszernego i gruntownego studium na temat „ważnych i nurtujących baczniejszych obserwatorów zmian, jakie zachodzą w poezji najnowszej”⁶⁵. Sam jednak zastosował

⁶⁵ G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201).

retoryczny unik i zawężił problemowe pole swego wystąpienia do jednej tylko kwestii: apologii metafory (szerzej: gry figur i tropów w wierszu). Kluczowy dla przebiegu tej apologii był passus następujący:

przez zestawienie pojęć, które w realnym życiu nigdy ze sobą nie sąsiadują efekt irracjonalny, równy temu, jaki otrzymujemy z spokrewniania utworów, stanowiących w świecie trójwymiarowym logiczną antynomię. Powstaje przez to nowy urojony horyzont albo początkowo z lekka zarysowujące się jego perspektywy, których wyrazista konkretyzacja przenosi w zasięg działania, tworów i faktów, będących cechami właściwymi tylko temu, a nie innemu światu irrealnemu – niemającemu poza wyobraźnię poety żadnej innej „logicznej” racji bytu. Tylko ona jest dla tego nowego świata oparciem, jedyną sankcją, legitymacją jego życia. Metafora wynika tylko z zestawienia pojęć. Ze styku tych dalekich pojęć powstaje wizja – fundująca nowy autonomiczny świat poetycki⁶⁶.

I oto – zaskoczenie. Herling-Grudziński, krytyk, który w debacie wokół *Dwóch pokoleń* raczej dystansował się od zajętego w tym artykule stanowiska... teraz przemawia jakby głosem *Dwóch pokoleń*. Apologia metafory wypowiedziana przez młodziutkiego, niespełna dwudziestoletniego publicystę „Orki na Ugorze” brzmi niemal jak echo tez Frydego, zawartych w artykule z „Pióra”. „Nowy urojony horyzont”, „świat irrealny” powołany do istnienia wyobraźnią poety, „wizja fundująca nowy autonomiczny świat poetycki” – czy te Herlingowe formuły jedynie współbrzmiały z formułami Frydego (por. np. „Wyobraźnia poety buduje w nim odrębną, własną rzeczywistość”), czy są ich zamierzonymi (albo odruchowymi) parafrazami?

⁶⁶ *Ibidem*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 209).

Wydaje się to możliwe, zważywszy że młodziutki publicysta „Orki na Ugorze” debiutował i rozwijał się w tak zwanym kręgu Frydego⁶⁷... Mielibyśmy więc do czynienia z dość ciekawym, niewidocznym w pierwszym oglądzie, przepływem idei: teoriopoetycka koncepcja Frydego, odrzucona niemal *en bloc* w opublikowanych reakcjach na *Dwa pokolenia*, znajduje swój pozytywny (choć niejako zakonspirowany) oddźwięk w opublikowanych reakcjach na... artykuł przeciw *Dwóm pokoleniom* wymierzony. Przepływy impulsów w sieci polemik bywają zaskakujące.

Tropem Herlinga podążył Maśliński. Był on gotów przyznać Miłoszowi rację częściową: istotnie zjawiskiem niebezpiecznym jest „mistyka techniki”, a więc podnoszenie kwestii z zakresu poetyki wiersza do rangi spraw pierwszorzędných, fundamentalnych. Ale – wywodził – Miłosz popada w przeciwną skrajność i lekceważy znaczenie formy. Swą apologię metafory Maśliński skonstruował nieco inaczej niż Herling: metaforyzację ujmował mianowicie jako działanie nie tyle kreacyjne, co poznawcze, intelektualne.

Metafora jest „drogą dojścia”, najzupełniej prawidłowym środkiem poznania i wytłumaczenia świata – „od znanego do nieznanego”. Kult metafory nie jest sprawą „gustów” czy „maniery”, tylko uprawą podstawowego (zresztą jednego z najprostszych) narzędzia poznania poetyckiego⁶⁸.

⁶⁷ O bezpośrednim, formującym wpływie Frydego na poglądy literaturoznawcze młodego Herlinga-Grudzińskiego zob. m.in. Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991, s. 11–12. Zob. również wspomnieniowe świadectwo samego autora *Dziennika pisanego nocą*: G. Herling-Grudziński, *Słowo o przyjacielu, w: idem, Żywi i umarli. Szkice literackie*, Lublin [b.d.], s. 27–31.

⁶⁸ J. Maśliński, *Środki, nie tylko cele*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 9, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

Co stwierdziwszy, Maśliński, nie bez złośliwości, dopowiada, że jednakowoż takich właśnie metafor brakuje w poezji Miłosza...

Lekceważenie rangi zagadnień formalnych zarzucił też autorowi *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* Fik. Ten bodaj najostrzejszy, najbardziej radykalny spośród polemistów grzmiał:

Opozycja Miłosza przeciw formie, dyskrekcji, powściągliwości, opanowaniu, selekcji, a agitowanie za „bujną gęstwą uczuć”, jest nie tylko rozgrzeszeniem z wszelkiego nieuczucia, niedojrzałości i mętności, nie tylko wyrazem zupełnej beziły ideowej i marazmu artystycznego, ale świadomym szkodnictwem, tym większym w poezji polskiej, że choruje ona właśnie na fobię przed dyscypliną, odpowiedzialnością, racją i logiką budowy⁶⁹.

I tak Miłosz obsadzony został w roli szkodnika, głoszącego mętne teorie, usprawiedliwiające partactwo i bylejałość poetyckiej roboty

b) Zarzut egotyzmu i psychicznego ekshibicjonizmu

Na inne zagadnienie położył nacisk Jan Aleksander Król, także wpisujący się w twardą opozycję wobec wystąpienia Miłosza. W *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* dostrzegł on mianowicie apologię poezji budowanej wokół *ego* poety, wokół tego, co subiektywne i afektywne. A na taki projekt współczesnej poezji polskiej zgodzić się nie chciał.

Niedwuznacznie wynika stąd, że poezja ma ukazywać twórcę. Forma zaś służyć ma za maskę, którą odcyfrowując czytelnik wraz z krytykiem. Przeżywanie Poezji polega tu

⁶⁹ I. Fik, *Grzech anielstwa...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 257–258).

na poddawczym zachłystywaniu się urokami ludzkiej osobowości artysty. Działanie poety w planie artystycznym redukuje się do emanacji bierności, do jakiegoś somnambulizmu zapisującego siebie, jako zjawisko psychologiczne⁷⁰.

W optyce Króla Miłosz był więc propagatorem poezji neurotycznej, poezji napędzanej wyłącznie przez osobiste, indywidualne lęki, obsesje i kompleksy autora-egotyka. W takim rozpoznaniu umacniały jeszcze krytyka wnioski wyciągnięte z lektury wierszy zebranych w tomie *Trzy zimy*.

Cóż z tego, że poezja Miłosza i wzory poezji, jakie ukazuje, są czymś więcej niż „czystą poezją”, kiedy owo „coś więcej” to trwoga zajęta sobą, opętana sobą, podsycająca siebie, słabość rozbabrana w swej małości⁷¹.

Król, tak samo jak Herling, należał do „kręgu Frydego”. I podobnie jak w pisanym *contra* Miłosz artykule Herlinga, tak i w polemice Króla wyczuwalny jest wpływ autora *Dwóch pokoleń*. Niczym parafraza filipik Frydego przeciw traktowaniu poezji jako formy ekspresji „ja” brzmi ten chociażby *passus*:

Dla poetów własna osobowość winna być nie przedmiotem, ale motorem twórczości. Motor to jednak nigdy nie gotowy i wszystko, co o nim wiemy na podstawie jego wytworów, przed stworzeniem rzeczy obiektywnie cennej naprawdę nie istnieje⁷².

⁷⁰ A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 214–215).

⁷¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 220).

⁷² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217).

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” – twierdził Król – całkowicie rozumia się z tą fundamentalną prawdą, wzywa bowiem do biernego rejestrowania przez poetów własnych, rozchwianych stanów emocjonalnych. Król krytykuje Miłosza z pasją, rzecz nawet można – zwalcza. Jego żarliwe polemiki pod względem temperatury emocjonalnej ustępują bodaj jedynie gniewnym tyradom Fika. „Takich wzorów nie chcemy” – zapewnia, przyjmując niejako rolę rzecznika publicznego interesu poetyckiego. I dodaje:

kto poetom w ich usiłowaniach artystycznych jako cel podsuwa „wyrażanie siebie”, ten im przez to hasło nic nie mówi, albo, jak w interpretacji Miłosza, sprowadza na manowce⁷³.

c) Zarzut snobistycznej autokreacji

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” drażniło swą stylistyką, rozpiętą między poetyką inwektywy („Po co piszesz, bando niedouków”) a zaskakującymi tonami wieszczymi, profetycznymi („Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradniecie tytuł przynależny innym”). Prowokowało z jednej strony wykonywanymi *en masse* operacjami likwidacyjnymi (radykałnej, unieważniającej krytyce poddana została praktycznie cała współczesna poezja), z drugiej zaś wyczuwalną dumą czy pychą autora, który – mimo kilku samoponiżających akcentów – sytuował się ponad krytykowanym środowiskiem („ufność w dar zdzierania zasłon i w umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których moi rówieśnicy przebywają długo”). Spośród polemistów Miłosza bodaj najbardziej „alergicznie” zareagowali na ten specyficzny melanz retoryczny Król oraz

⁷³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217).

Fik. Znamienne, że obaj polemikę ze szkicem Miłosza łączyli z krytycznymi ocenami jego dokonań poetyckich. Komentując *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* i czyniąc dygresyjne wycieczki w stronę wierszy z *Trzech zim*, zarzucali Miłoszowi skłonność do megalomańskich autokreacji, snobowanie się na tragizm i heroizm.

„Dziećmi oglądało pokolenie Miłosza wojnę. Zapewne, ciężkie to przeżycie, ale czy jest jakiegokolwiek życie wolne od cierpień?” – pytał retorycznie Król⁷⁴. I wydawał werdykt: „Smutne dzieciństwo nie zwalnia pokolenia Miłosza od obowiązków dnia dzisiejszego. I nie uprawnia do robienia z siebie kalek, do dawania spektaklów ze swej słabości”⁷⁵. Fik przebił jeszcze stanowisko Króla:

Tragizm obecnego pokolenia jest banalnym mitem. Skądże bowiem tragizm? Tragiczne mogło być pokolenie z roku 1863, ewentualnie z 1905; ale obecne? Wojna? kiedyż przestanie się nią u nas mydlić oczy! Jakież wartości ona zburzyła? Trzy potęgi zaborcze i wiarę w kapitalizm. Zburzyła bariery przesądów, na których usunięcie w innych okolicznościach młodzież zużywa swe najlepsze siły. Zmieniła rzeczywistość, otwierając przed nią najwspanialsze możliwości, powołując nowe zdrowe siły społeczne. Z jakiegokolwiek punktu światopoglądowego popatrzymy na tę młodzież, z socjalistycznego, chłopskiego, narodowego, państwowego, katolickiego – nikt nie widzi przed tą młodzieżą ślepych ulic i mgły⁷⁶.

Trudno powstrzymać się w tym miejscu od komentarza – tragicznie i ironicznie zarazem brzmią te słowa wypowiedziane wszak, przypomnijmy, w roku 1938. Także

⁷⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 218).

⁷⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219).

⁷⁶ I. Fik, *Grzech anielstwa...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253–254).

w kontekście dalszego losu samego Fika, „starszego brata” formacji 1910...

Kłamstwo dzisiejszej „poezji”, czytane przez Fika równolegle czy naprzemiennie z wcześniejszym o kilka miesięcy esejem Miłosza *Zejdźcie na ziemię*, jawi się jako jeden wielki akt bufonady, tandetnej megalomanii, irytującego snobizmu. Miłosz w tej polemicznej projekcji jest histrionem, odgrywającym spektakl cierpień, niepokojów i dążeń, które – tak naprawdę – nie są jego własnym, osobistym, głębokim doświadczeniem. Co prawda, z niektórymi opiniami zawartymi w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* Fik mógł się – jak zaznaczał – zgodzić. Ale tylko i wyłącznie jako z pewnymi ogólnymi, uniwersalnymi przeświadczeniami. Wypowiedziane przez Miłosza przeświadczenia te – zasadniczo słuszne – natychmiast stawały się fałszywe, nacechowane nieusuwalną hipokryzją. Domagać się poezji wyrażającej istotne treści, poezji podejmującej wyzwanie współczesności, poezji pomocnej człowiekowi w jego zmaganiach ze światem mogłyby poeta posiadający skryzalizowaną wizję rzeczywistości, faktyczny program, nieudawany rys ideowy. A więc, na przykład, „ortodoksyjny katolik” czy „socjalista”. Ale nie Miłosz, zdaniem Fika – politycznie, społecznie i światopoglądowo indyferentny.

Ma prawo krzyczeć głośno Czuchnowski czy Zegadłowicz, bo się ich konfiskuje, jednego za nieprawomyślność, drugiego za pornografię; ale nie ma tego prawa Miłosz, któremu nikt nie broni wyrażać siebie, a którego drażni zbytnia troska innych poetów o budowę oryginalnego – wyrażania się⁷⁷.

⁷⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 257).

Konkluzja bezlitośnie krytycznego szkicu Fika jest po-
niekąd zaskakująca. Zdemaskowawszy pozorną działalność
autora *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*, Fik powiada bowiem:

„Profetyzm anielski” Miłosza jest zjawiskiem szkodliwym,
jako przykład panoszenia się mody na niedojrzałość i non-
szalanctwo, jako symptom obumierania w sztuce wysiłku
i ambicji twórczych, jako pasożytność na demagogicz-
nych hasłach głębi, wyczekiwania na cudzy i natchnienia,
odrywania się od ziemi⁷⁸.

W ten sposób Miłosz, występujący wszak przeciwko
„poezji czystej”, sytuujący się w dyskusji z roku 1938 na
antypodach programu głoszonego przez Frydego, zostaje
oskarżony dokładnie o to samo, o co oskarżano Frydego.
A więc o estetyzujący, pseudometafizyczny, jałowy eska-
pizm.

Polemiki miewają swoje paradoksy, swoje zapętlenia...

3. Miłosz i Fryde – refutacje

Pozostaje nam jeszcze omówić trzeci poziom polemiki –
czyli reakcje i dopowiedzenia Ludwika Frydego oraz
Czesława Miłosza na krytykę wystosowaną pod adre-
sem ich wystąpień. Zacząć tu wypada od podstawowego
stwierdzenia: Fryde i Miłosz przyjęli dwie różne strategie
refutacyjne. Fryde nie odniósł się do zaistniałego sporu
w sposób bezpośredni, nie napisał apologii *Dwóch po-
koleń*. Wybrał rozwiązanie inne: ogłosił kolejny szkic,
formalnie nieodnoszący się do manifestu z „Pióra”, po-
dejmujący wszakże jego temat i podtrzymujący jego tezy
w nieco zmienionej stylistyce. Inaczej postąpił Miłosz.

⁷⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 260).

Na łamach „Orki na Ugorze”, w polemicznym cyklu rozpoczętym przez publikację *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*, ogłosił artykuł będący formalną odpowiedzią na zarzuty oponentów.

3.1. Refutacja Frydego

Odmiany „poezji czystej” – taki tytuł nadał Fryde nowemu artykułowi, ogłoszonemu w roku 1939 na łamach „Pionu” i będącemu zaktualizowaną wersją *Dwu pokoleń*. Co się zmieniło? Przede wszystkim – pojęciowa rama wywodu. Fryde zrezygnował z posługiwania się konceptem „pokolenia”, być może dlatego, że – w międzyczasie – rozwinął już tę kategorię jako narzędzie opisu historyczno- i krytycznoliterackiego w osobnym, obszernym studium o bardziej socjologicznym zakroju⁷⁹. Poezja kreacyjna została zatem przedstawiona nie jako zdobycz nowej, wstępującej generacji, lecz jako trzecia, ostatnia faza w historii przemian „poezji czystej”. Po poezji symbolistycznej (z emblematycznymi twórcami w osobach Valéry’ego, Micińskiego oraz Leśmiana), której ambicją miała być kontemplacja tajemniczych, niewysłowionych głębin bytu, po poezji nadrealistycznej, która miała być ekspresją najgłębszych, ukrytych treści „ja”, „poezja czysta” w swej „najnowszej odmianie” konkretyzuje się – powiadał niestrudzony apologeta kreacjonizmu – jako przejaw „postawy kreacyjnej”.

Już jednak opis owej „trzeciej odmiany” pokrywa się w znacznej mierze z opisem „nowego stylu poetyckiego”, znanym z *Dwu pokoleń*. Z łatwością odnajdziemy tu katalog tych samych konceptów. A więc: „poezja kreacyjna” nie ma odzwierciedlać, przedstawiać, nie ma też wyrażać.

⁷⁹ Por. L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie* (1938), w: *Wybór pism krytycznych...*, s. 213–225.

Ma służyć temu, by materia języka osiągała w niej piękną formę. Znów zatem w centrum postawione zostało pojęcie piękna:

Nie o kontemplację ech z zaświata tu idzie ani nie o odkrywanie głębin psychicznych; idzie o tworzenie, o „postaciowanie”, w znaczeniu zbliżającym się do znaczenia norwidowskiego, o kształtowanie form pięknych⁸⁰.

Najwyraźniej więc Frydego nie zniechęciła, chociażby, ironia Starosta, który bardzo podobnie przecież brzmiące zdanie z *Dwóch uwag* – „Rola artysty jest kreowanie rzeczy pięknych” – opatrywał złośliwym „Uwaga, uwaga!”, widząc w tak sformułowanej deklaracji najoczywistszy banał.

Niczym repetycja z *Dwóch pokoleń* brzmi także dalszy passus, mówiący o tym, że najnowsza odmiana poezji czystej opiera się na wizjonerstwie, jest sztuką kreowania niezwykle obrazów o poluzowanej referencji. Przypomnijmy raz jeszcze jedno z kluczowych twierdzeń *Dwóch pokoleń*:

Dopiero nowy, tworzący się styl poetycki likwiduje symbolizm. Wyobraźnia poety buduje w nim odrębną, własną rzeczywistość; mowa przemieniona nadaje nowy walor znaczeniowy i uczuciowy słowom, zdaniom, myślom. Wszystko może stać się jej tworzywem: uczucia, myśli, pejzaż, świat kultury – i wszelkie tworzywo w dziele poety staje się elementem gry wyobraźni⁸¹.

I usłyszymy na tym tle passus z *Odmian „poezji czystej”*:

⁸⁰ L. Fryde, *Odmiany „poezji czystej”*, „Pion” 1939, nr 6, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–288).

⁸¹ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

W tej odmianie liryki emocja cofa się do roli czynnika wstępnego, towarzyszącego; plan pierwszy zajmuje treść obiektywna sugerowanych przez język, niematerialnych znaczeń: wizjonerstwo. I w przeciwieństwie do wizyjności ekspresjonistycznej wyobrażenie nie stanowi tu symbolu wzruszenia, lecz odrywa się od wzruszeń, tworząc autonomiczną rzeczywistość poetycką⁸².

To niemal ten sam prywatny (choć mocno zadłużony u Czechowicza!) słownik terminów literackich. I niemal identyczny tok myślenia. Poezja konstruuje – poprzez obrazy, grę tropów i figur – rzeczywistość, która nie musi być ani odzwierciedleniem, ani nawet czytelnym przetworzeniem rzeczywistości pozapoetyckiej, intersubiektywnej. Fryde w *Odmianach „poezji czystej”* zrezygnował z neoscholastycznej aparatury pojęciowej, z odniesień do Maritaina (czyżby pod wpływem tych polemistów, którzy zarzucali mu faktyczne rozminięcie z tezami neotomisty?), podtrzymał jednak zasadniczy ton, ton apologii poezji, która otrzymała dyspensę od zobowiązań mimetycznych i ekspresyjnych i która jest spektaklem wyobraźni.

W stosunku do *Dwóch pokoleń* lekkie przesunięciu akcentów poddana została puenta. Ostatni akapit *Odmian „poezji czystej”* zaczyna się zdaniem:

Głównym zarzutem stawianym przez epigonów nowemu ideałowi poezji jest jego rzekoma hermetyczność i czczość, brak związku z rzeczywistością⁸³.

Brzmi to – znów – niczym echo zdania z *Dwu pokoleń*:

⁸² L. Fryde, *Odmiany „poezji czystej”* ..., s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288).

⁸³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288).

To prawda, młoda poezja w trosce o czystość ograniczyła tworzywo; najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych⁸⁴.

Tyle że w *Dwu pokoleniach* po takim stwierdzeniu następowało oświadczenie: „Ale to nie jej wina”, później zaś padały stwierdzenia, że poezja kreatywna, „odrywająca się od ziemi” rzuca w ten sposób wyzwanie złemu światu. W *Odmianach* „*poezji czystej*”, tymczasem, odpowiedź na możliwy zarzut „braku związku z rzeczywistością” jest inna:

nowa „*poezja czysta*” nie chce być wcale „czystą” od treści, problematyki, idei. Niechęć do pornografii lirycznej, do trywialności, nie wymaga wcale takich poświęceń. Przypomnijmy *Dom świętego Kazimierza* Czechowicza, w którego migawkowych wizjach urasta widomie i plastycznie cała wielkość duchowa genialnego samotnika paryskiego. Ten poemat sam jeden stanowi dostateczną przeciwwagę nieuzasadnionych zarzutów. Prawdziwie, od *Fortepianu Chopina* nie było w poezji polskiej równie pięknego i porywającego utworu na cześć wielkiego artysty i jego trudu⁸⁵.

Jeśli więc w finale *Dwóch pokoleń* Fryde bronił prawa poezji do „oderwania od ziemi”, to w finale późniejszych o rok *Odmian* „*poezji czystej*” był nieco mniej radykalny, bardziej skłonny do osłabiania autotelicznych wątków swego programu. Wołał przekonywać, że tworzona przez wyobraźnię poety „autonomiczna rzeczywistość poetycka” nie musi oznaczać całkowitego „oderwania od ziemi”. Czy była to koncesja na rzecz oponentów, zarzucających

⁸⁴ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

⁸⁵ L. Fryde, *Odmiany „poezji czystej”...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288–289).

Frydemu programowy eskapizm, ideowy, etyczny indyferentyzm? Być może. Niewykluczone także, że powołanie się na przykład *Fortepianu Chopina* jako utworu reprezentującego „poezję czystą”, a równocześnie niewyzwolonego od „treści” oraz „problematyki”, było wyjściem naprzeciw uwadze Wyki, który – komentując *Dwa pokolenia* – wziął, jak pamiętamy, za przykład inny wiersz Czechowicza, *Żal*, i podkreślał, że ten wizyjny utwór jest równocześnie utworem pełnym deszyfrowalnych znaczeń.

Jeśli więc uznamy *Odmiany „poezji czystej”* za odpowiedź udzieloną przez Frydego polemistom, będziemy mogli stwierdzić, że replika polegała zasadniczo na powtórzeniu zanegowanych tez i haseł – z lekką, niewielką w stosunku do stopnia polemicznej negacji, korekturą⁸⁶.

3.2. Refutacja Miłosa

Obrona rzeczy nieuznanych – pod takim tytułem na łamach „Orki na Ugorze” ogłosił Miłosz odpowiedź na krytykę *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*. Pierwsze zdanie zapowiadało nastawienie dialogiczne, nawet – pojednawcze.

Dyskusja, jaka wywiązała się ostatnio na temat niedostatków współczesnej poezji, była mocno chaotyczna, za co w dużej mierze ponosi winę gwałtowny ton moich wypo-

⁸⁶ Swój projekt poezji autonomicznej Fryde kontynuował także we wstępie do opublikowanej w roku 1939 *Antologii współczesnej poezji polskiej 1918–1938*, opracowanej wspólnie z Antonim Andrzejewskim. Ewolucję poezji polskiej okresu powojennego opisywał wówczas jako przejście od „stylu naturalistycznego, nazywającego po imieniu rzeczy tego świata”, do poezji, jak to ujmował, „spirytualistycznej”, którą charakteryzować miała „wizyjność przeciwstawiająca światu materialnemu sztukę jako kreację duchową” (zob. *Antologia...*, s. 6).

wiedzi, niepozwalający przeciwnikom na rozważenie argumentów bez gniewu⁸⁷.

Istotnie, Miłosz w nowym wystąpieniu całkowicie zmienia strategię komunikacyjną. Nie ma tu już śladu po retoryce inwektyw, znikają eksklamacje, jaskrawe sądy. Miłosz zupełnie inaczej ustawia głos: będzie teraz przemawiał jak stateczny teoretyk poezji. Zarazem jednak – lektura kolejnych zdań i akapitów szybko pozwala się zorientować, że zmiana tonu nie wiąże się ze zmianą zajmowanego stanowiska. Jedyne, co Miłosz decyduje się odwołać, uznać za swój błąd – to właśnie styl wypowiedzi. W kwestiach merytorycznych nie ma tu właściwie żadnych ustępstw – można powiedzieć, że autor *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* okazuje się jeszcze mniej skłonny do modyfikowania wypowiedzianych sądów pod wpływem zewnętrznej krytyki niż autor *Dwóch pokoleń*.

Rzecz ciekawa: Miłosz uznaje za stosowne odpowiedzieć personalnie i bezpośrednio jednemu tylko ze swych oponentów – J.A. Królowi. Dlaczego tylko jemu? Zapewne dlatego, że to w jego polemice dostrzegł najważniejszy atak. Najważniejszy, to znaczy ten, którego odparcie pozwalało uwypuklić to, co dla Miłosza było wówczas, w całym sporze, najważniejsze: kwestię związku osobowości artysty z dziełem.

Miłosz odpiera nade wszystko zarzut, wedle którego wyrażanie psychicznych treści jednostki ma charakter mechaniczny, bierny: dzieło stawałoby się wówczas stenogramem, pisarz – stenografem.

⁸⁷ C. Miłosz, *Obrona rzeczy nieuznanych*, „Kurier Poranny” 1938, nr 279 („Apel. Dodatek artystyczno-literacki poświęcony twórczości nowego pokolenia” nr 46), s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 291).

mówiąc o wypowiedaniu siebie, nie miałem na myśli relacji z dziejącymi się właśnie przebiegów psychicznych, jakiegoś biernego notowania przez artystę jego „odmętów”. Przeciwnie, chodziło mi o „wyrażanie siebie” jako tworu już zobiiektywizowanego, zbudowanego, czyli o ukazywanie przez artystę świata swoich pojęć, swoich wartości, jednak z przedstawieniem ich genezy⁸⁸.

To bardzo dla Miłosza istotne zastrzeżenie: wzywanie do „wyrażania siebie” nie ma ani oznaczać *écriture automatique*, ani totalnej introspekcji, ani skrajnego egotyzmu, ani afektacji. Miłosz jeszcze raz – tylko spokojniej – mówi to, co powiedział już w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”*. Że mianowicie dzieło sztuki literackiej winno płynąć z wnętrza ludzkiego doświadczenia – i z niego czerpać mądrość.

prawdziwe piękno jest niemożliwe do pomyślenia bez mądrości zdobytej przez artystę nie tylko w chwilach, gdy jest artystą, ale gdy jest człowiekiem, to jest że sztuka winna wypowiadać jego wiarę czy jego zwątpienie, że winna obnażać jego system wartości⁸⁹

Artykuł *Obrona rzeczy nieuznanych* ma jeszcze jedną właściwość, jeszcze jeden aspekt, który koniecznie należy w tej rozprawie naświetlić. Przyjrzyjmy się mianowicie takim oto passusom z tegoż artykułu.

kto wie, czy publiczność, mało skłonna do interesowania się poezją, nie ma racji. Nie jest ona pozbawiona zdrowego rozsądku i **mądre nawet dowodzenia o nowym stylu** nie

⁸⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297).

⁸⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 293).

zdołają jej przekonać tam, gdzie znajduje tylko czczość, jak się to zdarza obecnie zbyt często z poezją⁹⁰.

„Niektórzy z najwrażliwszych artystów naszych czasów – pisze Huxley – odrzucili nie tylko realizm zewnętrzny (za co możemy im być chyba wdzięczni), ale nawet to, co nazywałbym realizmem wewnętrznym; [...] ograniczają się do eksploatacji drobnej tylko części istnienia”.

Jakiej? Ano tej przeważnie, która pozwala w pełni wydobyc **dziwnie pojmowany „splendor formy”** – a więc do świata skojarzeń obrazów zaczerpniętych przy pomocy pięciu zmysłów, do świata wyobraźni, zdolnej tworzyć ciągle nowe i niepowtarzalne kombinacje. [...]

Pretensje każdej nowej grupy literackiej do znalezienia jedynie właściwej recepty na poezję, popierane teoriami (**ostatnio czerpanymi z przystrzyganego Maritaina**), świadczą wyraźnie, że poeci za naczelne swoje przykazanie uznają **„blask formy”**, ale **blask formy**, zaczynającej się od nich samych⁹¹.

Tu nie może już być przypadku – Miłosz ewidentnie czyni aluzje do, niewymienianego z nazwiska, Fryderyka i do, nieprzywoływanych z tytułu, *Dwóch pokoleń*. „Nowy styl” – to przecież jeden ze śródtytułów *Dwóch pokoleń* i termin użyty tam dla określenia poezji kreatywnej, „czystej”, poezji wyobraźni. „Splendor formy” oraz „blask formy” to zaś najbardziej eksponowane i eksploatowane pojęcia artykułu z „Pióra”. I jeszcze – dla rozwiania wszelkich wątpliwości – Miłosz zaznacza, że pojęcia te pochodzą z estetyki Maritaina. *Dwa pokolenia* ukazały się, przypomnijmy, w numerze „Pióra” datowanym na czerwiec–lipiec 1938, *Obrona rzeczy nieuznanych* w numerze

⁹⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 292) (wyróż. – M.A.).

⁹¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 293–295) (wyróż. – M.A.).

„Kuriera Porannego” z października tego samego roku – odstęp czasowy na tyle już znaczny, by wykluczyć wszelkie wątpliwości natury technicznej. Można zatem powiedzieć: jeśli nawet pisząc *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* Miłosz nie znał jeszcze *Dwóch pokoleń*, to pisząc obronę *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* – znał je już z pewnością. I bez wątpienia zobaczył wówczas z całą ostrością, że manifest Frydego stoi w ideowym konflikcie z jego własnym manifestem.

Inaczej mówiąc: *Obrona rzeczy nieuznanych* ma status podwójny: jest domknięciem sporu o *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, a zarazem – ostatnim komentarzem do *Dwóch pokoleń*.

4. Kłaczę, sieć – i ciągi dalsze

Wszystko, co dotąd zostało powiedziane, pozwala, jak sądzę, zobaczyć w pełnej już ostrości, że dwie polemiki z lat 1938–1939 – ta tocząca się wokół manifestu Frydego i ta tocząca się wokół manifestu Miłosza – wzajemnie się przecinają, stymulują, oddziałują na siebie. Można je widzieć jako zbiory elementów o części wspólnej, jako połączone układy czy wreszcie – jako jedną właściwie sieć przepływu idei, system połączeń, w którym cyrkulują koncepty i kontrkoncepty.

Polemika rozpoczęta i – w znacznej mierze – przeprowadzona w roku 1938, dokończona w roku następnym, miała charakter projektujący: jej uczestnicy spierali się nie tylko o najbliższą przeszłość oraz aktualny stan poezji, lecz także (przynajmniej niektórzy z nich) o to, jak polska poezja wyglądać winna w przyszłości. Przyszłość jednak – jak zwykle – wypowiedziała się sama za siebie, z sobie właściwą bezceremonialnością. Kilka miesięcy po opublikowaniu chronologicznie ostatniego z omawianych w tej pracy tekstów – *Odmian „poezji czystej”* – formacja

kulturalna, w której toczył się ów spór o „poezję czystą”, nieodwołalnie się domknęła, a teksty takie jak *Dwa pokolenia*, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, *Grzech anielstwa czy List z obłązonego miasta* stały się – zapożyczam tu metaforę Jana Błońskiego – tekstami z Atlantydy⁹².

Nie wszystkim dysputantom dane było przeżyć lata wojny. Ludwik Fryde oraz Ignacy Fik zostali zamordowani przez niemiecki aparat represji w roku 1942; pierwszy – ze względu na swe żydowskie pochodzenie, drugi – ze względu na swą działalność w lewicowym podziemiu. Dla pozostałych uczestników sporu los okazał się łaskawszy, pozwalając im przetrwać różne, nierzadko ekstremalne, doświadczenia wojenne i okupacyjne: walkę frontową oraz partyzancką, pracę konspiracyjną, zsyłkę do łagrów, potajemne przekraczanie granic, ucieczkę z obozów internowania, udział w powstaniu warszawskim, emigracyjną tułaczkę. Po roku 1945 nie wszyscy spośród ocalonych byli nadal zainteresowani tematem niegdysiejszego sporu. Gustaw Herling-Grudziński myślał już teraz o innych problemach niż funkcja metafory i „poezji czystej”; jeśli wracał do czasu swych krytycznoliterackich juveniliów, do czasu kruszenia kopii o *finis operis* oraz *finis operantis* – to na zasadzie elegijnego wspomnienia⁹³. Wydaje się, że spośród uczestników dyskusji z lat 1938–1939 jeden najmocniej,

⁹² Por. J. Błoński, *Książka z Atlantydy*, w: *Miłosz jak świat...*, s. 155: „Powiedzmy więc, że to książka z Atlantydy. Z takiego literackiego kontynentu, który może zaistniał, ale mało kto go pamięta czy rozumie” (Błoński odnosił tę metaforę do *Legend nowoczesności*, tomu esejów Czesława Miłosza z okresu okupacji).

⁹³ Zob. G. Herling-Grudziński, *Słowo o przyjacielu...* Szerzej o odniesieniach do postaci Frydego oraz krytycznych dyskusji lat 30. w dojrzałej, powojennej eseistyce Herlinga pisze Andrzej Karcz w książce *Refleksja nad literaturą w polskim piśmiennictwie emigracyjnym*. Tymon Terlecki, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Warszawa 2017, s. 235–245.

najwyraźniej kontynuował i rozwijał zajęte wówczas stanowisko. Był to Czesław Miłosz. Kiedy czyta się *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* na tle późniejszych wypowiedzi metaliterackich autora *Ocalenia*, *Miasta bez imienia* i *Hymnu o Perle*, zauważalna jest – przy wszystkich odmianach stylu – pewna zasadnicza ciągłość czy powtarzalność.

Sprzeciw wobec poezji autotelicznej i autotematycznej, zamykającej się – tak Miłosz uważał – na realność świata oraz ludzkiego doświadczenia, powróci w eseistyce noblisty na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. W szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* (1990)⁹⁴ oskarżenie pod adresem liryki autotelicznej, autoreferencyjnej, znane już z *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*, znajduje nową artykulację. Niewykluczone, więcej nawet: wysoce prawdopodobne, że zamieszczając w szkicu z roku 1990 taki oto passus...

Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czystej” (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami)⁹⁵

...Miłosz pamiętał i myślał m.in. o swoim zaangażowaniu w spór toczony na łamach prasy młodoliterackiej pół wieku wcześniej, w roku 1938. Rozwinięcia w powojennej eseistyce Miłosza doczekał się także inny postulat *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* oraz *Obrony rzeczy nieuznanych* – ten mianowicie, że w wartościowej poezji autorskie „ja” powinno się wyrażać i uobecniać, jednak nie wprost, lecz za pomocą masek, przesłan, figur i transpozycji. Do tej myśli Miłosz wróci zaraz po wojnie, w jednym ze swych

⁹⁴ C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21, s. 1, 4–5; przedruk w: *idem, Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 94–107.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 98.

najważniejszych szkiców metapoetyckich, jakim niewątpliwie okazał się *List półprywatny o poezji* (1946)⁹⁶. Za partnera w dyskusji miał wówczas Miłosz innego dysputanta z datowanego na rok 1938 sporu o poezję czystą – Kazimierza Wykę⁹⁷. Dysponował też przykładem z własnej twórczości, na jaki w 1938 roku powołać się, jeszcze, nie mógł – czyli okupacyjnymi *Głosami biednych ludzi*.

Warto zauważyć – o ile konsekwentny sprzeciw Miłosza wobec poezji „autotelicznej”, „hermetycznej”, „poezji dla poetów” sprawiał, że twórca ten pod koniec XX wieku coraz częściej rozmijał się z najbardziej aktualnymi paradygmatami myślenia (czy, jak kto woli, najbardziej modnymi słownikami krytycznymi) i bywał postrzegany jako twórca anachroniczny⁹⁸, o tyle formułowany przez niego w toku dyskusji z roku 1938 projekt krytyki badającej nieoczywiste związki między autorem a dziełem czyni zeń raczej sygnalistę mających dopiero nadejść przemian humanistycznego dyskursu.

⁹⁶ Zob. C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, w: *idem, Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 104–119.

⁹⁷ Por. K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, „Twórczość” 1946, nr 10, s. 135–147 (przedruk m.in. w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 15–41).

⁹⁸ Por. A. Sosnowski, „Apel poległych” (*o poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*), „Kresy” 1993, nr 16 (przedruk w: *idem, „Najrzykowniej”*, Wrocław 2007, s. 17–29). Szerzej na temat rozmijania się Miłosza i intelektualnych oraz estetycznych preferencji ponowoczesności piszą m.in. J. Momro, *Miłosz. Wyobrażenia anachroniczne* oraz D. Kozicka, *Dlaczego „nie”? Strategie odrzucania Miłosza po roku 1989* (w: *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011, s. 22–37, 195–214), D. Kozicka, *Poezja w kłinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 26.

I dużo roboty będzie miała krytyka, gdy minie moda tego wstydliwego minimalizmu. Wzbogacona wiedzą o krętych i okólnych drogach, jakimi wędruje przebudzający się w duchu artysty poemat, nie lekceważąc już danych fizjologii i psychologii – powróci na zaniedbane pozycje⁹⁹.

Wstydliwym minimalizmem nazwany tu został formalizm – szkoła badań literackich, która dwadzieścia lat przed publikacją szkicu Miłosza rozwijała się dynamicznie w Moskwie i Petersburgu i o którą spierano się w Polsce pod koniec lat 30.¹⁰⁰ Ten antyformalistyczny passus z opublikowanego w roku 1938 *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* uznać można za *sui generis* profetyczny. Swe potwierdzenie znalazł wówczas, gdy na dobre nastąpiła epoka literaturoznawstwa postrukturalistycznego: czas „przyjacielskiego powrotu autora” i kariery takich kategorii, jak „podmiot sylleptyczny”, „tropy ja” czy „pakt autobiograficzny”...

A zatem: jakie jest miejsce dyskusji narosłej wokół *Dwóch pokoleń* Ludwika Frydego oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* Czesława Miłosza w historii polskiej dwudziestowiecznej polemiki literackiej? Niewybitne – to z całą pewnością. Nie sądzę, aby dyskusję tę można było na dłuższą metę i owocnie potraktować jako różnicujące powtórzenie jakiegoś wcześniejszego, odbytego już sporu czy też jako prototyp czy prefigurację któregoś ze sporów późniejszych (tak, jak, dla przykładu, zainicjowany przez sławne

⁹⁹ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123–124).

¹⁰⁰ Zob. na ten temat: D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 206–220; H. Markiewicz, *Recepcja formalizmu rosyjskiego w Polsce*, w: *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986, s. 491–508; A. Okopień, J. Sławiński, *O Franciszku Siedleckim i „polskim formalizmie”*, „Twórczość” 1960, nr 10.

wystąpienie Karola Irzykowskiego „spór o niezrozumiałstwo” z lat 20. i 30. ubiegłego wieku rozpatrywać można jako swoistą antycypację sporów o hermetyczność poezji w latach 90.)¹⁰¹. Zbyt jest na to „amorficzna”, za mało wyrazista, za słabo pamiętana. Śledząc jej przebieg, można jednak – co wyżej pokazywałem – wyodrębnić motywy, słowa klucze, wyobrażenia czy idee, które powracają (zawsze w przekształceniu) w późniejszych dyskursach. Dorzucmy jeszcze jeden przykład.

Podniesione przez Frydego w roku 1938 hasło poezji skupionej wokół „obrazu o fantastycznym blasku” znajduje nieoczywiste powtórzenie w projekcie poezji wizyjnej, który równo dwadzieścia lat później sformułował Jerzy Kwiatkowski. Mowa tu o głośnym artykule-manifeście krakowskiego krytyka pt. *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, opublikowanym na łamach „Życia Literackiego”, a wzywającym do odrzucenia „ascezy wyobraźni” i wyboru „liryki wielkiej przygody”, liryki będącej „karnawałem wyobraźni”¹⁰². Kwiatkowski tasował podobną co Fryde talię terminologicznych kart: operował pojęciami „wyobraźni”, „piękna”, „czystości” oraz wyrażeniami związanymi ze światłością, blaskiem, błyszczeniem. Ale podobieństwo nie ogranicza się do leksyki i frazeologii: oba manifesty niewątpliwie krążą wokół ideału wyobraźni poetyckiej jako siły światotwórczej, zdolnej do wytwarzania rzeczywistości autonomicznej wobec rzeczywistości pozatekstowej. Autonomicznej, to znaczy – nie będącej jej prostą

¹⁰¹ Por. S. Panek, *Spór o „niezrozumiałstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018.

¹⁰² J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, w: A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą, Poznań 2013, s. 90.

reduplikacją, odbiciem, powieleniem. Prócz zbliżonych akcentów antymimetycznych i antyreferencjalnych manifesty te łączy też odwoływanie do problematyki pokoleniowej. Obaj programotwórcy przyszłe (i bliskie) zwycięstwo projektowanej przez siebie tendencji poetyckiej wiążą z rozwojem twórców najmłodszego, niedawno debiutującego pokolenia, obaj zresztą się do niego, mniej lub bardziej ściśle, zaliczają (Fryde, rocznik 1912 – rówieśnik Miłosa czy Zagórskiego, Kwiatkowski, rocznik 1927 – starszy o ledwie kilka lat od najważniejszych październikowych debiutantów, jak Harasymowicz czy Grochowiak). Wreszcie, oba manifesty łączą wiarę w moc i słuszność nowego, wyobraźniowego stylu z historiozoficznym pesymizmem: Kwiatkowski pisze o „niepokoju”, „czasach grozy”¹⁰³, przywołuje zimnowojenny fantom atomowego grzyba, Fryde, dwadzieścia lat wcześniej, pisze o ponurym „państwie współczesnym”, coraz bardziej oddalającym się od *civitas dei*. Paralełę można poprowadzić dalej jeszcze – i zauważyć, że mapa negatywnych reakcji na manifest Frydego z roku 1938 pokrywa się, do pewnego stopnia, z mapą negatywnych reakcji na manifest Kwiatkowskiego z roku 1958. Oponenti *Wizji przeciw równaniu* (m.in. Włodzimierz Maciąg, Bohdan Drozdowski, Michał Głowiński), podobnie jak oponenti *Dwu pokoleń*, formułowali zarzut mieszania pojęć, nieadekwatności tez wobec egzemplifikacji, a przede wszystkim – zarzut eskapizmu. Poezja, którą Kwiatkowski chwali, której oczekuje, uchyla się od zobowiązań moralnych czy intelektualnych – tak brzmiało to zastrzeżenie, jakże podobne do obiekcji zgłaszanych dwadzieścia lat wcześniej przez polemistów Frydego¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 90.

¹⁰⁴ Por. W. Maciąg, *Kwiatkowskiego próba terapii*; B. Drozdowski, *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*;

Oczywiście, w samą istotę powtórzenia wpisana jest nieuchronność różnicy, mówiąc więc o „antycypacyjnym” i „powtórzeniowym” związku między *Dwoma pokoleniami* i *Wizją przeciw równaniu*, mówimy też nieuchronnie o tym, co teksty te oddala. Odnotujmy zatem: Fryde odnosił się sceptycznie do poezji nastawionej na wyrażanie indywidualnych przeżyć poety, Kwiatkowski poezję taką – postulował; Kwiatkowski budował swój projekt w kontrze do awangardy krakowskiej i, zwłaszcza, do Przybosia, w którym rozpoznawał patrona i prawodawcę poezji intelektualnego rygoru, cierpiącej na deficyt wizyjności, Fryde awangardę uważał za formację wciąż otwartą i twórczą, Przybosia zaś wielbił jako poetę śmiałej i lotnej wyobraźni. Kwiatkowski nie wprowadzał neotomistycznej, maritainowskiej ramy pojęciowej, przebierał za to „poetów-wyobraźniowców” w kostium młodych romantyków, walczących z klasykami (od czego jak najdalszy był znów Fryde etc.).

Koniec końców, „seminaryjna dłubanina”, jaką niniejsza rozprawa była, może się „dodłubać” do takiej oto puenty. Spór, który latem i jesienią 1938 roku rozgorzał wokół *Dwóch pokoleń* Ludwika Frydego oraz *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* Czesława Miłosza, spór, który zaangażował (w mniejszym lub większym stopniu) kilkunastu polemistów (przeważnie młodych), miał charakter – nie całkiem, lecz w dużej mierze – werbalny, nominalistyczny. Polegał na przerzucaniu się hasłami, pojęciami, fiszkami terminologicznymi, takimi jak „poezja czysta”, „wyobraźnia”,

M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, w: A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”...*, s. 97–101, 107–116, 117–129.

„autonomiczność”, „problematyka”, „forma”, „formalizm”, „osobowość”. Trzeźwa ocena nie powinna jednak blokować innego spostrzeżenia: spór ten ma swoje (skromne) miejsce w historii polskiego modernizmu. Napędzała go nie tylko – choć, oczywiście, również – energia środowiskowych sympatii i animozji, walk w „polu życia literackiego”, konkurencji między redakcjami i frakcjami, wreszcie energia relacji interpersonalnych, owa „drażliwość rodu wieszczów”, żartobliwie przywołana przez jednego z dyskutantów¹⁰⁵). Polemikę przedstawianą w niniejszej książce ożywiła – na „chwile”, na kilka miesięcy – wewnętrzna energia dwudziestowiecznego modernizmu, energia właściwych mu napięć i opozycji. Frydego fantazje na temat poezji niereferencjalnej i niemimetycznej, połączone od razu z retoryką usprawiedliwiania i osłabiania stanowczości wypowiedianych sądów, Miłosza gniewne tyrady wobec „poezji czystej”, rozmiłowanej jedynie w samej sobie, zrywającej związki z rzeczywistością pozapoetycką i z osobowością twórcy, Fika kpiny z owej tyrady, uznawanie jej za samosprzeczną, skłamaną, robioną na pokaz... Te i podobne gesty znakomicie wpisują się w kreślony ongiś przez Ryszarda Nycza sugestywny obraz dwudziestowiecznego modernizmu jako formacji ufundowanej właśnie na „napięciach”, „opozycjach”, „konfliktach” czy „rywalizacjach” – już to między „postawą klerkowską i zaangażowaną”, to znów między ideałem „osobistej ekspresji i kultu autentycznego, bezpośredniego wyrazu” a postulatem „bezosobowości artystycznej formy”¹⁰⁶.

Jeszcze inaczej, najkrócej: przedstawiona w tej książce polemika z roku 1938 jest jedną z wielu krótkotrwałych,

¹⁰⁵ Zob. M. Chmielowiec, *Przegląd prasy*. „Pióro” (II), „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 171).

¹⁰⁶ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 37–38.

efemerycznych, przez moment tylko żywych (a potem szybko zastygających w skamienielinę) konkretyzacji, w jakich przejawily się opozycje, wielokrotnie w modernistycznym dyskursie od- i rozgrywane...

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

Część I: Ludwik Fryde versus Czesław Miłosz: dwugłos o „poezji czystej”

Ludwik Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 3–12.
Czesław Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6. Przedruk: „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5.

Część II: Konstelacja Frydego

Gustaw Herling-Grudziński, „Pióro”, „Orka na Ugorze” 1938, nr 4, s. 6.
Kazimierz Wyka, *Laboratorium nowego stylu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 190, s. 3 oraz nr 191, s. 3.
Michał Chmielowiec, *Przegląd prasy*. „Pióro”, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7–8, s. 7.
Józef Łobodowski, *Przeciw szkodliwym doktrynerom*, „Kurier Poranny” 1938, nr 209, s. 10.
Hieronim Michalski, *Wśród nowych periodyków poetyckich*, „Kultura” 1938, nr 31, s. 7.
W.N. [Wojciech Natanson], „Pióro”, „Czas” 1938, nr 218, s. 6.
Michał Chmielowiec, *Przegląd prasy*. „Pióro” (II), „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 8.
Miroslaw Starost, *Niebezpieczne tendencje*, „Myśl Polska” 1938, nr 20, s. 5.

- Zbigniew Bieńkowski, *List z oblężonego miasta*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 10, s. 2.
m., [omówienie pierwszego numeru „Pióra”], „Ateneum” 1939, nr 2, s. 343–344.
NN, „Pióro”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31, s. 4.

Część III: Konstelacja Miłosza

- Gustaw Herling-Grudziński, *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6, s. 4.
Jan Aleksander Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3.
Jerzy Putrament, *O „finis operantis”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 8, s. 4.
Józef Maśliński, *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5. Przedruk: „Orka na Ugorze” 1938, nr 9, s. 6.
Gustaw Herling-Grudziński, *Bilans i wnioski*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 9, s. 6.
Ignacy Fik, *Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza*, „Pion” 1938, nr 36, s. 2–3.
Stanisław Czernik, *Sprawa Miłosza*, „Okolica Poetów” 1938, nr 6, s. 36–37.
Michał Chmielowiec, *Przegląd prasy. Dyskusje o dzisiejszej poezji*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 9, s. 8.
Józef Maśliński, *Dorzynki literackie*, „Comoedia” 1938, nr 2, s. 6–8.

Część IV: Fryde i Miłosz – autokorekty, refutacje

- Ludwik Fryde, *Odmiany „poezji czystej”*, „Pion” 1939, nr 6.

Czesław Miłosz, *Obrona rzeczy nieuznanych*, „Kurier Poranny” 1938, nr 279 („Apel. Dodatek artystyczno-literacki poświęcony twórczości nowego pokolenia” nr 46), s. 11.

Nota edytorska

W części antologijnej pomieszczono dwa opozycyjne teksty krytycznoliterackie i programowe z roku 1938, dotyczące zagadnienia poezji w jej relacji z rzeczywistością: szkic L. Frydego *Dwa pokolenia* oraz szkic C. Miłosza *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. Skonfrontowano je następnie z tekstami, które wchodzi z nimi w jawną, bezpośrednią, deklarowaną polemikę. Całość domknięto wypowiedziami Frydego oraz Miłosza podsumowującymi zaistniały spór.

Nie zdecydowano się na opublikowanie tekstów, które ukazywały się w zbliżonym czasie i odnosiły do podobnej tematyki, powstawały jednak i były ogłaszane poza ściśle rozumianym porządkiem polemiki. Nie zamieszczono np. artykułu J. Zagórskiego *Pryska obręcz milczenia* („Pióro” 1939, nr 2, przedruk w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981), odnoszącego się wprawdzie do zagadnienia „poezji czystej”, lecz nienawiązującego bezpośrednio do żadnego z tekstów włączonych do niniejszej antologii i ujmującego zagadnienie w sposób odmienny. Nie przedrukowano tekstów przywoływanych pobocznie w toku omawianej polemiki, lokujących się na marginesie głównego sporu (np. eseju Czesława Miłosza *Zejście na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1, przedruk m.in. w: C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu*,

Kraków 2003). Kierowano się tu zasadą przedstawienia możliwie czytelnego i zwięzłego obrazu polemiki rozumianej ściśle jako splot tekstów bezpośrednio do siebie nawiązujących, ogłoszonych w tym samym czasie (zasadniczo: lato i jesień 1938 roku). Pozostałe teksty krytyczne, należące do bliższych i dalszych warstw historycznoliterackiego kontekstu, wskazywane są w rozprawie wstępnej oraz w przypisach do tekstów źródłowych.

Antologia podzielona została na cztery części, unaoczniające dynamikę oraz strukturę dwuosrodkowej polemiki (szczegółowe uzasadnienie takiej koncepcji znajduje się w rozprawie wstępnej). Podział wystąpień polemicznych na „Konstelację Frydego” oraz „Konstelację Miłosza”, choć co do zasady czytelny, w niektórych przypadkach jest umowny – artykuł Zbigniewa Bieńkowskiego mógł zostać przypisany w równej, właściwie, mierze zarówno do drugiej, jak i do trzeciej części antologii.

Niniejsza edycja tekstów oparta jest na ich prasowych pierwodrukach. Informacje o przedrukach zostały podane w *Wykazie tekstów źródłowych*.

Cytacje dokonywane przez polemistów zostały porównane z podstawami cytowania, zaś w przypisach zlokalizowane. W przypadku stwierdzenia nieściśłości cytacji dokonanej przez polemistę nie korygowano brzmienia cytatu w tekście głównym, a jedynie wskazywano nieściśłość w przypisie dolnym.

Przypisy dolne zawierają komentarze różnego rodzaju, między innymi:

- objaśnienia biograficzne, zazwyczaj podane przy pierwszym wystąpieniu danego nazwiska (dążono do tego, by miały one charakter kontekstualny),
- deszyfracje aluzji,
- precyzacje wskazań bibliograficznych dokonywanych przez polemistów,

– dodatkowe informacje o charakterze historycznym, historycznoliterackim i biograficznym, konieczne lub przydatne dla zrozumienia danego fragmentu,

– sprostowania ewidentnych błędów lub nieścisłości faktograficznych w stwierdzeniach polemistów,

– objaśnienia zwrotów obcojęzycznych, terminów specjalistycznych, wyrazów rzadko używanych etc.

Wykonano następujące operacje modernizacyjne:

1. Końcówki wyrazowe *em* zastąpiono końcówkami *ym*, np. *niczem* – *niczym*, *groźnem* – *groźnym*, *nowem* – *nowym*.

2. Zrównano końcówki dopełniacza l. poj. i l. mn. rzeczowników żeńskich, np. *racyj* – *racji*, *tendencyj* – *tendencji*, *recenzyj* – *recenzji*.

3. Głoskę „j” po spółgłosce a przed samogłoską zmieniono na „i”, np. *objektywnie* – *obiektywnie*, *manjerę* – *manierę*, *biologia* – *biologia*.

4. Zmodernizowano pisownię słowa *autentyźmie* na *autentyzmie*.

5. Zmodernizowano pisownię słowa *intellektualny* na *intelektualny*.

6. Wprowadzono konsekwentnie pisownię łączną *nie* z imiesłowem przymiotnikowym w miejsce stosowanej w tekstach źródłowych pisowni rozłącznej.

7. Według współczesnych zasad wprowadzono pisownię łączną lub rozłączną w przypadku grup wyrazowych, np. *przyczem* – *przy czym*, *zapomocą* – *za pomocą*, *poprostu* – *po prostu*; *należało by* – *należałoby*.

8. Zmieniono zapis skrótów, np. *t.zw.* – *tzw.*, *i.t.d.* – *itd.*, *p.t.* – *pt.*

9. Przyjęto, zgodnie ze współczesną zasadą i tendencją, zapis tytułu czasopism „Prosto z Mostu” oraz „Orka na Ugorze” (zamiast stosowanych w epoce „Prosto z mostu” i „Orka na ugorze”).

Zrezygnowano z ujednolicania tekstu pod względem zapisu liczebników (cyfrowego lub słownego), zapisu obcych nazwisk i tytułów (spolszczonego lub oryginalnego), zachowując indywidualne preferencje poszczególnych autorów. Interpunkcję pozostawiono zasadniczo w stanie oryginalnym, ograniczając interwencje do korygowania ewidentnych błędów w tym zakresie oraz do ustandaryzowania długości pauz. Ustandaryzowano także, zgodnie z obowiązującą dziś normą, znak opuszczania fragmentu w cytacie: [...]. Milcząco poprawiono błędy w zapisach wyrazów o charakterze oczywistych literówek, np. *Hesling* – *Herling*.

Przyjęto następujące rozwiązania w zakresie graficznego opracowania tekstu:

- tytuły książek i artykułów ogłaszanych w prasie konsekwentnie podano w kursywie, tytuły czasopism w druku prostym i w cudzośliwie,

- kursywą jednolicie oznaczano słowa, zwroty i terminy obcojęzyczne,

- we wszystkich tekstach wyróżniano wyodrębnieniem i mniejszą czcionką dłuższe cytaty,

- fragmenty tekstu w pierwodrukach wyróżnione za pomocą różnych oznaczeń (np. druk rozstrzelony, wytłuszczenia, podkreślenia, pochyła czcionka) konsekwentnie wyróżniane są drukiem rozstrzelonym,

- ujednolicono sposób graficznego wyróżnienia śródtytułów w tekstach źródłowych (zapis pismem podrzędnym i czcionką pogrubioną).

CZĘŚĆ I
LUDWIK FRYDE
VERSUS CZESŁAW MIŁOSZ:
DWUGŁOS O „POEZJI CZYSTEJ”

Ludwik Fryde¹

Dwa pokolenia

Powojenną poezję polską kształtowało pokolenie zdobywców, przedstawiciele zwycięskiego mieszczaństwa. Liryka polska wzbogaciła się dzięki nim o nowy dreszcz²: d r e s z c z r e a l i z m u. Nie w sensie kopiowania

¹ Ludwik Fryde (1912–1942) – w najwcześniejszej młodości uprawiał twórczość poetycką (opublikował kilka wierszy na łamach prasowych), którą szybko zarzucił, poświęcając się krytyce literackiej. W latach 1929–1934 studiował filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie był aktywny w studenckim Kole Polonistów, będącym wówczas żywym ośrodkiem nowoczesnej myśli literaturoznawczej. Jako krytyk literacki zajmował się poezją (m.in. przygotował wraz z Antonim Andrzejewskim *Antologię współczesnej poezji polskiej 1918–1938*, 1939), nade wszystko jednak prozą (studia poświęcone takim powieściom, jak *Noce i dnie* Dąbrowskiej, *Dziewczęta z Nowolipek* Gojawicyńskiej, *Granica* Nałkowskiej, *Cudzoziemka* Kuncewiczowej, *Ferdydurke* Gombrowicza). Interesował się teorią i metodologią krytyki oraz nowoczesną teorią badań literackich. Uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli młodej polskiej krytyki lat 30. XX wieku. Mimo krótkiej działalności stworzył i wpłynął na grupę krytyków (rówieśników i młodszych od siebie), zwaną „szkołą Frydego”. Zamordowany na Białorusi przez hitlerowców ze względu na żydowskie pochodzenie.

² Pojęcie „nowego dreszczu” pochodzi z młodopolskiego słownika krytycznoliterackiego, pisarze i krytycy Młodej Polski używali go często dla określenia takich rozwiązań artystycznych czy

rzeczywistości, lecz w charakterze dyscypliny języka poetyckiego. Język poezji zrównał się z mową potoczną; liryka jak z koturnu zeszała z wyrafinowanego wysłownia symbolistów do prostego nazywania rzeczy i uczuć. W ten sposób zniknął próg artystyczny dzielący poezję od prozy; odtąd każda rymowana ulotka, wyznanie, refleksja mogła pretendować do miana dzieła sztuki, o ile język jej nasycił się ekspresyjną konkretnością mowy potocznej. Konkretność – to był nowy dreszcz poetycki. Nowy oczywiście w cudzysłowie – znamy go z Rimbauda³, a także z Heinego, skąd przyszedł do nas spóźniony o lat siedemdziesiąt (1848–1918)⁴.

ujęć tematycznych, które uznawali za innowacyjne i intrygujące. Fryde wprowadza to pojęcie na zasadzie cytatu z mowy minionej epoki.

- ³ Arthur Rimbaud (1854–1891) – francuski poeta symbolistyczny. Polska recepcja jego utworów zawiązuje się w latach 90. XIX wieku, u jej początków szczególnie istotną rolę odegrał Zenon Miriam Przesmycki, który w roku 1892 przetłumaczył poemat *Le Bateau ivre* (jako *Statek pijany*). Spośród poetów dwudziestolecia międzywojennego tłumaczących dzieła Rimbauda lub inspirujących się nimi wymienić należy Tuwima, Iwaszkiewicza, Ważyka, Brzękowskiego. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Recepcja poetycka Rimbauda jako poetycka synapsa Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 17–32.
- ⁴ Heinrich Heine (1797–1856) – niemiecko-żydowski poeta romantyczny. Jego twórczość była przyswajana przez polską kulturę literacką (przekłady, omówienia) już w drugiej połowie XIX wieku, nowe tłumaczenia polskie ukazywały się także w latach 20. XX wieku, w roku 1930 opublikowana została rozprawa Stefana Kawyna, budująca paralelę Heine–Słowacki. Pisząc o „siedemdziesięcioletnim spóźnieniu”, Fryde wyraża przeświadczenie, że dopiero dykcje poetów debiutujących około roku 1918 (czyli skamandrytów) spożytkowały inspiracje płynące z poezji Heinego. Spośród skamandrytów Heinem inspirował się zwłaszcza Tuwim, m.in. w swych juveniliach, jak również w wierszu *Z Heinego* (zob. na ten temat m.in. J. Sawicka, *Poeta i krytycy*, „Prace Polonistyczne” 1996, seria LI, s. 61–79).

Po latach rozpędu, młodzieńczego upajania się witalnością i konkretnością słowa, pokolenie mieszczańskich zdobywców – zaczęło się starzeć. Wówczas przyszła pora na klasycyzm. Usłudni krytycy podsuwali imiona Kochanowskiego, Norwida⁵. Ale trudno brać te parantele na serio. Ubogi klasycyzm warszawski, oparty na niepoetyckim kanonie konkretności, pozbawiony własnych kategorii formalnych, skazany był na szybki uwiąd. Rzucili się nań *en masse*⁶ epigoni i uczynili zupełnie niestrawnym.

Na tym jednak nie koniec ewolucji starszej generacji poetyckiej. Niektórzy jej przedstawiciele zdołali przetworzyć mieszczański klasycyzm w czysty werbalizm. Język konkretny, w którym odkryto nowe źródło dreszczu lirycznego, uznano teraz za samodzielne i samowystarczalne tworzywo artystyczne. W ujęciu werbalistów poezja uległa redukcji do efektownej gry dźwięków i spowinowacanych z nimi treści znaczeniowych. Ten styl, podziwiany przez powojennych parweniuszów i koneserów jako „poezja czysta”, należałoby określić mianem mieszczańskiego baroku.

⁵ Jan Kochanowski (1530–1584) – najwybitniejszy twórca literatury staropolskiej, w dwudziestoleciu traktowany był jako symboliczny patron klasycyzujących tendencji w nowo powstającej poezji polskiej (sprzyjał temu obchodzony w roku 1930 jubileusz czterechsetlecia urodzin autora *Trenów*). Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, prozaik i dramatopisarz doby romantyzmu. Na jego twórczość w okresie dwudziestolecia powoływali się w swych wierszach oraz programach liczni poeci, m.in. członkowie grupy „Kwadryga”. Pisząc o „usłudnych krytykach”, wskazujących takie parantele historyczne, Fryde mógł mieć na myśli Karola W. Zawodzińskiego, autora szkicu *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida* („Wiadomości Literackie” 1929, nr 48), będącego omówieniem tomu Tuwima pt. *Rzecz czarnoleska*.

⁶ *En masse* (franc.) – zbiorowo, grupowo.

Tak przedstawia się w ogólnych liniach dorobek artystyczny skamandrytów⁷. Młode pokolenie, które wchodzi stopniowo w życie, nie może dotąd zdobyć określonej pozycji kulturalnej. To nie jest młódzież zdobywcza. Przeżyła ona wielki wstrząs – zachwianie się w posadach świata powojennego, i żyje w niepewności jutra, targana lękiem i niepokojem. Stopniowo, z trudem znajduje własny wyraz w poezji. Prawdziwi jej reprezentanci nie są popularni; popularność i uznanie zdobyli epigoni Skamandra: typowy przedstawiciel klasycyzmu mieszczańskiego Wojciech Bąk⁸ i wirtuoz werbalizmu Światopełk Karpiński⁹. Ale bezprzykładnie szybka i kompromitująca dekadencja ich twórczości stanowi najlepszy dowód bezpłodności epigonizmu kulturalnego.

Młoda inteligencja szarpie się, nie umiając zdobyć samowiedzy kulturalnej. Przeżywa głęboki kryzys subiektywny i to przede wszystkim objawia w poezji. Część młodych wstydy się słabości; pragnie się od niej odciąć; dąży do ocalenia swojego „ja” w formie – szczelnej

⁷ Skamandryci – określenie grupy literackiej o charakterze sytuacyjno-towarzyskim, działającej w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Grupę tworzyło pięciu poetów: Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim oraz Kazimierz Wierzyński. Nazwa pochodziła od tytułu czasopisma literackiego „Skamander” (wydawanego w latach 1920–1928, 1935–1939), z którym związana była piątka poetów. Tytuł ten z kolei nawiązywał do geografii mitologicznej – Skamander to nazwa rzeki przepływającej obok Troi, a także imię boga tej rzeki (pojawia się ono w *Iliadzie* Homera).

⁸ Wojciech Bąk (1907–1961) – poeta, dramatopisarz, eseista, jego debiutancki tom wierszy *Brzemie niebieskie* (1934) otrzymał nagrodę „Wiadomości Literackich”, pisma związanego ze środowiskiem skamandryckim.

⁹ Światopełk Karpiński (1909–1940) – poeta, satyryk, autor utworów wpisujących się w klasycyzujące tendencje w polskiej poezji lat 30. XX wieku (m.in. opisowy *Poemat o Warszawie*).

i regularnej, chroniącej artystę jak pancierz. Forma daje tu ujęcie niesfermentowanemu niepokojowi młodości, a równocześnie w poczuciu autorów stanowi szczególnie wzniosłą jego sublimację. Tak zrodził się nowy klasycyzm – osobliwego rodzaju europeizm, mający pierwowzór u Iwazkiewicza i Napierskiego¹⁰. Weszło w modę naśladowanie starych i obcych mistrzów, przyswajanie gotowego stylu, to znaczy – rekwizytów Platena, George’a, Leconte de Lisle’a¹¹. Stąd zapewne wypływa powszechny wśród młodych i najmłodszych poetów pociąg do tłumaczeń. Ale to są drogi zwodnicze. Cudza forma pozostaje formą martwą; operowanie nią prowadzi z reguły do takich rezultatów, jak mdłe i puste, choć gładkie wierszyki Pawła Hertza¹². Czasem tylko, gdy osobowość przedwczesnego „klasyka” nie ulega zagłuszeniu, tu i owdzie powłoka ozdobnej retoryki pęka i odsłania

¹⁰ Jarosław Iwazkiewicz (1894–1980) – poeta, prozaik i dramatopisarz; Stefan Napierski (1899–1940) – poeta, krytyk literacki, tłumacz. Wskazywane przez Fryderyka tendencje kulminują w tomie Iwazkiewicza *Powrót do Europy* (1931) oraz w tomach Napierskiego *Obrazy z podróży* (1933) i *Elegie* (1937). Zob. na ten temat: J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwazkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 236–388.

¹¹ August von Platen (1796–1835) – niemiecki poeta i dramaturg; Stefan George (1868–1933) – poeta niemieckiego symbolizmu, tłumaczony przez takich polskich poetów, jak Waław Rolicz-Lieder oraz Jarosław Iwazkiewicz (w którego twórczości zawarte są odniesienia do poezji i postaci Georgego). Charles Marie Leconte de Lisle (1818–1894) – francuski poeta, przedstawiciel parnasizmu; wpłynął na klasycyzująco-parnasistowskie tendencje polskich poetów (por. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 75–91).

¹² Paweł Hertz (1918–2001) – poeta, eseista, edytor; Fryderyk odnosi się do jego klasycyzujących wierszy zebranych w tomach *Nocna muzyka* (1935) oraz *Szarfa ciemności* (1937). Aktywny po II wojnie światowej, m.in. przygotował monumentalny, siedmiotomowy *Zbiór poetów polskich XIX wieku* (1959–1975).

psychiczne dno: wir panicznych nastrojów, uciekających ze strachu przed sobą – ku monumentalizacji.

Druga część młodego pokolenia ulega subiektywizacji. Pod naciskiem instynktu samozachowawczego zrywa programowo z intelektualizmem, z kulturą zachodnią, ze światem wartości, w jej pojęciu sztucznie nadbudowanych nad psychiką. Poeci tworzący ten prąd pragną odnaleźć swą rzeczywistość przez regresję w dzieciństwo. Chcą ochronić swe „ja” od zimnych przeciągów dziejowych, otulając je ciepłem powszednich, sielankowych doznań. Z tych impulsów narodził się tak zwany autentyzm¹³. Wzruszająco naiwny i bezradny jako styl, z szerszego punktu widzenia musi budzić niepokój jako symptom groźnej choroby duchowej.

Niewesoły jest nasz obrachunek. Obserwujemy bankructwo starszego pokolenia poetów; widzimy pokolenie młode, jak błędzi w zaułkach bez wyjścia. Na takim tle tym silniej uwydatnia się znaczenie jedyne go prądu, który nie cofnął się ani o krok i rozegrał swą bitwę do końca. Słusznie szczyli się on mianem awangardy poetyckiej. Tylko awangarda nie uległa degeneracji; przeciwnie, ciągle, coraz piękniej owocuje. Dotrzymuje biegu zachodnioeuropejskim prądom nowatorskim, dzieli tragizm tego ruchu, tragizm nieustannie się komplikującego i coraz bardziej problematycznego liryzmu. Lecz dorobek jej

¹³ Autentyzm – kierunek poetycki postulowany i realizowany w drugiej połowie lat 30. przez twórców skupionych wokół czasopisma „Okolice Poetów” (m.in. Stanisław Czernik, Jan Bolesław Ożóg, Józef Andrzej Frasiak, Stanisław Piętak). Program autentyzmu głosił, że poezja (szerzej: literatura) powinna wyrażać – w sposób maksymalnie szczery, bezpośredni i niezdeformowany – osobiste przeżycia i doznania twórcy. Na temat autentyzmu zob. m.in. S. Czernik, *Okolice poetów. Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961; A.H. Moskalowa, *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*, Warszawa 1979.

stanowi wartość żywą i płodną; właśnie w oparciu o nią przodujący odłam młodej generacji poetyckiej podejmuje pracę nad odbudowaniem porządku moralnego i porządku estetycznego poezji.

Postawa moralna artysty

Przed kilku laty ukazała się w polskim przekładzie książka Jacques'a Maritaina *Sztuka i mądrość*¹⁴. Oryginał jej, ogłoszony w r. 1919 w przeglądzie „Les Lettres”, nosi tytuł *L'Art et scholastique*. Jak wskazuje francuski tytuł, autor rozwija zasady estetyki, które można wysnuć z pism Tomasza z Akwinu¹⁵, i zasady te zestawia z myślą nowoczesną. Wyniki zestawienia są zdumiewające. Okazuje się, że estetyka scholastyczna przynosi odpowiedź na najtrudniejsze i, jak skłonni byliśmy sądzić, nierozwikłane pytania z zakresu sztuki.

Oto pierwsze z nich: zagadnienie wolności. Wolność artystyczna to dla XIX wieku kanon moralny. Dziś skłonni jesteśmy nieco sceptycznie patrzeć na ten ideał. Niezależność – czy to nie jest zależność od chwili, nastroju, kaprysu? Maritain mówi:

¹⁴ Jacques Maritain (1882–1973) – francuski filozof, przedstawiciel personalizmu chrześcijańskiego, neotomista (czyli twórczy kontynuator średniowiecznej filozofii św. Tomasza z Akwinu oraz jego uczniów). Fryde odnosi się do następującej pozycji: J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górcy, Poznań 1936.

¹⁵ Tomasz z Akwinu (1225–1274) – filozof oraz teolog zaliczany przez Kościół katolicki w poczet świętych i doktorów Kościoła, nie poświęcił zagadnieniom estetycznym osobnej rozprawy; problemem piękna, twórczości artystycznej oraz mimesis (naśladownictwa) zajmował się jednak w dziełach filozoficznych, przede wszystkim w *Summie teologicznej* (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 2009, s. 268–285).

Sztuka odosobniła się w XIX wieku, zniechęciwszy się do płytkości środowiska, lecz jej warunki normalne są całkiem inne. Ajschylos, Dante, Cervantes¹⁶ nie pisali pod kloszem pneumatycznym [...]. To, czego potrzeba – to ścisłego rozróżnienia praktycznego między celem robotnika (*finis operantis*, jak mówili scholastycy) a celem dzieła (*finis operis*). Trzeba, aby robotnik pracował dla swego zarobku, lecz aby dzieło było budowane i postawione w bycie tylko w porządku jego własnego dobra, w żadnym razie nie w porządku zarobku. Trzeba, aby artysta pracował dla wszystkich zamiarów ludzkich, jakie się jemu podobają, lecz aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna¹⁷.

Subtelne rozróżnienie nie wyczerpuje jednak sprawy. Zagadnienie wolności sztuki nie przestało być aktualne, tylko się przesunęło: stało się zagadnieniem wewnętrznym. Aby zbudować dzieło „w porządku jego własnego dobra”, trzeba być wolnym, to znaczy czystym duchowo,

¹⁶ Ajschylos (525–456 p.n.e.) – starożytny poeta grecki, pierwszy z wielkich twórców ateńskiej tragedii, autor m.in. trylogii tragicznej *Oresteja*; Dante Alighieri (1265–1321) – poeta włoski, autor monumentalnego poematu *Boska komedia*, będącego jednym ze szczytowych osiągnięć kultury późnego średniowiecza; Miguel de Cervantes (1547–1616) – pisarz hiszpański, jeden z ojców założycieli nowożytnej epiki powieściowej, autor sławnej powieści *Don Kichot*.

¹⁷ Fryde cytuje książkę: J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 88–89. Cytacje Frydego są często niedokładne, co może być skutkiem błędu, ale też świadomego korygowania tłumaczenia. W tekście głównym podajemy brzmienie cytatu z artykułu Frydego, w przypisach odnotowując różnice wobec oryginalnego tłumaczenia Górskich. W niniejszym cytacie: zamiast „ścisłego” jest „zupełnego”, zamiast „w żadnym razie nie w porządku zarobku” – „w żadnym razie w porządku zarobku”.

oczyszczonym z kompleksów, które pętają lot wyobraźni. Kiedy twórca ulega kompleksom, gdy twórczość służy wyrażaniu rozterki duchowej i stanowi ujście niewyzwolonych sił biologicznych, wówczas może wstrząsać swą ludzką treścią, ale przestaje być twórczością artystyczną. Utwory Józefa Łobodowskiego nie są dziełami sztuki¹⁸. Człowiek niewolny nie może sztuki uprawiać. „Artysta – czytamy u Maritaina – powinien być tak obiektywny, jak uczony, to znaczy, iż powinien myśleć o widzu tylko o tyle, aby mu zaofiarować piękno lub rzecz pięknie wykonaną; podobnie jak uczony myśli o tym, który go słucha, tylko po to, aby mu zaofiarować prawdę”¹⁹. Niełatwo zdobyć się na taki obiektywizm. Bo nie dość przejąć gotowy schemat formalny, to każdy potrafi; trzeba wychować siebie do poziomu kulturalnej samowiedzy, dopracować się do świadomości artystycznej. I to jest pierwszy postulat moralny obowiązujący artystę.

Sztuka rozpatrywana od strony człowieka, który ją tworzy, jest cnotą; jest cnotą intelektualną – mówi Maritain. „Artysta z abstrakcyjnego punktu widzenia, jako taki, *reduplicative ut sic*, jest czymś zupełnie

¹⁸ Józef Łobodowski (1908–1988) – poeta, prozaik, publicysta i tłumacz, w latach 30. XX wieku opublikował kilka tomów wierszy, z których największy rozgłos zyskały *Rozmowa z ojczyzną* (1935) oraz *Demonom nocy* (1936). Początkowo związany z ruchem komunistycznym (m.in. redaktor radykalnie lewicowych pism „Barykady” oraz „Dźwigary”), po 1935 roku stał się jego krytykiem. Na emigracji od roku 1939, swe powojenne życie związał z Hiszpanią, gdzie współtworzył polską rozgłośnię antykomunistyczną Radio Madryt, współpracował również z paryską „Kulturą” i londyńskimi „Wiadomościami”. Kontynuował twórczość poetycką, tworzył także powieści nawiązujące do doświadczeń dzieciństwa, młodości (tzw. *Trylogia ukraińska*, 1955–1961, nowa edycja 2020).

¹⁹ J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 77.

niemoralnym”²⁰. Nie obowiązują go jako artystę specjalne reguły praktyczne; grzesząc jako człowiek, nie grzeszy przeciw sztuce. To nie znaczy, że twórczość usprawiedliwia jego grzechy. To znaczy coś wręcz przeciwnego: że oprócz moralności praktycznej, która obowiązuje go tak jak każdego członka społeczności, posiada on jeszcze dodatkowy obowiązek. Obowiązek ten odnosi się do dziedziny, którą uprawia. Tu musi istotnie zdobyć się na heroizm, niezłomną wierność ideałowi, maksymalny wysiłek i wytrwałość.

Artysta podlega w swej linii sztuki pewnego rodzaju ascezmowi, który może wymagać bohaterskich ofiar. Artysta musi być do głębi prawy w stosunku do celów sztuki, ma on się stale wystrzegać nie tylko banalnego pociągu do łatwości i powodzenia, lecz także mnóstwa pokus wymyślniejszych oraz wszelkiego osłabienia wysiłku wewnętrznego (Maritain)²¹.

„Sztuka wykracza poza obręb tego, co ludzkie, ma swój cel, swe prawa, wartości, które nie są ludzkimi, lecz należą do dzieła mającego powstać”²². Wartości sztuki tkwią w formie, w idei formalnej, którą *artifex*²³ wyciska na materii. Postępuje tak zarówno artysta, jak rzemieślnik; lecz artysta nie wytwarza rzeczy tylko pożytecznej, dla praktyki życiowej, ale ponadto rzecz piękną, dla kon-

²⁰ *Ibidem*, s. 16. Cytacja Frydego jest niedokładna: w polskim przekładzie nie pojawia się określenie „niemoralnym”, lecz „amoralnym”. *Reduplicative ut sic* (łac.) – tu: biorąc pod uwagę samą jego definicję, w samej swej istocie, jako taki.

²¹ *Ibidem*, s. 95.

²² *Ibidem*, s. 7. W cytacji Frydego opuszczony został bez zaznaczenia następujący fragment: „Sztuka, **poprawiając Wykonanie, nie zaś Działanie**, wykracza poza obręb...”

²³ *Artifex* (łac.) – artysta.

templacji estetycznej. (Materialnie obie mogą stanowić jedność.) Piękno jest kategorią transcendentálną, tak jak prawda i dobro; jest blaskiem duchowym (*splendor formae* – jak mówi Tomasz z Akwinu²⁴), bijącym z przedmiotu ukształtowanego przez artystę.

W imię piękna artysta ma obowiązek moralny utrzymywać sztukę w czystości.

Piękno, do którego sztuka dąży, wywołuje zachwyt, lecz jest to wysoki zachwyt umysłu, który jest zupełnie czym innym niż to, co nazywamy przyjemnością lub przyjemnym łaskotaniem zmysłów. Jeśli stara się podobać, zdradza i kłamie. Tak samo sztuka jako skutek wywołuje wzruszenie, lecz jeżeli stawia sobie za cel wzruszenie, fenomen efektu, poruszenie żądz – wtedy znieprawia się, i oto drugi pierwiastek kłamstwa, który do niej przenika (Maritain)²⁵.

Z prawdziwym zdumieniem znajdujemy w filozofii sztuki Maritaina, na przekór tradycji estetyki XIX wieku, podstawową tezę estetyki kreacyjnej, która zawiera się w rewolucji plastycznej dokonanej przez Cézanne'a²⁶ i jego kontynuatorów – największym zapewne

²⁴ Zgodnie z refleksją estetyczną Akwinaty drugą (obok „proporcji”) własnością piękna jest „jasność” (*claritas*), zwana też „blaskiem” (*splendor*). Według Władysława Tatarkiewicza użycie tych pojęć w pismach średniowiecznego filozofa waha się między rozumieniem dosłownym (np. „kolory jasne i świecące”) a metaforycznym („blask duchowy”); zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 274.

²⁵ J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 75. Cytat niedokładny: w tłumaczeniu Górskich zamiast „nazywamy przyjemnością” jest „nazywają przyjemnością”, zamiast „Jeśli stara się podobać” – „Jeśli sztuka stara się podobać”.

²⁶ Paul Cézanne (1839–1906) – malarz francuski, wybitny innowator współkształtujący różne kierunki w obrębie sztuki nowoczesnej; tworzył w kręgu postimpresjonizmu, jego prace wpłynęły

czynnie sztuki europejskiej XX wieku. Jest moralnym obowiązkiem artysty wobec sztuki, aby nie wmawiał w siebie, że w dziele odsłania intuicyjnie istotę rzeczy (jak chciał idealizm); że odtwarza rzeczywistość (jak uczył naturalizm); że manifestuje głębię psychiki (jak głosiła estetyka wyrazu). Rolą artysty jest kreowanie rzeczy pięknych.

Zasady poetyki

W świetle estetyki Maritaina odsłania się nowy widok na sztukę współczesną. Estetyka Maritaina łączy na wyższym poziomie idee obu teoretyków awangardy artystycznej: ideę formy Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁷ oraz ideę wyobraźni Leona Chwistka²⁸.

na poszukiwania późniejszych, awangardowych artystów XX wieku (m.in. kubistów).

²⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy, 1885–1939) – dramatopisarz, prozaik, teoretyk sztuki i malarz, swą filozoficzno-estetyczną teorię Czystej Formy wyłożył w rozprawie *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919). Wracał do tego pojęcia w późniejszych wypowiedziach, m.in. w szkicu *O artystycznym teatrze*, opublikowanym w – otwieranym przez *Dwa pokolenia* – pierwszym numerze „Pióra”. Pisał w nim: „szukając tego, co bezpośrednio wyróżnia dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, doszedłem do przekonania, że jest to przewaga ich strony formalnej nad treściową. Forma jako taka działa na nas poprzez treść, nadającą swoiste zabarwienia i napięcia poszczególnym częściom całości, nie zaś odwrotnie” (S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, Warszawa 1995, s. 374). Zapewne do tego szkicu odnosi się najbardziej bezpośrednio wzmianka Frydego.

²⁸ Leon Chwistek (1884–1944) – filozof, logik, teoretyk sztuki, twórca teorii „wielości rzeczywistości” (*Wielość rzeczywistości*, 1921); związany z polskim ruchem awangardowym, współpracował z futurystami oraz pismem „Zwrotnica”.

Pozwala ona uprzytomnić sobie doniosłość teoretycznego i poetyckiego dorobku „Zwrotnicy” i „Linii”²⁹, a także wskazuje drogę wiodącą w dalsze horyzonty. Stanowcze odcięcie poezji od prozy, zgęszczenie metaforyczne mowy, rozluźnienie sztywnej składni języka literackiego przez asocjacionizm, eliptyczność, czyli aluzyjność nowej składni poetyckiej – oto naczelnne zdobycze artystyczne nowatorów. Ale zdobycze te, strywalizowane w licznych odbitkach, stanowią tylko zewnętrzną stronę dążeń awangardy. Awangarda ma ambicje większe; walczy nie tylko o styl, lecz – przez styl – o nowego człowieka. W samym układzie zdania, w obrazowości, w konstrukcji awangardowego wiersza ma objawić się człowiek XX wieku – *homo technicus*, władca natury, twórca cywilizacji przemysłowej³⁰.

²⁹ „Zwrotnica” – najważniejsze czasopismo literackie pierwszej fazy polskiej awangardy literackiej, ukazywało się w Krakowie w latach 1922–1923 oraz 1926–1927 pod red. Tadeusza Peipera, lidera krakowskiej grupy awangardowej (zaliczali się do niej, prócz głównego redaktora „Zwrotnicy”, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek). Na łamach pisma ukazały się m.in. ważne artykuły programowe Peipera i futurysty Brunona Jasińskiego, a także wiersze i artykuły poetów awangardowych (m.in. Przybosia, Brzękowskiego, Kurka, Tytusa Czyżewskiego, Anatola Sterna). „Linia” – czasopismo literackie, ukazujące się w Krakowie w latach 1931–1933 pod red. Jalu Kurka; w piśmie publikowali, prócz redaktora naczelnego, m.in. Brzękowski i Przyboś. „Linia” była wyrazem usamodzielnienia się na polu teorii i praktyki poetyckiej niedawnych uczniów Peipera z czasów „Zwrotnicy”.

³⁰ *Homo technicus* – dosł. „człowiek techniczny”, tu w znaczeniu: twórca i użytkownik nowoczesnych rozwiązań technicznych, panujący za ich pomocą nad otaczającą go rzeczywistością. Taka wizja człowieka w wystąpieniach polskiej awangardy dominowała w jej wczesnym okresie. Por. np. szkic Juliana Przybosia *Człowiek nad przyrodą*, opublikowany w roku 1926 na łamach „Zwrotnicy”: „Góra była dawniej piękną dlatego, że zadarłszy

Postawa awangardowa ulega tu jednak szlachetnemu złudzeniu. Kreowany przez nią człowiek nowoczesny, typ znamionujący cywilizację maszynową, okazuje się dzisiaj utopijną i nieco naiwną fikcją inteligencką. Cywilizacja wielkokapitalistyczna załamała się i bardowie humanistycznego ładu z awangardzistów stali się nieoczekiwanie – maruderami.

W rzeczywistości w poezji nowatorów nie tyle został kreowany nowy typ ludzki, ile raczej raz jeszcze, w krańcowej formie, zmanifestował się romantyczny subiektywizm – mit liryczny XIX wieku. Tamto zadanie było utopijne i niewykonalne. Awangarda poetycka, zmuszona posługiwać się mową potoczną, ograniczona zarówno pod względem formalnym (leksyka, morfologia, składnia, melodyka), jak treściowym (wyobrażenia i pojęcia utrwalone w języku), nie mogła wybiegać ponad rzeczywistość społeczno-kulturalną. Najdalej posunięte licencje nie mogły zniweczyć realnego stanu rzeczy; i kiedy porównamy tworzywo wierszy awangardowych i tak zwanych paseistycznych³¹, okaże się, że różnica między nimi jest pod tym względem minimalna. Te same elementy, rzeczowe, pejzażowe, czerpane ze świata natury lub kultury, zostały w utworach nowatorskich w odmienny sposób przetasowane.

Humanizm awangardy polega na manifestowaniu w formie artystycznej „materii psychicznej” nowoczesnego

do nieba oczy, miałem złudzenie, iż jestem wyższy o jej szczyt. Góra jest teraz piękną dlatego, że mogę ją zdobyć, jeśli jestem turystą; że mogę ją przebić tunelem, jeśli jestem inżynierem; że mogę na niej zarobić, jeśli jestem właścicielem schroniska; jest piękną dlatego, że mam świadomość tej jej roli twórczej w stosunku do turysty, inżyniera, hotelarza... i że na świadomości tej mogę oprzeć budowę poematu, jeśli jestem poetą” (J. Przyboś, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 19–20).

³¹ Paseistyczny – tradycyjny, staromodny (określenie o wydzwiętku pejoratywnym, od fr. *passé* – przeszły, ubiegły).

człowieka. Ale to jest ostatnia z imperialistycznych iluzji XIX wieku. Humanizm XX wieku, głoszony przez Maritain, każe artyście kreować w sztuce nie siebie, to jest swą doczesną substancję, lecz dzieło: r z e c z podległą obiektywnemu prawu rzeczy. Siłą poezji jako sztuki nie jest żarliwość objawionych w niej uczuć ani urok tak zwanej przygody duchowej, w którą zaplątali się poeta i czytelnik, lecz b l a s k f o r m y, stanowiący kategorię nie psychologiczną, lecz transcendentalną. Ten blask bije z twórczości każdego prawdziwego poety; także z twórczości czołowych reprezentantów awangardy, Przyboś³² i Brzękowskiego³³, którzy jednak zdobywają formę w szczególniejszym sposób; nie przez uszlachetnianie, lecz przez niszczenie materii swej sztuki – j ę z y k a.

Ale do poezji dochodzi się także inną drogą, niekoniecznie przez odrzucenie reguł językowych i gwałt nad mową potoczną. Sztuka poetycka, dążąc do artystycznej organizacji mowy, przyjmuje jako naturalną przesłankę panujący w danym czasie obyczaj leksykalny, gramatyczny, składniowy. Język poetycki nie różni się od mowy materialem; stanowi tylko o d r ę b n y s y s t e m, w którym – poza

³² Julian Przyboś (1901–1970) – poeta, debiutował książkowo tomikiem *Śruby* (1925). Pozycję najwybitniejszego twórcy współczesnej polskiej poezji awangardowej zdobył i utrwalił w latach 30. XX wieku, czego świadectwem były tomiki: *Sponad* (1930), *W głąb las* (1932) i *Równanie serca* (1938). Uprawiał także esystrykę poświęconą literaturze, zwłaszcza poezji, zebraną w tomach *Linia i gwar* (1959) oraz *Sens poetycki* (1963). Po wojnie kontynuował swoją twórczość, pozostając wybitną postacią krajowego życia literackiego.

³³ Jan Brzękowski (1903–1983) – poeta, prozaik, debiutował książkowo tomikiem *Tętno* (1925). W latach 30. osiągnął, podobnie jak Przyboś, silną pozycję w ruchu awangardowym, zarówno jako poeta (tom *W drugiej osobie*, 1933), jak i teoretyk poezji (rozprawa *Poezja integralna*, 1933, późniejsze szkice, m.in. *Wyobraźnia wyzwolona*, 1938).

irracjonalnym punktem wyjścia – panuje ścisły rygor intelektualny. Zasadą poezji nie jest jak najdalsze odbiegnięcie od przyjętych w praktyce społecznej form percepcji, lecz jak najpełniejsze przetłumaczenie języka praktycznego na kategorie stylu; jak najdoskonalsza konsekwencja w budowie systemu artystycznego.

Poeci awangardy wysuwali postulat wyobraźni. Ale tworzyli oni skomplikowane układy obrazów imaginyjnych jako środek do wywoływania wzruszenia, jako narzędzie dreszczu lirycznego. W postulacie ekwiwalentyzacji uczuć mieści się resztką symbolizmu: przez metaforę wracamy do treści emocjonalnych³⁴. Dopiero nowy, tworzący się styl poetycki likwiduje symbolizm. Wyobraźnia poety buduje w nim odrębną, własną rzeczywistość; mowa przemieniona nadaje nowy walor znaczeniowy i uczuciowy słowom, zdaniom, myślom. Wszystko może stać się jej tworzywem: uczucia, myśli, pejzaż, świat kultury – i wszelkie tworzywo w dziele poety staje się elementem gry wyobraźni.

Nowy styl

Nowy styl w poezji nie jest tylko postulatem teorii. Jest już rzeczywistością.

Za prekursora jego należy uznać Juliana Przybosa. Nieprzerwana, piękna ewolucja artystyczna tego poety

³⁴ W programowym, opublikowanym drukiem odczycie *Nowe usta* (1925) Tadeusz Peiper stwierdzał, że w nowoczesnej poezji słowa nie mogą nazywać rzeczy wprost, „po imieniu”; utwór poetycki powinien odnosić się do rzeczywistości (także do rzeczywistości wewnętrznej piszącego, np. jego emocji) poprzez tworzenie jej słownych, niejednoznacznych i trudnych do rozszyfrowania, „pseudonimów” czy też „ekwiwalentów” (por. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 341).

wyprowadziła go daleko poza granice poetyki Awangardy Krakowskiej³⁵. W wierszach z okresu ostatniego dostrzegamy coraz pełniejszy triumf wyobraźni – czystego, precyzyjnego w rysunku i promieniującego blaskiem duchowym obrazu poetyckiego nad materią empiryczną i psychiczną. Poeta – „wygnaniec ptaków” – zdobywa wolność wewnętrzną i ponad koszmarem wizji eschatologicznej rozbija na krótką chwilę świetlistą tęczę, jakby nad światem ogarniętym przez potop wypuszczał gołębia do lotu³⁶.

Częściową lub pełną realizację nowa poetyka znalazła w sześciu książkach wydanych w ciągu ostatnich dwu lat. Są to: *nic więcej* Czechowicza, *Trzy zimy* Miłosza, *Wyprawy* Zagórskiego, *Tropiciel* Rymkiewicza, *Wiersze i proza* Świrszczyńskiej i ostatnie w kolejności chronologicznej *Obloki wiosenne* Pięta³⁷.

³⁵ Awangarda Krakowska – określenie grupy poetów awangardowych, skupionych wokół Tadeusza Peipera; zalicza się do niej Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego oraz Jalu Kurka. Grupa ta wyodrębniła się w latach 20. XX wieku, odegrała istotną rolę w historii nowoczesnej poezji polskiej.

³⁶ Zapewne Fryde odwołuje się tu do wierszy zebranych w najnowszym wówczas tomie Przybosia *Równanie serca* (1938). Częścią tego tomu jest cykl liryków prozą pt. *Pióro z ognia*, charakteryzujący się alogicznością, fantastycznym obrazowaniem, będący zapisem swobodnych procesów asocjacyjnych. W tomie *Równanie serca*, w tytułowym wierszu całej książki, znajduje się też cytowana przez Frydego formuła „wygnaniec ptaków”, pełniąca funkcję metaforycznej autoprezentacji mówiącego „ja”, poety.

³⁷ Poeci zaliczeni przez Frydego do przedstawicieli „nowej szkoły” reprezentują najmłodsze wówczas pokolenie aktywnych twórców, zwane dziś w historiografii literatury „formacją 1910”. Czesław Miłosz (1911–2004) – poeta, eseista, tłumacz, jedna z najwybitniejszych postaci w historii kultury polskiej XX wieku, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1980); Jerzy Zagórski (1907–1984), Aleksander Rymkiewicz (1913–1983) – poeci,

Jakie są najogólniejsze wspólne rysy tych książek? Negatywnie łączą je wyraźna odrębność w stosunku do liryki Młodej Polski i Skamandra. Nie tworzy w nich bowiem dominanty estetycznej Kasprowiczowska żarliwość uczuć, potężnych i patetycznych w *Hymnach*, łagodnych i przyciszonych w *Księdze ubogich*³⁸; wzruszenie liryczne występuje tutaj jedynie jako punkt wyjścia – ostatecznym celem jest emocja estetyczna, czyste przeżycie poetyckie. Nie ma też na ogół w wymienionych poetów retorycznej deklamacji, t upotu słów – rzeczy,

którzy wraz z Czesławem Miłoszem współtworzyli wileńską grupę literacką Żagary; Anna Świrszczyńska (1909–1984) – poetka, dramatopisarka, debiutująca w latach 30., jej największe osiągnięcia poetyckie (tomy *Jestem baba*, *Budowałam barykadę*) przypadają na lata powojenne; Stanisław Piętak (1909–1964) – poeta i prozaik, związany z międzywojenną awangardą, autor głośnej powieści *Młodość Jasia Kunefala* (1938) o tematyce wiejskiej i wątkach autobiograficznych. Na ich tle odcina się, wyraźnie starszy rocznikowo, Józef Czechowicz (1903–1939) – poeta, dramatopisarz, krytyk literacki, wydawca pisma „Pióro” (zginął na ulicach Lublina podczas bombardowania miasta). *Nic więcej* (1936), *Trzy zimy* (1936), *Wyprawy* (1937), *Wiersze i proza* (1936), *Obłoki wiosenne* (1938) to tytuły tomów poetyckich autorstwa, odpowiednio, Czechowicza, Miłosza, Zagórskiego, Świrszczyńskiej i Piętaka; *Tropiciel* (1936) to wydany w formie książkowej poemat Rymkiewicza.

³⁸ *Hymny* to zbiorcze określenie serii poematów Jana Kasprowicza (1860–1926), poety, dramatopisarza i tłumacza, aktywnego w okresie Młodej Polski oraz w pierwszych latach II RP. Utwory objęte mianem *Hymnów* powstawały i były publikowane pod koniec XIX i na początku XX wieku. Jako całość zatytułowana *Hymny* utwory te zebrane zostały po raz pierwszy w edycji z roku 1922. Uznawane przez badaczy za realizację poetyki wczesnego ekspresjonizmu, charakteryzują się patetycznym tonem i eskalacją emocji (m.in. liczne wykrzyknienia, hiperbole). Tom *Księga ubogich* (1916), należący do późnej twórczości Kasprowicza, utrzymany jest w odmiennej, bardziej stonowanej poetyce.

jak u Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego³⁹. W nowym stylu akcent pada na treść znaczeniową wyrazów, słowo jest tu nie tyle rzeczą, ile znakiem wskazującym jednakże na inną rzeczywistość niż zespół pojęć i wyobrażeń zawartych w systemie języka praktycznego. W konsekwencji inną funkcję niż u skamandrytów pełni u młodych poetów struktura rytmiczna; rytm nie służy tu do zacierania znaczenia, podkreślania nastrojowości czy witalistycznej soczystości, lecz przeciwnie: zaostrza i precyzuje poetycko znaczenia i wyobrażenia, jest jeszcze jedną metaforą.

Ośrodkiem krystalizacyjnym nowego stylu jest obraz poetycki uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną (postulat jednolitej tonacji stylowej, czyli „formy” uzupełniający postulat „wyobraźni”). Obraz ten rodzi się na fali lirycznego wzruszenia (Czechowicz, Miłosz w *Trzech zimach*) lub na tle deformowanej rzeczywistości (Piętaś), lub wreszcie jako rozprowadzenie i konkretyzacja fantastycznej wizji (Zagórski, Rymkiewicz). Jak świadczy przykład Miłosza i Świrszczyńskiej, nieobca jest młodej poezji jako tworzywo problematyka; a znowu

³⁹ Jan Lechoń (1899–1956) w okresie międzywojennym opublikował dwa tomy poetyckie (debiutancki *Karmazynowy poemat* – 1920 oraz *Srebrne i czarne* – 1924). Julian Tuwim (1894–1953) oraz Kazimierz Wierzyński (1894–1969), debiutujący wspólnie z Lechońem, byli intensywnie aktywni jako poeci publikujący także w latach 30. W roku 1936, dwa lata przed powstaniem i publikacją *Dwóch pokoleń*, ogłosili nowe, szeroko wówczas komentowane tomy poetyckie (Tuwim – *Treść gorejącą*, Wierzyński – *Wolność tragiczną*). Wszyscy trzej należeli u progu lat 20. do grupy poetyckiej Skamander. Fryde był konsekwentnie krytyczny wobec poezji skamandrytów, a zwłaszcza Tuwima, por. głośny artykuł z roku 1939 (opublikowany w drugim numerze „Pióra”) pt. *Kłeska Juliana Tuwima* w: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.

Piętak wprowadza skutecznie w roli czynnika poetyckiego elementy fabularne. Widać stąd, że przed kształtującym się stylem poetyckim leżą rozległe możliwości, których spełnienie należy do przyszłości.

To prawda, młoda poezja w trosce o czystość ograniczyła tworzywo; najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych. Ale to nie jej wina. Istnieje – mówi Maritain, a wiedzieliśmy o tym wcześniej od Norwida – stała antynomia między sztuką a pięknem. Artysta jest zawieszony między dwoma światami: niebem, skąd bierze się odblask piękna w jego duszy, i ziemią, na której musi w pocie czoła „postaciować”⁴⁰, realizować ideał w rzemieślniczym trudzie. I wówczas, kiedy między niebem a ziemią otwiera się przepaść – artysta, aby uratować sztukę, musi kierować ją jednostronnie ku pięknu i musi dążyć do jak najintensywniejszego odrealniania, odcieleśniania jej – za gorzką cenę zupełnego odosobnienia w świecie.

W naszych czasach – pisze Józef Czechowicz – szala wagi obciążona sumieniem pochyła się na dół, zaś ku światłu dziennemu unosi się raczej szala artystycznej czystości źródlanej. Może dlatego, że sumienie nasze zagłusza nawalnica spraw państwa współczesnego, które im bardziej się krystalizuje i umacnia, tym dalej odsuwa się od *civitas dei* świętego Augustyna⁴¹.

⁴⁰ „Postaciowanie” to jedno z charakterystycznych określeń Norwidowskich, używane przez poetę wielokrotnie w różnych kontekstach (m.in. w utworze *Promethidion*), oznaczające, najogólniej rzecz ujmując, tworzenie, nadawanie kształtu, przejście od obiektu projektowanego w myśli czy wyobraźni do materialnego artefaktu.

⁴¹ *Civitas dei* – starożytny filozof i teolog św. Augustyn (354–430) w trakcie *De Civitate Dei contra paganos* wprowadza pojęcie „*civitas dei*”, „państwa Bożego”, oznaczające wspólnotę ludzi

I zbieg okoliczności, zestawiający w czasie ową walkę o czystość sztuki z okresem powszechnego upadku sumienia w najprostszym, chrześcijańskim sensie tego słowa, stwarza sytuację tragiczną: albo jedna walka, albo druga. Dla artysty nie ma drogi pośredniej, bo pośrednia to tyle samo, co poślednia. Więc dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewieramy się sztuce, a właśnie jest czas, kiedy można wywalczyć jej autonomiczne prawa; dając siebie samego sztuce czystej, obniża się ją o całe sumienie⁴².

Ale to nie poezja ucieka od życia; to ono się od niej odwróciło. Poezja całą swą mocą przeciwstawia się mu; i blaskiem duchowej prawdy, która z niej bije, rzuca wyzwanie tępej i zadowolonej z siebie doczesności.

wybierających posłuszeństwo Bogu, znajdujących się na drodze do wiecznego zbawienia. „Państwo Boże” urzeczywistnia się – nigdy w pełni, zawsze niedoskonale – w różnych, historycznie zmiennych państwach ludzkich. Zob. polski przekład: św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, Kęty 2002.

⁴² Fryde cytuje artykuł Czechowicza, będący eseistycznym komentarzem do tomu Zagórskiego pt. *Wyprawy*. Zob. J. Czechowicz, *W blasku czystości. O poezji Jerzego Zagórskiego*, w: *idem, Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 218–219. Cytat niedokładny: w oryginale „sumienia nasze zagłusza” (a nie „sumienie nasze zagłusza”).

Czesław Miłosz⁴³

Kłamstwo dzisiejszej „poezji”

Świetny poeta Czesław Miłosz, autor *Trzech zim*, nadesłał nam swoje uwagi, które chętnie zamieszczamy. Drukując je jednak, zaznaczymy dla uniknięcia nieporozumień, że nie zgadzamy się z ani jednym z wyrażonych przez p. Miłosza poglądów.

Do sprawy tej powrócimy w następnej kolumnie literackiej „Orki na Ugorze”.

Redakcja

Przemawiam w swoim imieniu i nie chcę reprezentować nikogo prócz siebie. Możliwe, że myśl o przodowaniu dyktuje mi wiele z rzucanych oskarżeń, jednak nie jest to myśl o własnej wyższości artystycznej. Jest to raczej ufność w dar zdzierania zasłon i w umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których moi rówieśnicy przebywają długo.

Chcę sobie pozwolić na głoszenie odrazy do tych bezpłodnych zabaw, nazywanych poezją czystą, odrazy, która sprawia, że bliższa mi i bardziej godna szacunku jest panna pisząca przez siedem godzin na maszynie, murarz układający cegły, gazeciarz na ulicy niż dwudniowe sławy,

⁴³ Biogram autora – zob. przyp. 37, s. 113.

obnoszące swoje wywalczone wzajemnymi pochlebstwami triumfy po redakcjach i knajpach.

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 metaforę⁴⁴? Czy ośmielasz się przypuszczać, że znajdzie się czytelnik, który będzie ci coś zawdzięczać prócz zniechęcenia i nudy? Wystarczy zstąpić na ziemię i czuć się równym z niezliczoną mnogością istnień, wystarczy zastanowić się chociaż przez chwilę nad obowiązkiem trudu, jakim wypełnione jest życie ludzkie, aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowanej jako środek poza-pojęciowego oszołomienia twoich chwalców, zaopatrzonych w subtelne narzędzia formalnej szkoły⁴⁵, ale ślepych i głuchych na wszystko, co jest pięknością

⁴⁴ Refleksja o metaforze zajmowała istotne miejsce w awangardowej teorii poezji, szczególnie w teoriopoetyckich wypowiedziach Tadeusza Peipera (zob. m.in. szkic programowy *Metafora terazniejszości* z roku 1922, w: T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*).

⁴⁵ Mowa o formalizmie, kierunku w badaniach literackich, który rodził się w latach 1914–1916 w Moskwie i Petersburgu. Formalizm kładł nacisk na analizę językowej konstrukcji dzieła literackiego jako zamkniętej, spójnej całości, sceptycznie odnosił się natomiast do badań skupionych na związkach tekstu z biografią i psychologią autora. W światowej historii badań literackich formalizm rosyjski uznawany jest za jeden z początków nowoczesnego literaturoznawstwa, rozumianego jako autonomiczna, wyposażona we własną tożsamość dyscyplina badawcza, odróżniająca się od biografistyki czy historii idei. W drugiej połowie lat 30. koncepcje formalizmu rosyjskiego były dyskutowane i twórczo podejmowane przez młode polskie literaturoznawstwo w Warszawie (tzw. Warszawskie Koło Polonistów przy Uniwersytecie Warszawskim) oraz Wilnie (krąg Manfreda Kridla). Zob. na ten temat: D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2. Ożywiona polska recepcja formalizmu rosyjskiego stanowi bezpośredni kontekst dla wypowiedzi Miłosza (a także dla

prawdziwą, niezdolnych już do wykrztuszenia oceny, ile razy spotkają inną wartość niż modne zestawienia słów i rytmów.

Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalać i potępiać, a tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu jak to, że są źle lub zreżymowane?

Nie, choćby wszystkie katedry literatury w Polsce były kiedyś obsadzone przez dzisiejszych młodych formalistów, chociażby wszyscy krytycy wysilali się na uzasadnienia „integralizmu”⁴⁶ – to jeszcze nie będzie poezja.

Przyływ tej fali znawców „odrębnych praw, jakimi rządzi się twórczość”⁴⁷, specjalistów od kompozycji samej w sobie, jest stokroć groźniejszy dla sztuki niż poczciwe

pozostałych odniesień do formalizmu, pojawiających się w toku dyskusji wokół *Dwóch pokoleń* i *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*).

⁴⁶ Pojęcie „integralizmu” pojawiało się w awangardowym dyskursie metapoetyckim lat 30., przede wszystkim u Jana Brzękowskiego (książka *Poezja integralna*, 1933; rozprawa *Integralizm w czasie*, 1937), także u Juliana Przybosa (artykuł *O poezji integralnej*, 1934, przedruk w: J. Przyboś, *Linia i gwar...*). W uogólnieniu powiedzieć można, że „integralizm” jako idealna, pożądana właściwość utworu poetyckiego miał dotyczyć jego konstrukcji, kompozycji i polegać na pozostawianiu (oraz precyzyjnym łączeniu) jedynie koniecznych, treściowo i artystycznie niezbędnych części tekstu przy równoczesnym „elidowaniu” (usuwaniu, pomijaniu) słów czy wyrażen uznanych za niekonieczne dla uzyskania efektu formalno-znaczeniowego. Utwór „integralny” miał być skondensowany, perfekcyjnie i ekonomicznie skonstruowany, pozbawiony wtrąceń o charakterze niepoetyckim. Koncepcja „integralizmu” pozostała stosunkowo mglistym konstruktem teoretycznym.

⁴⁷ Aluzja do formalizmu.

pytania staroświeckich krytyków, którzy dzisiejszych awangard, jak mówią, nie rozumieją.

Dziś, w roku 1938, już umilkli, dziś już nie wypada po prostu zapytać, co pisarz chciał powiedzieć i co pragnął, pisząc utwór, wyrazić.

Każdy błahy wierszyk jest objawem wyobraźni poetyckiej, zjawiskiem autonomicznym, miejscem ścierania się kosmicznych potęg. Twierdzicie, że między liniami, w niedopowiedzeniach, pauzach kryją się niesłuchane „ładunki uczuciowe”, pragniecie nas przekonać, że zza waszych urwanych zdań wyzierają dziwy.

Nie, i jeszcze raz nie. Dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki.

Wy robicie aluzje, a to są aluzje do tego, co w was nie istnieje, choćbyście nie mieli odwagi przyznać się przed sobą. – Wywlekacie zasady rzemiosła, bronicie pierwszeństwa rzemiosła, sięgając do scholastycznej zasady narzędzi i środków⁴⁸.

Dzieło was tylko obchodzi, tylko dzieło, nie artysta – powiadacie.

Nie, i jeszcze raz nie. Sztuka średniowieczna ograniczała się do przepisów obowiązujących dobrego rzemieślnika, bo cel użytkowy był dla niej jasny i poza wszelką dyskusją.

A jakież cel użytkowy wy macie przed sobą? Budować nowy sposób pojmowania świata? Czy naprawdę wierzycie, że dadzą komuś „doznanie” wasze omdlewanie wirtuozów? Czy nie zrodziło się w was podejrzenie, że sposoby pojmowania świata są czymś wyższym niż wasza prymitywna mistyka materii? Otrząsnąć pył z obuwia i odejść od was, od waszej samochwalczej zgrai do ludzi i ich spraw wielkich i powikłanych, do bibliotek, gdzie

⁴⁸ Prawdopodobnie bezpośrednia aluzja do szkicu Ludwika Frydgo *Dwa pokolenia* (zob. rozprawa wstępna, s. 37).

zamiast płodów bezsilnej pychy bierze się do ręki podręcznik filozofii i biologii, albo książkę tych, co nie zdradzili posłannictwa: Dantego czy Byrona⁴⁹.

Najtrudniej jest przywrócić jakiemuś sporowi godność i uczynić go ważnym wtedy, gdy jest dla nas już grą nieistotnych wyrazów.

Spór o poezję jest dla mnie sporem wytartym i traktowanie go w oderwaniu od innych dziedzin ludzkiej wiary prowadzić musi zawsze do odjęcia mu powagi. Niewątpliwie, zasługi krytyki formalnej, dążącej do analizy utworu bez oglądania się na psychologię i biografię twórcy – są duże. Przełamała ona wiele poglądów i pokazała, że pomiędzy osobą artysty a rezultatem jego pracy leży zagadkowy szereg przeżyć, nie układających się w proste *continuum*⁵⁰.

Jej słabą stroną jest zbyt wielka rezygnacja z wyświetlania tych związków, jakie między osobowością i dziełem istnieją. Tak jak dawniej przy pomocy danych biograficznych bezskutecznie usiłowano odkryć tajemnicę poematu czy powieści – tak dzisiaj trwoni się wysiłki, aby badać owoce, nie wspominając o drzewie, które je rodzi.

Twierdzi się, że okazałe drzewo może wydawać nędzne owoce, a wspaniałe melony rodzą się tuż przy ziemi. Wobec tego nie należy zastanawiać się nad złożonymi przyczynami i oglądać jedynie witrynę owocarni.

I dużo roboty będzie miała krytyka, gdy minie moda tego wstydliwego minimalizmu. Wzbogacona wiedzą

⁴⁹ George Gordon Byron (1788–1824) – angielski poeta, jeden z najważniejszych twórców europejskiego romantyzmu, m.in. autor zbioru poematów *Wędrowniki Childe Harolda*, *Giaur*, *Don Juan*, dramatu *Manfred*.

⁵⁰ *Continuum* (łac.) – w logice i matematyce: ciągły, uporządkowany zbiór nieskończonej ilości elementów przechodzących jeden w drugi; tu w znaczeniu potocznym: ciąg, ciągłość, następstwo.

o krętych i okólnych drogach, jakimi wędruje przebudzający się w duchu artysty poemat, nie lekceważąc już danych fizjologii i psychologii – powróci na zaniedbane pozycje.

Wtedy zdanie, że sztuka powinna twórcę ukazywać jak najdokładniej, że dążenie do własnej prawdy jest czymś więcej niż dążeniem do własnego „wrażenia” – nie wyda się już frazesem. „Dzieło sztuki wynika z dwóch tendencji sprzecznych i ich wzajemnej równowagi: z tendencji do wyrażania siebie samego (to jest twórcy) i z tendencji do zamaskowania się i do sztuczności” – ten aforyzm Baudouina⁵¹ odzyska wtedy swój wielki walor pomocniczy i sposoby noszenia maski staną się przedmiotem studiów, na równi ze sposobami odkrywania przed publicznością prywatnej tajemnicy.

Tymczasem jednak panuje dyktatura zróżnicowanych i wielce przemyślnych metod rozważania formy. Nie byłoby to niczym groźnym, gdyby nie przemiany, jakie głos krytyków powoduje w samym sumieniu poety. Bo przebieg aktu tworzenia zmienia się bez ustanku, w zależności od prądów czasu, i błędne ujęcie zadań sztuki mści się, przez skierowanie woli w fałszywą stronę.

Zastanawiałem się nad utworami wielu dzisiejszych młodych poetów.

⁵¹ Nie udało się ustalić źródła cytatu. Według edytorów tomu C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939* (Kraków 2003), w którym przedrukowany został szkic *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, passus odnosi się do Charles’a Baudouina (1893–1963), francuskiego psychoanalityka i teoretyka sztuki, zajmującego się m.in. problemem psychologii tworzenia. Książkę zatytułowaną *Aforyzmy* opublikował w roku 1901 sławny językoznawca Jan Niecisław Baudouin de Courtenay (1845–1929), jednak nie zawiera ona sentencji zbliżonej do podawanej przez Miłosza.

Wszędzie widziałem wielkie ułatwianie sobie pracy i zrzucanie odpowiedzialności. – Ci poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym, nie zdając sobie sprawy, że ten wymóg jest wymogiem elementarnym, ale że prócz niego potrzeba jeszcze wielkiej dyscypliny wierności wobec siebie samego.

Tej potrzeby wierności nie podejrzewają. Moim zdaniem wyraz, zanim zostanie napisany, powinien być związany nie tylko przez swój stosunek do wyrazów, jakie go otaczają, ale także przez swój stosunek do tego, czym jest w chwili, kiedy go piszę, czym jest jako świadomość pozaestetyczna i jak osądzam siebie, zjawiska świata i innych ludzi. – Poemat ma sens tylko wtedy, gdy ujmuje nie tylko mój stan emocjonalny czy wizję, ale gdy mogę powiedzieć, że to wizja tłumaczy mój rozwój wewnętrzny, który nie jest przecie tylko rozwojem przyływów i odpływów lirycznej fali, ale zarazem rozwojem sądów logicznych i tego, co nazywa się „światopoglądem”.

Wierność może być pozytywna albo negatywna. W maskowaniu się, w przerabianiu elementów życia na elementy sztuki jest możliwa owa negatywna wierność, kiedy zapytujemy, czy użycie tej, a nie innej maski jest dostatecznie uzasadnione, jako przebranie, w którym dokonuje obrzędów mających znaczenie często zakryte przed oczami osób śledzących.

I twierdzę, że pisarz pragnie, aby krytyk umiał sięgnąć do dziejów duchowych kryjących się poza maskami dzieła. Nic tak nie poniża jak dobrowolna ślepotą tych, którym oddaje się jako człowiek, a w zamian za to dostaje jedynie tytuł majstra rzemiosła.

„Jakież to piękne – jakaż rozległość obrazów, jaka celność rytmiki” – wykrzykują ci znawcy. Artysta jest pełen głęboko ukrywanej pogardy, gdyż wie, że słowo wzięte przez nich za ozdobę ma dla niego wartość rozczarowania

albo wartość zachwyty i wyrasta z jego życia tak, jak grymas i zmarszczka na twarzy, że przywołuje wspomnienie uczynków i pragnień.

Dlatego największą słuszość mają zwalczane dzisiaj teorie upatrujące istotę przeżycia estetycznego w radości, jaką czerpać można z poddania się promieniowaniu potężnego indywiduum.

Dzieło jako twór nieskończenie osobisty opowiada o wszystkich niedostatkach budowy intelektualnej i estetycznej twórcy albo o jego doskonałej wewnętrznej sile. – Wada kompozycji nie jest przecie tylko brakiem talentu czy umiejętności – świadczy o nierozwiązanych dostatecznie konfliktach ze światem i ze samym sobą.

I nigdy nie sięgnie do tajemnicy wielkiej sztuki ten, kto wyrzeka się wnikania w losy i przeznaczenie twórczej jednostki.

A wszelkie dywagacje na temat formy i szkółki stylów mijają bez śladu, jeżeli przypisuje się im wartość zdolną do przekształcenia chociażby w jednej setnej smaku epoki.

Upodobania czasu – to taki, a nie inny nieuświadomiony zresztą porządek jaźni, możliwy do logicznego ogarnięcia, a poszukiwacze ulegający złudzeniu, że da się ten smak przysrzygać i urabiać, stają w zdumieniu wobec wzrostu niespodziewanych kształtów, wytryskających z gleby, którą zlekceważyli.

Słabość dawniejszej poezji, jej pustka, jej płaski sentymentalizm, to objaw o wiele poważniejszy, niżby chcieli zabawni bojownicy o recepty na wyzwolenie „wyobraźni poetyckiej”⁵².

Nie odrywa się bezkarnie sztuki od jej właściwego podłoża, od sfery pojęć z zakresu metafizyki i etyki, nie

⁵² Zapewne aluzja do tytułu szkicu Jana Brzękowskiego *Wyobraźnia wyzwolona* (1938). Zob. J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 81–86.

czyni się obojętnym sporu, który stanowi o wielkości człowieka, niezależnie od tego, czy napisał on dzieło wiekopomne, czy chodzi za pługiem.

Za pogwałcenie osobistości i ograniczenie jej do łańcucha galopujących swobodnie skojarzeń trzeba płacić. I płacą setki zdolnych, młodych autorów, którzy mogliby być użyteczni w pięknym zadaniu niesienia ludziom pomocy.

Płacą wyjałowieniem i na próżno ukrywanym zniechęceniem do sztuki pisarskiej.

Zanik osobowości ludzkiej, o którym wspomina dr Carrel⁵³ jako o symptomie naszej cywilizacji, odbija się na twórczości naszych czasów. Wielkie rozpowszechnienie wysoce ukształconych środków i względna łatwość zdobycia dość wysokiego poziomu formy nie idą w parze z siłą natchnienia, wymagającego własnej, własnym wysiłkiem zdobytej dyscypliny.

Tradycyjne pojęcie sztuki nie da się jednak łatwo wypełnić: wymaga ono od dzieła takiej czy innej „głębi” – toteż dzisiaj można zaobserwować, jak pisarze nie chcą przyznać się do tego, że „głębia” – jest im zupełnie obca, usiłują nadać swoim sztuczkom formalnym pozory

⁵³ Alexis Carrel (1873–1944) – francuski chirurg, pracujący w Instytucie Rockefellera w Nowym Jorku m.in. nad przeszczepianiem narządów i pozaustrojową hodowlą tkanek, zwolennik eugeniki, laureat Nagrody Nobla w 1912 roku w dziedzinie medycyny. W roku 1935 ogłosił książkę filozoficzną pt. *L'homme, cet inconnu*, która w roku 1938 ukazała się pt. *Człowiek, istota nieznaną* w przekładzie polskim Ryszarda Świętochowskiego. Książka Carrela wywarła silny wpływ na wyobraźnię i refleksję Miłosza pod koniec lat 30., o czym świadczy odwołanie do niej w artykule ogłoszonym w roku 1940 na łamach prasy wileńskiej, zob. C. Miłosz, *Czas*, w: *idem, W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945–1951 oraz teksty z okresu II wojny światowej*, Kraków 2018, s. 657–658.

odkrywczej treści, wmawiając w czytelnika, że tkwi ona w samych zestawieniach słów i napięć.

Na tych wybiegach jednak czytelnik poznaje się mniej lub bardziej skutecznie, rozczarowując się do literatury.

Trzeba wyznać, że hasła krytyki formalnej nie są czymś, co zrodziło się wskutek samej ewolucji naszych metod badania – świadczą one, jak się zdaje, o jaskrawych przemianach stosunku do osobowości człowieka, która wobec zniszczenia więzów religijnych i moralnych stała się gruntem zbyt grząskim, aby ktoś odważył się na niej budować swoje dociekania. Dlatego wychodzić tym hasłom naprzeciw i podejmować walkę z nimi na zawojowanym przez nie terytorium będzie zawsze pracą, mającą mało szans zwycięstwa.

Piszząc to, zwracam się do wszystkich młodych poetów, którzy czują w sobie dość odwagi, aby zaprzestać sięgania po podejrzane laury odkrywczości formalnej. Dość, dość – skończyć raz wreszcie z „awangardami”, z „wyobraźnią”, z „autentyzmem”, z tym całym gaworzeniem specjalistów od nowej poetyki.

Czyż nie cierpicie wskutek zaduchu, czyż nie widzicie, że to jest spętanie gorsze niż tamto narzucane w XVIII wieku przez pseudoklasyków? Jeżeli chcecie doskonalić się artystycznie – czytajcie Baudelaire’a i Whitmana⁵⁴, ale na miły Bóg nie bawcie się w samobójcze analizy metafor i wyrażeń, bo czasu szkoda.

Pamiętajcie, że te zachwycające was porównania i dzięki wielkich poetów zapożyczają blasku od słońca

⁵⁴ Charles Baudelaire (1821–1867) – poeta francuski, prekursor nowoczesnej poezji europejskiej (m.in. nurtu symbolistycznego), autor m.in. *Kwiatów zła* (1857; wyd. polskie 1894). Walt Whitman (1819–1892) – poeta amerykański, autor słynnego tomu *Żdźbła trawy* (1855, zmieniany w kolejnych wydaniach za życia autora), należącego do klasyki amerykańskiej poezji.

mocnego ducha, że same są martwymi księżycami i sto lat podpatrywania ich czaru nie powie nic o zagadce stwarzania piękna.

Zapewne droga łamania się ze słabością epoki jest trudna i prowadzi zawsze do osamotnienia. Odpowiedzialność, jaką się przyjmuje, nie jest odpowiedzialnością wyrażania pokolenia, ale tylko i wyłącznie siebie samego – co może równie dobrze zyskać poklask, jak i powszechną naganę.

Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradniecie tytuł przynależny innym.

Droga ta jest trudna, bo prócz osamotnienia czeka na niej jeszcze chwila, kiedy zmaleje dla was cena sztuki, a urośnie cena waszego przeznaczenia, któremu sztuka wasza służy jako jeden ze środków, choć może po niej nie zostanie ni śladu.

Więc wobec tego przeznaczenia będziecie pokorni i piękność będzie dla was funkcją, nie celem.

Zanim wydrukujecie wiersz, będziecie się namyślać, czy wiersz ten chociażby jednemu człowiekowi może być pomocny w boju ze sobą i światem. Tak, to niełatwe – ale ja, jeżeli ośmielam się używać tego namiętnego tonu, to dlatego, że wierzę w odrodzenie zapoznanego sensu poezji, i że w ten nieudolny sposób chcę się do tego przyczynić.

CZEŚĆ II
KONSTELACJA FRYDEGO

Gustaw Herling-Grudziński⁵⁵

„Pióro”

„Pióro. Kwartalnik artystyczny pod redakcją Józefa Czechowicza”⁵⁶, którego zeszyt pierwszy leży przed nami, jest

⁵⁵ Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000) – pisarz, eseista, krytyk literacki, publicysta. W latach 1940–1942 więzień sowieckiego łagru, opuścił terytorium ZSRR jako żołnierz armii polskiej dowodzonej przez gen. Władysława Andersa. Po wojnie pozostał na Zachodzie, przejściowo związany z różnymi ośrodkami emigracyjnymi, osiadł ostatecznie w Neapolu. Stał się jedną z czołowych postaci polskiej emigracji: współtworzył Instytut Literacki w Paryżu i paryską „Kulturę”, współpracował z londyńskimi „Wiadomościami” oraz Radiem Wolna Europa. Autor *Innego świata* (pierwsze wyd. ang. 1951, pol. – 1953), czyli książki wspomnień i refleksji o doświadczeniu łagrowym, twórca licznych opowiadań oraz prozy diaryjstyczno-eseistycznej *Dziennik pisany nocą*. W czasie polemiki z roku 1938 mieszkał w Warszawie, gdzie studiował polonistykę na UW, należał do grupy młodych krytyków inspirowanych przez Frydego i współtworzył czasopismo „Orka na Ugorze”.

⁵⁶ „Pióro” – czasopismo utworzone w roku 1938 w Warszawie, jego głównymi inicjatorami i twórcami byli Józef Czechowicz (który objął stanowisko redaktora naczelnego) oraz Ludwik Fryde. Pismo pomyślane jako kwartalnik, organ ruchu awangardowego, skupiało młodszych autorów, urodzonych po roku 1910. Pierwszy numer (z tekstem programowym w postaci *Dwu pokoleń* Frydego) ukazał się z datą kwiecień-czerwiec 1938. Numer drugi wydrukowany został dopiero we wrześniu roku 1939, w sytuacji, w której dystrybucja nakładu była niemożliwa.

od czasów „Zwrotnicy” i „Linii” pierwszym pismem artystycznym w Polsce pozbawionym ambicji eklektycznych⁵⁷, a opartym o trwałą podstawę określonej ideologii artystycznej, wyrosłej z Awangardy krakowskiej. Ten fakt tłumaczy dużo. Nasz stosunek do „Pióra” jako pewnego objawu życia literackiego nie jest więc tylko stosunkiem pozytywnym, jest stosunkiem nacechowanym uczuciem, jakie rodzi tylko walka o wspólne ideały. A jednak? A jednak dlaczego ocena zeszytu pierwszego wypadnie raczej nieprzychylnie? Postaramy się na to pytanie odpowiedzieć na końcu artykułiku, teraz wolno nam chyba tylko wyrazić przypuszczenie, że uwagi początkowe i otwarte określenie naszego stanowiska winny nas zwolnić od wszelkich podejrzeń i niedorzecznych komentarzy.

Zeszyt otwiera wstępny, programowy artykuł p. Ludwika Frydego. W zasadzie jest on słuszny, ale w wyborze formy i argumentacji raczej chybiony. Wydaje nam się, że winien on być bojowy, mocny, bezwzględny – podczas gdy w obecnej postaci robi wrażenie bardzo pięknie napisanych uwag, poetycko rozmodlonych – a przez to oczywiście nieco zamazanych. Nie siła i pewność kulturalna działacza biją z tego artykułu, a zachwyty i uniesienia poddającego się urokowi nowej poezji krytyka. W argumentacji niewolny jest ten artykuł od ogólników w rodzaju: „trzeba wychować siebie do poziomu kulturalnej samowiedzy, dopracować się do świadomości artystycznej...”. Nie wątpimy, że ten, jak i wiele innych postulatów, jest u Frydego mocno oparty i wylegitymowany drogą jego rozwoju, i w każdej chwili może być

Fototypiczna edycja obydwu numerów znajduje się w publikacji: *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981.

⁵⁷ Eklektyczny – łączący elementy wywodzące się z różnych stylów, estetyk; tu w znaczeniu pejoratywnym, jako określenie bezideowości, braku wyrazistej propozycji własnej.

poparty argumentami – ale dla czytelnika, jako końcowy efekt przemyśleń, ostateczny, gotowy produkt ułatwiający i pośredniczący tylko w wyrażeniu czegoś, w kontekście artykułu – nic nie znaczy. To samo z zasadami estetyki Maritaina. Zbyt fundamentalną odgrywają one rolę w systemie Frydego, aby mogły być potraktowane tak pobieżnie i w tak drobnej relacji podane. Do najlepszych partii tego artykułu należą niewątpliwie uwagi o dwóch pokoleniach poetyckich i o nowym stylu.

Przyboś daje swoje *Tezy*⁵⁸ śmiało i mądrze, ale po artykule wstępnym Frydego dezorientujące. Zasady poetyki Przybosia, zawarte w dziesięciu *Tezach*, niewiele się różnią od zasad Peipera⁵⁹, a Fryde przecież zdawał się przezwyciężać starą awangardę krakowską.

Punkt piękny – to proza Miłosza: *Zejsście na ziemię*⁶⁰. Świetna ta proza jest doskonale dopasowana do idei „Pióra”. Reprezentuje nowy typ wyznań, nie drobiazgów z warsztatu i życia prywatnego, ale wyznań kulturalnych, humanistycznych. Powaga i moralna czystość w stosunku do kreowanej sztuki z jednej

⁵⁸ Bezpośrednio po *Dwu pokoleniach* w pierwszym numerze „Pióra” znalazł się krótki tekst Juliana Przybosia pt. *Tezy*, składający się z dziesięciu uwag na temat nowoczesnej poezji i otwierających się przed nią perspektyw rozwojowych. *Tezom* towarzyszyły też dwie krótkie prozy (liryki prozą) Przybosia pt. *Niedowidzialni* oraz *Nowa róża* – obie włączone później do cyklu *Pióro z ognia*.

⁵⁹ Tadeusz Peiper (1891–1969) – poeta, prozaik, inspirator polskiego ruchu awangardowego, uprawiał intensywną działalność programotwórczą i teoriopoetycką głównie w latach 20. XX wieku na łamach kierowanego przez siebie pisma „Zwrotnica”. Sumą teoretycznej myśli Peipera stał się opublikowany w roku 1930 tom szkiców pt. *Tędy* (zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*).

⁶⁰ Esej Czesława Miłosza pt. *Zejsście na ziemię*, opublikowany w pierwszym numerze „Pióra”, został włączony do tomu C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*

strony, a momenty czekające jeszcze stopnia ostatecznej krystalizacji – z drugiej, cechując tę chlubną, reprezentatywną dla „Pióra” w pewnym sensie, pozycję.

Trzon twórczości poetyckiej jest w „Piórze” [dosko]nale dobrany, tworzy jednolitą całość. Trzeba tu może tylko zauważyć, że lepiej prezentują się młodzi (Bieńkowski⁶¹, Rymkiewicz, Stachowski⁶²) niż starsi, którzy (z wyjątkiem Świrszczyńskiej i może Zagórskiego) dają rzeczy słabsze.

Łączność z kulturą poetycką Zachodu dobrze zaznacza bardzo pożyteczny *Profil Apollinaire’a* Zagórskiego⁶³, ilustrowany przekładami, z których na plan pierwszy

⁶¹ Zbigniew Bieńkowski (1913–1994) – poeta, eseista, krytyk literacki; ogłosił tomy poetyckie *Kryształ cienia* (1938), *Sprawa wyobraźni* (1945), *Trzy poematy* (1959) oraz zbiory esejów poświęcone literaturze polskiej i europejskiej: *Piekła i Orfeusza* (1960), *Modelunki* (1966), *Poezja i niepoezja* (1967). Pośmiertnie ukazał się zbiór *Moje oko na spacerze: felietony arcysubiektywne* (2020) w opracowaniu Katarzyny Bieńkowskiej i Michała Głowińskiego. Wytrawny tłumacz literatury francuskiej (m.in. autor przekładów wierszy Guillaume’a Apollinaire’a, Paula Éluarda, Jules’a Supervielle’a, Saint-John Perse’a, Francisa Ponge’a i Louisa Aragona). W czasie polemiki z roku 1938 mieszkał w Warszawie, gdzie studiował prawo i filologię romańską oraz zajmował się działalnością literacką.

⁶² Józef Stachowski (1913–1944) – poeta związany z kręgiem oddziaływania Józefa Czechowicza oraz środowiskiem polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, opublikował jeden tom poetycki (*Jaworowa baśń*, 1939). W okresie okupacji zaangażowany w podziemne życie literackie i konspiracyjne nauczanie. Zginął w wypadku komunikacyjnym.

⁶³ *Profil Apollinaire’a* to krótki szkic popularyzatorski autorstwa Jerzego Zagórskiego, przedstawiający biografię i twórczość francuskiego poety (1880–1918). Szkic ten poprzedza serię wierszy Apollinaire’a, opublikowanych na kolejnych stronach „Pióra” (w polskich przekładach Jerzego Zagórskiego, Juliana Rogozińskiego, Romana Kołonieckiego, Stefana Napierskiego, Zbigniewa Bieńkowskiego).

wysuwają się tłumaczenia autora *Profilu* i Juliana Rogozińskiego⁶⁴.

Z jednoaktówką Czechowicza *Bez nieba*, bardzo piękną, wkraczamy w świat twórczości teatralnej⁶⁵. St.I. Witkiewicz drukuje okropny artykuł *O teatrze artystycznym*⁶⁶. Robi wrażenie, jakby jego wynalazek „Czystej Formy”, bardzo pożyteczny i instruktywny, był tylko pretekstem do wygłoszenia jakiegoś steku żalów, wyzwisk – spisanych przy tym wykoszlawionym stylem. Przecież artykuł ten, oprócz definicji (znanej już) Czystej Formy, w skrócie popularnym – nie przynosi nic. Nie ilustruje chyba w żadnym wypadku *Bez nieba* Czechowicza.

Zaczynają się „rzeczy niepotrzebne”. Pomyłką chyba, mimo dopisku Redakcji, jest artykuł Jerzego Stempowskiego o *Pełnomocnictwach recenzenta*⁶⁷.

⁶⁴ Julian Rogoziński (1912–1980) – tłumacz literatury francuskiej na język polski, przekładał m.in. utwory Woltera, Honoriusza Balzaka, Stendhala i Marcela Prousta; autor szkiców krytycznych poświęconych literaturze francuskiej.

⁶⁵ Jednoaktówka Czechowicza także dotyka hasła „poezji czystej”: jej bohaterem jest poeta, który rozmyśla o „oczyszczeniu” i „czystości”, waha się pomiędzy ideałem poezji oddzielonej od rzeczywistości społeczno-politycznej a ideałem poezji zaangażowanej moralnie, przeciwstawiającej się złu. Zob. J. Czechowicz, *Utwory dramatyczne*, Lublin 2011, s. 79–95.

⁶⁶ Dokładny tytuł eseju Witkacego brzmi *O artystycznym teatrze*; tekst włączony do zbioru: S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze...*

⁶⁷ Jerzy Stempowski (1894–1969) – eseista, epistolograf, po II wojnie światowej pisarz emigracyjny, urosł do rangi jednego z najwybitniejszych twórców polskiej eseistyki dwudziestowiecznej. W pierwszym numerze „Pióra” opublikował esej *Pełnomocnictwa recenzenta*. Surowy osąd Herlinga-Grudzińskiego (zbieżny zresztą z równie krytyczną opinią K. Wyki, por. *Teksty źródłowe*, s. 144–145) nie wytrzymał próby czasu. *Pełnomocnictwa recenzenta*, po raz pierwszy przedrukowane (z ingerencjami cenzury) dopiero dwadzieścia lat później (w „Dialogu” 1958, nr 8),

Numer pierwszy kwartalnika artystycznego o pewnych założeniach ideowych nie może sobie, naszym zdaniem, pozwolić na eklektyzm, choćby okupiony notą redakcyjną. Przecież artykuł uroczego autora *Marzeń samotnego wędrowca*⁶⁸ powstał od razu z pomyłki (że pierwszym i głównym zadaniem recenzji jest oszacowanie, ocena) i toczy się dalej po tej błędnej i obcej zapewne i kierownictwu „Pióra” linii.

Jeszcze jedna niepotrzebna pozycja to proza Mikiewicza. Dopisek o piętnie „poważnego rozrachunku z rzeczywistością” wydaje nam się naciągnięty⁶⁹.

Recenzje znowu sprawiają nam przyjemność. Artykuł L. Frydego o *Ferdynurce* jest doskonały. Jest to najpełniejszy i najlepszy artykuł, jaki o książce Gombrowicza

włączone do późniejszych edycji esejów Stempowskiego (np.: J. Stempowski, *Eseje dla Kassandry*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2020), weszły do kanonu polskiej refleksji metakrytycznej: tekst ten jest przywoływany w dyskusjach o stanie krytyki (por. jego włączenie do antologii *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, oprac. J. Degler, t. III, Wrocław 1978).

⁶⁸ W roku 1935 Stempowski opublikował esej *Nowe marzenia samotnego wędrowca*. Tytuł eseju zdradzał nawiązanie do słynnego dzieła Jeana-Jacques’a Rousseau pt. *Marzenia samotnego wędrowca*.

⁶⁹ Konstanty Mikiewicz (1911–1935) zmarł trzy lata przed opublikowaniem inauguracyjnego numeru „Pióra”. W numerze tym zamieszczono prozę Mikiewicza pt. *Bohater naszych czasów* wraz z krótką notą redakcyjną, informującą, że tekst zaczerpnięty z rękopisów niezjącego twórcy jest częścią ostatecznie niesfinalizowanej powieści. Herling kwestionuje zasadność oceny owej prozy, zawartej w nocie redaktorskiej, por.: „Poezje Konstantego Mikiewicza zebrane w pośmiertnym tomiku osnute są na swobodnej grze wyobraźni. Z innych założeń wywodzi się, jak widzimy, jego proza. Ale też stanowi ona kpiarsko-ironiczny, i dlatego właśnie – poważny rozrachunek młodego poety z rzeczywistością” (zob. „Pióro” 1938, nr 2, s. 36).

napisano⁷⁰. Z recenzji poetyckich najbardziej nam się podoba H. Michalskiego⁷¹ o *Utworach poetyckich* Gałczyńskiego⁷². Recenzje p. Antoniego Andrzejewskiego niestety są jeszcze ciągle uwagami, prawie zawsze trafnymi, do których trzeba by jeszcze dopisać komentarze⁷³. Mogłyby być jeszcze krótsze, jeżeli się odrzuci wszystko, a zostawi tylko owe myśli słuszne i od niechcenia podane.

-
- ⁷⁰ Witold Gombrowicz (1904–1969) – prozaik, dramatopisarz, jeden z najważniejszych twórców polskiej literatury XX wieku; w latach 30. był autorem dopiero budującym swoją pozycję. Komentator odnosi się tu do szkicu Frydego pt. *O „Ferdydurke” Gombrowicza* (przedruk w: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966). Opinia o wysokiej wartości tego szkicu jako głębokiego rozpoznania nowatorskiej powieści Gombrowicza utrzymuje się także we współczesnej historii literatury, por. J. Fazan, *Ludwik Fryde o „drogach i powołaniach” krytyki współczesnej*, w: *Formacja 1910. Świadczenie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011, s. 203.
- ⁷¹ Hieronim Michalski (1913–1986) – krytyk literacki, publicysta, edytor. Przed wojną współpracował z wieloma czasopismami, w których ogłaszał teksty krytyczne. W czasie II wojny światowej prowadził tajne nauczanie, po wojnie działacz PPR (od 1948 PZPR). Aktywny jako krytyk, dziennikarz i redaktor, związany m.in. z „Nową Kulturą”, wydawnictwem „Czytelnik” oraz Państwowym Instytutem Wydawniczym (1958–1960).
- ⁷² Konstancy Ildefons Gałczyński (1905–1953) – poeta, satyryk; w okresie dwudziestolecia międzywojennego opublikował m.in. poematy *Koniec świata. Wizje świętego Ildefonsa, czyli Satyra na Wszechświat*, *Bal u Salomona* czy *Ludowa zabawa*. Wzmiankowane przez Herlinga-Grudzińskiego *Utwory poetyckie* to tom z roku 1937, będący obszernym wyborem wierszy Gałczyńskiego, podsumowaniem jego dotychczasowej drogi poetyckiej.
- ⁷³ Antoni Andrzejewski, krytyk, literaturoznawca i współpracownik Frydego (m.in. wspólnie opracowali wydaną w roku 1939 *Antologię współczesnej poezji polskiej 1918–1938*), zrecenzował w pierwszym numerze „Pióra” tomy poetyckie Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz Mieczysława Jastruna.

To wszystko. Ocena skończona. Numer pierwszy „Pióra” wygląda tak, jakby zamiar przerósł trochę siły jego kierowników. Piszemy to ze smutkiem i w nadziei, że się mylimy. Jeżeli byliśmy w tym omówieniu „Pióra” zbyt surowi, to możemy na swoje usprawiedliwienie powiedzieć, że u osób i rzeczy bliskich dostrzega się najdrobniejsze uchybienia. Nie żeby je zdemaskować tylko, ale żeby je naprawić. Bo właśnie „Pióro” jest nam bliskie. W „Ateneum”⁷⁴ tylko wierzymy, a „Pióro” jest nam bliskie.

⁷⁴ „Ateneum” – dwumiesięcznik literacko-kulturalny, wydawany w Warszawie w latach 1938–1939. Jego redaktorem naczelnym był Stefan Napierski. Ambicją pisma było prezentowanie szerokiego wachlarza zjawisk ideowych i estetycznych, dopuszczanie do głosu różnych gustów oraz poetyk, a także łączenie krytyki literackiej, zajmującej się najświeższymi, kontrowersyjnymi zjawiskami literackimi (np. prozą Gombrowicza czy Schulza) z publikacjami historycznoliterackimi, poświęconymi twórcom XIX wieku.

Kazimierz Wyka⁷⁵

Laboratorium nowego stylu

Niefortunny, przedwakacyjny czas wyjścia pierwszego numeru kwartalnika artystycznego „Pióro” nie powinien przesłonić doniosłości tego pisma dla wyklarowania się obecnej sytuacji poetyckiej w Polsce.

Trochę „tła historycznego”, ograniczonego do paru ostatnich lat, wyjaśni tę doniosłość. Przodowniczą i przebojową rolę w powstawaniu nowego pokolenia literackiego gra zawsze liryka, jako że ona właśnie jest przywilejem

⁷⁵ Kazimierz Wyka (1910–1975) – historyk literatury, krytyk literacki, eseista; związany z Uniwersytetem Jagiellońskim, na którym studiował i w którym następnie pracował, inspirując grupę uczniów tworzących „szkołę Wyki” w historiografii i krytyce literatury. Obszar jego badań i kompetencji obejmował literaturę i kulturę XIX i XX wieku. Zajmował się m.in. Mickiewiczem, Norwidem, Młodą Polską, jako krytyk towarzyszył nowo powstającej literaturze lat 30., okresu okupacji (m.in. słynny *List do Jana Bugaja*, czyli krytyczna analiza poezji Baczyńskiego), pierwszych lat powojennych (ważna książka *Pogranicza powieści*, poświęcona tendencjom w prozie lat 1945–47), komentował wystąpienia poetów debiutujących około roku 1956. Zajmował się także metodologią badań literackich, pisał o sztukach pięknych, zwłaszcza malarstwie, uprawiał filozoficzno-socjologiczną eseistykę (tom *Życie na niby*, 1957). W czasie zbliżonym do polemiki z 1938 roku pracował jako asystent na Uniwersytecie Jagiellońskim.

młodości⁷⁶. Można by zaryzykować zdanie, że filogenezę każdego prądu literackiego warunkuje najczęstsza ontogeneza poszczególnej indywidualności pisarskiej. Stąd to lata ostatnie, rzekomo dla realizmu powieściowego zwycięskie, przyniosły nieliczne, lecz znamienne tomiki, zapowiadające całkiem nową postawę poetycką. Odpiszmy nazwiska ich autorów ze spisu treści „Pióra”: Miłosz, Zagórski, Czechowicz, Rymkiewicz, Niżyński⁷⁷, Mikiewicz, Świrszczyńska. Brakuje przede wszystkim Łobodowskiego i Flukowskiego⁷⁸.

Naturalną rzeczą byłoby, ażeby z tego właśnie zgrupowania wyłoniło się pismo artystyczne, sumujące wspólne dążenia i stawiające program. Tymczasem zrazu było inaczej. Zamilkły „Żagary”⁷⁹. Odżył „Skaman-

⁷⁶ Problem pokolenia literackiego pod koniec lat 30. znajdował się w centrum metodologicznej refleksji Wyki-historyka literatury. Świadczy o tym obroniona w roku 1937 praca doktorska Wyki pt. *Studia nad programem Młodej Polski* i przygotowana na jej podstawie książka, opublikowana dopiero po wojnie pt. *Modernizm polski*, Kraków 1959. Wyka pracował też wówczas nad osobną rozprawą, w całości poświęconą „pokoleniu” jako kategorii literaturoznawczej (praca ostatecznie opublikowana czterdzieści lat później, już po śmierci krytyka, zob. K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977).

⁷⁷ Marian Niżyński (1910–1943) – poeta, dramatopisarz (autor sztuki *Kawaler księżycowy*), człowiek teatru; uprawiał także sztuki plastyczne.

⁷⁸ Stefan Flukowski (1902–1972) – poeta (a także prozaik i dramatopisarz) związany z grupą literacką „Kwadryga”; w okresie międzywojennym opublikował tomy wierszy *Słońce w kieracie* (1929) i *Dębem rosnę* (1932).

⁷⁹ „Żagary” – czasopismo literacko-społeczne redagowane przez grupę młodych poetów wileńskich (Czesław Miłosz, 1911–2004; Jerzy Zagórski, 1907–1984; Józef Maśliński 1910–2002; Jerzy Putrament, 1910–1986; Aleksander Rymkiewicz, 1913–1983; Anatol Mikułko, 1910–1955, Mieczysław Kotlicki, 1907–1992) oraz współpracującego z nimi publicystę i ideologa politycznego

der”⁸⁰. Bezskutecznie – żaden pogrobowiec nie stworzył nowego okresu literackiego. Nadspodziewany rozgłos zdobył autentyzm Czernika⁸¹. „Okolice Poetów”⁸², również daleka od tej przodującej grupy, powodzenie swoje zawdzięczała chyba temu, że była jedynym pismem reprezentującym pewien odłam młodych. Znow bezskutecznie. Nie zwycięży teoria, która się nie legitymuje żadnym z przodujących poetów. Dopiero „Pióro” skupia (i równocześnie niesłusznie selekcjonuje, zaraz się pokłócimy) tę grupę przodującą, co sprawia, że nareszcie w dzisiejszej generacji literackiej pojawia się pismo, które będzie tym, czym był „Skamander” dla generacji poprzedniej.

*

Pisma tego rodzaju posiadają dwojaki charakter: wytwórci manifestów i laboratorium stylu poetyckiego. Najpierw o alchemikach. *Wojna Zagórskiego*,

Henryka Dembińskiego (1908–1941). Ukazywało się (przejściowo pod nazwą „Piony”) w latach 1931–1934.

⁸⁰ Czasopismo literackie „Skamander”, redagowane m.in. przez Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima oraz Kazimierza Wierzyńskiego i ukazujące się w latach 1920–1928, zostało reaktywowane w zmienionej formule w roku 1935. Ukazywało się do roku 1939.

⁸¹ Stanisław Czernik (1899–1969) – poeta, prozaik, eseista. Jeden z ważnych przedstawicieli grupy pisarzy o rodowodzie chłopskim, debiutujących w okresie dwudziestolecia międzywojennego; główny teoretyk, realizator (a zarazem historyk) kierunku literackiego zwanego autentyzmem.

⁸² „Okolice Poetów” – miesięcznik literacki wydawany w Ostrzeszowie Wielkopolskim w drugiej połowie lat 30. XX wieku. Jego twórcą i redaktorem naczelnym był Stanisław Czernik; pismo przedstawiało założenia i dorobek kierunku literackiego zwanego autentyzmem.

Biesia biesiada Niżyńskiego i *Żal* Czechowicza górują nad pozostałymi wierszami. *Wojna* (w postaci przepięknej wariacji metrycznej na temat tradycyjnej sekstyny⁸³) najlepiej potwierdza postulaty poetyckie artykułu wstępnego: samoistny w patosie splot urzekających wizji, magia znaczeń, które nie odkrywają, lecz są, trwają pięknem własnym. *Biesia biesiada* to znakomity i tak rzadki pamflet poetycki (na Gałczyńskiego), pamflet ambiwalentny, który w niespodziewanych miejscach przechodzi w ulotną igraszkę dźwięków, w poezję współbrzmień o zupełnie nowym charakterze. *Żal* – okrzęzne napomknięcia, przelotne błyski odsłaniają na chwilę bolesny miąższ ideowy, tak że dzięki tej subtelności przyćmienia i odsłonięcia działa on niespodzianką. Bo w takiej sytuacji zwykło się głos podnosić, tu się go zniża i precyzuje, ta niewspółmierność tworzy czar utworu⁸⁴.

Proza zamieszczona w „Piórze” nie nosi tak jednolitego charakteru. Z dwóch występow gościnnych tylko jeden jest zrozumiały: S.I. Witkiewicza⁸⁵. Za to erudycyjne ornamenty Jerzego Stempowskiego na wszystkie i żadne

⁸³ Sekstyna – strofa składająca się z sześciu wersów. W klasycznej wersji sekstyny są to wersy jedenastozgłoskowe o układzie rymów ababcc (utwór Zagórskiego poddaje ten model modyfikacjom pod względem formatu sylabicznego wersów oraz schematu rymowego).

⁸⁴ Wiersz Czechowicza pt. *Żal*, włączony do tomu *nuta człowieka* (1939), zyskał z czasem swoją legendę literacką i stał się najsławniejszym utworem polskiego katastrofizmu poetyckiego. Utwór kończył się obrazem wielokrotnej śmierci podmiotu lirycznego; jeden z jej wyobrażonych wariantów – „ja bombą trafiony w stallach” – nieoczekiwanie „spotkał się” z rzeczywistością śmiercią Józefa Czechowicza, który zginął w trakcie bombardowania Lublina 9 września 1939 roku (nie w kościelnych stallach jednak, a we fryzjerni).

⁸⁵ Mowa o szkicu Witkacego pt. *O artystycznym teatrze*, zob. przyp. 27.

tematy zieją nudą wewnętrzną, na którą jeszcze czas w tym piśmie⁸⁶. Nie przekonuje fragment dramatyczny Czechowicza⁸⁷. Skoro podobne „światy” z kolorowych opłatków kleił Szaniawski, wiadomo było, co o nich sądzić⁸⁸. Nie widzę przyczyny, aby pod innym piórem podobne sposoby pseudopoetyckie miały się odmienić na lepsze. Czysty i piękny jest essay Miłosza *Zejście na ziemię*. Zdaje się, że ten rodzaj prozaiczny bardziej Miłoszowi odpowiada niż nieudana nowela czy fragmenty powieści⁸⁹. Dużą niespodzianką jest *Zejście na ziemię* z innej przyczyny: oto zaprzecza programowi pisma, ukazuje te słabości, jakie się będą mścić, jakie gotowe zagrozić przedwczesnym uwiądem, gdyby program wypisany na czele numeru miał być kanonem grupy, gdyby z niego czynić „sztukę rymotwórczą”, w której imię odrzuca się nieprawomyślnych, dopuszcza do łaski tylko wyznających przepisaną poetykę.

*

„Pióro” nie uprawia programofobii, wytykanej przez Irzykowskiego dawniejszym pismom⁹⁰. W dekalogu pióra

⁸⁶ Mowa o szkicu *Pełnomocnictwa recenzenta*, zob. przyp. 67.

⁸⁷ Mowa o jednoaktówce *Bez nieba*, zob. przyp. 65.

⁸⁸ Jerzy Szaniawski (1886–1970) – dramatopisarz i prozaik, jego najsłynniejszym utworem dramatycznym jest sztuka *Dwa teatry* z roku 1945. Opinia Wyki odnosi się prawdopodobnie do słuchowisk Szaniawskiego (inkorporowanych później do *Dwóch teatrów*), takich jak *Zegarek* (1935) czy *W lesie* (1937).

⁸⁹ Odniesienie do noweli *Obrachunki*, opublikowanej przez Miłosza w roku 1938 na łamach pisma „Pion”, oraz do noweli *Tryton*, drukowanej na łamach pisma „Comoedia”; zob. C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*, s. 311–323.

⁹⁰ Karol Irzykowski (1873–1944) – pisarz (autor eksperymentalnej powieści *Pałuba*), wybitny krytyk literacki o wysokich

Przybosia i w wstępnym artykule Frydego mieści się zarys normatywnej poetyki grupy, będący próbą rachunku wspólności pomiędzy głównymi tomami jej przodowników. Rachunek tej wytwórni manifestów warto skrupulatnie sprawdzić.

„Rola artysty jest kreowanie rzeczy pięknych” (Fryde). Poezja nie jest ekspresją duchowych treści indywidualnych. Poezja nie objawia prawd, jakości moralnych lub filozoficznych, ani tym więcej nie odbija rzeczywistości. Artysta jest twórcą rzeczy samoistnych, żyjących własnym blaskiem formy. „Pogodzenie się z myślą, że istnieją sprawy, dla których artysta nie znalazłby pełnego wyrazu, byłoby małodusznością. Bądźmy ambitniejsi: Wyrażajmy wyraźne” (Przyboś)⁹¹.

Nowa poetyka nakazuje przeto odgraniczyć twórczość od osobowości i przyjmuje tylko jeden rodzaj związków między tymi partnerami: ten, że cel estetyczny poety, wierność dla najwyższej doskonałości dzieła, jest jego jedynym celem moralnym. Linia oporu ma wobec tego odgraniczać nowe pokolenie tak od Młodej Polski i Skamandra, jak od pierwotnej poetyki krakowskiej awangardy, czytaj – niewymienionego z nazwiska – Peipera. Według Frydego poetyka Peipera była również w pełnym sensie ekspresjonistyczna. Był to ekspresjonizm postulowanej równoległości między człowiekiem cywilizacji

ambicjach intelektualnych, aktywny od lat 90. XIX wieku do czasów II wojny światowej. Wyka przypomina jego głośny artykuł pt. *Programofobia*, opublikowany w roku 1920 na łamach „Skamandra” i oceniający negatywnie twórców tego czasopisma za unikanie wypowiedzi programotwórczych. Zob. K. Irzykowski, „Skamander” 1920, z. 2, s. 123–126; przedruk w: *idem, Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 13–26 oraz *idem, Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 16–29.

⁹¹ Wyka cytuje pierwszą z dziesięciu *Tez* Przybosia, zob. przyp. 58.

miejskiej i maszynowej a poezją, jaka winna w swej konstrukcji zrównać się z tym człowiekiem. Nie oznacza to porzucenia zdobyczy technicznych awangardy, lecz nakaz odmiennego ich zużytkowania. Bo za przodków uznaje się jedynie awangardę.

Rezultat zakazów i nakazów?

Zacznijmy okręźnie. Kiedy spojrzeć na spory, że np. odsłanianie istoty rzeczy w poezji jest założeniem błędnym, podobnie jak błędem ma być ekspresja uczuciowa, budzi się pytanie, gdzie właściwie leży słuszność postulatów. Wszyscy się mylą? Niemożliwe. Najnowszy kierunek odkrył kamień prawdy? Wątpliwe. Każdy kierunek w swym żywotnym czasie – to samo sądził. Wobec tego każdy z owych nakazów jest w swojej mierze słuszny, ale tylko w odniesieniu do twórczości, z jakiej się zrodził. Każdy jest po prostu systematyzacją, często normatywną, tych punktów widzenia, które w odniesieniu do danego typu twórczości są najśluszniesze, najbliższe jego przemijającej prawdy. Rzecz zrozumiała, że dla ludzi walczących o daną twórczość ta systematyzacja staje się programem, nakazem.

Taką systematyzacją najdogodniejszą dla wielu cech nowej liryki jest sąd, że w utworze osobowość i przeżycia pisarza nie są zaangażowane w żaden sposób pozaestetyczny, że zostały one zastąpione przez wizyjne rozplanowanie obrazu. Rodzi się nowa norma, która mogłaby być zupełnie słuszna, gdyby obejmowała całość charakterystycznych dla nowej poezji cech. Ale tak nie jest. Sam fakt, że „stożek wzrostu” (termin K. Bleszyńskiego⁹²) ar-

⁹² Kazimierz Bleszyński (1881–1972) – filozof, pisarz i tłumacz, opublikował w roku 1936 na łamach „Skamandra” (w numerze wrześnieowym) artykuł pt. *W poszukiwaniu „X” współczesności*. Pisał w nim, że w każdej epoce historycznej występują idee lub działania, które – choć w danym momencie nie zawsze

tystycznego zgadza się z tendencjami estetyki kreacyjnej, ustalony został słusznie. Dotąd zgoda – ale przecież równocześnie z dojrzewaniem tego stylu dojrzewała nowa i równie znamienna problematyka. Była ona nawet wcześniejsza. Była wspólna, nim poczęła się krystalizować wspólnota artystów.

Pamiętamy, jak debiutował Miłosz i Zagórski. I dzisiaj również Miłosz, Zagórski, Czechowicz, Rymkiewicz to nie tylko „obraz poetycki, uderzający niespodzianką, fantastycznym blaskiem i przeprowadzony w utworze z nienaganną logiką artystyczną”⁹³, ale równocześnie i nieodłącznie postawa pesymizmu, czystości spirytualistycznej, eschatologii, poczucia wielkości. Wspomniany już *Żal* Czechowicza jest doskonałym przykładem tej nierozzerwalnej spójności. Przyznawanie się do tej drugiej, równie istotnej wspólnoty tylko półgębkiem, jest co najmniej dziwne.

Sytuacja przedstawia się przeto odmiennie: istnieje grupa przodująca, która wytwarza styl poetycki, która poczyną już konserwować jego zasady, ale jednocześnie istnieją równie charakterystyczne dla obecnego pokolenia wspólnoty problematyki i to wyrażanej niekoniecznie w zgodzie z tym stylem. Że te wspólnoty sięgają poza grupę złączoną stylem, świadczy to o ich sile i nieodpartej charakterystyczności. Nie bronię autentyzmu ani

doceniane, mające status marginalny – staną się dominujące, fundamentalne w przyszłości. Nawiązując do języka botaniki, Błeszyński określił te tendencje metaforycznie jako „stożek wzrostu”. Wyka odnosił się do koncepcji Błeszyńskiego także w pracy doktorskiej, opublikowanej później jako książka *Modernizm polski*, gdzie jednak ocenił ją z większym krytycyzmem jako niebezpieczny prezentyzm, tj. rzutowanie obrazu współczesności na przeszłość (zob. K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 89).

⁹³ L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115).

epigonów. Twierdzą tylko, że nie należy się zrzekać więzi artystycznej wprawdzie luźniejszej, ale dużo bliższej całej rzeczywistości liryki, na rzecz więzi ściślejszej, ale gotowej wykluczyć mocne indywidualności na benefis miernot, byle te z kanonami stylu były zgodne.

Więź artysty, zwłaszcza ekskluzywnie pojmowanego, może zawieść. Wykluczać zamiast łączyć. Czynnikiem wywołującym wspólnotę pokolenia będzie ona tylko w świadomości grupy, jaka słusznie się uważa za czoło pokolenia. W świadomości szerszej i poza tę grupę wykraczającą jest tylko jednym z elementów łącznych. Na płaszczyźnie sztuki elementem najważniejszym, na płaszczyźnie całej postawy duchowej jednym z wielu. A to gruba pomyłka jeden z organów uważać za całość.

*

W tej pomyłce widzę największe niebezpieczeństwo, przed którym musi się ostrzec z prawdziwej, szczerzej (na słowo honoru: nie mam innych dowodów) troski o przyszłość najpiękniejszej, najbardziej utalentowanej grupy poetów. Jeżeli ta niechęć wobec problematyki, nadającej każdemu nowemu stylowi kontakty z rzeczywistością, jeżeli ten opór wobec wszystkiego, co pozwala styl łączyć z chwilą historyczną, nie zmieni się, to gotów się z niego narodzić tylko ciasny ostracyzm wobec wszystkich, co mają „złą” poetykę. Już wyklęto Łobodowskiego. Wyklętym być powinien za swoje poglądy Miłosz. Grymas nad Jastrunem⁹⁴, niezrozumienie jego roli w szerszej ujmowanym

⁹⁴ Mieczysław Jastrun (1903–1983) – poeta, eseista, prozaik; w okresie dwudziestolecia międzywojennego ogłosił tomy poezji: *Spotkanie w czasie* (1929), *Dzieje nieostygłe* (1935) oraz *Strumień i milczenie* (1937).

pokoleniu. Przy całej różnicy epok jest w tym coś z warszawskiego pseudoklasycyzmu⁹⁵. Pseudoklasyści odrzucali innych poetów tylko za niewłaściwą poetykę: na to się tutaj zanosi. Sami nie pozostawili potomstwa przez sztuczną wierność obranym normom: oby do tego w grupie „Pióra” nigdy nie doszło!

Ci, którzy w cyzelatorskim kierunku wiodą młodą poezję, biorą na siebie wielką odpowiedzialność. Rozumiem doskonale słowa Frydego, w których więcej jest prawdy mimowolnej aniżeli we wszystkich jego konstrukcjach intelektualnych; rozumiem, lecz widzę w nich jedynie tragiczny zaulek, nie wyższość i panowanie:

Kiedy między niebem a ziemią otwiera się przepaść – artysta, aby uratować sztukę, musi kierować ją jednostronnie ku pięknu, musi dążyć do jak najintensywniejszego odrealnienia, odcieśnienia jej – za gorzką cenę zupełnego odosobnienia w świecie⁹⁶.

Taka sytuacja jest może konieczna w laboratorium nowego stylu, ale jako postawa, poddawana ocenie – ten kult formy jest po prostu lękiem przed treściami, które choćby nawet zgłuszone w świadomości oficjalnej, wciskają się

⁹⁵ Pseudoklasycyzm warszawski – określenie o zabarwieniu pejoratywnym, stosowane na określenie formacji literackiej dominującej w Warszawie pomiędzy trzecim rozbiorem Polski a powstaniem listopadowym, reprezentowanej przez takich twórców i krytyków, jak Alojzy Feliński, Ludwik Kropiński, Franciszek Wężyk, Kajetan Koźmian czy Ludwik Osiński. Twórcy ci odwoływali się w swym programie estetycznym do wzorów antycznych i poetyki klasycyzmu, krytykowali pierwsze przejawy rodzącego się romantyzmu. Współczesna historia literatury stosuje także bardziej neutralny, niedeprecjonujący termin „klasycyzm postanisławowski”.

⁹⁶ Zob. L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

same, ukazują inne perspektywy. Póki ten kult będzie wszystkim, póty niezwalczony będzie autentyzm, równie błędny jako zasada całości, autentyzm – skłócony, syjamski brat poezji jako rzeczy niezależnej od przeżycia. Gdy wypędza się wszelkie związki między dziełem a osobowością, gdy się im zaprzecza wbrew oczywistości, związki te jak woda podskórna uciekają gdzie indziej i wymykają się na powierzchnię. Nie można programowo uprawiać ślepoty, by nie przyszli inni i nie widzieli, prawem kontrastu i zdziwienia, tylko tego, co pierwsi z zasady udają, że nie widzą.

*

Można jednak w takiej sytuacji głosić prawo kontrastu, rzucać oskarżenia: czyni się to w „Piórze”. Niestety nie wierzę, ażeby prawa „blasku duchowej prawdy”, prawdy najwyższej, od której się odwróciło życie dzisiejsze, pozostały poezji, jaka odrzuca wszystkie dziedzictwa, w imię których można by ze spokojem dobrego chrześcijanina patrzeć w oczy nienawistnemu światu. Która jako legitymację duchową pozostawia dla siebie hasła znane najmniej płodnym i kosztniejszym epokom.

To prawo kontrastu w imię przetrwania jest po prostu precyzją paniczną: tak z obawy przed ziemią sprecyzować normy poezji, by żaden nieprzewidziany wstręt nie precyzyjował się przez sieć. W okresach wielkich przetworzeń takie stanowiska nie są w historii sztuki rzadkością, są wtedy tragiczną koniecznością. I niepokój ukryty w cyzelatorstwie jest przecuciem tej tragiczności. Dlatego to zakaz niepokoju, pragnienie wyzwolenia poezji od zamieszkań duchowych nawet ze stanowiska tego kultu rzeczy poetyckiej jest czymś niedopuszczalnym, bo jest zaprzeczeniem świadectwa mimowolnego i bliższego

prawdzie duchowej naszego czasu. Jak i o ile poeta zechce nad tym gatunkiem przeżyć zapanować, to jego własna kwestia moralna, wytyczanie granic czystości, za którymi czyha potępienie, nie jest rzeczą krytyki.

Stąd, choć wiem, że inne nakazy będą na razie realizowane, najsluszniejszy dla mnie program wpisany jest w *Zejście na ziemię* Miłosza. Oto cytat stamtąd jako świadectwo, że wyrażone tu obawy nie są urojonymi strachami zacofanego krytyka:

Być może, że sztuka potrzebuje nieustannego powściągnięcia siebie i brak jego byłby jej śmiercią. Dziś jednak widzimy zjawisko odwrotne. Nie zbytnia rozległość i nie zbytnia żywiołowość jej zagraża, ale cyzelatorskie przyozdabianie wnętrza, które od tych uważnych, skrupulatnych dotknięć stygnie... Nasze gesty kształtują nas i jak nie możemy, przybierając uśmiechem twarz, pozostawać długo w rozpacz, jak nie możemy pod ponurym grymasem zachować nieskażonej pogody, tak nie możemy pod ciągłym naprężeniem formy i wstydliwą kontrolą nieść wewnętrznej wolności⁹⁷.

⁹⁷ C. Miłosz, *Zejście na ziemię*, w: *idem, Przygody młodego umysłu...*, s. 222.

Michał Chmielowiec⁹⁸
Przegląd prasy. „Pióro”

Nowy kwartalnik artystyczny podpisany przez Czechowicza można by uważać za, wcale udatną zresztą, kopię... „Ateneum”, gdyby nie wstępny, programowy artykuł Ludwika Frydego *Dwa pokolenia*⁹⁹.

Ponieważ „Pióro” dotarło do Krakowa tuż przed oddaniem tych uwag do druku, muszę ograniczyć się do dorywczych, na gorąco zanotowanych komentarzy, zastrzegając sobie prawo przekreślenia ich (nawet) w następnym numerze.

Program „Pióra”, jak to zwykle bywa, składa się z części pozytywnej i negatywnej („my” i „wy”). Część negatywna jest słuszną na ogół, lecz bynajmniej nie odkrywczą krytyką Skamandra i jego epigonów, w części pozytywnej

⁹⁸ Michał Chmielowiec (1918–1974) – poeta (tom *Chwile*, 1962), prozaik i eseista (tom *Bajki, prawdy, morały*, 1968), nade wszystko recenzent i publicysta, po II wojnie światowej na emigracji, związany głównie z londyńskim pismem „Wiadomości”, będącym kontynuacją przedwojennych, warszawskich „Wiadomości Literackich” (w latach 1970–1974 redaktor naczelny tego periodyku). W czasie polemiki z roku 1938 mieszkał w Krakowie, gdzie studiował filologię polską i filozofię oraz współredagował czasopismo „Nasz Wyraz”.

⁹⁹ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

usiłuje wyznaczyć Fryde dominanty „nowego stylu” poetyckiego, za twórców (prekursorów?) którego uważa w pierwszym rzędzie Przybosia (z ostatniego okresu) i Czechowicza. Jeśli dobrze rozumiem, styl ten przezwąć by można czystym fantazjotwórstwem.

Fryde rozumie, że propagowanie takiego stylu jest „estetyzm”, przynajmniej, że „młoda poezja w trosce o czystość ograniczyła tworzywo; najchętniej odrywa się od ziemi; uprawia grę form abstrakcyjnych i fantazyjnych. Ale to nie jej wina”.

Bo: „Artysta jest zawieszony między dwoma światami: niebem, skąd bierze się odblask piękna w jego duszy, i ziemią, na której musi w pocie czoła «postaciować», realizować ideał w rzemieślniczym trudzie. I wówczas, kiedy między niebem a ziemią otwiera się przepaść – artysta, aby uratować sztukę, musi kierować ją jednostronnie ku pięknu, musi dążyć do jak najintensywniejszego odrealnienia, odcieśnienia jej”¹⁰⁰. Dobrze. Ale to jest przecież gest rezygnacji! Posybilizm!¹⁰¹ Zresztą, czy naprawdę „między niebem a ziemią” jest taka przepaść? I co to właściwie za przepaść? Aforyzmy Frydego nie mają kontaktu z zatajoną w artykule podbudową przemyśleń, zostały zawieszony na którymś tam piętrze, nic więc nie wyjaśniają i niczego nie dowodzą.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

¹⁰¹ Posybilizm – strategia działania, polegająca na wyznaczaniu celów skromnych, lecz osiągalnych za pomocą metod umiarkowanych; tu w znaczeniu: małoduszność w budowaniu projektów, brak poważnych ambicji.

Józef Łobodowski¹⁰²

Przeciw szkodliwym doktrynerom

Kwartalnik artystyczny „Pióro” redaguje Czechowicz. Dział poetycki wypełniają najteższe nazwiska spośród młodych, liczne przekłady z Apollinaire’a mają podkreślić „zachodnio-europejskość” nowego pisma; w krytyce pierwsze skrzypce dźwierz p. Ludwik Fryde, a liczne znaki na ziemi i niebie świadczą, że to właśnie on wysuwany jest w charakterze teoretyka i czołowego krytyka grupy.

Istotnie pierwszy raz numer otwiera artykuł Frydego, mający wszelkie cechy programowego manifestu „Pióra”¹⁰³. Warto więc ten sztandar, wywieszony na maszcie wpływającej armady, obejrzyć skrupulatnie pod światło i porównać go z codzienną praktyką załogi. Zastrzegam się, nie piszę wyczerpującej rozprawy o artystycznej ideologii „Pióra” i nie podejmuję frontowego ataku na pozycję Frydego, aczkolwiek robota taka aż się prosi o wykonanie. Na razie wystarczy przecież parę uwag, które łatwo mogłyby stać się podstawą do dalszej dyskusji.

Dobrze by było, gdyby w przyszłości taka dyskusja mogła oprzeć się o bardziej skryształizowane i – co tu owijać w bawełnę! – bardziej szczere wypowiedzi ze strony

¹⁰² Biogram autora – zob. przyp. 18, s. 105.

¹⁰³ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

naszego teoretyka. Dotychczas bowiem zdarza się najczęściej, że Fryde krąży dokoła głównego przedmiotu swojej niechęci, bije weń bezpośrednio, unikając przecież ostatecznego postawienia kropki nad i. Fryde oczywiście energicznie zaprzeczy, nie ulega przecież wątpliwości, że jego boje o nowy porządek moralny artysty i nowy ład estetyczny sprowadzają się w ostatecznej konsekwencji do uporczywego likwidowania wszystkiego, co nie mieści się w ramach stylu, uznanego przezeń za nowy i jedynie twórczy.

Ten ekskluzywizm gotowiśmy mu ostatecznie wybaczyć, gorzej, że jego wypowiedzi niekiedy sobie wzajemnie przeczą, jeszcze gorzej, że całe jego credo to w gruncie rzeczy zlepek mniej lub bardziej efektownych uwag, spostrzeżeń i aforyzmów, niezłączonych więzią żadnego wspólnego systematu estetycznego.

*

Pisze Fryde, że te utwory, które świadczą o nieoczyszczeniu się poety z tyranii kompleksów, które wyrażają rozterkę duchową i stanowią „ujście niewyzwolonych sił biologicznych”, nie są w ogóle dziełami sztuki. A na dobitkę gotowy aforyzm Maritaina: „artysta powinien myśleć o widzu tylko o tyle, aby mu zaoferować piękno”...

Cóż za naiwna dziecinada, panowie prawodawcy! Czyżbyśmy nie wiedzieli, że twórczość jest niczym innym, jak właśnie wyzwaniem kompleksów, tyle tylko, że same kompleksy mają różne hierarchie i w różny sposób może następować ich rozładowanie. Psychologia mówi o tym coś nieco. Freud również¹⁰⁴. Kompleksy niekoniecz-

¹⁰⁴ Sigmund Freud (1856–1939) – austriacki psycholog żydowskiego pochodzenia, twórca psychoanalizy, jeden z najbardziej wpły-

nie muszą pętać wyobraźnię, przeciwnie, mogą ją zapładniać i uskrzydlać. A cóż znaczy powiedzenie „twórczość służy wyrażaniu rozterki duchowej”? Twórczość niczemu nie służy, twórczość tę rozterkę wyraża i nie ważne jest, o czym i o kim myśli artysta, gdy tworzy. Słowacki, tworząc swoje arcydzieła, wyrażał rozterki wszelkiego typu, wyzwał wszystkie ukryte kompleksy, z pewnością chciał swoją sztuką przede wszystkim wstrząsnąć, wzruszać i pouczać, a więc bezinteresownym w swoich intencjach i świadomości nie był¹⁰⁵. Pp. Maritain i Fryde powinni go zatem zdyskwalifikować.

„W imię piękna artysta ma obowiązek utrzymywać sztukę w czystości”. Bardzo piękny aforyzm, choć nieco dwuznaczny. Ale o parę stron dalej dowiadujemy się, że „dając prymat sprawom sumienia, sprzeniewierzamy się sztuce” i już jesteśmy w domu. Chodzi po prostu o wyeliminowanie z twórczości artystycznej wszelkich problemów, poza problemem formy. Niestety, surowi sędziowie nie pamiętają, że prymat sumienia bynajmniej nie wyklucza

wowych myślicieli nowoczesności. Na temat polskiej recepcji myśli Freuda w okresie dwudziestolecia międzywojennego zob. m.in.: L. Magnone, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, t. 1–2, Kraków 2016.

¹⁰⁵ Juliusz Słowacki (1809–1949) – poeta i dramatopisarz epoki romantyzmu. W roku 1930 ukazała się książka Gustawa Bychowskiego (polskiego psychoanalityka zainspirowanego teorią Freuda) pt. *Słowacki i jego dusza: studium psychoanalityczne*. Książka ta była przedmiotem dyskusji w latach 30. XX wieku (por. artykuł Stefana Szumana pt. *Krytyczny pogląd na znaczenie psychoanalizy dla badań twórczości poetyckiej*, „Polskie Archiwum Psychologii. Kwartalnik poświęcony zagadnieniom psychologii teoretycznej i stosowanej, wydawany przez Związek Nauczycielstwa Polskiego” 1931, t. 4, nr 1, s. 15). Uwaga Łobodzkiego o powiązaniu twórczości Słowackiego z kompleksami jest, być może, inspirowana tą dyskusją.

widzenia świata spraw pozapoetyckich w sposób jak najpełniej i najwyłącznie poetycki. Biorą żywego człowieka, który, dajmy na to, tęskni do ojczyzny i każą mu w tym momencie wystrzegać się jak ognia prymatu owej nostalgii, aby, broń Boże, nie zanieczyścił swojej sztuki.

Najparadniejsze w tym wszystkim, że poeci z „Pióra” nie chcą traktować całego świata jako „elementu w grze wyobraźni” i wyłamują się, niekiedy jak Miłosz w sposób nawet manifestacyjny, z zakłętą koła maritainowych i frydowych sugestii. Fryde do lasa, Miłosz do Sasa, a gromadka poetów każdy w swoją rodzinną stronę. Robi się z tego bardzo przyjemny i pikantny przekładaniec, ale pisemu na dobre to chyba nie wychodzi.

*

Na honorowym miejscu znalazły się w „Piórze” *Tezy* Juliana Przybosa, swoisty dekalog poetycki autora *Wgłąb las*.

Dużo tam bystrych i słusznych uwag, sporo też wypowiedzi najzupełniej spornych czy wątpliwych. Z całości wyłazi to samo sztydło, co i z krytycznego worka Frydego. W spadku po Peiperze nasza awangarda odziedziczyła skłonność do wymigiwania się od prawdziwej ideologii estetycznej kuciem dwudniowych aforyzmów i efektownych powiedzonek, z których każdy z osobna miał jako takie uzasadnienie i pokrycie, w sumie zaś nie znaczą niemal nic. Na tym tle dochodzi do wynurzeń niekiedy zupełnie kompromitujących. „Próba ognia, czy w wierszu jest poezja czy nie” – pisze Przyboś – „byłoby rozebranie go z gorsetów rytmu i błyskotek rymu”...¹⁰⁶ Bardzo smutna uwaga, świadcząca o tym, że Przyboś poszczególne elementy poe-

¹⁰⁶ Łobodowski cytuje punkt 7 z dziesięciopunktowych *Tez* Juliana Przybosa, zob. przyp. 58.

tyckie traktuje jako mechaniczne dodatki, choinkowe przyczepki, które każdej chwili można odrzucić. Chce kolega sprawdzić, czy w *Królu Duchu* jest poezja, czy nie, proszę porzucić rymy i opowiedzieć własnymi słowami: „...Ja, Her Armeńczyk, leżałem na stosie”...¹⁰⁷

Jakże mało poczucia humoru mają niektórzy nasi doktrynerzy!

Sprawę znaczenia doktryny poetyckiej stawia za to Przyboś bardzo, powiedzmy... z mimowolną szczerością. „Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu?”¹⁰⁸. Szczere i wyraźne. Ale cóż w takim razie warte są te wszystkie dekalogi pseudopoetyckie i te jednogodzinne teoryjki, skoro nie otrzymują odpowiedników w twórczości, a zatem nie wyrastają organicznie z samego rdzenia poetyckiego twórcy? I oto dochodzimy do przekonania, że właściwie żadnej teorii, żadnej doktryny, żadnego systemu artystycznego u tzw. awangardy krakowskiej nie było i nie ma. Jest natomiast sztambuch z garścią efektownych aforyzmów i równie bezpłodnych, jak silących się na oryginalność powiedzonek. To smutne.

*

Jak powiedziałem, artykułu niniejszego nie traktuję jako frontalnej rozprawy z tendencjami, wykazanymi przez

¹⁰⁷ Łobodowski cytuje pierwszy wers drugiej oktawy poematu Juliusza Słowackiego pt. *Król-Duch*.

¹⁰⁸ Łobodowski cytuje ostatni, dziesiąty punkt *Tez* Przybosia, zob. przyp. 58.

„Pióro”. To na razie parę wycieczek partyzanckich, które szybko domagają się solidniejszych posiłków. A sprawa warta bądź co bądź świeczki. Ofensywa, którą podjęło „Pióro”, uderza w wartości bardzo istotne, wymaga więc jak najmocniejszej kontrakcji.

Hieronim Michalski¹⁰⁹

Wśród nowych periodyków poetyckich

Na pozór wydawałoby się, że nie można u nas narzekać na brak prasy literackiej. Wiele pism upada, ale przecież zawsze powstają nowe. W rzeczywistości jednak ilość prawdziwie odpowiedzialnych periodyków nie pozostaje w żadnej proporcji do ogromnego zróżnicowania, jakie obserwujemy w naszym współczesnym życiu literackim. Z powodu braku pism jako podstaw do wypowiedzi cały szereg tendencji nie może się odzwierciedlić we właściwym stopniu – środek publikacji książkowej nie zdoła bowiem zastąpić tego braku pod żadnym względem. Tyczy się to tak tendencji ogólnoliterackiej, jak i tendencji regionalnych. Dlatego powstanie w bieżącym roku kilku nowych pism trzeba podkreślić jako objaw dodatni: zróżnicowanie samego życia literackiego będzie mogło znaleźć wyraźniejsze odzwierciedlenie. Tym więcej wolno tak twierdzić, że właśnie nowopowstające pisma zaznaczają swoje ściśle sformułowane stanowiska. Z jednej strony więc danie wyrazu literaturze jakiegoś ośrodka, jak w wypadku „Kultury Łodzi” i „Wymiarów”¹¹⁰, z drugiej znów strony

¹⁰⁹ Biogram autora – zob. przyp. 71, s. 139.

¹¹⁰ „Kultura Łodzi” – pismo łódzkie, ukazujące się w roku 1938; jego celem było, zgodnie z deklaracją redakcyjną, „uchwycenie rytmu kulturalnego życia Łodzi”: publikowanie utworów

danie poglądu pewnym zróżnicowanym stanowiskom kulturalnym, jak w wypadkach „Ateneum” i „Pióra”. Pod tym kątem widzenia chcemy właśnie przyjrzeć się tutaj tym nowym periodykom.

[...] ¹¹¹

Druga pozycja, której chcemy tutaj poświęcić uwagę, to nowy kwartalnik artystyczny „Pióro”, redagowany przez czołowego poetę awangardowego Józefa Czechowicza. Pierwszy numer ukazuje już pismo o wyraźnym kręgosłupie: jest to – żeby tak powiedzieć – organ naszych nowatorów literackich, skupiających się pod hasłem sztuki antynaturalistycznej. Numerowi temu ton nadaje krytyka. Ona wszakże jest przy takich przedsięwzięciach ważniejsza. Jeżeli dział oryginalnej twórczości wypadł słabiej, to nie wynika to z braku poetów (mamy przecież takie nazwiska, jak Czechowicz, Przyboś, Zagórski, Świrszczyńska, Niżyński, Rymkiewicz i in.), ale z przypadku, że wszyscy ci poeci dali utwory na ogół słabsze, niż zazwyczaj dawali. W krytyce mamy St. I. Witkiewicza (o teatrze artystycznym) i Jerzego Stempowskiego (o pełnomocnictwach recenzenta), a więc nazwiska, jakimi nie każde pismo może się poszczycić, oraz najwykwintniejszego (obok K. Wyki) przedstawiciela młodej krytyki Ludwika Frydego (szkic o *Ferdydurke*

łódzkich literatów, zapowiadanie i omawianie lokalnych wydarzeń kulturalnych. „Wymiary. Miesięcznik społeczno-literacki” – czasopismo wydawane w Łodzi w latach 1938–1939, poświęcone literaturze współczesnej, zarówno polskiej, jak i obcej; z pismem współpracowali m.in. Józef Czechowicz, Mieczysław Jastrun, Jan Brzękowski, Karol W. Zawodziński, Michał Chmielowiec. Czasopismo o szerszym niż „Kultura Łodzi” profilu, także jednak uwzględniało zagadnienia związane z kulturą regionu.

¹¹¹ W opuszczonym fragmencie artykułu Michalski omawia czasopismo „Ateneum”.

Gombrowicza), który zarazem daje teoretyczną podbudowę kierunku pisma. Wstępny artykuł ten¹¹², który w poszczególnych stwierdzeniach czy motywacjach może budzić zastrzeżenia, zaciekawia głównym zrębem swoich wywodów ze względu na śmiałą próbę oparcia współczesnych dążeń tzw. formalnych w ujęciu literatury o podstawy chrześcijańskiej estetyki scholastycznej, specjalnie estetyki św. Tomasza z Akwinu, zaktualizowanej przez Maritaina¹¹³. Bardzo ciekawym dziełem w „Piórze” jest sylwetka Apollinaire’a zilustrowana przekładami jego utworów poetyckich; ten dział poświęcony wszystkim po kolei mistrzom nowej poezji może być naprawdę pożyteczną innowacją. Słabo natomiast na tle całego numeru wypadł dział recenzji poetyckich; żadne zresztą z pism (nie mówię o tygodnikach) nie posiada tego działu postawionego na właściwym poziomie, a taki np. „Skamander” nie prowadzi go zupełnie. Jeżeliby więc chodziło o ogólny sąd o „Piórze”, to kwartalnik ten wydaje mi się pozycją bardzo potrzebną, specjalnie w obecnym okresie, kiedy tradycyjny typ poezji coraz więcej zaczyna się przeżywać. Skupienie przedstawicieli awangardy i utworzenie frontu antynaturalistycznego może właśnie przyczynić się do wykryształowania ostatecznej tendencji współczesnej poezji.

[...] ¹¹⁴

¹¹² L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

¹¹³ Stosunkowo pochlebny ton krótkiej wypowiedzi H. Michalskiego na temat *Dwóch pokoleń* wpisuje się w ideową linię pisma, na łamach którego wypowiedź ta się ukazała: „Kultura” (tygodnik literacko-artystyczny, wydawany w Poznaniu w latach 1936–1939) była pismem adresowanym do kręgów katolickiej inteligencji, zainteresowanym związkami między nowoczesną kulturą a katolicyzmem.

¹¹⁴ W dalszej części artykułu Michalski omawia działalność dwóch pism literackich: „Okolicy Poetów” oraz „Kameny”.

W.N. [Wojciech Natanson]¹¹⁵

„Pióro”

[...] ¹¹⁶

Natomiast poważne zastrzeżenia budzą dwa artykuły zdolnego zresztą i inteligentnego krytyka Ludwika Frydego. Jego artykuł wstępny pt. *Dwa pokolenia*¹¹⁷ ma być programem, a jest dość bezładnym zbiorem myśli, niepołączonych węzłami logicznymi. Zaczyna się od krytyki poezji Skamandrytów, streszcza potem (dość pobieżnie) poglądy Maritaina na zagadnienie wolności artysty, omawia dość znane postulaty Awangardy poetyckiej, nie wspominając przy tym – rzecz dziwna – ani jednym słowem o tak wybitnym współtwórcy tych postulatów, jak

¹¹⁵ Wojciech Natanson (1904–1996) – eseista, historyk literatury i biograf (m.in. autor książek o życiu i twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Aleksandra Fredry, Stanisława Wyspiańskiego), tłumacz (m.in. autor polskiego przekładu dramatu Alberta Camus *Kaligula*). Krytyk teatralny, w latach powojennych kierownik literacki teatrów w Krakowie, Katowicach i Warszawie, historyk teatru (monografie poświęcone Karolowi Adwentowiczowi, Stefanowi Jaraczowi, Aleksandrowi Zelwerowiczowi).

¹¹⁶ W opuszczonych fragmentach artykułu Natanson wypowiada się na temat dawnych i współczesnych pism literackich, dokonuje przeglądu artykułów zawartych w pierwszym numerze „Pióra”.

¹¹⁷ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

Tadeusz Peiper. Wreszcie wymienia 6 książek, wydanych w czasie ostatnich 2 lat, które zdaniem autora realizują zasady nowej poetyki; a wśród tych książek znów zadziwiająco pominięcia: brak Lecha Piwowara¹¹⁸ i Jana Brzękowskiego¹¹⁹.

Drugi artykuł Frydego to studium o *Ferdydurke* Gombrowicza; artykuł interesujący, pełen niebanalnych myśli i sformułowań. Ale tu znów rażą pewne apodyktyczne sądy, wypowiedane tonem nieznośnym dyskusji, choć są bardzo czasem „discutables”¹²⁰, np.:

Młodzi pisarze usiłują sprostać wymaganiom romantycznej formy powieściowej, ale nie umieją jej podolać. Znamiennym przykładem może być *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego. Fascynująca „fasada” tej powieści, zbudowana na wyrost, nie legitymuje się treściowo, toteż efektowne chwytły techniczne wyłóżą na wierzch jak szwy i powieść rozkłada się jak martwy preparat (sic!)¹²¹.

¹¹⁸ Lech Piwowar (1909–1940) – poeta, krytyk literacki, satyryk, opublikował tomy poetyckie *Raj w nudnym zajeździe* (1932), *Śmierć młodzieńca w śródmieściu* (1934), *Co wieczór* (1936); teksty krytycznoliterackie zebrane w *Sztuka na gorąco: szkice literackie*, oprac. T. Kłak (1987). Zamordowany przez NKWD w Charkowie.

¹¹⁹ W *Dwu pokoleniach* Fryde istotnie nie wymienia z tytułu tomu Brzękowskiego, jednak samego poetę przywołuje jako jednego z „czołowych reprezentantów awangardy” (L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 11, zob. *Teksty źródłowe*, s. 111).

¹²⁰ *Discutables* (fr.) – dyskusyjne.

¹²¹ L. Fryde, *O „Ferdydurke” Gombrowicza*, w: *idem, Wybór pism krytycznych...*, s. 38o.

Albo gdzie indziej twierdzi Fryde po prostu: „Utwory Józefa Łobodowskiego nie są dziełami sztuki”¹²². W innym miejscu równie szybko i bez motywacji „załatwia się” z twórczością Wojciecha Bąka i Światopełka Karpińskiego. Tego rodzaju sądy są niesłychanie łatwe. Są one znamienne dla naszej atmosfery literackiej. Szkoda, że pismo o tym poziomie, co „Pióro”, i krytyk tak utalentowany, jak Fryde – nie umieli się uwolnić od owej psychozy.

¹²² Natanson cytuje artykuł L. Frydego *Dwa pokolenia...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105).

Michał Chmielowiec¹²³
Przegląd prasy. „Pióro” (II)

Wypowiadając w poprzednim numerze kilka krytycznych uwag o tym piśmie, a zwłaszcza o jego programie („manifest” Frydego¹²⁴), zastrzegłem sobie prawo zmodyfikowania skreślonych w pośpiechu sądów. I choć ani słowa nie mogę zmienić w zdaniach krytykujących program „Pióra”, wyznaję, że nie dostrzegłem roli nowego pisma jako organu skupiającego nowe pokolenie poetyckie, pokolenie o odrębnej, niesympatycznej mi zresztą, fizjonomii. I ma rację Wyka, gdy pisze („Gazeta Polska” 13 i 14 VII), że „Pióro” skupia przodującą grupę poetów, co sprawia, że nareszcie w dzisiejszej generacji literackiej pojawia się pismo, które będzie tym, czym był „Skamander” dla generacji poprzedniej¹²⁵. To znaczenie „Pióra” docenili i inni. Można już zebrać dziś liczne i obszerne głosy prasy o „Piórze”. Dużą notatkę o nim zamieścił „Czas”¹²⁶, „Gazeta

¹²³ Biogram autora – zob. przyp. 98, s. 153.

¹²⁴ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

¹²⁵ K. Wyka, *Laboratorium nowego stylu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 190, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143).

¹²⁶ „Czas” – jeden z najstarszych polskich dzienników informacyjnych, ukazujący się w Krakowie od roku 1848, powstały jako organ środowiska konserwatystów galicyjskich. W ciągu dekad podlegał licznym przemianom pokoleniowym i ideowym. Od

Polska¹²⁷ poświęciła mu dwudcinkowy artykuł (Wyki). „Orka na Ugorze”¹²⁸ rozpisała się o „Piórze” szeroko i interesująco. Zakończenie artykułu wysuwającego sporo słusznych, choć nie najistotniejszych zarzutów cytujemy:

Numer pierwszy „Pióra” wygląda tak, jakby zamiar przerośł trochę siły jego kierowników. Piszemy to ze smutkiem i w nadziei, że się mylimy. Jeśli byliśmy w tym omówieniu „Pióra” zbyt surowi, to możemy na swoje usprawiedliwienie powiedzieć, że u osób i rzeczy bliskich dostrzega się najdrobniejsze uchybienia¹²⁹.

H. Michalski w „Kulturze” (nr 31) pisze, że pierwszy numer „Pióra” „ukazuje już pismo o wyraźnym kręgosłupie: jest to – żeby tak powiedzieć – organ naszych nowatorów literackich, skupiających się pod hasłem sztuki antynaturalistycznej”. „Skupienie przedstawicieli awangardy i utworzenie frontu antynaturalistycznego może

roku 1935 było to już pismo warszawskie. Chmielowiec odnosi się do artykułu: W.N. [Wojciech Natanson], „Pióro”, „Czas” 1938, nr 218, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–167).

¹²⁷ „Gazeta Polska” – dziennik informacyjny, skupiony na sprawach społeczno-politycznych, wydawany w Warszawie w latach 1929–1939, mający orientację prorządową (prosanacyjną).

¹²⁸ „Orka na Ugorze” – czasopismo o tematyce politycznej, społecznej i kulturalnej, wydawane w Warszawie w latach 1938–1939 (początkowo pt. „Orka”); jego formuła ewoluowała od miesięcznika, przez dwutygodnik, do tygodnika. Pismo powstało jako inicjatywa młodych sympatyków Stronnictwa Demokratycznego (partii krytykującej rządzący obóz sanacji, opowiadającej się przeciw tendencjom nacjonalistycznym, ale też zachowującej dystans wobec radykalnej lewicy). Borykało się z trudnościami finansowymi oraz interwencjami cenzury państwowej. Posiadało „Dział literacki”, którym kierował Gustaw Herling-Grudziński.

¹²⁹ G. Herling-Grudziński, „Pióro”, „Orka na Ugorze” 1938, nr 4, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 140).

właśnie przyczynić się do wykrystalizowania ostatecznego tendencji współczesnej poezji¹³⁰.

Spośród wystąpień przeciw ideologii artystycznej „Pióra” wymienimy dwa głosy reprezentatywne dla dwóch typów reakcji na niepożądane zjawiska. Jeden – to słuszny, przemyślany i kulturalny „mimo że” z właściwym *irritabili wati*¹³¹ temperamentem napisany artykuł Łobodowskiego w „Kurierze Porannym”¹³², drugi – to grubiańska notatka „Prosto z Mostu” (nr 31)¹³³.

¹³⁰ H. Michalski, *Wśród nowych periodyków poetyckich*, „Kultura” 1938, nr 31, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 163).

¹³¹ *Irritabili wati* – nawiązanie do sławnego sformułowania „Genus irritabile vatum” („Drażliwy ród wieszczów”), użytego przez Horacego w *Listie Drugim z Listów Księgi Drugiej* (zob. Horacy, *Dzieła*, przeł. S. Gołębiowski, Warszawa 1986, s. 217). Formuła przywoływana, często humorystycznie, w odniesieniu do poetów czujących na punkcie własnej sławy i wartości swoich dzieł.

¹³² J. Łobodowski, *Przeciw szkodliwym doktrynerom*, „Kurier Poranny” 1938, nr 209, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 155–160).

¹³³ Zob. NN, „Pióro”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197). Tygodnik literacki, społeczny i polityczny „Prosto z Mostu” wydawany był w Warszawie w latach 1935–1939 pod red. Stanisława Piaseckiego. Pismo miało charakter prawicowy i nacjonalistyczny, sytuowało się w opozycji do obozu rządzącego. „Prosto z Mostu” przykładało dużą wagę do kultury, a zwłaszcza literatury, uznawanej za organ „życia narodowego”. W początkowym okresie działalności redakcja pozyskiwała do współpracy także autorów niezwiązanych z obozem narodowym, zapewniając im swobodę wypowiedzi (artykuły m.in. Karola Irzykowskiego, Jerzego Andrzejewskiego, Bolesława Micińskiego). Zaostrzenie kursu w latach 1937–1938 skutkowało zerwaniem współpracy z „Prosto z Mostu” przez wielu dotychczas publikujących autorów: pismo miało już charakter skrajny i agresywny (m.in. głosy uznania dla działań partii nazistowskiej w Niemczech).

Mirosław Starost¹³⁴

Niebezpieczne tendencje

Ludwika Frydrego szkic¹³⁵, otwierający pierwszy numer kwartalnika artystycznego „Pióro”, zasługuje na specjalnie staranną analizę z tego przede wszystkim względu, że uważać go należałoby za reprezentatywny i programowy zarys światopoglądu artystycznego młodych, grupy poetów współpracujących w tym piśmie, w skład której wchodzi i najwybitniejsze jednostki poetyckie nowego pokolenia.

Zupełnie słusznie stara się Fryde wyprowadzić główne tezy artykułu swego z analizy pojęcia postawy moralnej artysty, zwłaszcza z fundamentalnego zagadnienia *wolności*, jak ono manifestuje się na terenie sztuki. Słusznie też poddaje krytyce wolność artysty, rozumianą, omal że

¹³⁴ Mirosław Starost (1910–1964) – krytyk literacki, publicysta; w latach 30. publikował głównie w dwutygodniku „Zet” (piśmie skupionym wokół idei kontynuowania polskiej filozofii narodowej oraz mesjanizmu spod znaku Józefa Marii Hoene-Wrońskiego) oraz w dwutygodniku „Myśl Polska”, sporadycznie także w innych pismach. Okupację spędził w Warszawie, gdzie angażował się w podziemne życie kulturalne. Po wojnie związany z Krakowem i Warszawą, ze względu na antykomunistyczne poglądy pozostawał poza polem oficjalnego życia literackiego i intelektualnego. W roku 1946 opublikował swą jedyną książkę – *Filozofię pracy i narodu*.

¹³⁵ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

tradycyjnie, w formie swoistej anarchii, będącej w istocie swej zależnością od chwili, kaprysu, nastroju itd. Idąc za Maritainem (ściślej – za jego rozwinięciem estetyki scholastycznej), rozróżnia autor cel robotnika (*finis operantis*) i cel samego dzieła (*finis operis*), dochodząc do stwierdzenia, że „trzeba aby artysta pracował dla wszystkich z amiarów ludzkich, jakie się jemu podobają, lecz aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna”¹³⁶.

Rozwinięcie tej subtelnej analizy, dokonane następnie przez Frydego, wywołuje jednak zasadnicze sprzeczności swym uproszczeniem zagadnienia, brakiem dyscypliny spekulatywnej, powierzchownym i dosłownym traktowaniem rozróżnianych pojęć.

Zaraz po zaakceptowaniu podanego wyżej maritainowskiego rozróżnienia, przeprowadza Fryde koncepcję własną, że „to subtelne rozróżnienie nie wyczerpuje jednak sprawy. Zagadnienie wolności sztuki nie przestało być aktualne, tylko się przesunęło... Aby zbudować dzieło «w porządku jego własnego dobra», trzeba być wolnym, to znaczy czystym duchowo, oczyszczonym z kompleksów, które pętają lot wyobraźni”¹³⁷.

Teza to nie tylko z gruntu fałszywa, ale bynajmniej niedająca się wydedukować z hojnie przez autora cytowanego Maritaina.

Z kolei wypada więc nam teraz zanalizować rolę kompleksu w sztuce, co uczynimy na podstawie li tylko elementarnych założeń psychoanalizy¹³⁸, aby uniknąć

¹³⁶ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104).

¹³⁷ *Ibidem*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104–105).

¹³⁸ Psychoanaliza – metoda diagnostyczna i terapeutyczna stosowana w psychologii; polega na odkrywaniu głębokich, zwykle ukrytych – nie w pełni lub całkowicie nieczytelnych dla pacjenta, zapomnianych, nieuświadomianych i wypieranych – źródeł problemów psychofizycznych. Psychoanalizę przepro-

zawikłania się we wszelkie wtórne już spory, powstałe pomiędzy poszczególnymi rozwinięciami doktryny. Jak wiemy, kompleks powstaje jako skutek sumowania się poszczególnych urazów psychicznych, ujemnych afektów oderwanych, powstałych na tle swoistego rozdźwięku, niewypełnienia, niewspółmierności, niemożności (realizacji itp.), jednym słowem na tle stosunku naszego do rzeczywistości zewnętrznej (w znaczeniu najszerszym) i rozszczepienia rzeczywistości wewnętrznej (należeć tu będą wszelkie niezafatwione i zafatwalne sprawy w rodzaju np. typowych kantowskich antynomii¹³⁹: skończoność – nieskończoność, jedność – wielość i in. oraz szereg szeregów zagadnień analogicznych, będących dla jednostki myślącej potężnym źródłem kompleksów). Kompleks więc rodzi się zarówno w zetknięciu z rzeczywistością zewnętrzną (nazwijmy go symbolicznie „kompleksem Gustawa”) – jak i wewnętrzną („kompleks Konrada”)¹⁴⁰, rodzi się z tego, co nazwaliśmy względnością. Człowiek bez kompleksów to nie tylko nie jest „człowiek wolny”, ale w ogóle nie może być człowiekiem

wadza pacjent wspólnie z prowadzącym go terapeutą. W szerszym znaczeniu psychoanaliza może być też ujmowana jako filozofia poznania, zakładająca, że ludzka aktywność stymulowana jest poprzez nieświadomione siły psychiczne, zatem jej objaśnienie polegać musi na odkryciu i opisanu ukrytych, subiektywnych czynników (w tym znaczeniu możliwa jest np. psychoanaliza twórczości literackiej). Psychoanaliza stanowi jeden z najważniejszych nurtów nowoczesnej antropologii; wywodzi się z późno dziewiętnastowiecznej psychiatrii i neurologii (m.in. J.-M. Charcot), sławę przyniosły jej prace Freuda (zob. przyp. 104).

¹³⁹ Odniesienie do myśli Immanuela Kanta (1724–1804), niemieckiego filozofa, autora fundamentalnego traktatu *Krytyka czystego rozumu*.

¹⁴⁰ „Kompleks Gustawa”, „kompleks Konrada” – nawiązania do bohatera *Dziadów* Adama Mickiewicza.

rzeczywistym (nawet pomyślanym!). Taki „wolny człowiek” ani nie jest możliwy realnie, ani nawet nie może być fikcją orientacyjną (idea, ideałem itp.), gdyż musiałby on nie mieć żadnego stosunku do rzeczywistości w najszerszym znaczeniu (zewnątrznej i wewnętrznej), musiałby znajdować się poza wszelką rzeczywistością, nawet właśnie, ergo byłby nierzeczywisty, pomyślany jako urodzona wewnętrzna sprzeczność logiczna.

Nie mając żadnego stosunku do rzeczywistości (w najszerszym znaczeniu), „wolny człowiek” w ujęciu Frydego nie miałby wreszcie i nie mógłby mieć żadnego stosunku do ostatecznego źródła wszelkiej sztuki – tajemnicy istnienia, matki nieskończoności najpotężniejszych kompleksów. A właśnie swoistym korelatem, odpowiednikiem tajemnicy istnienia (w rzędzie metafizycznym) jest kompleks (w rzędzie psychologicznym), gigantyczny motor twórczości, bez którego automatycznie opadłaby do zera wszelka twórczość, której sztuka jest najwyższym przejawem – sublimacją czystą.

Dzieło sztuki zawsze rozwiązuje pośrednio („po drodze”) i prywatne kompleksy twórcy (w tej właśnie mierze „służy wyrażaniu rozterki duchowej i stanowi ujście niewyzwolonych sił biologicznych”). Rzeczą artysty nie poprzestać na bezpośrednim minimum psychologicznego *résumé*, ale tak je rozbudować, skonstruować je tak pośrednio (odrealnić!), aby swój indywidualny, „przypadkowy” kompleks upowszechnić, podnieść do wymiaru symbolu i jego schematyki, nadać mu estetyczny walor międzyosobowy (intersubiektywny). Stąd zawsze płynie dwuprzekrojowość dzieła sztuki (warstwa indywidualna i powszechna), której nigdy zatuszować się nie da i usiłować tego nie wolno.

Można stwierdzić paradoksalnie, że historia sztuki jest swoistą historią kompleksów. Rzecz w tym, że stwierdzenie to jest nieodwracalne.

W artykule swym w tym samym numerze „Pióra” Jerzy Zagórski stwierdza: „uraz może być źródłem piękna” (*Profil Apollinaire’a*), a S.I. Witkiewicz powiada: „obowiązkiem świętym każdego inteligenta jest znajomość teorii Freuda i typologii Kretschmera¹⁴¹” Nie wdając się tu w analizę doktryn będących poszczególnymi rozwinięciami podstawowej tezy psychoanalizy, należy przeciwstawić się najskrajniejszym z tych teorii, tym zwłaszcza, które redukują sztukę wyłącznie do osobistego „kompleksu Gustawa”, ale rozszerzone pojęcie kompleksu („Gustaw” plus „Konrad”) wejść musi do podstaw każdej poważnej teorii czy filozofii sztuki, której istota jest i pozostanie metafizyczną, ale której jedynym motorem psychologicznym jest kompleks, czerpiący dla sztuki siłę, dynamikę, właśnie ze swego wycechowanego na początku rozbiegunowania, rozdwojenia.

Zdanie Maritaina: „trzeba, aby artysta pracował dla wszystkich zamiarów ludzkich, jakie się jemu podobają, lecz aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna”¹⁴², nie tylko nie upoważnia do „oczyszczania” artysty z kompleksów, lecz przeciwnie, wyraźnie stwierdza wycechowaną powyżej „dwutorowość” dzieła sztuki, względnie jego dwuprzekrojowość (kompleks i jego artystyczne, pośrednie upowszechnienie).

¹⁴¹ Starost cytuje szkic Witkacego pt. *O artystycznym teatrze*, zob. S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma...*, s. 369. Na temat związków Witkacego z freudowską psychoanalizą i antropologią zob. P. Dybel, *Nieświadome na scenie. Witkacy i psychoanaliza*, Kraków 2020. Ernst Kretschmer (1888–1964) – niemiecki psychiatra, zaproponował typologię, która dzieliła ludzi na kilka podstawowych grup, wyróżnionych pod względem budowy fizycznej, powiązanej ze skłonnościami psychicznymi.

¹⁴² J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 88–89.

Jak zawodną w praktyce jest niefortunna metoda Frydego, widzimy to w segregowaniu przezeń poetów młodego pokolenia. Dzieli ich mianowicie tak: z jednej strony „człowiek niewolny” – Łobodowski, którego utwory dlatego rzekomo „nie są dziełami sztuki”, z drugiej „wolny” – Pięta, Czechowicz, Zagórski, Miłosz, Świrszczyńska, Rymkiewicz. Przyznam się, że podział ten graniczy niemal z dość ponurym humorem. Pięta wolny od kompleksów??! W poezji Czechowicza, Zagórskiego, Miłosza, Rymkiewicza nie roi się od kompleksów?! Wiersze Świrszczyńskiej są dziełami sztuki, a nie są nimi: *Powrót Allaina Gerbault*, *Generał Kornilow*, *Ostateczne* i szereg innych utworów Łobodowskiego?! Wolne żarty, ale szkodliwe, gdyż w naszą i tak nędzną rzeczywistość krytyczną i kryteriologiczną wprowadzają niebezpieczny zamęt.

„Wyczyściwszy” już artystę tak, że nie tylko artysty, ale i człowieka w nim nic nie zostało, uczyniwszy go jakąś homogeniczną, bezruchą, poza rzeczywistością (wszelką, a więc i własną) tkwiącą, urodzoną sprzecznością, przechodzi Fryde w drugą skrajność, mieszając raz po raz piękno to z dobrem, to z prawdą, i to pomimo słusznego rozdzielania uprzedniego tych trzech pojęć. Miesza więc sztukę z pracą, czego mógłby uniknąć, opierając się na cytowanym przez siebie Norwidzie, który (analogicznie jak Brzozowski¹⁴³) łączył te dwa pojęcia intymnie, wewnątrz i

¹⁴³ Stanisław Brzozowski (1878–1911) – wybitny myśliciel, uprawiający twórczość krytycznoliteracką, publicystyczną i powieściopisarską, który zagadnienie „pracy” (rozumianej szeroko, jako sposób aktywnego, twórczego sposobu istnienia człowieka w świecie) uczynił jednym z centralnych tematów swej filozoficznej refleksji. Myśl Brzozowskiego była przedmiotem intensywnych sporów w okresie międzywojennym, polemikę co do jej interpretacji i oceny wiedli m.in. Fryde oraz Kazimierz Wyka. Zob. L. Fryde, *Brzozowski jako wychowawca. Z powodu wydania „Legendy Młodej Polski”* („Ateneum” 1938, nr 1), K. Wyka,

powiedziałbym właśnie przez ich zewnętrzne, ale istotne przeciwstawienie. Fryde łączy te pojęcia werbalnie, zewnętrznie, powierzchownie, nie wykazując ich istotnego związku, a zacierając jednocześnie owo równie istotne, swoiste ich przeciwstawienie.

„Sztuka rozpatrywana od strony człowieka, który ją tworzy, jest cnotą intelektualną”¹⁴⁴ – zdanie to stanowi jednoczesne pomieszczenie piękna i z dobrem, i z prawdą, o ile nie jest w ogóle nic nie mówiącą „metaforą”, lub raczej chybionym aforyzmem, jak przygniatająca większość stwierdzeń artykułu Frydego. Pomieszczeniem piękna z dobrem jest powiedzenie, że „artysta nie wytwarza rzeczy tylko pożytecznej (jak rzemieślnik), dla praktyki życiowej, ale ponadto rzecz piękną dla kontemplacji estetycznej”¹⁴⁵. Uderza tu znowu ciągly fatalny brak elementarnych rozróżnień pojęciowych. Fryde nie napisałby nigdy czegoś podobnego, gdyby przypomniał sobie choć kilkanaście stron Ingardena (*O poznawaniu dzieła literackiego*), odnoszących się do roli tzw. przedmiotu estetycznego w odróżnieniu od przedmiot realnego, materialnego substratu dzieła sztuki, z natury swej dla wszelkich analiz estetycznych po prostu nieistniejącego¹⁴⁶.

Broń złudzeń i broń rzeczywistości, L. Fryde, *Dwie uwagi* („Ateneum” 1938, nr 3); wszystkie wymienione teksty przedrukowane w: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych...*

¹⁴⁴ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105).

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106–107).

¹⁴⁶ Roman Ingarden (1893–1970) – wybitny filozof, współtwórca kierunku filozoficznego zwanego fenomenologią. Zajmował się również problemem sposobu istnienia dzieła literackiego (zagadnienie to interesowało go jako specyficzny problem z zakresu ontologii oraz epistemologii). Swoje rozważania na ten temat zawarł m.in. we wzmiankowanej przez Starosta książce *O poznawaniu dzieła literackiego*, która ukazała się w roku 1937. Fryde czytał pisma Ingardena (w tym wskazywaną przez Starosta książkę) i odnosił się do nich; por. artykuły *Lekcja*

Po szeregu luźnych i dowolnych ogniów rozumowania dochodzi Fryde do stwierdzenia, jego zdaniem zasadniczej doniosłości, że „rolą artysty (słuchajcie, słuchajcie!) jest kreowanie rzeczy pięknych”¹⁴⁷. W całym zaś swym wywodzie i w Maritainie, na którym się opiera, chce widzieć „na przekór tradycji estetyki XIX wieku, podstawową tezę estetyki kreacyjnej”¹⁴⁸, którą przeciwstawia wątpliwym, jego zdaniem, osiągnięciom teoretycznej myśli XIX wieku.

Pomaleńku! Najpierw nieco historii. K re a c j o n i z m ufundował nie Maritain i nie wiek XX, ale właśnie ów nieco lekceważony przez Frydego wiek XIX. Sformułowały go potężne systemy estetyki Libelta¹⁴⁹ (i jego następców, jak Cegielski¹⁵⁰ i in.), oraz Wrońskiego¹⁵¹, w których otrzymał on dogłębne ujęcie i pełne rozbudowanie. Nota bene „kreacjonizm”, produkowany nam przez Frydego, z właściwym kreacjonizmem nic (ale to nic!) nie ma wspólnego. Weźmy bowiem „pod szkiełko” tezę też Frydego: „rolą artysty jest kreowanie rzeczy pięknych”, okaże się, że stwierdzenie to jest

marzenia – 1937, U podstaw nowej poetyki normatywnej – 1937, Drogi współczesnej krytyki literackiej – 1938 (przedruk w Wybór pism krytycznych...).

¹⁴⁷ L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108).

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107).

¹⁴⁹ Karol Libelt (1807–1875) – filozof, estetyk, polityk i działacz niepodległościowy; dążył do stworzenia systemu filozoficznego związanego z polskim mesjanizmem.

¹⁵⁰ Hipolit Cegielski (1813–1865) – wielkopolski działacz społeczno-polityczny, pionier poznańskiego przemysłu, animator polskiego życia kulturalnego i gospodarczego oraz oporu wobec germanizacji; współpracował z K. Libeltem (m.in. wspólnie z nim zakładał Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk).

¹⁵¹ Józef Maria Hoene-Wroński (1776–1853) – filozof i matematyk piszący w języku francuskim, jeden z czołowych przedstawicieli polskiego mesjanizmu.

w gruncie rzeczy po prostu banalne i może właśnie dlatego (jak każdy banał) – nieprawdziwe. Estetyka kreacyjna dałaby nam sformułowania zgoła inne, w rodzaju: rolę artysty jest kreowanie fenomenów piękna (fenomenów rzeczywistości piękna, rzeczywistości czystej). Różnica mała werbalnie – kolosalna pojęciowo.

Bez pojęcia rzeczywistości piękna, jako rzeczywistości czystej, nigdy nie nada się pięknu waloru obowiązującego, metafizycznego, transcendentnego, ale wyłącza się niechlubnie na płyciznach „zachwytu” czy „blasku duchowego”, rozbijających w swej naiwności terminach, gorzej niż tautologicznych czy nieokreślonych, bo po prostu gmatwających zagadnienie.

Listę fatalnych błędów artykułu Frydego ciągnąć można by jeszcze znacznie dłużej. Można zaatakować nierozróżnianie przezeń szeregu innych kardynalnych pojęć, jak: humanizm i romantyzm (będący manifestacją, nie jedyną może, kreacjonizmu), można spierać się o niezrozumienie przezeń, że symbol jest intymnym materiałem sztuki (właśnie jako metafory!), a to na skutek jego minimum schematyki, przeciwstawiającego się naturalizmowi (oczywiście, zdanie to nie broni „symbolizmu”, kierunku grającego „na symbol”, co jest zjawiskiem analogicznym do metafory i jej wypaczenia przez „kowali metafory”), wyczerpać jednak wszystkich zagadnień, jakie porusza nie uważam za możliwe, gdyż wiele z nich wymagałoby osobnego studium.

Na zakończenie podnieść należy okoliczność pocieszającą, że artykuł Frydego znajduje o c z y w i s t e, naoczne i żywe zaprzeczenie w samym materiale poetyckim wypełniającym „Pióro” i może nie zaciąży faktycznie nad naszą rzeczywistością poetycką.

Zbigniew Bienkowski¹⁵²

List z obleżonego miasta

Sztaby w popłochu cofających się wojsk tłumaczą ten fakt zaniepokojonej opinii koniecznością zajęcia pewnych korzystnych, z góry przez strategów obmyślonych stanowisk. Bawimy się dzisiaj szczerze komunikatami b. sztabu b. c.k. Austrii¹⁵³. Znamy już wartość oficjalnych komunikatów i wiemy... Czy zawsze jednak? Ostatnie wypowiedzi niektórych poetów i krytyków analogicznie optymistyczne stwarzają jak tamte iluzję siły i zwycięstwa. Jak tamte żądają od opinii (na kredyt) wiary (w cud), że i na tyłach można zwyciężyć.

Nadszedł najwyższy czas, by uporządkować pewne zjawiska, zmontować hierarchię ważności, bo dalsze pomieszczenie pojęć może doprowadzić do zbiorowego oblędu.

Lamaizm

Poeci grupy wileńskiej mają szczęśliwą rękę do sprawowania rządu dusz. Współpracują ze sobą (światomie czy

¹⁵² Biogram autora – zob. przyp. 61, s. 136.

¹⁵³ c.k. – skrót od określenia „cesarsko-królewski/a”, używanego wobec instytucji wspólnych dla całej monarchii austro-węgierskiej, której władca nosił tytuł cesarza Austrii oraz króla Węgier.

nie, o to mniejsza), stworzyli silną i konsekwentną armię zbawienia¹⁵⁴ (Ograniczam się do ich działalności „administracyjnej”¹⁵⁵. – Twórczość ich, mimo że przeceniona, winna być kiedy indziej i *sine ira*¹⁵⁶ wzięta pod rozważę.) Tak silna, że w krótkim czasie zdołali pogrzebać awangardę i zbudować szeroką platformę współdziałania dla całego „młodego pokolenia”. Dbalność o nie posunęli tak daleko, że wynaleźli patronów świętych i wielkich, których duch ma w nich jak w Dalaj-Lamach zamieszkiwać¹⁵⁷.

Determinizm

„Poezja czysta”, która ma być ową platformą pokolenia, nie jest, jak wiadomo, niczym nowym. Walka z naturalizmem nie może być już dzisiaj jedynym programem, bo program taki nic nie mówi i nic nie różnicuje. (A i tak na krytycznym odcinku antynaturalizmu więcej zrobił nie-czysty

¹⁵⁴ Ironiczne porównanie wileńskiej grupy literackiej (Żagarów) do Armii Zbawienia (ang. The Salvation Army), międzynarodowej organizacji charytatywnej o charakterze wyznaniowym.

¹⁵⁵ Grupa poetów wileńskich (m.in. Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Józef Maśliński) stworzyła i redagowała miesięcznik literacko-społeczny „Żagary” oraz wydawała tomiki poetyckie. Środowisko to współtworzyło także tzw. wileńskie środy literackie, czyli cykliczne spotkania ze znanymi postaciami kultury, w tym pisarzami, odbywające się w słynnej „celi Konrada” w Wilnie; zob. J. Hernik-Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie (1927–1939)*, Warszawa 1998.

¹⁵⁶ *Sine ira* (łac.) – bez gniewu.

¹⁵⁷ Dalajlama – tytuł przysługujący tybetańskim przywódcom religijnym; według wierzeń buddystów tybetańskich każdy kolejny dalajlama jest inkarnacją pierwszego dalajlamy, a zarazem cieleśną manifestacją boskości.

Kott niż cały sztab powołanych¹⁵⁸. – Patrz „Francuski Brzękowski” w „Pionie”¹⁵⁹). Usiłowania zgrupowania wszystkich sił celem uniknięcia niepotrzebnych (?) tarć jest żywą kopią monopartii. (– Wyraża się współczesność). Troška o całość kultury (roboty dla starców), gromadzenie i wciąganie pod wspólny mianownik wszystkiego musiało dać w wyniku wypadkową, gdzie nie wybór zdecydował o wartości. Obiektywizm nie jest zaletą wtedy, gdy równa się kompromisowi. A czyż argumentem jest porównywanie ze Słowackim¹⁶⁰? Wygląda na to, że probierzem wartości stanie się najwierniejsze dopasowanie do wielkiego romantyka... Być może, że program taki wypracowany został w trosce o przyszłe wieki. Na dnie czai się determinizm. Zbyt śmiały i szybki rozwój może wyczerpać zapas dany z góry.

¹⁵⁸ Jan Kott (1914–2001) – krytyk i teoretyk teatru, szekspiolog, tłumacz, eseista, krytyk literacki.

¹⁵⁹ Bienkowski odnosi się tu do artykułu J. Brzękowskiego pt. *Wyobraźnia wyzwolona* („Pion” 1938, nr 18, przedruk w: *idem, Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966). Artykuł ten był pochwałą poezji „metarealnej”, to jest opartej na pracy wyobraźni, która tworzy obrazy poetyckie, będące połączeniem elementów rzeczywistości intersubiektywnej z elementami irrealnymi, wytworzonymi w fantazji artysty. Brzękowski nazwany zostaje mianem „francuskiego”, gdyż już od końca lat 20. przebywał we Francji, redagował tam polsko-francuskie czasopismo artystyczne „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” i chętnie (choć nie bezkrytycznie) odwoływał się w swych wypowiedziach programowych do nowoczesnej poezji francuskiej.

¹⁶⁰ Przykładem tekstu programowego wskazującego na Słowackiego jako patrona poezji wizyjnej, kreacyjnej, określanej także mianem „czystej”, jest esej Jerzego Zagórskiego pt. *Pryśka obręcz milczenia*, opublikowany w drugim numerze „Pióra” (1939); przedruk w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981, s. 315–327.

Koń trojański i inne „konie na Fryzie”

Ideologia odwrotu w szybkim tempie zdoła stworzyć wiele, nawet parantele. Dziw bierze, że L. Fryde wkłada tyle talentu i energii w sprawę istotnie przegraną. Szkoda Maritaina! Zastanawiając się, czy uderzyć Frydego, po namyśle doszedłem do wniosku, że trzeba: przyzwyczaiał się i pewnie nic nie czuje. Jego sąd o Bąku i Łobodowskim za bardzo go opancerzył i zbyt go kreuje na trybuna. Wydaje mi się, że ofiarę tę gotów uważać za ostateczną cenę swego wodzostwa i zwolnienie od podatków na zawsze. A przecież sprawa nie taka prosta. Dziwnie wywalcza on autoteliczny cel sztuce, jeśli wystarcza mu czystość kołnierzyka i mankietów. Koszula może być brudna, może jej wcale nie być, byleby był nastrój czystości. To jest czystość wstydliva. Chodzi o pozory. Jeśli go razi Skamander, to chyba tylko rozbuchaniem, bo czymże tłumaczyć w takim razie jego niektóre sympatie poetyckie? One zdradzają go najbardziej. Odżegnując się od funkcji poznawczej jako aktu poza-, zamknął krąg najbardziej antyintelektualny. Powrót uczuciowości bezpośredniej i budowanie na niej gmachu przyszłości to skazanie w najlepszym wypadku na samych Piętałów. *Ex oriente lux*¹⁶¹ mimo mocnej a źle przymierzonoj podbudowy filozoficznej. Kresy (jak powiada Fik¹⁶²).

¹⁶¹ *Ex oriente lux* (łac.) – „światło ze wschodu”.

¹⁶² Ignacy Fik (1904–1942) – krytyk literacki, publicysta, także poeta. Uprawiał marksistowską krytykę i historiografię literatury, związany z radykalną lewicą (m.in. członek Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej „Życie”, pozostającej w kręgu oddziaływania KPP). W okresie okupacji działacz podziemnych struktur PPR, uczestnik podziemnego nauczania i życia literackiego, aresztowany przez Gestapo i, po ciężkim śledztwie, zamordowany. W czasie polemiki z roku 1938 mieszkał w Oświęcimiu, gdzie pracował jako nauczyciel gimnazjalny, w tym też roku opublikował swoją najważniejszą książkę historycznoliteracką

Polska C¹⁶³. I faktem jest, że eksperyment nie mieści się w programie Frydego. A czy zapasy stanowią o wartości idei? Niemożność ekspansji i brak kolonii skazują prędzej czy później na nową wojnę. A nigdy nie wiadomo, kto w wojnie zwycięży. Pewnie z myślą o niej Fryde musztruje pluton satelitów. Niedźwiedzią oddają mu przysługę zbyt gorącą wiarą w wodza. Bo gdy jeden z nich dziwi się, pisząc o *10 tezach*, że Przyboś nie przewyciężył Peipera, którego Fryde już dawno minął (!)¹⁶⁴ – zbyt szybko daje świadectwo prawdzie.

Tak czy inaczej wypadki zmuszają do zajęcia stanowiska. Trudno trzymać wodę w ustach, gdy się sufit zapada. Lepiej już wybijać szyby¹⁶⁵.

Rodowód społeczny literatury polskiej i przygotowywał kolejną pozycję – syntezę krytycznoliteracką pt. *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918–1938*.

¹⁶³ Polska C – w dwudziestoleciu międzywojennym popularne, publicystyczne określenie najgorzej rozwiniętych pod względem ekonomicznym, najuboższych obszarów kraju, czyli ściany wschodniej i północno-wschodniej (m.in. Polesie, Wołyń).

¹⁶⁴ Aluzja do tekstu G. Herlinga-Grudzińskiego pt. „Pióro”, „Orka na Ugorze” 1938, nr 4, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 133–140).

¹⁶⁵ Ostatni akapit tej części artykułu można zrozumieć jako stwierdzenie, że uprawianie „poezji czystej” (w znaczeniu: apolitycznej, ponadczasowej, stroniącej od społecznej aktualności) nie jest postawą właściwą w okresie napięć i niepokojów politycznych, ekonomicznych, społecznych. Wzmianka o „wybijaniu szyb” odnosi się być może do aktów wandalizmu na tle ideologicznym, np. zniszczenia jesienią 1937 roku witryny lokalu „Wiadomości Literackich” przy pl. Piłsudskiego w Warszawie, o co podejrzewano prawicowo-nacjonalistycznych bojówkarzy; zob. Z. Mitzner, *W epoce kamienia brukowego*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 49 (por. polemiczna wersja wydarzeń w szkicu C. Miłosza *Czy Miciński był prawicowcem*, w: *idem, Życie na wyspach*, Kraków 1997).

Sprzymierzeniec

Atak Czesł. Miłosza wywołał reakcję nie tylko w obozie czystym (artykuł Fika). Należy to prawdopodobnie tłumaczyć z jednej strony pamiętnym tonem wypowiedzi Miłosza, a z drugiej nieuzasadnionym generalizowaniem i wymawianiem jednym tchem „awangardy”, „integralizmu”, „autentyzmu” i „wyobraźni”. Atak ten (bez względu na to, co myśli sam Miłosz) nie był skierowany przeciw awangardzie. Zarzuty nieistnienia „głębi” i sprowadzania sztuki poetyckiej do „sztuczek formalnych” zaadresowane być muszą siłą prawdy na inne ręce. Niepotrzebnie też przedstawiciele czystości bronią metafory, Peipera i Brzękowskiego. Po co przerzucać dyskusje na obcy teren? Brońcie, panowie, własnego stanowiska. Atak Miłosza najzupełniej uzasadniony, jeśli chodzi o zarzuty, dziwnie wygląda od środka, od fundamentów, na których się opiera. Na dnie tkwi wiara w kapłańskie posłannictwo poety („koncepcje świata”, „mądrość” praktyczna: pomoc ludziom). Przekonanie o konieczności bezpośredniego współczucia z niepokojem człowieka w przedłużeniu wyjdzie na jedno ze znanym hasłem: grajcie bebechy. Cierpieniu za miliony niekoniecznie musi towarzyszyć rozdieranie szat i łza w oku. Mimo ogólnej dziś tęsknoty za wiarą i prorokiem źródło poezji nowoczesnej mieści się wyżej: w mózgu. Tu tkwi prawdopodobnie przyczyna jej całkowitej niepopularności. Tak czy inaczej awangarda mogłaby się dogadać z Miłoszem za cenę rezygnacji z „anielstwa” z jego strony.

„Wyrażajmy wyrażalne”

Czymże jest ta czystość, dla której znaleziono już synonim: poetyczność. – Laboratorium chwytów. Pozbierano

rzekomo najlepsze zdobycze peiperowskie i wytapetowano nimi pokój. Duch awangardy pozostał gdzie indziej. Za łatwo zrezygnowano z „niezrozumialstwa”¹⁶⁶, co było do przewidzenia zresztą po zredukowaniu czynu krakowskiego¹⁶⁷ do rewolucji formalnej.

Otrzymujemy znów to wszystko, z czym awangarda walczyła: płynne marzenie, upłynnione jeszcze przez usunięcie rygorów. Słowo otrzymało mistyczne prawo samostanowienia: jest alfą i omegą. Wzruszenie rozbite na dźwięki znalazło (choć inną drogą) istotnie wspólną płaszczyznę z romantyzmem: irracjonalizm. Już nic nie trzeba rozumieć, usunięto wszelkie granice, wszystko stało się [wyraz nieczytelny]. Wystarczy, by się podobało. Już się poezji nie myśli. Po cichu przemycono wiarę w urok pierwszego człowieka. – I tu jest właśnie chiński mur między starymi „bolszewikami” a młodym pokoleniem, mur z intelektu wzniesiony przez awangardę, a który z łatwością przeskoczono z powrotem.

Mniejsza o metaforę. Chodziło o co innego: o obiektywizację wzruszenia. Zorganizowane marzenie rozkłada się nie na drgnienia serca i odpowiadające im słowa – dźwięki, ale na wizje odrysowane ostrym konturem znaczeń. Trzeba umieć patrzeć, a nie pisać. Obserwacja

¹⁶⁶ Aluzja do dyskusji krytycznoliterackiej, której przedmiotem była kwestia komunikatywności i referencjalności nowoczesnej poezji. Dyskusja – uruchomiona głośnym wystąpieniem Karola Irzykowskiego na łamach „Wiadomości Literackich” w roku 1924 (artykuł *Niezrozumialstwo*) – toczyła się w latach 20., powróciła w dekadzie kolejnej, angażując ważnych krytyków i poetów, m.in. Witkacego, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa czy Jana Brzękowskiego. Zob. S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018.

¹⁶⁷ Mianem „czynu krakowskiego” określona tu zostaje teoria i praktyka poetycka tzw. awangardy krakowskiej, czyli grupy skupionej wokół czasopisma „Zwrotnica” (T. Peiper, J. Przyboś, J. Brzękowski, J. Kurek).

wewnętrzna: praca każdej emocji. I stąd peiperowska maszyna była nie tylko przedmiotem wizji – była motorem poezji. Gdy dziś Przyboś „wyraża wyrażalnie”¹⁶⁸, a Brzękowski głosi metarealizm, to mimo oczywistych różnic łączy ich intelektualna organizacja marzenia. (Powrót do epiki sygnalizowany w związku z Piętakiem i in. wydaje mi się być w tej epoce przeniesieniem postulatów awangardy z wewnątrz na zewnątrz wskutek niemożności czy nieumiejętności zorganizowania wizji, na podobnych prawach organizuje się jej elementy¹⁶⁹.)

Wartość wizjonerstwa polega na nowości. Stąd poznawczo-wzruszeniowa funkcja poezji. I trudno w związku z tym krakać o ślepej uliczce i niemożności kontynuacji (nie chwytów, ale metody). Przyboś i Supervielle¹⁷⁰ nauczyli nas słyszeć milczenie (że wspomnę najbardziej znane: „Rzuciłem miasto za siebie i za nim upadło nasłuchują: świat dopiero co zamilkł górą” P¹⁷¹. „Idę rozdeptując cienie na drodze, a skarga ich jest tak słaba, że z trudem usiłuje się wspiąć do mnie i milknie za nim dotknie mego ucha”. – S.¹⁷²). Jest nieskończona ilość zjawisk niewidzial-

¹⁶⁸ Bienkowski odnosi się do pierwszego punktu *Tez* Juliana Przybosa, zob. przyp. 58.

¹⁶⁹ W drugiej połowie lat 30. XX wieku w dyskusji o najnowszej poezji polskiej pojawiły się postulaty tworzenia nowoczesnej epiki poetyckiej; zob. T. Kłak, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 149–151.

¹⁷⁰ Jules Supervielle (1884–1960) – francuski prozaik, poeta, dramaturg.

¹⁷¹ Niedokładny cytat z wiersza Przybosa pt. *W góry*, zamieszczonego w tomie *Wgłąb las*; por. „Miasto jak kamień rzuciłem za siebie / i zanim upadło – / Nasłuchuję. / Świat / dopiero co zamilkł – górą”.

¹⁷² Polskie tłumaczenie fragmentu wiersza Supervielle’a, który w oryginale nosi tytuł *Reunions* i pochodzi z tomiku *Gravitations* (1925). Zbigniew Bienkowski tłumaczył poezję Supervielle’a. W zawierającym przekład Bienkowskiego zbiorze J. Supervielle,

nych i niesłyszalnych, które czekają na nas. Warunkuje je wyrażalność a ta nie jest poza nami.

Uciekajmy od wielosłowa zamazanych widziadeł, dźwięcznej bryły przemijań. Od widnokręgów chwili urzekających jak spazm. Od galarety i bebeczów.

Trudno również wierzyć wciąż w kopalnie podświadomości: gonić za niewyraźnym dla samej gonitwy. Trudno wciąż wierzyć w zawodowe amatorstwo. Nadrealistyczny czad¹⁷³ jest straszny, gdy z nim pozostać sam na sam. Powołanie do władzy wyłącznie nad własnym cieniem ma swój kres dopiero w obłądnie lub mistycyzmie.

„Wyrażajmy wyrażalne”. Budujmy nowy ład, sięgnijmy dalej niż słowo. Przywróćmy mu dawną wartość i godność: godność narzędzi. Nie z łopat i kielni, ale łopatami i kielniami zbudujmy gmach, gdzie i głuchoniemi mogliby zamieszkać.

Liryki i poematy (Warszawa 1965) ostatni z cytowanych wersów posiada odmienną redakcję: „I powoli ucicha, zanim dotknie mego ucha”.

¹⁷³ Nadrealizm (surrealizm) – kierunek artystyczny powstały we Francji na początku lat 20. XX wieku; głosił przeświadczenie, według którego literatura (i, szerzej, sztuka) nie powinna mieć charakteru racjonalnego, nie powinna przedstawiać i objaśniać intersubiektywnej rzeczywistości zewnętrznej wobec podmiotu, lecz spontanicznie ujawniać i zapisywać wewnętrzne, niezracjonalizowane, podświadome życie jednostki, w tym takie jego aspekty, jak sen, marzenie, szaleństwo. Bunt przeciw racjonalności w sztuce wiązał się z anarchistycznym nastawieniem wobec porządku społeczno-politycznego, instytucji państwowych i kościelnych. Pionierami ruchu byli m.in. André Breton (1896–1966), Louis Aragon (1897–1982), Paul Éluard (1895–1952). W latach 20. i 30. polska recepcja francuskiego nadrealizmu przebiegała stosunkowo intensywnie na poziomie tłumaczeń i omówień (m.in. działalność S. Napierskiego). Zob. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem: główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.

Czyja wina

Gdy zastanowić się nad przyczynami odwrotu, oddaliwszy zupełnie naturalną zresztą żądzę odwetu, na pierwszy plan wysuwa się sprawy bardziej ogólne, społeczne. Zmęczenie ciągłym przeciwstawianiem się, zmęczenie ciągłym życiem w tych samych formułach wobec niewiary w zwycięstwo. I ta niewiara uniemożliwiła ostateczny cios. Reakcja raz wzniecona nieprędko zginie. Teraz kołowanie kosztowne i mało płodne. Przymierzanie, ważenie – rola przyczynkarzy, względnie seminariów. A przy tym rozproszenie, brak środowiska. – Warszawa winna.

m.

[omówienie pierwszego numeru „Pióra”]

Nasze omówienie kwartalnika artystycznego p.n. „Pióro” jest niewątpliwie mocno spóźnione. Pismo to jest przecież do pewnego stopnia fantastyczne. Pierwszy jego zeszyt ukazał się w początkach czerwca, a następnych – mimo zapowiedzi wydawców i redaktorów – dotąd nie możemy się doczekać¹⁷⁴.

Dziś „Pióro” jest już więc trochę pozycją historyczną, której przyglądamy się z pewnego oddalenia czasu. Miał to być periodyk, torujący nowe drogi przed sztuką polską. Nadziei tych „Pióro” nie spełniło. Zaletą tego pisma jest wysoki poziom osiągnięty dzięki starannemu doborowi współpracowników, którzy, szczególnie jeśli chodzi o lirykę, reprezentują obecnie najwyższą, być może, klasę poetycką. Z wierszy oryginalnych, zamieszczonych w tym numerze, na szczególne wyróżnienie zasługuje *Żal* Józefa Czechowicza, który stanowi jedno z czołowych osiągnięć tego poety, i *Wojna* Jerzego Zagórskiego, utwór o niezwykłym napięciu zarówno tematycznym, jak i formalnym. Dział poetycki „Pióra” łącznie z przekładami z Apollinaire’a, zamieszczonymi tu w dość pokaźnej ilości, to niewątpliwie najlepsza, niewywołująca zastrzeżeń i sprzeciwów część numeru. Ale wspomnieliśmy, że „Pióro”

¹⁷⁴ Zob. przyp. 56.

miało się stać pewnego rodzaju laboratorium nowych myśli, koncepcji i form artystycznych. Wstępny artykuł o dwóch pokoleniach poetyckich Ludwika Frydego to próba realizacji tych nadziei. Próba, niestety, nieudana. Rozprawiwszy się w kilkunastu zdaniach z poezją „Skamandra”, którą Fryde przekreśla nie argumentacją, ale dość wątpliwymi tezami o „niepoetyckim kanonie konkretności”, autor dochodzi do wniosku, że jedynie pokolenie awangardy (ograniczonej do kilku nazwisk), wniosło wartości nowe i trwałe do liryki. Po obszernych i dość dowolnych cytatach z Maritaina Fryde wskazuje na nowy styl poezji, będący obecnie w chwili narodzin, a któremu estetyka Maritaina daje jakoby oparcie.

Lecz zarówno sprawa wewnętrznej wolności artysty, jego stosunku do dzieła, niezależnienia od tzw. kompleksów biologicznych, sztuka oparta na kreacyjnej mocy wyobraźni, która według niego decyduje o rysunku nowego stylu poetyckiego, przedstawione zostały tu w dowodzeniach niezbyt jasnych i przekonywujących. I gdy autor, wskazując na realizatorów tego stylu, wymienia nazwiska Przybosia, Czechowicza i Zagórskiego, można by się z pewnymi zastrzeżeniami jeszcze na to zgodzić. Ale jak połączyć z tą trójką Miłosza, Piętaka i Rymkiewicza, których twórczość nie tylko nie jest oczyszczona z kompleksów, ale przeciwnie w nich potężnie fermentuje? Fryde nie wywiązał się z postawionego sobie zadania. Tezom jego artykułu przeczy piękna proza Miłosza pt. *Zejście na ziemię*, przeczą utwory poetyckie. Pewnym nieporozumieniem w piśmie jest fantastyczna, ale słabiotka proza ciekawego, przedwcześnie zmarłego poety Mikiewicza. Sporo też zastrzeżeń nasuwa dramat Józefa Czechowicza pt. *Bez nieba*, przeliryzowany, pozbawiony zupełnie dynamiki, tonący w nastrojach dość kruchych i nieprzemawiających wzruszeniowo. Pozycją godną uwagi jest artykuł Witkiewicza o *Teatrze artystycznym*, szkoda tylko,

że przez niedbałość łamacza czytelnik po kilku stronicach gubi wątek dowodzeń, którego z trudem trzeba się doszukiwać. W dziale sprawozdań znajdujemy wnikliwą krytykę Ludwika Frydego o *Ferdydurke* Gombrowicza. Krytyka ta dowodzi, że Fryde jako interpretator, szczególnie prozy, ma wiele rzeczy istotnych do powiedzenia. Gdy natomiast chodzi o lirykę, zawodzi jego inwencja, a teorie czy też doktryny stwarzane przez niego nie mają umocnienia w utworach poetyckich. Krytyk ten stara się do swych koncepcji nagiąć twórczość poetów, oczywiście muszą stąd wynikać komplikacje, których nie może on opanować.

Tyle zastrzeżeń, podniesionych w stosunku do „Pióra”, mogłoby wskazywać czytelnikowi, że przekreślamy pozycję kulturalną tego pisma. Byłby to jednak sąd wielce niesłuszny. „Pióro” nie spełniło swych zapowiedzi odkrywczych. Materiał jednak zawarty w pierwszym numerze wysuwa je na czoło periodyków artystycznych, które się w ostatnich latach ukazywały. Szkoda, że nie pojawił się numer następny tego pisma, oczekujemy go ciągle niecierpliwie, gdyż bądź co bądź w naszym życiu kulturalnym tego rodzaju wydawnictwa są wydarzeniami pierwszorzędnej wagi. Żałować tylko wypada, że mają tak mały zasięg, że nie dochodzą do szerszych rzesz inteligencji.

NN

„Pióro”

Pierwszy numer kwartalnika „Pióro”, redagowanego przez Józefa Czechowicza, przedstawia się zupełnie interesująco. Mocną stroną nowego periodyku jest twórczość oryginalna, zarówno poezja, jak i proza. Bardzo natomiast słabiutko prezentuje się krytyka. Nadrabin tzw. młodej krytyki p. Fryde, zdradziwszy widocznie redaktora „Ate-neum”, w „Piórze” na odmianę rozsnuwa swe tyle pozujące na głębię, ile płyciutkie poglądziki¹⁷⁵. W chwili wolnego czasu trzeba będzie kiedyś pokazać *ad oculus*¹⁷⁶, jak dalece p. Fryde nie orientuje się w współczesnej poezji, mieszając zjawiska, nie mające ze sobą nic wspólnego, a w których na gwałt chce się dopatrywać wspólnego stylu.

¹⁷⁵ Nazwanie Frydego „nad-rabinem” jest elementem retoryki antysemickiej, jak na standardy „Prosto z Mostu” w późnych latach 30. – stosunkowo łagodnym. W zbliżonym czasie na łamach tego samego pisma Ludwik Fryde był adresatem bardziej agresywnej zaczepki: K.I. Gałczyński opublikował fraszkę *Gdybym był Żydem, dziewczyno...* („Prosto z Mostu” 1938, nr 6, s. 8), będącą pochwałą getta ławkowego i wyrażającą pogardliwy stosunek do Żydów, w której nazwisko „Fryde” pojawia się jako typowe nazwisko żydowskie.

¹⁷⁶ *Ad oculos* (łac.) – naocznie.

CZEŚĆ III
KONSTELACJA MIŁOSZA

Gustaw Herling-Grudziński¹⁷⁷

**Obrona metafory
(Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)**

Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę [...] aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowanej jako środek pozapojęciowego oszołomienia...

(Z artykułu *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*)

Byłoby rzeczą ze wszech miar godną uznania i wysiłku potraktować artykuł Miłosza jako punkt wyjścia tylko dla rozwinięcia kilku ważnych i nurtujących baczniejszych obserwatorów zmian, jakie zachodzą w poezji najnowszej, myśli o tym zupełnie specyficznym braku hartu, woli przetrwania i męstwa, jaki cechuje pewien odłam poetyckiej awangardy, iście po inteligencku znudzony, zniechęcony i zmęczony swym odosobnieniem, chwilowym oderwaniem od masowego konsumenta, „zaduchem panującym w wieżyczkach z kości słoniowej”, zachwyta mielicznych, co wetują przyjemność, jaką rodzi natychmiastowy poklask tłumy. Oto ci – należałoby powiedzieć – co nie chcą być aż tak heroiczni i wielkoduszni, żeby nawet za cenę rezygnacji z rozgłosu i sławy stać się pokoleniem, które nową poezję wyprowadzi z ślepego zaułka „sztuki tylko dla wtajemniczonych”, a uczyni z niej słońce na równi wszystkim świecące.

¹⁷⁷ Biogram autora – zob. przyp. 55, s. 133.

Przyznaję, pokusa uczynienia z tego problemu preparatu, który by można było subtelnymi narzędziami analizy socjologicznej i czysto literackiej wszystkim pokazać i wyjaśnić – jest duża i niełatwo mi się jej wyrzec. Są jednak względy wyższe nad nasze osobiste pragnienia. Brać na warsztat to zagadnienie z okazji wystąpienia Miłósza byłoby krzywdą wyrządzoną autorowi *Poematu o czasie zastygłym*¹⁷⁸, jawną i bijącą w oczy niesprawiedliwością. Zbyt czysta i jasna, i piękna jest droga rozwoju poetyckiego Czesława Miłósza, nacechowana taką sumiennością i powagą w stosunku do kreowanej przez siebie sztuki, jaką odznaczają się nasze najtajniejsze i najbardziej własne myśli o przedmiocie naszego kultu religijnego. Przesadzam? Być może. Kto jednak chce szukać oczywistych sprawdzianów, niech sięgnie choćby do artykułu, na który powierzono mi w tym miejscu odpowiedzieć. Poza jego nikłym ciężarem intelektualnym i poetyckim, poza momentami (niczym w tym artykule) nieuzasadnionego spiżowego głosu epoki, stańczykowskiego patosu proroka – bije z niego dość duża wiara w prawdziwość głoszonych idei, wiara przeradzająca się chwilami w przykre akcenty oskarżycielskie, inwektywne. Takie akcenty cechować mogą tylko albo wypowiedzi nasyconego do ostatecznego kresu siłą wiary, albo majaczenia shisteryzowanego inteligenta, który niczym nowy Don Kichot XX wieku błędzi i szuka, niepewny swego miejsca i przeznaczenia¹⁷⁹. Wierzę, bo

¹⁷⁸ *Poemat o czasie zastygłym* – debiutancki tom poetycki Czesława Miłósza, opublikowany w roku 1933.

¹⁷⁹ Don Kichot (Don Kichote, Don Kiszot) – bohater sławnej powieści Cervantesa z pocz. XVII wieku, szlachcic, który pod wpływem lektury ksiąg o błędnych rycerzach uwierzył we własną misję i wyruszył w świat, by walczyć ze złem i wspierać dobro. Stał się postacią archetypiczną, nieustannie przywoływaną jako figura szlacheckich, choć często nieskutecznych (czy nawet szalonych) działań.

chcę wierzyć, że „casus Miłosz” podpada tylko pod pierwszą ewentualność. Nie można więc obciążać kogoś, kto jest tylko symptomem pewnego typowego procesu literackiego, winą, jaką by ponosił, będąc jego świadomym, w określony sposób uwarunkowanym promotorem.

Metafora-ornament

Na pozór wydaje się to śmieszne i niedorzeczne: bronić metafory przed tym, który słusznie uchodzić może za jednego z jej mistrzów, włada nią pewnie i pięknie, odsłaniając przed nią dalekie i pomyślne perspektywy rozwoju! A jednak tak jest. I co gorsze: walka nie będzie zupełnie czysta, nie o przywrócenie uprawnień metaforze będzie tu bowiem szło (tak daleko Miłosz się przecież nie posuwa. Rozumiejac przez metaforę „piękność”, „formę”, mówi o „piękności, która będzie funkcją, nie celem”. Napomyka o „chwycie poetyckim”, jako o koniecznym wstępnym, nie najistotniejszym obowiązku poety) – ale o takie rozumienie metafory, które implikuje *a priori* jej szybką zagładę. Nie o szczególności więc będzie to walka. O samą ideę metafory.

Czytając uważnie artykuł Miłosza, wśród wielu „izmów”, na jakie on z impetem napada, natrafiłem na pocziwą idejkę Brzękowskiego, znaną pod nazwą integralizmu. Czegóż to – dziwiłem się – chce Miłosz od integralizmu? Zasadniczą chyba wadą tej idei jest tylko to, że jest ona zbyt prosta, jasna, oczywista – żeby pretendować do rangi wyznania programowego, nowej zwrotnicy przewekslowującej poetykę awangardy na inne tory. Dotyczy raczej procesu apercepcji estetycznej, nie wiem, czy by się na nią nie zgodzili adherenci¹⁸⁰ niejednej

¹⁸⁰ Adherenci – zwolennicy, stronnicy.

ze starszych poetyk. W ostatniej mutacji („Pion” – Jan Brzękowski: *Integralizm w czasie* – Nr 39) wygląda tak: „Poznanie dzieła poetyckiego możliwie jest jednak tylko przy braniu pod uwagę jego całokształtu i wszystkich zawartych w nim cech trwających równocześnie w czasie”¹⁸¹. I dalej: „Poezja musi więc być poezją integralną, tj. taką, która składa się z elementów poetyckich”¹⁸². Czy można żądać od Brzękowskiego łagodniejszego sformułowania? Z czegoż ma się składać poezja, jak nie z elementów poetyckich? A jeżeli Miłosz uważnie ten artykuł autora *Poezji integralnej* przeczyta, dostrzeże nawet i rozdziałik o „problemie”, o „głębszej racji bytu”, o „treści etycznej, psychologicznej, socjalnej”... Dość przekomarzań. Wydaje mi się, że istotnie „integralizm poetycki” jest, mimo pozorów, nie do przyjęcia dla Miłosza – i tu tkwi źródło nieporozumień w sprawie metafory. W jej rozumieniu zdaje się Miłosz podzielać błędny, jak mi się wydaje, pogląd Irzykowskiego, wyrażony w jego rozprawie o metaforze (*Walka o treść*), a ufundowany na Crocego estetyce wyrazu¹⁸³. Irzykowski traktuje metaforę jako ozdobę, ornament – nie istotny, a ułatwiający tylko przełknięcie podanej myśli – ozdobnik poetycki. (Lojalnie należy przyznać, że autor *Walki o treść* w dygresjach dostrzega metaforę – gatunki literackie, metafory – opowiadania «E.A. Poe etc.»)¹⁸⁴ Píše on: „To zamiłowanie może

¹⁸¹ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, „Pion” 1937, nr 39, w: *idem*, *Wyobrażenia wyzwołona. Szkice i wspomnienia...*, s. 67–68.

¹⁸² *Ibidem*, s. 68.

¹⁸³ Benedetto Croce (1866–1952) – włoski filozof, swoje poglądy estetyczne zawarł m.in. w dziele *Zarys estetyki* (1911, wyd. pol. 1961).

¹⁸⁴ *Walka o treść* to książka Karola Irzykowskiego (1873–1944), opublikowana po raz pierwszy w roku 1929 i składająca się z dwóch głównych części: pierwszej, będącej przedrukiem szkicu *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze* (pierwszy raz opublikowanej

się stać niebezpiecznym, gdyż wśród troski o drobiazgi stylowe załamują się wielkie linie, styl staje się kokietliwym, a błaha uboga treść okrywa się kosztowną ornamentyką. Powstają szczególne oszustwa: banalną myśl, której by się powstydział zwykły dziennikarz, przemyca się przed forum publiczne jako poezję, jeżeli się ją ułoży w rymy i poda w tonie pompacyjnych przenośni¹⁸⁵. Przenośnia więc (nie jest to pojęcie równoznaczne całkowicie z pojęciem metafory. Irzykowski jednak tasuje je i mówiąc o metaforze, używa terminu „przenośnia”, a nawet... „porównanie”) – zyskuje tu w oczach autora *Zdobnictwa w poezji* tylko stopień przynależny rymowi, będącemu w istocie w dużej ilości wypadków bawidełkiem, które zaspakaja pierwotny instynkt człowieka widzenia rzeczy podobnych. W systemie takiej poetyki o integralizmie poetyckim trudno istotnie mówić. Proces jest d w u f a z o w y i każe najpierw zmierzyć wagę podanej myśli, a później delektować się „metaforkami”, „ozdobeczkami” i „powiedzionkami”. (Dla niewtajemniczonych jeszcze furtka do zrozumienia istoty całego tego sporu: Miłosz, opierając się na takich zasadach poetyki, dochodzi do wniosku, że współcześni poeci spod znaku „awangard” porzucają tą drogą myśli, uganiając się jak rozbawione dzieci za motylami, za chwytami poetyckimi. Tą bezduszną jałową zabawę nazywa on „poezją czystą” i zarzuca jej kłamstwo.) Na kim się Miłosz uczył takich sądów o awangardzie poetyckiej? Na tym samym,

w roku 1913), i drugiej, zatytułowanej *Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania*, mającej postać polemiki z estetyczno-filozoficznymi koncepcjami Witkacego.

¹⁸⁵ K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 19–20. Cytacja Herlinga-Grudzińskiego jest niedokładna: w oryginale zamiast „w tonie” – „w sosie”. Wyróżnienie oznaczone czcionką rozstrzeloną pochodzi od cytującego.

co i Irzykowski: na Peiperze¹⁸⁶. I obaj być może mają rację, tylko że złego korepetytora sobie upatrzyli. Rzeczywiście, chociaż Peiper w swoim artykule *Komizm, dowcip, metafora*¹⁸⁷ gwałtownie uchyla się przed takim pojmowaniem metafory (tylko jako „chwytu poetyckiego”, mówi najpierw o „zdaniu metaforycznym”, a później o „poemacie – metaforze”) – to zarówno jego *Poematy*¹⁸⁸, jak i idea „pseudonimowania rzeczywistości” noszą wszelkie cechy bezdusznej zabawy poetyckiej, o bardzo zresztą nierównej wartości. Typ poezji propagandowej i uprawianej przez Peipera¹⁸⁹ nie wprowadza widzenia żadnego nowego świata poetyckiego, zadawalając się tylko tłumaczeniem wszystkich widzianych i dostrzeżonych rzeczy i zdarzeń na odnośne pseudonimy metaforyczne. Tak pojęta mowa metaforyczna sprowadza się ostatecznie do dość mecha-

¹⁸⁶ W *Walce o treść* na zasadzie suplementu do *Zdobnictwa w poezji* Irzykowski przedrukował także szkic *Metaphoritis i złota plomba* (prwdr. 1928), będący polemicznym komentarzem do teorii metafory uprawianej przez Tadeusza Peipera.

¹⁸⁷ *Komizm, dowcip, metafora* – artykuł Peipera, będący odpowiedzią na zarzuty wysuwane przeciw jego teorii metafory przez Irzykowskiego, opublikowany po raz pierwszy w tomie *Tędy* z 1930 roku.

¹⁸⁸ W roku 1935 pod tytułem *Poematy* Peiper opublikował nowe, poprawione wydanie swych utworów poetyckich, ogłaszanych w latach 20. i 30.

¹⁸⁹ Określenie „poezja propagandowa” odnosić się może do późnych poematów Peipera, oddalających się od poetyki jego wczesnych tomów i nawiązujących do poetyki reportażu, relacji gazetowej, faktomontażu, wyraźniej też zaangażowanych politycznie, będących krytyką rządów sanacyjnych (por. zwłaszcza *Na przykład. Poemat aktualny*, 1931). Sformułowanie „poezja propagandowa” może też być jednak komentarzem do wczesnych wierszy Peipera (z tomów *A* i *Żywe linie* z roku 1924), zwłaszcza tych, które realizują funkcję perswazyjną, są pochwałą trudu, pracy, aktywizmu (por. np. wiersze *Powojenne wezwanie*, *Z Górnego Śląska* czy *Na rusztowaniu*).

nicznej masowej produkcji metafor, których budowanie wystarczy oprzeć na jednej podstawowej zasadzie. Proszę zwrócić uwagę: czy właściwie nie można by w odniesieniu do poetyki i poezji Peipera podważyć wysunięty przez niego w *Metaforze terażniejszości* postulat antyrealizmu współczesnej poezji¹⁹⁰? Gdzież tu anty-realizm? Pod nową postacią odżywa raczej stary realizm, rządzący się tylko na innych prawach. Jeżeli byłbym skłonny uczynić na rzecz Peipera jakąś koncesję, to tylko w tym, że nie jest to realizm środków, a realizm materiału. Cała „inność”, odrębność poezji Peipera opiera się tylko na postulacie powtarzania rzeczywistości w nowej, metaforycznej, poetyckiej mowie. Jest jednym wielkim, nieładnym zresztą, ornamentem, który jak lustro złożone z drobnych lusterek – pozlepiany jest z małych ornamencików, odbijających w swoich powierzchniach nie skrzywiony, a połamany tylko obraz jakiegoś przedmiotu. Poezja Peipera jest punktem najwyższego nasilenia idei ornamentu dla samego ornamentu, figury poetyckiej dla samej figury – idei upatrującej sens, istotę i odrębność poezji w transplatacji i przeróbce wchłanianych z zewnątrz obrazów i obserwacji w kuźni metafory i chwytu. Jeżeli to miał na myśli Miłosz, mówiąc o „prymitywnej mistyce materii”, to przy całej przesadzie tego po-

¹⁹⁰ W artykule *Metafora terażniejszości*, ogłoszonym w roku 1922 na łamach „Zwrotnicy”, Peiper pisał m.in.: „Anty-realizm. Metafora (powtórzę) jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odzwierciedlenia świata. Nie jest niewolniczym inwentarowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką” (T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 54–55).

wiedzenia nie był on wcale tak daleki od prawdy. O czym jednak Miłosz nie wie albo zapomina? Oto o tym, że już ci, których też zapewne miał na myśli, wyszedłszy ze szkoły wstępnej Peipera, przywrócili metaforze taki styl, wielkość i znaczenie, jakie pozwalają o niej sądzić jak najlepiej. Zarzucając ideę metafory-ozdoby, przyjęli ideę metafory-poematu, metafory-powieści. Metafory, która mogła się stać punktem wyjścia dla powstania nowej sztuki nie przez swój powab zewnętrzny, ale przez swój głęboki, właśnie metafizyczny, etyczny i intelektualny sens. Nowa poezja jest Poezją czystą nie przez odczyszczenie jej z naleciałości „problemów”, zadumy nad „niezliczoną mnogością istnień” i „obowiązkiem trudu”, jakim wypełnione jest „życie ludzkie”, ale przez czystość swojego własnego świata, jaki rodzi się i żyje bujnym życiem w granicach jej zasięgu i władania. Czysty w kształtach i czysty w swej zawartości. Punktem wejścia doń – metafora.

Metafora – wizja

Przez metaforę rozumiem zestawienie dwóch albo więcej pojęć¹⁹¹, których miejsca urodzenia są od siebie jak najbardziej odległe. Pomijając trudności związane z niemożliwością przyjęcia zupełnie obiektywnego kryterium, jednym z czynników przemawiających na dobro metafory jest właśnie odległość kojarzonych pojęć. Co przez

¹⁹¹ Po wyjaśnieniu różnicy, jaka zachodzi pomiędzy pseudonimowaniem-metaforyzowaniem rzeczy, zestawianiem słów i dźwięków a prawdziwym metaforyzowaniem pojęć, nie muszę chyba dowodzić Miłoszowi, ile krzywdzącej niesprawiedliwości i złej woli kryje się w tych słowach „aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowany jako środek poza-pojęciowego oszołomienia.” (Aż oszołomienia?! Stanowczo przecenia Miłosz możliwości takiej poezji) [przyp. – G.H.-G.].

to uzyskujemy? Najogólniej: w sensie estetycznym to, co podnosi słusznie za Jean Paulem Irzykowski jako „estetyczny brzask nowego stosunku”¹⁹². W sensie poetyckim: przez zestawienie pojęć, które w realnym życiu nigdy ze sobą nie sąsiadują efekt irracjonalny, równy temu, jaki otrzymujemy z spokrewniania utworów, stanowiących w świecie trójwymiarowym logiczną antynomię. Powstaje przez to nowy urojony horyzont albo początkowo z lekka zarysowujące się jego perspektywy, których wyrazista konkretyzacja przenosi w zasięg działania twórców i faktów, będących cechami właściwymi tylko temu, a nie innemu światu irrealnemu – niemającemu poza wyobraźnią poety żadnej innej „logicznej” racji bytu. Tylko ona jest dla tego nowego świata oparciem, jedyną sankcją, legitymacją jego życia. Metafora wynika tylko z zestawienia pojęć. Ze styku tych dalekich pojęć powstaje wizja – fundująca nowy autonomiczny świat poetycki. Świat ten jest zaledwie dalekim strzępem cienia naszego normalnego świata – jest sam w stosunku do niego pojęciem (na wielką skalę) odległym. Tak powstaje wielka Metafora, największa metafora – cała twórczość poety. Powtórzmy: suma metafor, wynikłych z zestawienia dalekich sobie pojęć, tworzy wizję ukazującą nam nowy, odrębny świat poety, sam będący w ostatecznym ujęciu metaforycznym odbiciem naszego realnego świata.

Czy wtedy, jak chce Miłosz, „dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki”? (Swoim porządkiem, straszny tu zamęt: raz dzieło „waży tylko tyle, ile w nim jest...”, to znowu sugestie biografizmu i genetyzmu). Wprost przeciwnie. Waży tyle,

¹⁹² Jean Paul (1763–1825) – znany także jako Johann P. Friedrich Richter, niemiecki pisarz i estetyk. Passus o „estetycznym brzasku nowego stosunku” Irzykowski cytuje w rozprawie *Zdobnicstwo w poezji*, zob. *idem, Walka o treść. Beniaminek...*, s. 49.

ile waży jego nadwyżka, niezawarta w klamrach kropek. I czy trzeba poecie, jak sugeruje Miłosz, „odrobiny daru prorocstwa”? Też nie. Pojęcie prorocstwa zakłada przyszłą sprawdzalność wywołanych wizji. Odbiera im się przez to ich realny sens poetycki, niszczy autonomię, która specjalnym prawom każe rządzić tylko w tym, a nie innym świecie.

Wprowadzone tu przeze mnie schematy „świata poetyckiego”, „wizji” etc. wymagają śmiałego pójścia dalej dla wytłumaczenia, jaki jest ten świat, jaki jego stosunek do naszych spraw ludzkich, do osobowości człowieka, do indywidualności artysty – słowem, obnażenia sugestii, które panoszą się już po drugiej stronie oskarżenia Miłosza. Do mnie już to nie należy.

Ja skończyłem. Staralem się w sposób możliwie prosty, oschły, wypowiedzieć prawdy, co dla tych, którym poetyka Skamandra nie jest alfą i omegą poezji – winny się stać szkolnymi truizmami. Wypowiedziałem je dlatego, że w wielkich, ważnych dyskusjach – najczęściej się o takich prawdach najprostszych zapomina. Miłosz nazwie je zapewne „gaworzeniem specjalistów (?) od nowej poetyki”. Nie szkodzi. Ja powtórzę je zapewne raz jeszcze i jeszcze raz – równie spokojnie i sucho w obawie, aby namiętny i gorący styl błędnych wypowiedzi nie zaciemnił nareszcie wyłaniających się z mroku konturów nowej poezji. Doczeka się ona zapewne wielu jeszcze ataków. Przetrwaj jednak, i to, co dla jednych jest teraz jej wielkim kłamstwem, stanie się jej wielką Prawdą.

Jan Aleksander Król¹⁹³

Przeciw wyrażaniu siebie

*Obroną metafory*¹⁹⁴ Gustawa Herling-Grudzińskiego zainaugurowaliśmy dyskusję nad artykułem Czesława Miłosza: *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*¹⁹⁵. Obecnie, zamieszczając jako drugi głos dyskusyjny artykuł p. J. Króla, poczuwamy się do obowiązku zaznaczenia, że tylko jego tendencja, ogólny zamysł – pokrywają się z naszymi na te sprawy zapatrywaniami. Wyrażając więc samym sprzeciwem, zaznaczonym dobitnie w tytule, nie wyłącznie swoje – ale i kolumny literackiej naszego pisma stanowisko – nie zgadza się autor drukowanego niżej artykułu z nami w sprawach pomniejszej dla dyskusji wagi – które poruszył w swej pracy. Tak na przykład część ostatnia

¹⁹³ Jan Aleksander Król (1915–1997) – absolwent polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 30. należał do kręgu oddziaływania Ludwika Frydego, zajmował się krytyką literacką. W okresie wojny i okupacji działał w podziemiu ludowym i lewicowym, po wojnie był działaczem ZSL (m.in. posłem na sejm), redaktorem naczelnym pisma „Wiś”. Od lat 60. na emigracji w Kanadzie.

¹⁹⁴ G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–210).

¹⁹⁵ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129).

(trzecia) *Przeciw wyrażaniu siebie* nie w całości mogłaby być przez nas podpisana.

Jeżeli drukujemy artykuł ten bez żadnych zmian i poprawek – to czynimy to dlatego, że stanowi on dla nas odrębny literacki i kompozycyjny organizm, którego kalczyć nie sposób.

Redakcja

Czesław Miłosz potępia artystów, którzy ze sztuki czynią dostarczycielkę nieobowiązujących zabaw i narkotycznych oszołomień, potępia poetów, którzy oddają się sztukmistrzowskim igraszkom formalnym. Ale co innego jest potępić, a co innego – krytykować. Miłosz nie krytykuje ani osób, ani kierunków. On wyklina. Ryczałem: autentystów, awangardy, formalistów. Wszystkich. Oczywiście, interdykty¹⁹⁶ czynią wrażenie daleko silniejsze niż wszelka dorzeczna krytyka. Biją na alarm, który dla spokojnych ludzi znaczy zawsze to samo: rzeczy straszne. Tym razem rzeczą straszną okazała się „czysta poezja”. Dlatego radziśmy wiedzieć o niej więcej i szczegółowiej. Kto ją uprawia i jak? Na czym ona konkretnie polega? Skoro na serio bierzemy jeremiady Miłosza, niech nas nauczy rozemnać w każdym wypadku zło. Jakże to? Potępił Awangardy, a nie pokazał, czym są „kołysanki rytmicznych układów” w jednej, a czym w innej Awangardzie? Albo np. co w autentyzmie podpada pod takie określenie: „ci poeci zastanawiają się tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze zdaniem

¹⁹⁶ Interdykt – kara kościelna, polegająca na czasowym zakazie udzielania sakramentów lub sprawowania czynności kultu religijnego, nakładana na osoby, grupy osób lub terytoria; tu w znaczeniu ironicznym: surowe potępienie, świadczące o fanatyzmie potępiających.

poprzedzającym”¹⁹⁷. Podobny zarzut pod adresem autentyzmu to prawdziwa niespodzianka. Tym oczywistszych wymaga dowodów. Ale Miłosz nie dowodzi. Nie szuka pewnych racji dla swego oskarżenia. Nie daje tego, co się potocznie nazywa „analizą krytyczną”. On sugeruje tylko swoje przeświadczenia. Mówi jak prorok i chce, by go jako proroka słuchano. Co zresztą jest bardzo bliskie urzeczywistnienia. Żyjemy bowiem w czasach, kiedy występowanie przeciw „poezji czystej” witane bywa powszechnym aplauzem. Naszej zawodowej inteligencji termin „czysta sztuka” nie jest obcy. Dziedziczy go po dawno zakończonych sporach modernizmu. Dziedziczy jako jedną z tych prawd, których się nigdy samemu nie zdobywa, ale które nam wpajają, byśmy je na równi z przykazaniami zaliczali do zasad niewzruszonych. Nasza inteligencja wie zatem, iż poezja czysta to poezja zła i niebezpieczna. Można ją dlatego w każdej chwili podjudzić i poszczuć na czystą poezję. Będzie wówczas gromić i protestować. Są w niej niezmiernie chęci, by się popisywać swoim chudym bagażem intelektualnym. Tylko jej wynaleźć pretekst. Poddać jedną ze „złotych myśli”. Inteligencja zawodowa czeka z utęsknieniem na rebeliantów, na warchołów, którzy ją rozzuchwałą i uprawomocnią do bezceremonialnego przejechania się po wartościach kultury, najczęściej jej nieznanym, przejechania po współczesnej młodej poezji z gromkim okrzykiem: Hej, to poezja czysta, a więc godna pogardy, napiętnowania i wyświecenia! Miłosz poddaje taką „złotą myśl”. Podchwycą ją tysiące ust i będą powtarzać. Rozsypią się duplikaty skarg miłoszowych, tak samo jak pierwsza nieuzasadnionych, nieobjaśnionych, może nawet zgoła fikcyjnych. Kiedy się naprawdę pragnie ostrzec ludzi przed jakimś złem, trzeba wówczas rozjaśnić

¹⁹⁷ Cytat (nie w pełni dokładny) z artykułu Miłosza *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

jego mroki, ukazać zło, nazwać je, określić. Namiętne oburzenie może tu mieć tylko znaczenie bodźca, nie zastąpi krytyki.

II

Sprawa druga. Miłosz nie ogranicza się do wyklinania złej poezji. Mówi również o poezji idealnej. Musi ona być czymś więcej niż sztukmistrzowską grą form. Owo „więcej”, jak można doczytać się w artykule Miłosza, znaczy, że poezja winna „dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, pochwalać i potępiać”, „budować nowy sposób pojmowania świata”, „być pomocną człowiekowi w boju ze sobą i ze światem”. Krótko mówiąc, poezję wyobraża sobie Miłosz jako sztukę stosowaną o praktycznej doniosłości. Przy czym ta praktyczna doniosłość powinna być celem poezji w jej linii działania. Przytoczone zdania poety pozwalają ściślej nawet sprecyzować cel praktyczny. Miłoszowi idzie o znaczenie etyczne i dydaktyczne poezji, o sianie przez nią mądrości życiowej.

Taki jest jeden nurt jego rozumowania. Jest bowiem i drugi, który wybucha gwałtownie i niespodziewanie zapanowuje nad całością. Staje on w jawnej sprzeczności z pierwszym. Miłosz powołuje się tutaj na Baudouina: „Dzieło sztuki wywodzi się z dwóch tendencji sprzecznych i ich wzajemnej równowagi: z tendencji do wyrażania jego samego (to jest twórcy) i z tendencji do zamaskowania się i do sztuczności”¹⁹⁸. Niedwuznacznie wynika stąd, że poezja ma ukazywać twórcę. Forma zaś służyć ma za maskę, którą odcyfrowują czytelnik wraz z krytykiem. Przeżywanie Poezji polega tu na poddawczym zachłystywaniu

¹⁹⁸ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124).

się urokami ludzkiej osobowości artysty. Działanie poety w planie artystycznym redukuje się do emanacji bierności, do jakiegoś somnambulizmu¹⁹⁹ zapisującego siebie, jako zjawisko psychologiczne.

Zatem jedno z dwojga: albo poezja (co jest punktem wyjścia Miłosza) ta, która, szumnie mówiąc, pomaga człowiekowi w boju ze światem i ze sobą, albo ta, która staje się sejsmografem jaźni poety i prowadzi do anarchii, do „łańcucha galopujących swobodnie skojarzeń”. Miłosz w rezultacie opowiada się za drugą ostatecznością, łądcząc się, że pozostaje ona w związku wynikania, a zatem i zgodności z pierwszą. Tymczasem związki między nimi są raz na zawsze zerwane. Pierwszą bowiem rozumiemy jako wytwór – wytwór skończony, społecznie zobiektywizowany; gdy drugą pojmujemy jako relację nigdy nie „gotowych” przebiegów psychicznych, relację tak mętną i nieuformowaną, jak mętna i bezkształtna jest miazga psychiczna.

Nikt nie zaprzecza, że poeta w swych utworach jakoś się wyraża, że my w nich mamy coś z niego. Już chociażby to, co nazywamy „książką”, przedmiot o pewnej wadze i w pewien sposób zadrukowany. W znaczeniu zaś niematerialnym mamy jego produkt duchowy, po którym go potrafimy poznać i którego z nikim innym prócz niego nie wiążemy. Aby odgadnąć Żeromskiego²⁰⁰, wystarczy na to jedna stronica jego powieści, aby rozpoznać Czechowiczowski wiersz, wystarczy nieraz pół strofy, owej: „wiesz a wiesz” albo „a jeszcze przecież”.

¹⁹⁹ Somnambulizm – inaczej „lunatyzm”, wykonywanie czynności, ruchów we śnie; tu metaforyczne określenie poezji tworzonej bezwiednie, bezrefleksyjnie.

²⁰⁰ Stefan Żeromski (1864–1925) – prozaik, dramatopisarz, diarysta, m.in. autor sławnych powieści *Ludzie bezdomni*, *Popioły*, *Przedwiośnie*.

Jest więc coś z Żeromskiego i coś z Czechowicza w ich utworach. Ale to „coś” jest takie właśnie, jak w każdym działaniu praktycznym, które zmierza do wytworzenia pomyślanej rzeczy. Związek zaś rzeczy z twórcą nie jest związkiem części z całością, ale przedmiotu z podmiotem stwarzającym. I tylko przez rzecz, im doskonalej została ona ukształtowana, tym bardziej pogłębia się nasza wiedza o osobowości artysty. „Indywidualność – jak wciąż powtarza Karol Irzykowski – cenna jest nie jako jeszcze jeden nowy, odrębny okaz, lecz wtedy, gdy daje coś obiektywnie cennego, gdy wyłania z siebie wartość”²⁰¹. Edison²⁰² mógł marzyć o uszczęśliwieniu ludzkości energią, która by, wytwarzana i ujarzmiona łatwo, spełniała za człowieka prace równe bajecznym wielkoludom i czarodziejom. Ale gdyby Edison nie pracował w odpowiedniej dla tego marzenia dziedzinie wiedzy, gdyby „dążenie do własnej prawdy” (bo i tak można nazwać jego fizykalne fantazje) nie było dlań równoznaczne z dążeniem do „własnego wyrazu”, czyli gdyby nie było odkrywaniem poprzez kanony i metody jednej z nauk empirycznych, wówczas czczony dziś wynalazca pozostałby tylko oryginalnym okazem dyletanta, z typu najniebezpieczniejszego, tego, który malkotentyzuje świat. Niby przeczuwa, zapowiada, a w rezultacie nie zaspakaja apetytów, jakie wzbudził. Jego dążenie do „wyrażenia siebie” realizowałoby się naówczas po omacku, bezkształtnie, rozparzone w chaosie, z którego się właśnie dźwignęło: byłoby procesem regresywnym – od kultury

²⁰¹ K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek...*, s. 259.

²⁰² Thomas Alva Edison (1847–1931) – amerykański przedsiębiorca, konstruktor, wynalazca. W stworzonym i kierowanym przez niego laboratorium badawczym m.in. udoskonalono telefon Bella oraz skonstruowano fonograf (pierwsze na świecie urządzenie do nagrywania dźwięku). Najsłynniejszym dokonaniem Edisona i jego zespołu było usprawnienie, a następnie opatentowanie i rozpowszechnienie żarówki elektrycznej.

ku przyrodniczej wegetacji. To samo grozi poetom, którzy „wyrażać siebie” chcą przez zamazanie się w odmętach swej osobowości i przez akty „bierności” wobec niej. Dla poetów własna osobowość winna być nie przedmiotem, ale motorem twórczości. Motor to jednak nigdy nie gotowy i wszystko, co o nim wiemy na podstawie jego wytworów, przed stworzeniem rzeczy obiektywnie cennej naprawdę nie istnieje. Dlatego kto poetom w ich usiłowaniach artystycznych jako cel podsuwa „wyrażanie siebie”, ten im przez to hasło nic nie mówi albo, jak w interpretacji Miłosza, sprowadza na manowce.

III

Na koniec ustęp bardziej osobisty. Zachętę i upoważnienie do niego czerpiemy z wielokrotnie powtarzanych przez Miłosza zdań, iż „pisarz pragnie, aby krytyk sięgał do dziejów duchowych kryjących się poza maskami dzieła”. Wolno zatem spytać wręcz: jakiego siebie wyraża Miłosz? Odpowiedzi dawano już niejednym razem. Podsuwał je sam poeta, wynajdywali krytycy. Gdy zajdzie potrzeba, odwołamy się i do jednych, i do drugich. Najpierw jednak wysuniemy fakty. Wszak to Miłosz odnowił i uczynił żywym termin „pokolenia”. On rówieśników nazwał „pokoleniem tragicznym”, dlatego że „w czasach wrogich” żyli, że „nad głowami ich pociski śpiewały”, a byli „głodni chleba, cudów niezemskich”²⁰³. Prawie identycznie wyglądała ta

²⁰³ Król cytuje wiersz Miłosza pt. *O księżce* z tomu *Trzy zimy* (1936). Obraz generacji urodzonej w ostatnich latach przed wybuchem Wielkiej Wojny (1914–1918) jako „przeklętego pokolenia” pojawia się także w innym wierszu Miłosza ze zbliżonego czasu, zatytułowanym *Wam* i opublikowanym w „Żagarach” w 1931 roku (zob. C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 37).

argumentacja w prozie publicystycznej. Miłosz pisał: „Widziało chaos, rozprężenie obyczajów, przewalanie się obcych wojsk, rewolucje i pożary [...]. Może dlatego zostało nazwane pokoleniem tragicznym”²⁰⁴. Tragicznym? Czy to nie za wiele lub zgoła niewłaściwe? Dziećmi oglądało pokolenie Miłosza wojnę. Zapewne, ciężkie to przeżycie, ale czy jest jakiegokolwiek życie wolne od cierpienia? To, co usuwa niewygodę, usuwa siłę, to, co usuwa przeszkody, usuwa wielkość. Pokolenie Miłosza, sądząc po warunkach, w jakich przyszło mu żyć, prędkiej może się ubiegać o tytuł heroicznego niż tragicznego. Ale tragizm jest zjawiskiem bytu, gdy heroizm zjawiskiem wyłącznie ludzkim. Znaczy to, że tragizm wieńczyć może nasze czoło nawet wówczas, gdy palcem w bucie nie kiwamy, heroizm zaś trzeba koniecznie osiągać, zdobywać. Miłosz woli tragizm. „Dziecko, niedobre dziecko, po co nas zbudziłeś, my byśmy powiązani skrzydłami w kolisko drzemali, aż póki”²⁰⁵... Albo:

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty wstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali²⁰⁶.

²⁰⁴ Cytat z artykułu Miłosza pt. *Zbigniew Uniłowski*, opublikowanego w roku 1937 na łamach „Wiadomości Literackich” i będącego pożegnaniem przedwcześnie zmarłego pisarza, autora m.in. powieści *Wspólny pokój* (1932). Zob. C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*, s. 191–192.

²⁰⁵ Urwany i niedokładny cytat z wiersza Miłosza pt. *Ptaki* (tom *Trzy zimy*); por.: „Dziecko, niedobre dziecko, czemu nas budziłeś, / my byśmy, powiązani skrzydłami w kolisko, / drzemali, aż do chwili, kiedy on rozdzieli / ciebie i nas, ubogi czas i wielkie wszystko” (C. Miłosz, *Wiersze...*, s. 64).

²⁰⁶ Cytat z wiersza Miłosza pt. *Roki* (tom *Trzy zimy*). W drugim wersie usterka w cytacji (brak jednej sylaby), powinno być:

Smutne dzieciństwo nie zwalnia pokolenia Miłosza od obowiązków dnia dzisiejszego. I nie uprawnia do robienia z siebie kalek, do dawania spektaklów ze swej słabości. Ta słabość jest zresztą wyrozumowana. Były kiedyś „czasy wrogie”, potem się dorastało „ze schowaną w pamięć świadomością zła, jakie kryje się w ludziach, z niezatartym obrazem nędzy ludzkiego bytowania”²⁰⁷, w rezultacie czego dziś jesteśmy ogarnięci beznadziejnością, czujemy się słabi i na to już nie ma rady! Dlaczego? Bo sobie wmawiamy. Bo nam z tym dobrze. Dobrze, kiedy przed światem rozdieramy szaty w patetycznym geście przegranej. A czy zaczęliśmy grać? Czy zaczęliśmy tworzyć?

Tym się różni sztuka współczesna od średniowiecznej, jak słusznie Miłosz zauważył, że podczas gdy „średniowieczna ograniczała się do przepisów obowiązujących dobrego rzemieślnika, bo cel użytkowy był dla niej jasny i poza wszelką dyskusją”²⁰⁸, dziś artysta nadto cele musi wymyślać i stwarzać. Otóż Miłosz z góry rezygnuje z możliwości ich odnalezienia („ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg” – a w artykule: „czyhamy [...] na nagły błysk objawienia, który odkryje sens, zagubiony bezpowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi”²⁰⁹). I dlatego niespodziewanie celem jego poezji staje się opiewanie siebie rezygnującego z prawdziwych celów poety. Dziwny to i smutny widok. W sobie nic się nie odnajdzie poza tym, co przyniósł i narzucił czas: urazy z dzieciństwa, dawne

„więc pora, żebyś ty powstał i biegł” (C. Miłosz, *Wiersze...*, s. 106).

²⁰⁷ Cytat z artykułu Zbigniew Uniłowski, zob. C. Miłosz, *Przygody...*, s. 191.

²⁰⁸ Cytat z artykułu Miłosza pt. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 122).

²⁰⁹ Król cytuje artykuł Miłosza pt. *O milczeniu*, ogłoszony w roku 1938 na łamach „Ateneum” (zob. *Przygody młodego umysłu...*, s. 200–201).

kompleksy, dawną grozę i zamieszanie. Miłosz, którego obwołano wodzem pokolenia²¹⁰, pisze o niepokoju. Wciąż o niepokoju. Ostatnio, że go „nie wolno sprzedawać za tanio”²¹¹. Wygląda to już na zawodowe kokietowanie słabością. Tym niebezpieczniejsze, że Miłosz w strofach monumentalizuje swoją bezradność i zwątpienie, swoje gesty męczennika i ofiary dziejowej. Takich wzorów nie chcemy. Wpływ ich jest demoralizujący zarówno dla artysty (na co wskazywaliśmy w drugiej części), jak też dla czytelnika. Cóż z tego, że poezja Miłosza i wzory poezji, jakie ukazuje, są czymś więcej niż „czystą poezją”, kiedy owo „coś więcej” to trwoga zajęta sobą, opętana sobą, podsycająca siebie, słabość rozbabrana w swej małości. Stefan Napierski pierwszy odkrył, że Miłosz „jest w sobie samym uwięziony bez ratunku, sobą jeno straszliwie oczarowany”²¹². Oczarowany lękami kosmicznymi, słabością przeczuleńca. I ten czar – jak Miłosz postuluje – miałby być ogniskiem, którego promieniowaniu z radością winien się poddać czytelnik? W trującym uroku tego czaru żyć? Trzeba tu widać powtórzyć za Napierskim jeszcze jedno zdanie jego eseju o Miłoszu.

²¹⁰ Twierdzenia takie pojawiają się w szkicu Stefana Napierskiego *Sprawozdania*, „Ateneum” 1938, nr 1, s. 165–168. Por. np.: „nie zawaham się stwierdzić, iż wśród swego pokolenia zajął już miejsce czołowe” oraz „na tle swych rówieśnych – a mam tu na myśli wszystkich tych, którzy przekroczyli dwudziestkę, a nie dotarli do trzydziestki – jest zjawiskiem nie tylko całkowicie odrębnym, lecz i na wskroś, nieodwołalnie jak gdyby samotnym: i właśnie to udziela mu gorzkiego lauru przywódcy”.

²¹¹ C. Miłosz, *O milczeniu*, w: *Przygody młodego umysłu...*, s. 203.

²¹² S. Napierski, *Sprawozdania*. Cytowane przez Króla zdanie – wyrwane z kontekstu – zdaje się brzmieć pejoratywnie, jednak wydzźwięk całego artykułu Napierskiego był pozytywny: artykuł ten był pochwalną recenzją tomu Miłosza pt. *Trzy zimy*.

„W obecnej epoce najwidoczniej opętani sobą schyłkowcy najgwałtowniej wyprzedzają rówieśnych i jak już było za czasów Nietzschego, skazani jesteśmy na chorych proroków”²¹³.

²¹³ *Ibidem*, s. 166. Friedrich Nietzsche (1844–1900), niemiecki filozof, autor dzieł mających ambicje formułowania nowego systemu wartości (m.in. *Tako rzecze Zaratustra*), zapadł na postępującą chorobę psychofizyczną, która doprowadziła do obłądzenia i utraty kontaktu z otoczeniem.

Jerzy Putrament²¹⁴

O „finis operantis”

To czego potrzeba – do ścisłego rozróżnienia praktycznego między celem robotnika (finis operantis, jak mówią scholastycy) a celem dzieła (finis operis)... Trzeba, aby artysta pracował dla wszystkich zamiarów ludzkich, jakie mu się podobają, lecz, aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna.
(Maritain)²¹⁵

Kłamstwo dzisiejszej „poezji” jest dla mnie dokumentem dużej wagi. Jest to akt oskarżenia gwałtownego,

²¹⁴ Jerzy Putrament (1910–1986) – prozaik, poeta, publicysta, literaturoznawca; w okresie międzywojennym związany z ośrodkiem wileńskim i grupą oraz pismem „Żagary”, publikował wówczas tomy wierszy (*Wczoraj powrót*, 1935; *Droga leśna*, 1938). Absolwent wileńskiej polonistyki, zainteresowany tzw. formalizmem w badaniach literackich, ogłosił w roku 1936 rozprawę *Struktura nowel Prusa*, będącą próbą wykorzystania inspiracji metodologicznej płynącej z rosyjskiego formalizmu. W okresie powojennym uprawiał przede wszystkim twórczość prozatorską, m.in. poświęconą II wojnie światowej (tom opowiadań *Święta kulo*, 1946 i powieść *Wrzesień*, 1950). W okresie Polski Ludowej odgrywał istotną rolę w zarządzaniu życiem literackim (m.in. jako sekretarz generalny Związku Literatów Polskich w latach 1950–1953).

²¹⁵ W charakterze motta Putrament używa tego samego cytatu ze *Sztuki i mądrości* Maritaina, na który powoływał się Fryde, zob. *idem, Dwa pokolenia...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104).

nieprzebierającego w wyrazach, niezważającego na zasady logiki formalnej. Wybierzmy parę cytat:

„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? Czy ośmielasz się przypuszczać, że znajdzie się czytelnik, który będzie ci coś zawdzięczać prócz zniechęcenia i nudy?

Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalać i potępić, a tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć, ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu jak to, że są źle lub zżęcznie zrobione?

Wy robicie aluzje, a to są aluzje do tego, co w was nie istnieje, choćbyście nie mieli odwagi przyznać się przed sobą²¹⁶.

Cóż za ponury obraz rzeczywistości poetyckiej! Czy jest on przesadzony, czy zgoła nieprawdziwy? Kto z przeciwników Miłosza spróbował to mu zarzucić? Tylko J.A. Król usiłował żądać konkretnych faktów, jakby nie rozumiał, że 1) fakty mogłyby być co najmniej przykładami, a przykłady w takim wypadku mogą sprawę raczej zaciemnić niż wyjaśnić, 2) że są względy, które nie pozwalają na podawanie konkretnych nazwisk i tytułów. Ale i J.A. Król nie ośmielił się twierdzić, że naszej poezji nic nie jest. A przecież zaprzeczenie słowom Miłosza byłoby drogą najprościej prowadzącą do celu, do obalenia jego wywodów, z którymi tak zażarcie polemizowano: skoro przesłanka jest nieprawdziwa, nieprawdziwe są także

²¹⁶ Putrament cytuje artykuł Miłosza *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6, opuszczając przy tym (bez zaznaczenia) niektóre fragmenty cytowanego tekstu. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 120–122.

wnioski. Nie uczyniono tego, pośrednio więc przyznano mu rację. Przeczytajmy jeszcze raz powyższe cytaty: tak wygląda dzisiejsza „młoda” polska poezja i przypomnijmy sobie, że obraz ten wyszedł spod pędzla jej czołowego reprezentanta, który, jak sam przyznaje, posiada „umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których (jego) rówieśnicy przebywają długo”, który więc, w swoim czasie, pierwszy musiał dojść do tego „etapu”, prowadząc za sobą „rówieśników”, a zatem w obrazie powyższym musiał odegrać rolę nie tylko autora, ale i modelu. Wywód ten jest przeznaczony „ku pokrzepieniu serc” tych, którzy, jak J.A. Król, wydają się nieco poruszeni gwałtowną formą artykułu Miłosza. Ale to nawiasem. Chodzi tu o stwierdzenie Miłosza, że źle się dzieje z „młodą” polską poezją. Ponieważ nikt mu nie zaprzeczył, w pewnych granicach należy uznać to stwierdzenie za dowiedzione.

Jakież są tego stanu przyczyny? Miłosz składa winę na barki modnego obecnie kierunku teorii literatury – formalizmu, przy czym nie czyni tego zarzutu bez zastrzeżeń. Owszem, przyznaje, że „niewątpliwie, zasługi krytyki formalnej... są duże”, błędy zaś jej nie byłyby „niczym groźnym gdyby nie przemiany, jakie głos krytyków powoduje w samym sumieniu poety”. Twierdzenie to potwierdza stanowisko zajęte przeze mnie przed kilku miesiącami w polemice z Józefem Maślińskim²¹⁷ („Kurier

²¹⁷ Józef Maśliński (1910–2002) – poeta, krytyk literacki, publicysta, człowiek teatru. Na początku lat 30. współtworzył w Wilnie pismo oraz grupę literacką „Żagary”. Po wojnie pracował m.in. jako kierownik artystyczny oraz reżyser w teatrach (m.in. w Warszawie, Krakowie, Częstochowie, Toruniu). Wieloletni współpracownik czasopisma „Życie Literackie”. W okresie polemiki z 1938 roku przebywał w Wilnie: redagował tu „Kolumnę Literacką” (czyli niedzielny dodatek do „Kuriera Wileńskiego”), tworzył czasopismo „Comoedia”, współpracował z Teatrem Miejskim oraz wileńską redakcją Polskiego Radia.

Wileński”)²¹⁸. Twierdziłem wtedy, że formalizm może być metodą „historycznego poznawania literatury”, może być metodą poznawania „mechanizmu” dzieła, ale w żadnym wypadku nie powinien stać się drogowskazem pracy poety, tak jak balistyka może pouczyć artylerzystę, jak należy niszczyć ten czy inny obiekt, ale w żadnym wypadku nie może wskazać, który obiekt godny jest zniszczenia. Że w naszej „młodej” poezji jest inaczej, że w niej zagadnienia techniki raz po raz wdzierają się do panteonu celów twórczych, aby się o tym przekonać nie trzeba wierzyć ani na słowo moje, ani Miłoszowi sprzed trzech tygodni: wystarczy przejrzeć artykuły polemizujące z *Kłamstwem dzisiejszej „poezji”*. Charakterystyczne są już same tytuły. G. Herling-Grudziński pisze *Obronę metafory*²¹⁹, J. Maśliński („Kur. Wileński” z 17 lipca) woła: „Środki, nie tylko cele!”²²⁰. Jeśli przed Miłoszem należy bronić metafory, jeśli trzeba przypominać mu także o środkach, widocznie narusza on ustaloną hierarchię zagadnień twórczych, jest pryncypialnym ekstremistą, nieprzejednanie stojącym po

²¹⁸ Pod koniec lat 30. Jerzy Putrament interesował się nowoczesnymi tendencjami w badaniach literackich. Uczestniczył w prowadzonym na wileńskiej polonistyce seminarium Manfreda Kridla, badacza, który inspirował się dokonaniem formalizmu rosyjskiego. Metodologię Kridla, skupioną na analizie języka oraz kompozycji utworu literackiego, zastosował w swojej pracy magisterskiej, opublikowanej następnie w formie książkowej pt. *Struktura nowel Prusa* (1936). Na temat wileńskiej szkoły Kridla i jej stosunku do rosyjskiego formalizmu zob. T. Bujnicki, *Manfred Kridl w Wilnie i jego „szkoła formalna”*, w: *idem, Szkice wileńskie*, Kraków 2002, s. 261–282. Zob. także M. Kridl, *Boje Wilna i Warszawy o nową naukę o literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 2.

²¹⁹ G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–210).

²²⁰ J. Maśliński, *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 233–238).

stronie barykady, gdzie się znajduje przysłowiowa „źle namalowana głowa Madonny”²²¹. Tymczasem jednak w artykule Miłosza znajdujemy *expressis verbis*²²² taki sąd: „Ci poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym, nie zdając sobie sprawy, że ten wymóg jest wymogiem elementarnym (podkr. moje J.P.)”²²³. Czy nie dosyć wyraźnie, o obrońcy „środków, nie tylko celów”? Miłosz ani jednym słowem (poza atakiem na... „międzysłowie”) nie występuje przeciwko metaforze itp. narzędziom poetyckim, uważa on tylko za niedopuszczalne poprzestanie na tym stopniu rozwoju poetyckiego. Czyż więc nie jest wywalaniem drzwi otwartych przypomnienie mu o „środkach, nie tylko celach”, jak to czyni Maśliński, i czyż ten mało zabawny czyn nie jest groźnym symptomem zarażenia się „mystyką techniki”, przed którą Maśliński przestrzega. Oby przestrzegł samego siebie. Ten inteligentny bowiem krytyk jest wyznawcą „funkcjonalizmu” i teorii elit, dwóch koncepcji składających się na ideologię typowo biurokratyczną, ograniczającą pole widzenia człowieka do wycinków powierzonej mu przez bezpośredniego szefa pracy²²⁴. Po co się taką pracą czyni –

²²¹ Nawiązanie do obiegowego powiedzenia: „Dobrze namalowana głowa kapusty jest więcej warta niż źle namalowana głowa Madonny”.

²²² *Expressis verbis* (łac.) – dobitnie, wyraźnie, dosłownie.

²²³ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

²²⁴ Aluzja do artykułu J. Maślińskiego pt. *Funkcjonalizm*, ogłoszonego na łamach „Kuriera Wileńskiego” (1935, nr 260). Maśliński charakteryzował w nim stosunek nowoczesnego człowieka do przyrody jako stosunek użytkowy, a nie kontemplacyjny, odwoływał się do „funkcjonalizmu” rozumianego jako tendencja we współczesnej architekturze i próbował porównywać ją ze sposobem konstruowania tekstu poetyckiego przez J. Przybosa.

to już nie należy do funkcji sumiennego urzędnika, nie dziwny się więc, że będzie on na każdym kroku przypominał o środkach²²⁵.

Jeszcze bardziej charakterystyczny przykład tegoż zboczenia, zniekształcenia perspektywy i naruszenia hierarchii zadań twórczych znajdujemy u innego krytyka, który wydaje się ideologiem jedyne obecnie w Polsce programowego pisma literackiego. Mowa o Ludwiku Frydem i jego manifestie w „Piórze”²²⁶. Wnikliwie oceniwszy dorobek „Skamandra” przechodzi on do rozważania aktualnych zadań poetyckich. Punktem wyjścia jest Maritain, m.in. zaś słowa, stanowiące motto niniejszego artykułu: „Trzeba, aby artysta pracował dla wszystkich zamiarów ludzkich, jakie mu się podobają, lecz, aby samo dzieło było zrobione, zbudowane i złożone tylko dla swego właściwego piękna” (podkr. moje, J.P.). Cóż zostało z tych mądrych słów po przejściu przez aparat dialektyczny naszego krytyka? – „Rola artysty jest kreowanie rzeczy pięknych”. Niezwykle charakterystyczna metamorfoza, która z głęboko humanistycznego poglądu Maritaina uczyniła pustą formułkę estetyczną, jak obraz sztalugowy za pomocą sztuczek perspektywicznych, usiłującą wywołać „nowym” słowem „kreowanie” wrażenie głębi i doniosłości. Ta przemiana nie jest przypadkowa,

²²⁵ Czasem to przypominanie staje się po prostu mechaniczne. Maśliński np. tak mówi o metaforze: jest ona najzupełniej prawidłowym środkiem poznania i wytłumaczenia (!) świata – „od znanego do nieznanego”. Uporczywe powtarzanie tego twierdzenia przez naszych „awangardystów” odebrało mu wprawdzie urok nowości, ale za to nie dodało ani miligramu sensu. Kiedyż się wreszcie zrozumie, że sąd ten jest także tylko... metaforą, a metafora – środkiem wywołania wzruszenia poetyckiego i niczym więcej [przytł. – J.P.].

²²⁶ Zob. L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 3–12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97–117).

więcej mówi ona o schorzeniach naszej poezji niż wyczerpująca analiza stu poetyckich tomów.

Fryde, wróg formalizmu w teorii literatury²²⁷, jako ideolog literacki przejmując wszystkie jego błędy, pogłębia je przeniesieniem do odmiennej dziedziny. Pierwszym z tych błędów jest swoisty ergocentryzm: wg Maritaina rolą artysty powinna być praca „dla wszystkich zamiarów ludzkich, jakie mu się podobają” za pomocą „dzieł zrobionych, zbudowanych i złożonych tylko dla swego właściwego piękna”. Fryde zatem przeniósł atrybuty dzieła na twórcę. Czyż nie czuć tu formalizmu? Ale podczas gdy naturalnym i słusznym jest, aby formalizm, badający istotę mechanizmu dzieła, odgraniczył je od twórcy, ułatwiając sobie przez to osiągnięcie swoich własnych celów, to podobne przeniesienie na gruncie ideologii literackiej jest czynem niczym nieusprawiedliwionym i chybionym.

Drugie odstępstwo Frydego w stosunku do Maritaina polega na rozszerzeniu kompetencji artysty. Uważa on, że „wołą poety jest kreowanie rzeczy pięknych”, ponieważ zaś, wobec upadku (słusznego) krytyki normatywnej, kryteria tego piękna określa świadomość samego poety, jest on zatem w swojej pracy niczym nieograniczony, może i powinien robić to, co mu się podoba. Niech teraz paru inteligentnych krytyków uzna za słusne dla poety odrzucenie pracy „dla wszystkich zamiarów ludzkich”, a otrzymamy to, co się dzieje dziś u nas. Tym razem Fryde dał sobie radę bez wywodów teoretycznych. Jego drugie przeinaczenie Maritaina wynikało z pobudek empirycznych: po

²²⁷ Ludwik Fryde był sceptyczny wobec formalizmu jako tendencji w badaniach literackich, raziło go w nim (podobnie jak Miłozsa!) zbytne oderwanie analizy utworu literackiego od zagadnień psychologiczno-biograficznych; zob. na ten temat: J.Z. Białek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962, s. 72–75.

prostu stan faktyczny podniósł on do wyżyny reguły. Tymczasem stanowisko Maritaina jest o wiele bardziej owocodajne i głębokie. Rozróżniając cel twórcy od celu dzieła, mówiąc o „pracy dla wszystkich zamiarów ludzkich”, nie ogranicza on wolnej woli artysty, ale nie popełnia błędu estetyzmu, nie odrywa twórcy od ludzkości, nakazuje mu, by był przede wszystkim człowiekiem. Postulat ten nie jest bynajmniej ogólnikiem, w czasach dzisiejszych starczy on za cały program. Kim ma być poeta? Mistrzem rzemiosła, jak by wynikało ze stanowiska Frydego i innych „środkowców”, czy prorokiem, jak by chciał Miłosz? Człowiekiem, odpowiada Maritain. Człowiekiem, tym większym, im potężniejsze jest narzędzie walki, które opanował, im większy wpływ zdoła wyrzucić na rzecz „zamiaru ludzkiego”, który mu się podoba. W gruncie rzeczy i Fryde, i „środkowcy” przyjęliby zapewne ten postulat, ale są oni oszołomieni ideą „samoistności sztuki”, to ostatnie zaś wypływa z tego, że niewątpliwie samoistność, specyficzność oddziaływania poezji utożsamili oni z samoistnością jej celów i zadań. Nic dziwnego, że możliwe potem stają się tak jaskrawe przeobrażenia humanistycznego stosunku Maritaina do sztuki, jak to widzieliśmy u Frydego.

Poświęciłem Frydemu tyle miejsca, ponieważ najpełniej, moim zdaniem, wyraża on te cechy krytyki, które wywołują, jak mówi Miłosz, „przemiany w samym sumieniu poety”. Jakie przemiany jego ideologia może wywołać w „sumieniu poety”, widzieliśmy to z osobliwych przekształceń sądów Maritaina. Czy przekształcenia te są słuszne i głębokie, czy płaskie i bezpłodne – na to odpowie nam ponury obraz dzisiejszej poezji, którego urywki podawaliśmy na początku niniejszego artykułu. Fryde bowiem jest w swoich wywodach raczej empirykiem, jak mówiono już, dopasowuje on poglądy do rzeczywistości, jego manifest kończy się analizą twórczości kilku poetów,

reprezentatywnych, dla niego i jego poglądów. Że należy do nich właśnie Miłosz, że estetyzujący krytyk swoje wywody opiera na twórczości poety, który tak gwałtownie deklaruje swoją niechęć do estetyzmu – to właśnie powinno nadać artykułowi Miłosza pewnego odcienia tragiczności: rzadko można spotkać poetę, który by z takim zapałem potrafił potępić także i siebie samego. To go rozgrzesza ze wszystkich możliwych zarzutów co do nie przebiegania w zwrotach i epitetach.

Próbowałem wykazać, że 1) wpływ formalizmu na „sumienie poety” jest faktem, 2) że wpływ ten jest szkodliwy. W ten sposób i tutaj muszę przyznać rację Miłoszowi. Wydaje mi się przy tym, że gdyby w trakcie polemiki pamiętano o rozróżnieniu, tak pięknie sformułowanym we fragmencie podanym jako motto, wiele słów i argumentów tego sporu straciłoby rację bytu. Nie wszystko to bowiem, co mówili polemicy Miłosza, należałoby zaliczyć na rachunek ich błędnego stanowiska, większość ich wywodów polegała na nieporozumieniu. Ze swej strony, chciałbym, aby to motto jak najdłużej pozostało w pamięci czytelników niniejszego: uważam że ono jedno mogłoby uzdrowić większość bolączek naszej poezji.

Pozostaje jeszcze sprawa ostatnia. Jeśli w pierwszej rundzie (obraz dzisiejszej poezji) trzeba było przyznać Miłoszowi zwycięstwo walkowerem, jeśli w drugiej (wpływy formalizmu) wygrał on zdecydowanie na punkty, to w trzeciej (jego koncepcja twórczości i wymagania od krytyki) zwycięstwo oddałbym jego przeciwnikom. J.A. Król b. trafnie (i dosadnie), wykazał wszystkie sprzeczności i niekonsekwencje jego stanowiska.

Ale w sumie zwycięzcą jest jednak Miłosz. Nie tylko dlatego, że trafnie przedstawił dwie ważne kwestie, nie tylko za to, że rozpuł tą pożyteczną dyskusję, ale i że stał się zwiastunem nadchodzących zmian w polskiej poezji. Jej stan obecny jest smutny. Miłosz zaś, jak twierdzi,

posiada „umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których (jego) rówieśnicy przebywają długo²²⁸. Obyź więc ta dyskusja przyśpieszyła rozwój jej inicjatywy, który czuje się powołany do wyprowadzenia z impasu „bandy niedouków”.

²²⁸ Że twierdzenie to jest słuszne, świadczy mało znany szerszym kołom czytelników fakt, że Miłosz tak szybko przeszedł pewien etap rozwoju, iż zdążył być jeszcze (bodaj pierwszy i jedyny w Polsce) trafić pod nóż konfiskaty za... antysowieckie wierszyki i felietony [przypp. – J.P.].

Józef Maśliński²²⁹

Środki, nie tylko cele!

Umieszczony wyżej artykuł Miłosza jest przedrukiem z „Orki”, ruchliwego tygodnika „młodych demokratów”, czytanego chętnie przez młodzież literacką²³⁰. Pewnie dlatego właśnie praktyczny Miłosz tam umieścił swoją inwokację do „bandy niedouków”. Ponieważ banda ta jest również i moim zdaniem siłą rzeczywistą, należy walczyć z nią możliwie szeroką ławą i odzalać szpalt zajętych przez przedruk. Jeśli komu (zwłaszcza wśród adeptów pióra!) artykuł ten przemówi do przekonania – odsyłam go do jeszcze lepiej napisanego artykułu tegoż autora w „Piórze” (nowy, b. ciekawy, dwumiesięcznik redagowany przez Czechowicza)²³¹. Dobrze, że Miłosz tak krzyczy na tych bęcwałów: jeśli to choć trochę poskutkuje, może my, recenzenci ich wyczynów, będziemy mieli odrobinę lepsze życie.

Jednakże człowiekowi oddającym takie usługi należałoby odwdziżyć się równie dobrą monetą i pokazać mu w zwierciadle jego obraz własny. Polemizować

²²⁹ Biogram autora – zob. przyp. 217, s. 225.

²³⁰ Obok artykułu Maślińskiego, na tej samej stronie, zamieszczony został przedruk artykułu Miłosza pt. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*..., s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129).

²³¹ Mowa o eseju Miłosza pt. *Zeńście na ziemię*, zob. przyp. 60.

z nim próbował redaktor literacki „Orki”, p. G. Herling-Grudziński, ale po kilku zręcznych akcentach zabrnął w autonomizację sztuki, czyli jeden do Sasa, drugi do Lasa²³². Tu trzeba innej metody, wszechobejmującej – socjologicznej w szerokim ujęciu. Postaramy się być zwięzli. Kto nie zrozumie, niech się przynajmniej nauczy na pamięć.

Autonomiczność sztuki jako hasło społeczne dobra jest zawsze. „Jako taka” zaś dobra jest tylko w okresach stabilizacji, kiedy człowiek „i tak” ma na czym się oprzeć. Wtedy sztuka jest niemal że tylko narzędziem higieny duchowej. Ale w czasie przemian to nie wystarcza. I dlatego zaczyna się mówić z wyrzutem o „oderwaniu się jej od etyki” etc.

Cóż to jest „okres przemian”? Czy zmieniają się wtedy tzw. prawdy wieczne – wskazówki „celu”? Czy zmienia się żywioł, w którym ludzkość, wczoraj jeszcze spokojnie płynąca, zaczyna raptem borykać się i miotać? Nie, to tylko coś w niej zastygło, a coś zdrętwiało i oto mamy potrzebę zmiany stylu.

Można wtedy w dwojaki sposób stracić głowę. Jednym w obawie przed zatonięciem zaczyna świtać mityka techniki, inni tłumaczą, że wszystkie niedogodności wynikły z zapomnienia o celu. Tamtych nawraca Miłosz, ponieważ jednak sam wpada w przeciwną krańcowość, należy mu przypomnieć, że cuda nie dzieją się bez naszego udziału. Mało jest w godzinie dezorientacji „nawiązywać” do Wielkich, bo to się w praktyce kończy już nie scholastyką, ale ortodoksją, nie szkółką, ale chederem²³³. Niechże Miłosz spróbuje zmusić ludzi, którym chce

²³² Mowa o artykule G. Herlinga-Grudzińskiego pt. *Obrona metafory...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–210).

²³³ Cheder – szkoła żydowska o charakterze elementarnym, przekazująca podstawowe wiadomości z zakresu judaizmu, kształcąca

nieść pomoc, do czytania Danta z całą armią egzegetów i komentatorów! I niech pomyśli, czy pisząc ludziom ku pomocy o Nike²³⁴ czy innym aniele kary – nie zemdli ich z nudów?

Każda bowiem epoka rządzi się prawami własnego stylu, a więc i własnego języka. Miłosz ma idealistyczną wiarę, że przez sztukę można dążyć do poznania (co się równa: opanowania) „istoty rzeczy”. Dobrze, ale jeśli chce to robić na nasz użytek, musi użyć naszych narzędzi:

Metafora jest „drogą dojścia”, najzupelniej prawidłowym środkiem poznania i wytłumaczenia świata: – „od znanego do nieznanego”. Kult metafory nie jest sprawą „gustów” czy „maniery”, tylko uprawą podstawowego (zresztą jednego z najprostszych) narzędzia poznania poetyckiego. W tej chwili chciałbym zacytować jakąś piękną metaforę; przypominam prędko, co umiem na pamięć z Miłosza i in., no i nie znajduję takiej! Może dlatego tak mało prawdziwej, bez cudzysłówów poezji, że mało celnych metafor? (Aha! Już mam: – „Siano pachnie snem, a ukryta w nim melodia kantyczki, tuli do mnie dziecięce policzki, chroni przed złem”²³⁵. No tak, to umiemy dość biegle. Ale – dobrze to, czy źle – to nie jest teleologia²³⁶, Czesławie).

kompetencje czytania i pisanie, a także służąca pamięciowemu opanowaniu najważniejszych fragmentów ksiąg biblijnych. Nauka w chederze trwała do około trzynastego roku życia, mogła być kontynuowana w szkole talmudycznej, zwanej jesziwą lub jeszybotem. W popularnym użyciu publicystycznym okresu międzywojennego wyraz „cheder” funkcjonował jako metaforyczne określenie nieskomplikowanej, ciasnej doktryny.

²³⁴ Nike – w mitologii greckiej personifikacja zwycięstwa.

²³⁵ Cytat z wiersza Józefa Czechowicza pt. *na wsi* (z tomu *dzień jak co dzień*, 1930).

²³⁶ Teleologia – tu w znaczeniu: wiedza o celu, umiejętność wyznaczania właściwego celu ludzkich działań oraz jego osiągnięcia (od gr. *teleos* – osiągniący cel).

„Międzysłowie”. – „Dzieło sztuki waży tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki” – pisze Miłosz. Skąd raptem do niego to logikulstwo²³⁷?! Autor *Trzech zim* wrogiem „oszołomien”, zwolennikiem biologów. Rozumiem to jako wyraz instynktu trzeźwości, próbę zabezpieczenia się przed bełkotem, w który łatwo wpadają wieszczbiarze i prorocy. Ale... przecież właśnie biolodzy i fizjologowie wymyślili psychoanalizę, operującą na czymś bardzo podobnym do międzysłowia? A także, jeśli już „nawiązywać”, to nie tylko do „doktorów” różnych wiar, ale i do ekstatyków i wizjonerów... – Dwie są drogi poznania kontemplatywnego. Obok logikulstwa – praca podświadomości, bardzo „biologiczna” i niemożliwa prawie do załgania. Oczywiście należy ją ująć, a nie ulec jej, jak surrealiści²³⁸.

²³⁷ Logikulstwo – termin użyty przez Tadeusza Peipera w odczycie *Nowe usta* (1925) dla określenia toku rozumowania formalnie poprawnego, lecz pozbawionego elementu wyobraźni oraz kreatywności, ciasnego i zamkniętego na nowość, niespodziankę. Por. „Najnowsza poezja dokonuje w dziedzinie związku zdań przewrotu sięgającego głębiej niż wszystkie dotychczasowe. Następstwo zdań opiera się tu na zupełnie nowych prawach. Rodzi się nowa niezrozumiałość, tak samo nowa, jak poezja, która ją wydała; ale zarówno jej oskarżyciele, jak i jej adwokaci posługują się w walce o nią zardzewiałą dubeltówką starej niezrozumiałości. Układ emocjonistyczny, układ logiczny bez logikulstwa, układ rozkwitania różni się tak bardzo od powszechnie cenionego poematu *Wlazł kotek na plotek*, iż trzeba znawstwa, prawdziwego znawstwa, ażeby je zrozumieć i odczuć” (T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 362–363). Powołując się na Peipera, terminem tym posłużył się w roku 1933 Karol Irzykowski w polemice z Antonim Słonimskim (zob. *Logikulstwo pana Antoniego*, w: *Pisma rozproszone*, t. 3, Kraków 1999, s. 283).

²³⁸ W procesie twórczym sfera „podświadomości” może być wykorzystana, powinna jednak podlegać kontroli racjonalizującego umysłu; przykładem biernego ulegania podświadomości jest poezja francuskich surrealistów (André Bretona, Louisa Aragona,

Trzecia droga poznania to, jak wiadomo, droga czynu – najczęściej czynu nieumotywowanego świadomie, droga, którą wykreśla masom ludzkim wychowanie, moda i – znowu włączymy na to słowo! – styl środowiska. Ta droga jest najdostępniejsza oddziaływaniu artystów przeciętnych. Oni bowiem, rozmieniając na drobne wartości przejęte od czołówki, wylepiają pracowicie wszystkie oczka stylu epoki. Oni również mogą mówić o „pięknym zadaniu niesienia ludziom pomocy”...

„Poezja czysta”. – Nie będę się rozwodził, choć tu właśnie należałoby sądzić się o symboliczną złotówkę. Chodzi bowiem o najistotniejszą cechę poezji –

Paula Éluarda) – opinia wypowiedziana tu przez Maślińskiego pojawia się często w polskich wypowiedziach i programach metapoetyckich lat 20. oraz 30. Podobnie rzecz ujmował T. Peiper, który w artykule *Droga rymu* (1929) bronił wprowadzenie nadrealizmu jako odważnej, bezkompromisowej próby odstąpienia głębokiego życia psychicznego, równocześnie stwierdzał jednak, że nadrealizm nie może prowadzić do powstawania prawdziwej poezji, będącej wszak dziedziną konstrukcji; por.: „Skoro wole pisarza ogranicza się jedynie do woli pisania, skoro nie przyjmuje się z góry żadnego planu, skoro z myśli nie wybiera się jednych, a nie odrzuca innych, skoro pisanie zmienia się w spisywanie, praca taka nie może prowadzić do dzieła sztuki, bo dziełem sztuki nie może być spis” (T. Peiper, *Tędy. Nowe usta...*, s. 79). Analogicznie argumentował J. Brzękowski w szkicu *Wyobraźnia wyzwolona* (1938): „Nadrealizm francuski podkreśla wprowadzenie dużej roli wyobraźni w poezji, ale czyni to w formie chaotycznej, opierając się na przypadkowym kojarzeniu obrazów i pojęć [...]. Tego rodzaju pojmowanie wyobraźni jest nam zupełnie obce. Głosimy postulat wyobraźni zorganizowanej i kontrolowanej. Czysty asocjacionizm jest poetyckim nonsensem” (cyt. za: J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia...*, s. 84–85). Fascynację procesem twórczym rozumianym jako eksplorowanie podświadomości łączył też z pochwałą konstrukcyjnego rygoru Stefan Kordian Gacki w artykule *Na drodze do nowego klasycyzmu*, ogłoszonym w łamach „Almanachu Nowej Sztuki” (1925, nr 1).

o samoistotność jej oddziaływania, jej siły. Czy będzie się jej słuchać, „bo” mówi rzeczy słuszne (tak jak się toleruje agitatora z łupieżem np.), czy też przemówi z siłą niezależną od żadnych „bo”, bezpośrednio jak np. braterstwo krwi? To nie jest błaha rzecz i nie należy kłać oczarowanych pokusą próby. Poezja czysta jest to poza tym koloratura literacka²³⁹. Czemu śpiewacy mieliby być specjalnie uprzywilejowani?

Tak więc – konkludując i nawiązując do postawy Miłosza – „ten, co krew od innych miał gorętszą”²⁴⁰, dobrze robi, że w dobie przekształceń i zamętu przypomina rzeczy podstawowe, besztając przy tym stadko bezmyślnych wierszopisów. Ale niech, podnosząc w górę miecz, nie próbuje „klasycyzować”, przecinając to, co powinno zostać uważnie rozplątane.

²³⁹ Koloratura – termin muzyczny, odnoszący się do śpiewu (zwłaszcza operowego), oznaczający ozdabianie melodii za pomocą wirtuozowskich modulacji. Tu w znaczeniu metaforycznym: poezja ornamentacyjna, eksponująca formalną biegłość twórcy.

²⁴⁰ Nieznacznie przekształcony cytat z wiersza Miłosza pt. *Roki* (tom *Trzy zimy*, 1936). Por. „Tak, tylko ten, co krew od innych miał gorętszą, / na cwałującym stanie złotych głów tabunie / i z krzykiem w dół obróci ostry miecz.” (zob. C Miłosz, *Wiersze...*, s. 107).

Gustaw Herling-Grudziński²⁴¹

Bilans i wnioski

W czterech kolejnych numerach „Orki na Ugorze” mieli nasi czytelnicy sposobność obserwować spór o „dzisiejszą poezję”, zapoczątkowany namiętnym wyzwaniem Czesława Miłosza. Staraliśmy się, aby ewentualny obraz nowej poezji, jaki mógłby wyniknąć z tej dyskusji, był jak najczystszy, jak najmniej jednostronny. Po artykule Miłosza, o którym powiedzieliśmy otwarcie, że się z nim nie zgadzamy, nastąpiły dwie próby polemik, wyznaczające w najogólniejszych zarysach stanowisko kierownictwa działu literackiego naszego pisma: *Obrona metafory* niżej podpisanego i *Przeciw wyrażaniu siebie* Jana Aleksandra Króla²⁴². Na zakończenie dyskusji daliśmy znowu dla równowagi artykuł Jerzego Putramenta²⁴³, który w dużej części stanowi obronę pozycji Miłosza. Obie strony wypowiedziały się więc jednakowo i teraz do czytelnika należy decyzja ostateczna. Jeżeli rację ma ten, kto mówi ostatni, to wygrała strona Miłosz – Putrament, jeżeli ci, co

²⁴¹ Biogram autora – zob. przyp. 55, s. 133.

²⁴² G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–210); J.A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–221).

²⁴³ J. Putrament, *O „finis operantis”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 8, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223–232).

zabierają głos jeden po drugim i wspierają się wzajemnie szybko i mocno, żeby nie prześlepic pierwszego wrażenia i chwili wahania obserwatora dyskusji – to znowu górą jest strona przeciwna. Można to rozwiązać w ten sposób, ale można też – a właściwie należy – powiedzieć, że żadna ze stron nie przechyliła szali zwycięstwa zdecydowanie w kierunku bronionej przez siebie tezy. Nikt bowiem z tych, którzy po artykule Miłosza zapisali się do głosu, nie odpowiedział na wątpliwości i oskarżenia przez niego wypowiedziane.

To byłby bilans. Dlaczego jest taki, a nie inny, spróbujemy powiedzieć niżej, kiedy wypadnie z dyskusji wyciągnąć parę wniosków. Teraz się trochę pokłócimy. Wyżej dajemy przedruk artykułu p. Józefa Maślińskiego, redaktora kolumny literackiej „Kuriera Wileńskiego”, który w numerze z 17 lipca przepisał od nas artykuł Miłosza i dodał doń swoje uwagi²⁴⁴. Ma on być próbą skierowania dyskusji na właściwe tory, przez nadanie jej jakiegoś „wszechobejmującego, socjologicznego” schematu. Pięknie. Tymczasem Maśliński dał jego przedsmak, obiecał i nie spełnił obietnicy. Tylko uwaga o funkcjonalnej zależności stylu (poetyckiego) od przemian i zwrotów społecznych mogłaby mieć pewne znaczenie, gdyby ją Maśliński – nie szczędząc miejsca – oparł o trochę rozleglejszą bazę dowodową. Reszta uwag, których mieliśmy się „nauczyć na pamięć”, albo pokrywa się z naszymi, poczynionymi już spostrzeżeniami, albo je nieznacznie rozbudowuje. Dobry krytyk – jakim jest Maśliński – nie powinien rezygnować z rozstrzygnięcia „swoim sposobem” zagadnienia takiego jak poezja czysta ani wykręcać się w miejscu, gdzie okazja do zestawienia dwóch żywiołów poetyckich (oto miejsce na „socjologiczną metodę”)

²⁴⁴ Zob. J. Maśliński, *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 233–238).

„armią egzegetów i komentatorów”. To zbyt proste. Maśliński w inteligentniejszy sposób robi to, przed czym przestrzega Miłozza, „przecina węzeł, który powinien zostać uważnie rozplątany”.

Nie wiem, czy rozsądnie postąpił Jerzy Putrament, tropiąc z okazji dyskusji z Miłozzem „odstępstwa” Frydego od zasad moralnych i estetycznych głoszonych przez Maritaina. Nie wyszło to przy tym zupełnie gładko. Nie czas i nie miejsce na to, abym próbował „bronić” Frydego, robi on to zapewne sam, jeżeli uzna, że poczynione mu zarzuty są ważne i ciężkie – chciałbym tylko zaznaczyć, że uwagi Putramenta robią na mnie takie wrażenie, jakby cała Maritain zasadał się na tym jednym, wyrwanym ze *Sztuki i mądrości* i nieskomunikowanym z całością jego wywodów, powiedzeniu o *finis operis* i *finis operantis*. Tak nie można. Jeżeli się komuś wytacza sprawę o herezję, to nie trzeba chyba zapominać o tym, że zasady Maritaina stanowią niezwykle delikatną i subtelną tkankę, którą aby poznać, trzeba odwołać się do filozofii tomizmu z jego precyzyjnym podziałem na wartości wyższe i nadrzędne, z jego rozróżnieniami w osobowości twórczej Roztropnego i Artysty – a co za tym idzie – podziałem na dwie linie: Wykonania i Działania („Roztropność w porządku Działania, Sztuka w porządku Wykonania”)²⁴⁵. Gdybym chciał też cytatem odpowiedzieć na wywody Putramenta, mógłbym wyciąć z kontekstu takie powiedzenie Maritaina, które pozostaje w pewnej pozornej sprzeczności z cytowanym w poprzednim numerze „Orki” zdaniem: „Roztropność pracuje dla dobra tego, który działa *ad bonum operantis*, a Sztuka pracuje *ad bonum operis* i wszystko, co ją odwraca od tego celu, sprowadza ją na fałszywe drogi i pomniejsza”²⁴⁶. Nie robię tego jednak, bo zdaję sobie

²⁴⁵ J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 13.

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 29.

sprawę, że byłaby to robota szyta grubymi nićmi: wyraźna i zupełnie niepożądana symplifikacja. Bronić albo propagować i przedstawiać Maritaina w jednym artykule, czy nawet tylko w rozdziałiku artykułu (jak to zrobił w „Piórze” Fryde), to jakieś bardzo groźne nieporozumienie. W dwustustronicowej *Sztuce i mądrości*, skondensowanej do ostatecznych granic, że aż chwilami niejasnej, rojącej się od odsyłaczy, trudno czytelnikowi przebrnąć przez gąszcz filozofii Maritaina – cóż dopiero w artykule o typie referatu! Nie bez winy jest więc też i Fryde, który odnośny ustęp artykułu w „Piórze” potraktował (z konieczności zapewne) pobieżnie, niewyczerpująco i, co gorsza, „po drodze” rzucił kilka sugestii, które mogłyby inspirować opaczne rozumienie autora *Sztuki i mądrości*. Pije teraz piwo, które sam nawarzył, a które Jerzy Putrament wziął za prawdziwe.

Najmocniej i najgroźniej brzmi w artykule Putramenta powtórzona za Miłozem przestroga, wokół której skupiają się najciekawsze argumenty naszych oponentów, przestroga przed mistyką techniki czy, jak to powiedział Maśliński, „środków”. Nie mam prawa podejmować się po raz drugi obrony „środkowców”, jeżeli wyraźnie zastrzegłem się, że dyskusja jest już zamknięta, wszystkie *pro* i *contra* rzucone. Chciałbym tylko przy sposobności tu właśnie przytoczyć myśl Maritaina z jego *Przypisów do Lart et scholastique*, myśl ważną i rozszerzającą to, co nie winno być w naszym rozumieniu nadmiernie zwężane. Maritain posiada bowiem w wysokim stopniu zdumiewający dar rozjaśniania tych kwestii, które skłonni bylibyśmy uznać za nierozwiązywalne. Powiada on:

Wolno nazywać Techniką całość tych reguł, lecz z warunkiem rozszerzenia i podniesienia pospolitego sensu tego wyrazu, istotnie chodzi tu nie tylko o środki materialne, lecz także i przede wszystkim o sposoby i drogi czynności

porządku intelektualnego, których artysta używa, aby dojść do celu swej sztuki. Drogi te są określone, jak ścieżki wyznaczone zawczasu w gąszczu nieprzebytym. Lecz trzeba je odkryć²⁴⁷.

Dużo cennych uwag natomiast rozsiewa Putrament, mówiąc o formalizmie. Znamy je zresztą z dyskusji w „Kurierze Wileńskim” (*Formalizm a żywa sztuka*)²⁴⁸. Czyż nie jesteśmy w tej chwili na tropie? Zdaje się, że tak. Oto dyskutujący z Miłoszem przeważnie ominęli zasadniczy *timbre*²⁴⁹ jego wywodów, ukazując nam dużo swoich spostrzeżeń, pozostających w luźnym tylko związku z inwokacją autora *Trzech zim*. Putrament o formalizmie, J.A. Król wypowiedział kilka zdumiewająco trafnych uwag o samym autorze *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*, nie unikając zresztą kilku rażących uproszczeń. Maśliński na chwilę błysnął uwagą o zależności (i narodzinach) nowego stylu od przemian społecznych, autor niniejszych uwag uważa za naprawdę istotny moment jego *Obrony metafory* nie polemikę z Miłoszem, a uwagi o realizmie metafory Peiperowskiej. Czemu tak się stało? To jasne. Każdy był poruszony wypowiedzią Miłosza, narzucała mu ona dużo myśli i spostrzeżeń, oporów i zachwyków – ale nikt nie odpowiedział solidnie na „głos” Miłosza. Bo na takie uwagi się nie odpowiada, jak nie odpowiada się również na panegiryki. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* jest intelektualną antypodą panegiryku. Jest dokumentem, owszem, i to dokumentem – jak słusznie mówi Putrament – dużej wagi, ale niczym więcej. Można nań zacisnąć zęby albo unieść rękę w zachwycie – zawsze będzie to tylko pewna forma

²⁴⁷ J. Maritain, *Sztuka i mądrość...*, s. 159, przyp. 77.

²⁴⁸ Zob. przyp. 45.

²⁴⁹ *Timbre* – tembr, barwa ludzkiego głosu; tu w znaczeniu: specyficzny styl argumentacji.

naturalnej i instynktowej – ale nie intelektualnej – reakcji. Można też napisać wielką książkę i wyłożyć wszystko „na ławę”. Nie dla nas to – w tej chwili.

Tak więc powiedzmy sobie szczerze: „wycieczka w dzisiejszą lirykę” nie pozwoliła biorącym w niej z łaski Miłosza udział „literackim geografom” nakreślić dokładnej mapy dzisiejszej poezji czy blasków i nędz, uniesień i upadków. Pozwoliła co najwyżej wbić paliki, oznaczające pewne punkty graniczne, dające w największym oddaleniu coś w rodzaju złudy konturów nowej poezji. Może kiedyś jakiś seminaryjny „dłubacz” wykorzysta je, żeby narysować dokładnie i wyraźnie to, co się nam, pomimo największych wysiłków, nie udało. A dla tego samego też warto było podyskutować.

Ignacy Fik²⁵⁰

Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza

O Miłoszu trudno jest pisać²⁵¹. Czy z powodu głębi wypowiedzi, fragmentaryczności stylu, terminologii, tematu? Nie! Powód jest prostszy: z powodu niewiarygodnej niekonsekwencji. Omówić jeden artykuł, polemizować z nim, wyrwać kilka zdań – pochwalić je lub ośmieszyć – robota łatwa. Ale spróbować sformułować definicję ważną przynajmniej na pół roku, scharakteryzować stanowisko w określonej sprawie, wyprowadzić sumienny sąd?

Skąd ten brak koordynacji? Z nieuwagi pisarza, z niedojrzałości, z bogactwa indywidualności czy ze snobistycznej przekory? Sam Miłosz daje własną hipotezę: z ustawicznej i przyśpieszonej ewolucji. Od marca do czerwca potrafiłem przejść we własną antytezę! Nam nasuwają się wprawdzie inne wersje tej kameleonowej zmienności, ale spróbujmy przyjąć tę generalizującą interpretację. Tym niemniej pozostanie nam odkryć istotną

²⁵⁰ Biogram autora – zob. przyp. 162, s. 186.

²⁵¹ Artykuł Fika jest polemiką z dwoma szkicami Miłosza: *Kłamstwem dzisiejszej „poezji”* („Orka na Ugorze” 1938, nr 5, zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129) oraz *Zejsściem na ziemię* („Pióro” 1938, nr 1, przedruk w: *Przygody młodego umysłu...*, s. 215–225). Fik naprzemiennie cytuje oba szkice (czasem nieznacznie nieścisłe).

dominantę tych przemian, sygnalizowanych *urbi et orbi*²⁵² donośnymi manifestami.

W poszukiwaniu wspólnego genetycznego mianownika dla różnych faz Miłoszowych nie trafiamy na tezy i przekonania, ale na kompleksy. Każdy kompleks ujawnia się w coraz to nowych maskach. Czytać go można w tych właśnie różnorodnych mistyfikacjach. Tak też jest u Miłósza, a można by go nazwać (poddaje ten termin sam Miłosz) kompleksem anielstwa. Anielstwa we wszystkich postaciach: anielstwa upadłego, stróżującego, sublimowanego.

Miłosz należy do środowiska pisarzy, którzy w ogóle lubią uprawiać demonologię. Mają całą szafę z kostiumami demiurgów. Złych i dobrych, patetycznych i groteskowych, szalonych i naiwnych. Najbliższy Miłoszowi Zagórski bywa zwykle szatanem. Miłósza kusi odmiana anioła. Idzie ku niemu etapami: poeta – człowiek odosobniony i skłócony ze światem – geniusz – anioł – i... W perspektywie zamierzona jest dalsza ewolucja: przejście na świętego, proroka czy mesjasza. Rodowodem tego dojrzewania, o ile dojdzie ono do szczęśliwego finału, zajmą się kiedyś freudyści; nam wystarczy tylko stwierdzić, że jest to ewolucja czysto indywidualna, chociaż Miłosz przedstawić ją pragnie w kategoriach obiektywnych, jako wniosek trzech przesłanek: a) powołania poety, b) reprezentacji pokolenia, c) światopoglądu religijnego. Trzy mity i trzy – złudzenia. Spróbuję sprawę Miłósza przedstawić w ramach tych trzech aspektów.

Według Miłósza, życie prawdziwego poety podlega pewnej dialektyce rozwojowej. Wyprowadzić się

²⁵² *Urbi et orbi* (łac.) – „miastu i światu”; określenie uroczystego błogosławieństwa, udzielanego przez papieża miastu Rzym oraz całemu światu. W przenośni: ogłoszenie czegoś wszem i wobec, rozpowszechnienie.

mianowicie dadzą trzy epoki: 1) dzieciństwa i pierwszej młodości, która „nic poza sobą widzieć nie raczy, widzieć nie chce, bo karmi się własnymi zasobami i jej smutek jest tylko obawą o swoje istnienie”, 2) zejścia na padół i 3) powtórnego cofnięcia się w siebie, by postęпки swoje ważyć w samotności. Podział ten (całkiem możliwy do uzasadnienia w ramach psychologii Miłosza) w intencji autora nie ma być jednak wyrazem pewnych procesów życiowych, ale konstrukcją wartościowania metafizycznego. W tej perspektywie etap ostatni jest osiągnięciem pewnej przyrodzonej poezji przystani, gdy oba okresy poprzednie były błędzeniem, przeczeniem i szukaniem. Toteż rodzi się postulat jak najszybszego zlikwidowania faz pierwszych, by jak najszybciej dobić do ziemi obiecanej. Miłosz nie ma jeszcze trzydziestu lat, ale szczyty się „umiejętnością szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których moi rówieśnicy przebywają długo”. Ta umiejętność upoważnia go w oczach własnych do przekonania o „przodowaniu, wynikającym z ufności w dar zdzierania zasłon”.

Koncepcja trzech epok poety charakteru metafizycznego nabiera jeszcze przez wydedukowanie ich z praw filogenetycznych²⁵³. Są one obrazem historiozoficznych okresów ludzkości. Pierwszy z nich – pogodnego dzieciństwa, bogów i rajy należy do przeszłości (część radosna), epoka druga cierpień i krzywd jest udziałem naszej teraźniejszości (część bolesna), trzecia wreszcie staje się przedmiotem utopijnych wizji, tęsknot i prorocत्व przyszłości (część chwalebna). Poeta tym się różni od innych śmiertelników, że umie już dziś stać się obywatelem tej trzeciej epoki. Z umiejętności przyjęcia jej obowiązków wynika najistotniejsza misja poety. Stąd „bez wizjonerstwa i odro-

²⁵³ Prawa filogenetyczne – prawidłowości rządzące procesami filogenezy, czyli ewolucyjnych przemian w obrębie gatunków istot żywych.

biny daru proroctwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami”. Stąd też bierze się w manifestach ton wysiłającego się Konrada²⁵⁴. Ton z góry, ton objawień, insynuacji i potępień. Ton dla polemisty nieznośny, denerwujący, niemożliwy do podtrzymania.

Nie jest ta koncepcja rewelacją. Jest odgrzewaniem przekonań romantyków, zakładających w poecie inny kaliber człowieczeństwa. Człowieczeństwa najwyższej rangi, bo spokrewnionego z bóstwem i obdarzającego go nieśmiertelnością, jedynie dla niego zarezerwowaną. W pierwszym zdaniu swego *Zejścia na ziemię* przypomina Miłosz momenty, „kiedy bóstwo przybiera postać ludzką”. Apokaliptyczny tytuł nie jest jakąś przenośnią, jest określeniem pewnego faktycznego zdarzenia, jakie odbywa się w czasie tej transfiguracji. Sam Miłosz oczywiście także pozuje na takiego mesjasza i w wyrazach pełnych elegijnego patosu opowiada nam o swym wziemiowstąpieniu. „Z niechęcią, z oporem schodziłem na ziemię krzywdy” – zaczyna spowiedź o tragicznych perypetiach. Przeraża nas: „byłem ścierwem, ożywionym na chwilę, mającym zapasć z powrotem w odmęt niebytu”. Na szczęście zdołał się otrząsnąć z koszmarnych przygód i osiągnąć „czystość odosobnienia”. Powrócił do nieba.

Opinia Miłosza o dzikim kraju ludzi jest w stylu hipermmodernistycznym. Zewsząd czyhały „ich oczy nieprzeliczone, zapowiadające mord, gwałcenie, kłamstwo, okrucieństwo”. Okropne zwłaszcza były plaże: „cała pokraczność i cała piękność ciał, potworne narośla, wątlności, wydęcia i błyski łapczywych pożądań, grube igraszki, macania się, dotyki, krążenia dokoła samców i samic, kończące się w hotelikowych pensjonatach chrapliwymi odgłosami miłosnych spazmów”. Wrażliwy młodzieniec z „odrazą przestępował próg ich domostw, w kwaśnym

²⁵⁴ Zob. przyp. 140 i 259.

zapachu kapusty, stęchłej strawy, oparów dymu i potu”. Toteż nie szczędzi Miłosz przykrych słów pod adresem „nikczemności poddańczej tłumu”, „przyziemnej mnogości”, „bydlęcych wieczorów”, „twarzy nie zawierających nic prócz elementarnych zwierzęcych popędów”, „stada wydziedziczonych” itp.

Nie dziwi nas w tej sytuacji skala uczuć, jakimi reagował poeta w czasie swej dantejskiej wędrówki. Zaczęło się od niezdrowej ciekawości. Wywołać ona mogła nieobliczalne skutki, grożące nie tylko utratą niewinności na skutek zakusów „gołych dziewcząt wszystkich ras”, ale nawet także nieśmiertelności. Zdenerwowany i oszołomiony poeta gotów był bowiem nie tylko do uczuć – litości, ale w ogóle skłonny był upodobnić się do tłumu! Wrodzonej boskości zagroził laicki humanitaryzm! Poeta o mało nie zaczął dążyć do – obiektywizmu, do pogardy dla własnej głębi, do skucia się narzuconymi sobie dyscyplinami! Rychnęło się jednak opamiętał. Ponieważ nie miał usposobienia „tyrana, dla którego patrzenie się na trudy i zabawy ludzkości wycinanej i wypalanej surowością terrorów staje się ulubioną rozrywką” – poprzestał na ironii i złej litości, bezpłodnej i kłamliwej. Dziś oczywiście wyzbył się i tej słabości i umie iść „przez legowiska, domy zabawy bez pobłażania”. Co najwyżej na odczepne ma „starą miłość, zużytą przez litość, samotność i gniew”.

Tak oto wskrzesza Miłosz – w nieprawdopodobnej redakcji – metafizyczny konflikt poety i tłumu. Doprowadza go nawet do najradykałniejszej skrajności. Tak banalnych obrazów tłumu nie mieliśmy nawet w czasach najgorszej dekadencji. Takich zoologicznych uogólnień nie robił nawet Przybyszewski²⁵⁵. On gardził gatunkiem mydłków, ale

²⁵⁵ Stanisław Przybyszewski (1868–1927), poeta, prozaik i dramaturg młodopolski, twórca programów literackich, głosił kult artysty, uprawiającego sztukę wolną od zobowiązań społecznych.

określał ten gatunek socjalnie. Identyfikował go z pewną klasą społeczną, z pewną przejściową epoką. U Miłosza nie ma miejsca na kategorie społeczne. Wszyscy bez wyjątku, burżuje i proletariusze, jednakowo jesteśmy „Adamami zaprzęgniętymi w jarzmo”. Istnieje tragizm całego rodzaju ludzkiego. Tragizm aprioryczny, beznadziejny, nie zostawiający miejsca na jakikolwiek heroizm.

Megalomania *Übermenschów* Nietzschego²⁵⁶ jest wzniosłą cnotą społeczną w porównaniu z „czystością” Miłosza. Tam bydło ludzkie nadawało się przynajmniej na nawóz dla twórczych pomysłów nadczłowieka. U Kasprowicza ród ludzki obdarzony jest świadomością swej nędzy, tłum zaś jest chytrym partnerem²⁵⁷. Schyłkowiec

Hasła te nacechowane były pogardą wobec tłumy i masowego odbiorcy. Por. np. „Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka”; „Artysta, który nagina się do wymagań poszczególnego społeczeństwa, pochlebia mu, podaje mu przeżuty i lekki do strawienia obrok – (zapomniałem, że mówię o artyście, zacząłem mówić o pokornym wole roboczym)” (S. Przybyszewski, *Confiteor*, *Życie* 1899, nr 1, cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 2000, s. 220, 222).

²⁵⁶ *Übermensch* – niem., dosłownie „nadczyłowiek”. W filozofii Friedricha Nietzschego (1844–1900) określenie człowieka, który odrzucił ideę Boga jako wielkiego sędziego i transcendentnego źródła moralności i który sam bierze pełnię odpowiedzialności za własny rozwój i działanie.

²⁵⁷ Zapewne nawiązanie do wiersza Jana Kasprowicza (1860–1926) *Byłeś mi dawniej bożyszczem o tłumie* z cyklu *W ciemności schodzi moja dusza* (1912), w którym tytułowy tłum określany jest mianem „Krwawego Molocha”, „płaza człowieczego”, „cielska kosmatego”, „brutalnego zwierza”, „tłustego ścierwa”. Wiersz

Tetmajera miał przynajmniej po ludzku kreowane zmysły²⁵⁸, kastrat Miłosza zdolny jest tylko do szumnych podfruwania. Konrad, Anhelli, Popiel²⁵⁹ gardzili masą, ale umieli się zdobyć na odpowiedzialność za swą pogardę. Gotowi byli ten tłum przerobić, zastąpić, ocalić. Nie bali się, że kwaśny zapach kapusty pozbawi ich nieśmiertelności. Konradowi paszport do Boga wystawia konkretne cierpienie za konkretne miliony²⁶⁰. Parnasiści uciekali na szczyty wież, bo tam widzieli odpowiedni warsztat dla skupionej, pracowitej roboty nad dziełami sztuki²⁶¹. Miłosz chce się tylko odróżnić i wyrażać siebie przez maski. Go-

Kasprowicza tonację pogardy dla tłumu łączy jednak z fascynacją jego siłą, a także z litością dla doświadczanych przezeń cierpień.

²⁵⁸ W poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1865–1940), jednego z najważniejszych poetów okresu Młodej Polski (szczyt jego aktywności twórczej przypadł na lata 90. XIX wieku i początek wieku XX), często pojawia się podmiot-dekadent, głoszący zmierzch wszystkich społecznych wartości, zarazem jednak intensywnie, zmysłowo doświadczający rzeczywistości, zwłaszcza w sferze erotycznej (por. np. wiersz *Lubię, kiedy kobieta*).

²⁵⁹ Fik wymienia tu bohaterów romantycznej wyobraźni, charakteryzujących się poczuciem własnej, duchowej i intelektualnej wyższości wobec zbiorowości – obok Konrada z III części *Mickiewiczowskich Dziadów* pojawiają się postaci stworzone przez Juliusza Słowackiego: tytułowy bohater poematu prozą *Anhelli* i krwawy, lecz spełniający misję dziejową władca *Popiel z Króla-Ducha*.

²⁶⁰ Nawiązanie do słów wypowiedzianych przez Konrada w *Wielkiej Improwizacji*: „Nazywam się Milijon – bo za milijony / Kocham i cierpię katusze”.

²⁶¹ Parnasizm – kierunek estetyczny, aktywny przede wszystkim w literaturze francuskiej w drugiej połowie XIX wieku (główni przedstawiciele: Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Leconte de Lisle), charakteryzował się programową pochwałą autonomii sztuki (niechęcią do jej zaangażowania politycznego, społecznego, edukacyjnego) i kultem piękna, rozumianego na sposób klasyczny (częste nawiązania do kultury antycznej). W literaturze polskiej za ekwiwalent dążności parna-

tów jak Szymon Słupnik stać przez resztę swego życia na jednej nodze na – Palu, by nie uronić nic ze swej świętości przez biologiczny kontakt z tłumem²⁶². Wątpić jednak należy, czy Bóg uczyni cud karmienia pustelnika kromką chleba przyniesioną przez orła²⁶³, czy wytrysną mlekiem panięskie piersi świętej Krystyny²⁶⁴, by umożliwić mistyczny ideał spożywczej autarkii²⁶⁵.

Wszystko to nie przeszkadza Miłoszowi wierzyć i wmawiać w innych, że jest reprezentantem i przodownikiem pokolenia. Jako na inną niekonsekwencję można by też powołać się na Miłoszową tezę o podobieństwie poety i środowiska, uważanym za największe nieszczęście, lub na przekonanie o istnieniu krzywdzącej pułapki „w chęci

sistowskich uznawana bywa twórczość poetki Felicjana Fałęńskiego, Adama Asnyka, Antoniego Langego.

²⁶² Fik ironicznie porównuje ideową autokreację Miłosza przedstawioną w *Wejściu na ziemię* oraz w *Kłamstwie dzisiejszej „poezji”* z wyobrażeniem Szymona Słupnika, starożytnego pustelnika chrześcijańskiego, który kilkadziesiąt lat życia spędził na kamiennym słupie, by w ten sposób oderwać się od spraw ziemskich, umartwiać i zbliżyć do Boga. Równocześnie zapis wielką literą słowa Pal naprowadza na ukrytą aluzję do Polskiej Akademii Literatury, instytucji funkcjonującej w latach 30. XX wieku, zajmującej się m.in. nagradzaniem i promowaniem współczesnych pisarzy polskich. Miłosz był kandydatem do Nagrody Młodych PAL za rok 1937 i 1938 (laureatami zostali jednak wówczas, odpowiednio, Józef Łobodowski i Stanisław Piętak).

²⁶³ Być może przekształcenie podania o św. Pawle z Teb, pustelniku starożytnym, który wedle podania żywił się pokarmem przyniesionym przez kruka.

²⁶⁴ Nawiązanie do postaci trzynastowiecznej flandryjskiej dziewicy i pustelnicy, która, wedle legendy, przez dziewięć miesięcy posilała się jedynie mlekiem, płynącym z jej własnych piersi.

²⁶⁵ Autarkia – w ekonomii oraz filozofii pojęcie oznaczające samowystarczalność, uniezależnienie od okoliczności zewnętrznych, poleganie jedynie na sobie i samodzielne zaspokajanie własnych potrzeb.

złania się z cierpiącym tłumem, przyjęcia na swoje barki radości i zmartwień, jakie go przygniatają”. W ustaleniu stanu faktycznego niech jednak nie te aforyzmy przemawiają, ale zestawienie osobowości Miłosza z obrazem współczesnego mu pokolenia. Jakież jest Miłosz? Nie chcę w tej chwili ustalać sylwety na podstawie twórczości; wystarczy posłuchać autoanalizy z artykułów. Charakteryzując swój etap przed zejściem na ziemię, korzysta z takiego słownika: nędza, śmierć, grzech, litość, żal, odkupienie win, cierpienie, zmory, smutek, rozpacz, zwątpienie, skaza na samoukochaniu, niepokój, złorzeczenie, skarg gorycz, zniechęcenie, łzy, kłamstwa, uraz, chłód, pogarda. Wynotowałem słowa z jednej stronicy artykułu. Nie mniej charakterystyczne jest uzasadnienie – milczenia: „wynika z przerażonego zdumienia”, „z załamania rąk nad opętaniem i zbrodnią, której nic nie powstrzyma”, „z niemocy alchemików”. Mówi dalej o pełni popłochu, o ślepotcie „od tego nieustannego wyężdżania wzroku”, o udziale w samotności, męce i strachu śmierci. Taki jest autoportret Miłosza.

A jakież jest pokolenie współczesne? Próbowano dać zarys jego konturów we wstępnym artykule „Pióra”: „To nie jest młodzież zdobywczą. Dotknął ją wielki wstrząs: zachwianie się w posiadach świata powojennego. Żyje w niepewności jutra, targana lękiem i niepokojem”²⁶⁶. Wynikałoby, że adekwatna jest Miłoszowi. Ale czy to jest dobra charakterystyka młodzieży? Wydaje mi się, że w tym wypadku fakty nie odpowiadają apriorycznym przesądom, wydedukowanym z sytuacji własnej i swoich kilku najbliższych, o specjalnej społecznej – nieprzynależności. Tragizm obecnego pokolenia jest banalnym mitem. Skądże bowiem tragizm? Tragiczne mogło być pokolenie

²⁶⁶ Cytat z artykułu L. Frydego *Dwa pokolenia...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

z roku 1863, ewentualnie z 1905²⁶⁷; ale obecne? Wojna? kiedyż przestanie się nią u nas mydlić oczy! Jakież wartości ona zburzyła? Trzy potęgi zaborcze i wiarę w kapitalizm. Zburzyła bariery przesądów, na których usunięcie w innych okolicznościach młodzież zużywa swe najlepsze siły. Zmieniła rzeczywistość, otwierając przed nią najwspanialsze możliwości, powołując nowe zdrowe siły społeczne. Z jakiegokolwiek punktu światopoglądowego popatrzymy na tę młodzież, z socjalistycznego, chłopskiego, narodowego, państwowego, katolickiego – nikt nie widzi przed tą młodzieżą ślepych ulic i mgły.

I naprawdę żaden odłam tej młodzieży nie odczuwa metafizycznego niepokoju. Nawet najtępsza młodzież szowinistyczna wie, co ma robić²⁶⁸. A popatrzymy na młodzież choćby chłopską. Toż tam rodzi się nowy świat, i to w kształtach jakże wyraźnych i jasnych. Kogóż odbija Miłosz? Tylko uciekinierów z rzeczywistości, zapewne że trudnej i może groźnej, ale i odważnej. Słabość, senność, bezradność, męczeństwo, osamotnienie, grymas, popłoch – ejże! Jeśli to nie jest świadoma i chytra poza,

²⁶⁷ Pokolenie z roku 1863 – Fik odnosi się tu zapewne do młodzieży, która zaangażowała się w przegrane powstanie styczniowe, wybuchłe w roku 1863, wymierzone przeciw imperium rosyjskiemu i stawiające sobie za cel odzyskanie niepodległości. Tragizm pokolenia polegałby tu na uczestnictwie w klęsce politycznej oraz doświadczeniu jej bezwzględnych konsekwencji (śmierć w walce, egzekucjach, zesłania w głąb Rosji). Pokolenie z roku 1905 – odniesienie do młodzieży zaangażowanej w rewolucję, dokonującą się na ziemiach zaboru rosyjskiego w latach 1905–1907 i łączącą w sobie wątki niepodległościowe z wątkami walki o prawa proletariatu. Działacze rewolucyjni doświadczyli wówczas surowych represji, z wyrokami śmierci włącznie (choć stłumiona rewolucja roku 1905 wymusiła na imperium rosyjskim pewną liberalizację systemu politycznego).

²⁶⁸ Nawiązanie do udziału młodzieży w skrajnych ruchach nacjonalistycznych i faszystowskich, takich jak ONR – Falanga.

czy nie jest to prywatna tragedyjka zbankrutowanego społecznie indywidualisty, który „stojąc pośrodku tego małego, złośliwego i nieszczęśliwego plemienia, jakim jest ludzkość”, kokietuje sam siebie karierą anielskiego nadczłowieczeństwa. Jeśli tak, to szybkie przechodzenie etapów rozwoju jest tylko szybkim toczeniem się po równi pochyłej. Już raz obserwowaliśmy taką karierę na przykładzie innego uzurpatora do przodownictwa pokoleniu, na Łobodowskim²⁶⁹. Dzisiejsza ludzkość wcale nie jest taka nieszczęsna, wcale nie „błaga poetów o współczucie” ani nie każe wążemu poecie „unosić ciężaru krzywdy”, tym bardziej „zamykać jej w formy hermetyczne, opowiadające prawdę tylko dla wtajemniczonych”. Dzisiejsza ludzkość nie pragnie wiedzy metafizycznej, nie czyha na nagły błysk objawienia. To wmawiają w nią oszuści. Najlepsza jej awangarda wie, gdzie są wrogowie, fałszywi prorocy i mętne łąby. Ma także wyraźną wizję swej pożądanej przyszłości i gromadzi siły dla wywalczenia zwycięstwa. Jej zmartwienia nie mają nic wspólnego ze zmartwieniami Miłosza.

Sugestie Miłosza nie są słuszne, także choćbyśmy je zaczętnili do pokolenia współczesnych poetów. Miłoz chce wmówić, że współcześni pisarze nie mają ambicji formowania własnych osobowości, jako organicznego warunku i materiału do artystycznej wynalazczości i ekspresji. Że wolą bezpersonalnie zabawiać się składanką metafor

²⁶⁹ Józef Łobodowski (1908–1988) w okresie swego zaangażowania w ruch komunistyczny stał się autorytetem dla młodych, radykalnych społecznie literatów i działaczy z kręgu ideowego oddziaływania Komunistycznej Partii Polski (sympatyków Łobodowskiego określano wówczas żartobliwie mianem „watahy atamana Łobodii”). W drugiej połowie lat 30., po rozczarowaniu komunizmem i przejściu na pozycję krytyków ZSRR, Łobodowski był negatywnie oceniany m.in. na łamach radykalnie lewicowych „Dźwigarów”.

i dźwięków słów, które nie mają żadnego pokrycia w wewnętrznej potrzebie autorów kształtowania siebie i świata.

Naprawdę jednak analiza stanu faktycznego nie potwierdza diagnozy Miłosza. Nie podlegają chyba bowiem temu zarzutowi Skamandryci, którzy nic przecie nie robią, tylko ciągle wyrażają swój żywioł psychiczny; nie podlega Bąk, eksploatujący bez ustanku swoją „głębię”; nie pasuje do tych zarzutów autentyzm, choćby z natury swego podstawowego postulatu szczerości, ani wreszcie awangarda, która właśnie z tęsknoty do wiernego uścisku z teraźniejszością wyprowadza swą nową poetykę. Czyż w utworach awangardy nie brzmi najpełniej głos epoki, pokolenia, klasy społecznej, środowiska, problematyki i poszczególnych osobowości, które w sztuce mierzą się przecie tylko zdolnością wypracowania własnego stylu, wyrazu? Jeśli kogo wskazałbym jako adresata ataku Miłosza, to chyba takiego ferdydurka jak autor *Przyjścia wroga*²⁷⁰. Tam jest naprawdę uwodzicielstwo dźwięków i obrazów. Ale jako wynik czego? Wynik „dogrzebywania się do własnych pokładów, gdzie na dnie fantastycznego jeziora leży dziwne światło”. Bardzo dziwne! Ani nie grzeje, ani nie oświeca! Próchno potworów głębinowych.

Domagając się prawa do wyrażania siebie, Miłosz miałby swoją subiektywną rację, gdyby miał na myśli pewne określone społecznie treści. Gdyby miał wypracowaną koncepcję człowieka, uważanego za najpełniejszy

²⁷⁰ Autorem poematu *Przyjście wroga*, ogłoszonego w roku 1934, był Jerzy Zagórski (1907–1984). Posługując się konwencją groteski i alogicznej wizji, poemat ten wyrażał katastroficzne odczucie współczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Określenie „ferdydurek” jest oczywiście zapożyczeniem ze świeżo wówczas opublikowanej powieści Witolda Gombrowicza pt. *Ferdydurke* (1937, publikacja z datą 1938). Fik jako krytyk literacki ocenił ten utwór negatywnie (zob. recenzja *Miny trudne i miny łatwe* w: I. Fik, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961).

i najwartościowszy ideał, i występował w jego imieniu; obojętne czy byłby nim on sam tylko, czy kółko towarzyszy, czy całe pokolenie. Rozumiałbym ortodoksyjnego katolika czy socjalistę, których boli, że w literaturze nie potwierdza się ich światopogląd, nie panuje ich system wartości, nie dominują ich podejścia, problemy i hierarchie. Ma prawo krzyczeć głośno Czuchnowski czy Zegadłowicz, bo się ich konfiskuje, jednego za nieprawomyślność, drugiego za pornografię²⁷¹; ale nie ma tego prawa Miłosz, któremu nikt nie broni wyrażać siebie²⁷², a którego drażni zbytnia troska innych poetów o budowę oryginalnego – wyrażania się. Opozycja Miłosza przeciw formie, dyskrekcji, powściągliwości, opanowaniu, selekcji, a agitowanie za „bujną gęstwą uczuć”, jest nie tylko rozgrzeszeniem z wszelkiego nieuctwa, niedojrzałości

²⁷¹ Marian Czuchnowski (1909–1991) – poeta, prozaik, debiutował w latach 30. XX wieku, w okresie II wojny światowej więzień radzieckich łagrów, następnie żołnierz 2 Korpusu Polskiego, po wojnie żył i tworzył na emigracji. Emil Zegadłowicz (1888–1941) – poeta, prozaik, debiutował przed I wojną światową, aktywność twórczą kontynuował w okresie dwudziestolecia. Poemat Czuchnowskiego pt. *Trudny życiorys* (1934), poświęcony współczesnym konfliktom między biednymi mieszkańcami wsi a warstwą zamożną i wspierającą ją władzą państwową, ukazał się drukiem z białymi plamami, oznaczającymi miejsca wycięte przez cenzurę – były to wersy najostrzej przedstawiające wiejski strajk i jego policyjną pacyfikację. Z kolei pod zarzutem nieobyczajności oraz obrazy stanu kapłańskiego czasowo wstrzymana została dystrybucja nakładu powieści Zegadłowicza pt. *Zmory* (1935), opisującej dojrzewanie i gimnazjalną edukację młodzieży męskiej w galicyjskim miasteczku przed I wojną światową.

²⁷² Stwierdzenie Fika nie jest w pełni zgodne z rzeczywistością, Miłosz ponosił konsekwencje swych ideowych predykcji – w roku 1937 znalazł się w grupie osób uznanych za „lewicowe” i „komunizujące”, które na żądanie wojewody wileńskiego Ludwika Bociańskiego straciły pracę w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia.

i mętności, nie tylko wyrazem zupełnej bezsily ideowej i marazmu artystycznego, ale świadomym szkodnictwem, tym większym w poezji polskiej, że choruje ona właśnie na fobię przed dyscypliną, odpowiedzialnością, racją i logiką budowy. Miłosz wdziewa togę Cicerona, ale gdzież jest ten podpalający miasto Katyliną²⁷³?

Kompromituje się poza tym Miłosz bardzo powierzchowną znajomością poezji. Za jednym zamachem spycha całą w formułkę formalizmu. Ale czymże jest formalizm? Nie jest żadną teorią twórczości, ale metodą opisu gotowego dzieła. Jest stanowiskiem specjalistów profesorów, którzy chcą wyjść z grząskiego błotka dotychczasowych badań literackich i którym ani w głowie kierować konkretnym życiem artystycznym. Można się sprzeczać na temat sensu ich pracy, są to jednak sprawy z inspiracjami poetyckimi nie mające nic wspólnego. Metoda opisu świata roślinnego według pedantycznego Linneusza²⁷⁴ nie wyplenila żadnego gatunku. Miłosz miesza sprawę twórczości i sprawę badania wytworów twórczości. Poezja Miłosza, jeśli zostanie, to dzięki wyklinanym pięknościom formalnym. Ale i one nie pomogą, gdy autor ugrzęźnie w „próchniejących glebach indywidualnego losu”.

Istnieje jeszcze jedna mistyfikacja. Miłosz, mówiąc o swym świętym odosobnieniu, stwierdza, że „nie jest ono możliwe poza chrześcijaństwem”. Mówiąc o ogromnej

²⁷³ Nawiązanie do historii antycznego Rzymu: rzymski mówca i polityk Marek Tulliusz Cynceron (106–43 p.n.e.), pełniąc funkcję konsula, walczył z Katyliną, liderem opozycji politycznej i przywódcą tajnego sprzysiężenia, dążącego do przejęcia władzy. Wygłosił wówczas cztery mowy przeciwko Katylinie, oskarżające adwersarza o rujnowanie państwa, które przeszły do klasyki sztuki retorycznej.

²⁷⁴ Karol Linneusz (1707–1778) – szwedzki przyrodnik, botanik, autor łacińskich traktatów poświęconych systematyzacji zwierząt, roślin oraz minerałów.

godności swego niepokoju, nazywa go darem, łaską świętych i proroków. Każe nam z radością powitać rozwój spirytualizmu. Wypowiada aluzje do boskich znamion, do paktów zawartych z Bogiem. Niedwuznacznie stara się o wiązanie swego stanowiska z pozycjami zajęтыми przez Maritaina. Woła o sprawiedliwą mądrość, polegającą na „umiejętności przebaczenia sobie samemu”! Wszystko to świadczy, jak w ogóle zresztą ton i intencja wywodów, o chęci Miłosza uplasowania się ze swą twórczością w ramach obozu neokatolickiego²⁷⁵. Niestety, w obecnym stanie rzeczy „religijności” Miłosza nie można nazwać inaczej jak snobizmem. Jest rzeczą dość paradoksalną, że ambicje te ujawnia grupa pisarzy najmniej do takich odrodzeń predestynowana. Akcja Maritaina, na którego jako patrona powołuje się „nowa poezja”, jest wyrazem klarownego, erudycyjnego, mocnego intelektualizmu zachodnioeuropejskiego, gdy typ Miłoszów, Zagórskich, Łobodowskich manifestuje irracjonalny, „kresowy” patos bogoszukaczy, stoczony psychologizmem i apokaliptycznością. Toteż bardzo dziwię się Frydemu, który w charakterystyce „siódemki” z „Pióra”, mówiąc o braku żarliwości

²⁷⁵ W połowie lat 30. w polskim życiu literackim i kulturalnym zjawiskiem zauważalnym stała się konsolidacja i ożywiona działalność środowiska intelektualistów katolickich (m.in. krąg podwarszawskich Lasek, grupa ks. Kornilowicza, redakcja i krąg współpracowników pisma „Verbum”). Do środowiska tego zaliczyć można takie postaci, jak literaturoznawca Konrad Górski (1895–1990), poeci Jerzy Liebert (1904–1931) i Wojciech Bąk (1907–1961), pisarka Zofia Kossak-Szczucka (1889–1968) czy krytyczka s. Teresa Landy (1894–1972). W środowisku tym formułowano postulaty tworzenia nowoczesnej kultury, opartej na katolickiej nauce i filozofii z uwzględnieniem jej najnowszych prądów (m.in. neotomizmu). Z kręgiem intelektualnego katolicyzmu wiązało się w drugiej połowie lat 30. wielu młodych pisarzy, m.in. Jerzy Andrzejewski (1909–1983), autor powieści *Ład serca* (1938).

uczuciu, o braku retorycznej deklamacji, o nieobecności symbolizmu, o blasku formy, o wolności od rozterki, o rygorze intelektualnym, chce, abyśmy uwierzyli, że to jest mowa o Miłoszu albo Piętaku! Albo sprzeciwianie się Kasprowiczowi! Czymże jest Miłosz jak nie wysiłkiem na Kasprowicza z najgorszej jego, pohymnowej epoki! – A poza tym: „Po co piszesz, bando niedouków? Czy myślisz, że komuś potrzebne są twoje troski o nowy chwyt i nowe metafory?” Czy może być większe bluźnierstwo – w tonie i treści – z punktu widzenia Maritaina?

„Profetyzm anielski” Miłosza jest zjawiskiem szkodliwym, jako przykład panoszenia się mody na niedojrzałość i nonszalanctwo, jako symptom obumierania w sztuce wysiłku i ambicji twórczych, jako pasożytnictwo na demagogicznych hasłach głębi, wyczekiwania na cudy i natchnienia, odrywania się od ziemi.

Stanisław Czernik²⁷⁶

Sprawa Miłosza

Czesław Miłosz ogłosił w czasopiśmie „Orka na Ugorze” artykuł pt. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*²⁷⁷. Artykuł ten wywołał rozległą dyskusję, chociaż na to nie zasługuje. Miłosz poszedł w ślady Gałczyńskiego, który swego czasu wystąpił w „Prosto z Mostu”²⁷⁸ z podobną filipiką²⁷⁹. Ale niesprawiedliwe wystąpienie Gałczyńskiego usprawiedli-

²⁷⁶ Biogram autora – zob. przyp. 81, s. 143.

²⁷⁷ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*..., s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129).

²⁷⁸ Zapewne aluzja do głośnego wystąpienia K.I. Gałczyńskiego pt. *List do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* („Prosto z Mostu” 1936, nr 21), które, między innymi, zawierało płomienną, retoryczną krytykę znaczącej części współczesnej literatury polskiej za jej bezideowość, np.: „Przypominam sobie ją, tę waszą poezję, nie bez czkawki. Na dnie waszej poezji (o ile godzi się mówić o dnie kałuży) nigdy nie było człowieka. Trwoga? tak, gniew? tak! nienawiść? o, tej najwięcej [...] ale nigdy człowiek, pełny, słoneczny, oceaniczny człowiek-chrześcijanin”. Porównanie budowane przez Czernika jest krzywdzące dla szkicu Miłosza: *List do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* był wystąpieniem o agresywnej, antysemickiej i szowinistycznej retoryce.

²⁷⁹ Filipika – gwałtowna, żarliwa mowa oskarżycielska, zwykle wymierzona personalnie w przeciwnika; termin wywodzi się od antycznych mów politycznych, wygłaszanych w IV p.n.e. przez greckiego oratora i polityka Demostenesa przeciwko władcy Macedonii, Filipowi II.

wiała forma. Pamflet musi być dziełem artysty, w przeciwnym wypadku jego jakość kulturalna spada poniżej zera. A to niestety zaszło u Miłosza. Zaszło zaś nie bez powodu, jak to znakomicie wyłożył Ignacy Fik w „Pionie”²⁸⁰. Nie wiem, czy Fik w swej analizie nie posunął się za daleko. Może przypadek Miłosza był tylko przypadkiem, wyrazem chwilowego uniesienia, które podstawową myśl krytyki ubrało w niewykwintną i trochę kompromitującą wypowiedź. Gdyby było inaczej, byłoby bardzo źle.

S.C. [Stanisław Czernik]

²⁸⁰ I. Fik, *Grzech anielstwa*, „Pion” 1938, nr 36, s. 2–3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 245–260).

Michał Chmielowiec²⁸¹

Przegląd prasy. Dyskusje o dzisiejszej poezji

Czesław Miłosz opublikował w „Orce na Ugorze” (nr 5) namiętny pamflet pt. *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*²⁸². Artykułów wywołał trochę sprzeciwów i trochę aprobat. Rozwinęła się dyskusja, którą warto pokrótce przedstawić z zastrzeżeniem, że przedstawienie to ma przede wszystkim jako tako poinformować czytelnika i namówić go do skrupulatnego przeczytania, przemyślenia i zanotowania wypowiedzi dyskutantów – Miłosza, Herling-Grudzińskiego, Króla, Putramenta i Maślińskiego.

Dyskutanci – jak to zwykle bywa – nie dogadali się, co słusznie stwierdza autor bilansu z dyskusji – Grudziński, ale każdy powiedział czy raczej: podał do wierzenia, kilka ciekawie sformułowanych sądów o nowej poezji.

Gdy mówi się – jak w tej dyskusji – „pryncypialnie”, nie chcę być tylko kibicem i choć z jednej strony wmieszanie się w taką dyskusję wymaga za obszernego jak na „przegląd prasy” ujawnienia założeń „literaturo poglądu” krytyka, z drugiej strony nie mogę nie zaznaczyć... wykrzyknikami chociażby i pytajnikami swojej zgody lub niezgody z autorem referowanych i cytowanych poglądów.

²⁸¹ Biogram autora – zob. przyp. 98, s. 153.

²⁸² C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*..., s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129).

Miłosz atakuje „poezję czystą” jako „wiersze” pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwalić i potępiać, a tylko aby stwarzać „zespół wyobrażeń i dźwięków” (!). „Nie odrywa się bezkarnie sztuki od jej właściwego podłoża: od sfery pojęć z zakresu metafizyki i etyki” (!)

Niedobrze jest, gdy takie ze wszech miar słuszne truizmy trzeba aż wykrzykiwać!

W obronie „czystej poezji” wystąpili Grudziński i Król („Orka” nr 6 i 7)²⁸³, obaj jednak rzuciwszy kilka trafnych spostrzeżeń uchylili się przed najmocniejszymi pociskami Miłosza. Grudziński pisał o – dość problematycznych zresztą i nie tylko jej przynależnych – urokach poezji czystej. Król ukazał niebezpieczeństwa (urojone?) „wyrażania siebie” w poezji.

Stanowisko Miłosza poparł częściowo Maśliński („Kurier Wileński” z 17 VII) i więcej niż częściowo – Putrament („Orka” nr 8)²⁸⁴. Z artykułu tego ostatniego kilka zdań warto przedrukować. Nie tylko zagadnienie „poezji czystej” było przedmiotem dyskusji, spierano się także o „Formalizm” i jego „zgubny” wpływ jako o jedną z przyczyn rozpanoszenia się, względnie zapanowania, „poezji czystej”. Miłosz zaatakował ten „modny” kierunek naukowy, ale słuszne na ogół uwagi o szkodliwych sugestiach formalizmu zaplątał w niezręczną obronę personalizmu (biografizmu, genetyzmu). Dopiero Putrament wyjaśnił to, o co głównie Miłoszowi chodziło: „formalizm może być metodą historyczną (?) poznawania literatury,

²⁸³ G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–210). J.A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–221).

²⁸⁴ J. Maśliński, *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 233–238); J. Putrament, *O „finis operantis”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 8, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223–232).

może być metodą poznawania mechanizmu dzieła, ale w żadnym (?) wypadku nie powinien stać się drogowskazem pracy poety” – „podczas gdy naturalnym i słusznym jest, aby formalizm badający istotę mechanizmu dzieła odgraniczył je od twórcy [...], to podobne przeniesienie na gruncie ideologii literackiej jest czynem niczym nie usprawiedliwionym i chybionym” (!)

Józef Maśliński²⁸⁵

Dorzynki literackie

1. Kruczata Czesława Miłosza

Omawiając polemiki literackie okresu letniego, pierwsze miejsce stanowczo przyznać należy rozpętanej artykułami Czesława Miłosza w „Piórze”²⁸⁶, a zwłaszcza w „Orce”, gdzie ogłosił swój manifest („bando niedouków, po co piszesz te wiersze”) do kolegów po piórze, manifest określany przez niektórych również jako akt samobiczowania, co zresztą występuje dość wyraźnie w drugim z wymienionych artykułów²⁸⁷.

Chodzi o to, że Miłoszowi zbrzydła już bezcelowość pisania wierszy dla wierszy, którą uprawia dziś – w okresie wyraźnej depresji artystycznej – znaczna część epigonów zarówno Skamandra, jak i Awangardy. W młodym poecie, który, jak sam pisze, posiada „umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których rówieśnicy przebywają długo”, fermentowały już od dawna potrzeby metafizyczne, dojrzewała konieczność odnalezienia sensu nadrzędnego dla wszelkiej działalności, a więc i dla sztuki. Dziś skłonny jest on – tak się zdaje – traktować przyrost

²⁸⁵ Biogram autora – zob. przyp. 217, s. 225.

²⁸⁶ C. Miłosz, *Zejście na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 16–24 (prze-druk: *idem, Przygody młodego umysłu...*).

²⁸⁷ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”...*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–129).

wartości artystycznych niemal jako funkcję udoskonalenia wewnętrznego artysty.

Atak przeciwko odwalającym bezmyślnie wierszowane mlewo²⁸⁸ był bardzo ostry, jak widać choćby z przytoczonej „inwokacji”. Szukając źródeł zła, to znaczy bezmyślności wierszopisów i bezzębności (w dziedzinie problematyki i światopoglądu) krytyków, znalazł jego źródła w formalizmie. Formalizm – tak to mniej więcej wypadło – zatruwa krytykę, ubezwładnia ją, a piszącym wiersze przesłania cele wyższe nad rzemiosło poetyckie, nad „blask formy”. W zapędzie antyformalistycznym nasz ikonoklasta²⁸⁹ potępił w czambuł wszystkie metafory, elipsy i inne praktyki magiczne awangardzistów, omijając jakoś czarowne sztuczki „kataryniarzy”²⁹⁰: zwrotkę, liczone sylaby, rym etc. Bądźmy jednak sprawiedliwi – w twórczości własnej ostatnich czasów, zapatrzony w biblijno-antyczną manierę francuskich wyrażaczy duszy, pogardził już Miłosz tak jednym, jak i drugim arsenałem,

²⁸⁸ Mlewo – zboże przeznaczone do przemiału lub będące w trakcie mielenia, także produkt mielenia.

²⁸⁹ Ikonoklasta – zwolennik ikonoklazmu, czyli ruchu religijno-politycznego, zwalczającego kult wizerunków świętych, zwłaszcza malarskich przedstawień Chrystusa. Ikonoklazm rozwijał się w VIII i IX wieku w cesarstwie bizantyjskim, tworząc własną podbudowę doktrynalną, będącą interpretacją starotestamentowego zakazu sporządzania wizerunków boskich. W późniejszych stuleciach tendencje ikonoklastyczne powracały w innych kulturach, np. w Europie Północnej w dobie reformacji. Maśliński używa pojęcia „ikonoklasta” przenośnie i żartobliwie, określając w ten sposób żarliwość negacji, z jaką Miłosz odniósł się do najnowszej poezji.

²⁹⁰ Kataryniarze – ironiczne określenie poetów posługujących się tradycyjną wersyfikacją, opartą na numerycznej ekwiwalencji wersów i regularności budowy. Terminem tym posłużył się Julian Przyboś, por. *idem*, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.

stając się coraz wyraźniej jako artysta – a m o r f i c z n y²⁹¹. Ta właśnie groźna (zwłaszcza u nas, gdzie „poeci” jak stado baranów: wszyscy zaraz albo w te, albo wewte...) praktyka kazała mi – uznając zasadniczo aktualną pożyteczność wystąpienia Miłosza – przedrukować go w „Kolumnie Literackiej”²⁹², ale z dopiskiem przypominającym, że pogardzone „zdobycze formalne” są integralną częścią dzisiejszego języka, są nieuniknionym, jak biologia, bagażem epoki, który dźwignąć musi każdy, kto chce zobiektywizować swą sztukę w życiu, czyli służyć nią sobie i bliźnim.

Niestety do tej wymiany zdań wtrącili się zdeorientowani i narobili bigosu. W krajach o wyższej kulturze ogólnej wypowiedzi takie jak Miłosza, stanowiąca niewątpliwie cenny, bo szczerzy dokument niebylejakiej psychiki, a więc i materiał do przemyśleń – są traktowane jako indywidualny wysiłek, list do siebie i przyjaciół we własnym, a nie ogólnie obowiązującym języku. Nikomu życia nie zatruwają, nikt nie robi z nich „barykady”, co do której trzeba się „opowiedzieć” – niby że „po której stronie?!” U nas, niestety, inaczej, inaczej... Najsensowniejszy atak J.A. Króla przeciw „wyrażaniu siebie” bronił „poezji czystej”, zaatakowanej przez M. jako wyznawcę profetyzmu²⁹³. Inni gorzej. obrońcy „formalizmu” nie rozumieli np., że zarówno M., jak i ja nie uznajemy a u t o n o m i c z n o ś c i s z t u k i, broniono tej autonomiczności, broniąc „zdoby-

²⁹¹ Ocena Maślińskiego odnosi się zapewne do pojawiających się w tomie Miłosza *Trzy zimy* (1936) przekładów czy parafraz wierszy francuskich symbolistów (Oskara Miłosza, Patryka de La Tour du Pin) oraz takich wierszy własnych z tegoż tomu, jak *Ptaki* czy *Bramy arsenału*, charakteryzujących się asocjacyjnymi, tajemniczymi obrazami poetyckimi, trudno wymienialnymi na klarowny sens.

²⁹² Zob. „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5.

²⁹³ J.A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–221).

czy” niczym zabawek, cennych same przez się; przeciwnicy znów wykazywali brak zrozumienia właśnie dla roli metafory itd. jako organicznych form języka, a więc i życia psychicznego, czyli że pojmują je tylko jako ornamenty i martwe ozdóbki – po epigońsku. Krótko mówiąc, każda ze „stron” miała swych podskakiewiczów i mąciwodów²⁹⁴, a stron właściwie... nie było. Miłosz, kto drugi? Cała „walka” była machaniną we mgle.

Bo trzeba myśleć jasno, a najlepiej socjologicznie. – Cóż to jest formalizm, jeśli nie metoda badań, przychodząca z natury rzeczy jako ostatnia, by uporządkować i poszufladkować epokę już zamkniętą. Przecież dla przytomnego jest oczywiste, że formalizm „wymyślono”, by badać twórców dawnych, u których od metafizyki aż się przelewa, a nie żeby służył za Madejowe łoże dla awangardy²⁹⁵! Kto go próbował stosować do nowatorów, wie najlepiej, że to jest bezsensowne, niewspółmierne, że cała nomenklatura formalizmu profesorskiego nic by nie określiła i nie nazwała w wierszu Przybosia. Przecież awangarda tworzy nomenklaturę własną i – znowu trzeba o tym coś wiedzieć, żeby mówić – daleko tej (będącej jeszcze w powijakach) do statyki tamtej, porządkującej „wytwory”; wręcz przeciwnie, jak każda metoda używana do zjawisk *in statu nascendi*²⁹⁶ określa ona funkcje, jest z ducha dynamiczna, genetyczna, ocierająca się o „este-

²⁹⁴ Podskakiewicz – człowiek podlizujący się, schlebiający, starający się przypodobać; mąciwoda – człowiek siejący zamęt, wprowadzający zamieszanie, utrudniający rzetelne zrozumienie sprawy.

²⁹⁵ Madejowe łoże – motyw baśniowy, pojawiający się w opowieści o zbroju Madeju, na którego w piekle oczekuje narzędzie tortur, tj. łoże, na którym potępieniec będzie palony i krajany. W przenośni, żartobliwie: sytuacja niewygodna, przykra, uciążliwa.

²⁹⁶ *In statu nascendi* (łac.) – w stanie powstawania, rodzenia, kształtowania.

tykę wyrażania”, psychologizm itp. rzeczy. Oczywiście podskakiewiczze obu „obozów” o tym nie mają zielonego pojęcia.

Do takiego formalizmu można teraz przyczepić nadbudówkę filozofii materialistycznej, zmieniając metodę badań w system wartości, rzutujący potem, rzecz jasna, również i na twórców. Powiedzmy, że istotnie takie tendencje można wyczuwać wśród formalistów prawdziwych (tzn. paseistycznych); ale to sprawa ich rachunku z duchami wieszczów, którzy mają pełne prawo, strasząc doktrynerów po nocach, manifestować swą egzystencję. Co tu jednak ma biedna awangarda? Jest to jakby skoczka o tyczce obarczać pretensjami do metra tańców salonowych²⁹⁷.

Trzeba dobrze pamiętać że między uznawaniem a nieuznawaniem autonomizacji sztuki (tak samo – „poezji czystej”), oraz materializmem a spirytualizmem, także między nowatorstwem a passeizmem, teoretycznie mogą zachodzić dowolne związki i powstawać najrozmaitsze kombinacje. Nieuwzględnienie którejś z kombinacji realnie istniejących albo tendencji socjologicznej może spowodować fiasko całej krucjaty. Zwracając się do „bandy niedouków”, mógł Miłosz tylko od niej otrzymać odpowiedź. Cały żar wewnętrzny i wielka gra, którą chciał zagrać, mogły zostać bez kontrpartnera. Ale ten miał dobrą wolę i odezwał się, choć zniekształcono w wyzwaniu jego cechy rozpoznawcze.

2. Optymizm Fika

W przeciwieństwie do irracjonalnego, biologicznego pesymizmu Czesława Ikonoklasty, inteligentny i pracowity

²⁹⁷ Metr – tu w archaicznym znaczeniu: nauczyciel, instruktor.

młody teoretyk krakowski Ignacy Fik jest racjonalistą i optymistą. O tym optymizmie za chwilę. Na razie zestawiamy przeciwników. Żaden z nich nie jest wyznawcą autonomizacji sztuki, obaj wywodzą ją z pełnego człowieka i oceniają wedle spełnianej służby. Obaj mają awersję do formalizmu paseistycznego, tak samo do „poezji czystej” (por. art. Fika o metaforze: „Pion” nr 33!²⁹⁸). Dzieli ich więc tylko to, cośmy powiedzieli na początku – właściwie: temperament (stąd różnica metody i światopoglądów). Niemal że – geografia. Może to łagodniejszy klimat oraz sąsiedztwo wielkich bloków przemysłowych i szlaków handlowych sprawia, że tam właśnie, w Polsce południowo-zachodniej²⁹⁹ nie zamarł dotąd racjonalistyczny mit człowieka „awangardowego”, mający jeszcze pełne prawa obywatelstwa na liberalnym Zachodzie, swoiście i groźnie modyfikowany w reżimach faszystowskich, a u nas dawno już zduszony przez kryzys. W obronie tego mitu, podtrzymywanego filozofią, karmionego dzielnicami robotniczymi dawnego (już!) Wiednia³⁰⁰ i budowlami Le Corbusiera³⁰¹, w obronie racjonalistycznej wirtuozerii życia w „prostych ramach”, walczy Fik z wi-

²⁹⁸ I. Fik, *O metaforze*, w: *idem, Wybór pism krytycznych...*

²⁹⁹ Fik związany był z Oświęcimiem, gdzie pracował jako nauczyciel gimnazjalny. W zestawieniu z Wileńszczyzną, z której wywodził się Miłosz, lokalizację tego miasta określić można jako „południowo-zachodnią” i bliską centrum uprzemysłowienia II RP.

³⁰⁰ Nawiązanie do okresu, w którym władzę miejską w Wiedniu sprawowała partia socjaldemokratyczna, m.in. kładąca nacisk na tanie budownictwo komunalne, adresowane przede wszystkim do ludności robotniczej. Okres ten (zwany okresem „Czerwonego Wiednia”) trwał od upadku monarchii habsburskiej w roku 1918 do roku 1934.

³⁰¹ Le Corbusier (1887–1956) – francuski architekt szwajcarskiego pochodzenia, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli modernistycznej architektury; tu przywoływany jako autor śmiałych

leńskimi „demonologami” i ich Łobodowskim. I tak by mogło zostać. Miłosz oskarżałby Fika o zanik wrażliwości na metafizykę, Fik nazywałby Miłosza, Zagórskiego i Łobodowskiego ukostiumowanymi mistykantami, a szary czytelnik mógłby sobie wybierać wśród nich wedle gustu i wewnętrznej potrzeby, jako że świat jest dość obszerny, by pomieścić jednocześnie proroków i nauczycieli gimnastyki, karmiąc ich i przyznając każdemu część racji.

Niestety, żyjemy w okresie przemian, gdzie pozycja awangardzisty jest znacznie trudniejsza do utrzymania. Zwłaszcza gdy żywi ambicje racjonalistyczno-pozytywne. Histeryczny rzut myślowy obrażonego na rzeczywistość samotnika ma większe szanse trafności (choćby przewrotnej) niż cierpliwa indukcja kogoś ciągle zaskakiwanego przez fakty, a szluszującego do szeregu. Broniąc się przed „wizjonerami”, zasłania się Fik tarczą rzeczywistości, która przestała być prawdziwa wcześniej, nim ją zrealizowano w pełni. Nieaktualny mit... Bo co nas ma dziś napawać optymizmem? Mlewo epigonów awangardy czy przebieg i kierunek zmian społecznych, wizja nowego wspaniałego świata³⁰² i „cywilizacji szoferów”? Lubię, gdy Fik z pedagogiczną linią w ręce zagląda w łapy „szamanów”, cenię rzetelność artystyczną Piwowara, ale przecież... właśnie *Przyjście wroga* było najprzenikliwszym aktem poznania poetyckiego lat powojennych. Tego nie wolno nie rozumieć.

projektów architektonicznych i urbanistycznych dla różnych miast (m.in. Paryża, Genewy, Moskwy czy Rio de Janeiro).

³⁰² Nawiązanie do tytułu dystopijnej powieści angielskiego prozaika Aldousa Huxleya (1894–1963) *Brave New World* z roku 1932, opublikowanej w roku 1933 w polskim przekładzie Stanisławy Kuszelewskiej jako *Nowy wspaniały świat*.

3. Inni optymiści

Z sympatycznej grupy „Naszego Wyrazu”³⁰³ wyróżnił się jeszcze jako dobrze zapowiadający się krytyk Michał Chmielowiec. Również optymistą, ale jak się okazuje mniej solidnego chowu. Postanowił na olimp krytycki przyjść z posagiem – *crachons le mot*³⁰⁴ – autentyzmu... Jaka osobowość pisarska coraz bardziej przypomina Łaszowskiego³⁰⁵: podobna błyskotliwość, podobny brak hierarchii i selekcji, podobne godzenie ognia z wodą i pięści z nosem przy pomocy tzw. „magii słowa”. Michał Chmielowiec fascynuje się „możliwościami”, Michał Chmielowiec ma słodkie słówka dla zapoznanych i gorliwie się przypominających, jest skłonny do rewizji, syntezy i do odszukiwania „ziarna prawdy”. A lepiejby zaniechał tych sztuczek jarmarcznego fakira³⁰⁶: – bo będzie miał tak pikantne wpadki, jak ta z tym p. Pyrkiem, który go pochwalił (w „Czasie”) za ideologię w guście Asnyka³⁰⁷

³⁰³ „Nasz Wyraz” – miesięcznik literacki, wydawany w Krakowie, ukazujący się w latach 1937–1939 i unikający wyraźnego zaangażowania polityczno-ideologicznego (choć twórcy i współpracownicy periodyku skłaniali się ku szeroko rozumianej lewicy). Czasopismo wykazywało orientację proawangardową: podejmowało idee i koncepty Awangardy Krakowskiej, współpracowało z jej członkami, interesowało się nowoczesnymi tendencjami w literaturze i sztuce europejskiej (ukazały się tu m.in. fragmenty *Manifestu nadrealistycznego* André Bretona).

³⁰⁴ *crachons le mot* (fr.) – wypluć to słowo.

³⁰⁵ Alfred Łaszowski (1914–1997) – krytyk literacki, w początkach lat 30. XX wieku związany ze środowiskiem warszawskiej, młodej grupy literackiej pod nazwą Klub Artystyczny „S”. Stopniowo ewoluował od poglądów liberalno-lewicowych do skrajnie prawicowych, w roku 1938 był już czołowym krytykiem literackim obozu nacjonalistycznego, sympatyzującego z faszystującym ruchem ONR-Falanga.

³⁰⁶ Fakir – określenie wywodzące się z kultury arabskiej i muzułmańskiej, oznaczające ascetę, pokutnika.

³⁰⁷ Adam Asnyk (1838–1897) – poeta i dramatopisarz, w swojej twórczości wyrażał m.in. światopogląd epoki pozytywizmu.

i Konopnickiej³⁰⁸, – bo młody i żywy człowiek nie może się bezkarnie babrać w pseudoideologii wyrosłej z kazuistyki *impasu*³⁰⁹, – bo w ogóle samym politykowaniem nic się nie osiągnie: trzeba mieć rzetelnie przepracowaną i skonfrontowaną wizję tego, o co się chce walczyć. Inaczej słowa zostaną słowami i prędzej czy później pójdą w pacht najbliższego licytanta. Przykładów dość.

Może to brzmi ostro, ale niechże będzie wyrazem obawy o wartości. Ileśmy to już stracili na obłudnie montowanych „obozach”! W „Naszym Wyrazie” zaś zapanowała sielanka personalna. Tzw. autentyci ornamentują się awangardowo, a nowatorzy – *avant la lettre*³¹⁰ – chwają ich owszem nienajgorsze wiersze. Jeśli Przyboś nie zrobi z tym porządku, spodziewajmy się bękarta.

4. Mit, ententa³¹¹ i szantaż

To widać, że bez mitu długo już nie podychamy. Rzecz w tym, żeby się go dopracować, a nie – d o i g r a ć. Przede

³⁰⁸ Maria Konopnicka (1842–1910) – poetka, nowelistka, tu przywoływana jako autorka utworów o tematyce społecznej, krytykujących nierówności i niesprawiedliwości.

³⁰⁹ Kazuistyka – w terminologii prawniczej metoda formułowania przepisów prawnych, oparta na przewidywaniu wypadków szczegółowych zamiast ustalania zasad ogólnych (od łac. *casus* – przypadek prawny, szczegółowa sprawa). Tu w znaczeniu potocznym: rozumowanie nadmiernie detaliczne, zawikłane, nieprowadzące do praktycznych rozwiązań, skutkujące impasem, czyli brakiem możliwości dalszych, konstruktywnych działań.

³¹⁰ *Avant la lettre* (fr.) – przed powstaniem terminu.

³¹¹ Ententa (franc.) – w okresie I wojny światowej określenie sojuszu wojskowego państw walczących z Niemcami i Austro-Węgrami (przed wszystkim Francji, Anglii i Rosji). Tu przenośnie jako określenie postulowanego przez Maślińskiego porozumienia i współpracy między pisarzami i krytykami pomimo dzielących ich różnic programowych.

wszystkim na „racjonalistycznej” awangardzie ciążyła praca urealnienia świadomości – chyba że zgodzimy się na jakieś podsunięte ersatze³¹², pietrkiewiczyznę³¹³ czy coś podobnego. Racjonaści czy wizjonerzy, najwyższa pora znaleźć wspólny język i otrząsnąć się z oblażących wszystko podskakiewiczów. Jakże łatwo np. Miłosz mógł być zrozumiany, gdyby swą filipikę wygarnął, dostrzegając adresatów i używając mniej demoralizującego języka niż *slang*³¹⁴ paryskich „ludzi za mgłą” (Claudel³¹⁵, Gide³¹⁶, O. Miłosz³¹⁷ etc.).

³¹² Ersatz – namiastka, surogat, coś zastępczego wobec oryginału, zwykle o niższej jakości.

³¹³ Ironiczne odniesienie do Jerzego Pietrkiewicza (1916–2007), prozaika, poety, tłumacza i krytyka literackiego. W czasie, w którym toczyła się polemika wokół *Dwóch pokoleń* i *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*, Pietrkiewicz związany był z pravicowo-nacjonalistycznym środowiskiem „Prosto z Mostu”. W latach II wojny światowej przebywał w Wielkiej Brytanii i tam pozostał na emigracji po roku 1945, publikując m.in. powieści w języku angielskim.

³¹⁴ Slang (ang.) – sposób wyrażania się specyficzny dla jakiegoś środowiska, żargon.

³¹⁵ Paul Claudel (1868–1955) – francuski poeta i dramaturg, m.in. autor sztuki poetyckiej *Zwiastowanie*; w okresie dwudziestolecia międzywojennego tłumaczenia jego utworów pojawiły się m.in. w studium Stefana Napierskiego *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej* (1933).

³¹⁶ André Gide (1869–1951) – francuski prozaik, eseista, dramaturg, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1947 roku. Autor m.in. eksperymentalnej powieści *Falszerze* (1925, wyd. pol. 1928) oraz odebranej jako skandalizująca powieści *Lochy Watykanu* (1914, wyd. pol. 1937).

³¹⁷ Oskar Miłosz (1877–1939) – poeta francuski pochodzenia litewskiego, m.in. autor misterium *Miguel Mañara*, które w polskim przekładzie Bronisławy Ostrowskiej ukazało się w roku 1919 i które fascynowało ludzi polskiego teatru w okresie dwudziestolecia międzywojennego, na czele z Juliuszem Osterwą.

Bo już się zaczyna. Czytaliście Nowaczyńskiego wierszyk i artykuł o „Małej Niemowie”, czyli o nas właśnie³¹⁸? Nazwiska są wprawdzie niekompletne, ale do *quorum*³¹⁹ wystarczy. Chodzi o to, czemu *cavaleria rusticana*³²⁰, awangardiści, autentycyści i stypendyści zachowali w ciągu ostatnich kilku gorących miesięcy tak doskonałe złote milczenie. Artykuł jest jeszcze względnie łagodny i delikatnie roztrzepotany – pierwsza jaskółka. Będą gorsze. Był kiedyś szantażyk radykalny paczący młodociane grzbiety, teraz złączą urabiać patriotycznie i narodowo. Po prostu każą wrzeszczeć na miarę wyobraźni i wymagań przydzielonych „czynników”. Jak zaradzić? Działalnością tak oczywistą i tak przerastającą wyobraźnię rzeczonych czynników, żeby nie trzeba było legitymować się jak Zagórski w „Apelu”³²¹ z wierszy

Kuzyn Czesława Miłosza, na którego światopogląd bardzo mocno wpłynął (por. m.in. poemat C. Miłosza, *Czeladnik* wraz z autorskim komentarzem w: C. Miłosz, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. IV, Kraków 2004).

³¹⁸ Adolf Nowaczyński (1876–1944) – satyryk, autor tomów satyrycznej prozy (*Małpie zwierciadło*, 1902) oraz poezji (*Meandry*, 1911), publicysta, dramatopisarz (m.in. sztuka *Wielki Fryderyk*, 1910); aktywny w okresie Młodej Polski a następnie dwudziestolecia międzywojennego. Związany z obozem prawicowym, endeckim.

³¹⁹ Quorum (łac.) – liczba członków danego zgromadzenia, niezbędna (zgodnie z przyjętymi zasadami) do uznania ważności decyzji podejmowanych w drodze głosowania.

³²⁰ *Cavaleria rusticana* – aluzja do tytułu znanej opery Pietro Mascagniego. W przekładzie polskim tytuł tej opery brzmi: *Rycerskość wieśniacza*.

³²¹ „Apel” – dodatek do „Kuriera Porannego”, redagowany przez J. Zagórskiego, poświęcony – jak głosił podtytuł – „twórczości nowego pokolenia”.

„zaolziańskich”³²² i żeby podskakiwacze nie stanowili żalosnej – a tak niestety jest – konkurencji.

³²² W październiku 1938 roku wojska polskie zajęły tzw. Zaolzie, czyli część Śląska Cieszyńskiego pozostającą w granicach Czechosłowacji. Operacja ta budziła poważne kontrowersje polityczne i moralne. Zaolzie było zamieszkane w większości przez ludność polską, a Czechosłowacja zajęła je zbrojnie w roku 1919, korzystając z trudnej wówczas sytuacji Polski, skoncentrowanej na walce o granice wschodnie. Aneksja Zaolzia przez Polskę dokonana została jednak w chwili, gdy osamotniona Czechosłowacja pod presją mocarstw zachodnich została zmuszona do wykonania ustępstw terytorialnych na rzecz III Rzeszy; tym samym polska polityka rewindykacyjna zbiegała się z polityką rewindykacyjną Hitlera. Odzyskanie położonej za rzeką Olzą części Śląska Cieszyńskiego w ówczesnej polskiej propagandzie państwowej przedstawiano – z oczywistą przesadą – jako wielki sukces państwa, potwierdzenie jego mocarstwowej pozycji. W „Apelu” opublikowane zostały dwa wiersze, w patetyczny sposób gloryfikujące zajęcie Zaolzia przez Polskę: *Olza* Jerzego Zagórskiego oraz *Do Olzy i Ostrawicy* Jerzego Pietrkiewicza (zob. „Kurier Poranny” nr 272 z 2.10.1938 roku).

CZĘŚĆ IV
FRYDE I MIŁOSZ –
AUTOKOREKTY, REFUTACJE

Ludwik Fryde³²³
Odmiany „poezji czystej”

I

Dociekania nad wartością artystyczną utworów poetyckich są w obecnej chwili zajęciem niemodnym, niepopularnym i nawet w pewnej mierze niebezpiecznym. Nie darmo przed kilku laty stwierdzał surowy „Marchoń”, że od „formalizmu” do bolszewizmu krok tylko jeden³²⁴. Nie darmo Stanisław Piasecki piorunował na „żydowskie kiperstwo” i „oszustwo tzw. poziomu” w krytyce literackiej³²⁵. Ostatnio zaś p. Alfred Łaszowski, istne wcielenie

³²³ Biogram autora zob. przyp. 1, s. 97.

³²⁴ Por. S. Kołaczkowski, *Bilans estetyzmu*, „Marchoń” 1937, nr 2, s. 179: „I jak państwowe wychowanie bez istotnej kultury humanistycznej, tak i formalizm jest uprawianiem gruntu pod bolszewizm”.

³²⁵ Stanisław Piasecki (1900–1941) – publicysta, krytyk literacki związany ze skrajną prawicą narodową (ONR), twórca i wydawca czasopisma „Prosto z Mostu”, ukazującego się w latach 1935–1939 i, szczególnie w końcowym okresie działalności, prezentującego szowinistyczną, radykalnie antysemicką publicystykę polityczną, społeczną oraz literacką. Zamordowany przez hitlerowców jako działacz podziemia. Fryde odnosi się do artykułu Piaseckiego pt. *Oszustwo tzw. poziomu*, opublikowanego na łamach „Prosto z Mostu” w 1938 roku, w numerze 4. Piasecki przekonywał w nim, że „literacką giełdą” (czyli systemem opinii windujących bądź deprecjonujących pisarzy) rządzi m.in. zasada niechęci wobec pisarzy związanych z ruchem pravicowym i narodowym oraz zasada sympatii dla pisarzy lewicowych.

obrażonej niewinności, terroryzuje warszawskich literatów, grożąc zdemaskowaniem ich rozpustnego życia.

Opinie wyżej wymienionych autorytetów dały skutek, na który nie trzeba było czekać. Żaden krytyk nie ma ochoty narażać się na miano bolszewika, żydowskiego kiperera lub siewcy zgorszenia. Toteż kiedy na miejsce grasującej w swoim czasie mody na tromtadrację „proletariacką” w poezji zaczyna się moda na równie natrętną i arogancką tromtadrację nacjonalistyczną, nie odzywa się głos rozsądku, nikt nie nawołuje do trzeźwości i opamiętania. Terror okazał się metodą skuteczną.

Niczego tak bardzo nie znosi wszelka półinteligencja jak „czystej poezji”. Tu bowiem wchodzi w styczość z wartościami, których nie można tak łatwo opanować, jak opanowuje się wpływowe stanowiska i intratne posady. Trzeba mówić o „czystej poezji” w cudzysłowie, bo doprawdy idzie tu bardziej o nazwę niż o rzecz. O nazwę, która w wielu ustach brzmi jak szyderstwo.

„Czysta poezja”. Słowo to nie ma odpowiednika w świecie realnym. Jest ono pojęciem granicznym. Każdy utwór poetycki, rozpatrywany z pewnego punktu widzenia, ucieleśnia jak gdyby ideę artystyczną. Idea ta w stanie abstrakcyjnym, „czystym”, równoznaczna jest z czystą poezją. Oznacza ona tedy doskonałą realizację norm idealnych, jakie przyświecają artyście; oznacza poezję jak najbardziej zbliżoną do swej zasady duchowej, jak najmniej skażoną przez domieszki nieorganiczne, które dołączają się przy robocie.

Przy określeniu „poezji czystej” należy uwzględnić czynnik negatywny: „czysta” – od czego? Przeprowadzając granicę między ideą artystyczną a pozostałą sferą rzeczywistości, trzeba zdefiniować to, co artysta uważa za „nie-poezję”, za prozę, element obcy, który pragnie wykluczyć ze swego dzieła.

Pojęcie „czystej poezji” jest wieloznaczne. Nie tylko formy artystyczne są zmienne, ale zmianie podlega także zasada kształtująca sztuki. Czym innym jest sztuka w poczuciu i świadomości różnych artystów, okresów, środowisk kulturalnych. I co innego dla środowiska, okresu, a nieraz i dla pojedynczego artysty stanowi ideał – czystą poezję właśnie. W dobie obecnej ideał ten występuje w trzech głównych odmianach.

II

Odmiana pierwsza, charakterystyczna dla pięknego wczoraj poezji polskiej i europejskiej, ma jako psychologiczny punkt wyjścia postawę kontemplacyjną. Z kontemplacji natury, z nachylenia się w niepochwytne i ulotne stany duszy zrodził się ideał symbolistów, powstała liryka łowiąca najłżejsze drgania psychiczne, przecucia jedności duszy człowieka i duszy świata.

Język tej liryki, oderwany od mowy potocznej, tajemniczy, czasem dziwaczny, dąży do hermetyzmu. Zamiast nasuwać jasne wyobrażenia rzeczy oznaczanych przez słowa, ma on wywoływać zwiewne skojarzenia, obrazy na wpół zatarte, głębokie echa uczuciowe. Język stanowi w tej poezji coś w rodzaju instrumentu, z którego artysta wydobywa melodie wybrzmiewające panteistyczno-mistycznym tchnieniem.

Jest to poezja, która nie tyle wyraża uczucia konkretne i zindywidualizowane, ile stara się uchwycić w słowa i słowami zasugerować emocję pierwotną, podskórny nurt wzruszeniowy, z którego dopiero wyłania się miłość, zazdrość, tęsknota, żal. Temat wiersza stanowi pretekst tylko; właściwą treścią jest tutaj niejako absolutny dreszcz liryczny, zawarty w nastrojowej, muzycznej formie. „De la

musique avant toute chose” – jak głosił przed laty w *Sztuce poetyckiej Verlaine*³²⁶.

W tym ujęciu miarą czystości poezji musi stać się ode-
rwanie od treści praktycznych i nawet od uczuć życiowych
w ich zindywidualizowanej postaci. Głównym wrogiem
sztuki, synonimem „nie-poezji” staje się dydaktyka i lo-
giczność – logiczność właściwa mowie potocznej i języ-
kowi nauki. Artysta powinien w taki sposób uniezwyklić
sвій język, aby zatarł się jego związek z rzeczywistością
powszednią, ażeby w poemacie rozebrzmiał w pełni czysty
ton liryczny.

Śmiałymi poszukiwaczami „poezji czystej” w jej
pierwszej odmianie byli Tadeusz Miciński i Bolesław
Leśmian³²⁷. Utwory ich, często nierówne, czasem zupełnie
chybione, fosforują blaskiem niezrozumiałej i oślepia-

³²⁶ Paul Verlaine (1844–1896) – poeta francuski, jeden z najwybit-
niejszych twórców symbolizmu. „De la musique avant toute
chose” – pierwszy wers słynnego, autotematycznego wiersza
Verlaine’a pt. *Art poétique*, głoszącego pochwałę poezji unika-
jącej jasnych deklaracji ideowych i czytelnych przesłań, posłu-
gującej się sugestią, niedopowiedzeniem, nade wszystko zaś
uwodzącej swoim muzycznym brzmieniem. W polskim prze-
kładzie Mieczysława Jastruna wers ten brzmi „Nade wszystko
muzyki” (zob. w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3,
Warszawa 2000, s. 677).

³²⁷ Tadeusz Miciński (1873–1918) – poeta, dramatopisarz; jego tom
wierszy *W mroku gwiazd* (1902) uznawany jest za jedną z naj-
bardziej wyrazistych i znaczących realizacji nurtu symboli-
stycznego w poezji Młodej Polski (czy też wczesnego polskiego
modernizmu). Bolesław Leśmian (1877?–1937) – poeta, prozaik,
eseista, dramatopisarz. Autor tomów poetyckich: *Sad rozstajny*
(1912), *Ląka* (1920), *Napój cienisty* (1936) i *Dziejba leśna* (1938).
W historii literatury polskiej posiada status najwybitniejszego
poety polskiego symbolizmu. Rozwijał własną teorię poeto-
logiczną i filozoficzną, związaną z nurtem symbolistycznym
(eseje *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*,
Rytm jako światopogląd). Pod koniec lat 30. XX wieku przeko-

jącej piękności, której niepodobna się oprzeć. Podobny ideał sztuki musiał mieć przed oczami ks. Henri Brémond, kiedy pisał swój traktat o poezji czystej³²⁸. Jego *poésie pure* łączy się lirycznymi węzłami z poetyką i praktyką poetycką symbolizmu. Brémond utożsamia akt twórczy z aktem kontemplacji mistycznej, nadając panteistycznemu mistycyzmowi symbolistów sens zgodny z nauką chrześcijańską. Należy pamiętać o historycznoliterackim uwarunkowaniu tezy Brémonda. Jego teoria poezji czystej stanowi nadbudowę teoretyczną wczorajszych, przedwojennych dążeń sztuki europejskiej.

III

Zupełnie inny ideał poetycki zrodził się na podłożu prądów nowatorskich w sztuce XX wieku. Jego psychologicznym tłem była postawa odkrywczą. Bierne, kontemplacyjne nastawienie wobec rzeczywistości przeobraża się tutaj w stosunek aktywny, zdobywczy, „humanistyczny” w rozumieniu, jakie nadaje temu słowu amerykański pragmatyzm³²⁹. Poeta wczorajszy wsłuchi-

wanie o wybitności Leśmiana nie było jeszcze powszechnie podzielane i ugruntowane.

³²⁸ Henri Brémond (1855–1933) – francuski krytyk i teoretyk sztuki, ksiądz katolicki; teorię poezji związanej ze sferą przeżyć religijno-mistycznych rozwijał w kilku pracach, m.in. we wzmiankowanej przez Frydego rozprawie *La poésie pure* z 1926 roku (polski przekład fragmentów: *Poezja czysta*, przeł. M.R. Pragłowska, w: *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1974).

³²⁹ Pragmatyzm – kierunek filozoficzny, ukształtowany w Stanach Zjednoczonych, mający prekursorów w osobach Charlesa Sandersa Peirce’a (1839–1914) oraz Johna Deweya (1859–1952). Za ścisły początek pragmatyzmu uznaje się wykłady głównego inicjatora kierunku Williama Jamesa (1842–1910) wygłoszone

wał się w głosy natury, pragnąc wyczytać z nich duszę świata; poeta nowoczesny z lekceważeniem odtrąca te metafizyczne urojenia. Źródło twórcze widzi jedynie w sobie, w swej jaźni, w „podświadomości”, jak poucza go modna teoria psychologiczna. Liryka nowatorska obnaża codzienne stany duszy, w ogóle burzy granicę między codziennością i odświętnością; ma ambicje poznawcze, pragnie objawiać świat podświadomy człowieka w jego nieosłoniętej nagości i tajemnej głębi.

Język tej liryki zrywa z hermetyzmem symbolistów, schodzi ku mowie potocznej, miesza się z językiem prozy. Prozaiczność polega nie tylko na „zniżonym” słownictwie i składni, lecz również na zerwaniu z nastrojową „muzyką” wiersza, stanowi jednak tylko punkt wyjścia. Język poezji nowatorskiej różni się od języka prozy zgęszczeniem, nasyceniem metaforycznym, jest cały przetworzony w duchu śmiałej i surowej matematyki artystycznej. W niezwykłych zestawieniach treści pojęciowych i wyobraźniowych rodzi się migawkowo szczegółny, antylogiczny sens, który jakoś ma odpowiadać podświadomym treściom psychicznym.

Liryka nowoczesna objawia uczucia *in statu nascendi*, tak jak się rodzą, rozwijają i giną. Nie nazywa ich potocznym imieniem, ale wywołuje sztucznie w czytelniku za

w roku 1906 w Bostonie, a rok później zebrane w książce pt. *Pragmatyzm*. W ujęciu pragmatystycznym poznawanie świata jest zarazem jego konstruowaniem: człowiek nie tyle zdobywa obiektywną wiedzę o świecie „jako takim”, co doświadcza rzeczywistości i – będąc zawsze usytuowanym we wnętrzu swego doświadczenia – konstruuje subiektywne (choć zarazem społecznie zdeterminowane i negocjowane) obrazy świata, interpretacje i idee. Są one prawdziwe nie wówczas, gdy odpowiadają faktycznej rzeczywistości, lecz wtedy, gdy umożliwiają człowiekowi owocne partycypowanie w świecie oraz jego użyteczne przekształcanie.

pomocą gry elementów artystycznych: pojęć, wyobrażeń i dźwięków mowy. Najsilniejszym elementem poezjotwórczym są dla niej wyobrażenia. Sugestywna metafora, deformując konwencjonalny obraz rzeczywistości, narzuca wzruszenie najsilniej i najwymowniej.

Na czym polega wywodzący się z tych przesłanek ideał poezji czystej? Na *integralnym liryzmie*, na śmiałym i nieustającym dążeniu w głąb podświadomości. Poeta jest odkrywcą, nie wolno mu naśladować, dawać odbitek – nawet samego siebie. Zaprzeczeniem „czystej poezji” w takim rozumieniu, synonimem prozy, „nie-poezji” będzie wszelka opisowość, gawędziarstwo, stylizatorstwo, wulgarny sentymentalizm – to wszystko, co nie wynika z pracy wyobraźni, objawiającej nieznanne światy psychiki ludzkiej.

Najwybitniejszy przedstawiciel liryki nowatorskiej, Julian Przyboś, widzi w tak pojętej „poezji czystej” nie tylko płodny eksperyment artystyczny, ale i drogę do wyzwolenia człowieka. Nadrealiści wierzą, że prawda odkryta przez poezję „zniszczy przedział między racjonalnym i irracjonalnym, między jawą i snem, między człowiekiem a człowiekiem... Powstanie nowa kultura absolutnie wolnego człowieka...”³³⁰.

IV

Najnowsza odmiana „poezji czystej” – ta, która dzisiaj stanowi ośrodek sporów literackich, nie pokrywa się z odmianą poprzednią. Wywodzi się ona z innego podłoża psychologicznego: z postawy kreacyjnej. Nie

³³⁰ Fryde cytuje artykuł J. Przybosia pt. *Do źródeł liryzmu*, opublikowany na łamach „Czasu” w roku 1937, nr 352, s. 28, 30 (prze-druk w: *idem, Pisma rozproszone*, Poznań 2019, s. 137–141).

o kontemplację ech z zaświata tu idzie ani nie o odkrywanie głębin psychicznych; idzie o tworzenie, o „postaciowanie”, w znaczeniu zbliżającym się do znaczenia norwidowskiego, o kształtowanie form pięknych.

Nowe tedy znaczenie uzyskuje język. Poezja jako zjawisko obiektywne jest przede wszystkim zjawiskiem lingwistycznym. Poeta tworzy fakty językowe, nadaje mowie żywej – czy to potocznej, czy przekazanej w tradycji artystycznej – pełny i piękny wydźwięk. Mowa jest jego materią, materią, która w poezji i jak gdyby poprzez poezję uzyskuje swą właściwą piękną formę.

W tej odmianie liryki emocja cofa się do roli czynnika wstępnego, towarzyszącego; plan pierwszy zajmuje treść obiektywna sugerowanych przez język, niematerialnych znaczeń: wizjonerstwo. I w przeciwieństwie do wizyjności ekspresjonistycznej wyobrażenie nie stanowi tu symbolu wzruszenia, lecz odrywa się od wzruszeń, tworząc autonomiczną rzeczywistość poetycką.

Walka o czystość poezji polega teraz na walce z surowymi uczuciami, które prą do bezpośredniego lub ekspresjonistycznego ujawnienia. Zarysowuje się tutaj antagonizm pomiędzy popularnym ideałem liryki, pojętej jako sugestywna mowa uczucia, a wskrzeszonym ideałem sztuki antynaturalistycznej, której wielkim patronem, prekursorem i mistrzem jest Juliusz Słowacki.

Głównym zarzutem stawianym przez epigonów nowemu ideałowi poezji jest jego rzekoma hermetyczność i czczość, brak związku z rzeczywistością. Ale ta nowa „poezja czysta” nie chce być wcale „czystą” od treści, problematyki, idei. Niechęć do pornografii lirycznej, do trywialności, nie wymaga wcale takich poświęceń. Przypomnijmy *Dom świętego Kazimierza Czechowicza*, w którego migawkowych wizjach urasta widomie i plastycznie cała wielkość duchowa genialnego samotnika

paryskiego³³¹. Ten poemat sam jeden stanowi dostateczną przeciwwagę nieuzasadnionych zarzutów. Prawdziwie, od *Fortepianu Chopina* nie było w poezji polskiej równie pięknego i porywającego utworu na cześć wielkiego artysty i jego trudu³³².

³³¹ *Dom świętego Kazimierza* – wiersz Józefa Czechowicza, zamieszczony w tomie *nic więcej* (1936), poświęcony postaci Cypriana Kamila Norwida, który ostatnie lata życia spędził w Paryżu, w polskim przytułku dla ubogich, weteranów i sierot, znanym pod nazwą Domu św. Kazimierza.

³³² *Fortepian Chopina* – jeden z najsłynniejszych wierszy C.K. Norwida, powstały w latach 1863–1864 i włączony do cyklu *Vademecum*.

Czesław Miłosz³³³

Obrona rzeczy nieuznanych

Dzieje pewnej polemiki

Dyskusja, jaka wywiązała się ostatnio na temat niedostatków współczesnej poezji, była mocno chaotyczna, za co w dużej mierze ponosi winę gwałtowny ton moich wypowiedzi, niepozwalający przeciwnikom na rozważenie argumentów bez gniewu. Jednak miała ona i dobre strony, gdyż wydobyła na jaw różnice w pojmowaniu sztuki, jakie dzielą młodszych literatów na dwa przeciwne obozy – różnice, polegające przede wszystkim na tym, że pewien, i to przeważający dziś, odłam odsuwa na bok niektóre prawdy oczywiste, nie przecząc im bezpośrednio, ale nie umiejąc doszukać się w nich czegoś więcej niż garstki komunałów. Są to więc różnice o bardziej zasadniczym znaczeniu niż różnice zdań, gdyż dowodzą zaniku wrażliwości na niektóre kwestie, co może być objawem pożytecznym albo szkodliwym – zależy od punktu widzenia. Przecie, jak powiada jeden z dyskutantów, w „ludziach dzisiejszych coś zastygło, a coś zdrętwiało i oto mamy potrzebę zmiany stylu”³³⁴ – ale równocześnie to „zdrętwienie” wyraża się przez eliminację wielu zagadnień, jako zbytecznego bala-

³³³ Biogram autora – zob. przyp. 37, s. 113.

³³⁴ Niedokładny cytat z artykułu J. Maślińskiego *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 234).

stu. Tak dla człowieka, którego zmysł religijny uległ znikowi, spór o prawdy wiary wyda się czczą gadaniną, a dla kogoś nie mającego poczucia sprawiedliwości społecznej żądania mas będą tylko nawoływaniem do grabieży. Przypominanie o obowiązkach artysty spotyka się przeważnie z zarzutem uzurpacji stanowiska przodownika ze strony tych, którzy w miotaniu się człowieka poruszonego pasją widzą tylko chęć zabyśnięcia i okazania pogardy swoim rówieśnym.

Czy rzeczywiście, jak chce J.A. Król, napaść na „poezję czystą” jest wystąpieniem gorszącym, gdyż odbywa się na forum publicznym, wobec czytelników i tak już wrogo do „poezji czystej” nastawionych?³³⁵ Chyba nie. Po pierwsze, argument pedagogiczny nie jest wystarczający. Wszystkie spory o rzeczy ważne odbywają się wobec publiczności, która klaszcze, śmieje się i tupie w najmniej odpowiednim miejscu. Ostrożność, aby nie siać zgorszenia, musiałaby nas pozbawić szczerości i zmusić do mówienia językiem wtajemniczonych, tak aby żadna „złota myśl” nie dosięgła niepowołanych uszu. A lekceważone „złote myśli”, czyli prawdy oczywiste, nie są znowu tak zupełnie do pogardzenia. Lęk przed nimi rządzi co prawda dzisiaj żargonem licznych krytyków, ale to właśnie przyczynia się niemało do przecięcia związku między literaturą i odbiorcami. Po wtóre – kto wie, czy publiczność, mało skłonna do interesowania się poezją, nie ma racji. Nie jest ona pozbawiona zdrowego rozsądku i mądre nawet dowodzenia o nowym stylu³³⁶ nie zdołają jej przekonać tam, gdzie znajduje tylko czczość, jak się to zdarza obecnie zbyt często z poezją.

³³⁵ Zob. J.A. Król, *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 213).

³³⁶ Być może aluzja do *Dwóch pokoleń* Frydego, gdzie używana jest formuła „nowy styl” w odniesieniu do opisywanych tendencji

Przechodząc do samej dyskusji, da się w niej odróżnić dwie metody polemiki. Pierwsza stara się wprowadzić całą sprawę na tory rozważań teoretycznych. Druga – dokonać na przeciwniku możliwie bolesnej operacji, biorąc za podstawę jego ogłoszone drukiem utwory. Jeżeli ktoś bardzo krzyczy, to przywiązuje się go do krzesła i wyrывa się, rzekomo chore, a najczęściej zdrowe zęby. Mniejsza o to, że krzyczał z innego powodu.

Obóz ludzi wstydlivych

Przejdźmy jednak do ważniejszego, teoretycznego sporu. Pogląd, że prawdziwe piękno jest niemożliwe do pomyślenia bez mądrości zdobytej przez artystę nie tylko w chwilach, gdy jest artystą, ale gdy jest człowiekiem, to jest że sztuka winna wypowiadać jego wiarę czy jego zwątpienie, że winna obnażać jego system wartości, został przyjęty dość kwaśno, jako już wielokrotnie głoszony i mało przydatny w czasach dużego wydoskonalenia narzędzi twórczych. Chodziłoby tu – jak powiada J.A. Król – o „znaczenie etyczne i dydaktyczne poezji, o sianie przez nią mądrości życiowej” – co oznaczać by mogło powrót do zapomnianych na szczęście rozróżnień na treść i formę, na zawartość intelektualną utworu i środki, w jakich jest wyrażona. Jak jednak wygląda to naprawdę? Nie mogę powstrzymać się od przytoczenia paru zdań ze szkicu Huxleya³³⁷ *Sztuka i prawdy oczywiste*. „Niekórtzy z naj-

w poezji współczesnej, por. L. Fryde, *Dwa pokolenia...*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

³³⁷ Aldous Huxley (1894–1963) – pisarz angielski, zasłynął jako autor dystopijnej powieści *Nowy wspaniały świat* z roku 1932, przedstawiającej pesymistyczny obraz przyszłej ludzkości, która żyje w cywilizacji doskonałej pod względem technicznym, lecz zdehumanizowanej i totalitarnej.

wrażliwszych artystów naszych czasów – pisze Huxley – odrzucili nie tylko realizm zewnętrzny (za co możemy im być chyba wdzięczni), ale nawet to, co nazwałbym realizmem wewnętrznym; nie pozwalają odbijać swojej sztuce większości najdonioślejszych faktów dotyczących natury ludzkiej... Ekscesy sztuki popularnej napełniły ich strachem przed wszystkim, co oczywiście – nawet przed oczywistymi wzniosłościami, pięknem i cudami. Tymczasem około dziewięciu dziesiątych życia składa się właśnie z rzeczy oczywistych. To znaczy, że są wrażliwi artyści współcześni, którzy z owego wstrętu i strachu ograniczają się do eksploatacji drobnej tylko części istnienia”³³⁸.

Jakiej? Ano tej przeważnie, która pozwala w pełni wydobycь dziwnie pojmowany „splendor formy”³³⁹ – a więc do świata skojarzeń obrazów zaczerpniętych przy pomocy pięciu zmysłów, do świata wyobraźni, zdolnej tworzyć ciągle nowe i niepowtarzalne kombinacje.

„Proceder ten uzasadnia się teoretycznie pewnego rodzaju filozofią historii, która twierdzi – zupełnie bezpodstawnie i, przekonany jestem, zupełnie fałszywie – że natura ludzka zmieniła się z gruntu w ostatnich kilku latach i że człowiek współczesny jest, lub przynajmniej powinien być, radykalnie różny od swych przodków”³⁴⁰.

Jeżeli więc będziemy walczyli o sztukę, która by nie uciekała przed tym, co jest w naturze ludzkiej trwałe, powtarzalne, a mimo to wielkie, nie zapominając o auto-

³³⁸ Miłosz cytuje w polskim przekładzie esej Huxleya pt. *Art and the obvious*. Podaje przy tym niedokładnie tytuł polskiego tłumaczenia. Tytuł dokładny: *Sztuka a rzeczy oczywiste*, zob. A. Huxley, *Muzyka nocą*, przeł. K. Szerer, Warszawa 1936, s. 33–34.

³³⁹ Zapewne aluzja do artykułu L. Frydego *Dwa pokolenia...*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107).

³⁴⁰ A. Huxley, *Sztuka a rzeczy oczywiste*, w: *idem, Muzyka nocą...*, s. 35.

onomicznych prawach, które sztuką rządzą, ciężar „etyki, dydaktyki i mądrości życiowej” nie wyda się groźny. Mówi się: wytwór, dzieło jest ważne. Ale niechże będzie nam wolno zapytać, jak postępować, aby było pojemne, aby nie powstawały twory, których cechą jest wstydlivość posunięta do zaprzeczenia wszystkiemu, co nie stanowi ich *differentia specifica*³⁴¹. Kiedy z tego punktu widzenia oceniamy przejawy życia literackiego w Polsce, wiele zjawisk może wywołać w nas prawdziwy niepokój. Pretensje każdej nowej grupy literackiej do znalezienia jedynie właściwej recepty na poezję, popierane teoriami (ostatnio czerpanymi z przystrzyganego Maritaina), świadczą wyraźnie, że poeci za naczelne swoje przykazanie uznają „blask formy”, ale blask formy, zaczynającej się od nich samych. Tymczasem blask formy w średniowieczu, które zrodziło maksymy, rozwinięte później przez tomistów, należał do zasad obowiązujących w pracowniach, gdzie adepci kopiowali mistrzów. Mijały pokolenia, a sposób traktowania ciała ludzkiego, używania farb, operowania linią, zmieniał się ledwie dostrzegalnie, i indywidualność ożywiała tylko kanon, nie burząc go i przeciwko niemu nie złorzecząc. Od tego dziedzictwa nie był wolny ani Duccio di Buoninsegna³⁴², ani Giotto³⁴³, i może jemu zawdzięczają swoją wielkość. Czy tak ma być dzisiaj? Nie,

³⁴¹ *Differentia specifica* (łac.) – różnica swoista, cecha wyróżniająca dany gatunek (typ, rodzaj) wobec innych niezaliczających się do niego bytów czy zjawisk.

³⁴² Duccio di Buoninsegna (ok. 1260 – ok. 1318) – włoski malarz ze szkoły sienieńskiej, twórca słynnego polptyku (malarskiej dekoracji ołtarzowej), realizującego typ ikonograficzny *Maestà* (przedstawienie tronującej Matki Bożej z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i świętych).

³⁴³ Giotto di Bondone (ok. 1267–1337) – włoski malarz, twórca fresków (m.in. cykl maryjny i chrystologiczny w kaplicy Scrovegnich w Padwie) i obrazów o tematyce biblijno-religijnej.

ale należy się pewien szacunek rzeczom powtarzalnym, umiejętnościom dziedzicznym również w zakresie formy. Któż więc jest tu anarchistą, burzycielem ładu? Czy ci, co twierdzą, że ważna jest nieustannie zmierzająca ku jedności budowa intelektualna i moralna twórcy, nadająca formie piękno i powab, czy też ci, co żądają, aby dzieło olśniewało urokiem zupełnej nowości, aby w zamiarze (nie tylko w wyniku) było niepowtarzalne, jedyne? W każdym razie ci ostatni chętniej rozdają kopniaki pisarzom starszego pokolenia, co utarło się jako obyczaj, niezbyt co prawda chwalebny, ale z zamiłowaniem stosowany.

Jeszcze raz powtarzając niektóre wyjaśnienia, skoro zeszło już na Maritain, warto może przytoczyć jego zdanie (cytaty z *Frontières de la poésie*³⁴⁴) o granicach, jakie wytycza sztuce z jednej strony obowiązek służby dla dobra ludzi, z drugiej strony obowiązek przestrzegania jej własnych prawideł.

Jeżeli przekroczy pierwszą granicę – popełnia to, co Maritain nazywa samobójstwem anielskim. „Sztuka – *recta ratio factibilium*³⁴⁵ – nie jest ludzka jak cnoty moralne i nie zastosowuje się do rzeczy jak cnoty spekulatywne, jest więc, jeżeli doprowadza się ją do czystego jej stanu, zajęta jedynie tworzeniem istnienia, nie zajmując się zupełnie istnieniami. Ale wtedy, dzięki temu, że jest sobą, niszczy siebie, gdyż jej byt zależy właśnie od człowieka, w którym powstaje, i od rzeczy, którymi się karmi”. „Wiednie, jeżeli odmawia przyjęcia bądź powściągów i ograni-

³⁴⁴ Miłosz cytuje dalej (prawdopodobnie we własnym przekładzie polskim) esej Maritaina *Frontières de la poésie* (opublikowany w tomie *Frontières de la poésie et autres essais* z 1935 roku).

³⁴⁵ *Recta ratio factibilium* (łac.) – nawiązanie do formuły „ars est recta ratio factibilium” użytej przez św. Tomasza z Akwinu w traktacie *Summa theologiae* (*Summa teologiczna*), tłumaczonej na język polski jako „sztuka to rozumne pokierowanie wytworzeniem”.

czeń stawianych z zewnątrz przez dobro człowieka, bądź też służby dla wspólnej kultury, co wymaga od niej, aby stała się czytelna, dostępna, otwarta i aby niosła na sobie dziedzictwo rozumu i mądrości, którą żyjemy”.

Z drugiej jednak strony „powrót do religii, do prostego życia moralnego, albo do zdrowej filozofii nie pociąga za sobą bynajmniej równoczesnego powrotu sztuki do jej właściwej linii i wprowadza ją tylko w normalne warunki jej egzystencji, do normalnych ciężarów, stąd wynikających”. Zbyt łatwa rezygnacja i ugięcie się pod naciskiem tych normalnych warunków kończy się również niepowodzeniem. Wszystko to jest proste, ale, przyznajmy szczerze – są to nielubiane „złote myśli”, zbyt może prawdziwe, aby były dobre.

J.A. Król postawił mi poważny zarzut kontradycji, jaka istnieje pomiędzy „sztuką niosącą na sobie dziedzictwo rozumu i mądrości, którą żyjemy”, a więc społecznie zobiektywizowaną, a sztuką mającą na celu wypowiedanie samego artysty, jego losów i dziejów jego rozwoju, a więc opartą według mego oponenta na „zdawaniu relacji z nigdy nie gotowych przebiegów psychicznych, relacji mętnej i nieuformowanej, jak mętna i bezkształtna jest miazga psychiczna”. Jednak mówiąc o wypowiedaniu siebie, nie miałem na myśli relacji z dziejącymi się właśnie przebiegów psychicznych, jakiegoś biernego notowania przez artystę jego „odmętów”. Przeciwnie, chodziło mi o „wyrażanie siebie” jako tworu już zobiektywizowanego, zbudowanego, czyli o ukazywanie przez artystę świata swoich pojęć, swoich wartości, jednak z przedstawieniem ich genezy. Drzewo powinno tym razem zostać wyrwane z korzeniem, korzenie, determinaty dochodzenia na przykład do wiary albo niewiary w coś są tu potrzebne. Na to J.A. Król może zechce odpowiedzieć, że zobiektywizowanie się jest do osiągnięcia tylko w wytworze, w dziele, że dopóki go nie ma, mamy do czynienia z miazgą,

z chaosem. Według niego osobowość, przed stworzeniem rzeczy „obiektywnie cennej”, naprawdę nie istnieje. I tu rozejdziemy się ostatecznie. Gdyż jeżeli się przyjmie przesłankę, że kształtowanie osobowości poza dziełem sztuki ma jakiś sens, że dopiero z wzajemnego przenikania wytworów czysto intelektualnych i etycznych, i warstw artystycznych rodzi się dzieło, jako jedna z odmian, ale nie jedyna, możliwych dla artysty obiektywizacji, sprzeczność pomiędzy głosem „mądrości życiowej” a „wrażaniem siebie” przedstawi się jako pozorna. Ale jeżeli się tej przesłanki nie przyjmuje, wyłoni się w całej jaskrawości. Myślę jednak, że nawet dla wielu niekatolików teza o zdobywaniu osobowości tylko poprzez „twory społecznie zobiektywizowane” jest tezą wrogą i obcą. Bo oznacza ona zaprzeczenie realności zjawisk czysto duchowych, oznacza nadmierny szacunek dla skutków, których przecie tylko drobna część odsłania się naszym oczom. Miłość, męstwo, wiara są równie realnymi zjawiskami jak wydrukowana książka i genialne odkrycie. Odmawiać im godności rzeczy stworzonych, mających swoją formę, spychać je do rzędu „miazgi psychicznej” – to spełniać pracę na użytek zbyt już może krzyczącego kultu przedmiotów dotykalnych. Dlatego trudno uwierzyć, kiedy nam mówią, że formalizm jest skromną metodą badania literatury. Kryje on w sobie pewien określony światopogląd, z niego czerpie soki i stąd jego ogromny wpływ nie tylko na krytykę, ale i na samą twórczość. Jego filiacje są aż nadto widoczne i wielka szkoda, że nie raczą o tym mówić otwarcie i po męsku jego zwolennicy.

Niewątpliwie życie psychiczne jest nigdy nie kończącym się łańcuchem przemian, jest potokiem, nad którym nikt nie może zatrzymać się jak nad czymś obcym, skończonym. Ale ten potok wyrzuca na brzeg ciągle nowe wytwory już uformowane, które determinują całą dalszą działalność jednostki. Tak, jak wpływa na mnie dzieło,

które napisałem poprzednio, tak samo wpływa i zespół norm, dźwigniętych z bezładu emocji apulsywnych i repulsywnych³⁴⁶, zespół moich sądów o świecie. Twierdzić, że osobowość nie może być terenem naszych badań, bo nie da się nigdy rozpatrywać jako stan trwały, jest zdaniem tego samego rodzaju, co zdanie „podział na cztery pory roku jest nie do przyjęcia, gdyż nie ma wyraźnego przejścia między latem i jesienią, jesienią i zimą”. Niemniej jednak te cztery pory roku są czymś bardzo rzeczywistym.

Gdyby wypowiedanie siebie było możliwe tylko według recepty surrealistów, gdyby sprowadzało się do notowania procesów podświadomości – żadna konsekwencja w dbałości o rozwój wewnętrzny artysty nie mogłaby być oceniona. Estetyka dzisiejszych minimalistów, nie odważających się pójść poza dzieło, jest, jak słusznie powiada profesor Liviu Rusu³⁴⁷ w swoim *Essai sur la création artistique*, estetyką statyczną, w przeciwieństwie do estetyki opartej na badaniu procesu twórczości, estetyki dynamicznej:

„Dzięki znaczeniu, jakie zawiera dzieło sztuki, ma ono życie duchowe, którego odkrywanie powinno stanowić główny cel badań”. „Sens wyrażony, postawa wobec wzruszenia, jakie budzi w nas samo poczucie istnienia – oto, co dostarcza materiału dla pojmowania dzieła sztuki. Cóż mogą nam powiedzieć harmonia i proporcja, jeżeli nie biorą udziału w tej przeżytej przez artystę postawie? Prawdziwa rozkosz estetyczna nie wynika z zalet formalnych,

³⁴⁶ Emocje apulsywne – emocje pozytywne, przyciągające (zachęcające) jednostkę do wykonania czynności; emocje repulsywne – emocje negatywne, odpychające (zniechęcające) jednostkę od wykonania czynności.

³⁴⁷ Liviu Rusu (1901–1985) – rumuński badacz literatury, estetyk, autor rozprawy poświęconej psychologii procesu twórczego pt. *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique* (1935).

ale z oddźwięku, jaki może obudzić wyrażona treść duchowa. Właściwości formalne są funkcją ukrytego dynamizmu, który dąży do skryształizowania się jako wizja świata. Te właściwości formalne nie zdołałyby stworzyć problemu estetycznego, gdyby nie były tylko środkiem do przeniknięcia tej wizji” (*Essai sur la création artistique*, Alcan 1935).

Jest to więc wyraźne przesunięcie zagadnienia w sferę osoby twórcy, co jest nie do przyjęcia dla tych wszystkich, którzy termin „wypowiadania siebie” uważają za równoznaczny z rezygnacją wobec ślepych, na przemian wzbierających i cofających się w psychice sił, albo, co gorsza, utożsamiają go z opiewaniem własnej osoby, z jakimś prymitywnym egocentryzmem. Według nich pieśń epiczna albo *Madame Bovary* będą całkowitym wyzwoleniem się autora od siebie, ucieczką w kraj propozycji. Tak twierdzić, to jednak to samo, co mówić, że van Gogh „nie wypowiadał siebie”, bo malował słoneczniki...³⁴⁸

Flaubert³⁴⁹, który przystępował do pisania *Madame Bovary* z zamiarem stworzenia powieści o „barwie szarej, jak życie stonóg”, ukrył siebie poza dziełem. Jednak ta dążność do jak największego zapomnienia o sobie tworzyła jedną z podstaw jego osoby artystycznej i cała historia żony prowincjonalnego lekarza byłaby dość błada, gdybyśmy równocześnie nie byli podbici siłą wyrzeczenia, wolą noszenia maski, tą wolą obróconą przeciwko własnemu chaosowi, jaką da się podłożyć pod każde zdanie owej „szarej” powieści. Przedmiotem utworu, bardziej niż

³⁴⁸ Vincent van Gogh (1853–1890) – malarz holenderski, wybitny przedstawiciel postimpresjonizmu; Miłosz odnosi się do jego najsłynniejszego dzieła: serii martwych natur ze słonecznikami jako motywem głównym.

³⁴⁹ Gustave Flaubert (1821–1880) – pisarz francuski, autor arcydzieł sztuki powieściowej (m.in. *Pani Bovary*, 1857) i nowelistycznej (*Trzy opowieści*, 1877).

dzieje Emmy i jej miłostek, jest wyrzeczenie się autora³⁵⁰. Tu jest ta negatywna wierność samemu sobie, która nie została w dyskusji podjęta.

³⁵⁰ Gustawowi Flaubertowi przypisuje się wypowiedzenie słynnego zdania „Pani Bovary – to ja” (miał je wypowiedzieć w rozmowie z pisarką Amélie Bosquet). Zdanie to może być różnie interpretowane, np. jako wyraz empatii z główną bohaterką powieści *Pani Bovary*, ale też jako podkreślenie związku między całym światem powieściowym a jego twórcą. W korespondencji Flaubert podkreślał jednak raczej swój dystans wobec bohaterów powieści. Por. np. „*Madame Bovary* nie ma w sobie nic z prawdziwego zdarzenia. Jest to historia całkowicie zmyślona; nie włożyłem tam nic ani z moich uczuć, ani z mego życia. Złudzenie (jeżeli jest) pochodzi z bezosobowości utworu. Jest to jedna z mych zasad: nie należy opisywać siebie” (G. Flaubert, *Listy*, Warszawa 1957, s. 187).

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- NN, „Pióro”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 31.
- Bieńkowski Z., *List z oblężonego miasta*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 10.
- Chmielowiec M., *Przegląd prasy*. „Pióro”, „Nasz Wyraz” 1938, nr 7–8.
- Chmielowiec M., *Przegląd prasy*. „Pióro” (II), „Nasz Wyraz” 1938, nr 9.
- Chmielowiec M., *Przegląd prasy. Dyskusje o dzisiejszej poezji*, „Nasz Wyraz” 1938, nr 9.
- Czernik S., *Sprawa Miłosza*, „Okolice Poetów” 1938, nr 6.
- Fik I., *Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza*, „Pion” 1938, nr 36.
- Fryde L., *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1. Przedruk: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966; *Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały*, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1966; *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981.
- Fryde L., *Odmiany „poezji czystej”*, „Pion” 1939, nr 6. Przedruk: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.
- Herling-Grudziński G., *Bilans i wnioski*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 9. Przedruk: G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki, Kraków 2009.
- Herling-Grudziński G., *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6. Przedruk: G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki, Kraków 2009.

- Herling-Grudziński G., „*Pióro*”, „Orka na Ugorze” 1938, nr 4.
Przedruk: G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki, Kraków 2009.
- Król J.A., *Przeciw wyrażaniu siebie*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 7.
- Łobodowski J., *Przeciw szkodliwym doktrynerom*, „Kurier Poranny” 1938, nr 209.
- m., [omówienie pierwszego numeru „*Pióra*”], „Ateneum” 1939, nr 2.
- Maśliński J., *Dorzynki literackie*, „Comoedia” 1938, nr 2.
- Maśliński J., *Środki, nie tylko cele!*, „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5. Przedruk: „Orka na Ugorze” 1938, nr 9.
- Michalski H., *Wśród nowych periodyków poetyckich*, „Kultura” 1938 nr 31(119).
- Miłosz C., *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6. Przedruk: „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5; S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992; C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu*, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Obrona rzeczy nieuznanych*, „Kurier Poranny” 1938, nr 279, s. 11 („Apel. Dodatek artystyczno-literacki poświęcony twórczości nowego pokolenia” nr 46). Przedruk: C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu*, Kraków 2003.
- Putrament J., *O „finis operantis”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 8.
- Starost M., *Niebezpieczne tendencje*, „Myśl Polska” 1938, nr 20.
- W. N. [Wojciech Natanson], „*Pióro*”, „Czas” 1938, nr 218.
- Wyka K., *Laboratorium nowego stylu*, „Gazeta Polska” 1938, nr 190/191. Przedruk: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (WYBÓR)

- Bereś S., *Ostatnia wileńska plejada: szkice o poezji kręgu Żagarów*, Warszawa 1990.
- Białek J.Z., *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962.

- Biernacki A., *Wstęp*, w: L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.
- Błoński J., 1938: *Maritain i autonomia sztuki*, w: *idem, Miłosz jak świat*, Kraków 1998.
- Dybcia K., *Personalistyczna krytyka literacka: teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981.
- Fazan J., *Ludwik Fryde o „drogach i powołaniach” krytyki współczesnej*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Gawliński S., *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983.
- Kłuba A., *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kłak T., *Czasopisma awangardy. Część II: 1931–1939*, Warszawa 1979.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
- Pasierski E., *Miłosz i Putrament. Żywy równoległy*, Warszawa 2011.
- Ulicka D., *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.
- Urbanowski M., *Mirosław Starost – krytyk zapomniany*, w: *idem, Prawą stroną literatury polskiej*, Kraków 2007.
- Szawerna-Dyrszka A., *Wileńskie pismo „Comoedia” – jeszcze jedno ogniwo awangardy*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8 (13).
- Szymański W.P., *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1970.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000.
- Zieniewicz A., *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*, Warszawa 1987.
- Zięba J., *Czy klerk istnieje? Międzywojenne spory o rolę inteligencji w społeczeństwie*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 4, *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, Warszawa 2012.
- Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981.

Indeks osób

- Adwentowicz Karol 165
Ajschylos 104
Anders Władysław 133
Andrzejewski Antoni 71, 97,
139
Andrzejewski Jerzy 171, 259
Apollinaire Guillaume 136,
155, 163, 193
Aragon Louis 136, 191, 236
Asnyk Adam 252, 274
Augustyn, św. 27, 116, 117
- Balzac Honoré de 137
Banville Théodore de 251
Baudelaire Charles 128
Baudouin 214
Baudouin Charles 124
Baudouin de Courtenay Jan
Niecisław 124
Bąk Wojciech 100, 167, 186,
256, 259
Bell Alexander Graham 216
Benda Julien 28
Bereś Stanisław 17
Białek Józef Zbigniew 15, 17,
28, 37, 38, 229
Bielecki Marian 78
Bienkowska Katarzyna 136
- Bieńkowski Zbigniew 14, 45,
46, 48, 56, 57, 92, 136, 183,
185, 190
Biernacki Andrzej 115
Błęszyński Kazimierz 147, 148
Błoński Jan 24, 76
Bociański Ludwik 257
Bosquet Amélie 301
Boy-Żeleński Tadeusz 165
Brémond Henri 285
Breton André 191, 236, 274
Brodzka Alina 79
Browarny Wojciech 78
Brzękowski Jan 98, 109, 111,
113, 121, 126, 162, 166, 185,
188–190, 203, 204, 237
Brzozowski Stanisław 57, 178
Bujnicki Tadeusz 226
Bychowski Gustaw 157
Byron George Gordon 123
- Camus Albert 165
Carrel Alexis 127
Cegielski Hipolit 180
Cervantes Miguel de 104,
202
Cézanne Paul 107
Charcot Jean-Martin 175

- Chmielowiec Michał 14, 45,
46, 50, 56, 83, 153, 162, 169,
170, 263, 274
- Choromański Michał 166
- Chwistek Leon 108
- Cieślak-Sokołowski Tomasz
17, 139
- Claudel Paul 276
- Corbusier Le (właśc. Charles-
-Édouard Jeanneret-Gris)
272
- Croce Benedetto 204
- Cycero (właśc. Marcus Tul-
lius Cicero) 258
- Cywiński Bohdan 254
- Czechowicz Józef 19, 20,
25–27, 44, 51, 52, 69–71,
113–117, 133, 136, 137, 142,
144, 145, 148, 153–155, 162,
178, 193, 194, 197, 215, 216,
233, 235, 288, 289
- Czernik Stanisław 14, 45, 46,
102, 143, 261, 262
- Czuchnowski Marian 65, 257
- Czyżewski Tytus 109
- Dante** Alighieri 104, 123, 235
- Dauksza Agnieszka 40
- Dąbrowska Maria 28, 97
- Degler Janusz 138
- Demiński Henryk 143
- Demostenes 261
- Dewey John 285
- Drozdowski Bohdan 81
- Duccio di Buoninsegna 295
- Dybciak Krzysztof 15, 19, 28,
30, 31, 38, 41, 42, 55
- Dybel Paweł 177
- Edison Thomas Alva 216
- Éluard Paul 136, 191, 237
- Faleński Felicjan 252
- Fazan Jarosław 17, 139
- Feliński Alojzy 150
- Fik Ignacy 14, 45, 46, 52, 61,
63–66, 76, 83, 186, 188,
245, 251, 252, 254, 256, 257,
262, 271–273
- Filip II Macedoński 261
- Flaubert Gustave 300, 301
- Flukowski Stefan 142
- Frasik Józef Andrzej 102
- Fredro Aleksander 165
- Freud Sigmund 156, 157, 175, 177
- Fryde Ludwik 13–31, 35–42,
44–60, 62, 66–71, 74–76,
79–83, 91, 92, 97–99, 101,
103, 104, 106, 108, 113, 115,
117, 122, 133–135, 138, 139,
146, 148, 150, 153–158, 162,
163, 165–167, 169, 173, 174,
176, 178–181, 186, 187, 194,
195, 197, 211, 223, 228–230,
241, 242, 253, 259, 281, 285,
287, 292–294
- Gacki Stefan Kordian 237
- Gałczyński Konstanty Ilde-
fons 139, 144, 197, 261

- Gautier Théophile 251
 Gawliński Stanisław 15, 16, 38
 George Stefan 101
 Gide André 276
 Giotto di Bondone 295
 Głowiński Michał 81, 82, 136
 Gojawczyńska Pola 97
 Gołębiowski Stefan 171
 Gogh Vincent van 300
 Gombrowicz Witold 97,
 138–140, 163, 166, 195, 256
 Górski Karol 24, 103, 104, 107
 Górski Konrad 24, 103, 104,
 107, 259
 Górzyna Zofia 146
 Grochowiak Stanisław 81
- H**arasymowicz Jerzy 81
 Heine Heinrich 98
 Herling-Grudziński Gustaw
 14, 15, 45–47, 50, 56, 58–60,
 62, 76, 133, 137–139, 170,
 187, 201, 205, 211, 226, 234,
 239, 263, 264
 Hernik-Spalińska Jagoda 184
 Hertz Aleksander 28
 Hertz Paweł 101
 Hitler Adolf 278
 Hoene-Wroński Józef Maria
 50, 173, 180
 Homer 100
 Hopfinger Maryla 79
 Horacy (Quintus Horatius
 Flaccus) 171
 Huxley Aldous 74, 273, 293, 294
- Ingarden Roman 50, 179
 Irzykowski Karol 28, 80, 145,
 146, 171, 189, 204–206,
 209, 216, 236
 Iwaszkiewicz Jarosław 98,
 100, 101, 143
 James William 285
 Jaracz Stefan 165
 Jasiński Bruno 109
 Jastrun Mieczysław 139, 149,
 162, 284
 Jaworski Stanisław 191
- K**ant Immanuel
 Karcz Andrzej 76
 Karpiński Światopełk 100, 167
 Kasprowicz Jan 40, 114, 250,
 251, 260
 Katylna (Lucius Sergius Cati-
 lina) 258
 Kawyn Stefan 98
 Kluba Agnieszka 15, 16, 26
 Kłak Tadeusz 15, 20, 27, 38, 91,
 117, 134, 166, 185, 190
 Kochanowski Jan 99
 Kołaczkowski Stefan 281
 Kołoniecki Roman 28, 136
 Konopnicka Maria 275
 Kornilowicz Władysław 259
 Kossak-Szczucka Zofia 259
 Kotlicki Mieczysław 142
 Kott Jan 185
 Kozicka Dorota 17, 78, 139
 Koźmian Kajetan 150

- Kretschmer Ernst 177
- Kridl Manfred 21, 22, 120, 226
- Kropiński Ludwik 150
- Król Jan Aleksander 14, 45–47, 61–64, 72, 211, 217, 219, 220, 224, 225, 231, 239, 243, 263, 264, 269, 292, 293, 297
- Kubicki Władysław 117
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna 98
- Kudelski Zdzisław 60
- Kuncewiczowa Maria 97
- Kurek Jalu 109, 113, 189
- Kuszelewska Stanisława 273
- Kwiatkowski Jerzy 25, 78, 80–82, 101
- La Tour du Pin Patrice de 269
- Lalewicz Janusz 79
- Landy Teresa 259
- Lange Antoni 252
- Lechoń Jan 100, 115, 143
- Leconte de Lisle Charles Marie 101, 251
- Leśmian Bolesław 67, 284, 285
- Libelt Karol 50, 180
- Liebert Jerzy 259
- Linneusz Karol 258
- Lisowski Jerzy 284
- Łaszowski Alfred 274, 281
- Łobodowski Józef 14, 19, 45, 46, 54, 105, 142, 149, 155, 157–159, 167, 171, 178, 186, 252, 255, 273
- Maciąg Włodzimierz 81
- Magnone Lena 157
- Maritain Jacques 24, 42, 43, 49, 50, 69, 74, 103–108, 111, 116, 135, 156, 157, 163, 165, 174, 177, 180, 186, 194, 223, 228–230, 241–243, 259, 260, 295, 296
- Markiewicz Henryk 79
- Mascagni Pietro 277
- Maśliński Józef 14, 45–47, 60, 61, 142, 184, 225–228, 233, 237, 240–243, 263, 264, 267–269, 275, 291
- Mazur Aneta 101
- Mędrzecki Włodzimierz 28
- Michalski Hieronim 14, 45, 46, 48, 139, 161–163, 170, 171
- Miciński Bolesław 171
- Miciński Tadeusz 67, 284
- Mickiewicz Adam 141, 175, 251
- Mikiewicz Konstanty 138, 142, 194
- Mikułko Anatol 142
- Miłosz Czesław 13–19, 25, 31–39, 41–49, 51, 52, 58, 60–66, 71–79, 81–83, 91, 92, 113–115, 119, 120, 124, 127, 135, 142, 145, 148, 149, 152, 158, 178, 184, 187, 188, 194, 201–205, 207–215, 217–220, 224–227, 229–236, 238–253, 255–264, 267–273, 276, 277, 291, 294, 296, 300

- Miłosz Oskar 269, 276
 Mitzner Zbigniew 187
 Momro Jakub 78
 Moskalowa Alicja Helena 102
- Nałkowska Zofia 97
 Napierski Stefan 101, 136, 140,
 191, 220, 276
 Natanson Wojciech 14, 45, 46,
 165, 167, 170
 Nietzsche Friedrich 221, 250
 Niżyński Marian 142, 144, 162
 Norwid Cyprian Kamil 30, 99,
 116, 141, 178, 289
 Nowaczyński Adolf 277
 Nycz Ryszard 83
- Okopień-Sławińska Aleksan-
 dra 79
 Orska Joanna 78
 Osiński Ludwik 150
 Osterwa Juliusz 276
 Ostrowska Bronisława 276
 Ożóg Jan Bolesław 102
- Panek Sylwia 80, 189
 Parandowski Jan 28
 Paul Jean 209
 Pawlikowska-Jasnorzewska
 Maria 139
 Peiper Tadeusz 33, 109, 112,
 113, 120, 135, 146, 158, 166,
 187–189, 206–208, 236,
 237, 243
 Peirce Charles Sanders 285
- Perse Saint-John 136
 Piasecki Stanisław 171, 281
 Pietrkiewicz Jerzy 276, 278
 Piętaś Stanisław 19, 20, 25, 52,
 102, 113–116, 178, 190, 194,
 252, 260
 Piwowar Lech 166, 273
 Platen von August 101
 Poe Edgar Allan 204
 Ponge Francis 136
 Pragłowska Maria Renata 285
 Proust Marcel 137
 Przesmycki Zenon (pseud.
 Miriam) 98
 Przyboś Julian 19, 20, 25, 52, 82,
 109–113, 121, 135, 146, 154,
 158, 159, 162, 187, 189, 190,
 194, 227, 268, 270, 275, 287
 Przybyszewski Stanisław 249,
 250
 Putrament Jerzy 14, 45–47,
 49, 142, 223, 224, 226, 239,
 241–243, 263, 264
- Richter Johann P. Friedrich
 209
 Rimbaud Arthur 98
 Rogalski Aleksander 28
 Rogoziński Julian 136, 137
 Rolicz-Lieder Waclaw 101
 Rousseau Jean-Jacques 138
 Rusu Liviu 299
 Rymkiewicz Aleksander 19,
 25, 51, 52, 113–115, 136, 142,
 148, 162, 178, 194

- Sawicka Jadwiga 98
 Schulz Bruno 140
 Skiwski Jan Emil 28
 Skwarczyńska Stefania 285
 Sławiński Janusz 79
 Słonimski Antoni 100, 143,
 236
 Słowacki Juliusz 98, 157, 159,
 185, 251, 288
 Sosnowski Andrzej 78
 Stachowski Józef 20, 136
 Stankowska Agata 80, 82
 Starost Mirosław 14, 45, 46,
 48–50, 52–54, 68, 173, 177,
 179
 Stawiarska Agnieszka 18
 Stempowski Jerzy 137, 138,
 144, 162
 Stendhal (właśc. Marie-Henri
 Beyle) 137
 Stern Anatol 109
 Supervielle Jules 136, 190
 Szaniawski Jerzy 145
 Szerer Krystyna 294
 Szuman Stefan 157
 Świętochowski Ryszard 127
 Świrszczyńska Anna 19, 20,
 25, 44, 113–115, 136, 142,
 162, 178
 Tatarkiewicz Władysław 103,
 107
 Tetmajer Kazimierz Przerwa
 251
 Timoszewicz Jerzy 138
 Tomasz z Akwinu 103, 107,
 163, 296
 Tuwim Julian 98–100, 115,
 143
 Ulicka Danuta 79, 120
 Valéry Paul 67
 Verlaine Paul 284
 Voltaire (właśc. François
 Marie Arouet) 137
 Wążyk Adam 98
 Wężyk Franciszek 150
 Whitman Walt 128
 Wierzyński Kazimierz 100,
 115, 143
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 (pseud. Witkacy) 108,
 137, 144, 162, 177, 189, 194,
 205
 Wolter zob. Voltaire
 Wyka Kazimierz 14, 29, 45,
 46, 49–51, 53, 54, 57, 71, 78,
 137, 141, 142, 145, 146, 148,
 162, 169, 170, 178
 Wypiański Stanisław 165
 Zagórski Jerzy 19, 20, 25, 51,
 52, 81, 91, 113–115, 117, 136,
 142–144, 148, 162, 177, 178,
 184, 185, 193, 194, 246, 256,
 273, 277, 278
 Zawiszewska Agata 28

Indeks osób

Zawodziński Karol Wiktor
99, 162

Zegadłowicz Emil 65, 257

Zelwerowicz Aleksander 165

Zieniewicz Andrzej 17

Zięba Jan 28

Żeromski Stefan 215, 216



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczytanie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o rację literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020
- tom 26 – Jolanta Pasterska, *Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji niepodległościowej*, Poznań 2021
- tom 31 – Marcin Jauksz, *Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowoczesnej*, Poznań 2023

Czesław Miłosz: *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”, Obrona rzeczy nieuznanych* © 2003, Czesław Miłosz, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited; Gustaw Herling-Grudziński: „*Pióro*”, *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza), Bilans i wnioski* © by Estate of Gustaw Herling-Grudziński; Kazimierz Wyka: *Laboratorium nowego stylu* © by Marta Wyka; Michał Chmielowiec: *Przegląd prasy. „Pióro”* © by Estate of Michał Chmielowiec; Józef Łobodowski: *Przeciw szkodliwym doktrynerom* © by Konrad Tomanek; Hieronim Michalski: *Wśród nowych periodyków poetyckich* © by Estate of Hieronim Michalski; W.N. [Wojciech Natanson]: „*Pióro*” © by Estate of Wojciech Natanson; Mirosław Starost: *Niebezpieczne tendencje* © by Jan Starost; Zbigniew Bieńkowski: *List z oblężonego miasta* © by Katarzyna Bieńkowska; Jan Aleksander Król: *Przeciw wyrażaniu siebie* © by Estate of Jan Aleksander Król; Jerzy Putrament: *O „finis operantis”* © by Marina Drzewiecka; Józef Maśliński: *Środki, nie tylko cele!* © by Estate of Józef Maśliński; Stanisław Czernik: *Sprawa Miłosza* © by Estate of Stanisław Czernik; Józef Maśliński: *Dorzynki literackie* © by Estate of Józef Maśliński.