

Sztuka i Naród

Wybór publicystyki

Andrzej Trzebiński



Cyfrowa Biblioteka
Myśli Narodowej

Tekst zdigitalizowany i opublikowany został w ramach projektu

„Cyfrowa Biblioteka Myśli Narodowej”.

Więcej o samym projekcie oraz inne nasze publikacje możesz znaleźć na stronie cbmn.pl

Chciałbyś wspomóc rozwój naszego projektu?

Przełącz darowiznę na cele statutowe Stowarzyszenia im. Przemysła II.

Dane do przelewu:

06 1140 2004 0000 3302 7794 3035

Stowarzyszenie im. Przemysła II

ul. Szkolna 7

62-060 Stęszew

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Tekst znajduje się w Domenie Publicznej i może być dowolnie rozpowszechniany i powielany. Autorzy publikacji cyfrowej zrzekają się wszelkich praw autorskich związanych z digitalizacją i obróbką tekst u na zasadzie licencji [Creative Commons Zero](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



SPIS TREŚCI

Udajemy, że istniejemy gdzie indziej	4
Pieśń niepodległa	10
Polityka kulturalna w państwie polskim.....	13
Korzenie i kwiaty myśli współczesnej	15
Pokolenie liryczne i dramatyczne	22
Metoda „Złotego Szczytu”	29
Z laboratorium dramatu	35
Wspomnienia o przyjacielu	42
Prestige słabości	49
Polska fantastyczna	51
W klimacie kultury imperialnej	56
Przebudowa polskiej świadomości kulturalnej.....	59
Milczenie jako walka	62
Pokolenie wojenne.....	64
Stosunek artysty do rzeczywistości	67

UDAJEMY, ŻE ISTNIEJEMY GDZIE INDZIEJ

„Sztuka i Naród” 1942, nr 3-4, s.10-14

Dziwne są drogi, jakimi spaceruje warszawska intelektualistyczna myśl „przeciętnie kulturalnego” człowieka. Mieszkański spacer dla zdrowia, tuż przed snem, przestał już wystarczać. Intelektualistyczna warszawska myśl rozumie już rzeczywistość na tyle, aby wiedzieć, że w „takich czasach” można już tylko cierpieć.

Rozumie, że w „takich czasach” współczesną rzeczywistością żyć nie sposób. Że coś się tam przecież zawaliło, dokonały się jakieś przerastające świadomość błędy, że horyzonty kultury stoją w słupach ognia, słupach nie boskich, ale szatańskich, antychrystowych, wiodących na pokuszenie. Że dzień dzisiejszy nie potrzebuje już gwiazd spadających, komet ani archaniołów dmących w trąby...

Apokalipsa dzieje się bez tego. Dzieje się oto przerażająco łatwo, nie napotyka na żadne opory, sfera kultury jest przecież (dla przeciętnie kulturalnego!) – sferą próżni, procesów łatwych i wyprzedzających myśl...

Ach – ach! Świadomość łapie sama siebie na gorącym uczynku konstatowania końca świata. Więc to już?! Koniec? – tak właśnie, nieuroczyście, anty-kulturalnie i właśnie już?

No – a jeżeli wrócić? Odtworzyć w sobie przeszłość, bieg czasu – najpierw tego czasu intymnego, wewnętrznego, a potem tego międzyludzkiego czasu kultury – odwrócić wstecz, kazać nurtowi czasu płynąć w przeszłość, w to, co już raz kiedyś było, jeżeli naprawdę – wrócić? Ach, czy tego nikt nie rozumie!

Dzieje się oto kulturalny kataklizm, antypatyczny, brutalny, niedorzeczny koniec kultury. Ideologie, które były – doprowadziły nas nad jakąś krawędź. Krawędź czego? co za ideologie?

Nie, to przecież nie jakieś pojedyncze, proste hasła czy reklamowe programy – to kompleksy, konstelacje, supły, węzły gordyjskie myśli i woli.

Cała rzeczywistość wali się. Rozpętało się zło. Szatan zdjął maskę i ukazał się taki, jaki jest: irracjonalistyczny, pragmatystyczny, woluntarystyczny, potwornie silny. Słupy ognia na horyzoncie kuszą jedyną już rozkoszą – samozatrata.

Żyć w takim świecie? Przeżyć naprawdę rzeczywisty, dosłowny koniec świata? To nieważne jakiego świata, dość że w takim świecie przywykliśmy żyć. Że światu temu zawdzięczamy siebie!

Tak przecież było: świat szedł sam, na własną rękę, fatalistyczny, nieunikniony – a my byliśmy tylko śladami odcisniętymi na piasku stopami czasu!

No i doszło wszystko do końca! Ciągłe jeszcze staramy się zakłamać, że to tylko retoryczny patos, że to poezja, hiperbola „biblijnych słów”. Ale kiedy staramy się jakoś ująć świat w kategorii kultury, czujemy, że kultura przeżywa właśnie swój potworny, rozpaczliwy, nie-do-przyjęcia koniec świata.

I wtedy...

Wrócić, cofnąć się...

To już nie instynktowne, mimowolne cofnięcie się przed fizycznym ciosem, niebezpieczeństwem czy czymś podobnym.

To świadome, kosztujące nawet dużo intelektualnego wysiłku – cofnięcie się, zawrócenie nurtu kultury... Zawinił pragmatyzm – a więc uniknąć go, wycofać się z pragmatyzmu. Zawinił także irracjonalizm nietzscheański?

Ach, nie! Po co to dzielić?!

Uciec od razu z całego drugiego półwiecza XIX. Oprzeć się od razu o romantyzm!

Jaki, czyj, w jakiej fazie ma być ten zainscenizowany nasz romantyzm? Czy nasze paryskie konsekwencje wyciągnięte przez polskich emigrantów mistyfikować? Nie. Tamto było, tamto jest dzisiaj teatrem dla nas...

Więc?

Więc nawet tu, w naszych ciężeniach do osiągniętej syntezy, do zawrócenia ku „złotemu wiekowi”, tak dalekiemu dzisiejszym kataklizmom świata, nawet tu towarzyszy nam śmiertelna Apokalipsis.

Sprawdzają się wszystkie proroctwa! Umarli naszej kultury powstają oto z grobów, wracają z zaświatów czasu w świat teraźniejszości.

Pęka ziemia zygzakami czarnych błyskawic. Czy słyszycie dźwięk trąb archanielskich? Grzmot wzywający na sąd? Nie. Nikt nie dmie w trąby, to my sami... sami tylko.

Jesteśmy archaniołami dnia ostatecznego, społeczeństwami antychrystów, szatanem.

Jesteśmy wszystkim, czym nas stworzył świat. Sąd?

Tak. Mamy dużo grzechów i cnót, ale przecież sądzić nas nie można. Przecież my jesteśmy niewinni, nieodpowiedzialni, sterroryzowani samodzielny, konsekwentnym dzianiem się świata.

W naszej ucieczce ku dniom stworzenia, ku romantyzmowi, dzieje się już sam przez się dalszy ciąg Apokalipsis.

Niewinni jesteśmy...

Bez wyjścia jesteśmy...

Warszawska myśl intelektualistyczna męczy się, torturuje, potęguje sama rozmiary straszności – nie mogąc zaakceptować dnia dzisiejszego – widzi jedno jedyne wyjście: ucieczkę w przeszłość.

Zupełnie tak, jakby nie istniało drugie, dla człowieka jedyne – przyszłość.

Jeżeli głosi się, że jesteśmy humanistami, to bądźmy nimi choć na tyle, aby pokonać w sobie swą deterministyczną historiozofię, swój pogląd, jakoby to świat nas stwarzał, a nie my świat.

Zdecydujmy się na ocenę kończącego się świata. To bynajmniej nie jest obojętne: ile on był wart! Na gruzach końca kultury zamiast piekła dzisiejszości zacząć tworzyć przyszłość. Otrząsnąć się z Apokalipsy. To nic, że ona może jest, że dzieje się dzisiaj... Tak samo działo się w roku 1789 i w roku 1848, i w roku 1914, znacznie częściej nawet... Nieomal każdy z ludzi musiał przeżyć jakąś tam swoją Apokalipsę. Trzeba przejrzeć tylko tę tajemnicę, że każdej Apokalipsie musi towarzyszyć nasza ludzka Księga Genezis, że my nie mamy czasu czekać na jakąś historyczną kolejność jednej i drugiej, obie muszą dziać się jednocześnie, dosłownie każdego dnia.

Przyszłość musi się różnić czymś innym niż numerami dat wyższymi od numeru 1942, przyszłość musi przestać się dziać, musi zacząć się tworzyć!

Ale panom intelektualistom nie wystarcza to bynajmniej. Dla tych panów nic się przecież nie zmienia. Znowu będzie potężna gra sił, znowu zmartwychwstanie irracjonalizm. Mniejsza z tym, co będą kształtować te siły, nieważne, kto będzie właścicielem tego irracjonalizmu!

Co znaczy jakość wobec ilości!

Dla panów intelektualistów to, co najstosowniejsze: realna możliwość tworzenia tego, co się chce, jest właśnie marginesem, jest w ogóle czymś, czemu nie można dowierzać.

Nigdy nie wiadomo, jaki diabeł siedzi w nas ukryty. Cała nasza jakość – rzekomo pozytywna – może się okazać negatywna. Ważna jest ilość siły. Hitleryzm jest silny i rozpętał zło. Wniosek: siła jest złem. Nie, że siła może być zła, ale że każda siła musi być – zła. Tym jesteśmy lepsi, im jesteśmy słabsi. Powinno nas w ogóle nie być.

Wtedy?

Czy ja wiem, co wtedy? Możliwe, że bylibyśmy świętymi na przykład, nie wiem zresztą.

Panowie intelektualiści uśmiechają się tonem wyższości. Po co jeszcze stale babrać się w tej ideologii socjalnej, w polityce, nawet w rzeczywistości życiowej! Kto tu cokolwiek może poradzić?! Świat kłapie bestialsko szczękami marksizmu i totalizmu, pożera ostatnie ochłapy człowieczeństwa, wypełnia sobą wszystko.

Nie tylko sferę faktów, nawet sferę ideologii. Żadna nasza ideologia nie zmieści się już w tym wymiarze. Pozostał nam wymiar metafizyki...

No, czyż teraz nie jest już wszystko jasne?

Powinno nas nie być, ale jedynie tutaj, jako ludzi, którzy walczą o nową ideologię społeczną, o nową organizację, o nowy profil świata.

Zamiast tego będziemy królować w wymiarze metafizyki, gwiazd, pozaludzkiego.

A jak to będzie naprawdę?

Nie. Nie można przecież wszystkiego, co się tu mówi, brać dosłownie. My tylko będziemy udawać, że jesteśmy nie tutaj, a właśnie gdzie indziej, gdzieś bardzo daleko, w sferze bezwzględnej racji. W istocie będziemy i tu, i tam, a tylko tak na razie... na niby.

...a później, kiedy już wszystko przeminie, wrócimy z tej naszej Wielkiej Gwiazdzistej Emigracji ze swoją własną racją, z absolutem...

I wtedy będziemy tu na ziemi?

– Ach, wtedy już można będzie być czymś słabym, cherlawym ideologicznie, można się będzie obejść niczym. Bez żadnych zobowiązań.

Więc?

Ach, jak wy nic nie rozumiecie, a to wszystko takie jasne: wtedy będziemy Demokracją.

Demokracja sama przez się, jako system ideologiczny, jest powojowo chwiejna, nieuzbrojona myślowo: niepodobieństwo, aby mogła się oprzeć takiej na przykład dialektyce marksistowskiej. To niepodobieństwo należy do najgłębszych przekonań panów metafizyków i demokratów. Panowie ci boją się dialektyki materializmu dziejowego zupełnie dosłownie. Mają do niej taki stosunek, jak by to był nie rok 1942, ale epoka młodości jakichś Bucharinów, Plechanowych i innych. Nie dostrzegają tego, co się dzieje teraz właśnie, co reprezentuje choćby totalizm.

Nie dostrzegają, że materializm dziejowy albo już zupełnie w łeb bierze, albo – jak to kiedyś, pisząc o Marksie, stwierdził Brzozowski – właśnie umożliwia społeczeństwu świadome tworzenie własnej historii. Pozwala zawładnąć rzeczywistością.

Uwzględnia w rachunku historycznym tę wartość, o którą potykała się dotychczas polityczna wola narodów.

Totalizm jest próbą okiełznania ekonomii wolą polityczną.

Ale jeżeli już z zasady wyklinamy wszelką siłę, a więc i silną wolę (bo jakość woli, jej kierunek jest dla nas czymś nieważnym!) – to pewnie, że i to nie jest dla nas wyjściem.

Jest wtedy jedna jedyna możliwość: być słabym, udawać, że właściwie istniejemy gdzie indziej, być krypto-demokratą...

Tu już panów deterministów i metafizyków zastępują panowie obrońcy kultury.

Mglisty ideał demokracji okazuje się tu czymś dla kultury jedynym. Tylko w ustroju demokratycznym może istnieć naprawdę kultura.

Bo czymże ona jest?

Myśl nienowa zresztą, ale poparta takimi autorytetami, że i z nią trzeba się zmierzyć.

Kultura – mówią ci panowie – jest to miejsce na indywidualne prawo do protestu!

Tak.

To, co jest tylko warunkiem, możliwością, potencjałem kultury, to, co jest tylko zagonem pod kulturę, dla panów intelektualistów jest już kulturą samą.

Nie trzeba mnie przekonywać, że musi istnieć w człowieku jakaś specjalna sfera, gdzie odbywa się indywidualna ocena rzeczywistości. Możliwość aprobaty czy dezaprobaty.

Ale to jeszcze kultury, proszę panów, nie stworzy. Taka dezaprobata barbarzyństwa.

Kulturą zrealizowaną, a nie potencjalną jest powiedzenie wobec rzeczywistości, mając do wyboru: tak – nie, właśnie – tak!

To jest organizowanie rzeczywistości w głąb!

Kultura jest tym trzecim wymiarem, który zjawiskom płaszczyznowym, dwuwymiarowym jak cień, nadaje wymiar trzeci – wymiar prawdziwości. Dzięki niej osiągamy zrozumienie przebiegających zjawisk. Rzeczywistość staje się zrozumiała, a więc prawdziwa... coraz prawdziwsza.

Kultury, tak jak zwykłego poznania, nie można osiągnąć inaczej niż przez czyn.

Dopiero z tworzenia rzeczywistości, dopiero przez dobrowolne związanie się z ruchem zbiorowym może powstać we mnie wartość kulturalna.

Panowie zakładają w swoich rozumowaniach jako pewnik, że jednostka i zbiorowość muszą stać wobec siebie w opozycji, że konflikt jest nieunikniony.

Przy takich założeniach – istotnie – wszelka praca jednostki dla zbiorowości ma charakter pańszczyzny. I przy takich założeniach rzeczywiście pozostaje jedynie demokracja, której wymagania wobec jednostki są nieśmiałe i łatwe do zaspokojenia.

Ale przy założeniach, że pomiędzy wolą polityczną i wolą kulturalną istnieje współdziałanie oparte na konieczności tworzenia własnej, nowej rzeczywistości, przy takich założeniach nie wolno już mówić o kulturze jako o takim miejscu w świadomości człowieka, w którym człowiek mówi wobec rzeczywistości: – nie!

Panom deterministom, metafizykom, demokratom, ludziom „kultury” i tym wszystkim innym, z którymi spotkamy się tutaj za następnym razem – oświadczam: że my nie będziemy udawać, że właściwie istniejemy gdzie indziej. Bo nasza kultura, nasza metafizyka, nasza polityka nie są gdzie indziej niż my.

Nie potrzebujemy od nich uciekać!

Uznajemy, tak jak panowie, Absolut – i prawdę, i rację bezwzględną, ale nie uznajemy systemu „podlizywania się” Absolutowi, systemu jego protekcji. Wszelkie osobiste, prywatne konszachty z Absolutem panów metafizyków czy innych – są niepoważne.

W walkach międzyludzkich jesteśmy wobec Absolutu równouprawnieni.

Nie dlatego zwyciężymy, że broni nas system wartości absolutnych, przeciwnie: – to system wartości absolutnych musi zwyciężyć dlatego, że my go bronimy.

Panom deterministom, metafizykom, demokratom i ludziom „kultury” oświadczam, że nawet w „takich czasach” decydujemy się poruszać „takie” sprawy i że ten ich system „przemilczania” i „kompromisów między sobą” nie budzi w nas najmniejszego szacunku.

Różnimy się zbyt zasadniczo, aby wyrównywać te różnice przemilczeniem.

Panowie zbyt łatwo zrezygnowali, wobec opanowania naszej rzeczywistości przez systemy ideologiczne wrogie nam, a my znowu zbyt naszą rzeczywistość cenimy, aby z niej móc zrezygnować, aby ją móc zostawiać na pastwę jakimś tam demokracjom czy totalizmom i tym wszystkim innym, lucyferycznym, wrogim siłom rozpętanym w dzisiejszości.

PIEŚŃ NIEPODLEGŁA

„Sztuka i Naród” 1942, nr 3-4, s. 33-34

Wydanie dziś tego rodzaju antologii, co *Pieśń niepodległa*¹, jest zdarzeniem wydawniczym i artystycznym większego kalibru. Tylko że o ile w pierwszym przypadku jest to kaliber ze znakiem plus (kredowy papier, ładna okładka, bardzo staranny druk itp.), o tyle kaliber artystyczny wyraża się chyba w cyfrach ujemnych.

Przede wszystkim dobór materiału. Szlachetna w założeniu intencja podbudowania wojennej dzisiejszości wczorajszymi przeczuciami, wczorajszą psychozą oczekiwania wyraziła się w stworzeniu przedwojennego cyklu liryki pt. *Zwiastuny burzy*. Tymczasem gdyby zamiast z tomiku *Krzyk ostateczny*² zaczerpnąć z dawniejszego bodaj o pięć lat tomiku *Przyjście wroga*³, to – mam wrażenie – że byłoby to nie tylko chronologiczne poprzedzenie faktów, ale i pogłębienie ich. Zastrzeżenia poważniejsze budzi rozdział zatytułowany *Droga do Polski*. Co ma wspólnego z *Pieśnią niepodległą* Julian Tuwim, skompromitowany dostatecznie już chyba przysłaną nam ze Stanów Zjednoczonych *Modlitwą* albo ośmieszony redaktor „Wiadomości Literackich” – Słonimski?

W układzie antologii znać pewną kompromisowość i to przykro razi. Wreszcie, dotkliwym brakiem jest pominięcie liryki autora⁴ *Poematu wrześniowego*. Jakkolwiek oceniałbym jego twórczość obecną w stosunku do poziomu osiągniętego przed wojną, autor *Poematu wrześniowego* jest jednym z ośrodków krystalizacyjnych liryki wojennej i brak jego w antologii jest czymś więcej niż brakiem personalnym.

Przedmowy, jakimi opatrzył autor antologii zebrany materiał, są dość konwencjonalne i wyjaśniają niewiele. Ale może i nie bardzo jest co wyjaśniać. Poeci wreszcie „zmyślili”, bez względu na wiek „stali się dojrzali”, nauczyli się pisać zrozumiale, łatwo, prosto, nawet „prosto z serca”.

Jedynie autor *Psalmu o Łasce* i liryku *O miasto, miasto – Jeruzalem żalu* cierpi jeszcze na dawne nałogi awangardy, gmatwa się i pisze zdaniami bardzo długimi, ale to tylko sporadyczny wypadek. Ogólnie: lirycy usypali w antologii wielki grób awangardzie. Z lekką przesadą można by dorzucić, że nawet – grób poezji.

¹ Antologia wierszy wydana pod pseudonimem Ks. J. Robak w Warszawie w 1942. W rzeczywistości zawiera wiersza autorstwa Czesława Miłosza, Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego.

² Zbiór wierszy Władysława Broniewskiego wydany w 1938 roku w Warszawie.

³ Poemat katastroficzny Jerzego Zagórskiego wydany w 1934 roku w Warszawie.

⁴ Czesława Miłosza

Poezja nie zdołała jakoś oryginalnie, do głębi artystycznie przeżyć dziejącej się wojny. Zrezygnowała z artyzmu, zrezygnowała ze świeżości, postanowiła wyrazić tylko swój czysto ludzki ból, lęk i rozpacz. I oto okazało się raz jeszcze: czysto ludzki ból, lęk i rozpacz straciły swą sugestywność, straciły swą żywość. Brzmiały monotennie, obojętnie i nieładnie. Okazało i się raz jeszcze, że oryginalność to już nie tylko oryginalność, ale wprost warunek konieczny widzialności rzeczy, odczuwalności zjawisk. Forma, którą się złośliwie utożsamia z asonansami czy jakimiś tam figlasami stylistycznymi, okazała swoje drugie dno i swoją głębię. Wojna straciła swą grozę chybotania się, pochylania w nieznaną. Bo oto całą jej karkołomność, nieprzewidywalność, nienazwaną ujęto w wiersze stare i osłuchane, w odwieczne zwroty o „żołnierzu wracającym z niewoli, odpoczywającym pod brzozą u drogi”, o „płaczącej nocy majowej i okiści gwiazd”, o „rozpaczy i zgrozie, z jaką patrzy się na przerażający cud wszechświata” itd. itd.

Poezja utylitarna!?

Naturalnie, nie wszystkie, są wyjątki, są kompromisy, są tylko pochylecia się ku brukom. Ale jakżeż nazwać takie wiersze, jak *Żołnierz polski*:

*Hej, ty brzozo, hej ty brzozo płaczkco,
Smutno szumis nad jego tułaczką,
Opłakujesz i armię rozbitą,
I złe losy, i Rzeczpospolitą.*

Jakże inaczej można by nazwać ten nieudolny patos, jak nie operetkowym:

*Lecz nad gruzami, zbrojno, nieodmienną drogą,
Co nową hekatombą zrobiła się żyzna,
Księżę jedzie na koniu z przestrzeloną nogą
I przed trupy mówi: Honor i Ojczyzna!*

Kogo porwie schematyczna *Ballada o Serbii*:

*Ten krzyk zdławiony zbudził Serbię
I porwał ją, i uniósł wzwyż,
A potem wbito ją na krzyż.
W dolinie ziemskiej w kraju cierpień
Dwanaście dni, dolino płaczu,
Dwanaście nocy płonął bój,
A gdy ucichły chrzęsty zbrój,
Stała nad krajem pieśń rozpaczy.*

Mnożenie podobnych cytatów nie jest ani ciekawe, ani potrzebne, jest tego nie do wyczerpania!

Odpowiedzmy w końcu, kto zużywa i w jakim celu tę poezję utylitarną czy na pół utylitarną? Tej nieprzetrawionej wojny, tych czysto ludzkich cierpień mamy dosyć w życiu, cierpimy, jeśli wolno tak powiedzieć, do przesytu, każdy boryka się z tym

wszystkim prywatnie i naprawdę. Zniszczyć obyczaj konwencjonalnych opiewań! Powiedzieć prosto, że poezja utylitarna, o ile nie ma celów propagandowych czy satyrycznych, o ile nie stawia sobie za cel jedynie uczuciowe rozmamłanie człowieka – jest poezją bezużyteczną, bo nikogo nawet nie rozmamła (nie mówiąc już o działaniu estetycznym!).

Jeśli chodzi o wskazanie na wiersze z pewnymi ambicjami czy osiągnięciami, to postaram się tu zrobić krótki przegląd. *Psalm o Łasce* – liryk refleksyjny, obrazowość i zawiła składnia zacierają ideę. Bardzo dużo zwrotów awangardowo czy nawet skamandrycko konwencjonalnych. *Równina* – liryk dla mnie osobiście najciekawszy. Pewne ułatwienia rytmiczne i melodii, ale jednocześnie powiew świeżości i siły. *Opowiadanie* – subtelna rytmika, efekty czechowiczowskie, kameralne. Kompromis pomiędzy wojenną aktualnością a przedwojenną rekwizytornią. *Rok 1941* – autor wywołuje wrażenie już przez sam kontrast z resztą poezji. Bierze indywidualnym, choć nie cofającym się przed rekwizytami stylem, pewną nawet szorstkością. Wreszcie popularny wiersz *Droga* (pisany w Moskwie), odznaczający się pewnym ubóstwem treściowym, ale silny w swej artystycznej prostocie.

Może dla równowagi i sprawiedliwości należałoby obok cytatów złośliwych dodać i cytaty pozytywne, cytaty z liryków przeze mnie wyróżnionych. Niestety, jest to niemożliwe. O ile bowiem dla ukazania grafomanii wystarczy jeden tylko dwuwiersz, o tyle w drugim wypadku należałoby przytoczyć liryki w całości. A na to brak tu miejsca.

Wnioski ostateczne: liryka wojenna nie daje nam właściwie ani przeżyć artystycznych, ani nawet silnych przeżyć życiowo-emocjonalnych. Czytelnik – nawet uczuciowo wrażliwy – więcej cierpi nad beznadziejnością tej zutylitaryzowanej sztuki niż nad [...] ⁵

I jeśli popełnia to bluźnierstwo, to nie jego w tym wina, lecz samej zebranej w antologię liryki.

⁵ Fragment niemożliwy do odtworzenia

POLITYKA KULTURALNA W PAŃSTWIE POLSKIM

„Sztuka i Naród” 1942, nr 3-4, s. 34-35

Autor broszury⁶ dostrzega w polskiej rzeczywistości społeczno-kulturalnej – zgodnie zresztą z doświadczeniami socjologii – kulturalny dualizm, podział na środowisko inteligenckie i chłopskie. Zarówno ocena tego stanu, jak i postulaty stawiane przez autora wskazują na gruntowne przemyślenia i słuszną zupełnie ostrożność.

Autor rozumie, że celem polityki kulturalnej musi stać się w Polsce zatarcie granic międzyśrodkowych, sprowadzenie kultury inteligenta i kielkującej dopiero kultury ludowej do jakiejś wspólnej płaszczyzny. Jednocześnie nie popada jednak w żaden ze środowiskowych monizmów.

Rozumie, że kultura ludowa mimo systemu wartości opartego na etycznych podstawach pracy, produkcji etc. jest dopiero *in statu nascendi*⁷, rozumie także, że kultura inteligencka reprezentuje system wartości jednostronnych, często bez związku z rzeczywistością wiszących w próżni (a więc niemoralnych!), opartych na konsumpcji. Obie więc nie mogą stać się celem.

Rozumnym wyjściem może tu być jedynie próba stworzenia na płaszczyźnie wartości ogólnonarodowych – kultury nadrzędnej.

Realizacja programu wskazywana przez autora musi się liczyć z dwoma niebezpieczeństwami: narzucenie programu przebudowy przez samo państwo ograniczałoby inicjatywę prywatną, zdejmowałoby z jednostki odpowiedzialność za całość. Pozostawienie realizacji samemu społeczeństwu, zaufanie samorządnym procesom społecznym narażone jest na niebezpieczeństwo przemian zbyt niezharmonizowanych i powolnych.

Trzeba dążyć do współdziałania obu sił: państwa i społeczeństwa, szukając jak najmądrzejszych między nimi proporcji.

Jak z dalszego toku broszury wynika, kultura rozumiana jest przez autora bardzo obszernie. Oddziaływanie na rozwój kultury musi się odbywać na trzech niejako piętach:

- a) oddziaływanie na siłę biologiczną narodu
- b) oddziaływanie na charakter życia narodowego

⁶ *Wytyczne polityki kulturalnej* [w:] „Przebudowa” 1942, nr 4

⁷ (łac.) „w chwili powstawania”.

c) oddziaływanie w ściślejszym znaczeniu kulturalne: oświata, wychowanie itd.

I tu, o ile dwa pierwsze piętra rozumiane są bardzo szeroko i rzetelnie, o tyle piątro ostatnie robi na nas wrażenie poddasza. Kultura w ściślejszym znaczeniu ogranicza się do oświaty, wychowania itd. Awangardę kultury, a więc sztukę i naukę, widzimy w tym ogólnym obrazie kultury jako trochę niedocenione czy nawet zlekceważone.

Być może autor broszury kierował się tu poglądami zupełnie przeciwnymi. Może w swym programie kulturalnym pozostawiał sztuce i nauce zupełnie wolną rękę, zupełną *carte blanche* twórczej swobody, rozumiejąc, że sztuka i nauka muszą być czymś ponadprogramowym.

Nie tu miejsce na obszerniejszą wymianę zdań. W każdym razie naszym zdaniem: program zorganizowania artystów, problem stosunku artysty do państwa i państwa do artysty itd. wymagały także omówienia. Hasła w stylu „Popieranie twórczości artystycznej”, „Twórca powinien czuć się potrzebnym!” – są tylko ogólnikami.

Realizacją programu jest zdaniem autora „sprawą gardłową”, jest koniecznością polskiej kultury. W pewnych dziedzinach jednak – w szkolnictwie wiejskim na przykład – trzeba z góry przyjąć, że praca trwać musi długo, rozwijać się stopniowo, a wypełnienie postulatów może się najwcześniej dokonać w ciągu dziesięciolecia. Ale i ta ostrożność w stosunku do szkolnictwa dowodziłaby, że wyciągnięto naukę ze smutnych doświadczeń szkolnych ZSRR, gdzie z powodu zbyt gwałtownego tempa reform robiły one jeszcze gwałtowniejsze fiaska.

A więc i tu szlachetna ostrożność w operowaniu rozwiązaniami, które mogłyby się niezmiernie łatwo stać niebezpieczną i szkodliwą demagogią.

KORZENIE I KWIATY MYŚLI WSPÓŁCZESNEJ

„Sztuka i Naród” 1942, nr 5, s. 1-5

Coraz wyraźniej, kiedy podchodzi się do współczesnej myśli europejskiej, uświadamia się sobie konieczność, ale i możliwość – syntezy. Konieczność oddzielenia od siebie myśli przeszłej i współczesnej, splecionych ze sobą zagmatwanie i gęsto jak korzenie dwu drzew. Trzeba dla samodzielnych, pozornie niezależnych i z niczym niezwiązanymi korzeni znaleźć ich wspólną konsekwencję, cel, któremu korzenie służą.

Trzeba objąć pień myśli współczesnej, który z korzeni wyrasta.

Zarówno bowiem zagadnienie „intuicji rzeczywistości”, jak zagadnienie związku świadomości kulturalnej z tymi procesami, gdzie się owa rzeczywistość tworzy i rozrasta, jak zagadnienie osadzenia człowieka w jakimś konkretnym środowisku, w jakichś określonych warunkach egzystencji – wszystko to były korzenie, może i rozchodzące się pozornie w różnych kierunkach, skrzyżowane ze sobą, lecz należące do tego samego wielkiego pnia myślowo-emocjonalnego.

Tej samej wielkiej wiary społecznej. Tego samego rozczarowania czarami myśli dotychczasowej.

W perspektywach tak rozpiętej syntezy wiążą się ze sobą tak różnorodne krystalizacje, jak myśli Bergsona, Barresa, Brzozowskiego, Heideggera...

Bergsonowska nieufność wobec apriorycznych konstrukcji intelektu, wobec mechaniczności myślenia dedukcyjnego, a jednocześnie żarliwa wiara oddająca człowieka na łaskę i niełaskę zdolnościom intuicyjnym, jakże godzą się z postulatem stawianym elicie rządzącej przez myśl Nacjonalizmu: związek między elitą a społeczeństwem nie może być związkiem intelektualnym i opartym na poznaniu abstrakcyjnym, statycznym. Oddziaływanie nie może być jednostronne.

Elita, aby kierować przemianami rzeczywistości, aby – słowem – rządzić, musi sama tę rzeczywistość przeżywać, musi ją poznać intuicyjnie, z introspekcji.

I tu filozofia czynu: nie istnieje inne poznanie, jak tylko przez czyn. Nie ma poznania biernego.

Myśl Nacjonalizmu przetrwała to tak: elita rządząca, chcąc rządzić, chcąc kierować przemianami rzeczywistości, musi tę rzeczywistość nie tylko znać socjologicznie czy

statystycznie, musi tę rzeczywistość intuicyjnie rozumieć, a podstawowym warunkiem rozumienia jest: współuczestnictwo w twórczości.

Nacjonalizm żąda zlania się tych dwu, oddzielanych dotychczas funkcji – rządzenia i tworzenia.

Wtedy dopiero elita rządząca zdobędzie to, co w ogóle w życiu najcenniejsze, a czego dotychczasowe, od czasów Wielkiej Rewolucji, elity wcale nie posiadały: „intuicję rzeczywistości”.

Ideologia Maurycego Barresa, autora legendarnej już dziś powieści *Déracinés*⁸, ideologia tzw. „regionalizmu” nie znalazła u współczesnych zrozumienia.

Regionalizm był filozofią głęboką, nie działającą na powierzchowną i niedojrzałą wyobraźnię.

Kosmopolityczny intelekt europejski stał wówczas zafascynowany, oniemiały wprost katastrofalnymi spiętrzeniami cywilizacji. Rozmachem centrów przemysłowo-handlowych. Rzekomą potęgą ludzkości, zaprzątniętej swą gigantyczną i pogańską zarazem walką z poza-ludzkim, z Naturą...

Geometryczne lasy kominów fabrycznych... stalowe, antynaturalistyczne rzenie milionów koni mechanicznych... maszyny, jeszcze raz maszyny i – tłum.

Bronią ludzkości w walce z Naturą była maszyna. Chodziło o to, by samemu stać się również czymś jak maszyna, aby Naturę, która w nas żyje, zagłuszyć, odepchnąć jak najdalej, zabić!

Przed tym stał zafascynowany, oniemiały ówczesny intelekt Europy. To były prawdziwe, istotne owoce Humanizmu. W tej atmosferze rosły i kwitły tak uwodzicielsko: socjalizm i komunizm. To był rdzeń.

Świadomość humanistyczna postawiła wszystko na jedną kartę. Rozpętała stuletnią wojnę przeciw Naturalizmowi i Katolicyzmowi. Czuła coraz większe swoje osamotnienie i zaogniała ją jeszcze bardziej. To nie był już właściwie eksperyment człowieka, ale tylko i wyłącznie jego świadomości, kosmopolityzm nie liczył się z prawami człowieka. Organizował jedynie świadomości ludzkie. Mniej nawet: abstrakcyjne, aprioryczne świadomości, kantowskie czyste rozумы.

Jakże naiwnie dla tych oszalałych, walczących w święte imię Abstrakcji, inteligencji, socjalizmu i komunizmu, przedstawiał się opanowany regionalizm Barresa.

⁸ Maurice Barrès, *Wyrwani z gruntu ojczystego*

Przywiązani do środowiska, do własnej prowincji, do małych, rodzinnych miasteczek, zabudowanych jeszcze mniejszymi domkami i zielonymi bryłami drzew.

Tu nowy, wspaniały świat, cywilizacja, tu stuletnia, prawie-że religijna wojna z Naturalizmem i Katolicyzmem o postęp człowieka, a tam...

...przywiązanie do własnej prowincji, do małych naiwnych miasteczek, w których przeżyło się dzieciństwo i pokończyło szkoły, przywiązanie do ziemi, z której się dosłownie wyrosło.

Dziś, w obliczu dojrzałej i opanowanej myśli Nacjonalizmu, glorie cywilizacji kosmopolitycznej błędną i gasną. Sentymentalną okazała się właśnie myśl Socjalizmu. Sentymentalną i bezradną, jak przypominane sobie przez staruszków sny z wieku dojrzewania.

Pomiędzy nami a Barresem wyrósł już Heideggerowski egzystencjonalizm. Uświadomienie sobie, że człowiek nie żyje w próżni, że życie, że każda egzystencja to proces współistnienia dwóch sił: odśrodkowych sił tworzącego człowieka i dośrodkowych sił atmosfery, w której człowiek żyje, środowiska, otocza. Że pomiędzy słowem „żyć” a „tkwić w czymś” trzeba postawić koniecznie znak równania.

Egzystencjonalizm demaskował fikcję istnienia abstrakcyjnego, istnienia „czystego”, życia w niczym. I chociaż sam nie wskazywał praktycznie, w czym tkwić człowiek powinien, ale dość już, jeżeli podkreślił ważność związków jednostki z otoczeniem i jeśli nauczył, że jednostka musi mieć swoje miejsce.

Myśl Nacjonalizmu walczy z człowiekiem „*déraciné*”, z człowiekiem pozaśrodkowym, z całym tym dziewiętnastowiecznym nomadyzmem człowieka pozbawionego własnego miejsca w świecie. Walczy ofiarnie i odważnie. Nie boi się nawet tak niepopularnego dla ekonomii kosmopolitycznej hasła, jak dekoncentracja przemysłu.

Ekonomia kosmopolityczna twierdzi, że dekoncentracja przemysłu przeczy jakiegokolwiek kalkulacji, że jeżeli w warunkach swobodnego rozwoju doszło do powstawania gigantycznych centrów przemysłowo-handlowych, to dowód, że forma centrów jest z form najszcześniejszą.

Tymczasem takie argumenty dla myśli Nacjonalizmu nie stanowią przeszkody. Nacjonalizm przyznaje wprawdzie, że w warunkach obecnych koncentracja przemysłu daje rezultaty najlepsze, ale nie waha się zakwestionować samych warunków obecnych. Uważa za konieczność warunki te zrewolucjonizować, uczynić nowym warunkiem rozwoju przemysłowego postawę twórczą każdego z pracujących.

Rewolucyjność myśli Nacjonalizmu jest czymś więcej niż przywiązaniem do czerwonego koloru, manifestacyjnych pochodów i różnych teatralnych emblematów pracy, jak sierp i młot. Ma pogardę dla tradycyjności, dla schematów egalitarystycznych i niszczyielskich rewolucji Kosmopolityzmu. Jest zakrojoną na skalę rewolucji, która zmieniając – tworzy.

Aż zdziwienie ogarnia niekiedy, gdy zestawia się ze sobą kwiaty – bo nie owoce jeszcze – myśli Stanisława Brzozowskiego z rozkwitającą myślą Nacjonalizmu. Nacjonalizmu polskiego – dodajmy. Uderza ta wspaniała zbieżność obu toków myślowych, powierzchownie tak odmiennych.

Dla Stanisława Brzozowskiego, filozofa i historyka literatury, cały problem miał rozmiary problemów kulturalnych. Był konfliktem nie elity rządzącej, ale elity kulturalnej czy jeszcze wężiej – elity artystycznej. Toteż u Brzozowskiego słynna jego metaforyczna definicja Romantyzmu jako buntu kwiatu przeciw korzeniom jest nie tylko piękna, lecz również zdumiewająco konsekwentna.

W atmosferze myśli Nacjonalizmu cała ta kwiatowa metafora więdnie. Chodzi przecież o elitę rządzącą. I chociaż, praktycznie biorąc, elita rządząca pokrywała się z elita kulturalną, chociaż obie wykrystalizowały się z klasy inteligenckiej – diagnozy ideowe brzmią inaczej. Psychologiczna diagnoza Stanisława Brzozowskiego mówi o psychologicznym zjawisku buntu elity kulturalnej przeciwko źródłom i siłom, z których rzeczywistość jej wyrasta, dzięki którym może powstać ta urocza nadprodukcja, obracana na rzeczy niepraktyczne już, niepotrzebne z punktu widzenia pracy: na kwiat.

Socjologiczna diagnoza myśli Nacjonalizmu o „zatrąceniu przez elitę rządzącą kontaktu z procesami, więcej, bo z procesami twórczymi w społeczeństwie”. Bunt ma tu nadejść od strony owych „procesów twórczych w społeczeństwie”, a nie od klasy proletariackiej, jak tego niekiedy źle spodziewał się Stanisław Brzozowski, bo nie od żadnej klasy w ogóle, ale właśnie od procesów twórczych w społeczeństwie czy po prostu – od twórczości.

Diagnozy są inne, uwzględniają inne objawy choroby, choroba jest jednak ta sama w obu wypadkach. Chorobliwy jest stan braku naturalnych, żywych związków między funkcjonalnymi częściami społeczeństwa. Brak zrozumienia naturalności i organiczności takich tworów, jak naród. Dla kultury kosmopolitycznej naród zawsze był konstrukcją głęboko sztuczną, abstrakcyjną i antynaturalną, jak malarskie konstrukcje Picassa.

Fragmentaryczna ta próba sięgnięcia w korzenie myślowo-emocjonalnego pnia Europy współczesnej ukazała korzeni parę. Nie wszystkie. Pomiędzy tu na przykład tak ważne nawet korzenie, jak myśl Jerzego Sorela, jak filozofia organiczności itp. Na kompletność brak tu miejsca.

Tyle o korzeniach. Kwiaty?

Kwiaty. Myśl kosmopolityczna, dążąc ku celom abstrakcyjnym, ku ideałowi niezamieszkałego świata z bezdomnymi ludźmi, powoływała się na argument naturalności swoich źródeł. Na naturalność tych wszystkich przyczyn, z których powstała. Naturalne było powstawanie wielkich centrów przemysłowych, naturalne było zatrącenie przez ludzi indywidualnego oblicza, naturalne było, że ludzie mogący rządzić nie chcieli już mieć nic wspólnego z pracą, z twórczością.

Cele myśli kosmopolitycznej były natomiast wprost przeciwne: abstrakcyjne, zaprzeczające wszelkiej naturalności. Były właściwie parawanem bezdusznego, chorego cauzatywizmu⁹. Determinizmu.

Myśl Nacjonalizmu odwróciła wzajemne stosunki. Naturalne są cele, które ma się osiągnąć. Naturalny jest obraz ludzi zamieszkujących swoje metafizyczne domy, ludzi współdziałających ze sobą nie wspólnym fatalizmem, ale wspólnym celem, nie pańszczyzną pracy, lecz świadomą twórczością. Naturalny jest obraz zlania się dwu – rozdzielanych dotychczas – funkcji: tworzenia i rządzenia. Nienaturalne, gdyż twórcze, irracjonalne są źródła, skąd to ma przyjść. Skąd ma się zacząć realizacja celów.

Źródłem ma być tu rewolucyjne przebudowanie człowieka. Nastawienie człowieka tak, aby zaczął realizować cele. U źródeł myśli Nacjonalizmu tkwi twórcza i celowa (a nie naturalnie i bezcelowo wybuchła!) rewolucja.

Rewolucja charakteru.

Tu właśnie rozwijają się kwiaty myśli współczesnej. W tej atmosferze...

Wielowiekowemu, pseudonaukowemu cauzatywizmowi przeciwstawia się nareszcie silny twórczy teleologizm. System myślowy celowości. Nie celowości abstrakcyjnej, ramowej, hasłowo puste, ale celowości konkretnej i jak najbardziej praktycznej.

W dramacie Norwida *Za kulisami* Omegitt mówi: „Cywilizacja europejska jest bękartem... dlatego: że wszystkie inteligencje praktyczne są niechrześcijańskie – a wszystkie chrześcijańskie są niepraktyczne...”

Przywróceniem inteligencjom chrześcijańskim, przywrócenie inteligencjom w naszej kulturze wartościowym – praktyczności, oto właśnie kwiat myśli Nacjonalizmu.

I jeszcze jedno: wskazanie inteligencjom właściwej drogi do Absolutu... Absolut osiąga się nie przez „wyrwanie się z...”, ale przez wrośnięcie, przez zakorzenienie się, przez znalezienie w świecie swojego własnego miejsca. Przez osiągnięcie pełni swego indywiduum.

Absolut jest sokiem ziemi, w której tkwimy korzeniami, jest bezwzględna i niepowtarzalną ceną naszego miejsca na ziemi.

Pisząc o nowoczesnej myśli europejskiej, używałem stale terminu – myśl Nacjonalizmu. Bo Nacjonalizm w tych perspektywach przestaje już być zjawiskiem

⁹ Przyczynowości.

politycznym, a wkracza, czy – wrasta w atmosferę problematyki kulturalnej Europy, staje się prądem równym Renesansowi, Reformacji, Romantyzmowi. Jest epoką.

Norwidowska epoka – wiek XIX – była bękarcia, bo wszystkie inteligencje praktyczne były w niej niechrześcijańskie, a wszystkie chrześcijańskie – niepraktyczne. Pomiędzy prawdziwą (a więc chrześcijańską) kulturą i rzeczywistością powstawał rozbrat. Kwiaty buntowały się przeciw korzeniom.

Epoka Nacjonalizmu jest epoką, w której przywraca się wartościom – praktyczność. W której inteligencje chrześcijańskie mogą zacząć nareszcie żyć, działać, postępować istotnie po chrześcijańsku.

Myśl kulturalna przestała już być dzięki Nacjonalizmowi alchemicznym tygłem, laboratorium gdzie otrzymuje się gruźel po gruźle złotą, ale nieżywą Prawdę.

Stała się na powrót drzewem, które po białym okresie kwitnięcia, po okresach czerpania z ziemi soków i z nieba – słońca, wydaje owoc po owocu, owocowo i słonecznie, złotą, żywą Prawdę.

Pisanie o „europejskiej myśli Nacjonalizmu” – pozostawione bez wyjaśnień i w formie tak silnego skrótu – może wywołać wrażenie paradoksu.

Europejski Nacjonalizm – to prawie tyle, co „nacjonalizm kosmopolityczny”. Chodzi naturalnie o co innego.

Nie szuka się tu rzeczy tak chimerycznej, jak jakiś tam wspólny mianownik pojedynczych, odmiennych nacjonalizmów narodowych. Takim bowiem mianownikiem byłaby co najwyżej jakaś ogólnikowa przesłanka, przy czym trudno nawet byłoby określić czy nie przesłanka czysto emocjonalna, nie dająca się wymierzyć metrem intelektu.

Chodzi tymczasem o możliwie skończony system emocjonalno-intelektualny, o system wyrastający wprawdzie z różnych – jak to było widać – korzeni, o system oparty na podstawach bardzo szerokich, niemniej stanowiący organiczną, zdolną nawet do kwitnięcia całość.

I dlatego pisząc o „nacjonalizmie europejskim” i jego myśli, brałem pod uwagę jego konkretne, indywidualnie polskie zdobycze ideologiczne. Zdobycze Nacjonalizmu zahartowanego przez wojnę, obdarzonego nową, historyczną świeżością i – siłą twórczą.

– Skąd zatem ta przydawka: europejski?

Stąd tylko, że myśl Nacjonalizmu, bez żadnej tam megalomanii czy reklamy, jest myślą o skali europejskiej, jest żywym dorobkiem w sferze obiektywnych, europejskich wartości kulturalnych.

Jest w stosunku do tych wszystkich odgałęzień, odszczepieństw od europejskiego pnia myślowo-emocjonalnego, zielonym i wiecznie świeżym czubem drzewnym.

I tu, by wytłumaczyć mój upór w nawracaniu bezustannym do tych metafor o kwiatach, drzewach, gałęziach czy pniach, kiedy mowa o zjawiskach kultury, by za jednym

zamachem usprawiedliwić od razu całą „kwiecistość” tytułu – wyjaśniam: w okresach historii, kiedy kultura przeżywa rozszczepienie swoich wewnętrznych treści, kiedy staje się czymś widmowym, złym, wampirycznym – w okresach takich te powtarzające się „kwiaty” byłyby dowodem maniery.

Dziś – nie!

Bo dziś kultura postawiła sobie jako cel osiągnięcie w swoich procesach tej naturalności, jaka znamionuje rośliny i w swoich związkach tej bezpośredniości, jaka istnieje pomiędzy korzeniem i kwiatem.

POKOLENIE LIRYCZNE I DRAMATYCZNE

„Sztuka i Naród” 1942, nr 5, s. 8-13

Są chwile – te właśnie czechowiczowskie „chwile bez godziny”¹⁰ – kiedy wojenna śmierć autora dnia jak co dzień wydaje mi się czymś więcej niż śmiercią wielkiego liryka. Dzieli nas od niej trzy lata. Wojna, mnożąc to przez dziesięć, pogłębiając odległość do lat trzydziestu, rzuca między nas malowniczy, dziki jar czasu.

Wojenna śmierć Czechowicza zjednoczyła się symbolicznie ze śmiercią liryki w ogóle: obie te śmierci – liryka i liryki – stając się jednocześnie, stały się jednym i tym samym. Jako jedyny ich testament pozostała ta chyba ci najwyżej, ponuro-groteskowa zagadka:

- parę jeleni czy łań – plus bardzo dużo aniołów – plus kwiaty nasturcji... co to jest
- ...?
- współczesny liryk...

W istocie zagadka jest groteskowa i może nawet zagadkowa, lecz nie ironiczna. Współczesny liryk jest rzeczywiście stereoskopową, nieżywą kompozycją tych „absolutnych” elementów liryki przedwojennej.

Ale to mniej ważne. Ważna jest „dobroć” tego wszystkiego, wdzięk, słodycz – słodkość. Liryk współczesny coraz bardziej przypomina pudełko ze słodyczami. I to jest najważniejsze.

Najważniejsza jest jednak śmierć samej liryki. Umarła we wrześniu 1939 roku. Nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle...

Umarła dlatego, że skończyła się oto epoka słów w literaturze. Że musi się w niej zacząć epoka czynu.

Antagonizm słowa i czynu fascynował literaturę od czasów szekspirowskich. Z jednej strony, ironizowano, parafrazowano i parodiowano owe „słowa... słowa... słowa...”¹¹, z drugiej – buntowano się przeciw nim, wyłamywano się z ich dyscyplin, twierdzono patetycznie, że „czas uderzyć w czynów stal”¹². Wreszcie, w atmosferze kultu

¹⁰ Józef Czechowicz, *Dom świętego Kazimierz*

¹¹ William Szekspir, *Hamlet*

¹² Zygmunt Krasiński, *Psalmy przyszłości*

dla rewolucyjnego czynu wielki „kował-błuźnierca”¹³ umieścił ową „czynów stal” na kowadle i uderzył w nią z takim impetem, że... pozostało mu samo – słowo!

Antagonizm słowa i czynu rozgrywał się w literaturze w sposób iluzoryczny. Słowo symbolizowało zawsze całą literaturę, czyn – całe życie, a antagonizm ich rozgrywający się pozornie w literaturze, w istocie przenosił się w rejony zakazanej, złej, „zielonej granicy” sztuki i życia.

Nie było walki słowa i czynu w literaturze. Nie widziano w ogóle możliwości artystycznego operowania czynem. Komponowanie utworów z bezpośrednich działań, dziać się – z czynu. Literatura musiał rzekomo opowiadać, omawiać, wysławiać, słowiczyć się...

To, co daję tu, nie jest stwarzaniem czynu w literaturze, jest tylko uświadomieniem, zarysowaniem konfliktu i wskazaniem rozwiązania. Mówiąc o epoce czynu w literaturze, głosząc odrębność nowego pokolenia artystów – nazywając to pokolenia tego dramatycznością, czuję tę epokę w swoim własnym życiu, czuję się współtwórcą nowego pokolenia artystycznego. Piszę o konflikcie swoim własnym, który był koniecznością i który zarysować się w końcu musiał.

I towarzyszy mi w tej pracy przekonanie, że sięgając w to – osiągam nie swoją własną, prywatną szczerość, nie wyznanie szczerości, ale – prawdę. I dlatego odczuwam trudność tego i nie ośmielam się nazwać tego manifestem sztuki, mającej być...!

Pokolenie liryków było liczne. Ale autor *Dnia jak co dzień* i *Nuty człowieczej* – Czechowicz, był jakby uosobieniem całego tego pokolenia. Szczytem literatury była liryka. Liryka nie jako rodzaj literacki, ale jako styl przeżycia literackiego.

A styl przeżycia literackiego był taki mniej więcej: poeta, chcąc tworzyć, odsuwał się od zdarzeń, odchodził drogą pod gwiazdami w ciszę i samotność – i tam dopiero zaczynała się jego twórczość: „słowa... słowa... słowa...”.

Słowa o wielkim, fermentującym twórczo, owocującym jesiennie świecie, o dzianiu się jego historii, o bezpośredniości życia w tym świecie – czynie. Zaduma nad czynem. Kontemplacja – i akompaniament słów lirycznych...

Słowa były coraz, coraz piękniejsze, powiązane związkami chemicznymi w metafory, słowa o dziwnych fluorescencjach czy fosforyzacjach, ale właśnie ciągle słowa i tylko słowa.

Operowanie czynem, komponowanie ze zdarzeń?

¹³ Karol Irzykowski, *Czyn i słowo (Głosy sceptyka)*, aluzja do rozdziału *Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie*.

Nie. Poeta wiedział to instynktem, że liryka może powstać jedynie poza kręgiem bezpośrednich czynów i zdarzeń. Od czynu trzeba się było za wszelką cenę oddalić, odejść aż tam, gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu... Ze zdarzenia może pozostać jedynie pastelowa, cicha pamięć, odbicie na światłoczułej kliszy wspomnienia.

Ten dystans, to odejście twórcy w ciszę i w samotność – były koniecznościami. Wbrew Stanisławowi Brzozowskiemu, według którego liryka operowała bezpośredniością i zatraceniem dystansu, jedno i drugie było nieosiągalne. Liryk był wprawdzie subiektywny, nie oddalał rzeczywistości swego utworu od rzeczywistości podmiotowego przeżycia – tu dystans istotnie redukował się do zera – ale musiał za to z jednym i z drugim odchodzić w ciszę i w samotność, oddalać się, nabierać dystansu pastelowości i cienia wobec rzeczywistości czynów, zdarzeń – realnego życia.

Wrzesień 1939 roku zabił lirykę, ponieważ oddalenie się od rzeczywistości czynów, znalezienie w takiej sytuacji dystansu stało się ponad siły. Znaleźliśmy się w sercu wojny i liryka tej właśnie bezpośredniości nie umiała przetłumaczyć na bezpośredniość sztuki. Nie umiała stworzyć kreacji artystycznej, która pozwalałaby na zharmonizowanie wewnętrzne tych dwu sił artysty: człowieka życia i człowieka sztuki.

Problematyka ta może wykracza poza granice problematyki formalnej *sensu stricto*, ale trzeba zrozumieć, że mowa tu o rewolucji tak gruntownej, że padają w nie z tronów jedne rodzaje, aby królowały inne – że zatem musi się tu zejść do tych żywych się kształtujących, do tych sił wyrosłych z ludzi, aby uchwycić sens przemiany.

I dlatego, choć podkreślam, że czyn w sztuce i czyn w życiu to nie jest jedno i to samo, umieszczone tylko w różnych miejscach, to jednak twierdzę: pomiędzy czynem w sztuce i czynem w życiu istnieje wewnętrzna, psychiczna konsekwencja. Istnieje harmonia jednej i tej samej postawy...

Postawy bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, postawy czucia się w sercu tej rzeczywistości, w samym – nie-do-przeniknięcia – sercu.

Pokolenie liryków powrześniowych dało przykro odczuć całą bezradność swej dyscypliny artystycznej w oddziaływaniu bezpośredniością, intuicją.

A wojna przyzwyczaiła człowieka do takiego właśnie życia i takich wrażeń. Człowiek nauczył się tego. Liryk nadal zachował w swojej sztuce technikę oddalania się tam, gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Wylazła na wierzch maniera. Brak formy. Formy właśnie, nie tematyki. Tematyka stała się wojenna bez trudu, ale żywej i nowej formy zabrakło.

Tak głęboko sięgają korzenie formy: aż do fałszów tkwiących między dwoma postawami artysty: postawą człowieka i postawą twórcy...

– A co wtedy, jeżeli żadne słowo nie opowie ani nie wypowie? Jeżeli, będąc w sercu wojny, nie znajdzie się ani ciszy, ani samotności, bo serce wojny bije gigantycznymi

detonacjami dział i samotność, miejsce gdzie odchodzili dotychczas lirycy, aby się zamyślać nad życiem, zamieszkała została przez tylu... umarłych...?

- ... ?

- Pokolenie liryczne musi ustąpić w cień. Ustąpić przed pokoleniem dramatycznym, które ma obowiązek stworzenia nowej epoki w sztuce polskiej. Dwa pokolenia. Nie: starzy – i młodzi. Nie: klasycy – romantycy. Nie: Skamander – Awangarda. Nie! ...

Oto: pokolenie liryczne-dramatyczne.

Sztuka, która przeżywa swoje rewolucje twórcze nie z powodu czyichś osobistych antypatii i zawiści, z powodu przypadkowych gustów i mody, nie z powodu zagranicznej reklamy przestaje być białą, motylą pianą na nurtach głębokich kultury, przestaje być ekscentrycznym zielonym goździkiem z butonierki...

Sztuka, której twórcze ewolucje dzieją się w wielkiej, głębokiej zgodzie z rewolucjami najgłębszych sił kulturalnych – staje się sztuką epoki.

I dlatego rewolucji artystycznej, która ma się dokonać, nie chcę, aby towarzyszyły personalne konflikty i nienawiści. Rewolucja młodego pokolenia nie jest wymierzona ani przeciw p. X, ani przeciw p. Y, ani w ogóle nikomu indywidualnie spośród pokolenia liryków. Rewolucja ma cel jeden: stworzenie sztuki epokowej...!

A to znaczy tyle, co: sztuki, która wyrośnie jak dąb, podchmurny i głęboko korzeniasty dąb, i która stanie nareszcie... znowu... w koronie liści dębowych.

Rewolucja sztuki, zmienienie literatury dwudziestolecia w literaturę epoki, przyśpieszone, tylko zapoczątkowane wojną – rozwijać się i pogłębiać musi dopiero po wojnie. Tam dopiero pokolenie dramatyczne, pokolenie, które oprze się w swojej sztuce na tworzywie działania-czynu, będzie mogło zacząć artystyczne owocowanie.

Wyjąć z siebie niewyzyskaną, nierozumianą szansę: dramat.

Artysta, będąc – po wojnie właśnie – człowiekiem, który musi się zetknąć z wielką historią, a to znaczy: z wielkimi cyklami walk i zmagañ, z lodowatą grozą, jaka walkom towarzyszy, z ofiarą i nawet – z rozczarowaniem, artysta taki nawet pamiętając, że sztuka działa pięknem formalnym, a nie życiowym, będzie pragnął w sztuce tego samego stylu.

Będzie szukać kompozycji walki, operowania masami sił, dystansu bezpośredniości, atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń.

Tej aury, w której osiąga się bolesne i trudne, i niemożliwe do przyjęcia rozumienie: „że nie ma czynu, krom przez grzech”¹⁴.

Liryk?

¹⁴ Stanisław Wyspiański, *Skałki*. W oryginale: „nie masz życia krom przez grzech”

Jeżeli liryk chce wyrazić grozę, to daje to nam tylko rzut tej grozy na płaszczyznę psychiki, a więc – lęk. Zamiast czystej, wysokogórskiej atmosfery grozy metafizycznej mamy fatalną, chorobliwą atmosferę zdenerwowania i lęklivosti.

Jeżeli liryk chce wyrazić bohaterską walkę, w której jakieś gigantyczne siły łamią go w końcu, czytelnik dochodzi co najwyżej do przekonania, że liryk jest bluszczowaty, wątki, bezsilny.

Przy wyrażaniu zwycięstwa i triumfu otrzymuje się w recepcji nie wrażenie siły czy potęgi, lecz jakoś gorzej: wrażenie buńczuczności, przechwałki, pastwienia się nad słabszym.

Błąd zasadniczy tkwi w tym, że liryka nie ukazuje rzeczy „samych w sobie”, w ich wypukłościach i wklęśnięciach, nie rzutuje w ogóle rzeczy w przestrzeń trójwymiarową. Daje jeden aspekt, jedną stronę medalu. Operuje jednostronnością. Rzutuje nie w przestrzeń trójwymiarową, ale na białą płaszczyznę kartki poetyckiego tomiku.

Formalnie jest to swoisty i wadliwy typ kompozycji. Liryka posługuje się nie kompozycją walki, nie zamkniętym zespołem przeciwno-kierunkowych sił, ale kompozycją jednej siły i jednego kierunku. Liryk nie jest nigdy utworem kompozycyjnie zamkniętym, znajdującym się w równowadze. Jątrzy świadomość czytelnika brakiem obiektywizmu.

Bo w naturze recepcji leży jakieś prawo obiektywizowania przedmiotu, pasja widzenia go z wszystkich stron, odkrywania i tej drugiej, przysłowiowo ciemnej strony medalu. Natrętny niepokój widzenia naprawdę. Obiektywizowanie tego rzutu na płaszczyznę białej kartki polega na dopełnianiu jednokierunkowej, nie zamkniętej kompozycyjnie siły – siłą drugą, siłą życia poety.

Rodzą się jak grzyby po deszczu problemy wściekłe i drapieżne. Szczerłość poety. Autentyczność. Prywatne życie. Wściekłe manowce biografizmu, któremu nic nie można z punktu widzenia logiki zarzucić: osoba autora, jego prawdziwe, prywatne życie staje się tu – przy recepcji – elementem kompozycji w liryku.

Dramat tymczasem wyklucza dramaturga. Jak w ogóle wszelkie pośrednictwa. Wszelkie soczewki subiektywizmu, płaszczyzny rzutowań.

Rampa nie jest bynajmniej matką artystycznego dystansu. Jest tylko jedną z krawędzi tego kubu fikcji, jakim jest scena. Kub. Sześcian. Bryła.

Niematerialny, symboliczny choćby, ale kub. Nie trzeba rzutować słowem na białą płaszczyznę kartki papieru, nie trzeba czynić z realnych rzeczy ich cieni migających po płaszczyźnie. W dramacie daje się zdarzenia, czyny, akcje w ich pełnej, choć odmiennej niż życiowa, realności. Mimo tej swojej fikcyjności czy nawet antyrealizmu, realne – gdyż bezpośrednie.

Jedynie dramat może operować tak bezkarnie nonsensem, absurdem, irracjonalnością, gdyż płaci za to bezcenną monetą bezpośredniości.

Wyjaśniam: dramat nie jako konkretna sztuka teatralna grana na scenie. Chodzi o rodzaj literacki (w tym najważniejszym znaczeniu), o jego prawa i o scenę jako przestrzeń idealną, w której rozgrywają się zdarzenia. Konkretyzacje mogą być wadliwe. Niesceniczne. Nie w tym przecież rzecz.

Słowo w dramacie?

W kubie feerycznej, dramatycznej fikcji słowa przestają być słowami, ich spiętrzenia przestają być gadatliwością. Słowo zmienia swą konsystencję gadulstwa. Staje się aktywne, czynne. Uzupełnia czyn. Pogłębia, poszerza, bije nad nim jak łuna nad pożarem. A jednocześnie kontur widzialności zaostrza się.

Słowo więc nie oddala, lecz zbliża.

Dzięki słowom czyny mogą przebiegać łatwiej i prędej. Słowo wyzywa czyn. Nie tylko przyspiesza jak katalizator, ale – właśnie wyzywa.

Poszekspirowski antagonizm słowa i czynu łągodzi się oto.

Słowo i czyn? Nie chodziło o nie. Chodziło o aktywność i kontemplację i o jej wzajemne, ostre idiosynkrazje. Literatura utożsamiona lekkomyślnie ze słowem, a słowo z kontemplacją, doprowadziła do tego, że, owszem, mieliśmy artystów rzucających się w objęcia czynu życiowego, ale nie mieliśmy dotychczas mocnej, prawdziwej i opartej na czynie... sztuki. I to jest zadanie młodego, znajdującego się dopiero *in statu nascendi*¹⁵ – pokolenia dramatycznego. Owocobranie nastąpi po wojnie. Teraz, dziś trwa właśnie ów *status nascendi* nowych sił kulturalnych, nowych sił mających tworzyć polską literaturę. Na drugim brzegu malowniczego jaru, jakim jest wojenne, głębokie milczenie muz.

To nie jest tak popularny przed wojną i tak łatwy w swej rewolucyjności – manifest nowego ugrupowania literackiego. Na manifest jest przede wszystkim – zbyt trudne. Na manifest – jest za mało kapryśne i prywatne. Miałem ambicję wyrażenia tu – w tym zagmatwanym, mimo przeciwnych pozorów, szkicu – pewnej syntezy, pewnej ponadprywatności i... konieczności kulturalnej.

Te wielkie konieczności stanowiły tu kompas. Nie kaprys grupy. I dlatego ja bynajmniej nie obiecuję w imieniu jakiejś grupy odrodzenia dramatu i bynajmniej nie odwołuję sprytnie tego owocowania jakiejś grupy na po wojnie. Stwierdzam tylko konieczność odrodzenia i stwierdzam objawy zarysowania się tej konieczności w

¹⁵ (łac.) „w chwili powstawania”

świadomości kulturalnej mojego – będącego *in statu nascendi* dopiero – pokolenia w sztuce.

W nowej epoce oczekujemy wszyscy sztuki prawdziwie etycznej. Otóż na dnie kielicha z liryką leży kontemplacja, amoralny proces odchodzenia twórcy w perspektywy samotności, tam gdzie odchodzą umarli, aby rozmyślać o życiu. Na dnie kielicha z liryką tkwi wielki, przerastający nieraz pojemność świadomości kulturalnej – grzech.

Sztukę polską oczyścić trzeba przez dramat. Osadzić na zdrowych fundamentach obiektywnego kreowania dzieł sztuki. Takie są zadania kulturalne nowej epoki. Taki jest mus.

I jeżeli nazwać jednak to, co napisałem tutaj, manifestem, to chyba z tym uzupełnieniem, że jest to manifest musu kultury polskiej. Kultury właśnie, nie sztuki, gdyż sztuka ma być tylko owocowaniem tego – i oby silnego – drzewa, które oznacza kulturę.

PS.

Ponieważ nie jest to manifest, lecz manifest musu kultury polskiej, nie cofam się więc zepsuć zakończenia krótkim, praktycznym dopiskiem. Szkic ten nazwałem trudnym. Nie dlatego naturalnie, że wprowadza wiele pojęć i terminów rzadkich, czyli niepopularnych. Ale dlatego właśnie, że posługuje się pojęciami nadmiernie popularnymi, że może łatwo stać się demagogią, że – ponadto – działa w wielu przekrojach, w wielu obdarzonych innymi prawami rzeczywistościach.

Przez złośliwość można rozumieć to wszystko wykrętnie i nieprawdziwie.

Otóż rzucając wyzwanie całemu pokoleniu lirycznemu w imię tworzącego się pokolenia dramatycznego, mam nadzieję, że walka rozegra się nie w sferze złośliwej fikcji, lecz w sferze rzeczywistości i nie przekreślonej satyrycznie mojej myśli.

METODA „ZŁOTEGO SZCZYTU” (GŁOSY NA TEMAT „UNIwersALIZMU”)

„Sztuka i Naród” 1943, nr 7, s. 6-10

Niejasność otaczająca pojęcie uniwersalizmu zmusza na wstępie od razu do dania podstawowych wyjaśnień. Czytelnik pyta zakłopotany – czy to wszystko jedno, który uniwersalizm i czyj?

Nie, nie wszystko jedno.

Chodzi tu o uniwersalizm będący „zarysem narodowej filozofii społecznej”¹⁶ – jak brzmi podtytuł, chodzi tu o ogarnięcie pełni związków, zachodzących między jednostką, narodem i ludzkością, o wyprowadzenie dla nich praw. Praw – zaznaczywszy nawiasem – sięgających znacznie szerzej. Chodzi wreszcie o historyczne przeciwstawienie się dwóm masynom filozofii: indywidualizmowi (XIV-XIX w.) i totalizmowi (głównie XIX-XX w.), masynom, które tak mocno i charakterystycznie ukształtowały oblicza społeczne epok i narodów.

Pamiętam rozmowę z jednym z wybitnych polskich intelektualistów. Z umysłem nastawionym na intelektualne rewelacje, wymyślającym współczesności za jej dziwaczność i zagadkowość, ale wyczekującym jednocześnie rzeczy dziwnych, zagadkowych i mogących fascynować umysł.

Był akurat w trakcie lektury uniwersalizmu. Znać było irytację wywołaną rozczarowaniem. „Czym jest uniwersalizm? W czym tkwi potęga jego rewolucyjności? Ależ, nie... Jest tylko jakąś średnią arytmetyczną demokracji i totalizmu i koniec... Bierzecie trochę z jednego, trochę z drugiego i nazywacie to uniwersalizmem.

I czekacie rewolucji”.

Istotnie, uroki uniwersalizmu są trudne. Uroki, to znaczy: te wszystkie tajemniczości, te niespodzianki i niedokończenia, które snuć można samemu. Dosnuwać ku zagadkowemu końcowi. Niemniej, uroki te są.

Myśl Europy współczesnej – od włoskiego renesansu po włoski faszyzm czy rosyjski komunizm – nastawiona była na jeden typ myślenia. Różne mieściła treści i problemy. Formalnie posiadała, utrzymywała i rozwijała ten sam styl. Ten sam charakter.

Charakter myślenia biegunowego.

¹⁶ Ks. mjr Józef Warszawski, *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej*

We wszystkim, wszędzie, zawsze jest tylko dwubiegunowość. Jeden biegun albo drugi. *Tertium non datur*¹⁷. To była podstawa myślenia, najgłębsza spośród wiar Europy porennesansowej. Logiczny aksjomat.

Stoi się na rozstajach, na rozwidleniu dwóch możliwości: jedna ukazuje biegun północy, druga – południa.

W człowieku musi być widocznie coś podległego magnetycznym siłom biegunów. Bieguny przyciągają. Pytanie tylko, którego wpływom się poddać. *Tertium non datur*. Nie można nawet wyobrazić sobie, aby człowiek mógł dążyć gdzie indziej, żeby mógł wyznaczyć sobie jako cel co innego, żeby mógł oprzeć się w swoich dążeniach magnetycznym, biegunowym sugestiom.

Typ myślenia biegunowego, istotnie, ma siłę sugestywną. Rozbudza w nas instynkt Amundsenów, Wikingów, borealnych¹⁸ bohaterów. Myślenie to niesie w sobie zaród zagłady, niesie wizję kataklizmu, kryzysu, przełomu. Tym właśnie charaktery ludzkie kusi i porywa. Tym, że może rozpętać bohaterstwo intelektualne.

A jednocześnie budzi lekkomyślne zaufanie do swej prostoty.

Z chwilą wyboru bieguna nie ma już wątpliwości: idzie się konsekwentnie, prosto, coraz dalej, coraz dalej... Aż do ostatecznej samozagłady.

Do bieguna jak ćma do gorejącego i spalającego płomienia.

Jeżeli wybiera się indywidualizm, to mija się w swoim pochodzie i odrzuca się z początku wszelkie autorytety zewnętrzne: społeczne, później autorytety wewnętrzne: etyczne. Przekreśla się nadnaturalność wszelkiej etyki. Boga jako jej prawodawcę.

Sumienie staje się funkcją wartości praktycznych, życiowych, naturalnych.

W szczerości swojej mija się i to. Norma etyczna staje w sprzeczności z żywiołową agresywnością życia. Zaprzecza się wszelkiej normie. Jednostka decyduje się i świadomie określa: „Jestem poza dobrem i złem. Żyję poza obowiązkiem. Postępuje w życiu tak jakbym znajdował się poza społeczeństwem”.

Wolność. Anarchizm. Myśl dociera do swego bieguna.

Anarchizm wali ustrój i filozofię, na której kwitł tak przepysznie, czarująco – indywidualizm.

Indywidualizm – dostaje się w niewolę totalizmu. Strącone w piekło, gdzie panują płacz i zgrzytanie zębów. Dzwonienie łańcuchami wybija godzinę ostateczności...

Człowiek przeleciał nad biegunem i natychmiast zwałił się ciężko w śmierć.

¹⁷ (łac.) „trzeciego wyjścia nie ma”.

¹⁸ Tu: północnych.

Myślenie uniwersalistyczne jest jednak czymś nowym i rewolucyjnym. I może posiadać swe uroki. Filozofii biegunów – przeciwstawia się filozofię strefy życia. Filozofię operowania proporcjami.

I to nie jest bynajmniej taniutkie stawianie na dwu walczących atletów, ze świadomością, że jak nie jeden – to drugi, ale zawsze któryś wygra!

Nie jest to także branie trochę z demokracji i trochę z totalizmu i preparowanie z tego jakiegoś bezmyślnego, nieciekawego gulaszu.

Bo w uniwersalizmie jest właśnie nowość i jest rewolucyjność. Stawia się tu nie na obu jednocześnie walczących atletów, ale na to, co się między nimi rozgrywa, na samą walkę złożoną z wielu zasad, umiejętności i przepisów. Nie na demokrację i nie na totalizm, ale na te skomplikowane i trudne stosunki, jakie człowiek sam dla siebie, a samodzielnie, indywidualnie ustalić musi.

Filozofia bieguna szablonizuje człowieka. Narzuca mu proste może, ale i szablonowe, wydeptane przez innych drogi.

Uniwersalizm – filozofia proporcji – daje każdemu z nas jego własne zadanie. Niekiedy trudne aż do rozpacz. Trzeba ustalić swój własny stosunek do obu biegunów, do biegunowo różnych wartości życia, znaleźć trzeba zawikłaną i dla nas tylko obowiązującą drogę. Drogę w klimacie życia, a nie w klimacie bieguna śmierci.

Całe to porównanie jest metaforą, wiem o tym. Ale metaforą chwytającą różnice mechanizmu tych dwu różnych stylów myślenia: myślenia w kategoriach biegunów i instynktu, który każe ku nim nieustannie podążać, i myślenia zdobywającego sobie trudne, etyczne proporcje wobec wszelkich wartości krańcowych, myślenia szukającego swojej szerokości geograficznej w życiu kulturalnym, układającego sobie niebezpieczny i nieprzewidywalny, ale za to oryginalny, własny wzór.

Wzór na ład serca!

Może się to niejednemu wydawać odgrzewaniem starych konceptów. Mówi się rzekomo o biegunach i Amundsenach kultury, o strefie życia i o ładzie serca – a w istocie chodzi o antykiem zatracającą radę: „Trzymaj się złotego środka!”

„Trzymaj się złotego środka” – czyli służ jednocześnie dwóm bogom tak, aby się żadnemu z nich nie narazić, a jednocześnie służ im z odpowiedniego dystansu, na odległość większą niż długość ich ramion. Tak, aby cię żaden nie mógł dosięgnąć.

Taktyka przemykania się, kompromisu, unikania niebezpieczeństwa. Wykwit antycznego hedonizmu. Ozłacanie własnego życia wewnętrznego i własnej kultury blaskiem tego „złotego środka”.

Tak to wygląda na pozór.

Ale pozór ten jest jaskrawo błędny!

Nie tam bowiem, gdzie się jedną z dwu zasadniczych, choć różnych i mogących kolidować ze sobą sił naszych: nasz instynkt jednostkowy albo społeczny – przekreśla i niweczy, lecz tam właśnie, gdzie uznajemy konieczność obu – tam właśnie jest otwarte pole dla antagonizmów, dla dramatów i tragedii.

Tam jest możliwość burz wściekłych, przesileń i zmagañ. Kultura uniwersalistyczna otwiera perspektywy ogromne.

Na biegunach kultury, w kulturach biegunowych czeka na człowieka – śmierć.

Prosta, gwałtowna, niezawikłana i beztragiczna – śmierć.

W kulturze uniwersalistycznej rozpina się przed nami urzekająca skala ludzkich dramatów i tragedii.

To z jednej strony! Ze strony tego, co człowiek zastaje. Co się przed nim otwiera.

A z drugiej strony, z punktu widzenia tego, co się ma osiągnąć: ogromne zadanie wdarcia się na szczyt. Poprzez walkę, dramat i szaleństwo – wdrzeć się w końcu na złoty szczyt. Nie podróżować łatwo i bezpiecznie autostradą złotego środka pomiędzy dwoma rowami z błotem.

Tego uniwersalizm nigdy nie uczył i dlatego nie jest ani hedonizmem, ani kompromisem, ani unikaniem niebezpieczeństw. Metoda jego nie jest o antyk zatracającą metodą „trzymania się złotego środka”, lecz inaczej: – Metodą osiągnięcia złotego szczytu!

Na dnie indywidualizmu i totalizmu jako systemów filozoficznych śpi, czyha – instynkt. Emocja. Są to systemy myślenia emocjonalnego.

Uniwersalizm bazuje na intelekcie. Wymaga najwyższej pracy, najofiarniejszego wysiłku, żeby jakoś ująć, uregulować, opanować intelektem żywioły kultury ludzkiej.

W tej atmosferze wznosi uniwersalizm swe tamy praw. Metafizyczny swój kodeks:

1. Całość istnieje jedynie w swych częściach.
2. Całość różni się formalnie od swych części.
3. Całość jest pierwsza od swych części.
4. Całość jest celem części.
5. Całość jest procesem członowania¹⁹.

Uniwersalizm a historia?

Pamiętam drugą, inną rozmowę o uniwersalizmie. Tym razem z historykiem kultury: „No, dobrze – wzór... ład... prawa... Przecież to za mało dynamiczne, aby

¹⁹ Cytuję tu jedynie tzw. prawa całości, będące fragmentem pracy o uniwersalizmie. [przypis autora]

rewolucjonizować nimi rzeczywistość. Aby przekształcać kulturę. Jak on – on, tak zwany uniwersalizm czy też autor uniwersalizmu – to sobie wyobraża?”

Nie wiem jak on to sobie wyobraża. Daję tu tylko własny zarys konfliktu i własne oświetlenie.

Uniwersalizm stwarza prawa, układa wzory, reguły dla naszych kulturalnych wartości. Ustala w sposób stanowczy. Na stałe. Raz na zawsze. Lecz nie oznacza to bynajmniej jakiegoś ideału martwoty, znieruchomienia, statyki. Bo jednocześnie czy wcześniej nawet otwiera się przed człowiekiem żyzne pole możliwości, porywające perspektywy konfliktu, dramatu, etycznego rozdarcia.

Każdy musi w ramach tych możliwości na własną rękę, samodzielnie, osobiście do tych spraw uniwersalizmu – dorastać. Każdy musi prawa te dla siebie zdobyć. W sobie zaprowadzać. Ustalać ów ład serca, serca, które symbolizowałoby swoim nieustającym biciem – bicie świeżych, krystalicznych źródeł kultury...

Są oto zadania! Cel pracy. Imperatyw oryginalnego, celowego tworzenia.

Ale wszystko to można widzieć inaczej.

Jak okiem sięgnąć – kultury zawsze miały swoich wielkich wychowawców lub więcej nawet – swoje elity wychowawcze. Elity narzucające całej kulturze swój styl życia, swoje kierunki dążeń, swoją intuicję historii.

Wychowawcy ci, realizując historię, stwarzając nurty historyczne i trakty, nie mogli się przecież łudzić (mając intuicję historii), że coś się w tej historii raz na zawsze osiągnie. Jakies trwałe, przedmiotowe zdobycze. Jakies nienaruszalne wartości.

Prawdziwi, wielcy wychowawcy, przeprowadzając swoja epokę czy swój naród przez wielką historię – mają, muszą mieć ceł jeden: wychować w ten sposób, ukuć tą metodą charakter swojej epoki czy swojego narodu.

A te zewnętrzne, w hasłach politycznych, naukowych, artystycznych skonkretyzowane cele – to tylko symbole. To tylko fatamorgany celów.

Celem rzeczywistym jest wieść, prowadzić, pociągać za sobą przez coraz to trudniejszą i większą historię swój naród czy epokę.

To istota wielkiego wychowawcy. I wielkości jego nie mierzy się absolutną wartością celów przez niego wskazywanych. Absolutną wartością ma być i jest jedynie wynik wychowania: wyhartowanie ostateczne charakteru. Wszystko poza tym to środki. Próba rozpalania i nagłego studzenia, ognia i wody – które hartują. Wartość przedmiotowych celów, wskazywanych przez wychowawców, zależy od tego, czy cele te spełniają potrzeby danego momentu historii. Czy są ogniem wtedy, kiedy konieczny ogień, i wodą zimną, kiedy potrzebna woda.

W tej chwili, w tej fazie wychowania – tylko to a nie inne rozwiązanie. Jako kontrreakcja, jako bunt, jako tęsknota i upragnienie.

Przy ocenie celów przedmiotowych obowiązuje tylko jedna absolutność: absolutna zgoda z tokiem historii, z jej konsekwencją i jej nakazami.

A dopiero ponad tym, jako ostateczny, gorejący jeszcze rezultat historii, można stawiać charakter ukształtowanej czy wykutej przez swą historię – kultury. Człowieka tej kultury.

Dopiero tam otwiera się wieczność...

Uniwersalizm tymczasem nie sprzyja wytwarzaniu się tych intersubiektywnych, ponadjednostkowych już, ale nie obiektywnych, nie wiecznych jeszcze ruchów i prądów kultury.

Ruch jest w nim jeden: pomiędzy jednostką o przerażającej możliwości dróg i rozwiązań a światem wartości trwałych, obiektywnych. Wiecznych.

Człowiek indywidualnie dorastający do praw wieczności i Boga. I to wszystko. Koniec.

Na historię zabrakło miejsca.

„Co zrobicie z historią – pyta historyk kultury – z tym gigantycznym, pozornie cynicznym może nawet wychowawcą, który wie jednak, że choć każdy z celów przez niego wytkniętych jest czymś względnym i fatamorganą, to jednak ta tylko pozostaje człowiekowi droga: poprzez fatamorgany i względność – jeśli chce on wejść do królestwa kultury wiecznej”.

Tak oto rysuje się kolizja między uniwersalizmem a historią, w moim oświeceniu. Kolizja i brak odpowiedzi.

Bo czyż zdecydować się na odpowiedź, że uniwersalizm – to także tylko jedno z ogniw w ogromnym łańcuchu naszej historii! Jedna z jej perypetii!

Posiadająca wartość absolutną o tyle, że jest prawdą momentu dziejowego, momentu, w którym po pięciu wiekach indywidualizmu i dwu wiekach totalizmu musi zajść jakaś zmiana. Nieprzeczuwany zwrot. Rewolucja istotnie rewolucyjna.

Zamiast myślenia biegunowego – myślenie proporcjami.

Zamiast busoli – jakiegoś Besarda kultury – wzór: cudowna recepta na ład serca...

I tego właśnie: stosunku uniwersalizmu do historii nie rozwiązać ani rozciąć... Obie możliwe odpowiedzi kończą się znakiem zapytania.

– Nie wiem.

Z LABORATORIUM DRAMATU

„Sztuka i Naród” 1943, nr 8, s. 6-11

Pisanie programowych wypowiedzi jest bezsprzecznie bardzo poważne, niemniej nie zawsze ciekawe. Bo chociaż dobry krytyk potrafi każdą rzecz znakomicie zagmatwać, napłatać dziwności, nawiać egzotyki – rzecz jest w istocie dość prosta i zwyczajna.

I dlatego, jeżeli pragnie się stworzyć dla dramatu aurę przychylności i zainteresowania, należy unikać nadmiaru manifestów i programów, a przenosić się razem z czytelnikiem – jeżeli już nie do teatru na jakąś sztukę – to przynajmniej do tego tajemniczego laboratorium, gdzie poddawany próbom wielkich temperatur, czynników i odczynników, krystalizacji i kondensacji – powstaje dramat.

Wkraczamy w ten świat. Niechaj dzieją się czary! Czytelnik współczesny nie wierzy może w czary, ale lubi bywać oczarowany. Taka jest już psychologia współczesności i – czarów.

CZŁOWIEK I PIŁECZKA PINGPONGOWA

Bywały dramaty ludzi zostawionych samym sobie i dramaty ludzi przeciwstawionych fatalizmom. Nie odczuwano natomiast konieczności zawiązania dramatu, w którym partnerami byliby: człowiek i rzecz. Można na to patrzeć jako na dziwactwo i ekstrawagancję, ale można także odszukać w tym głębsze dno filozoficzne i wielkie Gordium dramatu.

No, cóż – trudno niby wymagać od szafy orzechowej, aby przeżywała rozgoryczenie miłosne lub wyprawiała któremuś z ludzi sceny zazdrości. To prawda... I nikt od niej tego nie wymagał. Niemniej problem dramatyczny tego stosunku człowiek-rzecz istnieje.

Spójrzmy na tę całą historię przez pryzmat historii dramatu!

Dramat antyczny, oddany kolizjom człowieka i losu, nie odczuwał po prostu konieczności mieszania w to rzeczy. Ludzie etosu i patosu byli właściwie wielkimi projekcjami swoich sumień na – ekran życia. A jako projekcjom sumień nie wypadało im ucztować na przykład czy sprzątać w pokoju, czy wreszcie kopać grób... Bohater antyczny izolował się od świata rzeczy już na tej podstawie, że żadnych rzeczy nie używał. To było sprzeczne ze stylem skupienia, tej koncentracji psychicznej, jakiej wymaga walka tragiczna.

Dramat szekspirowski, molierowski i mieszczański XIX wieku wprowadził rzecz jako tło. Jako to, co się właśnie używa. Tło w sensie dramatycznym: podkreślenie działania, gestu przez to, że wiążą się one z przedmiotami codziennego użytku, z

przedmiotami, które jak skarbonki uzbierały w sobie kapitalik krzątania się, ruchliwości, codziennych zajęć...

Symbolizm, mogłoby się zdawać, nadał w końcu rzeczy ważny sens dramatyczny: rolę główną w dramacie. Zapatrywano się w nią, wsłuchiwano w jej mowę. Zwykle, potoczne używanie rzeczy nabierało posmaku bluźnierstwa...

Ale całe to dostrzeganie rzeczy podobne było dostrzeganiu szyby, przez którą oglądamy jakiś krajobraz. Rzecz pozostawała samym medium sił, znaczeń, sensów wyższych i bardziej tajemniczych.

Siły te i znaczenia w rzeczy się wprawdzie objawiały i językiem rzeczy mówiły, ale nie znaczy to bynajmniej, aby tym samym rzecz dramatyzowała i stawała się partnerem w jakiejś walce.

I tu możliwości, a zatem i konieczności współczesnego dramatu: nadać rzeczy sens dramatyczny!

Jako ciekawe osiągnięcie z tej dziedziny można by uznać przedwojenną, amerykańską sztukę *Nasze miasto*. Tam rzecz naprawdę stawała się – jeśli zaryzykować paradoks – dramatycznym partnerem.

Dlatego właśnie, że jej w ogóle nie było. Czuć było jej brak. Powinna była być, a nie było jej.

Antyk tak budował swoje dramaty, że rzeczy w nich nie było i nie powinno być. Na rzecz nie zostawiano w nim miejsca.

W *Naszym mieście* było miejsce, ale puste. I ta właśnie pustka, ten wyczuwalny brak rzeczy miał znaczenie dramatyczne. Rzeczywistość miała posmak wizyjności, snuła się jak sen.

Był to dramat – nie zrealizowany może w pełni – ale mogący się rozegrać między dwoma żywiołami: spirytualistycznym i realnym. Między rzeczywistością ducha i rzeczy.

Rzecz mówiła tu dużo przez zaakcentowanie swojej nieobecności, zupełnie tak samo, jak w życiu dyplomatycznym najwięcej mówi się swoim brakiem, pustym krzesłem.

To konkretny przykład.

Perspektywy dalsze: rzecz nie tylko nie będąc może grać rolę swą w dramacie. Nie tylko milcząc, może mówić. Choć – nawiasem wtrącając – jest to rozwiązanie arcsyprytne.

Rzecz powinna przemówić i zacząć działać – bezpośrednio. Operuje wartościami obiektywnymi, jak człowiek. Jest pięknem, jest brzydotą nie dlatego, że my ją tak widzimy: jest jednym czy drugim bez względu na nas. Obiektywnie.

Prześladuje nas wprawdzie jeszcze inna trudność: w jaki sposób rzecz ma osiągnąć dramatyczny aktywizm. Trudność ta jest istotna i wymagałaby rozwiązań możliwie

precyzyjnych, konkretnych i oryginalnych. W artykule tak ramowym, jak mój, nie ma miejsca na zarysowanie tych możliwości na jakichś konkretnych przykładach.

Punktem wyjścia jest jednak samodzielność rzeczy w dziedzinie wartości. Obiektywność.

Rzeczy są tajemniczymi akumulatorami wartości: złych i dobrych. Ludzie, wiążąc się z rzeczami, kontaktując z nimi – zaczynają świecić.

Rzeczy narzucają nam swoje wartości i wyzywają nasze. Konflikty wiszą w powietrzu i tylko po nie sięgnąć...

Problem człowiek-rzecz ma jeszcze inne aspekty. Człowieka można by potraktować jako proces stwarzania dopiero wartości, a rzecz – jako stan wartości stworzonych już. Dualizm człowieka i rzeczy to mniej więcej ten sam dualizm, co rzeczywistości zastanej i stwarzanej, będącej i stającej się.

Człowiek – w rezultacie – jest także trochę rzeczą. Dramat rzeczy i człowieka może się rozgrywać nie tylko na zewnątrz: na dramat taki starczy sumienia ludzkiego.

I w sumieniu własnym walczyć może człowiek jako prąd stawania się, jako proces narastania, jako potencjał – i człowiek jako rzecz ustanowiona, skończona, zastana.

Rzeczą przy takiej koncepcji może być i sfera naszej kultury wewnętrznej, sfera psychiki, słowem – wszystko, co już jest, co zastaje się jako gotowe. Co nie jest samym gotowaniem się.

Problem wzbogacony o te nowe aspekty powinien stawać się realniejszy i prostszy. Powinien ułatwiać powstanie dramatu człowieka i rzeczy.

Człowieka i – świata rzeczy, jeżeli by rzecz pojedyncza, jakiś na przykład parasol albo... piłeczka pingpongowa, okazywały się zbyt lekkie, obdarzone zbyt słabym ładunkiem, aby stać się kontrsiłą i kontrładunkiem człowieka.

DRAMAT, DEMOLIBERALIZM I TOTALIZM

Wprawdzie systemy polityczno-socjalne dążą już z zasady do wytworzenia takiego stanu rzeczy, przy którym kwitnie między ludźmi harmonia, a wyrывa się jak złe chwasty tragedie, a dramat znów dąży do postawienia człowieka przeciw człowiekowi, do rozpętania w człowieku tej zmory niewidzialnej: sumienia, do rozniecienia i później podsycania żywiołu walki między wartościami; wprawdzie istnieje więc, pozorna przynajmniej, rozbieżność celów, niemniej stosunek dramatu do różnych ustrojów politycznych może być czymś wręcz pasjonującym. I to nie tylko dla abstrakcyjnych mózgów filozofów, ale i dla... polityków i dramaturgów.

Jaki ustrój polityczny jest dla dramaturga najbardziej pożądanym, najszcześniejszym? Mogłoby się paradoksalnie wydawać, że naturalnie – ustrój zły. Ustrój jako szczyt zła.

Jest to jednak przesada. Nie każde zło ustroju jest od razu dobrem w dramacie.

Przykład. Ustrój skuwający jednostkę sumienie, zabijający jej pęd do samodzielności, wymagający w imię idei – poświęcenia już nie z życia własnego, ale z własnej osobowości – ustrój taki stwarza zamiast ludzi – cienie. Postacie niby to ludzkie, ale okradzione z żywiołu.

Ustrój taki, stwarzając antyczną niemal siłę miażdżącą człowieka: fatum państwa czy Ananke²⁰ narodu – odbiera jednocześnie temu człowiekowi postawę walki. Możliwość walki. Ciśnieniu z zewnątrz nie ma co przeciwstawić od wewnątrz. Brak sumienia, żywiołu...

Tak więc, jeżeli wierzy się w totalizm, nie pozostawia się tym samym miejsca na dramat. Chociaż totalizm jest ustrojem złym i w praktyce obfituje w dramaty całych nawet narodów...

A demokracja?

Na podglebiu ustrojów demokratycznych dramat miał znacznie więcej szans rozwoju i kwitnienia. Tu, owszem – były żywioły, można się było brać za łby. Miało się prawo w imię własnej sprawy walczyć z kimś drugim. *Laissez-faire*²¹. Więcej: to wzajemne, to nieustanne zmaganie się człowieka z człowiekiem miało stanowić rękodzieło społecznego zdrowia. Sama walka dla walki była już tutaj – wartością.

A do tego, obok tej wolności, jeszcze – równość. Czyż może być wspanialsza gleba pod dramat? Czarniejszy jeszcze czarnoziem?

Owszem, może. Interesy ludzi są przemijające i zmienne. Szczególnie w takim kotle. Czyż warto o nie staczać walki? Może więcej wygrywa się przez unikanie ich właśnie, przez wycofanie się w razie zbyt dużych trudności.

Budowanie dramatu na walce dwu demokratów w imię ich osobistych interesów – to konstruowanie wieży Eiffla na piaskach wydm. Zbyt dużo jest wiatrów: zmiennych, różnokierunkowych, które wydmuchują spod wieży Eiffla fundament z piasku. Osobisty, demokratyczny, leseferyczny interes to zbyt niepewna stawka pod taką grę jak dramat...

Ludzie mogliby wprawdzie walczyć, ale nie mają po co. Nie opłaca się walczyć „aż” dramatycznie. Aż do opadnięcia po trzecim akcie kurtyny.

Przez człowieka, zwawego i inteligentnego demoliberała, trzeba puścić jakieś ogromne, o wysokim napięciu, prądy zbiorowych dążeń. Natchnień. Mitów. Prądy, które by naładowały człowieka wielkimi siłami. Trwałymi. Dodatnimi albo ujemnymi. Tak aby

²⁰ Ananke – w mitologii greckiej bogini będące uosobieniem konieczności.

²¹ (fr.) „Pozwól czynić”. Motto XIX wiecznych ruchów liberalnych.

się istotnie mogły zawiązać wielkie antagonizmy ludzi o napięciach innego znaku. Próby takie w przedwojennym dramacie widać było wyraźnie. Demokratyczny dramaturg nie szukał konfliktu demoliberalnego, leseferycznego w oparciu o indywidualne interesy dwu demokratów. Fascynuje go komunizm. Rasizm. Imperializm. Niech płyną przez pojedynczych ludzi – sugestie zbiorowości. Prądy ponadjednostkowe. Wtedy będą dramaty. Ale, że prądy te trzeba importować „z zagranicy”, jak cygara, cynamon czy herbatę, więc...

Więc powstaje... sztuczność. Gra intelektu: walka na giętkie i rozmigotane szpady żartu, paradoksu, nonsensu...

Dramat taki olśniewa, ale nie rozoruje piersi ludzkich. Sumienia mogą leżeć odłogiem.

A więc: jaki w końcu ustrój jest ustrojem dramatu?

Nie totalizm.

Nie demoliberalizm.

I nie sztuczne ich skrzyżowania.

Ta rozwlekła metoda doprowadza nas jednak do wyników. Mamy już budulec. Rozwijający się, pełny człowiek. Wielkie prądy zbiorowości. Naturalność, szczerłość, czyli po prostu rodzimość.

Pozostaje zadanie: wyhodować z tego żywy ustrój.

Ustrój, którego wartość polityczno-socjalna polegałaby na otwarciu przed człowiekiem maksimum możliwości życiowych, drogi na sam szczyt życia. I ustrój, którego wartość dla dramatu polegałaby na zostawieniu przed człowiekiem maksimum możliwości konfliktu. Głębokiego konfliktu.

Mam na myśli nowo zarysowujący się, tworzony dopiero ustrój życia współczesnego – uniwersalizm.

DRAMAT ROZEGRANY NA... REMIS

Dramat, o ile jest poematem dramatycznym, galerią „żywych obrazów” albo „zgoła” baletem – opiera się w swej istocie na kompozycji walki.

W tragedii greckiej zmagał się człowiek ze swoim losem. Człowiek musiał przegrywać i zawsze przegrywał. Mimo to walczył. To był ten cudowny punkt antycznej tragedii: mimo nierówności sił, przesądzających pozornie nawet możliwość dramatu – dramat istniał, walka zawiązywała się.

Humanizm (w sensie filozoficznym, nie – literacko-kulturalnym) nie mógł się w żadnym wypadku zgodzić na Ananke. Tragedię zastąpiono dramatem. Partnerami walki stali się ludzie. Człowiek przeciw człowiekowi, człowiek przeciw tłumowi, człowiek

przeciw sobie. Kombinacje dramatyczne pomnożyły się. Narodził się szekspirowski Hamlet, Ibsenowski „wróg ludu”, polski hrabia Henryk i Pankracy z *Nie-Boskiej*.

Bez względu na obfitość efektów i urozmaiceń, jaką uzyskał dzięki temu dramat – równanie dramatu wzbogacało się tylko o jedno rozwiązanie. Jednokierunkowe rozwiązanie antyku zastąpiono rozwiązaniem dwukierunkowym. W walce dwu sił miały szanse zwycięstwa – obie.

Ale czyżby na tym miały się wyczerpywać wszystkie już możliwości dramatu współczesnego?

Domyślny czytelnik od razu mi podpowie trzecie rozwiązanie: walka skończona na... remis. To właśnie niepokoiło mnie zawsze. Nurtowało. Chodziłem jak struty. Starłem się szukać trywialnych analogii: atleci nie rozstrzygający między sobą walki, wstają w końcu, uśmiechają się, otrzepują sobie spodenki i chcąc nie chcąc z pewnym zażenowaniem... podają sobie ręce. Publiczność z zażenowania... bije brawo. Wreszcie inicjator walki z zażenowaniem ogłasza, że walka zostanie powtórzona za... za parę wieczorów...

Panuje kryzys zażenowania.

A w dramacie? Reżyser czy dyrektor teatru nie wyjdą przecież i nie ogłoszą, że dramat zostanie powtórzony, że w ogóle będzie powtarzany i powtarzany aż do skutku. Nie ogłosi, bo przecież dramaty i tak zawsze już są powtarzane, a... skutku mimo to nie ma. Więc co? Samo zażenowanie? Dramat zażenowania?

Pamiętam, że u bajecznego Witkacego znalazłem i na to, mętną co prawda, ale odpowiedź. Nazwał to pospiesznie i bez specjalnego entuzjazmu dramatem o formach rozplywających się...

Takie mokre formy są jednak zawsze niebezpieczne, a remis jest matematyczną abstrakcją, w porządnym życiu nigdy nie spotykana...

Ale proponuję inne wyjścia! Walka dwóch sprzecznych sił niekoniecznie musi się kończyć zwycięstwem jednej z nich. Zwyciężyć może siła trzecia. Nie wchodząca dotąd w grę. Lekceważona.

Stosowała to co prawda nieraz komedia, ale jako nędzny trick, jako sparafrazowanie przysłowia o dwóch bijących się i trzecim – korzystającym. Nie kusiła się o wyciągnięcie z tego głębszych konsekwencji. Nie przeniosło się to dalej czy wyżej: do dramatu *sensu stricto*.

Dramat taki, z trzecią siłą zwyciężającą, byłby to dramat nie żartu, nie płaskiego sprytu – ale gorzkiego realizmu walki. Byłby liczeniem się z realnością sił. Siły dzięki walce mogą w pewnym momencie wzrastać, ale w końcu zużywają się. Operowanie nimi jak by nic się w nich nie zmieniło – to fikcja!

Nie żyje i nie walczy się w próżni. Społeczeństwo to otaczająca nas atmosfera siły. Jeżeli wewnętrzne ciśnienie walki opada – atmosfera społeczeństwa wdziera się do

wewnątrz. Zaczyna uczestniczyć w walce jakaś przypadkowa, bezimienna może – ale konieczna – siła. I ta zwycięża.

Nasuwiają się inne jeszcze możliwości!

Na przykład: pomiędzy walczącymi istnieje nie jedna walka, lecz dwie odmienne walki (w świadomości i podświadomości, w sferze intelektu i emocji) i podczas gdy w jednej zwycięża jedna siła, w drugiej – druga. Zwycięstwa są zagmatwane. Są, ale widz nie może się w nich połapać, odgadnąć ich. Zwycięstw się nie ogłasza. Zapadają w piersi bohaterów ciche, osobiste i na ich wyłączną własność... A widz może i myśli wtedy zażenowany, że właściwie dramat skończył się na... remis.

Zagadnień dramatu jest jeszcze dużo. Mam na myśli naturalnie to, co sam mógłbym i chciałbym poruszyć, a nie jakąś ilość problemów dramatycznych w ogóle. Na przykład: 1. nowoczesna śmierć w dramacie, 2. perspektywy dramatu-baletu, 3. rekwizytornia nowoczesności etc. Była to pierwsza próba wycieczki w stronę myślenia o dramacie konkretnie, laboratoryjnie... Próba arcydoskonała. Naturalnie. Chodziło jednak o przerzucenie za wszelką cenę mostu pomiędzy programowym i manifestacyjnym *Pokoleniem lirycznym i dramatycznym* a tym wszystkim, do czego taka wypowiedź zobowiązuje: myśleniem praktycznym, konkretnym, realizacyjnym. Z tą myślą podjąłem próbę.

WSPOMNIENIA O PRZYJACIELU

„Sztuka i Naród” 1943, nr 9-10, s. 2-6

Istnieją podobno przyjaźnie rosnące dziesiątkami lat, rozgałęziające się, kwitnące i owocujące, przyjaźnie, w których cieniu siwieje się powoli i których cień coraz głębszy godzi nas w końcu z myślą o cienistych głębiach śmierci. Wtedy śmierć przyjaciela gasi nam co najwyżej blask oczu do końca, ale niczego za to nie jątrzy i nie otwiera niepokoju. Jest tym ostatnim ogniwem łańcucha zamykającego się w koło.

Pamięć o przyjacielu krąży wtedy w zamkniętym okręgu przeszłości, w okręgu zamkniętym bezpiecznie w całość, pełnym harmonii. Och, być może – wspomnienia wtedy, choćby najbardziej smutne, choćby gorzkie jak wrześniowa jarzębina i ciemne jak woda pod niebem bezgwiezdnym, wspomnienia mogą wtedy przynosić uspokojenie i wielką nawet ciszę.

Ale przyjaźń nasza miała tylko trzy lata, niecałe nawet i kiedy myślę o Tobie²², nie mogę się w ogóle zwracać w przeszłość. Zawsze widzieliśmy siebie i chcieliśmy się oglądać jedynie na tajemniczym tle historii, która dopiero czeka – utajona i wielka. Tam muszę patrzeć dzisiaj. Ale to sięganie wspomnieniem wspólnej przeszłości nie daje ukojenia. Niepokoi i boli. Twój cień, cień, jaki rzuca na tło przyszłości żywy, młody człowiek oczekujący historii – znikł nagle.

Kim mogłeś być?

Nie wiem. Boję się z góry określać to wszystko na podstawie migającego płomienia konturu Twego Cienia. Nie wiem. Naprawdę. Ale wiem, że gotując się do szturm na życie, powtarzając owo urzekające „bagnet na broń” wobec wojennej rzeczywistości, ufaliśmy, iż w chwili śmiertelnego skrzyżowania „białej broni” krzyk bojowy jednego z nas wspomóże, ożywi, wskrzesi nawet – drugiego.

Nie. Nie wspomóże, nie ożywi, nie wskrzesi. Czekam walki w milczeniu. Nie ma do kogo wołać wojennego hasła. Wszystko ma się zawrzeć w prostym milczeniu szczęk zaciśniętych. Cała siła, wiara i ból...

Powiniennem – być może – złożyć Ci w takim momencie jakieś intymne przyrzeczenie, jakąś raz na całe życie obietnicę.

Nie rzucam ani jednego słowa przyrzeczenia, Drogi. Trudno nawet wyjaśnić, dlaczego. Oczywiście, prościej byłoby dać ujście podnieceniu i przyrzec. Wierność

²² Wacław Bojarski (1921-1943) – poeta, prozaik, publicysta, drugi redaktor naczelny „Sztuki i Narodu”, zmarł w wyniku ran postrzałowych odniesionych podczas składania wieńca pod pomnikiem Kopernika w Warszawie w czterechsetną rocznicę śmierci astronoma.

wspólnej linii naszego frontu. Uchronienie od zagłady tych trzech lat korzenistej, podziemnej, ugornej epoki naszych żyć. Przrzec wszystko, co przez czaszkę przeleci...

Ale nie czuję, abym miał prawo przyrzekać jeszcze cokolwiek. To zapadłe milcząco już na samym wstępie naszej przyjaźni. Wcześniej jeszcze. Na samym wstępie znajomości dwa i pół roku temu.

...Kiedy był ciepły, słoneczny dzień właśnie. Kiedy szedłeś rozpięty, z rękoma po swojemu do tyłu, w brązowym, twardym kapeluszu... Byliśmy „per pan” jeszcze. Zacząłeś:

– czy nie uważa pan, że liryka... jako rodzaj literacki... jest dziwnie niepełna? Tak. Nie wystarcza mi. Chociaż nie piszę właściwie nic innego. Czy pan także pisze głównie liryki?

– tak. Głównie liryki... Ale zerwanie z liryką będzie czymś więcej niż naszym indywidualnym buntem czy odejściem... Musi stać się...

W ten ciepły, słoneczny dzień właśnie, dwa i pół roku temu zapadło niewypowiedziane, ale szczere i rewolucyjne przyrzeczenie. To wystarcza dziś...

Historie naszych wieczorów autorskich – kiedy myślę o tym teraz – były ładnymi w gruncie rzeczy historiami. A narodziny SiNu, wyłaniające się spomiędzy ciemnych zatok niepamięci, zawsze przywodzą na myśl coś bardzo biblijnego. Narodziny, które miały wiele zwiastowań w każdym razie. I które miały swoją bardzo białą, śmiertelną najwidoczniej, gwiazdę: gwiazdę śmierci pierwszego Redaktora i Twoją – Drogi.

Nie miałeś i ja nie miałem nigdy zwyczaju zawracać wstecz i wspominać tych historii, nawet ich najładniejszych fragmentów. Mieliśmy mało czasu. I jeżeli już wspominaliśmy cokolwiek, to nasze projekty na przyszłość, perspektywy rozpinające się przed nami, nie za nami, rzeczy do zdobycia dopiero.

A jednak, jeśli chce się zarysować tu chociaż sylwetę Twoją, nie sposób zrezygnować wtedy z tych trzech lat wspólnej przeszłości i przede wszystkim z tych „historii” wieczorów autorskich i narodzin SiNu.

Był, zdaje się, listopad: długie noce, bardzo zimno już. Pisywaliśmy po cudzych mieszkaniach albo we własnych kuchniach. „To heroizm jednak – mówił – zachować samotność twórczą nie tylko wobec ludzi, ale nawet wobec gotującej się zupy..- „Pomidorowej, w dodatku” – zrobiłem aluzję do tego gastronomicznego motywu z pisanej wtedy przez Niego noweli *Biegiem w głąb życia* – „No, cóż – przytaknął – niech już będzie pomidorowa.”

Pokoje były lodowate. Zebrania odbywały się w paltach, z nastawionymi kołnierzami i w rękawiczkach. Biliśmy od czasu do czasu hołubce, biegaliśmy naokoło stołu, gimnastykowaliśmy się na krzesłach... Trzeba było mieć dużo skupienia i powagi, aby nie zmienić wszystkiego w kabaret.

Na tym tle czytanie Jego pierwszej noweli *O barze pod lampionami* i pierwsze, w przypadkowo jeszcze zebrany zespół, zebranie dyskusyjne. Nowela wypadła dobrze,

start udał się. „Boję się – powiedział autor – że poprzez te hołubce i gimnastykę nie dosłyszycie wszystkiego. A to trwa czterdzieści minut w każdym razie.” Byliśmy uderzeni dwoma zjawiskami, nowymi dla nas jeszcze: ten człowiek znał ilość czasu potrzebną na czytanie i potrafił czytać bez najmniejszego pośpiechu...

Natomiast koło dyskusyjne było bardzo jeszcze niedobre. Pierwsze zebranie zakończyło się brutalną opozycją, rozłamem i demonstracjami. „Przyszedłem tu tak, jak przychodzi się na plażę: dla przyjemności – wyjaśniał jeden ze złośliwszych opozycjonistów – tymczasem zupełnie nie znajduję tu...” – „A tak, ma pan rację – zupełny brak słońca, fiasko jednym słowem” – odpowiedział sztywno inicjator. Ktoś na rozgrzewkę okładał się po dorożkarsku pięściami. Demonstranci wyszli.

Pauza tygodnia. Nowi ludzie. Jednocześnie nowa Jego artystyczna pasja: napisanie jakiejś irracjonalistycznej opery. „To nie może być dramat. Muzyka jest tu konieczna: pogłębi całą dziwność tego...”

Muzyk: człowiek o pałeczce dyrygenta, zbierający portrety różnych Bachów i Beethovenów, kompozytor utworów fortepianowych, nie umiejący grać na fortepianie. To on miał tworzyć muzykę tej opery. Na razie pisał jakiś kwartet bodaj. Z opery nic nie wynikło. Ale z samego muzyka – owszem: przede wszystkim głęboka nasza przyjaźń, następnie jego kierownictwo nami, a później jeszcze... najpiękniejsza Jego nowela-groteska *Pożegnanie mistrza*, gdzie motyw literacki muzyki Jana Sebastiana Bacha i jego fugi, i dwunastu dyrygentów z podniesionymi do góry pałeczkami – najlepiej świadczy o wpływie, jaki miał na nas nasz kierownik-muzyk²³.

Pierwszy wieczór zbiorowy na zewnątrz. Niestychanie dużo ludzi, tłok prawie. W sąsiednim pokoju nasz kolega malarz²⁴ wykańcza nerwowo esej *O malarstwie narodowym*. Nowela *Biegiem w głąb życia* podbija publiczność. Artykuł pt. *O postawę człowieka tworzącego* wywiera wpływ wręcz nieoczekiwany: ktoś zaczyna cicho płakać.

Następnego dnia późnym wieczorem, po ciemku, ostatnia odprawa redakcyjna: „Ustalamy ostatecznie menu pierwszego numeru Sztuki i Narodu – mówi z radosną oficjalnością – na początek mój artykuł o tej postawie człowieka tworzącego...” – i nagle nie wytrzymuje, przypominając sobie wczorajszy wieczór i pyta: „Dlaczego ona, u diabła, płakała wtedy?”

W dziesięć dni później, podczas przypadkowego pozornie spotkania w sposób równie przypadkowy rzuca mi swoje łobuzerskie pytanie: „Czy czytał pan już ostatni numer znanego warszawskiego wydawnictwa kulturalnego Sztuka i Naród?”

Tak brzmiał pierwszy komunikat o wyjściu pierwszego numeru tak zwanego później SiNu.

²³ Onufry Bronisław Kopczyński (1916-1943) – muzyk, kompozytor, pierwszy redaktor naczelny „Sztuki i Narodu”.

²⁴ Zbigniew Łoskot (1922-1997)

Inna zupełnie epoka, sprzed roku już, epoka pisania żołnierskich piosenek dla przygotowujących się grup Uderzenia. Lato całe i jesień nasycone melodiami, nie powtarzające się dni wypełnione wciąż powracającymi refrenami. To był dziwny okres.

„Muszę ci pokazać swoją najnowszą piosenkę – powiedział mi przed samym swoim wyjazdem na kurację do Zakopanego – taka trochę żartobliwa. O Natalii.²⁵”

Ale to nie było jeszcze nic skończonego. Zaledwie parę fragmentów tekstu. Wyjechał do Zakopanego razem z zaczęłą piosenką. Pisał nam stamtąd pyszne, kpiarskie listy. Burzył się w nich i pienił żywiołowy śmiech z wszystkich konwencjonalizmów folkloru. Bił z nich mocny, coraz głębszy oddech zdrowiejących płuc.

Spadła do Warszawy nieoczekiwanie, prawie cudownie. Opalony, w rozpiętej koszuli, z włosami pełnymi jakby lekkości, uśmiechnięty... Przywiózł ze sobą stamtąd cztery rzeczy... „Cztery rzeczy, powtarzam ...No, jakie? Widzisz, nic nie wiesz... A więc słuchaj, daragoj²⁶... Po pierwsze – bycze zdrowie. Po drugie – początek powieści. Po trzecie – nowy swój portret robiony ołówkiem przez p. X. A po czwarte – po czwarte musisz posłuchać...”

Była to piosenka o Natalii. Zaczął ją śpiewać i urwał. „Zapomniałem już jak tam dalej...” – powiedział z celową nonszalancją. „No jak to – zapytałem go niedowierzająco – a melodia? Kto napisał melodię?” – „Cóż, daragoj – roześmiał się kpiarsko. – zdarzają się nieraz ludzie genialnie wszechstronni, ludzie o pokroju Leonardów, Buonarottich czy jak tam... Naturalnie, umysły płaskie i powierzchowne przypuszczają, że takie rzeczy i tacy ludzie mogli się zdarzać kiedyś tam dawno, a tymczasem... tymczasem dziś, jak sam masz możliwość oglądać” – Urwał. „Dość – powiedziałem – więc to ty sam? Co?” Roześmiał się lekko, beztrąsko. „Ja – powiedział – Wagner współczesności.”

Zapadał wieczór. Wieźliśmy riksą jakiś transport bibuły. Asfalt i płonące wysoko pod sklepieniem nieba latarnie. Opowiadał o Zakopanem. Nagle przypomniał sobie. „Jest – krzyknął – mogę ci ją zaśpiewać w całości.” Chodziło naturalnie o *Natalię*. Śpiewał półgłosem. Asfalt i latarnie wysoko pod niebem. I bibuła, nie wiadomo po co w tym wszystkim...

*...O Natalio, o Natalio, o Natalio,
Pachniesz wiatrem, leśnym szumem i konwalią...*

Taki był refren piosenki. Dziś pomaszzerował już razem z żołnierzami Uderzenia za Bug i tam, za Bugiem, rozlega się po puszczech i lasach. Szkoda, że nie doczekałeś tego, Drogi mój.

²⁵ właśc. Halina Bojarska (1919-1982) z domu Marczak, z którą Bojarski wziął ślub na łożu śmierci, późniejsza sanitariuszka w czasie Powstania Warszawskiego.

²⁶ (ros.) „Drogi”

Coraz bliżej teraźniejszości. Wspomnienia mnożą się i coraz trudniej jej wybierać. Są ze sobą powiązane nierozzerwalnie, stanowią jakiś jeden potok...

Życie artystyczne, publicystyczne, polityczne, żołnierskie, życie wreszcie bezdomne okresami, konspiracyjne.

Konspiracyjność była w tym wszystkim czymś samodzielnym, osobnym, wyodrębnionym, potrafiliśmy jej poświęcać długie opowiadania i analizy. Fascynowały nas te kapitalne sytuacje, zawiłe rytuały, tajemniczy ludzie. Było w tym zawsze coś z przedwojennych grotesek Schulza czy Gombrowicza.

Spotykaliśmy się co wieczór pod kolumną Zygmunta, siadaliśmy wygodnie na postumencie i ostygaliśmy powoli z roznamiętnienia przeżytym dniem, aby zapalić się z kolei do tych opowiadań: irrealnych, dziejących się w innym wymiarze na pozór, a jednocześnie tak niesłychanie zaplątanych we wszystkie gałęzie życia.

„To trzeba koniecznie napisać – powtarzał bezustannie – choćby jako cykl grotesek. Albo jako powieść.”

Ja osobiście myślę o balecie – powtarzałem w odpowiedzi – dopiero milczący balet uwypuklił ten główny dogmat konspiracji, że wszystko dzieje się w ciszy.”

Każdy z nas miał swoje konspiracyjne osiągnięcia. Swoje specjalności.

Kiedyś na przykład zaprowadził mnie do jednego ze swoich mieszkań. „Patrz – powiedział zataczając się od śmiechu – to ma udawać wobec gospodarzy wielką firmę narzędzi rolniczych. To ma być tym «alibi» dla przychodzących tu naszych konspiratorów. Spójrz tylko...” Rzeczywiście, to nie było pozbawione wyższej brawury. Na środku pokoju stał maleńki stolik, na którym leżało parę żelaznych drobiazgów. „Czy to cały już inwentarz znakomitej twojej firmy?” – „Tak – odparł – niestety, cały.” Przyglądałem się „firmie” z podziwem. „A najgorsze – powiedział nagle – że żaden z nas nie ma zielonego pojęcia jak się te żelazne draństwa nazywają...” – „Jak to, nie wiesz tego?” Nie wiedziałem oczywiście także. „Bo co? – zapytałem. „Bo gospodarze chcą od nas to kupić” – powiedział z lekką melancholią.

Kim mogłeś być? – Powiedziałem już, tego nie wiem, milczę o tym: przez szacunek dla intymności naszych wizji. Kim byłeś, wobec tego?

Och, nie zakuwam Cię w patos, nie zamieniam Cię ani trochę w bezruch. Przeciwnie: unikałem w tym przyjacielskim wspomnieniu wszystkiego, co mogłoby mieć choćby pozór nekrologu. Chciałem Cię ukazać przede wszystkim kimś żywym, kimś napadniętym przez śmierć w momencie intensywnej, wielostronnej twórczości. Chciałem w ten prosty sposób właśnie odmalować całą groźbę Twojej śmierci, śmierci prawdziwie żywego człowieka. To powinno mnie rozgrzeszyć, mam wrażenie...

Kim byłeś?

Autorem mocnych, pięknych liryków prozą, autorem sześciu wykończonych i dojrzałych jak owoce opowiadań, żywiołowym człowiekiem teatru, aktorem, reżyserem, dramaturgiem, znawcą i miłośnikiem Norwida (a obok tego Gałczyńskiego), drugim redaktorem SiNu i publicystą z ogniem fanatyzmu, twórcą i wykonawcą znanych już dzisiaj piosenek Uderzenia, politykiem i żołnierzem, konspiratorem i kpiarzem. Kim byłeś, Drogi? Twórcą najbujniejszego, jakie znam, życia. Nie ma w tym nic przesady. W tym życiu, nie w śmierci ostatecznie, tkwi chyba to coś, co nazywamy nieraz heroizmem. Jeszcze wtedy, kiedy panującą ideologią była ideologia „przeczekiwania”, Ty z pasją i na każdym kroku zadawałeś swoje niepokojące pytanie: „No, a dziś?”

Rozumiałeś jak mało kto, że obok wszelkich plonów, wyników i osiągnięć istnieje moment samej pracy człowieka i jej etycznej wartości. To przede wszystkim miałeś na myśli, mówiąc mi kiedyś w zimie: „Myślę, że bohaterstwo polega nie na tym, iż nie poddajemy się przemocy w pewnych, zwłaszcza w efektownych momentach, ale na tym, iż się nie poddajemy w żadnym wypadku, nigdy. Kiedy mając cały dzień zabity pracą, mając odmrożone ręce i uszy i jadąc zapchanym wariacko tramwajem – wyjmując się naraz z kieszeni jakiś tom Szekspira, Kochanowskiego czy Tomasza z Akwinu i zapada się w piętnastominutową lekturę, to mam wrażenie, że to jest istotą prawdziwego, dzisiejszego bohaterstwa...”

Miałeś w sobie zresztą oba nurty bohaterstwa: i tego zdobywczego wobec życia, i tego drugiego – wyzywającego śmierć...

Twój stosunek do śmierci był zawsze intymny i oryginalny. Afirmowałeś życie, ale dojrzałe i po męsku. Znałeś całą jego gorzkość, dziwność i trudność. Wierzyłeś w życie nie dlatego, że się do niego przyzwyczaiłeś i że widziałeś w nim coś niezmiernie oczywistego, ale dlatego właśnie, iż widziałeś w nim wieczyste musowanie i burzenie się – cudu. Gorzkiego, dziwnego i trudnego wprawdzie, ale właśnie cudu...

„To śmierć nasza dopiero – mówiłeś kiedyś – jest tym ostatecznym dożeglowywaniem naszym do spokojnego, pełnego ciszy brzegu zwyczajności, dożeglowywaniem pod białymi, bardzo białymi żaglami siwych włosów...”

Być może brzmiało to nieco inaczej, nie tak lirycznie jak tutaj, ale znaczyło to samo.

Śmierć to był cały system myślenia, całe odgałęzienie Twojej myśli. „Śmierć nie jest bynajmniej zanikaniem życia – mówiłeś gdzie indziej – ona jest tylko przekazywaniem energii życiowej komuś innemu. Śmierć nasza rozpała życie w innych. Daje im świadomość, siłę i odwagę...”

Przez całą twórczość Twoją rosła i kwitła ta twórcza gałąź śmierci. Od noweli sprzed dwu lat *Biegiem w głąb życia*, poprzez tragiczny *Jeden dzień z życia Witolda Grabca*, poprzez *Hymn*, liryk prozą *Zielony pomnik* i ostatnie z opowiadań *Powrót*, aż do żołnierskiego żałobnego marsza *Pieśń ostatnia*, napisanego na parę dosłownie dni przed tamtym dniem...

Nie piszę tu nekrologu. Nie daję przeglądu twórczości artystycznej. Nie daję nawet zarysu ideologii Zmarłego... Zrobię to później albo nawet zrobią to inni. Lepiej, z zimniejszą krwią, obiektywniej. To, co napisałem tu, to tylko wspomnienie o Przyjacielu. Nic więcej. I tak niełatwo wracałem do tych rzeczy, do przeszłości naszych wspólnych trzech lat. Ale nie miałem w tym wyboru. Przyszłość nasza bowiem zredukowała się do jednego uświadomienia sobie: do myśli, że jesteśmy nadal bardzo blisko siebie, że mogę Cię każdej godziny dopaść jednym susem, jedną po prostu kulą wymierzoną mi gdzieś w tył czaszki czy między oczy.

Dlatego też nie żegnam Cię patetycznie i „na zawsze”. Tak tylko jak co dzień wieczorem, kiedy kończyliśmy pod kolumną Zygmunta czy pod kościołem św. Aleksandra nasze „cyniczne” opowiadania o „życiu”. No, tak. Tak tylko. Nic ponadto: – czołem. Czołem, Drogi.

...Czołem chłodnym sięgający, dorastający powoli zimnej i gwiazdzistej, rozpiętej nad nami cieniście – wieczności...

PRESTIGE SŁABOŚCI

„Sztuka i Naród” 1943, nr 9-10, s. 24-25

Rosnąca ilość pism poświęconych kulturze, zaogniająca się atmosfera, w jakiej odbywają się procesy polskiej myśli kulturalnej, a jednocześnie tajemniczość, niejawność, nawet ich niepełność – przekonały nas o celowości wprowadzenia na łamy SiNu specjalnego działu polemiki.

Wbrew często słyszczanym opiniom, że nie czas dziś jeszcze na polemiki, jesteśmy zdania, że owszem – właśnie czas... Nie jest to propagowanie walki dla walki. Ideologia destrukcji. Ton polemik powinien mówić tu sam za siebie. Idzie o co innego. Należy się obawiać, że w naszej dzisiejszości kulturalnej zbyt wyłącznie wszystko, co się dzieje, odbywa się w polu magnetycznym tych dwu biegunów: tworzenia i niszczenia, i że dzisiejszy człowiek kultury, czując się w łonie owych fermentów, owego burzenia się i wzajemnego rozbijania wrogich sił, odczuwa od czasu do czasu potrzebę spojrzenia na wszystko krytycznie, polemicznie nawet.

Coraz częściej zdarza się słyszeć zdanie, że dzisiejsze systemy i kierunki myśli są trochę jak kierunki wyznaczone igłą busoli podczas burzy magnetycznej. Igła tańczy wtedy jak oszalała i wskazuje wszystkie kierunki świata naraz.

Pożyteczniejsze jest niekiedy w takich wypadkach uważne i krytyczne rozejrzenie dookoła siebie.

Burzliwy, oszalamiający proces tworzenia i niszczenia należy wzbogacić o jedno, o proces wypracowywania wzajemnych stosunków między wartościami tworzonymi i niszczoneymi, o nakreślenie jakiejś mapy kulturalnej, na której odzwierciedliłyby się związki między odkrywanymi twórczo kontynentami...

Tyle na usprawiedliwienie powyższej inicjatywy.

Artykuł wstępny, jaki ukazał się w 7/8 numerze „Kultury Jutra” – pt. *Kompromitacja siły* jest zjawiskiem myślowym tak pasjonującym, że wręcz zmuszającym do podjęcia dyskusji. Nie sposób streszczać tu bogatego i żywego toku myśli autora. Syntezą całości jest sam tytuł. Autor znajduje, jako antytezę siły – sprawiedliwość, królestwo ducha, wiarę w *humanitas* w nas. Siła jest w tym ujęciu czymś lucyperyckim, bestialskim, z natury swojej złym. Na całą historię patrzy autor pod tym kątem widzenia: istnieje ciągle i wszędzie konflikt dwu tych wielkości - siły i ducha, siły i sprawiedliwości, siły i *humanitas*.

I tu od razu należałoby, wbrew sugestywnemu tokowi myśli autora, postawić pytanie. Dlaczego antytezą siły ma być sprawiedliwość, *humanitas* i duch ludzki?

Potocznie uważa się za taką antytezę siły po prostu – słabość. I tak, nawiasem mówiąc, rozumuje przeciętny czytelnik artykułu. „Jeżeli już kompromitacja siły – myśli

czytelnik – to znaczy *prestige* słabości. Wszystko zło, które dzieje się w nas i naokoło nas, dowodzi wbrew pozorom, że byliśmy jednak zbyt silni. Tymczasem należy stawać się jak najsłabszym, cherlać, chuchrzeć, byle uniknąć – broń Boże – tej śmiesznej kompromitacji”.

Wiem, domyślałam się w każdym razie, że autor nie tak to sobie wyobraża. Pamflet na siłę, tak jak ja przedstawiłem to tutaj, napisał mu się mimo woli. Chodziło mu o pewien skrót myślowy. O kompromitację siły jako wartości absolutnej, niczemu już nie służącej siły czy raczej: naszej na pół religijnej wiary w siłę.

Niemniej skrót jest niebezpieczny i cała akcja, historycznie biorąc, trochę karkołomna.

Od jakże dawna nie zagrażało nam niebezpieczeństwo nadmiernej siły. Historia ostatnich wieków zna tylko i wyłącznie odyseję polskiej słabości. Błąkanie się polskiej słabości, która cierpi, przeżywa niepokoje, tęskni – ale niczego nigdy nie może. Autor artykułu użył broni ostrej. Słowo – „kompromitacja” ma dla nas zawsze coś działającego na nerwy. Na myśl samą o niej tracimy spokój i rozsądek. Jesteśmy przecież ludźmi porządnymi, z opinią, z reputacją, z *prestige’em* – nie zdecydujemy się przeżyć żadnej kompromitacji, nawet kompromitacji nadmiernej siły. Będziemy porządni i słabi. Tak.

Rzecz tymczasem ma się inaczej. Autor zamiast skompromitować siłę, skompromitował tylko pewien etap naszej europejskiej kultury. To, co napisał w artykule o rozdźwięku między etyką a polityką, dałoby się powtórzyć tutaj. Kultura przedwojennej Europy była bohaterką drugiego takiego rozdźwięku: między siłą a dobrem. Między wartościami etycznymi a możliwościami realizacyjnymi.

Czym jest siła?

Sama przez się nie jest ani złem, ani dobrem. Jest możliwością, niczym więcej.

To tylko pewien etap czy typ naszej europejskiej kultury doprowadził do tego paradoksu: „Zło tkwi w samej sile. W samej zdolności realizacyjnej. W możliwości”. Kompromitujmy – możliwości!

Wiem: przejęskrawiam. Ale nie sposób stawiać tego inaczej. Jeżeli zostało już co skompromitowane – jak świadczy o tym wojna – to nie siła, ślepe narzędzie działań, ale kultura, nie umiejąca zaprząć siły i wyzyskać jej w imię dobra.

Jeżeli kowal nie umie sobie dać rady z młotem i upuszcza go na nogę, to nie znaczy bynajmniej, że został tym skompromitowany – młot. Chyba że wierzymy w groteskową bajkę o złośliwości rzeczy martwych, o antagonizmie rzeczy i człowieka i o tajemniczych tego następstwach.

Ale przecież nie o bajkę nam tu chodzi. O żaden czar ani o żadną fantastykę... Więc?

POLSKA FANTASTYCZNA

„Sztuka i Naród” 1943, nr 11-12, s. 1-5

1

Proces przełamywania w sobie kulturalnej fantastyki, przełamywania w ogóle Polski fantastycznej, a sięganie po realizm kulturalny – to wszystko, co po prostu stanowi treść rewolucji dokonującej się w polskiej świadomości zbiorowej – przebiega z niezmierną gwałtownością. Widać czarno na białym, że wszelkie, bogate zresztą drogi, jakimi podąża wojenna myśl polska, mają jedną i tę samą, wspólną dla siebie oś.

Od fantastyki do realizmu.

Realizmem dyktowana jest praca nad włączeniem w orbitę kulturalnej współczesności ludzi i dzieł stanowiących historię XIX wieku. Realizmu dowodzi jednoczesna i to istotnie samych podstaw sięgająca krytyka kultur: demokratycznej i totalnej. Za owoc przełomu realistycznego można uznać wyznaczenie kulturze polskiej przez nas samych jakiejś prawdziwej roli w krystalizacjach kulturalnych Europy środkowej i Bałkanów.

To nie jest jeszcze istota realizmu, ale to dowodzi, że wszystko, co zaczynamy dziś – powstaje bezpośrednio w natchnieniu ideą kultury realistycznej.

Temperatura grozy i temperatura bohaterstwa spełniły rolę wody i ognia, które hartują. Przyszło okupione boleśnie zrozumienie, że prawdziwa kultura wymaga twardości psychicznej, charakteru i twórców w pełni dojrzałych. Dostrzegliśmy całą kapryśność, wręcz – fantastyczność historii dotychczasowej. Odkrywamy w jej różnorodnych strukturach brak woli liczenia się z rzeczywistością, brak charakteru przyjęcia jej za coś, co dyscyplinuje twórcę, brak siły wreszcie na jej kolumbiańskie odkrywanie, rozszerzanie i duchowy podbój.

Z tego właśnie wynikł imperatyw nadający pion rewolucyjny przemianom. Imperatyw kultury, osiągającej poprzez realizm swoją niełatwą, oporną, stojącą przed człowiekiem jako wielkie zadanie – prawdziwość.

2

Dla Marksa i tego nurtu myśli polskiej, nad którym Marks silnie zaciążył, problem realizmu i fantastyki kulturalnej rozwiązywał się równie prosto, co apodyktycznie. Realizm kultury oznaczał istnienie bezpośrednich, dających się wprost palcem wskazać, związków pomiędzy kulturą a „typem życia” czy typem „klasy” twórców. Fantastyka z kolei oznaczała brak takich związków.

Była to interpretacja stosunkowo ostrożna. W pełni ryzykowną okazała się dopiero interpretacja dalsza. Prawdziwą, realną kulturą – w tym drugim wypadku – stawała się nie byle pierwsza lepsza konsekwencja między „typem życia” a twórczością, nie jakkolwiek i między czymkolwiek związek. Chodziło bowiem o związek z „typem życia” i „klasą” społecznie twórczą, z ośrodkami rzeczywistych i niezakłamanych procesów pracy ludzkiej. Pracy – jak dodawała natychmiast myśl marksistowska – rzeczywistej i niezakłamanej, to znaczy fizycznej.

W zależności gdzie myśl ta się zatrzymywała: na pierwszej czy na drugiej ze swoich ideologicznych stacji – widziała wszystko w odmiennym świetle. Kultura Moliera, Voltaire’a, Balzaca i Prousta w pierwszej interpretacji były wyrazem realizmu kulturalnego, ponieważ Molier, Voltaire, Balzac i Proust wykazywali rzeczywiście harmonię między swoimi „typami życia” a twórczością. W drugiej natomiast interpretacji nieomal wszystko, co było, z wyjątkiem może Majakowskiego czy Gorkiego, przedstawiało się jako ponura fantasmagoria, orgia kaprysu, złudzenia, kłamstwa, jakiś inny wymiar rzeczywistości.

Sztuka, cała nawet kultura nie były przepojone kroplą realizmu, ponieważ albo były pogodne i zapominały o nędzy ludzkiej i jej cierpieniu, albo były chmurne i – zapominały wtedy, że jest jedno tylko, jedno jedyne dozwolone źródło chmurności: nędza ludzka wynikła z niesprawiedliwości społecznej, albo nawet, jeżeli o niczym z tych rzeczy nie zapominały i litowały się nad nędzą ludzką, wynikłą z niesprawiedliwości społecznej, to zapominały natomiast, że wszelka litość i miłosierdzie – jak mówił Sorel – rozbijają gniew społeczny, wydzierając mu z zaciśniętych pięści cios zemsty.

Realizm kultury był jeszcze jednym mitem. Czymś równie dalekim, abstrakcyjnym i nierealnym, co Sorelowski mit „powszechnego strajku” czy Marksowski mit „społeczeństwa bezklasowego”.

3

Nacjonalistyczna z kolei propaganda rozegrania partii między realizmem a fantastyczną kulturą nie znalazła nie tylko swojego Brzozowskiego (jeśli „nawrócenie” samego Brzozowskiego uznać tu za nieistotne!), ale nawet nie wytworzyła żadnej zwartej „szkoły”. U samych podstaw nacjonalistycznej koncepcji tkwi dualizm. Ilustrują go dwa nazwiska: Wasilewskiego i Górskiego.

Wasilewski operuje bronią pokrewną nieco marksistom. Marksiści wprowadzili starali się ukazać twórczość kulturalną jako coś z góry zdeterminowanego podłożem ekonomiczno-socjalnym i jako coś ślepego w rezultacie – Wasilewski zaś nie przywiązuje tej zasadniczej wagi do ekonomiczno-socjalnego podłoża, ale nie wyrzeka się jednocześnie myśli o determinowaniu twórczości kulturalnej w ogóle. Monografie o Norwidzie czy Kasprowiczu zdradzają ten sam, stały motyw myślowy. Siłą determinującą, określającą i porządkującą twórcę jest jego rodowód: krew i historyczna tradycja. Kultura

osiąga swoją prawdziwość wtedy, kiedy dochodzi aż do samych źródeł, gdzie bije: krew i historia. I one stanowią kryterium realizmu.

Górski używa już metody właściwszej myśli nacjonalizmu. Kryterium realizmu i fantastyki kulturalnej widzi w słuźeniu lub w ignorowaniu misji dziejowej Narodu. Realistami kultury są: Skarga, Mochnecki, Mickiewicz, Wyspiański. Fantastyką jest wszystko żyjące i rozwijające się poza strefą historycznego, realizującego napięcia. Twórcy podbici czarem kultur obcych: francuskiej, włoskiej, angielskiej, twórcy podbici nawet czarem kultury własnej, ale nie idący jednocześnie ku jej nowym przełomom i epokom – są twórcami kulturalnej fantastyki.

Zakres misji kulturalnej w całokształcie misji Narodu przybiera tu granice różne. Misję ujmuje się nieraz jako pogłębienie świadomości narodowej, nieraz jako wprowadzenie do świadomości pewnych akcentów politycznych, nieraz wprost jako imperializm kulturalny, idący ręka w rękę z imperializmem politycznym.

Treścią misji jest jednak na ogół osiąganie wartości leżących poza celami narodowego egoizmu, wartości absolutnych. Kryterium realizmu kulturalnego osiąga dzięki temu perspektywy na absolut. Realizmem kulturalnym, przy tym pogłębieniu, jest twórczość zbliżająca czy pociągająca kulturę ku wartościom bezwzględnym, ku absolutnej prawdzie, przed oblicze Boga.

4

Dla kultury dwudziestolecia były to rzeczy obce. Zarówno polskie odgałężenie myśli marksistowskiej, jak dualistyczna myśl polskiego nacjonalizmu wydawały się pełne wrogości, niedopasowane zupełnie do Skamandra i tym bardziej do Awangardy, do powieści rozkwitającej niedwuznacznie w cieniu Marcellego Prousta, do groteski Gombrowicza, do dramatu, który był dramatycznym żartem Witkiewicza. Kultura, której literackim owocem było to wszystko, nie cierpiała zarówno Brzozowskiego, jak Górskiego: obaj byli w swoich koncepcjach kulturalnych jacyś bezosobowi, tajemniczy, bezlitośni. Obaj widzieli wszystko przez pryzmat jakichś anonimowych sił społecznych czy historycznych, które nie liczyły się wcale z momentem ludzkiej intymności, poczucia własności i jedyności wszelkich ludzkich przeżyć. Zapatrzone w historię, nie dostrzegały ceny jakiejś jednej jedynej chwili istniejącej w oderwaniu, lekkiej, niepowtarzalnej – pięknej. Przewrażliwione na punkcie odpowiedzialności za tworzoną kulturę, nie chciały zrozumieć, że w twórczości istnieją jakieś spoza świadomości idące przyprływy i odpływy i że trudno w tym stanie być za wszystko szczerze odpowiedzialnym.

Prawdziwa, szczerza, codziennie w ciągu dwudziestolecia widywana kultura polska wierzyła, jako w swoje objawienie, jako w swoją ludzką konkretyzację i uosobienie – w jednego człowieka. Oczywiście, człowiekiem tym był Stefan Napierski.

Zarzuty, że Stefan Napierski nie był wielki, uważano – mówiąc między nami – za wręcz niepoważne. Zarzuty, że „Ateneum”, przedwojenne pismo Napierskiego, jest

eklektyczne, parowano z brawurą opinią, że „Pion” jest eklektyczny także. Ma się rozumieć – miano rację. I oto Napierski contra Brzozowski i Górski rozgrywał od nowa w imieniu kultury dwudziestolecia swoją partię realizmu i fantastyki.

5

Kultura polskiego – rzekomo – indywidualizmu nie cierpiała Brzozowskich, Millerów, ponieważ nie cierpiała ich fantastycznego widzenia spraw kultury. Ponieważ nie rozumiała jak może być nawet mowa o jakiejś prawdzie kulturalnej, jeżeli przekreśla się w niej realnych, jedynie prawdziwych w tym wszystkim, ludzi w imię mgławicowych hipotez, bezosobowych, często prawie anonimowych konstrukcji, wznoszonych z idei. Prawdziwa, konkretna, codziennie w ciągu dwudziestolecia widywana kultura polska, najgłębsze nawet u tych ludzi koncepcje realizmu kulturalnego uważała za piekielne wybuchy fantastyki. Nową partię realizmu rozgrywano w oparciu o zasadę konkretności. Realizm kultury równa się konkretności kultury – brzmiała recepta.

W imię tak pojętego realizmu i tak postawionego zagadnienia „prawdziwej kultury” użyto czegoś, co mogłoby przypominać antyhumanitarną „wojnę chemiczną”. Mistrzem w stosowaniu niedozwolonego środka był ten, w którego cieniu rozkwitała, choć nigdy jakoś do końca nie mogła rozkwitnąć, najnowsza polska powieść – sam Marcel Proust...

Użyto analizy!

Walka o konkretność, o bezpośredniość, o realność praw kultury, poprowadzona przy użyciu analizy, stworzyła w rezultacie rzeczywistość kulturalną absurdalnie rozanalizowaną, kipiącą chaotycznie od nowej, nieprzewidywanej fantastyki, nie mającą w końcu jakiegokolwiek nawet kryterium realizmu kulturalnego. Konkretność kultury rozanalizowanej okazała się tylko hipotezą, niczym więcej, hipotezą złą nawet. Konkretność usunęła się spod nóg. Nogi trafiły na grunt, który okazał się niekłamany rajem fantastyki, z drzewami wiadomości literackich²⁷ i innych wiadomości bardzo złego...

W raju tym żył człowiek za pan brat ze służącymi mu zwierzętami kulturalnej fauny: kaprysem, przykładem i żartem. O humorze już mówiono wprawdzie, ale tak jak o wężu morskim, nikt go nie widział. Tylko Irzykowski pisał o nim w *Walce o treść*, ale był to w ogóle myśliciel przesadnie serio jak na smak prawdziwej kultury dwudziestolecia.

²⁷ Aluzja do „Wiadomości Literackich” – najpopularniejszego tygodnika kulturalnego II RP, który literacko był głównie trybuną Skamandra, ideowo zaś – liberalizmu, reprezentowanego m. in. przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz Antoniego Słonimskiego.

6

Rewolucja, dokonująca się w polskiej świadomości kulturalnej, przebiega po osi: fantastyka – realizm.

Dla nowoczesnej, wojennej świadomości kulturalnej realizm nie jest szyldem ani reklamą. Jest pełnym napięciem woli, jakiego wymaga równie pełne ogarnięcie rzeczywistości świadomością kulturalną. Próby dotychczasowe nie miały zamiaru ogarniania wszystkiego. Brano fragment – fragment dogodny czy nawet przypadkowy – rzeczywistości i traktowano go niekłopotliwie jako całość. Niedostateczność tego widzenia rzeczywistości nikogo nie przerażała. Nie umiano w ogóle cenić pełnego, wynikłego z woli realizmu, widzenia rzeczywistości. Brakło woli odkryć. Brano pod uwagę w rzeczywistości kulturalnej tyle tylko, ile wystarczało do wybudowania własnej koncepcji kulturalnej.

Za podstawę taką brano albo ponadjednostkowe, anonimowe i tajemnicze siły Brzozowskiego i Górskich, albo kapryśne, przypadkowe zdeorganizowania słabości rozłożonego na pierwiastki, proustowskiego człowieka. Kosztem patosu ceniono humor albo odwrotnie: w imię patosu zaprzeczano kulturze roli humoru. W tradycji kultury polskiej, przechodzącej z wieku na wiek pod co raz to nowy urok i wpływ, doszukiwano się samej rdzennej polskości albo przeciwnie: kulturę traktowano w ogóle jako kreację międzynarodową, żyjącą szerokim oddechem świata, gdzie sprawa polskości czy jej braku jest absolutnie bez znaczenia.

Nie chodzi zresztą o zagadnienia. Takie czy inne. Chodzi o postawę kulturalnego realizmu albo kulturalnej fantastyki. Dotychczasowość przyjmowała jedno spośród założeń, głównie zwracając uwagę na wewnętrzną konsekwencją i oryginalność wznoszonych na nim konstrukcji. Brano się rzekomego eklektyzmu.

Tymczasem poznawanie pełnej rzeczywistości, liczenie się z nią, branie jej pod uwagę przy stawianiu przed sobą kulturalnych imperatywów – to bynajmniej nie jest eklektyzm. To właśnie realizm, wymagający od człowieka duchowego imperializmu wobec rzeczywistości. To postawa kulturalna człowieka, który zrozumiał, że chce poznać zamiast pełnej prawdy tylko jej część, to znaczy nie chce jej poznać wcale. A ta postawa cechowała bohatera dwudziestu lat Polski fantastycznej.

W KLIMACIE KULTURY IMPERIALNEJ

„Sztuka i Naród” 1943, nr 13, s. 1-4

1. DEMAGOGIA PRZEMOCY

Zwrot, jakim się operuje dzisiaj – „rewolucja świadomości kulturalnej” czy „rewolucja świadomości politycznej” – nie jest bynajmniej czczym echem Brzozowskiego, jest w ogóle dzisiaj frazesem mniej niż kiedykolwiek. To rozstrzyga w stawianiu zagadnień.

Ponieważ teatrem rewolucji jest tylko i wyłącznie nasza świadomość kulturalna i nic ponadto – nie może istnieć i nie może wykolejać przebiegających rewolucyjnie procesów żadna dręcząca przemoc. Wszystko, co powstaje w zrewolucjonizowanej świadomości kulturalnej Polski, jest rezultatem wewnętrznych, własnych, z pogłębionego sumienia płynących nakazów, jest rezultatem – by raz jeszcze podkreślić – jedynie własnej, dobrej woli.

Tradycyjne lęki polskiego inteligenta przed wiązaniem rewolucji kulturalnej z jakimikolwiek przemianami i bodźcami płynącymi z przemian politycznych, małoduszne i instynktowne zapieranie się przez polskiego inteligenta kultury mającej ambicję oddziaływania poza strefę określoną politycznymi granicami, demagogiczne przerażenie polskiego inteligenta wobec kultury rzekomo nie tylko zdeterminowanej przez podłoże polityczne, ale wręcz powstającej na rozkaz polityki – nareszcie, raz w końcu wszystko zdemaskowane!

Klerkowska, inteligencka, małoduszna demagogia o przemocy jest dziś fikcją. Wszystko, co aktualnie powstaje, jest wyłącznie owocem wolności. Jest powstawaniem nie na rozkaz bynajmniej, co najwyżej na nakaz. Nakazy te biją ze źródła jedyne i wolnego: sumienia twórcy. To miał na celu wyświetlić wstęp niniejszy, rehabilitujący żywość i realność zwrotu o „świadomości kulturalnej”.

2. KLIMAT ROZKWITAJĄCEGO MITU

Klimat kultury imperialnej nie jest czymś, co roztacza się poza nami i co w rezultacie może grozić niszczeniem i zabijaniem nas. Jest jedynie czymś stwarzanym we wnętrzu psychiki, czymś, co może jedynie rozwijać nas w dalszym ciągu, ponieważ samo jest wynikiem rozwoju. To ograniczenie procesów kulturalnych do granic czystej świadomości twórczej może wprawdzie grozić różnymi innymi niebezpieczeństwami: właśnie pokusami klerkowstwa, zerwania związków z pełną pozakulturalną rzeczywistością. Skoro jednak pokusa ta dzisiaj nikogo nie przywodzi do grzechu, świadczy to o fikcyjności tego także niebezpieczeństwa.

Klimat kultury imperialnej, w jakim żyje nasza świadomość zbiorowa, rozwija ją jak na polskie dziewiętnasto- i dwudziestowieczne tradycje niezwykle oryginalne. Wiek XIX stworzył w Polsce koncepcję kultury narodowej jako *sui generis*²⁸ gigantycznego pamiętnika narodu. Koncepcję tę realizują zarówno *Dziady* i *Kordian*, jak *Wyzwolenie* i *Wiatr od morza*.

Przy podobnej koncepcji kultury jako pamiętnika narodu zainteresowania obcych mogą mieć, czy muszą nawet, zawsze piętno oczekiwania na pamiętnikowe niedyskrecje, na swoiste sensacje kultury. Kulturę trzeba brać wtedy tylko pod kątem widzenia jej egzotyki. Polskiej egzotyki!

Egzotyka jednak ciekawi, jątrzy, fascynuje, ale nigdy nie zmusza do pogłębienia swojej wizji świata, do przyspieszenia procesów etycznych, słowem, nie wychowuje ani nie utwierdza człowieka w jego człowieczeństwie. Kultura własna, mająca ambicje oddziaływania na innych, przekraczania politycznych granic własnego narodu, wypromieniowywania własnych wartości i wiązania nimi, przywiązywania do siebie obcych – jednym słowem, kultura imperialna musi być czymś więcej niż pamiętnikiem. Czytanie cudzych pamiętników ma w sobie zawsze podskórny smak nieprzyzwoitości, immoralizmu, szczególnie pamiętników kogoś, kto cierpi. Kultura imperialna musi ekspresjonistyczną postawę wyrażania siebie zastąpić kracjonistyczną postawą tworzenia dzieł kultury jak najbardziej obiektywnych, niezależnych z chwilą stworzenia od swoich twórców, mogących iść samodzielnie i bez naszej opieki – na podbój świata.

Czerpanie z własnego wnętrza i z własnego zewnętrznego klimatu tworzywa, ale przekształcanie go na obiektywne, ponadpolskie, uniwersalistyczne dzieła kultury – oto rdzeń przemiany.

3. MIT KULTURY A JEJ REALIZM

Kultury prawdziwie silne, mające świadomość własnej siły, nie poprzestają nigdy jedynie na organizowaniu swego kulturalnego mitu. Wola kultur silnych nie zużywa się i nie niszczy wytwarzaniem i stawianiem przed sumieniem człowieka co raz to nowych imperatywów. Imperatywy i mity kulturalne – o tym trzeba pamiętać – najłatwiej powstają w zamroczeniu, jako emanacja upojnej wyobraźni. Najłatwiej dlatego, ponieważ w owym zamroczeniu czy upojeniach tracą charakter trudnych i niebezpiecznych zadań, a płaczą się i utożsamiają chętnie z dowolnie widzianą i nierealnie ocenianą rzeczywistością istotną.

W istocie, w męskim, dojrzałym spojrzeniu pomiędzy mitem i imperatywem kultury a istniejącą realnie rzeczywistością zawsze będzie dystans. Dystans ten, miara tego dystansu jest miarą siły zdobywczości. Świadczy o odwadze kulturalnej. Jest

²⁸ (łac.) „swego rodzaju”.

poddaniem twardej próbie kulturalnego dynamizmu. Bo siłą kultury nie mierzy się siłomierzem ani ilością koni mechanicznych. Mierzy się uświadomioną sobie, widzianą i odczuwaną jako zadanie, rozpiętością pomiędzy imperatywem i mitem a realistyczną wizją istniejącej rzeczywistości. Realizm kultury jest w równej mierze kwestią mocnej i dobrej woli, co mit. Kultura prawdziwie silna zdobywa się obok wysiłku wytworzenia mitu na wysiłek ogarnięcia, swego rodzaju imperialistycznego podboju przez świadomość kulturalną, pełnej, najbardziej pełnej rzeczywistości.

Dopiero te dwa momenty: mit i realizm, związane ze sobą strukturalnie obdarzają kulturę męską równowagą, dojrzałością i dyscypliną. Inaczej albo jest romantyczne pomieszanie rzeczywistości z naszym pragnieniem i tęsknotą, albo oportunistyczne liczenie się, co brania sobie za normę „wszystkiego cokolwiek istnieje”.

4. KONIECZNOŚĆ RUCHU KULTURALNEGO W POLSCE

Walka z „Polską fantastyczną” nie wystarcza. Potrzebny jeszcze mit kultury imperialnej. Mit wielkiej historii: ogień, który zapala sumienia, oczyszczające je z małości. Myśli te powstawały w tym właśnie klimacie gorejącym, ale i oczyszczającym zarazem – klimacie kultury imperialnej wraz z jej wielkimi mitami-zadaniami: przebudowania polskiego snobizmu na polską samodzielność, polskiego importu na polski eksport, polskiego subiektywizmu i pamiętnikarstwa, w którym pokutuje romantyczny postulat wyrażania własnej duszy, na obiektywizm, w którym wyraża się męski, dojrzały, z tomizmu wyrastający postulat tworzenia – kreowania.

Istnieje głęboka i pełna odpowiedzialności konieczność wywołania w kulturze polskiej – a dziś przynajmniej przygotowania, jeśli nie wywołania – jakiegoś wielkiego, szerokiego, ogarniającego cały naród ruchu kulturalnego, który związałyby ze sobą te dwa momenty polskiej rewolucji – mit o imperium i realistyczną, odważną wizję rzeczywistości otaczającej nas – i który byłby ruchem posuwania się po tej wielkiej drodze historycznej od tego, co realnie istnieje, ku temu, co być musi.

Istnieją także warunki wywołania takiego ruchu kultury polskiej. Warunki te stwarza ostry, śmiertelny dla słabych, ale hartujący mocnych, klimat czterech lat wojny, jakiej nie mieliśmy dotąd w historii. Ale jednocześnie, znając tradycje polskiej małości, indywidualistycznie pojmowaną w Polsce kwestię odpowiedzialności etycznej, przerost ambicji a brak wielkiej dumy dziejowej, tęsknoty polskie za sensacją a obojętność wobec prawd kultury jako wobec czegoś nudnie naturalnego i oczywistego – znając, widząc realistycznie polską rzeczywistość kulturalną, trudno zaryzykować zdanie, że nawet w klimacie kultury imperialnej i przy innych sprzyjających warunkach owoce rewolucji wojennej zdołają naprawdę dojrzeć. W polskich warunkach mówienie o dojrzewaniu czegokolwiek zakrawa zawsze na paradoks.

PRZEBUDOWA POLSKIEJ ŚWIADOMOŚCI KULTURALNEJ

„Kuźnia. Miesięcznik literacki Ruchu Miecz i Pług” 1943, nr 2, s. 1-2

1

Okres czterech lat wojny nie jest dla kultury polskiej okresem przeczekiwania, nie jest także okresem martyrologii, nie może być nawet okresem rozwoju, uzupełniania, ulepszania kultury przedwojennej. Fakt, że liryka wojenna stworzy jakiś mądry i dojrzały post-awangardyzm, że powieść osiągnie swoje szczyty proustowskie, a dramat nadal będzie kontynuował i rozwijał swoje dumne istnienie – jest faktem nie do przyjęcia. Kultura bowiem czeka na zasadniczą rewolucję, rewolucję oczywiście nie w sensie drapieżnych manifestów czy stworzenia nowych partii w kulturze, które mogłyby wzajemnie ze sobą walczyć. Rewolucję, która przebudowałaby lub założyła cztery węgły przynajmniej pod nową budowę polskiej świadomości kulturalnej.

Kulturę polską cechował przed wojną głęboko zakorzeniony hedonizm, kontemplacyjny stosunek do raz osiągniętego poziomu, pewna nawet nieruchomość wynikła z obawy, aby nie spaść z tego poziomu. Rewolucje i radykalizmy kulturalne były wyznawane przez tych jedynie, którzy mieli świadomość, że niczego nie ryzykują, że są w kulturze niczym. Rewolucje dotychczasowe były – krótko mówiąc -reklamowaniem nicości i stąd w naszych doświadczeniach przedwojennych wynosimy po nich pamięć bankructwa.

2

Stawiając postulat rewolucji kulturalnej, niczego tu nie reklamujemy. Stwierdzamy tylko obiektywne w pewnym sensie okoliczności historyczne i wyciągamy z nich wnioski, mające charakter bardzo ogólnych co prawda, ale właśnie – konieczności.

Nadzieję na samoistną, bez bodźców z zewnątrz przebudowę polskiej świadomości kulturalnej może mieć ten tylko chyba, kto świadomości tej nie ma. Kwestia przebudowy zatem czy rewolucji zależy w ogromnej mierze od kwestii bodźców. Wojna obecna, ryzykując pewien optymizm, przygotowała w Polsce obok energii realnego bohaterstwa bardzo zasadniczy zwrot, rewolucyjny przełom w naszej świadomości politycznej. Polityka przestała być domeną panów przelewających w parlamencie z pustego w próżne, stała się domeną ludzi przelewających krew. Polityka stała się w rezultacie kolebką wielkich idei politycznych, wielkiego zmartwychwstania woli politycznej.

Ten bodziec zmartwychwstającej wielkiej woli historycznej narodu należy wyzyskać w pracy i myśli naszej nad kulturą. Polityczna wola stworzenia z Polski ośrodka politycznego Europy środkowej rozognić i zdynamizować musi kulturalną wyobraźnię Narodu, aby sprostać tym gigantycznym zadaniom. Kulturę trzeba pchnąć w wielkość, stawiając ją przed wielkim zadaniem.

3

Czym chce podbić czy rozpalić życie kulturalne w Europie środkowej – osiągnąca wspólną harmonię przez poczucie wspólnej wielkości – kultura polska? Jeżeli stale będziemy się zaślaniai przed tym pytaniem nazwiskami Mickiewiczów, Matejków, Sienkiewiczów, Reymontów, to Europa środkowa może nam łatwo powiedzieć, że są to wielkie tradycje, nadające wprawdzie życiu kulturalnemu mocny pion historyczny, ale że to nie jest jeszcze samo życie i to życia zastąpić nie może. Europa ta także może nam powiedzieć, że nasza wielka sztuka zbyt wyłącznie poświęca się problematyce politycznej – problematyce polityki naszego tylko Narodu i jego historii, a to Europie środkowej nie może wystarczać, jeśli nie chce ona być przez nas zawojowana, lecz szuka jedynie z nami wspólnej linii historycznego współtworzenia.

I na zarzut ten nie da się odpowiedzieć żadnym kosmopolityzmem czy francuskością naszych osiągnięć świeższych, rodem z międzywojennego dwudziestolecia.

Ten dialog między Europą, którą mamy ze sobą stopić, i nami, którzy musimy wytworzyć tę temperaturę konieczną do stapiania – ten dialog mieć może tylko jedną odpowiedź, zawartą w trzech zdaniach:

1. Musimy dać, musimy się zdobyć na ekspansję nie tylko wielkiej tradycji historycznej, ale i poczuwającej się do obowiązku wielkości – aktualności życia kulturalnego.

2. Polska idea kulturalna nie może być ideą polityczną: subiektywną ideą polskiej polityki. Będzie natomiast ponadpolską ideą kultury. Będzie dążyć do stworzenia wartości, w pewnym sensie, w sensie Europy środkowej – obiektywnych.

3. Polska idea kulturalna nie będzie zakapturzoną kulturą francuską, angielską czy w ogóle kosmopolityczną, ale własną, przez siebie stworzoną, odpowiadającą duchowi słowiańszczyzny.

4

Rozważania niniejsze nie są snuciem abstrakcji. Nie są także kampanią reklamową. Jest natomiast faktem, że aktualność kulturalna Polski przeżywa czy zaczyna już przeżywać pewien ruch myślowy, odbywający się w tej zarysowanej przez nas płaszczyźnie.

Budzi się idea podstawowa kultury, aby dotychczasowy import czy tranzyt zastąpić za wszelką cenę eksportem kulturalnym, idea twórczości kulturalnej z myślą o promieniowaniu na kultury sąsiadujące z nami pokrewnych narodów.

W tej płaszczyźnie przebiegają wszelkie procesy myśli kulturalnej, reprezentowanej przez „Kulturę Jutra”. I w tej płaszczyźnie pracują ośrodki myśli i działalności kulturalnej, ujętej w ramy organizacyjne Ruchu Kulturowego. Cytujemy tu dosłownie. „Mamy do wyboru albo podstawić pod termin «kultura narodowa» termin «kultura cudza» , albo nadać jednak kulturze narodowej godny jej sens i wagę”. Innego wyjścia nie ma. Kultura narodowa nie oznacza bowiem jakiegoś podporządkowania kultury problematyce politycznej. Nie jest równoznaczna także z odcięciem się od świata, ze zrezygnowaniem z kwestii ogólnoludzkich. Kultura nowa musi pojąć, że precyzyjne rozwiązanie tego jest jej wielkim zadaniem, że to gotowe jeszcze nie jest. Niemniej niegotowość ta z niczego nas nie rozgrzesza. Fakt, że przedwojenne dwudziestolecie nie zdobyło się na wytworzenie własnego samodzielnego prądu kultury, że nie ożywiło się żadnym w wielkim stylu ruchem, że oblicze kultury naszej było co najwyżej zwierciadłem, odbijającym cudze blaski i ognie, ale ani trochę nie wyrażało własnego życia wewnętrznego – to naprawdę z niczego nie rozgrzesza.

W dalszym toku myślowym pracy „Kultura Jutra” podaje nawet pewne ideologiczne rozważania, gdzie formułuje zasady realizmu ontologicznego i maksymalizmu etycznego, gdzie wyjaśnia rolę wojny i wojennego pokolenia kulturalnego i z czego wyciąga dalsze konsekwencje. Nie o to zresztą idzie nam teraz. Sprawa dalszych konsekwencji, sprawa myślowej, do pewnego stopnia konkretnej treści rewolucji kulturalnej zostanie tu poruszona w jednym z artykułów następnych. Na razie ograniczamy się do samego zagadnienia przebudowy polskiej świadomości kulturalnej i tych konieczności, które do tego zmuszają.

MILCZENIE JAKO WALKA

„Nowa Polska” 1943, nr 50, s. 6-7²⁹

Kiedy myśli się o trzyletnim życiu pod okupacją, a w związku z tym o niebezpiecznej, a jednak istniejącej płaszczyźnie styczności między nami a okupantem, podchodzi się do zagadnienia czysto emocjonalnie. Stoi się na stanowisku bezwzględnej izolacji lub dopuszcza się współpracę, ale w jakich granicach?

Sytuacje takie, jak obecna, są niezmiernie zawiłe i rodzą nie konieczność samych Judaszów, Katonów i Wallenrodów, wprawdzie w miniaturze, lecz Wallenrodów jeszcze bardziej skomplikowanych, jeszcze bardziej wątpliwych co do swego etycznego pionu. Rzecz warto poddać analizie.

Życie gospodarcze. Tu właśnie wyjątki z zasady ogólnej izolacji są niekiedy konieczne. W życiu gospodarczym kraju nie powinno być żadnej przerwy. Należy móc go przejąć z rąk ustępującego okupanta z jak najmniejszymi wstrząsami. W chwili przełomu i zrozumiałej wtedy dezorganizacji życia ludzie wtajemniczeni w mechanizm okupacyjnej gospodarki, ludzie stojący już w gotowości do pracy w nowych warunkach – to rzecz niemal bezcenna. Niewątpliwie, dzięki ułatwieniu polskiemu klientowi czy interesantowi spraw trudnych, dzięki nieortodoksyjnej interpretacji zarządzeń, polski funkcjonariusz mógłby zrobić dużo. Trzeba pamiętać jednak, że droga tego gospodarczego wallenrodizmu jest trudna. Dla silnych tylko i dla odpornych moralnie. Praktyka tych paru lat dostarcza dowodów.

Jeszcze jedna drażliwość: łapówki. Wiadomo, że urzędnicze pensje w niczym nie rozwiązują problemów egzystencji. Jednak łapówka moralnie i społecznie jest niedopuszczalna. Gdyby zastąpić ją jednak gestem pomocy materialnej polskiemu urzędnikowi przez polskiego interesanta, gestem solidarności – niesmak przysłby. Łapówkę można by zastąpić dobrowolną ofiarą. Ofiarą, od której jednak nie uzależniałby polski funkcjonariusz swoich decyzji.

Umotywowana konieczność kontaktu z władzami niemieckimi istnieje także w dziedzinie gospodarczej. Wyrzeczenie się tego kontaktu stałoby w sprzeczności z gospodarczą racją stanu.

Dziedzina życia politycznego, rzecz oczywista, z wszelkich kontaktów i wędrówek ponad przepaścią muszą być wyłączone. Przy tym wytrwaliśmy. To dumne: nie znalazł się w narodzie nikt, kto by próbował stworzyć fikcję polskiego rządu okupacyjnego. Żaden Wallenrod i żaden Quisling.

²⁹ Podpisany jako Stanisław z Możyrska. Autorstwo przypisywane na podstawie analizy stylu.

Kultura. W chwili, kiedy polska nauka już nie tylko milczy, ale dogorywa po obozach, z chwilą, kiedy literatura nie cofa się przed podejmowaniem najcięższej fizycznej pracy zarobkowej, teatryki warszawskie bawią się na umór, lekko, z lekkim sercem, komediowo. Teatr wskrzesza rzekomo tradycję polskich teatrów niewoli. Kultuwuje polskie słowo. Nie wiem do jakiego słowa aktorzy sami wierzą w te imponujące argumenty. Widz jest mniej zakłamanym. Nie idzie szukać na scenie polskości. Idzie po prostu śmiać się. Wobec zamkniętych uniwersytetów, w atmosferze dumnego milczenia poetów, powieściopisarzy, w atmosferze grozy, w jakiej zмага się polska dusza kulturalna z losem, na scenie i na widowni rozlega się śmiech. I to bynajmniej nie śmiech ironii czy satyry, lecz śmiech niefrasobliwy.

Gdyby w teatrze grano *Wyzwolenie* albo *Kordiana*, byłby to kult polskiego słowa. A tak jest najwyższej błazeństwo niewczesne.

Teatr i kino nie pozostają na uboczu w walce z polskością. Są uaktywnione przez urząd propagandy, mają łamać dumę polskiej kultury. Zacierają kontur jej milczenia hałaśliwym śmiechem, demoralizują smak artystyczny przez tandetę czy wprost przez nikczemność.

Artysta teatralny musi z czegoś żyć. Literat polski, uczonek polski, pracując jako robotnicy i dozorczy, rezygnując z obiadu, mieszkając w nieopalonym mieszkaniu, zdobyli się na odrzucenie tego kompromisu, który wydał się nieunikniony pewnym ludziom teatru. Poznań, Lwów, Wilno nie mają polskiego teatru. Może i Warszawa nie służyć wrogiej propagandzie. Jeżeli już iść gdzieś koniecznie, to nie do teatru, a na koncerty, gdzie muzyka jest naprawdę muzyką, gdzie niknie przepaść między Chopinem a Wagnerem czy Beethovenem.

Poza rym jest książka. Mniej mieliśmy na nią czasu przed wojną, zajęci pełnią normalnego życia. Można teraz wrócić do Żeromskich, Prusów, Brzozowskich. Można uciekający nam stale prąd literatury przedwojennej dopaść i poznać do końca. Poznać i zrozumieć. Można czytając uczyć się. Ta zresztą sprawa lektury powojennej stanowi tu tylko szczegół. Literatura zdecydowała się milczeć. I w tym wytrwa. Przestrzegamy, że nie może powstać żadne oficjalne, pseudopolskie pismo literackie.

Polska nie umie żyć pod kontrolą. Woli wtedy milczeć. Warszawa potrafi wyrzec się greckich darów. „*Timeo Danaos et dona ferentes*”³⁰. Warszawa potrafi zmusić się oraz pogardą do milczenia tych, którzy chcieliby dokoła siebie stworzyć nastrój hałasu.

³⁰ (łac.) „Boją się Danajów, nawet gdy przynoszą dary” (Wergiliusz, *Eneida*)

POKOLENIE WOJENNE

„Sprawy Narodu” 1943, nr 5-6, s. 2-4

1

Proces wysysania czy wchłaniania nowych pokoleń kulturalnych przez to, co w kulturze gotowe już, wygodne i zastane, jest bezustannym, choć może cichym dramatem wszelkich młodych pokoleń. Prawie zawsze decydującym o porażce okazuje się tu brak granicy, brak jakiegoś wyraźnego pasa, który mógłby dzielić. Kopanie przepaści i proces wchłaniania czy wsysania muszą zazwyczaj iść równolegle, przy czym drugi okazuje się szybszy. O tym bezwzględnie należy pamiętać, jeśli myśli się o wojennej sytuacji polskiej kultury. Cztery lata oficjalnej przerwy, pas czterech lat dzielący przeszłość od przyszłości kulturalnej, pozwoliły nareszcie oderwać się młodemu pokoleniu i istnieć samodzielnie. Ponadto przez te cztery lata miały czas zwykłe hasła nowych kulturalnych rewolucji przeobrazić się w prawdziwie rewolucyjne myśli.

Obecne młode pokolenie kulturalne, mówiąc i wierząc w konieczność bardzo głębokich duchowych przemian, uczy się jednocześnie wielu rzeczy od wieku XIX, ceniąc lekceważone dotąd wartości polskiej tradycji. Obecne młode pokolenie, stawiając sobie i kulturze polskiej ogromne zadanie kulturalnego imperializmu, wychowując się w atmosferze niezwykłego napięcia woli i historycznych ambicji, umie jednocześnie pogodzić to z wolą dojrzałego i niczym niezaślepionego widzenia kulturalnej rzeczywistości. Obecne młode pokolenie – na koniec – mimo iż posiada bardzo silnie wyryte w świadomości poczucie własnej odrębności, nie chce – choć oczywiście znalazłyby się ku temu powody – usprawiedliwiać się z niczego własną młodością. Z dwojga złego woli przyjąć za błędy pełną odpowiedzialność.

To samodzielne, rewolucyjne, odpowiedzialne istnienie i praca wojennego pokolenia musi być dla nas zagadnieniem dość ważnym, aby się tutaj nad nim zastanowić.

2

Mówienie o kulturze międzywojennego dwudziestolecia jest zawsze trochę paradoksem. Można tam bowiem mówić o takiej czy innej literaturze, plastyce, muzyce czy filozofii, ale nie stanowiło to bynajmniej żadnego wspólnego świata kultury, nie wyrastało to na jakimś indywidualnym stylu życia, co ostatecznie jest najgłębszą podstawą wszelkich kulturalnych osiągnięć. Kultura nie była zaprzątnięta żadnym dziełem na miarę historii. Nie podejmowała ani misji oddziaływania na zewnątrz, co zawsze wpływa na obiektywizowanie się twórczości, ani wciągnięcia w świat swoich spraw szeroko zatoczonych kręgów społecznych, ani wyrwania się spod kulturalnej hegemonii zachodnioeuropejskich demokracji. Przeciwnie: starała się wieść życie

możliwie autonomiczne, kontemplacyjne i wygodne. W takiej sytuacji przy braku wszelkich sił organizujących i spajających w całość poszczególne kulturalne dyscypliny – istotnie – wychodziły na plan pierwszy różnice, to, co dzieli, to, co przesuwają granice autonomizacji z zakresu całokształtu kultury ku zakresowi poszczególnych jej dziedzin. A to fakt, że pomiędzy awangardzistą w poezji a młodym muzykiem czy architektem istniała przepaść zupełnego niezrozumienia i nawet obojętności. W takiej sytuacji mówienie o kulturze jako o całości, mówienie o epoce w kulturze – zakrawa zawsze trochę na paradoks albo po prostu – na ironię.

Z tej krytyki przedwojennego stanu rzeczy, przedstawiającego rozpaczliwy obraz rozszczępienia treści kulturalnych wynika pierwsze konkretne zadanie młodego pokolenia.

Dokonać kulturalnej syntezy!

Zadanie jest nie tylko myślowe, teoretyczne. Nie wystarczy filozoficzny system, próbujący zharmonizować i związać ze sobą rozerwane i pełne dysonansów, rozszczępienie nurty kultury. Zadanie jest przede wszystkim praktyczne. Związać twórców w jakąś żywą całość, pokusić się o syntezę nowego pokolenia w kulturze! Dopiero wtedy można wierzyć w głębokość i moc harmonii i więzów emocjonalnych. Konspiracja jest czymś, co przeciwdziała tego rodzaju realizacji. Fakt, że jednak przed wykonaniem takiego planu pokolenie wojenne nie cofnęło się, że zdobywa się na to, czego nie osiągnięto w ciągu dwudziestu lat pokojowego życia, a mianowicie: utworzenia młodego, rewolucyjnego ruchu kulturalnego, który by ogarniał i wiązał w całość poetę i architekta, muzyka i filozofa, plastyka i socjologa czy ekonomistę – fakt ten dowodzi, że świadomość wyodrębnionego i skryształizowanego w ciągu czterech lat wojny pokolenia kulturalnego nie jest mistyfikacją ani złudzeniem.

3

Istnieją niebezpieczeństwa. Czy pokolenie wojenne zdąży się tak wyhartować etycznie, czy zdobędzie tak mocne przekonanie o swojej misji historycznej, że przetrwa zwycięsko arcytrudny psychologicznie i społecznie okres pierwszych powojennych lat?

Trzeba pamiętać o przykładzie, jakim służy powojenny okres sprzed ćwierć wieku. Beztroska radość życia i zaślepienie urokami ślepego pokoju niszczyły gruntownie siłę i głębię tego życia. Lata powojenne sprzed ćwierć wieku wydały kabaretowy nurt Skamandra i to dominowało.

Istnieje niebezpieczeństwo powtórzenia się, jeśli nie samej sytuacji i rezultatów, to w każdym razie jeszcze sugestyniejszych niż wtedy pokus. Rzeczy ważne, zdobyte przez młode pokolenie w ciągu czterech lat niebezpiecznego dojrzewania, rzeczy dużo ważące mogą łatwo utonąć w pełnych piany i tak kusząco lekkich falach nowych Skamandrytów, które wytoczą swe migotliwe, grające powierzchnią wody z wielu źródeł naraz.

Problem, czy Warszawa leży nad Wisłą, czy nad Skamandrem, jeszcze raz stanie się aktualny i niebezpieczny. Niebezpieczny przede wszystkim dla ludzi wyrosłych w twardej dyscyplinie wojny, słowem, dla tworzącego się ruchu kultury. O tym trzeba pamiętać i myśleć już dzisiaj.

STOSUNEK ARTYSTY DO RZECZYWISTOŚCI

„Życie i Myśl” 1969, nr 7-8 ³¹

Nie będzie się tu powtarzać niezaprzeczalnej prawdy, że artysta jest zawsze przede wszystkim człowiekiem. Zarówno bowiem ta prawda, jak i konsekwencje jej, a więc obowiązki ciężące na artyście jako na człowieku – są czymś tak oczywistym i prostym w gruncie rzeczy, że nie widzimy potrzeby mówienia o tym.

Ale obok tego istnieje druga jeszcze strefa problemów, tym razem o wiele trudniejszych i bardziej złożonych. Opierając się na jednej z podstawowych zasad uniwersalizmu, głoszącej, że każdy z nas jest jednocześnie całością i częścią jakiejś wyższej całości, stwierdzamy: artysta jest całością jako jednostka, jako człowiek odpowiedzialny za swoje człowieczeństwo przed Bogiem, ale jest i częścią jako współtwórca historii, jako współuczestnik przemian społecznych, jako jeden z gruczołów dokrewnych, pobudzających do życia cały organizm.

I to dopiero – w ten sposób zwężone, ale i zaostrome – będzie przedmiotem rozważań.

Właściwym, najcenniejszym sposobem współdziałania artysty z działaniem całego organizmu społecznego jest – stwarzanie prawdziwej, wielkiej sztuki.

Tu zaczyna się pierwsze, a zarazem może i najważniejsze, najpowszechniejsze nieporozumienie. Do dziś dnia podkłada się pod hasło „wielkiej sztuki” najrozmaitsze znaczenia, znaczenia nieraz zupełnie bezsensowne, a nieraz, owszem, znaczenia pełne sensu wrogiego dla sztuki, sensu, który wyklucza z celów sztuki jej jedyny i prawdziwy cel.

Wielka sztuka – trzeba to raz jeszcze podkreślić – to niekoniecznie sztuka patetyczna, to koniecznie sztuka o tematach potocznie zwanych „wielkimi”.

Sztuka przecież już sama przez się, najbezpośredniej jak można, otwarta jest na wieczność, na pozaludzkie, na pozautylitarne i nie potrzebuje bynajmniej takich pośrednictw jak notoryczna „wielka tematyka” czy notoryczny patos. Postulujemy: nie można zubożać całej klawiatury sposobów oddziaływania sztuki do jednego jedyne tonu. Nie można do każdego dzieła sztuki przykładać miary Wielkiej Improwizacji, bo byłoby to wprost niemoralne w stosunku do artysty i nieobliczalne w konsekwencjach. Wielkość Wielkiej Improwizacji polega na jej jedyności, niespotykaności gdzie indziej.

³¹ Tekst publikowany pośmiertnie.

Reprodukcja Wielkiej Improwizacji nawet najszlachetniej wykonana byłaby czymś artystycznie tanim i bez znaczenia.

Wymagamy od sztuki ciągłego tworzenia, nie powtarzania. Musimy się zgodzić z tym, że pewne rzeczy straciły już swoją jedyność, że pewne dzieła stworzone już kiedyś zostały i choć publiczność ma prawo – a nawet obowiązek – znać je, utrzymywać z nimi kontakt, przeżywać je artystycznie – to artysta jako twórca ma prawo a nawet obowiązek – wychodzić poza nie, zrywać z nimi, artystycznie buntować się przeciwko nim.

Tradycyjność konsumenta sztuki i twórcy sztuki są wielkościami innego rzędu. Tradycyjność artysty polega na wyzwalaniu się z własnej przeszłości. Na artystycznym buncie przeciwko narodowym geniuszom, kształtującym jego własną przeszłość. Podkreślamy, że przecież bunt jest także jedną z konsekwencji, jest – jeśli o historyczny rozwój sztuki idzie – najkonsekwentniejszą z konsekwencji i dlatego wiązanie buntu z tradycyjnością nie jest nie tylko nonsensem, ale nawet nie paradoksem.

Stwierdzamy: prawdziwa, wielka sztuka, będąca celem każdego prawdziwego artysty, polega na stwarzaniu dzieł sztuki, które by najsilniej oddziaływały na publiczność estetycznie. Każdy utylitarny stosunek do sztuki pozbawia sztukę jej właściwego celu. Bo celem sztuki jest właśnie wyzwolenie nas z tego – konsekwentnie pojętego – utylitaryzmu, spotkanie nas z pięknem, zetknięcie nas z tym, co jest jakby po-nad-doczesne, w pewnym słowa tego znaczeniu – absolutne.

Absolutne – i jednocześnie zmienne, historyczne?

Tak. Właśnie tak. Chodzi tu właśnie o absolutność tych a nie innych chwil, tego a nie innego, konkretnego czasu, już nie wielkiej, płynnej epoki, ale jakiegoś jednego dnia. Prawda artystyczna jest niepowtarzalna i dla każdego z dni inna, o tym trzeba pamiętać.

W ten sposób rozwiązuje się sam niejako ten pozorny paradoks o absolutności piękna i o wiecznej jego, historycznej zmienności.

Powiedzieliśmy powyżej, że społeczną funkcją artysty jest dostarczanie społeczeństwu prawdziwych dzieł sztuki. Nie wystarczy sam moment wytwarzania – twórczości. Istnieje jeszcze drugi moment dostarczania owych dzieł sztuki i dopiero uwzględnienie obu momentów otwiera nam perspektywę na nową zupełnie problematykę.

O nieporozumienia znowu łatwo. Artysta wisi między dwoma możliwościami. Z jednej strony, podporządkowanie się gustom publiczności, a więc prawie karierowiczostwo, oportunistyczny, z drugiej strony, zatracenie kontaktu z publicznością, osamotnienie, zawieszenie w próżni.

Rozwiązanie musi dyktować każdemu jego sumienie artystyczne. Jeżeli niezrozumiałość jest równoznaczna z istotną „trudnością” dzieła sztuki, z jego głęboką rewolucyjnością – wówczas zarzut niepopularności jest niepoważny. Trzeba jednak

pamiętać, że niezrozumiałość nie powinna być nigdy parawanem dla słabości artystycznej twórcy. Niezrozumiałość nie może stać się nigdy jedyną tajemnicą prawdziwej sztuki.

Przyjmując powyższe rozwiązanie za podstawę do wysuwania bardziej konkretnych czy też bardziej praktycznych konsekwencji, można by sformułować podstawową zasadę: wymagamy od artysty w jego stosunku do rzeczywistości postawy etycznej nie tylko życiowo, ale i artystycznie.

Pojęcie etyki artystycznej może się pozorne wydawać metaforą, ale tak w gruncie rzeczy nie jest.

Etyka artysty polega na posłuszeństwie wobec zarysowanego na początku dekalogu artystycznego. Na posłuszeństwie wynikłym z głębokiego przeświadczenia o jego słuszności i na istotnym pogodzeniu się z nim.

Oryginalność wówczas przestaje być równoznaczną z nieprzyłapaniem kogoś na gorącym uczynku plagiatu. Bo wiadomo, że powstrzymanie się czyjeś od plagiatowania nie stworzy jeszcze prawdziwej, mocno oryginalnej sztuki. Będzie to co najwyżej układny, nieciekawy kompromis. Będzie to stanowisko defensywy. Artysta tymczasem musi iść na podbój rzeczy niestworzonych jeszcze, na podbój możliwości wiszących dopiero w atmosferze albo już po prostu – na podbój niemożliwości.

Nie wystarcza jednak samo parcie naprzód, samo przyczynianie się do wschodu dnia jutrzejszego. Artystę musi cechować swoisty typ mądrości, niekoniecznie zracjonalizowany i uświadomiony nawet, może to być tylko jakaś podskórna, tkwiąca we krwi już wewnętrzna konsekwencja artysty.

I dopiero oba te wyniki: oryginalność i konsekwencja, stwarzają charakter artysty w sztuce, czyli tak zwany styl.

Żywy styl artysty (styl, ale nie maniera) to jedna z najwyższych chyba kategorii etycznych w sztuce. Styl artysty – to owoc wielu poświęceń, samoprzekreśleń, to dowód ustalonego, choć żywego systemu wartości tkwiącego w twórcy. Prawdziwy styl wymaga wewnętrznego skomponowania człowieka, stworzenia własnej, skryzalizowanej osobowości, wyboru spośród nieskończonych możliwości jednej – i najcenniejszej.

I tu można by uczynić okienko na życiowo wychowawczą rolę sztuki. Żeby dobrze komponować, trzeba być i w życiu kimś, kimś może niezrealizowanym jeszcze, ale w każdym razie potencjalnym. Ważne to szczególnie dla epiki, a więc choćby dla dzisiejszej powieści, gdzie spośród wartości kompozycyjnych czynnika dystansu, czyli stosunku człowieka do pewnych fikcyjnych zdarzeń – wykluczyć niepodobna.

Dotarliśmy w końcu do zagadnień tak niezwiązanych pozornie z etyką, jak kompozycja. Tymczasem, jeżeli kompozycję traktować odpowiednio szeroko, można by – mam wrażenie – całą problematykę etyki artystycznej wyrazić w kategoriach kompozycyjnych. Drobnym przykładem. Dobra kompozycja to tyle samo, co odwaga porzucenia na rzeczach skończonych, samoistnych, samodzielnych, a to znów tyle samo,

co zaufanie, pozytywny stosunek do świata, czyste sumienie. Wiara, że rzecz dobrze wykonana ma swą obiektywną, niezaprzeczną wartość. Mam tu na myśli literaturę angielską i tę jej pozytywność wyrażoną przez zadowolenie ze skończonych dzieł sztuki – to wszystko, co tak podbiło w okresie florenckim serce Stanisława Brzozowskiego.

Piszemy tu o tym celowo. Sztuka, która chce liczyć się z ekspansją, musi być oparta na zdrowych podstawach zaufania artysty do wartości dzieł skończonych, oderwanych od subiektywnej osobowości twórcy.

Jednym słowem, sztuka zwycięska, sztuka podbijająca obcą publiczność, musi dążyć do jak największego zobiektywizowania. Musi mieć siłę oderwać się od osoby twórcy i istnieć samodzielnie, o własnych, obiektywnych, czysto artystycznych siłach. A przecież o sztukę agresywną, ekspansywną musi nam przede wszystkim chodzić. Dopiero bowiem na tych drogach znajduje się – w sposób niezamierzony i mimowolny niejako – wielki styl sztuki narodowej.

PS.

Zastanawiając się nad charakterem sztuki polskiej dotychczasowej – przede wszystkim zaś sztuki XIX wieku – można by stwierdzić, że mimo wybitnych, nieraz wprost nieosiągalnych osiągnięć była ona niemal zawsze w defensywie lub co najwyżej w jakiejś *splendid isolation*³².

Nasi najwięksi poeci i powieściopisarze – nieraz nawet i tłumaczeni na wiele obcych języków – nie są znani, nie są czytani. Zwała się nieraz całą winę na język. Że niby to język polski jest nieprzetłumaczalny i że taki Słowacki, Żeromski, Berent są w przekładach zaledwie cieniami samych siebie, i że – prawdę mówiąc – nigdy żadne tłumaczenie nic nie jest warte, że wszystko, co się czyta, powinno się czytać w oryginałach, a tymczasem język polski jest zagranicą tak kompletnie *inconnu*³³ że mowy nie ma o oryginałach.

Ale jest to – w gruncie rzeczy – tylko zwalanie winy. Malarstwo nasze przeżywa nieszczęścia zupełnie identyczne. Malarze, których chcielibyśmy uznać za reprezentatywnych dla siebie, budzą za granicą zainteresowanie bynajmniej nie artystyczne. Malarze nasi znani za granicą obcy są znowu nam.

³² (ang.) „wspaniałej izolacji”. Termin używany na określenie polityki zagranicznej realizowanej przez Wielką Brytanie po kongresie wiedeńskim. Charakteryzowało go brak zaangażowania Wielkiej Brytanii w sprawy innych krajów europejskich.

³³ (fr.) „nieznany”

